

Міністерство освіти та науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка
Філологічний факультет

Катедра української літератури
імені акад. Михайла Возняка

**УКРАЇНСЬКА ФРАГМЕНТАРНА НОВЕЛІСТИКА
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ:
ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ТА СТИЛЬОВІ ПОШУКИ**

Магістерська робота
студентки ІІ курсу групи ФЛУМ-21с
спеціалізації 035.01 Українська мова та література
(освітня програма “Українська мова та література”)
денної форми здобуття освіти
Люклян Марії

Науковий керівник – проф. Корнійчук Валерій

Львів – 2021

ЗМІСТ

<u>ВСТУП</u>	<u>3</u>
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ ТИПОЛОГІЇ МАЛОЇ ФРАГМЕНТАРНОЇ ПРОЗИ	6
РОЗДІЛ 2. МОДЕРНІСТИЧНИЙ ДИСКУРС ФРАГМЕНТАРНОЇ ПРОЗИ	27
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ СВІТ ФРАГМЕНТАРНИХ ФОРМ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТ.	42
РОЗДІЛ 4. ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР МАЛИХ ЖАНРОВИХ ФОРМ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	60
<u>ВИСНОВКИ</u>	<u>70</u>
<u>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</u>	<u>72</u>

ВСТУП

Кінець XIX – початок XX століття для української літератури був періодом оновлення змісту і форми художньої творчості, періодом роздумів над традиційним художнім світоглядом. За умови глибокого вкорінення реалізму у літературну практику відбулось поширення модерністських ідей, змінилася сутність художнього бачення, відповідно, коло проблем, що стосується мистецтва також розширилося. Велику роль в літературі почали відігравати інші види мистецтв, що сприяли її збагаченню на різних рівнях: тематичному, формальному, змістовому. Спостерігаємо явище поліфонії, що призводить до утворення фрагментарних форм новелістики.

Актуальність роботи зумовлена потребою ретельного перепрочитання модерністських художніх тенденцій для формування цілісного уявлення про малі прозові жанри, а саме, фрагментарну прозу. Недостатня вивченість новелістичних піджанрів та стилів їх написання, синтезу мистецтв у художній структурі епічних жанрів призводить до неправильного розуміння особливостей текстів малої прози, невмінню їх розмежовувати.

Попри те, що фрагментарна новелістика, на жаль, є мало дослідженою в українському літературознавстві і до уваги, переважно, беруться лише «канонічні» твори таких авторів як М. Коцюбинський чи О. Кобилянська, вартують своєї уваги і менш відомі, забуті нами автори – Х. Алчевська, Уляна Кравченко та ін. До того ж, попри відсутність чіткості між визначеннями самих піджанрів новели існує потреба у точному розумінні того, що ж таке фрагмент в нашій модерній літературі, які його особливості порівняно з іншими малими прозовими жанрами, в тому числі, і самою новелою чи оповіданням.

Об'єкт дослідження – новелістичні твори таких письменників як Х.Алчевська, С. Васильченко, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, Уляна Кравченко, Є. Мандичевський, Наталія Романович-Ткаченко, В. Стефаник, Архип Тесленко, Г. Хоткевич, А. Чайковський, Леся Українка, Є. Ярошинська. Загалом проаналізовано жанрово - стильові особливості 15 текстів модерної прози: «Адресатка померла», «Асан і Зейнеп», «Буря», вибрані твори зі збірки «Гірські акварелі» («Два шуми», «Життя», «Кішня», «Трембіта»), «Карпатські етюди», «Малюнок селянського життя», «Мої цвіти», «Мужицька арихметика», «Місто смутку», «Ні разу не вдарив», «Рожі», «Стратився», «Цвіт яблуні».

Предмет дослідження – жанрово – стильові особливості малої фрагментарної прози та синтез мистецтв у творчості українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Вивченню новели та її фрагментарних форм присвятили свої роботи:

І. Денисюк, який дає розгорнуту характеристику не лише жанрам новелістики початку ХХ століття, але і наводить приклади з творів українських модерністів, і саме його дослідження є фундаментальним для нашої роботи: «Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.», Т. Гундорова – «Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму», С. Павличко – «Дискурс модернізму в українській літературі», Н. Калениченко – «Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст.», О. Колінько – «Модерністська новела (до проблеми типології)» та «Новела рубежу ХІХ-ХХ ст.: традиції жанру чи руйнування канону?», О. Мацяк, С. Микуш – «Вивчення поезики Василя Стефаника», Д. Наливайко – «Искусство: направления, течения, стили», В. Чайковська – «Жанри живопису в українській прозі кінця ХІХ-поч. ХХ ст.», Н. Шумило – «Під знаком національної самобутності. Українська проза і літературна критика кінця ХІХ - початку ХХ ст.» та інші.

Мета роботи: з'ясувати жанрово – стильові особливості визначених фрагментарних творів.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань:**

- 1) означити такі поняття як: жанр, стиль, новела, фрагмент, синтез мистецтв та ін.;
- 2) висвітлити основні характеристики малої прози епохи модернізму та особливості її розвитку;
- 3) визначити ознаки новели як жанру та кожної з її фрагментарних форм;
- 4) з'ясувати стильову характеристику визначеним фрагментарним жанрам;
- 5) визначити віднесеність кожного із запропонованих текстів до певного жанру чи піджанру малої прози;
- 6) Зробити висновок щодо особливостей жанрово - стильових модифікацій літератури модернізму на прикладі конкретних текстів.

Методи наукового дослідження: аналіз, порівняльний, біографічний, формальний, соціологічний методи.

Структура: робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ І.
ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ ТИПОЛОГІЇ
МАЛОЇ ФРАГМЕНТАРНОЇ ПРОЗИ

Жанр є найбільш загальною, універсальною категорією літератури, в якій певним чином відбиваються закономірності її розвитку та структури. Вивчаючи жанрові різновиди, їхню диференціацію та типологію можна досягнути закони руху певних національних, або ж світових літератур.

За традиційним словниковим визначенням «жанр літературний – тематичний, технічно усталений тип художньої творчості специфічний для кожного різновиду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення» [12, с. 364].

Одним із найбільш знаних дослідників історії та теорії літературного жанру І. Денисюк, визначає його як «історично сформований тип літературного твору, синтез характерних особливостей змісту і форми певного виду творів, відносна художньо – композиційна сталість» [10, с. 18].

Можна говорити про різні рівні жанрового аналізу, а також розглядати жанр у різних його сферах: як загальнотеоретичне поняття (абстрактне) або ж історичне (обмежене в часі); жанр як поняття, що обмежене певною національною специфікою або ж жанр як вияв ідіостилю автора і т. д.

Виникнення та розвиток будь-якого жанру, насамперед, зумовлено певними соціально-естетичними проблемами літературної, та, загалом, історичної епохи, в час якої певний жанр набуває свого поширення. Поява певних жанрів, а пізніше, і їх модифікації, на нашу думку, можуть бути спричинені не лише внутрішньо літературними факторами розвитку цього процесу, але і потребами самих письменників чи читачів – певні соціальні, психологічні, естетичні фактори. Жанр виникає тоді, коли в ньому є певна потреба – дати щось новаторське, «оживити» літературний процес.

Літературний жанр відображає будь-які тенденції розвитку літератури, при цьому залишаючись архаїчним за своєю природою, завжди в своїй основі має якісь постійні елементи, що розвиваються та поповнюються новими. Таким чином, будь-який літературний жанр постійно кристалізується, модифікується, що і спричиняє, певним чином, проблеми жанрової типології певних творів, в тому числі, і малої фрагментарної безфабульної прози, що і є об'єктом нашого дослідження.

Питання жанрової диференціації творів розглядалося завжди, однак, залишається актуальним до наших днів, вносячи на кожному етапі розвитку свої поправки, вишукуючи нові вирішення і вибираючи різні кути зору. Незмінними залишаються основні родові категорії літератури – епос, лірика і драма, але їхнє жанрове наповнення в ході літературного розвитку трансформується, формуючи нові жанри та форми.

Для великої прози більш характерні змішані жанри, як-от: роман-проза, оповідання, роман-хроніка, роман-репортаж, роман-байка, кінороман, кіноповість тощо. Проте навіть невеликі прозові жанри будуть піддаватися взаємопроникненню жанрів, розширенню їх меж.

Так, І. Денисюк, аналізуючи розвиток української малої прози зламу століть, влучно схарактеризував жанрові видозміни: «...Відбувається дифузія літературних родів та жанрів – лірика затоплює прозу. Драма братається з новелою, оповідання з нарисом чи новелою, а то й із повістю. Толерується крайня “верлібність”, фрагментарність прози. Виникають різні форми «новелістичного нарису». Іде безнастанна трансформація жанрів малої прози – взаємопроникнення і їх взаємонакладання, процвітає розмаїтість форм теоретичні і барв. Стиль омузичується й збагачується “кольоровими” тропами» [9, с. 265-266].

Така взаємодія відбувається як між жанровими: новела і казка, повість і балада, оповідання і легенда, новела і нарис, роман і пісня; так і між

родовими формами – ліро-епічна поема, лірична новела, драматична поема, епічна драма тощо.

Відповідно, жанри взаємодіють між собою в рамках системи одного роду чи різних родів, тобто виникають на перехресті лірики, епосу та драми; або ж в межах своєї літературної системи (прози, поезії, драми) чи системи інших мистецтв – фольклору, живопису, музики, скульптури. Наприклад, малі фрагментарні жанри, переважно, існують на стику літератури і малярства, літератури та музики і т. д. Окрім цього, кожен окремий твір також має свої, притаманні лише йому жанрові особливості, які характеризуються типом оповіді, сюжетом та композицією, обсягом, часопростором, специфікою героїв, стилем тощо. Відповідно, єдиного критерію класифікації жанрів не існує.

Кожне національне письменство може похизуватися своєю системою літературних жанрів або форм, котрі якнайкраще відбивають особливість їхнього літературного процесу. 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...» [50, с. 476.]

Відповідно, як вже було згадано раніше, відбувається трансформація 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» [2, с. 142].

Традиційна жанрова система зазнала великих змін, особливо в малих формах, засвідчуючи досить цікаві зміни жанрового руху. «Такі періоди глобальних змін у жанровій системі незворотні у літературному процесі, вони також становлять закономірність розвитку літератури», – слушно зауважує Т.Бовсунівська [3, с. 55].

Тому, українська ж література багата не лише поезією, драмою та

великою прозою, але і творами, які, почасти, умовно називають «малою прозою», інтуїтивно вказуючи на їхній об'єм. Деяким чином, подібні твори ми можемо вважати «містком» між віршованою та прозовою формою, знову ж таки, підкреслюючи їхній розмір. Однак і досі немає чіткого критерію, за яким той чи інший твір можна було б вважати малим прозовим або ж «повноцінним». Попри це, величина твору виявилася чи не найбільш помітною ознакою виділення в жанр, коли традиційна система літературних жанрів була на шляху до змін.

Проблеми походження і функціонування малих епічних жанрів привертали увагу кількох поколінь науковців. На думку М. Легкого, «письменство 1890-х з огляду на стилі творчості – своєрідний симбіоз напрямів, методів та творчих вирішень, у якому співіснують міметичні й неміметичні, «старі» й «нові», ті, що виникають як синтез протилежностей» [23, с. 1].

Художня мала проза XIX – XX ст. – оригінальне явище у національній та світовій літературах – сьогодні широко репрезентована як розгалужена жанрова система у всьому розмаїтті різновидів, модифікацій, варіантів, форм. Початок XX століття позначений відчуттями кризи прозового жанру. Українська проза була тематично бідна, мова засмічена полонізмами, що в усіх відношеннях вона програвала світовій белетристиці.

На думку О. Колінько, «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» жанр – категорія рухома і, з погляду М. Бахтіна, «відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури й у кожному індивідуальному

твори даного жанру» [18, с. 64].

Традиції малої прози починалися в античну добу. З появою писемності твори малої прози ставали найбільш поширеними формами літератури. Саме з малої прози починає розвиватися будь-яка національна література. У сучасному літературознавстві теорія малих жанрів являє собою складну, цілком не розроблену галузь. Традиційно до малих жанрів відносять оповідання і новелу, теоретики виділяють як самостійний малий жанр і вірш в прозі.

Увага науковців, письменників, читачів до останнього пояснюється також тим, що він протиставляється монументальним прозовим жанрам – повісті та роману, при цьому, за словами І. Франка, насамперед, ці твори «вхоплюють поваб моменту, яскравий спалах життя, сплеск хвилі, показують «світ у краплі води» [9, с. 22].

Таким чином, малі прозові жанри на той час були виразниками нових ідей, новим баченням літератури, що зруйнувало загальноприйняті канони. Історична змінність жанрових структур залежать як від окремого автора, так і від «духу часу», його запитів і викликів. Малі прозові форми – найпродуктивніша, популярна жанрова форма української літератури ХІХ століття.

Жанрова модифікація може реалізовуватися на будь-якому рівні твору (на наративному, сюжетно - композиційному, стильовому), саме вона реалізувала цей процес деканонізації жанрів. Процес диференціації та інтеграції прозових жанрів, на думку Н. Калениченко, йшов двома шляхами: «по-перше, шляхом прагнення розірвати обмеженість певного виду мистецтва (звідси – своєрідний синтетизм суміжних видів мистецтва на початку ХХ століття); по-друге, шляхом прагнення до подолання обмежень певної форми, внаслідок чого відбувалося злиття» [15, с. 108].

«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 цікаве, і вони звертають увагу на нього лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлексії тої душі, яку вони беруться малювати» [47, с. 108].

Загалом, І. Франко виділив дві генерації письменників – старшої та молодшої, котрі, відрізняються своїми ідейно-естетичними засадами. Відповідно, «дебютанти» вирізнялися своїм сучасними пошуками та тенденціями в царині літератури. Як суто манерою письма чи формою, так і зверненням до внутрішнього світу людини, її настрої, думки, переживання, що раніше не було визначальним у написанні твору. Схильність нового письменства до руйнування шаблонів, до ескізності, рефлексивності, взаємопроникнення літературних родів, передусім вторгнення лірики в епос.

Також, у творчості нової генерації яскравіше простежуються нахили до ліризації прози, втрати виразної фабули (її умовність), фрагментарності та синтезу з іншими видами мистецтва, що зрештою призводить до утворення нових жанрових форм. Через фрагментарність у літературі утверджувалася безсюжетна проза, відкривалися можливості для поглиблення психологізму. Вона хоч і мала часову тривалість, але для неї були характерними також і швидкоплинність, миттєвість вражень, фрагментів, епізодів життя, які постійно змінювалися.

«Старі» й «нові» жанри у літературному процесі співіснують, нерідко утворюються і існують в одному творі одночасно. Дифузія або взаємопроникнення різних жанрів у літературі, на думку Т. Бовсунівської, «не є трансформацією жанру, це лише його всезагальна властивість», адже «в реальній літературі дуже важко знайти чисті жанри, то навіть найпримітивніша дифузія може вважатися чинником появи нових жанрових

модифікацій» [3, с. 510]. Процес дифузії в літературі є постійним, оскільки оновлюється з кожним новим етапом розвитку літературного процесу та кожним новим текстом.

У період світоглядних та стилістичних змін найбільш динамічним жанром була новела, яка за структурою належить до «нетипових» жанрових форм, їй властиві будь-які зміни та оновлення. Новела, як жанр притаманний багатьом світовим літературам, зазнала суттєвих змін в процесі розвитку, починаючи з епохи романтики і закінчуючи модерністськими новелами.

Історія розвитку новели – це постійна еволюція поглиблення змістовності цього жанру. Саме змістовна сутність жанру є основним критерієм його виділення – «це спрямованість жанру на певний предмет, аспект зображення» [10, с. 50]. Сутність людини новела розкриває в певних життєвих катаклізмах, крайніх ситуаціях, надзвичайних подіях.

Початки новели можна шукати вже Ранньому Ренесансі, а саме в творчості Боккаччо, який і був основоположником літературної новели, ввів її як термін. Саме Боккаччо «виступає як реформатор існуючої для нього фольклорної, а подекуди вже, й літературної новели, та все - таки імітуючої народну жанрову модель новели» [10, с. 33]. Саме ж слово *novelle* з'явилося у французькій літературі в XV столітті як вплив італійського *novella* (новина). Довідкова література пропонує таке визначення цього жанру: «Новела (нім. *novelle*, англ. *short story*, *novella*, франц. *Novwelle*, італ. *novella* – новітній) – невеликий за обсягом прозовий епічний твір, в якому висвітлюється незвичайна подія або переживання, настрої персонажа, завершується несподіваним фіналом, має напружену дію» [10, с. 34].

У XVII столітті жанр новели збагачується іспанськими впливами (новели Сервантеса). Але, саме у Франції відбувається кристалізація жанру новели, згодом спостерігається тенденція до визначення новели в німецькому
її розумінні.

