



# ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.05.3-20

УДК [821.161.1 + 821.161.2]: 82-31 + 82-32: «189/190»

**Олександр БРАЙКО**, кандидат філологічних наук  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,  
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ, 01001  
e-mail: olbrayko@ukr.net  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0441-0184>

## ПОВІСТЬ В. ВИННИЧЕНКА «КРАСА І СИЛА» І ПРОЗА М. ГОРЬКОГО: ПОЕТИКА Й ТИПОЛОГІЯ ІНДИВІДУАЛЬНИХ СТИЛІВ

*У статті в компаративному аспекті з'ясовано стильову природу й функціональну вагу авторських зображально-виражальних засобів. Проаналізовано відмінності в художньому опрацюванні спорідненої тематики на рівні форм і функцій пластичної зображальності, розповідної презентації дії, сюжетно-композиційної цілісності творів. Аналіз доводить стильову оригінальність українського письменника-початківця.*

**Ключові слова:** горизонт очікування, стиль, реалізм, імпресіонізм, пейзаж, російська література, українська література.

Повість Винниченка «Краса і сила» неодноразово привертала увагу дослідників. Предметом розгляду були проблемно-тематичні аспекти твору [10; 23], його наративні особливості [14; 25]. Порухувалося й питання стильової природи цього офіційного дебюту українського прозаїка. В. Панченко писав: «За стильовими ознаками його рання новелістика вписувалася в реалістичну традицію української прози <...>» [17, 39]. «В. Винниченко віддає перевагу точному реалістичному малюнкові, намагаючись залишатися об'єктивним, безпристрасним “портретис-

Цитування: *Брайко Олександр*. Повість В. Винниченка «Краса і сила» і проза М. Горького: поетика й типологія індивідуальних стилів. Слово і Час. 2020. № 5 (713). С. 3—20. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.05.3-20>

том» [17, 41]. Полемізуючи з «деякими» вітчизняними письменниками у відомому портреті Мотрі, молодий початківець, на думку цього науковця, «не руйнував традицію, а лише злегка модернізував її» [17, 41].

Варто також брати до уваги ширший (міжлітературний) контекст появи мистецького артефакту. Підставою для глибшого компаративного розгляду «Краси і сили» можуть бути відгуки перших читачів рукопису (редакції журналу «Киевская старина»), які зафіксував Є. Чикаленко: «Всі кажуть — написано талановито, але зміст дуже брудний, очевидне подражання Горькому» (цит. за: [13, 34]). І. Франко також указав на перегуки «Краси і сили» з популярним російським письменником (див.: [22, 716]). Л. Рева розглядає повість у зіставленні з доробком Горького як зразок неореалізму, приділяючи увагу психологічному та моральному стану персонажів [19, 278—290]. Помічено й можливі контактено-генетичні зв'язки твору з романом Л. Толстого «Воскресіння» (див.: [3]).

Є. Чикаленко й І. Франко у своїх уподібненнях «Краси і сили» до прози Горького орієнтувалися на тематичні й сюжетно-фабульні перегуки. Однак аналітичний розгляд типологічних відповідностей, подібних і відмінних рис потребує чіткого проблемного ракурсу. Стильовий аспект видається вагомим з огляду на те, що сформована манера популярного автора, а також усталені засоби загальномистецьких стилів дають змогу оцінити міру оригінальності початківця й водночас його інтеграції в поточний контекст авторитетних письменницьких практик. П. Бурдье, аналізуючи поле літератури як «сукупність об'єктивних відношень (домінації чи підпорядкування, взаємодоповнюваності чи антагонізму тощо) між позиціями» [4, 38] (до яких належать жанр, внутріжанрові диференціації, маніфестації — окремі твори тощо), розглядає цей феномен зосібна як «простір наявних можливостей», «набір “прикладів для наслідування”» [4, 63], «набір нормативних уявлень» [4, 64], наприклад, про місію й сутність письменницької роботи. Такий ракурс дає змогу вбачати у практиці М. Горького-прозаїка чинник впливу, детермінувальний для початківця без відповідного життєвого і творчого досвіду, достатньо багатой лектури й без виробленої манери.

