

Марина Богданова

Старший викладач кафедри української та зарубіжної літератури Інституту філології БДПУ. Навчається в аспірантурі Запорізького національного університету. Працює над кандидатською дисертацією "Жанрово-стильові особливості українського історичного оповідання ХХ ст."

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРИЧНОЇ НОВЕЛИ ХХ СТ.



У статті на матеріалі творів "Ігумен і князь" О.Слісаренка, "Буєсть Митусина" Н.Бічуї, "Вечір у Розумовського" Ю.Косача, "Постріл" Вал.Шевчука досліджено жанрово-стильові особливості української історичної новели ХХ століття.

Ключові слова: жанрово-стильові особливості, історична новела, історичне оповідання.

Marina Bogdanova. The genre and stylistic peculiarities of the Ukrainian historical short story in the 20th century

In this article the genrical and stylistic peculiarities of the Ukrainian historical short story of the 20th century are exemplified by O.Slisarenko's "The Father-Superior and the Prince", N.Bichuya's "The Outrage of Mytusa", Yu.Kossach's "The Soirée at Rosumovsky's" and Val.Shevchuk's "A Shot".

Key words: genrical and stylistic peculiarities, historical short story, historical story.

Жанрова специфіка і структура історичної малої прози ХХ століття, її стали, константні й мінливі, індивідуальні ознаки дотепер не знайшли в літературознавстві переконливої інтерпретації. Тим паче немає досліджень типологічної спорідненості творів, їх інтертекстуального поля, художнього світу й поетики, осмислення зв'язків з історичною реальністю в контексті жанрових традицій, аналізу новаторських рис жанрових взірців, внеску авторів в українське мистецтво слова.

З'ясовуючи поняття жанрової модифікації історичної малої прози, слід зауважити, що, хоча в сучасній генології категорія жанру гнучка і її трактування то розширюють, то звужують, усе ж низка епічних жанрів зберігає свої давні ознаки та місце в літературному процесі. Серед них — новела, якій властиві невеликий обсяг, "моделювання незвичайної життєвої події з несподіваним фіналом", а також лаконізм, "строга і усталена конструкція", такі композиційні особливості, як "перевага внутрішньої дії (переживань, настроїв) над зовнішньою (вчинки персонажів, їх участь у подіях), сюжетної однолінійності, зведення до мінімуму кількості персонажів" [6, 510].

В.Кузьмук, Т.Мимрик, К.Родик уважають не тільки близькими, а й синонімічними терміни "новела" й "оповідання" та вживають їх паралельно, не вбачаючи відмінності в суті самих позначуваних ними жанрів [див.: 5; 7, 144-159; 8]. Натомість О.Галич, І.Денисюк, А.Ткаченко, В.Фашенко схильні їх розмежовувати [див.: 1; 2; 9]. Так, на думку І.Денисюка, оповідання не дотримується правил концентрації матеріалу такою мірою, як новела, "викладаючи якусь історію не в нервово-напруженому темпоритмі, а в спокійно-лагідному темпі ретардації" [2, 4]. Схиляємося до думки О.Галича, що домінантним у визначенні жанру новели є чітка окресленість фабули, яка робить сюжет гостроподійним [1, 272].

В історії новели, де знані різні жанрові й стильові форми, процеси інтеграції та диференціації, взаємодії з компонентами інших літературних родів, проблема спадкоємності надзвичайно важлива. Вона полягає не тільки в накопиченні подібних елементів і рис, а й у значно складніших явищах, які продовжують традиції не буквально, а в опосередкованому вигляді, породжуючи інше жанрове втілення і все ж спираючись на попередню жанрову орієнтацію та розвиваючи її.

Аналіз історичних новел дає підстави твердити, що у творах різних періодів ХХ століття існують образні співзвуччя, сюжетно-оповідна близькість. Складність, суперечливість, різноманітність літературного процесу ХХ століття зумовили художні пошуки і знахідки митців, значну трансформацію історичної новели: оновлення змісту, образів, художніх засобів. І все ж можна твердити, що ядро жанру

збереглося, в основу сюжетів покладено історичний епізод, відрізок, якась єдність дії й ситуації випробування “людської природи” в умовах насильства й боротьби з ним, конфлікт особи й середовища, екстраполяція минулого на сьогодення.