Багато українських письменників випробовували свої сили в жанрі новели, експериментуючи зі стилем, формою, але в основі – завжди лаконізм, який і вирізняє малі прозові твори серед інших. Спочатку, це також була фольклорна новела, яка за визначенням І. Франка, Ф. Колесси та інших фольклористів називається оповіданням, яке відокремлене від казки відсутністю фантастичного елемента, насичене побутовою тематикою. Типово, що ця новела не містила прикмет індивідуального стилю автора. За словами О. Колінько, «новела – жанр, притаманний багатьом літературам, який в процесі розвитку зазнав суттєвих видозмін – від сатиричного, сентиментального, фривольного, повчального типу в XV–XVII ст. до романтичного, казково-фантастичного в першій половині XIX ст. та модерністського в кінці XIX – початку XX ст.» [17, с. 107]. Лише на переломі XIX - XX століть новела активізується, розгалужується на десятки різноманітних жанрових форм. «Шістдесяті роки XIX ст. – фактичне започаткування новели. «Уперше в українській пресі термін «новела» (у тодішній транскрипції «новеля») вжито на визначення жанру «Гуцулки» Ореста Авдиківського в № 16 часопису «Боян» за 1867 р.» [22, с.54].

Модерністська новела безпосередньо пов'язана з основними напрямками розвитку – реалізмом і модернізмом, 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» [18, с. 65].

Це не період «війни» двох напрямів модернізму та реалізму, а єдність і синтез різних взаємопов'язаних літературних напрямів і течій. Основними стильовими рисами стали: вільніша мова, внутрішнє мовлення літературних героїв, потік свідомості стає провідним стильовим прийомом; ліричні описи природи відповідають психологічному стану героїв, символічні художні

деталі – усі ці риси вказували на те, що новела проходить стадію оновлення, насичується модерністськими елементами. Відбулася переорієнтація з опису зовнішності персонажів та абстрактних дій на їхні внутрішні переживання.

Українська новелістика перестала бути чимось сатиричним чи іронічним, а набула також і рис суспільно – проблемного, психологічного характеру, – а саме, твори Марка Вовчка, Тараса Шевченка і т. д. Іншими словами, ці твори перебрали на себе функції великих прозових жанрів.

Новелістика в цей час значно переважає над романом чи повістю, які набули свого розвитку в минулі десятиліття. Новела та її різновиди стали основою жанрового новаторства. Саме жанр новели став не тільки найпоширенішим, а й таким, що зазнав суттєвих модифікацій та трансформацій.

Влучно про це сказав І. Франко: «Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомні повісті. В новелі найлегше авторові виразити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [10, с. 72].

Так само про цей жанр висловився 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» [45, с.7]. Ю. Ковальов і поготів стверджує, що: «новела завжди була і залишається певною мірою експериментальним жанром. Завдяки своїй «малоформатності» вона є зручним полем для випробовування, апробації, перевірки нових ідей і художніх принципів» [36, с. 24].

Тому, «в українській літературі маємо розмаїття жанрових форм – це

психологічна новела, лірична новела, пейзажна новела, філософська та історична» [32, с. 165]. Таким чином, новела функціонувала в зазначеному періоді не тільки у класичному вигляді, а й набула родо – жанрових модифікацій. Так само можна відзначити новелу акцію, психологічну, пейзажну, сатиричну, новела – притча, новела -казка, новела – анекдот та інші.

І. Денисюк влучно зауважив: «Вона вторгається в усі клітини складного суспільного організму, відгукується на епохальні політичні струси й катаклізми – революцію і війну, відбиває глибинні соціальні процеси села й міста, художньо досліджує прояви соціальної та індивідуальної психології нескінченної галереї типів епохи, які репрезентують усі класи, стани й суспільні прошарки, відображає ідеологічні «розпуття велелюдні», набуваючи еластичності своєї структури, вдосконалюючи інструментарій пізнання людського буття» [44, с. 5].

За визначенням вченого – це «фабульний твір малої прози з особливою інтенсифікацією, концентрацією сюжетно – композиційної структури і стилю, з драматично напруженим конфліктом, який досягає максимальної напруги у так званому пуанті, розряджається в несподіваному сюжетному повороті, розкриваючи нову сутність героя, незвичайність людської долі» [44, с. 14].

Головним постулатом вчення про новелу є ідея новелістичної концентрації матеріалу. На думку І. Денисюка, «цього можна досягнути лише шляхом порівняння новели з жанрами ще більшої концентрації, адже, «епіцентр мислі і настрою» характерний і для анекдоту, афоризму тощо» [47, с.32].

На відміну, від роману та повісті, на думку В. Фаценка, новела охоплює невелике коло зв'язків, що утворюються при розкритті характеру життєвої суперечності, один «епіцентр» думки і настрою. Саме до цього зводиться своєрідність структури новели як жанру» [10, с. 32].

Водночас, відрізняється новела і від оповідання, яке викладає якусь історію «не в нервово – напруженому темпоритмі, а в спокійно – лагідному темпі ретардації» [10, с. 32]. Зазначимо, що одні дослідники вважають оповідання і новелу окремими жанрами (І.Денисюк, Ю.Ковалів), інші ж їх ототожнюють (Л. Тимофєєв, Є. Мелетинський).

Новела схожа і з баладою, однак, в ній відсутній фантастичний елемент. І. Денисюк наводить переконливі аргументи щодо спільності у способі відображенні дійсності у цих двох жанрах: «раптовий, абруптивний початок, фрагментарність викладу, фіксація високих драматичних моментів, трансформація прикмет роду, епіки, лірики і драми, нервовий лаконічний стиль... - все це властиво й для новели, яку фігурально можна назвати баладою у прозі» [10, с. 37].

Також, можна вважати, що фольклорна новела більш сконцентрована ніж літературна, тут немає місця для індивідуальності характерів чи мотивації вчинків персонажів. «Бракує фольклорній прозі і оригінальних деталей, бо ж просто неможливо оповідачеві зберегти їх у пам'яті. Літературний твір – результат концентрації самого творчого процесу, скороченого в часі» [10, с. 34]. Вони більше просякнуті індивідуальністю автора, відповідно, вона має в собі певну деконденсацію, що спричинена «необхідністю художньої типізації та індивідуалізації зображуваних характерів та їх оточення» [10, с. 35]. Новела за своєю структурою та змістовністю значно вища від своїх фольклорних праформ. Загалом, сутність новели у порівнянні з іншими жанрами та родами літератури виводить у жанрознавчих дослідженнях І. Денисюк: «На відміну від повільного, розлогого стилю роману, новелістичний почерк уривчастий, лапідарний, нервовий. Як і драма, новела любить діалог. Однак у новелі він не такий гострий та колючий, як у драмі, – у прозі на нього накинута певний серпанок, він облямований епічною рамкою. Епіка [...] вносить почуття

певної дистанції між героями літературного твору і читачем (у ліриці та в драмі ця дистанція коротша). Відсутність ретардаційних елементів, притаманних романові, повісті та оповіданню, робить рисунок новели чітким, лаконічно-ефективним» [10, с. 45].

Закон новелістичної концентрації зводиться до того, що новелісти обирають драматичну чи трагічну ситуацію, небуденну подію і навколо неї будують сюжет твору. Саме тому, новела, переважно, обмежується одним епізодом, конфліктом, образом чи характером.

Водночас, структура новели дещо незакінчена, містить «недомовки», що повинно навести читача на певні висновки. Саме тому, найголовніший момент жанру – пуант, в якому проявляється вся вага твору, відкривається новий погляд на ситуацію чи персонажа, «свіжий погляд» на людину, що і є метою цього жанру. Читач по – новому почне сприймати ситуацію, деталі і знайде «нові смисли» в творі. Звичайно, епізодів і ситуацій в новелі може бути безліч, однак, «всі вони знаходяться магнітному полі центральної події і за законом притягання спрямовані до одного полюса, до яскраво вираженого центру» [44, с. 32]. В новелі завжди повинна бути певна внутрішня напруга, що і відрізняє її, наприклад, від фрагментарної прози.

Загалом новелу можна поділити на три частини: початок, кульмінацію (пуант, несподіваний поворот, сюжетне загострення) та закінчення. Також, закон новелістичної концентрації проявляється і «в способі розкриття характеру: він поставлений у критичну ситуацію, якийсь життєвий катаклізм демаскує його на протязі короткого часу» [44, с. 34]. Тут немає місця довгим розлогим описам, лише влучні сконцентровані деталі, що їх основу становить сугестія та підтекст. Новелістичний почерк уривчастий, нервовий. Змістове навантаження на кожне слово у новелі більше, ніж, наприклад, у романі чи повісті, знову – таки, у зв'язку з її чіткістю, лаконічністю та «ефектністю».

Втім, не можна також оминати того, що попри свою канонічність,

конденсацію та певні усталені пропорції цей жанр модифікується та має можливість змінювати свою поетику. Як і більшість інших жанрових форм вона зазнає змін згідно духу часу. Також, «у свій час І. Франко пояснював причини новелістичної конденсації ритмом життя» [44, с. 35]. Але, варто зауважити, що ступінь канонічності чи конденсації також були різними залежно від пануючих на той час стильових напрямів. Інколи, новела «досягає максимуму «сконцентованого чуття», починається реакція проти надто спресованих форм прози, які здаються дещо умовними. Просвітництво і романтизм сприяли цьому процесові, так само як і трансформації літературних родів і видів. В епоху романтизму проходила активна взаємодія мистецтв, яка сприяла синтетичним тенденціям, стимулювавши розвиток поезії у прозі, тобто цей стиль поклав початок фрагментарній літературі.

«Множаться різноманітні форми безфабульної прози, які претендують на безпосередність у передачі живих, гарячих вражень життя» [44, с. 96]. Відповідно, виникають нові малі прозові жанри, що і є об'єктом нашого дослідження. «Розуміння новели як фрагменту з вільною композицією, в якій той чи інший компонент випинається залежно від художньої концепції, обіймає всі типи новелістичних різновидів, як-от етюд, образок, шкіц, творів з внутрішнім сюжетом, настроєвих акварелей, пастелей і т. д.» [44, с. 46]

Загалом, у літературах, де переважає новелістика виробляється особливий сконцентований стиль. Також, варто зазначити те, що новела конденсує в собі елементи трьох родів літератури, тобто їй притаманний родовий синкретизм – епіки, лірики та драми.

І. Денисюк слушно наводить конкретні риси «добрих» новел, взятих ним від американських дослідників цього жанру: «1) Єдиний головний інцидент, випадок; 2) єдиний видатний характер; 3) уяву; 4) сюжет, інтригу; 5) ущільненість; 6) конфлікт, добру організацію композиції; 7) єдність враження; 8) «клімакс» - тобто, кульмінація» [10, с. 56]. Окремо, можемо згадати такі

риси як психологізм, ліризм, фрагментарність, експресивність, синтез елементів різних стилів та видів мистецтв.

Отже, новела рубежу XIX–XX ст. своєрідно відобразила загальні тенденції розвитку літератури модернізму. Вона продемонструвала динамічність і здатність до активних трансформацій. Модерністська новела окреслила виразну тенденцію до переосмислення жанрового канону: вона не тільки суттєво збагатила жанр новими прикметами, а й певною мірою зруйнувала його канонічні умовності.

Фрагментарна модерністська проза не раз критикувалася, оскільки, насамперед, була джерелом вираження для тих письменників, які лише шукали себе в літературі, або ж, для графоманів. Вважалося, що фрагментарні жанри «легші» для писання, ніж такі жанри як роман чи повість. Втім, як відомо, «геніальність – у простоті», тому навіть такий жанр як нарис вимагає свого автора.

«Фрагмент – (з лат. *fragmentum* — уламок, уривок) — жанр, головна ознака якого — семантико - композиційна відкритість (незавершеність) у поєднанні з одночасною закритістю (завершеністю)» [24, с. 602]. Поняття «фрагмент» доволі умовне. Його можна трактувати як суму частин, які неможливо об'єднати в щось ціле, оскільки частини фрагменту не можуть створити цілої історії. Фрагментарність – це мистецтво в мініатюрі, тому що відбирається лише цінне та важливе з усього життєвого матеріалу. Фрагмент може бути будь – яким за структурою і змістом, і будь – якого розміру. однак його завжди характеризує стислість часо-просторових відношень.

На думку дослідниці Т. Бовсунівської, «у XVIII ст. уривок усвідомлюється як фрагмент, тобто дожанрова форма, а у часи романтиків фрагмент вже є жанром, фрагмент стає поемою» [3, с. 239].

Фрагментарні жанри, або ж, як їх є ще називають «поезія в прозі», виникли як прагнення «втєкти» від бурхливих подій нового життя,

переосмислити його, зануритися у власні рефлексії та враження. На думку, І. Франка, «ними легше передати живе безпосереднє враження дійсності» [10, с. 90]. Новелісти намагаються вирватися з умовностей жанру, вони не бажають писати за чіткими правилами, структурою. Однак тут також потрібно бути обережним, щоб не створити цього «жанрового хаосу», який веде до руйнування образу.

Як зазначає С. Павличко, «у тому, що на зламі століть в українській літературі з'явилася поезія в прозі, не було нічого надзвичайного. Данину цій формі віддали буквально всі: від Лесі Українки та Ольги Кобилянської до Стефаника й Черемшини [...] Адже поезія в прозі, передбачаючи «певний ритмічний склад, поетичні, або такі, що вважалися поетичними, образи, теми, дискурси, орнаментальність, кучерявість стилю, певний словесний фетишизм, сентиментальність, чуттєвість» [33, с. 124], відкривала письменникам нескінченні можливості для відображення дійсності. Основним джерелом появи таких творів є ліризація прози, яка відбулася в літературі внаслідок сильного впливу на неї фольклору.

Певним чином фрагментарними можуть бути і великі жанри (роман, повість, поетичні або ж прозові збірки та цикли). В рамках таких творів відчуття фрагментарності створюється за рахунок безпосереднього сусідства картин реальності, в звичайних ситуаціях не порівняні одне з одним. Як правило, такі твори побудовані за принципом монтажної композиції.

Фрагментарні твори наближаються до нарису, есе чи статті, оскільки теж мають внутрішній план згідно жанру, певну ідею та думку. В основі фрагментарності лежить розщеплення єдиної структури на окремі елементи і концентрація творчої енергії на деяких із них.

Стосовно представників української новелістики, тобто прозаїків малої нової прози, то цих талантів напрочуд багато – і про це з гордістю писав І. Франко: «В сучасній галицькій новелістиці бачимо різнобарвну китицю

індивідуальностей. Від простих, невишуканих, та теплим чуттям ogrітих оповідань Тимофія Бордуляка... до старанно оброблених і украшених гумором новел і сатир Маковея, і до держаних переважно в мемуарнім тоні оповідань Андрія Чайковського, і до овіяних якоюсь атмосферою тихої меланхолії Богдана Лепкого, і до енергічних та вірно схоплених із життя нарисів передчасно помершого Михайла Петрушевича... » [10, с. 74].

Дослідники творчості І. Франка (І. Денисюк, І. Тростюк) висловлюють думку, що саме він дебютував першим художньо зрілим зразком фрагментарного етюда – безфабульним образком «Лесишина челядь». Оповідання такої структури, як «Лесишина челядь», можуть бути фрагментарними, «се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпонувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті» [47, с. 400].

Цей список можна поповнювати такими іменами як С. Васильченко, В. Винниченко, Марко Вовчок, О. Кобилянська, Н. Кобринська, М. Коцюбинський, Є. Мандичевський, Іван Нечуй-Левицький, В. Стефаник, Леся Українка, Г. Хоткевич, Марко Черемшина, М. Яцків. І менш відомі белетристи, хоча цей поділ досить умовний, адже таланти за рангами розставити важко – Х. Алчевська, Ганна Барвінок, В. Будзиновський, К. Гриневичева, М. Дерлиця, Т. Зінківський, О. Катренко, Н. Кибальчич, Уляна Кравченко, В. Леонтович, О. Маркович, М. Могилянський, Олена Пчілка, М. Чернявський, Є. Ярошинська.

«Багато зразків малої епічної форми демонструють таке розмаїття жанрово-стильових модифікацій основних жанроформ (новели й оповідання), що ставлять під сумнів можливість остаточно визначити, що ж приховано під їхніми дефініціями. Проблема трансформації жанрів дискусійна, оскільки їм притаманна «величезна живучість, - вони виникають на основі потреб життя і

модифікуються під їх впливом» [9, с. 213].

Назва – це перша ознака тексту, що показує читачеві цілий комплекс уявлень про текст. Підзаголовок інформує про якусь властивість даної форми зображення дійсності. Саме він найбільше формує у читача передрозуміння тексту, стає першим кроком до його інтерпретації. Але, дати повну характеристику тексту, і відтак, визначити його жанр можна лише після самостійного прочитання, оскільки авторська назва є дещо «об'єктивно – суб'єктивною».

Беручи до уваги конкретні форми української новелістики, можемо згадати такі жанри як:

«1) новела, оповідання, мініатюра, дрібні оповідання, дрібні малюнки, що вказує на розмір твору;

2) етюд, ескіз (нарис) шкіц, арабеска, панорама, акварель, образок, картина, фотографія з життя, фрагмент, ноктюрн, студія, силует, що свідчить про інтермедіальність;

3) імпровізація, подорожні нотатки, ритмічна фантазія, поезія в прозі, легенда, казка – вказує на форму викладу, техніку виконання та структуру;

4) записки лікаря, образок з гуцульського життя, гірські акварелі – тематика та локальний колорит;

5) психологічний етюд, студія, оповідання, психограма, настрої – психологізм» [10, с.178].

Окремо слід додати такі жанрові різновиди як натюрморт, листи, записні книжки, гротеск, афоризм, казка, байка, легенда, фейлетон, настрої, імпровізація, пародія, памфлет, поезія в прозі (умовно) і т. д. Всі ці створюють певний настрій, що, надає їм таких типових рис як фрагментарність, поетичність, мальовничість, пластичність, живописність, що свідчить про імпресіоністичність письма.

Дослідник імпресіонізму в літературі Ю. Кузнецов пропонує так само

класифікацію жанрових новоутворень кінця XIX – початку XX століття. За ним цей поділ є таким: «новела пейзажного характеру, поезії в прозі, новела синтетичного характеру (інтермедіальна)» [20, с. 43]. Натомість І. Денисюк, виділяє лише новелу-акцію та новелу настрою, поділяючи новелістичні твори на два жанрово-структурні типи.

Вважаємо, що так чи інакше, всі фрагментарні твори за своєю формою схожі до прозових творів, але характерними для них є мелодійність, ліричність, сентиментальність, чуттєвість, що ототожнює їх з віршованою формою викладу.

«Будучи поетичною, ця проза мала схожі до поезії цього часу пріоритети і теми. Передовсім це - культ краси й культ почуття. Вона мала відтак схожі проблеми і страждала на ті ж самі хвороби, що й тогочасна нова поезія. Вона була позначена надмірною риторичністю й так само не була певна себе» [33, с. 125].

Існує чимало літературних творів, жанр яких важко визначити, але неоднозначність жанрової характеристики не зменшує зацікавленості у висвітленні її змісту й форми, вони постійно розвиваються і оновлюються. Кожна епоха має свої закони розвитку літератури, які потребують щораз нової жанрової форми, яка буде відповідати певному періоду. Але, з впевненістю можна наголосити на тому, що будь – які види новелістичних жанрів можна звести до однієї дефініції, чітко розмежувати їх неможливо.

Таким чином, будь-який твір подібної жанрової будови можемо окреслити як мініатюру чи поезію в прозі, і це не буде вважатися помилкою, оскільки немає чітких критеріїв їх розмежування, а то, і поготів, термінів на їх позначення. Прикметно, що всі малі прозові жанри виникли від самого фрагменту як жанру, тому, визначенню їхньої жанрової природи сприяє саме ця специфічна риса. Навіть сам І. Денисюк узагальнює авторські дефініції, подані в назвах циклів або підзаголовках: «Розуміння новели як фрагменту з

вільною композицією, в якій той чи інший компонент випинається залежно від художньої концепції, обіймає всі типи новелістичних різновидів, як-от етюд, образок, шкіц, творів з внутрішнім сюжетом, настроєвих акварелей, пастелей і т. д.» [10, с. 96].

Відповідно, залишається відкритим питання розрізнення форм мініатюрно-фрагментарної прози. В. Звиняцьковський резонно зауважує: «Спроби відокремити «силует» від «акварелі», «акварель» від «образка», «образок» від «вірша у прозі» [...] призводять лише до констатації подібності цих форм, яким, зрештою, однаково властиві й «слаборозгорнутий сюжет», і «підвищене образно-експресивне навантаження слова», «єдність висловлювання та настрою» і т. ін.»; «..основний, жанровизначальний набір художніх засобів лишається той же самий і для найоб'єктивнішої новели, і для найсуб'єктивнішого етюда» [12, с. 47].

Наприклад, пейзажну новелу важко відрізнити від інших новелістичних жанрів - поезії в прозі, синтетичної новели і навіть новели психологічної. Пейзаж органічно входить у всі жанрові модифікації малої прози і розмежування їх може бути тільки умовним. Становлення жанру пейзажної новели відбувалося як своєрідний підготовчий етап у розвитку модерністичної прози (твори В. Стефаніка, О. Кобилянської).

Як вже було неодноразово згадано раніше в нашому дослідженні, «поезія в прозі була реакцією на канони віршування, ілюзорним виявом поетичної свободи, бо, визволившись з-під «залізних сплітів» вірша, рими, автор попадав під інші правила організації художнього тексту, дещо аналогічні верліброві» [9, с. 218 - 219].

Цікава для нас своєю увагою до внутрішніх рефлексій, фрагментарністю малюнка, своєрідним використанням кольору, звуку. Фрагментарні твори вимагають певної ритміки, орнаментальності. Можуть бути як фабульними, так і безфабульними (але не безсюжетним), залежно від

того, до яких жанрів схильні більше – прозових чи поетичних.

Однак О. Ленська у своїй дисертаційній роботі дала розгорнуту характеристику фрагментарним творам, назвавши такі ознаки: «1) відносно невеликий обсяг; 2) наявність єдиного центру зображення (одноподієвість); 3) інтенсивно-подієвий або екстенсивно-описовий тип розгортання конфлікту, образної системи, хронотопу; 4) більша, у порівнянні з класичною новелістикою, семантична широта і психологічна глибина зображення (семантика приватної історії одного / кількох персонажів розширюється до онтологічного формату, завдяки екзистенційній проблематиці, міфологічним елементам або філософському узагальненню); 5) відбувається ускладнення внутрішньої структури оповідання за рахунок уведення базових конструктивних принципів епічного роду; зокрема широко використовується контрапункт, принципи монтажності, зіставлення реакцій різних персонажів на одну подію тощо; 6) співіснування у різних формах різних стильових та дискурсивних практик; 7) контамінація / дифузія / синтез різних жанрових і родових структур; 8) суб'єктивність зображеного, інтимізація людських емоцій поєднується із епічною широтою зображення; 9) розширення і ускладнення асоціативних рядів, інтенсифікація інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків» [25, с. 45 - 46].

Ми окремо звели їх до кількох типових ознак, що якнайкраще ілюструють їхні особливості: стислість, лаконічність, опис однієї події чи ситуації, для якої характерна змістовність та важливий смисл; напруга, сюжет не завжди закінчений, мала кількість вставних елементів, описів; багато художніх деталей.

Українська новелістика була синтезом досягнень малої прози в українській літературі і новим словом в мистецтві. Хоч в українській літературі фундаментальне місце завжди посідала велика проза, однак, жанри малої прози піднесли її на новий рівень, зробивши її справді оригінальним

явищем. Нова мала проза надзвичайно багата на різноманіття жанрово – стильових модифікацій з високим ступенем ідейності та художньої досконалості.

РОЗДІЛ II.

МОДЕРНІСТИЧНИЙ ДИСКУРС ФРАГМЕНТАРНОЇ ПРОЗИ

Стиль – «сукупність мовних засобів, які характеризують вартісні твори певного часу, школи, напряму, епохи, індивідуальне письмо автора» [27, с. 433]. Жанр та стиль завжди перебували у тісному зв'язку, про що неодноразово наголошували такі літературознавці як Д. Наливайко, Ю. Ковалів, Н. Копистянська та інші.

У прозі кінця XIX– початку XX ст. співіснують і активно взаємодіють між собою одразу декілька стилів (романтизм, реалізм, модернізм із багатьма його течіями), причому і в контексті творчості окремого письменника, і в межах навіть одного художнього твору. Стильова поліфонія в літературі завжди пов'язана з перехідними періодами як в суспільному, так і мистецькому розвитку. яким був, наприклад, початок XX ст. Науковці вважають, що кожен письменник має право на стильовий синкретизм. Тому не варто обмежувати художній талант письменника однією чи кількома течіями. Як зауважує С. Павличко "Терміном "модернізм" в українській літературній історії позначені різні явища, різних періодів, часом діаметрально протилежного змісту" [33, с. 12].

Загально ж беручи літературний процес цього часу, можна простежити певний рух від реалізму до модернізму. Нове покоління письменників усвідомлює обмеженість реалізму, який пропагує канонічність та раціоналізм, розуміє необхідність змін.

Як відомо, саме епоха модернізму характеризувалася внутрішньою свободою, експериментальністю, втратою канону, що виявилось у розмиванні будь - яких рамок між стилями, ба більше - жанровими різновидами. З'явившись напередодні нового століття, в передчуттях тотальних змін, катастроф, соціальних протиріч, в очікуванні кінця світу, модернізм ніс в собі і

надію життя. Він з'явився як реакція на хаос, який панував у мистецтві, як занепокоєння з приводу відсутності потужного явища в європейській культурі. Всі великі стилі відійшли в минуле, їх копіюють, повторюють, не створюючи нічого нового.

Українське письменство доби порубіжжя, яке характеризувалося синтетичністю та синкретизмом жанрів та стилів, індивідуалізацією та поглибленою психологізацією у зображенні дійсності, ознаменувало перехід від реалістичної традиції письма до її модернізації. У цей період в усіх європейських літературах розпочиналося становлення модернізму — художньої системи, принципово відмінної від художньої системи критичного реалізму. Цей стиль характеризується розмаїтістю течій та напрямів. Вже неодноразово в нашому дослідженні згадувалося про те, що основним завданням митців цього часу можна вважати бажання віднайти нові шляхи розвитку літератури, та і культури, загалом.

Епоха модернізму стала новим етапом розвитку письменства, коли література збагатилася новими жанрами, проблемами, героями, поетичними засобами. Як слушно зауважує Я. Поліщук, письменники-модерністи, «замість замилювання етнографізмом і народною розмовною мовою, докладного побутописання та ідеалізації героїв із народу ... ставлять проблему «суверенних» героя і творчості, схиляються перед культом краси, прагнуть проникнути у внутрішній світ людини шляхом зображення її мисленневих процесів, уяви, саморефлексії, свідомих чи позасвідомих проявів психіки. Вони ігнорують об'єктивне та скрупульозне представлення дійсності, натомість зумисне творять враження фрагментарності...» [34, с. 30].

Однак з точністю не можна сказати про те, який стиль був домінантним, оскільки, як зазначалося в першому розділі нашого дослідження, між собою також співіснує «старе» і «нове» письменство. Беручи до уваги кілька

генерацій письменників, можна стверджувати, що література того часу надзвичайно різноманітна за своєю формою та способом викладу матеріалу, письменники постійно експериментують і знаходяться в пошуках чогось оригінального, що б вирізняло їх від попередніх поколінь. Саме тому, твори Федьковича чи Куліша мають інші ідейно – естетичні засади, ніж у Стефаніка чи Черемшини.

Нова генерація українських письменників, за висловом І. Франка, «прагнула цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу» [46, с. 142]. Протилежністю народництву в літературі став модернізм як система із відмінними естетичними положеннями та стильовими орієнтирами.

Відповідно, за твердженням О. Івасюк, «для цього своєрідного жанру, який завжди знаходиться в тісній взаємозалежності із літературними напрямками, характерні елементи віршованого ритму, стрункість композиції, особлива сконцентрованість змісту.... У кінці XIX – на початку XX ст. в літературі відбувається своєрідна якісна зміна ліризму. Проза стає медитативною і сповідальною, а голос автора зливається з голосом ліричного героя» [24, с. 422].

І. Денисюк зазначає, що «завдання модерністських творів – викликати струс, шок, імпресію, почуття новизни, незвичайності, зміни. Немає значення, що красиве, а що огидне. Саме огидне часто може викликати бажаний ефект різючої модерністичної диспропорції і шоку» [10, с. 180].

Оновлення літератури відбувалося не тільки на стильовому зрізі, але і в жанровому. Домінантну позицію в цей час займає фрагментарна проза. Ідея синкретизму різних жанрів, на думку дослідника Р. Голод, «притаманна естетичним доктринам імпресіонізму та модернізму була апробована у творчості письменників-романтиків». Представники цього напрямку відкинули тезу класицистів про існування нездоланих кордонів між жанрами

мистецтва. Їхньою великою заслугою стосовно розвитку жанрової системи літератури було активне впровадження у творчу практику фрагментарної прози» [7, с. 234].

Фрагментарність – показове явище вищезгаданих стилів та стильових течій. Саме завдяки романтикам фрагмент отримав новий імпульс для розвитку, оскільки мала проза розпочала своє поширення з такого жанру як поезія у прозі, що зародилася у французькій літературі.

Цікаво про роль фрагментарності в нашому житті висловила російська дослідниця Є. Тарнаруцька, яка стверджує, що «фрагментированность прозы отражает не столько фрагментированность жизни, сколько «фрагментированности» человеческого взгляда на жизни, Мы не способны видеть и правильно осмыслить собственную историю, поскольку проживаем жизни не последовательно, а именно фрагментарно, забегаая вперед или замирая, не расставляя акцентов или не понимая, где же произошло то, что требует особого внимания и маркирования. Именно поэтому «фрагментарная проза» – это явление исключительно XX века и этим она отличается от фрагментарного стиля мышления романтиков» [41, с. 234].

Також, деякі дослідники літератури цього часу приписують появу явища трансформації жанрів такому його наступнику як неоромантизм, який стимулював трансформацію і розкріпачення жанрів. З огляду на це, рідко відбувається ототожнення поняття модернізму й неоромантизму, але неоромантизм є лише однією зі складових частин модернізму поряд з імпресіонізмом, символізмом, експресіонізмом, натуралізмом тощо.

Тому, жанрова модифікація реалізується насамперед через стиль. Саме доба модернізму виявилася найбільш придатною для, вже раніше, згаданих експериментів, в тому числі, зі структурним наповненням жанру. В цей час від письменників вимагали пошуків ефективних засобів художнього

зображення.

Новела та її різновиди були тими жанрами, що постали у період змін і естетичних переорієнтацій, взяли на себе роль «провідників» в літературному модернізмі, який лише набирив обертів. Часто згадуваний нами І. Денисюк слушно наголосив на тому, що «новелістичним жанром [...] започатковується кожний новий стиль мислення в художній прозі», та й семантика назви цього жанру свідчить про орієнтацію на нове [9, с. 36]. Погоджуємося з тим, що «трансформація жанрів має не прямий, а зумовлений різноманітними обставинами характер, серед яких провідними є метод і стиль, в свою чергу обумовлені самим життям» [21, с.38].

З огляду на це, фрагментарні твори є специфічним жанровим утворенням не тільки міжродовим (епізованою лірикою чи ліричною епікою), а й міжмистецьким – інтермедіальним через тяжіння одночасно до музичності й візуальності (живописності). Це були літературні форми, що імітували, переважно, малярські картини чи музичні композиції.

Як влучно сказав про модерністичний дискурс Р. Голод, «розвиток літературного процесу довів, що різні літературні напрями мають власні системи найчастіше вживаних жанрів: романтизм надає перевагу ліриці та драмі; реалізм – великим епічним жанрам; модернізм повертається до ліризації та драматургії, культивує малу прозу. Імпресіонізм тяжіє також до малих прозових форм. У романі чи повісті цей напрям існує хіба що у вигляді живописних (як правило, пейзажних) імпресіоністичних вкраплень, які у структурі твору виконують локальну, епізодичну роль, задовольняючи потребу у змалюванні яскравого візуального пластичного образу, у створенні певного настрою тощо. Але справжньою «стихією» літературного імпресіонізму стала фрагментарна, безфабульна проза в різних її варіантах (поезія в прозі, етюд, шкіц)» [6, с. 27]. Таким же чином можемо виділити експресіонізм та неоромантизм, в якому белетристика зазнала особливого

розвитку, однак, знову - таки, наше бачення жанрово - стильових особливостей творів малої прози залишається дещо суб'єктивним та «індивідуальним».

Тому аналізуючи той чи інший твір, творчість певного письменника чи навіть течію, потрібно виявити в них те, що Д. Наливайко називає «констатуючими домінантами» [30, с. 20], адже «справжній художній твір» як органічна цілісність зусебічно реалізується тільки за умови, якщо в ньому чітко й виразно закладена поетико-стильова домінанта, що, зрештою, й робить його реалістичним, неоромантичним, імпресіоністським чи символістським» [48, с. 8].

Отже, питання широти стилю, його смислового наповнення та функціонування є актуальною науковою проблемою. Доба зрілого модернізму засвідчила найширший спектр жанрово-стильових трансформацій, зокрема у царині малої прози. В індивідуальному стилі авторів перепліталися імпресіонізм та романтизм з неореалізмом; експресіонізм і екзистенціалізм та інші. Саме тому, Т. Гундорова зазначала, що «культурній свідомості того часу закладалась ідея різнобічності літературного процесу, що не зводиться до певної «школи» [8, с. 37].