Мистецькими векторами жанрового саморуку стали глибока чутливість у нюансуванні й контрастуванні психологічних переживань, інтенсифікація подій у часі, стрімкий розвиток сюжету, несподівані його злами, зосередженість на вирішальному епізоді, моделювання макроподій у ракурсі мікросвіту людського існування, активних особистостей, здатних на усвідомлені вчинки, конденсована образність. Домінують екстремальні ситуації, випробування, перейшовши які персонаж постає проти власної пасивності або пересилює себе, здобуває перемогу над своїми страхами, над апатією та байдужістю, або остаточно усвідомлює свою малість, неповноцінність.

Реалістичною витонченістю в зображенні драматизму історії, єдності голосів об'єкта й суб'єкта, персонажа й автора позначене сюжетне мистецтво О.Слісаренка в новелі “Ігумен і князь”. Письменник часто використовує “відображені” характеристики, висловлює погляди своїх персонажів.

Ігумен Тодосій, як і інші київські ченці, гостро відчув зміну — князь Святослав “вигнав свого брата Ізяслава з Києва і посів князівство і землі” [3, 248]. Пошана, якою оточував монастирі та братію “боголюбивий” Ізяслав-князь, змінилася на зневагу та утиски. Святослав знав, що чернече священство підтримувало його старшого брата, і “неласка князівська упала на голову ігумена Тодосія надто тоді, як сам Тодосій дав до того привід своїм посланням”, в якому мовилося: “Кров брата твого на тобі!” [3, 248].

У цій новелі події похідні від характерів персонажів. Святослав не мав наміру сваритися з духовенством, але послання ігумена обурило його. “Гордий цар” покликав до себе смиренного ченця, але “гнів ігумена взяв верх над смиренням та покорю”, і він відповів князеві, що “владі земній коритися не буде, бо настановлений богом пасти вірних, а тому й кориться тільки владі небесній”. Висновок із поведінки ігумена і пастиря був такий, що “князь хай приходить до нього” [3, 249].

“Лицарський шолом не схилився перед чернечим каптуром” [3, 249], — таке семантичне поле зав'язки новели. До келії Тодосія — ігумена Київського монастиря — підїхали два десятки князівських дружинників, посадили його на воза й вивезли з Києва. Довгі тижні заслання обернулися тим, що Тодосій благословив монастирського служку Йону на акт помсти князеві.

Складна інтрига підсилила осягнення й заперечення антигуманного світу. Йону психологічно підготували до переконання, що вбити нечестивого князя, який зневажає церкву і священників, — “то славне діло” і його “можна доконати в найближчий день... на полюванні” [3, 250]. Юнаку вручили короткий меч, яким він мусив ударити князя у спину, “щоб той не мав змоги боронитися” [3, 250].

Окреслюючи характери через події, О.Слісаренко моделює помсту історії, певне прокляття насильству, яке має різні обличчя. Пригодницький сюжет (меч пронизав спину не князя, а натхненника помсти) містить і психологічний аналіз відразливої жорстокості. Він проступає в моделюванні гніву князя і реакції на нього слуг, які “тремтіли”, та воїнів, які “готові з першого ж наказу рубати голову кому завгодно”. Але найповніше виявлений у діалозі Святослава “найстаршого дружинника й найдовіренішого радника, сімдесятилітнього діда Жамайла”, з яким князь “не розлучався ні вдень, ні вночі, ні в боях, ні в бенкетах” і “залишився при ньому найближчою людиною”. Намір князя “вивішати” змовників не справив враження на Жамайла, бо “дід знав, що буде зроблено так, як він скаже, а не так, як хоче князь” [3, 253].

Діалог окреслює параметри пошуку справедливості: “— Вивішавши ченців, ти не зменшиш злоби на себе, а умножиш її... Ідь, князю, на ранок до ігумена Тодосія та даруй йому провини його. Він відчує твою силу, князю, і більше не посміє перечити тобі та ганьбити діла твої” [3, 254]. Зазначимо, що мудрі поради Жамайла суперечили радянським стереотипам: “— Ченці, князю, — то зброя, могутня зброя, але треба вміти володіти нею” [3, 254].