Зупинимо свою увагу на тих, що на нашу думку, були найбільш помітними та плідними в межах модерністичного дискурсу української літератури. Потрібно виходити потрібно з того, що переважає в ідейно – естетичній свідомості авторів кожного періоду. Тому ідентифікуючи той чи інший твір чи ідіостиль письменника потрібно враховувати те, що Д.Наливайко називає «констатуючими домінантами» [30, с. 20]. Все-таки, повинно бути щось, що робить певний текст реалістичним, романтичним, імпресіоністичним.

Таким чином, у межах модернізму виділяють такі течії: символізм, імпресіонізм, естетизм; експресіонізм, дадаїзм, футуризм та сюрреалізм

(авангардизм); натуралізм (умовно), неоромантизм, акмеїзм, імажизм та інші.

Однією з тих органічних часток, із яких сформувався феномен модернізму, був імпресіонізм. Одні вважають імпресіонізм течією та напрямом модернізму, інші ж твердять про те, що це світоглядна, соціально-етична й естетична основа декадансу, його субстрат. Хай там що, але імпресіонізм завжди був і залишається однією із найбільш продуктивних течій модерністичної думки. Психологічна проза, тобто фрагментарна, була справді «стихією» літературного імпресіонізму.

Імпресіонізм – «(франц. impressionisme, від impression – враження) – в образотворчому мистецтві та музиці художній напрям, що виник у Франції в останню чверть XIX ст. і поширився в ряді країн Європи та Америки. Не відкидаючи об'єктивної реальності світу, І. прагне відтворити миттєве враження від зображуваного, передати мінливість, минучість життєвих явищ у різних аспектах, декларує нове сприйняття предмету художнього зображення» [24, с. 223-224]. Таким чином, ця течія декларує, насамперед, фрагментарність творів (миттєвість епізоду, уривчасті фрагменти та зображення внутрішнього світу персонажів), інтермедіальність і як наслідок мелодійність мови, ліризм, мінливість, суб'єктивність зображення, різноманітність тропів, описи природи, а найважливіше - точно відображені відчуття, враження та спостереження за навколишнім світом. Риси імпресіонізму можемо спостерігати в творчості таких письменників як М. Коцюбинський, В. Стефаник, О.Кобилянська, Марко Черемшина, А. Головка та інших.

Найпоширенішим жанром імпресіонізму була новела та її фрагментарні різновиди. Часто зближувався з символізмом (передавання настроїв та натяків, асоціації) та неоромантизмом (чуттєвість, вразливість).

Перший письменник, про імпресіоністичну манеру якого варто згадати – Михайло Коцюбинський. «Цвіт яблуні», «Невідомий», «Лялечка», «На

камені», цикл «З глибини», «Невідомий» та багато інших.

Наприклад, етюд «*Цвіт яблуні*» весь просякнутий імпресіоністичними елементами. Форма подачі змісту – монолог. Одразу ж варто відмітити, що твір будується на переживаннях головного персонажа, у якого раптово помирає маленька донька: «Оте мале, звичайно таке дике, тепер обіймає пухкими рученятами шию лікаря й само одкриває рота... Се мені крає серце. Коли б швидше кінець!» [19, с. 397]. Що важливо, він детально описує весь спектр своїх емоцій від цієї напруженої та драматичної ситуації, вдаючись до занадто чітких описів, що одразу ж змушує уявити себе спостерігачем: «Я не спав три ночі... мене гризе горе... я втрачаю єдину й кохану дитину... І мені так жалко стає себе, я такий скривджений, такий бідний, самотній, я весь кулюся, лице моє жалібно кривиться, і в очах крутиться гірка сльоза...» [19, с. 398].

Також важливо звернути увагу на те, що персонаж собі постійно суперечить, що не є чимось дивним в такому стані: «Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману, де Христина, покинувши свого чоловіка, опинилась раптом із великого міста у глухому містечку?... Боже. Що зо мною? Чи я забув, що у мене вмирає дитина?» [19, 398]. Доцільно вказати, що це не поодинокий момент в творі, де він «ловить» себе на тому, що думає про зовсім сторонні та неважливі речі. Однак, його внутрішній монолог ускладнюється і тим, що автор описує самого себе, твір є частково автобіографічним. Саме цим можна пояснити вразливість та надзвичайну чутливість персонажа: «мої очі, мій мозок, жадібно ловлять усі деталі страшного моменту... і все записують... І те велике ліжко з маленьким тілом, і несміливе світло раннього ранку, що обняло сіру ще хату... і забуту на столі, незгашену свічку, що крізь зелену умбрельку (ковпачок) кидає мертві тони на вид дитини... і порозливану долі воду, і блиск свічки на пляшці з лікарством...» [19, с. 401]. Автор намагається вловити постійно мінливий

душевний рух, змішуючи плутані й неповторні враження головного героя.

Але, як відомо, модерністичний дискурс виділяється тим, що в ньому течії, переважно, поєднуються в одному творі, тому тут помітний і вплив символізму, а саме, образ цвіту яблуні, надзвичайно сильної емоційної деталі етюду: «я обкладаю цвітом яблуні зі всіх боків, засипаючи тими квітками, такими ніжними, такими чистими, як моя дитина» [19, с. 402]. Цей символ можна трактувати як те, що зірваний цвіт яблуні з одного боку асоціюється з передчасною смертю його доньки, а з іншого – цвіт як єдине живе, що залишилось на згадку про доньку, як єдиний символ життя серед смерті.

Окремо, можна відзначити інтермедіальність цього твору, яка також супроводжує майже всю творчість письменника: «у вікна дивиться ніч, без кінця довгі, глибокі, чорні простори» [19, с.398]; «я роблюсь занадто чутким, мої очі бачать те, чого раніш не бачили» [19, с. 399], «ціле море дерев у цвіту...м'якими чорними хвилями котиться навкруги... » [19, с.398] Вічна боротьба світла і темряви - основний мотив етюду. Розуміння того, що смерть є часткою природного процесу, певним етапом, а не кінцем життя душі Так само спостерігаємо синтез звуку та слів: «і знов усе тихо, коли б не той свист здушеного горла, не те сичання чигаючої смерті» [19, с.398].

Т. Гундорова зауважує, що «брак слів, аби передати суб'єктивні враження, мовчання є одним із топосів ранніх модерністів. Враження, таке «яскраве, свіже, повне і сильне, що я тремчу від зворушення», – говорив Михайло Коцюбинський. Натомість те, що написано, – безбарвне й бліде, тому, – зізнавався письменник, – «коли б можна було обмежити свою творчість уявою, я був би щасливий»» [8, с. 147 -148].

Варто зауважити, що творах Коцюбинського, крім імпресіоністичності, помітні також романтизм, риси символізму та реалізму, з якого і розпочалася його творчість. Дебютував як народник і знавець селянського життя, довгий час не наважувався йти проти норми, цілковито віддатися модерним

експериментам, вийти за рамки домінуючої традиції. Як результат, двоїстість у стилях простежується загалом у культурному дискурсі цього часу – змішування «старого» та «нового».

Акварель «Буря» Є. Мандичевського чи не єдиний твір, де імпресіонізм панує перед незвичайною експресією дій персонажів. Оповідь ведеться від імені автора, який описує пристрасті в людських стосунках на лоні природи, а саме - бурхливого моря, що попереджає про бурю, яка насувається.

Насамперед варто відзначити, що настрої морської стихії відображає почуття та переживання персонажів твору: «Густа мряка покривала небо, а над чорними хвилями, що зливались з непроглядним стовпом тьми водно, кричали мєви. Душу молодого чоловіка краяло»; «Кров бухала йому до голови, як морська хвиля»; «А дівчина пручалась і кидалась, як лодка на бурливій хвилі» [56]. Відповідно, спостерігаємо також певний прихований або ж місцями явний символізм у тексті. Вся коротка дія твору супроводжується різними природними явищами - чи то дощ, вітер, мряка. Крім цього Є. Мандичевський подає короткі монологічні та діалогічні репліки, і, зважаючи на це, читач одразу розуміє всю ситуацію «любовного трикутника», який закінчується смертю одного з конкурентів. Можна вважати цей твір новелою-порівнянням,

Окремо можна виділити зорові та слухові образи тексту, що також акцентують увагу на акварельності письма: «Молодий чоловік, з чорними, як вуголь, очима, опинився на березі ревучого моря»; «А море, без впину гуділо, вило, ревло» [56] і т. д. Цей текст декларує надмірну чуттєвість, психологічне явище смерті, сецесійність ситуації.

Символізм – «течія у французькій літературі, яка сформувалася в 70-ті роки ХІХ ст. та поширилася невдовзі в багатьох європейських країнах. Символ у символістів набуває основоположного, першорядного значення, він є не просто художнім засобом, а стає суттєвим моментом буття» [24, с. 525].

Символ завжди неясний, багатозначний, зашифрований. Притаманні складні художні засоби, натяки, злиття очевидного та прихованого. Також, це інтерес до особистості, синтез з музикою, естетизм, екзотизм та заборонені теми. Немає типових представників символізму в українській літературі, а тим більше, в перехідну добу, але елементи цієї течії можна простежити в творчості таких новелістів як Г. Хоткевич, О. Кобилянська, Н. Кобринська, Леся Українка, М. Яцків.

Яскравим прикладом символізму можна вважати силует (нарис, оповідання) *Лесі Українки «Місто смутку»*. Але тут, як і в попередніх зразках імпресіонізм поєднується з символізмом, що знову ж таки свідчить про неоднорідність не лише самих течій, але і стилів. Позаяк ідіостиль цієї мисткині також маніфестує єднання неоралізму з модернізмом, а відтак імпресіонізм, символізм та експресіонізм вносять свої акценти в її творчі експерименти. Письменниця оповідає про заклад для божевільних, тобто, психіатричну лікарню, в якій їй вдалось побувати за запрошенням О. П. Драгоманова, який працював у Творках головним лікарем психіатричного санаторію. Можна вважати, що це лише нотатки, короткі записи, які письменниця хотіла використати в інших творах.

Символічно називає цю установою «містом смутку». Цей приклад фрагментарного твору суттєво відрізняється від інших, оскільки, багато місця відведено не лише словам автора (самої Лесі Українки), але і молодій дівчині на ім'я Марія, яка величає себе королевою і вважає абсурдним те, що її взагалі помістили в цей заклад. Звичайно, вона не була єдиною прикладом людського божевілля, яке постало перед нею у всіх можливих формах. Тому, табуйована тема, яку вона зачепила, якнайкраще демонструє символізм як окрему течію в її творчості.

Зважимо на те, що цей силует немов проекція її вражень та роздумів у філософську площину, позаяк впродовж твору авторка неодноразово

задається питаннями: «Що розмежовує талан і божевільня?», «Якою дорогою слід ходити до чистої мети?» і т.д. І вона не знаходить на них відповіді, бо для неї це все незрозуміло, сумнівно, абсурдно: «Довго я дивилась на се писання і довго думала потім: що се? – бред чи жарт? Але в сьому місті всі жарти поважні...»[57]

Фрагменти реалій лікарні і образи божевільних у свідомості оповідачки досить розмиті, вони для неї як нечіткі спогади, а самі «мешканці міста смутку» як примари, що теж свідчить про символізм цього тексту: «Деякі образи сих безталанних не покидали мене там цілу ніч...У вікно моє вривались від часу до часу дивні гуки, такі виразні серед глибокої ночі, вони лунали таким жахом, таким розпачем, який тільки може поміститись в людських грудях, і так дивно сплітались вони з місячним світлом і моїми примарами» [57].

Персонаж, який заводить з нею розмову, а саме, так званий «Професор нової психіатрії» – символістський образ. Ні то справді професор ні то найстарший божевільний, що перебуває на межі реального/ірреального. Він змушує задуматися над епіграфом, що його взяла Леся Українка силуету: «Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?» [57]. Вона намагається зрозуміти, що ж керує цією людиною, чим вона відмінна від інших, що на неї впливає? Але, це можна пояснити тим, що особистість на початку ХХ ст. стає амбівалентною - божевільною і психічно здоровою водночас, і встановити цю межу досить важко. Таким чином, твір характерний відсутністю чіткого сюжету, безподієвістю, фрагментарністю, алюзіями та цитатами з різних видів мистецтв (Данте, Шопен, Шекспір) та безліччю лікарських термінів, увагою до особистості, і, найважливіше - постійні недомовки. Все це якнайкраще відображає символізм як характерну течію модернізму.

Експресіонізм – «(від франц. expression – вираження; німецькою Expressionismus) – напрям в літературі та мистецтві (малярство, музика,

театр, кіно), що виник напередодні першої світової війни. Один з найважливіших проявів європ. авангардизму, що мав помітний вплив на подальший розвиток багатьох видів мистецтва» [24, с.173]. Поширені мотиви – біль, страждання, смерть та відтворення важкого душевного стану. Властива емоційність автора та персонажів, фрагментарність оповіді, використання символіки та гротеску. Відповідно, переважає демонстрування негативних сторін життя, зображення внутрішнього світу, межова ситуація, відсутність ідеалізації в сюжеті, естетизація потворного. Характеризується максимальною абстрактністю, і, порівнюючи з імпресіонізмом, ця течія характеризується тим, що емоції поєднувалися з реаліями, а в експресіонізмі - вони посилюються завдяки мистецтву. У цей же спосіб яскраві кольори проти темних та похмурих.

Насамперед, варто згадати В. Стефаника як письменника, що започаткував цей напрям. Його *етюд* «*Стратився*» є частиною діалогії про рекрутчину (перша частина – «Виводили з села»). «Приводом до написання новели було те, що у 1897 р. в родині Стефаників сталася трагічна подія: у війську покінчив життя самогубством двоюрідний брат Стефаника — Лука, згадку про якого знаходимо в листі до О. Кобилянської. Сам факт самогубства брата вимусив письменника задуматися над причиною такого вчинку та долею рекрутів взагалі» [40, с. 141].

Оповідь ведеться від імені автора з використанням характерної діалектної живої мови, а саме – жалісливі фрагментарні спомини батька про сина, який помер від знущань у війську. Автор зважає на те, що такий напружений момент в тексті породжений не якоюсь випадковою подією, а всім життям героя. Тут немає місця діалогам, лише короткі авторські характеристики та монологи, які, немов, звернені до когось. Уявна розмова з сином, віщий сон: «Ой, дядню, не годен я у воську вібути»; «Кажу я єму: терпи та науки бери си та чисто коло себе ходи» [39, с.73]. Письменник

прагне цілком правдиво настрій і переживання батька, який говорить.: «Коби ще мене спритали разом з Николов у могилу. Най би-м гнили разом, як вкупі не можемо жити...» [39, с. 74]. Батько у відчаї, він усвідомлює непотрібність власного існування після трагічної події, і це також свідчить про екзистенціальні нахили тексту.

Як відомо, експресіонізм схильний до естетизації потворного, і тому, автор в деталях відтворює побачене батьком в трупарні, коли він забирав вже покійного сина: «Вершок голови відпав як лупина. На животі був хрест, бо навхрест пороли та посшивали» [39, с. 75]. Аналізуючи творчість В. Стефаника, О. Черненко зазначає: «Зневага до тіла, яке є, за словами Стефаника, «скелею» - в'язницею духа спричинила те, що він, як, зрештою, і всі експресіоністи, зображував смерть людини в її найжорстокішому вигляді, без жадної ідеалізації. Виразно підкреслений образ огидної смерти, часто з детальним описом розкладу напухлого тіла та іншими, навіть іноді макабричними зображеннями його тління, мав на меті підкреслити марноту й несуттєвість нетривалої мертвої матерії» [53, с.154].

До того ж можна зауважити, що твір містить фольклорні елементи, а саме момент розмови з покійником подібна до традиційних голосінь: «Ой, дитинко, ми тобі з мамов весіле лагодили та музики наймали, а ти собі гет від нас пішов» [39, с.75]. Все це підкреслюється і за допомогою контрастів, не лише передавання внутрішнього стану батька: «Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній, мармуровій плиті та гейби усміхав ся до свого тата» [39, с.76].

Відзначимо і музичність етюд, оскільки, звуки чітко відбивають цю драматичну ситуацію: «Ноги її посиніли від снігу, верещчала як несповна розуму» [39, с.73] та кольористичність: «Світло у пільмі потапало, дрожало. Ось, ось, впаде, і чорне пекло зробить ся» [39, с. 74]. С. Микуш підкреслює також те, що прізвище закатованого рекрута - Чорний, і саме цей колір

домінує в тексті. Окрім цього, білий колір є архетипним, він тут «не просто символ смерті, не просто обрядовий символ. Для Миколи це шлях на Небо, до Бога» [28, с. 92].

Д. Наливайко констатує поширеність у модернізмі «течій і шкіл з промовистим префіксом нео: неоромантизм, неокласицизм, необароко, неоготика тощо» [30, с. 48]. Представниками неоромантизму як новелісти є Леся Українка, О. Кобилянська, Г. Хоткевич. Всі інші течії не були чітко представлені у малій прозі кінця XIX – початку XX століття.

На межі експресіонізму та імпресіонізму лежить літературна творчість таких письменників як Марко Черемшина, Л. Мартович, Г. Хоткевич. Авангардизм та його різновиди (футуризм, дадаїзм, кубізм, сюрреалізм) та екзистенціалізм майже не представлені у фрагментарних творах зазначеного часу. Естетизм як напрям найяскравіше репрезентований у творчості І. Франка, О. Кобилянської, однак, суто в новелах, а не в фрагментарних піджанрах.

Варто наголосити на спорідненості всіх літературних течій модернізму з романтизмом, як стиль, що дав розвиток фрагменту як жанру і всім жанровим формам в цілому. Влучну характеристику романтичному напрямові дав Євген Сверстюк: «Романтизм – це вічні повторення молодости, це стиль, що проходить крізь епохи» [29, с. 356].

Отже, мала проза українського модернізму демонструвала у своєму дискурсі невизначеність, неясність, обережність. Модернізм послабив подієве начало творів, зміцнивши зв'язок між ліричними та епічними елементами та надав новим жанровим утворенням в українській літературі характерних якостей. Письменники продемонстрували той тип прози, в якій важливою була не подієвість та послідовний виклад подій, а почуття, враження, символи.

РОЗДІЛ III.

ХУДОЖНІЙ СВІТ ФРАГМЕНТАРНИХ ФОРМ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Жанр – поняття рухливе, його не можна звести до чогось одного, він постійно повинен оновлюватися, аби не зникнути з жанрової системи. Все це стосується і фрагментарних жанрів, які напрочуд добре придатні до будь-яких трансформацій.

Фрагментарні твори за своєю структурою відрізняються від таких «монументальних» жанрів як роман чи повість, відповідно мають свої особливості аналізу. Фрагмент, переважно, має безфабульну структуру, тому не вписується в сутність епічного роду, для якого характерні розгалуженість, неквапливе розгортання сюжету та широта описів, об'єктивність зображення. Саме тут епічні елементи (події, характери) розчиняються в потоці асоціацій, ліричних відступів, які переміщуються нібито всередину розповіді та обрамлені нею.

Навпаки, малу прозу увиразнює обмеження однією чи кількома подіями, суб'єктивація та психологізація оповіді, дифузія різних стильових течій, експериментальність та інтертекстуальність. Ця проза вимагає концентрації авторської уваги на експресивно наповненому окремо взятому яскравому фрагменті з ігноруванням фабульності та багатометражності епосу.

Новелістику більш доцільно аналізувати подібно поезії. Важливу роль має відігравати читання – точне та критичне. Варто звертати увагу на всі нюанси, щоб не порушити враження від твору, досягнути його як щось абсолютно «ціле».

Потрібно рухатися не від епізоду до епізоду, звертаючи основну увагу не на самі події чи навіть цілі історії з життя, вчинки персонажів та їх характеристику, а на те, що ж робить цей твір таким нестандартним –

мінімальна кількість тексту і максимальна кількість вражень від нього. Фрагментарна новелістика тим і цікава, що уникає надмірності у висловлюваннях, даючи читачу самому простір для думок. Тому новелістичні структури наче перервані, незакінчені.

Однак все-таки фрагментарний твір доцільно розглядати подібно як до епічних, так і ліричних жанрів, зважаючи на те, як маркує твір сам автор та літературознавці; його типологічна схожість із традиційними жанрами; домінантним є епічний сюжетно-подієвий чи ліричний план твору; особливості композиції («пуант» або ж несподіваний, чи «відкритий» фінал); своєрідність внутрішнього світу автора та самих персонажів; інтерпретація художніх засобів, елементи інтермедіальності та інше.

Спорідненість характеру виконання з іншими видами мистецтва, зокрема живопису й музики, породила такі малі літературні жанри, про які ми згадували раніше: етюд (нарис), ескіз (нарис), шкіц (ескіз, етюд, нарис), мініатюра, арабеска, панорама, акварель (етюд), поезія в прозі, образок (етюд), картина (етюд), фотографія з життя, фрагмент, ноктюрн, студія, силует та ін. Врешті - решт, можна вважати, що етюд, ескіз, образок, акварель і шкіц – це синоніми, тому необхідно схоплювати незначну різницю між ними. Класифікацію жанрових різновидів малої прози варто розпочати з жанру етюду, оскільки інші фрагменти є, переважно, його різновидами. Саме тут слід знову наголосити на тому, що всі назви малих прозових жанрів досить умовні, і навіть те, як їх визначив автор чи літературознавці не є визначальним критерієм (використовуємо класифікацію дослідниці В. Чайковської [51]). Тому, ми розглянемо приклади художніх текстів кожного з наведених нижче жанрів і з'ясуємо їхню жанрову специфіку.

Етюд – невеликий за обсягом, переважно безсюжетний твір настроєвого характеру. («Цвіт яблуні», «Невідомий», «Лялечка» М. Коцюбинського, «Дорога», «Вечірня година», «Засідання», «Моє слово» В.

Стефаника; «Зустріч» Наталки Полтавки, «Килина» Х. Алчевської, «Карпатські етюди» Н. Романович-Ткаченко,). Також, до цього жанру зверталися І. Франко, М. Коцюбинський, О. Гончар, І. Драч, Гр. Тютюнник. Літературознавець, І Денисюк, вважає «етюд є загальним поняттям, яке включає в себе такі з певними понятійними відтінками види, як образок, акварель, картинка, а слова «нарис», «шкіц» є просто синонімами «ескіза» [9, с. 194]. Етюд дає лише поверхове та фрагментарне уявлення про зображуване. Можна вважати, що це «невеликі замальовки з життя» [24, с.191]. Автор подає конкретну картину, фіксує момент, вихоплений з життя, відтворює внутрішній стан людини, нерідко на тлі пейзажу. Етюд, як правило, приваблював своїм пленеризмом. Відповідно, намічаються нові тенденції використання природного фону для поглиблення психології героїв. З цього виходить дуже цікавий матеріал для дослідження. Етюдам властиві фрагментарність, інтимність, ліризм, настроєвість, відсутність конкретного сюжету. Завдання автора – побачити і передати всю сукупність вражень через кольори, звуки, окремі деталі, почуття, емоції, переживання тощо (наприклад, враження від природи). Велика кількість художніх засобів.

До циклу *«Карпатські етюди» Наталії Романович-Ткаченко* увійшли твори «Добрий вечір» та «Вивчив сина». Їх об'єднує спільне місце подій. У першому етюді сімейне життя Марині та Михася зображується на лоні мальовничої гірської природи, і, справді, виникає відчуття єдності людини із природою, їхньої гармонії, що властиво для імпресіонізму. Сама авторка та літературознавці відзначають цей піджанр як етюд, з чим важко не погодитись. Це підтверджують численні натяки: зображення невеликого проміжку часу - вечір, що свідчить про фрагментарність тексту, колористичність, символічний образ сонця, природа як засіб репродукування людських емоцій та вражень, позитивна настроєвість, але в той же час текст не є цілим, а уривчастим, не містить помітного сюжету або ж фабули,

нагадує, знову ж таки, згаданий раніше пленеризм.

До прикладу, «І дід Василь усміхнувся, глядячи сиву бороду - невідомо, чи Марині, що метнулась повз нього, струнка, моторна, чи сонцю, що гаряче, ясне, привітне, повільно котилось блакитним небом» [36, с. 145]; «Цілій країні підгірянській ясно світить сонце красне, та, мабуть, найпривітніше всміхається надвечір тій леваді, тому садкові й городові, що Мариніну хату оточують, та й хаті її чепурній, веселій» [36, с. 145]. Виникає думка, що люди і природа не лише споріднені, ба більше, залежать від настроїв одне одного, мешканцю гір більшого і не треба.

Колористичність етюдів досить бідна, що власне, і не є характерним для цього жанру фрагментарної новелістики, обмежується кількома реченнями: «темні, сині ліси панують над ними, блискучою стежкою прорізує оксамитову зелень луків, звиваючись поміж білими хатками» [36, с. 144]. Вражає величезна кількість художніх засобів, що живописно розкриває людської душі та природи: «мов пташка співаючи; працюючи, мов бджола; смагла, рум'яна. вродлива молодиця; небо синє радіє, земля всміхається, шелестить м'яка травиця».

Ескіз – «незакінчений твір, загальна зарисовка майбутньої картини. Вживається іноді як шкіц, замальовка» [27, с. 347] («Осінній ескіз», «Роман», «У панів», «Мужицька арихметика» С. Васильченка). Це своєрідна замальовка з природи, незавершений фрагмент життя. В літературі ескіз, це швидше, певний чорновик для автора, план задуманої роботи над твором. Ескіз – уявлення про художній твір, яке характеризується швидкоплинністю, стислістю, безсюжетністю; неповний текст, що вимагає здогадок з боку читацької аудиторії.

«*Мужицька арихметика*» С. Васильченка сам автор називає то оповіданням, то новелою, або ж ескізом, залежно від видання збірки. І. Денисюк відзначає, що за жанром - це оповідання [10, с. 82]. Своєю

драматичністю, напруженістю та нескладним сюжетом, художніми засобами та малим обсягом, нагадує новелістичний текст. Однак, революційні події села, що зображені в тексті схиляють до думки, що твір є більше реалістичним, аніж модерним, можна говорити про неореалізм як окрему течію. Розповідь про соціальний конфлікт між паном та звичайними сільськими людьми, в ході якого пан вирішив поглузувати над бідняками, давши почитати арифметику замість цікавої книжки, але сам зазнав моральної поразки.

Так само, ескіз (умовно) насичений експресивними діалогами та полілогами, сатирою, іронією, гумором. Однак, немає як такого пуанту чи несподіваної розв'язки, можна встановити сюжетні елементи. Наприклад, експозиція - розмова монопольщика Василя Івановича та селянина Антонія: Чи немає у вас, Василю Йвановичу, якоїсь газети або книжки? – питав хурщик Антін монопольщика, зав'язуючи в хустину гроші за хуру» [5, с. 18]; зав'язка – розмова монопольщика Василя Івановича та селянина Антіна: «Оце, тобі, Антоне, книжка, – казав Василь Іванович, оддаючи йому задачника. - Не пуста яка-небудь – пользовита книжка!» [5, с. 19]; розвиток дії – розгляд книжки селянами: «Бачить у вишнику, коло хати, сидять люди, гомонять, сміються. Між ними - Антін з книжкою» [5, 20]; кульмінація – суперечка між паном та селянами про те, як треба розуміти арифметику: «То – ж книжка написана зовсім не для того; по їй треба вчитися арихметики, а ви казна-що витіваєте» [5, с.23]; розв'язка – моральна поразка пана в конфлікті: «Василь Іванович зразу спинився, мов його хто сіпнув за полу, повернувся, хотів щось сказати. Потім плюнув і мерщій подався до своєї монополії» [5, с. 25]. Відповідно, автор вдається до об'єктивного викладу подій, майже відсутня його світоглядна позиція. Жанрова природа твору є неоднозначною з наведених вище характеристик, однак, більше схиляємося до думки, що цей текст має новелістичну спрямованість. При цьому риси інтермедіальності та виразні

художні засоби відсутні, як це характерно для всіх попередніх текстів. Відповідно, переважає подієвий план, а не ліричний.

Шкіц – «стислий, ескізно окреслений твір, своєрідний начерк» [27, с. 588] («Асан і Зейнеп» Х. Алчевської, «Діти Землі і Сонця» А. Головка, «На золотих богів» Г. Косинки, «В путях шайтана» М. Коцюбинського). Так само можна вважати, що є близьким до нарису та інших замальовок.

Х. Алчевська, забута на сьогодні письменниця, спиралась на традиції реалістичного письма, але її творча манера розвивалася в напрямку модернізації. Її твір «*Асан і Зейнеп*» описує мальовничу природу гірської кримської місцевості, на фоні якого розгортається історія життя мешканців татарського селища. Сам жанр твору авторка відзначає як «шкіц», однак, зустрічаємо і термін «оповідання», як і в попередньому аналізі тексту.

Одразу можна відзначити живописність цього твору, чим він і розпочинається: «Гарячий кримський полудень. Море синє-синє; воно все тремтить і переливається, грає тисячами барв... Чинари й тінисті орішники якось замліли від палючого сонця; вони всі скупчилися над холодним струмочком, ніби чекають чогось...» [56] Спостерігаємо за природою аулу, повсякденним життям жителів гір: Наразі весь аул ніби заснув, на плискуватих дахах нікого не видно [...]. В одній саклі двері одчинені; крізь них видно молоду татарку, що сидить на кам'яній долівці і плете сітку для риби; тим часом молодша сестра її розплітає їй волосся й порається коло неї з полумиском рудої, розбовтаної в воді фарби, в котрій вона те волосся мочить...[56]

Звичайно, пейзажні замальовки та їхня деталізованість, і як наслідок — інтермедіальність, є типовими рисами фрагментарної новели. Чуттєва та складна історія любовного трикутника, що призводить до трагічних подій. Простежуємо виразність образів – Асан, Зейнеп, Урсин, характерний детальний опис не внутрішнього стану, але і зовнішності персонажів: «Така

хороша, швидка і моторна, з очима, переляканими, мов у сарни, але горда, що й не підступишся!» [56]... «А вона – задивилась на його одягу, на кучеряве волосся, що вибивалося з-під шапки, на чорні брови...» [56]...«Голова в нього мальовничо завинута хусткою, на ногах – шкуратяні черевики, стягнуті мотузком, а весь він – у білому, – в якомусь полотняному дранті з матнею і в холошнях, що з колін аж до п'ят обтягують його й роблять струнким, мов кипарис» [56].

Головний персонаж – Асан, відчуває взаємні почуття до багато молодого татарина Урсина, однак, кріпак її батька, Зейнеп, сам закоханий в неї, і відчуває не те, що неприязнь до себе, а навіть ненависть з боку дівчини. Разом з тим, саме він допомагає їй зрозуміти, що її любов до Урсина «сліпа», відкриваючи очі на те, що той їй зраджує: «Саме проти місяця, на оттоманці сидів Урсин, а в нього на плечі дрімала, притулившись до нього, немолода, але ще гарна пані...» [56] Цього її душа витримати не змогла.

Одразу позитивні настрої дівчини, за якими можна було спостерігати на початку – «вона любить море – он воно яке гарне стелиться, любить зорі; любить рідну саклю...» [56], змінилися на безвихідь героїні, що виявляється, насамперед, у її сприйнятті навколишнього світу: «Вся краса божого світу раптом зникла для неї, – ніби пересохла... І прірва невимовного одчаю розступилася перед її очима, мов темне гірське провалля, що чекає вночі на жертву...» [56].

Чуттєвість, емоційність, насиченість – все це визначає твір не як оповідання, а саме, новелу, до того ж, фрагментарність чітко виражена, фінал незавершений, оскільки, подальша доля героїні невідома,

Мініатюра – «невеликий за обсягом, композиційно довершений літературний твір, який узагальнює думку». [27, с. 47]. Варто вказати на те, що мініатюра може бути як загальна назва для фрагментних творів (новели, шкіца, вірша у прозі анекдоту), так, навіть, для водевілів, п'єс. («Адресатка

померла» Є. Ярошинської, «Дош», «На золотому лоні» С. Васильченка, «Амбіції», «Чарівник», «Нитка» В. Стефаніка, «Мої лілеї», «Самітно мені на Русі», «Через море» О. Кобилянської, «Яблуні цвіли за вікном...» Х. Алчевської). Відрізняється від інших малих прозових жанрів тим, що тут чітко передана думка автора, вона є завершеною, як і самий твір. Складно відділити від таких жанрів як есе, оповідання чи новела, але, все - таки, вона відрізняється більшою суб'єктивністю, відсутністю канонів та здатністю до літературних експериментів. Розмежування мініатюри та поезії в прозі є умовним. Мініатюра, маючи маленький обсягом, перенасичена змістом та багата на художні засоби. Можна вважати, що мініатюра – це також загальна назва для фрагментарних творів, як і поезія в прозі.

«Адресатка померла» Є. Ярошинської - типовий приклад піджанру мініатюри, перегукується з трагічним життям авторки. Сама авторка в підзаголовку не надає жанру цьому твору, однак, знаходимо також на його позначення такі терміни як нарис, оповідання, мініатюра. Цей твір відзначений реалістичністю та психологізмом, лаконізмом, виразністю мови, імпресіоністичністю та показує композиційну вправність письменниці.