Наприкінці ХХ століття еволюціонують історіософська ідея визволення життя від дисгармонійних впливів, філософсько-інтелектуальна увага до підтексту, “другого плану”, етико-естетичної площини розмислу. Взірцем продуманого втілення ідейного задуму в жанрово-композиційну форму можна вважати історичну новелу Н.Бічуї “Буєсть Митусина”. В її основі — глобальний мотив високого почуття людської гідності, що випливає з вужжого — свободи творчості, незалежності митця, його буєсті — відваги, безстрашності. В.Шевчук зарахував її авторку до тих письменників, які “історію життя та діяльності митця перепускали через власне “я”, створюючи його, так би мовити, чуттєву візію” [4, 7].

Славетного співака Митусу привели до князя Данила, який допитує його, чи він “бунтував смердів і з боярами готов був стати супроти князевої влади?”, і “силкується викликати митця на двобій” [4, 27].

Психологічний аналіз збагачено введенням умовного образу Гніву, якому піддався князь, “засліплено небажаючи докопатися коренів, з яких проросли Митусини вчинки, влада і слава його” [4, 28]. Алгоричний символ Гніву доповнено символом Сумніву, який радить: “Увільни його від пут, князю, бо не такий же то бранець, якого можна ликами до чогось приневолити, а з поміччю Гніву перемогти, — до цього бранця іншої сили треба пошукати” [4, 28].

Напруга думок, почуттів, словесних звинувачень зробила неминучим протиставлення гордості й покори. Виражене воно в тихому неприйнятті Митусою звинувачень князя: “Слова мої при мені тоді навіть будуть, коли хтось вжене лезо сокири в сосну, і сосна застогне, та сама сосна, з котрої мені труну споряджатимуть”, — думав Митуса [4, 30]. Локальний епізод завдяки ретроспекції переростає в панорамний, що інтерпретує життя в Перемишлі, історію міста, а також закоханості Митуси в Добродію. Звільнений од пут, бранець випростався, “тепер вони були одного зросту і рівні”. Князь наказав Митусі сісти, пригостив його вином. Тут над зовнішнім сюжетом домінує внутрішній, оскільки еволюція героя залежить від його психічного стану, почуттів, роздумів. Розмірковування, рефлексія героя відсувають події новели на другий план: їх у творі небагато.

Новела вдало інтерпретує процес пізнання персонажами дійсності, власного “я”, процес формування духовно змужнілої особистості. Знав Митуса, навіщо потрібен владикам: “Аби власне безсилля й глупоту власну прикрити Митусиною мудрістю, а тому просили й погрожували” [4, 36].

Образ Буєсті варіативно функціонує і в акцентованих характерологічних властивостях, і в константних рисах поведінки Митуси. На прохання князя заспівати пісню Митуса “розтуляє уста” й запитує, навіщо той розпорядився “палити хати рибарів і орачів”, і чує відповідь: “Затим і караю непокірних, аби тримати всі землі в одній руці” [4, 38]. Міг би Митуса заспівати найкращу свою пісню, яку “породила погибель Києва і Добродії смерть”, але відповів: “— І хотів би, та не можу, князю, гусел моїх при мені нема” [4, 40].

Міфопоетичний образ Буєсті проходить крізь усю структуру новели, семантично збагачується в кульмінації твору, коли озирається Митуса, і побачить Буєсть свою, і зрозуміє, що не відступала вона від нього ані на мить. І звучить верхніми регістрами у фіналі-розв’язці: “Буєсть Митусина стояла над свіжою могилою, хоч зоставалася сама — одна супротив світу, часу, життя і смерті. Не плакала, бо не вміла” [4, 41]. Дещо модифікований образ Буєсті оновлює звучання таких категорій, як “воля”, “свобода”, “вибір”, і витлумачує їх у контексті суспільної проблематики.

Слід зазначити, що при розгляді протистоянь мистецтва і влади постає митця Митуси постійно повертає увагу письменників: у віршах І.Франка (“Бунт Митуси”), М.Костомарова (“Співець Митуса”), у романі Р.Іваничука (“Шрами на скелі”).

Історична новела ХХ століття засвідчила оновлення традицій моделювання нелегких випробувань сильної творчої особистості світового масштабу. Інтерпретуючи стосунки “європейського бунтаря” Людвіга ван Бетховена з Андрієм Розумовським — російським дипломатом, сином гетьмана України Кирила Розумовського, письменник Ю.Косач новелою “Вечір у Розумовського” акцентує проблему самовизначення, самореалізації глибше — як відхід від співзвучності з

часом до ритмів вічності, творче засвоєння яких може бути “ключем” подолання залежності від своєї епохи.