Трагічна історія про втрату єдиної дочки – годувальниці на роботі закордоном, про що її мати дізнається з листа, який і призводить до її смерті. Тут немає мальовничих пейзажів, розгорнутих авторських роздумів, лише конкретний опис цієї жахливої ситуації.

Хоча, природа як і завжди чітко передає людський стан: «Темна ніч залягла цілу околицю, осінні мраки піднімалися понад сіножатями, маленькі заморожені краплі роси падали на пожовкле листе дерев... Сонце зійшло в повнім блиску, побідило тумани, і мов чисті діаманти блищала замерзла роса на висохлій траві, але ся краса природи була зимна, не веселила людського серця, бо вона віщувала – кінець» [55, с.181]. Навіть, з самого тексту ми усвідомлюємо, що твір завершений і нас більше нічого не очікує.

Без сумніву, це твір можна вважати закінченою мініатюрою, оскільки, для нього характерний також пуант (звістка про смерть доньки), завершеність, інтермедіальність, вираження внутрішнього світу матері.

Акварель – «короткі, фрагментарні літературні твори, в яких безпосереднє враження передається тонкими ліризОВАНИМИ пластично-зоровими образами, названі за асоціацією з технікою живопису» [37, с. 3]. Подібно, за визначенням В. Будного, акварель як жанр «спрямована на творення словесними засобами тих мистецьких ефектів, які притаманні живописній акварелі – картині, мальованій фарбами, що розчиняються водою і дають змогу передати відтінки барв, їх багатство і ніжність, гру світлотіней тощо, домінуючими рисами виступають: кольористичність, мальовничість, витонченість виконання та картинність бачення, яка викликає асоціації з ніжнопрозорою технікою малярської акварелі» [4, с. 296]. Акварельність літературного твору виявляється не тільки у кольористичності зображення, не лише у використанні такого методу як пленеризм, а й у самій ідеї картинності, композиції, яка відображає картинний принцип передачі простору - цілісне сприймання людини і тла, пейзажу, настроєвості. Читач самостійно малює в своїй уяві сюжет акварелей, який автор ніколи не подає, він лише знайомить з емоціями та почуттями головних персонажів картини. («Гірські акварелі» Гната Хоткевича, «На камені» М. Коцюбинського, «Буря» Є. Мандичевського та ін.).

Акварель «Життя» зі збірки Г. Хоткевича «Гірські акварелі» несе в собі екзистенціальні мотиви, автор порівнює кльови, які барахтаються у воді з людськими долями. Показовим є вираз: «Уся ріка *зачервонілася* від тисяч ковбків, що аж ясніють на каламутній воді» [49, с. 327]. Вода символізує плин життя, натомість червоний колір певну небезпеку та конкуренцію, яка траплятиметься на їхньому шляху. Письменник зовсім по – різному відтворює путь цих ковбків: передній «хитромудро влаштовується, блискавкою

проховзнувся попри самий камінь, пігнав уперед, десь там іще платву *біленьку* собі обіймив, вийшли удвох на спокійніше місце» [49, с. 328]. Можливо, білий колір символізує свободу, легкість, завершеність. Натомість інший ковбок загине, або ж пливе за течією, однак врешті – решт «як різна їх доля і як однаково *безцвітна*. Усе втоне у безконечності морі, й всьому одна ціна» [49, с. 329 – 331]. Тобто, загалом ніщо не має сенсу, немає постійності і в іншому житті ці ковбки можуть помінятися місцями.

Промовистою є розгорнута характеристика, яку митець надає гуцульському селу, використовуючи різні фарби та відтінки: «Гуцульське село – це ряд панорам, ряд прекрасних картин, що міняються через кожні десять кроків. Підійди вище – і ти не пізнаєш краєвиду: і гори в інший вінок із'яжуться і ріка інакше освітиться, і виступлять нові верхи. Глянь на село при сонці – тисячами несподіваних *фарб* засяє, засміється і заспіває; а набігла туча – і все *похмурніло, посіріли* ліси, *засинілися* кичери, мов гнівніше зашуміли води. А як надтягнуть мречі і *сивими* пеленами окутають верхи, розриваючися то там, то там темінях тла... – в казкове царство заміняється тоді гуцульське село»... [52, с. 313]. Подібний опис дійсно схожий до того, як художник вимальовує панораму гірського села з характерними для неї кольорами. І ці барви не є насиченими, здебільшого ніби розведені водою.

Влучно цитує О. Черемська іншу дослідницю творчості письменника, І. Приходько, за словами якої Г. Хоткевич «по-своєму витончено передає психічний стан природи з безліччю настроєвих відтінків свіжими незатертими образами, апелюючи до всіх п'яти чуттів людини. Він сам є його носієм, говорить від імені «язичника-гуцула», що осягає світ наївно довіряючи враженням. Але так само наївно запрошуючи читача до співтворчості, ліричний герой Г. Хоткевича знаходить у лісі й джерело

первозданної гармонії» [52, с. 128]. Відзначимо переважання ліричного плану в тексті, накопичення художніх засобів, синтез з малярством.

Поезія в прозі – «являє собою короткий ліричний настроєвий твір, наближений за формою представлення до прози, а за мелодикою, підвищеною емоційністю та ліричним сюжетом»... – до поезії, але без розміру, регулярного римування» [12, с. 189 - 190]. Варто одразу зауважити, що деякі дослідники не розмежовують поняття «поезія в прозі» як окремий фрагментарний жанр та загальна назва для всіх фрагментарних творів. Втім, без сумніву, кожен твір малої фрагментарної прози за формою є прозою, а за сюжетом, емоційністю, мелодійністю – поезією. І, як вважає, М. Зушман, «поезія в прозі – це переважно новелістичні ліричні замальовки, в яких за посередництвом імпресіоністичної чи символістської поетики відтворено рух почуттів автора чи героя» [14, с. 62] (Х. Алчевська «Шопенівський марш», «Яблуні цвіли за вікном» «Холодні очі», «Метелик», «Хлоя»; У. Кравченко – «Мої цвіти», М. Коцюбинський «З глибини», Казка «Хо», «Раненько волосся чесала», «Стратився» В. Стефаніка та ін.). У літературознавстві постійно чиниться суперечка навколо жанрового статусу поезії в прозі: є вона формою поезії чи прози, або ж самостійним жанром? В українській науці окремі аспекти цієї проблематики висвітлювали І. Денисюк, Ю. Кузнецов, В. Лесин, А. Підпалій, О. Черненко, С. Павличко та інші. Звичайно, можна спробувати охарактеризувати цей жанр як щось відокремлене, так чи інакше, він лишень існує в нашій літературі, не піддаючись чіткому визначенню.

Уляна Кравченко – «Мої цвіти» – яскравий приклад поезії в прозі, або ж іншими словами – ліричних нарисів, як відзначає сама авторка. Суттєво відрізняється від попередніх творів, оскільки, присвятила цю збірку саме рослинам, в тому числі, і квітам, які фігурують майже в кожному з її текстів. Вся збірка присвячена певній квітці «Фіалка», «Маки», «Цвіт папороті» і т. д.

Поезія в прозі письменниці переконує, що лише за допомогою

мистецтва ми можемо відчутти та зрозуміти таємничий світ природи, осмислити її красу, і поезія, як і саме образотворчість – це щось надважливе та надприродне для кожного з нас. Відповідно, в її текстах ми не побачимо реалістичності, лише відкрити ідеалістичність того, що її оточує, що квіти – це теж живі істоти, яка наділена таким же внутрішнім світом, що і людина. Відчувається, що для авторки природа, мистецтво та людина - невіддільні між собою. Наприклад, це яскраво проявляється в таких рядках:

«Цвіти навколо...

І в душі моїй цвіти — святого натхніння...

Дні золотих яскрів...

Навколо цвіти. Цвітів багато.

І все їх більше — і все їх більше.

Все нова цвітка каже: „Ось і я тут!“

У кожної найдрібніщої форма й ідея

— *зміст її — зливаються в гармонійну цілість.*

Нема переваги одної над другою.

Кожна цвітка має свій вигляд

—краску — запах — душу...»[58][]

«Всі вони живуть окремим, тихим і мовчазним своїм життям.

І мовчки вчать мистців людий класти краски на полотно » [58].

Звичайно, цей текст є поезією в прозі, про це натякає навіть форма написання, однак, варто відзначити і його мелодійність та легкість читання, естетичну вартість, тематику, ліричний план, виразність художніх засобів.

Образок – «невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізне зображення певної події або сцени, пластичний опис ситуації. Поширення набув у II пол. XIX ст. у творчості реалістів та натуралістів» [12, с. 141]. Синоніми – малюнок, фотографія, нарис. Можна вважати, що це акварель, яка позбавлена кольорового наповнення, з малорозвиненим

сюжетом (безфабульний), що знову ж таки, зближує його з іншими жанрами малої прози - ескізом та етюдом, і це теж свідчить про розмитість цих термінів на позначення жанрових форм. («У найми» Д. Марковича, «Образки з життя», ««Пролетар» С. Яричевського, «Він іде», «Поєдинок», «Відьма» М. Коцюбинського, «Ні разу не вдарив» А. Чайковського, «Женячка на виплат» Є. Ярошинської, «Різдво під Хрестом полудневим» М. Косача, «Галицькі образки» І. Франка, «Гуцульські образки» Г. Хоткевича). Для нього характерна часова та просторова обмеженість матеріалу, як і для інших фрагментарних текстів.

«Ні разу не вдарив» А. Чайковського – «образок із судової салі», – так визначив жанр свого твору письменник і самі літературознавці, однак зустрічаємо також і визначення «оповідання». Події відбуваються в сільському суді, де виносять вирок Грицькові Чепізі. Одразу варто відзначити реалістичність зображення, деталізованість у описі зовнішності, предметів, і, звичайного, внутрішнього світу персонажів, що наближає його до нарису. Також, що не зовсім характерно для фрагментарних текстів – діалогічність.

Судять чоловіка за побиття старої односельчанки Варвари, яка нібито вкрала в нього сорочку з обійстя, хоча, ніяким чином це довести не може:

«Як я вернув, то сорочки вже не було. Жінка наробила крику. Я пустив ялівку і побіг за нею.

— За ким, за сорочкою чи за жінкою?

— Та чо я би біг за жінкою, а-во, за Варваркою! Жінка каже, що вона щойно вийшла з обійстя і потягла з плоту сорочку.

— А жінка виділа?

— Я там знаю, чи виділа!» [56]

До того ж, постійно виправдовується, брешучи і роблячи вигляд, що не причетний до злочину, сподіваючись на допомогу адвоката, якому дав немало хабара: «Отже, скажи: почуваш себе винуватим?

— Ні, бігме, боже, сто раз присягну, а не раз, що її ні разу не вдарив!» [56].

У суді з'являється сама потерпіла, яка теж присягається, що говорить лише правду: «Я все сказала правду, побий мене бог, коли я одно словечко збрехала!» [56] Однак, і сама Варвара має не дуже хорошу славу в селі – живе в злиднях, випиває, навіть відьмою кличуть. Втім, як виявилось, ніякої сорочки жінка не крала, про що оповів свідок події, Петро Перепічка: «Та де поділася? Йду я з обійстя, вже як бабу до шпиталю повезли, дивлюсь, а під плотом між кропивою щось біліє... Я штурк палицею — та й витягнув сорочку... Може, неправда, куме Грицю?» [56].

Все-таки, Грицько отримав свій заслужений вирок: «Ото справедливість! Гей, гей, три місяці за такого діловода, за жебрачку... І вісім срібла стратив! Тай ще аби її був хоч раз ударив, то не було б мені жалю!» [56].

Беручи до увагу жанрову природу тексту, крім вище зазначених рис можемо відзначити також подієвий план тексту, внутрішній монолог Грицька (роздуми не лише про ситуацію, що склалася, але і звичайні господарські питання, що його хвилювали) певну незавершеність, оскільки, виникає безліч питань до сюжету: чому Грицько вдарив Варвару, якщо до того не був помічений в подібних конфліктах, навпаки, про нього односельчани відгукувалися лише позитивно? Можливо, бабця і справді відьма, що «затуманила йому голову», аби виманити гроші? Оскільки, дивна поведінка персонажа на засіданні дійсно на це вказує.

Більше схилиємось до думки, що цей твір належить до оповідань, оскільки розмір тексту досить великий, виражений сюжет, реалістичність. Водночас, можна вважати, що наближається до образка та нариса тим, що внутрішній світ персонажа знаходить своє вираження в конкретній зовнішній ситуації, відповідно, письменника цікавить не лише сама людина, а її роль у суспільстві.

Натюрморт – nature mort (фр.) – буквально мертва природа. Зображення неживих предметів, домашніх речей, плодів, квітів, забитої диковини, атрибутів якої-небудь діяльності, зігрітих живим людським почуттям, які під пензлем художника починають жити власним неповторним життям [51, с. 2] («Рожі» О. Кобилянської). Наприклад, фрукти чи квіти на столі тощо.

Дехто вважає цей твір прикладом етюду (С. Нісевич), натюрмортом (В. Чайковська), мініатюрою чи звичайною поезією в прозі, про що вказала і сама автор збірки, нарисом. Відповідно, вона не розмежовує ці два поняття, що очевидно, оскільки різниця між ними майже непомітна. Це безсюжетна, настроєва замальовка, де персоніфікація наближається до алегорії, з філософським змістом. За тематичним наповненням нагадує проаналізовані поезії в прозі Уляни Кравченко. Вони передають прагнення письменниці передати своє бачення, свої внутрішні переживання.

Символічно, кожна зі згаданих троянд втілює певну жінку, або радше, тип людини, їхні характери: «*Темно Червона*, окружена листками, що недбало звисали, горіла пурпурою. Розцвіла ся розкішно, упоювала ся сама собою, принаджувала до себе і ждала неспокійно» [60, с. 324]. Символізує красу та пристрасть, ось-ось зів'яне.

Інша, «зараз коло неї, мов під охороною маленьких, трохи потвердих, темнозелених листків, тулилася ся *блідворожева* рожа. що тільки на половину розцвітала ся». Вона ще перед кількома хвилями була пупінком, а тепер немов від одного сильного віддиху раннього повітря розцвітала ся...Вона була повна поетичного передчуття рожа, до котрої усміхається ся полудень зі своїми різнобарвними метеликами...[16, с. 324]. Романтична та чуттєва, ще не до кінця пізнана світом та бажає відкрити йому.

Біла, «приталена свіжими зеленими листками вона тонула в собі, а проте чула, що жиє. Ледве почувуючи своє барвне окружение, сияла

невинністю і чистотою і пахла так чудово, що зелені листки здержали свій віддих і в нестямі пили її солодощі...» [16, с. 324 - 325]. Заглиблена в себе, невинна. Разом з блідо рожевою також символізують мир, спокій, жагу до життя.

І *жовта*, що була майже непомітною серед інших: «Та рожа звисала геть поза край склянки. І великі майже блискучі листки хилили ся довкола неї ніжно та намагалися якнайближче притулитися до неї. Але вона, тяжко засумована та пририта незаспокоєною тугою, і поглядом на них не кинула» [16, с. 325].

Через образи квітів і їх протиставлення вона розкриває психологію характерів, емоції, переживання. Важливим образом є вітер, який символізує зміни та оновлення: «Летить просто туди, де стоять рожі, дотикає ся всіх сміло, немов цілує їх, так що груба полонінь ляmpi в переполоху палахкотить і тремтить... Потім знов настає тиша...» [16, с.325] Так само символічним є останній рядок натюрморту, в якому закладений весь зміст: «З їх упадку тиша, що довкола панувала, і все у себе приймала, зложила казку, про долю рож...» [16, с. 326].

Стосовно жанру, то одразу відзначимо колористичність, що натякає на піджанр акварелі, ліричний план – поезія в прозі з підтекстом на подієвість, а саме: причинно-наслідковий зв'язок між подихом вітру й опалими пелюстками – символічне передбачення долі. Всі не названі вище риси – багатство художніх засобів (алегорія, персоніфікація, порівняння, епітети), мелодійність, незавершений фінал - все це натякає на новелістичну природу тексту, проте конкретно визначити піджанр важко, оскільки, спостерігаємо риси кожного з різновидів названих вище. Відповідно, у цілому його можна означити як жанр «поезії в прозі».

Малюнок – «зображення на площині, яке виконується за допомогою графічних засобів і має самостійне художнє значення. Малюнок може бути

структурною основою для будь якого зображення: графічного, живописного, скульптурного, декоративного. За призначенням малюнок можна поділити на: начерк, ескіз та малюнок, який виступає як завершений художній твір» [37, с. 10] («Весна» Д. Марковича, «Весела людина», «Зануда» С. Черкасенка, «Вітрові пісні», «З громади» Н. Кибальчич, «Усе по закону» В. Леонтовича, «Свій брат», «На селі», «Малюнок селянського життя» А. Тесленка).

«Малюнок селянського життя» А. Тесленка – без сумніву, це жанр малюнку, саме так визначає цей твір письменник та літературознавці. А. Тесленко, як і С. Васильченко, зображує просту людину, таку, що хоче суспільних змін, однак, цей текст дещо нетиповий для цієї тематики. Розповідь про багатого письменного селянина Федора Якименка, який показав себе як донощик та брехун, водночас виконуючи обов'язки старости села. Справді, цей текст не містить пуанту і цілком незавершений, немає сюжету, виразних художніх засобів та зображення внутрішніх роздумів. Нагадує коротку довідку про певну особу, і цілком, підходить до жанру малюнка. Наприклад: «Ото вже знай було: як поїхав Федька верхи у город, непременно будуть гості з нагайками в село. То він десь почує, що той лаяв начальство, а той про землю балакав, то сяке - таке. Одно слово, похвала йому, честь» [42, с. 263].

Звичайно, неможливо охопити всі жанри фрагментарної прози в одному дослідженні, а тим більше – тексти, однак, важливо згадати інші твори, які містять елементи фрагментарності, і їх так само варто дослідити як варіанти малої прози: «Ей, коб мене були учили» О. Турянського; «Івась Новітній», «Щука», «Поки рушить поїзд» І. Франка; «На острові», «Тіні забутих предків», «Intermezzo», «Хвала життя», «Записні книжки» М. Коцюбинського; Д. Марковича «Фінал» та «Мій сон», «Яблуні цвіли за вікном» Х. Алчевської, твори С. Васильченка, Марка Черемшини; «Самітно мені на Русі», «Через море», «Мої лілеї» О. Кобилянської; Грицька

Григоренка, О. Маковея, М. Яцківа, Дніпрової Чайки, Н. Кобринської «Душа», М. Кониського «Ранком в Алупці», В. Стефаніка «Давня мелодія», «Мої приятелі»; М. Косача «Хмари», «Нікуди», «Отрок» («Дума в прозі»); елементи фрагментарності в публікації М. Грушевського «Етнографічеській етюд», М. Шашкевича та інших.

Ще І. Денисюк звернув увагу на те, що не лише заголовок, але і підзаголовок має вирішальну роль у визначенні жанру твору, однак, з аналізованих нами вище фрагментарних різновидів новели, це не завжди виправдано. Окремі тексти містять ознаки як оповідань, так і новел, а то навіть і драми, домінує подієвий план та майже відсутня напруженість і пуант, до того ж, немає чіткості між самими піджанрами - синонімія як типове явище. Хоча, для більшості з них характерними є деталізованість, ліризм, синтез мистецтв, потік свідомості ліричного персонажа, що свідчить про новелістичну спрямованість.

Необхідно бути уважним до всіх деталей у тексті, щоб правильно визначити його жанрову специфіку, втім, на те вони і фрагментарні тексти, щоб вражати своєю суб'єктивністю та неоднозначністю.

РОЗДІЛ ІV.
ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР МАЛИХ ЖАНРОВИХ ФОРМ В
УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Як відомо, мистецтво – це цілісність, що складається з різних, але взаємопов'язаних і споріднених видів. Ще в античні часи Аристотель розглядав взаємозв'язок як між «музичними мистецтвами», передусім між поезією та музикою, так і між мистецтвами «музичними» й «пластичними», зокрема між музикою і архітектурою, музикою і скульптурою [1, с. 116].

Донині в літературознавстві проблема синтезу мистецтв залишається актуальною та до кінця не вивченою, що призводить до появи нових розвідок на цю тему на думку Н. Тішуніної, «термін «синтез мистецтв» більшою мірою стосується романтизму, в той час як «інтермедіальність», є однією з художніх характеристик символізму» [43, с. 6]. Однак, ми не розмежовуватимемо цих понять, оскільки, не бачимо в цьому потреби, в нашій літературі друга назва з'явилася лише недавно. Також, можна вживати термін «взаємодія мистецтв».

Спостерігається певна закономірність в тому, що проблема синтезу мистецтв загострювалася в перехідні епохи, на зламі епох, і, звичайно, своє відображення знайшла в літературі модернізму. На думку Н. Дмитренко, «саме у Єнських романтиків синтез вперше осмислюється як невід'ємна ознака органічної культури» [11, с. 120].

Що і не дивно, оскільки, романтизм також був напрямом, в якому зародилася новела і самі фрагментарні форми, на той час лише стиль романтизму був здатний на такого роду експерименти. При цьому варто враховувати, що модернізм в українській літературі співвідноситься з потужною романтичною традицією (Т. Гундорова, Н. Шумило), тому тенденція до синтезу є логічною, бо вона завжди була характерна для

романтики. Естетичні засади романтизму спрямовані на руйнування обмежень і правил щодо жанрів та родів літератури, а, отже, і родів мистецтва.

Намагання вийти за межі канонічного жанру модерністська новела та її різновиди проявляли через рівень синтезу з різними видами мистецтв, насамперед, з музикою та малярством, однак танець чи скульптура також не є винятками. Відкриття нових «засобів вираження» принесло яскраві й цікаві результати. В українській літературі інтерес до синтезу мистецтв також з'являється в епоху модерну, як зазначає О. Рисак, «у період її (літератури – М. Л.) глибокої психологізації. І нерідко для зображення внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних спалахів чи станів необхідні були «допомога» суміжних Муз, запозичення певних структурно-композиційних та стильових ознак та прийомів, а також способів функціонування естетичного явища в художньому просторі та часі» [35, с. 20].

Що стосується традицій української інтермедіальності, то варто вважати зачинателем цієї окремої галузі літератури І. Франка, який у трактаті «Із секретів поетичної творчості» намагається з'ясувати, якими засобами автор твору може досягти малярського та музичного ефектів у літературному творі (відповідно розділи названо «Поезія і музика», «Поезія і малярство»). Він пояснює виникнення та сприйняття синтетичних образів: автор твору «торкає різні наші змисли, викликає в душі образи різнорідних вражень, але так, щоб вони тут же зливались в одну «органічну і гармонійну цілість» [56, с. 36]. Цікавими є інші його твердження: «поет уживає кольористичних ефектів зовсім не там, де вжив би їх маляр, а для характеристики психічного настрою людей» [56, с.36]; поет «малює при помочі рухових, а не нерухомих закріплених образів» [56. с. 41]; «не те відрізняє маляра від поета, що теми одного лежать виключно в категорії місця, а другого в категорії часу, а те, що техніка одної штуки зв'язана нерозривно тільки з одним змістом зору, коли

тим часом друга дає можливість апелювати до всіх зміслів» [56, с. 39]; Певна річ, і поезія викликає в нашій організмі такі самі зміни, як музика, і викликає їх не раз далеко сильніше, заставляє нас не тільки тремтіти і запирати в собі дух, але також сміятися, плакати, почувати тривогу, вдовolenня, ненависть, погорду і т. і. Та головна річ тут та, що вона не втихомирює, а розбурхує до жвавішого ділання наші вищі духовні функції, і се можна би назвати її характерною прикметою» [56, с. 29].

Ще навіть І. Денисюк звертав увагу на те, що у новелах І. Франка так само переважають малярського - музичні образи, які є особливо настроєвими. (наприклад, цикли «Галицькі образки», «Тюремні сонети», «В плен-ері»).

Питання взаємодії і взаємозв'язку мистецтв, літератури у системі мистецтв, на думку Д. Наливайка, у сучасній компаративістиці є досить актуальним, а відтак викликає суперечки. В. Будний, М. Ільницький визначають інтермедіальність по-перше, «як внутрішньо-текстову взаємодію літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв; по-друге, як взаємодію семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури» [4, с. 297].

Синтез різних мистецтв у літературному творі – один із виявів яскравого й важливого процесу модернізації красного письменства. Наприклад, кіно спричинило появу в літературі жанрів кіносценарію, кіноповісті, кіноновели. З музики в літературу прийшли такі жанрові видозміни, як романс, ноктюрн, симфонія, арабеска, а з малярства – етюд, акварель, шкiц, ескiз і т. д. Таким чином, літературний твір – не просто сукупність образів, а й сам образ – результат симбіозу слова, кольору та звуку.

Як підкреслює дослідниця О. Колінько, цитуючи Т. Манро, «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» [17, 69].

Інтермедіальність передбачає, що кожне з мистецтв, які порівнюються, завжди набуває якихось нових якостей, відповідно, виникає зовсім інше явище, яке є недосяжним для окремого виду мистецтва. З'ясування наслідків впливу живопису та музики на літературу в процесі інтермедіальності стає актуальною проблемою в сучасному літературознавстві, адже вона не тільки продовжує традиції дослідження взаємозв'язку літератури з іншими видами мистецтва, але й стає невід'ємною ланкою в системі новаторських підходів до аналізу творів.

Інтермедіальність як одна з найхарактерніших фрагментарних текстів простежується в творчості таких письменників як О.Кобилянська, М.Коцюбинський, Є. Мандичевський, В. Стефаник, Леся Українка, М. Яцків, але, насамперед, Г. Хоткевич, інтермедіальність у творах якого мало досліджена. Живопис і музика ті мистецтва, що органічно синтезуються у творчості письменника.

Збірка – «Гірські акварелі», видана у 1914 році, наповнена дев'ятнадцятьма різножанровими новелами, у яких сильно акцентовано карпатсько-гірський колорит. Варто зазначити, що в основі кожної короткої оповіді лежать власні переживання автора, його враження від того, що він бачить довкола. Це все він виражає через ліричні роздуми, мрії, спогади, сни. Увага митця зосереджена не на конкретних символах чи постатях, а на непомітних деталях, які в них криються, на речах, які для звичайної, не обдарованої людини будуть просто непомітними. Це знайшло своє відображення у великій палітрі кольорів, витонченості описів, ритмомелодійності тексту, використанні художніх засобів та низки діалектних слів.

Слушною видається думка літературознавця Б. Михайличенка про те, що: «поетика «Гірських акварелей» не дозволяє бачити в них твори малої,

зокрема епічної форми – цикл новел, розповідей. Жанрова форма «Гірських акварелей» багатообразна, але більш за все вона співпадає в наших очах з віршами в прозі. В цьому циклі Г. Хоткевича композиція підпорядковується не правилам сюжету, а правилам ліризму, правилам передачі всіх відтінків емоцій, сприйняття та враження» [54, с.123].

Деякі акварелі відтворюють радість або ж натхнення, натомість інші – сум чи розпач. Всю цю панораму настроїв автор намагається відобразити у поданні кольористики та музичних образів кожної з акварелей. До прикладу візьмемо акварельки, в яких гармонійно поєднані як образотворчі, так і музичні образи.

Модерні мотиви початку ХХ століття яскраво втілено в творі «*Два шуми*» відтворенням звукових, музичних образів, поєднаних із зоровими уявленнями. Мотив радості тут поєднується зі смутком, «хоча хто в силі побороти се море радості, замутило сірістю небо?» [49, с.303]. Але ж ні – почуттям песимізму віє від зорового образу лісового всезагального шуму, що «заплаче тисячею плачів – і бездонна печаль розкриє перед тобою **чорні** очі свої, прокричить зловіщим карканням глибина передвічного суму і впадуть на душу твою всі невивпані сльози... Шум лісів, у якому **чорні очі печалі** дисонують із **темно-зеленою глибинню**, змушує митця звертатися саме до міфічних мешканців лісу – «тіней лісових, богів пущі, владик борів і нетрів непроходимих»: «Що я вам зробив, що ви моє серце тугою наповнили?» [49, с. 303]. Музичні образи впливають на внутрішній стан ліричного героя, що передається невласне прямою мовою, яка спонукає до самозаглиблення, самонавіювання: «*Ліс шумить...* Скажеш собі сі дві слові – і де б не був ти, що б не стояло перед твоєю душею, - сих два слова овіють тебе чарами, почувеш лоскіт вітру на щоці, зазвучать якісь голоси невидимі, і серце затужить чогось, і стане зимно трошки і трошки лячно» [49, с. 304].

Основним засобом увиразнення є антитеза. *Перший шумок лісу* – відображає смуток, шум лісу, що «торкає *тужлі струни тужлої арфи*»... Оспіваний шуме, прекрасний шуме! Вічно скорботний і таємничий вічно. Чому кличеш і куди? Чому плачеш вічно і все покоряєш? От день ясний, украшений сонцем, просяяний гострими стрілами променів звучачих. День, коли все здається щасливим, зачарованим у radoшах, мов відбувається безконечне весілля, заворожене навіки, коли святкує сама природа. Здається – хто в силі побороти се море радості, замутити сірістю небо?» [49, с. 304] *Натомість другий шум*, що «вплітається тонкою безперервною ниткою, але так само невпинно і вічно звучить» – то шум лісових ручаїв: «Веселі, радісні, *тихомелодійні* і дають ноту радості в музику лісових шумів» [49, с. 300]. Візуальні і звукові образи створюють світлий літній настрій. Саме при описі цього шуму з'являється жива природа, і за допомогою звуконаслідувальних слів – намагання передати пташину пісню та шум потічків: «Пташина скочила до води. Верть-верть хвостиком. Верть-верть. Сіла на ближчу гілочку, цвірінькнула – і щезла в гущавині. Лиш струмочок – *жу-жу-жу*. А сусідній – *жу-жу-жу. Жу-жу-жу та й жу-жу-жу*. З каменя острів зроблять, з калюжі озеро – *зелене* дзеркало» [49, с. 305].

Детальному розбору саме цієї акварелі присвятила свою компаративну студію Наталія Науменко під назвою «Вслухаючись у невидимі струни»: «Intermezzo М. Коцюбинського та «Два шуми» Г. Хоткевича.» На її думку «в обох письменників образно-звукові теми, які то доповнюють, то заперечують одна одну, всі разом поєднуються в прекрасну повнозвучну символічну картину, яка відбиває широкий спектр духовного життя людини й багатогранність буття взагалі» [31, с. 9].

Зовсім іншу основу має інша акварель – «*Трембіта*». Тут здебільшого мальовничі описи гір поєднуються з музичними мотивами, а саме грою на трембіті, яка є провісником сумнозвісної події: «Боже, яка сумна пов'язь

звуків! Мов скріпив хто гуцульські солоні сльози у камінчики маленькі і от ними грається в цім білім тумані. І в'яжуться знов, і летять, летять, зливаються з морем білим і стають його нерозривною частию. І от уже колишеться воно, біле море, разом із мелодією. І от уже журиться і плаче разом з нею. «*Що се?... Що се за звуки?*» – питає душа тоскливо. Се гуцульська трембіта. Це стародавній подарунок минулих гірських людей нащадкам, се єдина лучність поколінь. На сій трембіті в сих горах грали тисячу літ тому... Хтось – умер...» [49, с. 336].

Спершу митець наче малює картину ранішньої природи, використовуючи при цьому приглушені тони: «З самого рання мречі залягли гори. Хто знає, звідки, з якого *бездонного моря* сунуть і сунуть безшумним двигом *білі гори димів* і вкривають кичеру за кичерою. Обірветься шмат *білої безвладної піни* й повисне на смереках, а ти – дивуєшся – чому воно не паде. Небо *сіре – сіре*, безнадійне. Здається, тої *сірості* десь непереможна глибінь незглибима. І не рухається, лиш стоїть бездонним *безцвітним* болотом над головою. А мречі все повзуть і повзуть. Затягають, устилають собою все – і вже нічо не видко, лиш *море непроглядної білості*» [49, с. 336]. В цьому описі чітко можна простежити те, що митець зобразив гори як море з характерними для нього пастельними відтінками.

На відміну від інших творів, акварель «*Кішня*» просякнута мажорним настроєм. Цікава посиленням на календарно-обрядову творчість, пов'язану зі жнивими та польовими роботами. Музичні образи збірки досить одноманітні та скупі, однак цікаві посиленням на звуки, що супроводжують роботу в полі: «І коли на правду настане день гарний, – аж веселяться гори, аж лунають від співаночок...» [...] «Бризкає звуками метал кіс, шуршать сталеві змії в траві...» [49, с. 339]

Саме цей процес і описано в творі з використанням різних забарвлень: «Любить гуцул сю пору. Робить весело, з охотою – то ж життя в тих

клаптиках сіна згрібається, то ж наука сина, радість у хаті, чарка горілки для гостя у свято. І коли насправду настане день гарний, - аж веселяться гори, аж лунають від співаночок, куди оком не окинеш, маковим цвітом – запасками, фустками жінок, *білими* сорочками косарів. Всі горби, всі *зелені* плями розквітчалися! Де лише толічка, де найменша царинка, де хоч кавальчик *зеленого*, - там дзвенить коса, вимахують граблі, мають кінці *червоних, жовтих, яскравих* фусток» [49, с. 339]. Як ми бачимо, то названа акварель навіть дещо перенасичена різними кольорами, насамперед тими, що відображають позитивні емоції. Ці забарвлення автор використовує не лише для опису місцевості, але й одягу тих, хто працює в полі.