“Вузол” проблеми зав’язується в монолозі Бетховена з такими визначеннями: “Наш час вимагає таких творів, що належали б могутнім душам. Тільки вони затаврують злих, жалюгідних людців, зайнятих тільки власними, дрібними, підленькими справами. На музику дивляться, як на осолоджування, а музика — це пасія (пристрасть, несамоовитість. — М.Б.). Невблаганна, нещадна... Боротьба двох початків на наших очах... Сталева форма — вогненний зміст” [4, 186].

Далі йде ланцюг “автор-твір-аудиторія”, другою “ланкою” якого стала музика: “Стіни звикли до веселої, свавільної гри, до переливів трохи сумовитих, трохи зальотних. А звуки, які тільки що тут пролунали, були тривожні й ворожі, линули з якогось чужого, таємничого й владного світу, шарпали своєю нестримною, непогамовною пристрасстю, своїм потужним, напівстихийним шалом. Так, звуки були з чужого світу” [4, 194].

Третя “ланка” — аудиторія передана гамою реакцій. Перша з них загальна, яка характеризує глухі й непевні оплески: “В сухім ляскоті їх немов сховалася щирість. Навіть більше — вони були ворожі, вони шкодували, що народилися. Бо той, кого оплескувано, був ворог” [4, 194]. Персоніфіковані відгуки відбивають не лише рівні музичного сприйняття, а й духовність гостей салону Розумовського. В уста його господаря письменник вкладає не лише похвалу, а й захоплення музикою, яка не є розвагою, а існує, як частина космосу, і несе дивні й далекі пророцтва [4, 195]. Погоджуємося з Вал.Шевчуком, що автор устами Розумовського озвучив своє бачення ідеалом митця європейського бунтаря Людвіга ван Бетховена [4, 9].

У багатьох історичних новелах досягнуті глибина розкриття складного духовного світу людини, сила соціально-психологічної типізації. Можна твердити, що в еволюції жанру відбився шлях світоглядного й художнього сходження авторів від реалістичного моделювання соціальних явищ і діалектики відносин між характерами та обставинами до суб’єктивної моделі світу й людини в ньому.

Новелам останніх десятиліть ХХ століття властива домінантна установка на психологізм у розкритті внутрішнього світу персонажів: їх прагнення до реалізації себе в житті, тяжіння до власного вдосконалення, протиставлення себе оточенню, внутрішній опір реальній дійсності, пошук належного застосування своїм силам і здібностям.

Психічний стан головного персонажа історичної новели Вал.Шевчука “Постріл” письменника Амвросія Метлинського змодельовано через драматичне переживання ним мук творчості, яке він у розмові з М.Костомаровим передав так: “— Я, може, й народився поетом, але мене вбиває як поета дисонанс між тим, що можу, і тим, що хочу. Переживаю часом дивовижні хвилини, вони чорні, як ніч, але тоді начебто й справді я богу. Після того надходить похмілля. Воно чорніше і важче ночі, через те я по-справжньому нікчемнію. Душа стає порожня й глуха — і жити мені під ту хвилю не хочеться” [4, 246].

Гама переживань доповнюють ретроспекції, що інтерпретують спокуси “бути поглиненому отим вогнем” творчості, “списування сторінок”, “засипання їх дрібним бісером безконечних правок”. Досягнення “сякої-такої гармонії між тим, що можеться і що хочеться” приносило “загадкове щастя”. Але через певний час його змінював гострий біль, бо написані слова здавалися “блідими й безбарвними”.

Одержимість Метлинського набуває нових прикмет при зустрічі з поетом Степаном Руданським під час екскурсійного відвідування палацу Воронцових в Алуці. Розчулений архітектурною красою цієї споруди Метлинський вдається до самоаналітичних зізнань: “— Краса завжди і всюди — краса... Ми часто обмежуємо її в собі, губимо й вихолощуємо, зачинаємося самовільно замість того, щоб бути як квітка, що підставляє під сонце пелюстки” [4, 255].

Експресія зізнань підсилена враженням від розмови з Руданським: “Мимоволі відчув у ньому той живий, пульсуючий вогонь, який виточують непересічні індивідуальності... “Цей чоловік, — подумав він, — здається, може творити, як дихати!” [4, 255].