Змальовуючи подібний ритуал Г. Хоткевич не оминає і опису гірської місцевості, яка так чи інакше має вплив на проведення цих робіт: «Поглядають усі на Черногору – чи не суне звідти несподіваною хмарою, чи не пропала робота цілого дня. Але, слава богу, небо чисте, *єк золото*, сетило би си» [49, с. 340].

Також у творі присутній головний персонаж, навколо якого і розгортається діалог: – «Гей, котра буде вершити? – Анничка Шеребурекова! – Най Анница кладет! – Та де...Я не вмю...Йой, боже...» [49, с. 341]. Роботу доручили молоденькому дівчаті, яке соромиться, однак сміливо йде до роботи: «Вона *розчервонілася* ще більше. Мов росте сама на копиці, міцно упершися *бронзовими*, стрункими ногами. *Розгорілася, як маків цвіт*» [49, с. 341] Автор використовує багато художніх засобів для увиразнення її образу, підкріплюючи це такими відтінками, які немов відображають її образ, а саме вигляд в даний момент. На завершення митець подає детальну картину процесу жнив: «*Чорними* купками стоїть на островах конюшина, ще ріжче виділяючися на *ясно – жовтих* тлах. А кінець лісу, аж *синій* від тіней і привогчений таки, дише. Мерехтять *сині* плахотини далеких верхів, дзижчить мошка над скошеними травами...» [49, с. 341].

Узагальнюючи кольористику всіх акварелей Гната Хоткевича, можна зробити висновок, що найбільш вживаним є зелений та чорний кольори, оскільки вони є типовими для зображення гірської місцевості.

Як було зазначено раніше, то чорний колір у творах письменника асоціюється насамперед з трагічними подіями та стихійними явищами, типу повені або людської смерті. Зелений, який, напевно, трапляється на сторінках оповідань найчастіше, оскільки саме це забарвлення переважає в природі гірської місцевості, використаний при змалюванні лісу, окремих дерев, гір, тварин, і навіть предметів користування гуцулів.

Білий, голубий та синій в акварелях Г. Хоткевича – кольори гір, хмар, дороги чи гірських стежок – «стають мірилом часу та символом вічності» [29, с. 40]. Вони передають стан душі, звільненої від тіла, стан духу, не обтяженого матеріальними чинниками. Це кольори легкості та невагомості.

Червоний колір є активним, пристрасним, але водночас наділений гнівом. Тому, письменник використовує його насамперед для позначення як емоцій, рис характеру запальних мешканців гір, так і для речей, чи предметів одягу, якими вони користуються. Однак водночас червоний, як і чорний колір є символом нещастя, яке несе за собою водна стихія. Загалом, це забарвлення викликає негативну реакцію під час прочитання. Інші кольори та відтінки є другорядними при аналізі даної збірки, оскільки не несуть серйозного емоційного навантаження або ж використані у поєднанні з іншими барвами.

Музичність збірки порівняно з колористикою дещо бідніша у своєму відображенні не лише внутрішнього стану ліричного героя, але і мінливості навколишнього світу. Однак і тут він показав себе майстром у змалюванні акустичних, музичних явищ. Використання народних пісень, оксюморонів, звуконаслідувань, порівнянь, персоніфікацій створює яскраву музичну картину не лише у вже проаналізованих вище текстах, але і у таких як «З гір потоки!», «Самітна смерічка», «Село», «Д'гори!», «Черемош», «Повінь»,

Життя», «Пожарище», «Гуцул», «Жаль за горами». Саме звуковим картинам дійсності варто присвятити окреме дослідження, оскільки, помітно, що, більшу увагу ми звернули саме на живописну техніку виконання згаданих акварелей.

І, наостанок, як влучно зауважує І. Денисюк, попри те, що Г. Хоткевич в основному вважають прозаїком, в «Гірських акварелях» був він поетом – ліриком. «Пленерність» їх рятувала тут автора від манірності, такої характерної для його збірки «Поезій у прозі» [10, с.234]. Акварелі митця настроюють читача на м'який, ніжний ліричний тон, котрий асоціюється з її прозорістю, делікатністю, витонченістю.

Письменник не може користуватися іншими засобами, крім слів, не може виходити за межі конкретного виду та жанру літератури, але може через слова викликати різноманітні враження в уяві читачів. Інтермедіальність мистецтва дозволяє митцеві зосередитися на стані та настроєві персонажа, не відображаючи при цьому лише зовнішні події твору.

Процес синтезу мистецтв на рубежі XIX-XX століть, який мав за джерела суміжні види мистецтва – живопису (символіка кольорів, панорамність), музики (симфонія, ритм, поліфонія), художнього слова (образність) – можна вважати яскравим проявом модерністських пошуків.

ВИСНОВКИ

Художня мала проза XIX – XX ст. – оригінальне явище в українській літературі, яке представлено як розгалужена жанрова система у всьому розмаїтті різновидів, модифікацій, варіантів, форм. Характеризується різноманітністю жанрів і жанрових форм, оскільки важливу роль відіграють не лише такі жанри як роман чи повість, але вже і мала проза (фабульна) – вже згадані новела та оповідання, нарис, які існують у різних модифікаціях і постійно вдосконалюються та безфабульна – ескізно – фрагментарна проза, переважно, лірично - настроєва (етюд, ескіз, мініатюра, поезія і прозі, образок і т. д).

Українська фрагментарна новелістика містить у собі здобутки як українського фольклору, так і досягнення сучасної літературної техніки у своєму письменстві. Типовою прикметою української була тенденція до ліризації, що, власне, і призвело до виникнення перехідних жанрових утворень фрагментарної безсюжетної прози, при цьому, зберігаючи вже менш виражену подієвість, як, наприклад, у оповіданні, яке, так само, інколи відносять до новелістики. Саме про новелістику можна говорити як про розбудовану й досить виразну системну єдність.

Основними рисами фрагментарної новелістики можна вважати: стислість, лаконічність, опис однієї події чи ситуації, для якої характерна змістовність та важливий смисл; напруга, сюжет, який не завжди закінчений, мала кількість вставних елементів, описів; багато художніх деталей.

З'ясовуючи жанрово - стильові особливості визначених фрагментарних творів, ми дійшли до висновку, що як і самі тексти, так і терміни, які зазначаються у підзаголовку до кожного з них – досить суб'єктивні. Часто можна спостерігати жанрову синонімію – ототожнення образка, акварелі, етюда, шкіца та інших жанрів, окрім цього синонімія досить розвинута не

лише на піджанровому, але жанровому рівні – ототожнення новели та оповідання, драми. Однак, з точністю можна вказати на те, що фрагментарні твори виділилися з новели, а саме, в час романтизму. З самого жанру фрагменту виникли його фрагментарні різновиди.

Однак, залишається відкритим питання, що ж все-таки варто називати фрагментом: щось довершене і цілісне, чи це той жанр, що має відкритий фінал і потребує наших здогадок? Оскільки, більшість проаналізованих нами творів, хоч і характеризуються маленьким обсягом та описом конкретної ситуації чи конфлікту, не завжди вимагають якихось домислів і є зрозумілими без контексту. Відповідно, назва твору, його підзаголовки - це не основне, оскільки такий жанр як мініатюра є цілком довершеним.

Загалом, для означення фрагментарних текстів зустрічаємо також і назви «поезія в прозі», «мініатюра», які, одні дослідники відносять до різновидів фрагменту, інші ж – твердять, що це загальна назва для всіх новелістичних піджанрів. Ми ж, швидше, дотримуємося думки, що ці твори можна називати мініатюрно-фрагментарними. До того ж, часто фрагментарні форми уподібнюють до самої новели чи оповідання, не виділяючи їх в окремий піджанр, але варто вказати на те, що фрагменти характеризуються менш вираженою фабулою та безсюжетністю, оскільки, як відомо, в основі - самі переживання та почуття, стосунки між людьми, детальні описи природи, психологізм, враження. Послідовність подій не є настільки важливою. Всі ці риси наближають їх до жанру психологічної студії.

Усі ці жанри коригувалися реалізмом та неоромантизмом, набуваючи все нових рис, але найпродуктивнішими течіями, в яких розвивалася фрагментарність із досліджених нами вище творів можемо відзначити імпресіонізм, символізм, експресіонізм. Так само варто вказати, що здебільшого фрагментарні форми вказують на спорідненість із суміжними мистецтвами, насамперед, живописом та музикою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель і антична література. – Москва: Наука, 1978. – 232 с.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений в 7 томах. — Москва: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. –Т. 6. – С. 7–300, 466–505.
3. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. – Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2009. – 519 с.
4. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : Підручник. — Київ.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
5. Васильченко С. Повна збірка творів. Т. 1 / С. Васильченко. — Харків : Держ. вид-во України, 1927. – 307 с.
6. Голод Р. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка / Р. Голод // Слово і Час. — 2005. — № 11. – С. 15-20.
7. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ - початку ХХ століття : дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Львівський національний ун- т ім. Івана Франка. - Львів, 2006. – 427 с.
8. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – Вид. друге, перероблене та доповнене — Київ: Критика, 2009. – 441с.
9. Денисюк І. Жанрові проблеми новелістики. Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.: зб. наук. пр. / відпов. ред. М. Т. Яценко. Київ, 1986. – С. 6 – 49.
10. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. - Т. 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1.– 432 с.
11. Дмитренко Н. Явище синтезу мистецтв як літературознавча проблема / Наталія Дмитренко // Studia Methodologica / Volodymyr Hnatyuk National

Pedagogic University of Ternopil ; Editorial Board: N. Poplavs'ka, M. Tkachuk, T. Oliynyk. – Ternopil : TNPU, 2014. – Issue 39. – С. 118–124.

12. Енциклопедія літературознавства: у 2 т./ [автор-укладач Юрій Ковалів]. – Київ : Видавничий центр “Академія”, 2007. – 751 с.

13. Звиняцьковський В. Я. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського (проблема жанру): монографія / В. Я. Звиняцьковський – Київ: Наукова думка, 1987. – 108 с.

14. Зушман М. Поезія в прозі в жанровому та ідейно-стильовому дискурсі малої прози Гната Хоткевича. Наук. вісн. Чернів. ун-ту: Зб. наук. праць, 2013. – С. 62 - 67.

15. Калениченко Н. Л. Українська література кінця XIX – початку XX ст. (Напрями, течії) / Н.Л. Калениченко. – Київ: Наукова думка, 1983. – 255с.

16. Кобилянська О. Рожі: поезії в прозі. – 1898, т. 2, ч. I: с. 324 - 326.

17. Колінько О. П. Модерністська новела (до проблеми типології) / О. П. Колінько // Наукові записки Бердянського держ. пед. ун-ту. Філологічні науки : [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ, 2014. – Вип. 1. – С. 106–113.

18. Колінько О. П. Новела рубежу XIX-XX ст. : традиції жанру чи руйнування канону? / О. П. Колінько // Січ. – 2015. – № 2 (650). – С. 63-70.

19. Коцюбинський М. М. Твори : в 2-х томах : Повісті та оповідання (1884-1906) / М. М. Коцюбинський ; упорядн. і прим. М. С. Грицюти ; вступ. стат. Н. Л. Калениченко; ред. тому М. Т. Яценко. – Київ : Наукова думка, 1988. –Т. 1. – 584 с.

20. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. – Проблеми естетики і поетики /Ю. Кузнецов. – Київ : Зодіак – ЕКО, 1995.

–

21. Кузьмичев И. К. Введение в теорию классификации литературных жанров. Жанры советской литературы: вопросы теории и истории. Уч. зап. Горьк. гос. ун-та. Горький, 1968. – Т. 79.
22. Лахманюк А. Когнітивні аспекти малої прози Михайла Коцюбинського : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2020. – 201 с.
23. Легкий М. Новелістика Олександра Кониського в контексті української прози 1880–1890-х років. URL: philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/Lehkyu_Mykola_Novelistyka_Konyskoho.pdf
[Круглий стіл «Світлом науки і знання: До 115 річниці від дня смерті Олександра Кониського» (16 грудня [2015 р.])
24. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
25. Ленська С. В. Українська мала проза 1920–1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії. Київ, 2014. – 470 с.
26. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І Ковалів. — Київ, - 2007. – 608 с.
27. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ, - 2007. – 624 с.
28. Микуш, С. Й. Вивчення поезики Василя Стефаника: навчальний посібник для студ. вищ. навч. закл. / С. Й. Микуш. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – 174 с.
29. Михайличенко Б. Цветовая палитра «Горных акварелей» Г. Хоткевича / Б. Михайличенко // Вопросы теории и истории литературы : тр. Самар. ун-та. – 1978. – № 371. – С. 38–43.

30. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – Киев, 1985. – 365 с.
31. Науменко Н. В. Вслухаючись у невидимі струни «Intermezzo» М. Коцюбинського та «Два шуми» Г.Хоткевича / Н.В.Науменко. – Режим доступу до статті <http://dspace.nuft.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/961/3/intermezzo.pdf>
32. Нечиталюк І. Формально-змістові модифікації малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття / І. В. Нечиталюк // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського «Філологічні трактати», Том 11, № 1'2019 національного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка, психологія. – 2013. – Вип. 26. – С. 165 –171.
33. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. 2-ге вид. Автор: Соломія Павличко. Київ: Либідь, 1999. – 447 с.
34. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ: ВЦ “Академія”, 2010. – 304 с.
35. Рисак О. «Найперше – музика у слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Луцьк: Вежа, 1999. — 402 с.
36. Романович-Ткаченко Н. Твори: оповідання, повісті, спогади / Н. Романович-Ткаченко. - Київ : Дніпро, 1987. – 397 с.
37. Словник мистецьких термінів / Галина Сотська, Тетяна Шмельова. Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України, Житомир. держ. ун-т ім. Івана Франка. – Житомир. - 2014. – 50 с.
38. Социально-культурный контекст искусства. Историко-эстетический анализ : сб. науч. ст. – Москва, 1987. – 199 с.
39. Стефаник В. Моє слово : оповідання / Василь Стефаник. – Львів: Накладом Укр.-Рус. Вид. Спілки, 1905. – 178с.

40. Стефаниківські читання / відп. ред. Л. М. Кіліченко. - Вип. 2. - Івано-Франківськ: Івано-Франківський державний педагогічний інститут ім. В. Стефаника, 1993.– 99 с.
41. Тарнаруцкая Е. В. Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. № 2-1. – С. 230 - 234.
42. Тесленко А. Прозові твори. Драматичні твори. Вірші. Листи / Вступ. ст. В.Смілянської.- Київ: Наук. думка, 1988. – 480 с.
43. Тишуніна Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа.СПб. – 1998.
44. Українська новелістика кінця ХІХ - початку ХХ ст. : оповідання, новели, фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / [упоряд. і прим. Є. К. Нахліка ; редкол.: І. О. Дзеверін (голова) та ін. ; АН УРСР]. – Київ: Наук. думка, 1989. – 685 с.
45. Фащенко В. Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.). – Київ: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
46. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Збір. творів У 50 т. – Київ: Наукова думка, 1982. – Т. 33. – 528 с.
47. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Збір. творів У 50 т. – Київ: Наукова думка, 1982. – Т. 35. – 517 с.
48. Хороб С. На літературних теренах: дослідження, рецензії. – Івано-Франківськ, 2006. – 416 с.
49. Хоткевич Г. Твори в двох томах. Том 2 / Хоткевич Г. – Київ. - Дніпро - 1966. – 600 с.
50. Храпченко М. Познание литературы и искусства: Теория. Пути современного развития. – Москва: Наука, 1987. – 575 с.

51. Чайковська В. Жанри живопису в українській прозі кінця ХІХ-поч. ХХ ст.. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка - № 15, 2004. - С. 212–214.

52. Черемська О. Слово-образ краса як утілення імпресіоністичних рис мовної особистості письменника (Г. Хоткевич «Гірські акварелі», «Гуцульські образки») / О. Черемська // *Metamorfozy we współczesnej literaturze ukraińskiej* : Монографія. – Sowa Sp. z.o.o. Ul. Hrubieszowska 6a 01-209.- Warszawa. – 2014. – Т. 4. – С. 118 – 132.

53. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Київ: Сучасність, 1989. – 280 с.

54. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська проза і літературна критика кінця ХІХ - початку ХХ ст. / Наталя Шумило. – Київ : Задруга, 2003. – 354 с.

55. Ярошинська Є. Адресатка померла. – 1902. – Т. 18. – Ч. І. – С. 179–181.

Режим доступу:

https://chtyvo.org.ua/authors/Yaroshynska_Yevheniia/Adresatka_pomerla/

Електронні джерела:

56. Бібліотека Української літератури [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ukrlib.com.ua>

57. Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.l-ukrainka.name>

58. Збруч [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://zbruc.eu>