Образотворення в новелі побудоване за принципом взаємозбагачення персонажів. Метлинський пережив зачарування: “Сам Бог послав йому в супровідники цього козарлюгу, і мимоволі напився він від нього сили”. Його осяяло прозріння: “Завжди мав цю властивість швидкого переймання — всі імпульси його проголошених світові поезій ішли від книжок, які читав. Саме в цьому й була найбільша помилка, думав Метлинський, треба шукати в собі і в світі емоцій першородних” [4, 260].

Зовнішня подія — зустріч із Руданським — викликала внутрішню — поштовх до творчого натхнення: “В глибині душі відчував свою готовість до великого чину: надто часто там нуртувало й бурунилося” [4, 260].

Психологізм твору динамізує самохарактеристика головного персонажа, що переростає у звучання творчої проблеми — самоорганізації таланту: “Його емоційна система як високо налаштований музичний інструмент: мав добрий смак і безпомилково впізнавав речі цінні й підроблені. Єдине, чого не міг досягти, — сили оформити все, а відтак з’явити”. Творча індивідуальність, зазнаючи нелегких випробувань, переживає кризову ситуацію: “Рвав на дрібнесенькі клептики своє нікчемне віршування, в якому бачив раніше откровення, і йому тихо й тужно нила душа... Яке це дивне прокляття: бути так наповненим і не давати тому наповненню ради!” [4, 260].

Душевні сум’яття головного персонажа не послаблюються, навпаки — посилюються. Вони вступають у “діалог” із розумом, відчай рухає імпульси напруженого стану Метлинського: “Дивиться на світ болющим оком і має розчахнуте серце” [4, 261].

Аналіз засобів психологізму, що використовуються в новелі, приводить до якнайбільшого розуміння художньої свідомості, дозволяє глибше осягнути природу людини-творця, розкрити, навіть оголити її світ почуттів. Докоряючи сам собі, що “все життя я жив повернений у минуле, губив красу сьогочасно, бо тільки ставала вона минулим, починав розуміти її красу”, він знову почав писати, “зціпивши зуби і вже не правлячи, начебто позбувся тугодумності й незмінного страху перед словом”. І все ж невдоволення собою не зникало: “У хворих грудях його почало блідо засвічуватись світло, хоч волів, щоб палахкотів там нестримний вогонь” [4, 264-265].

Моделюючи “систему почуттів та дій митця без достатніх документальних підстав, на основі фантазійної” [4, 7], Вал.Шевчук вимислив трагічну розв’язку новели: у приступі зневіри, спаливши “стосик списаного паперу”, Метлинський “підійшов до валізи, вийняв пістолет, сів у крісло і, звівши курок, спокійно й без найменшого хвилювання натиснув на спуск” [4, 270]. Вважаємо, що таку розв’язку можна розглядати як умовність, спрямовану на поглиблення теми.

Отже, історична новела ХХ століття від документально-умовної, домисленої фактографічності еволюціонувала до обсервації сторінок історії з більшою питомою вагою фантастики, концентрацією драматичної дії на провідному мотиві, сюжетно-часовим згущенням подій, зосередженістю на психологізації конфлікту, лаконічнішим моделюванням характеру. Письменники все частіше вдаються до рефлексивно-асоціативної структури оповіді, інтенсифікації драматизму процесів внутрішнього життя особистості, до підвищеної експресивності моделювання вирішальних епізодів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник. — К., 2001.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ — початку ХХ століття. — Львів, 1999.
3. *Дерево пам’яті*: У 4-х вип. — Вип. 1. — К., 1990.
4. *Дерево пам’яті*: У 4-х вип. — Вип. 4. — К., 1995.
5. Кузьмук В. Типологія сучасного російського розповідного тексту. Автореф. дис. ... канд. філол. наук: — М., 1977.
6. *Літературознавчий словник-довідник* / Гром’як Р., Ковалів Ю., Теремко В. — К., 1997.
7. Мимрик Т. Не ілюстратор — активний творець: Про сучасну українську історичну прозу // *Прапор*. — 1988. — №12.
8. Родик К. Старі і нові обрії української історичної прози // *Молодь України*. — 1997. — 11 верес.
9. Фащенко В. Із студій про новелу: Жанрово-стильові питання. — К., 1971.