У літературному процесі стиль постає вагомим фактором трансформації художніх систем, нерідко — упізнаваною рисою індивідуальної манери, об'єктом наслідування чи показового відштовхування, критерієм оцінки нових явищ в актуальному контексті, матеріалом для практичного засвоєння його тривких культурнозначущих елементів і структурних моделей. О. Соколов убачає у стилі мистецьку закономірність у виборі й поєднанні стильових елементів [20, 33], яка надає художній системі стильової єдності [20, 42]. «Виражаючи закономірність стилю, елементи структури стають його *носіями*» [20, 68]. До таких належать «родова

й жанрова форми», композиція [20, 70], «зображення й вираження» [20, 82], «компоненти структури художнього твору» «у своїй стильовій характерності» [20, 90]. Як стильові категорії вчений вирізняє «співвідношення об'єктивного і суб'єктивного в мистецтві» [20, 94], «співвідношення таких носіїв стилю, як <...> зображальність і виражальність (експресивність)» [20, 95]. Художня обробка, літературна фіксація, мистецька модель зображеного середовища, послідовна організація деталей цілісної словесної картини, відбір мовних і нарративних засобів надають стильовій своєрідності твору чи накладають характерний відбиток на його значущий уривок.

Ю. Боров, розглядаючи функціональний аспект стилю, указував на такі форми його реалізації, як «переробка багатоманітних вражень буття в єдину художню систему», «переробка художньої традиції, <...> яка забезпечує художню взаємодію зі збереженням структури твору, зумовленої даною особистістю й даною епохою» [2, 78]. Це чинник «орієнтації митця щодо суспільства», він визначає «характер естетичного впливу твору на аудиторію», «орієнтує митця на певний тип читача й орієнтує останнього на певний тип мистецьких цінностей» [2, 78]. Аналізуючи прозовий дебют Винниченка, можна впевнено говорити про його взаємодію з відносно сформованими індивідуальними стилями авторитетних сучасників, часом досить далекими між собою за естетичними настановами (на це вказує, з одного боку, первинна читацька рецепція твору, з другого, — згадки про «наших письменників» і пародіювання їхньої манери в самій повісті). Ю. Боров трактує стиль як «спосіб організації мистецької комунікації» [2, 79]. Очевидно, найбільш помітні у процесі сприйняття індивідуальні композиційні й нарративні риси розглядуваних творів засвідчують їх комунікативну спрямованість, значною мірою орієнтують читача щодо естетичних настанов автора й можливої інтерпретації тих чи тих показових структурних елементів естетичної цілісності. Водночас ці риси можуть бути виявом усвідомленого чи неусвідомленого діалогу з літературною чи ширшою культурною традицією або ж відштовхуванням від неї.

Т. Адорно вбачав у стилі «умовності, що перебувають у стані завжди хисткої рівноваги з суб'єктом» [1, 278]. Ця думка вказує на історичну мінливість уявлень про вагу виражальних засобів (у конструюванні мистецької візії) — показників одивнення реальності в конкретному творі. Учений фіксує «копіювання», «удавання» й відповідно «брак стилю» в ХІХ ст. як продукт буржуазної доби промислового виробництва. У світлі цих спостережень набувають особливої значущості потенційні (у читацькому сприйнятті) стильові риси структури мистецьких зразків — носії нових чи знайомих тенденцій художнього мислення. «Коли йдеться про окремі художні твори, концепція стилю принаймні застосовна як

квінтесенція елементів, що промовляють у ньому <...>» [1, 279—280]. Із цього погляду семіотично значущими є складники художньої форми, наділені експресивним, сюжетотвірним і дискурсивним потенціалом. У них доцільно вбачати естетичні тенденції чи навіть стильові домінанти, а в компаративному аспекті — показники наслідування чи відштовхування від визнаних літературних зразків.

Є. Устюгова зазначає: «Стиль — форма, яка існує саме для того, щоб виразити, а не означати» [21, 85]. Ж. Дерріда трактує стиль як вияв письма, стимулювальний чинник, що оприявнює «опозицію прихованого/розкритого, <...> відвертості/вдавання» [7, 50]. Такі антиномії вдало фіксують діалектику традиційного і нового, епігонства чи наслідування і оригінальності, стилізації і пошуку питомих, органічних засобів моделювання художнього дискурсу. Ці аспекти, як буде показано далі, суттєві для розуміння аналізованих літературних явищ.

Зіставляючи індивідуальні манери оповідань Горького і Винниченкового дебюту, навряд чи можна ігнорувати ширший контекст їх початкового сприйняття, який був визначальним горизонтом сподівань — розумінням літературності, актуальним для моменту появи творів і таким, що вплинув на їх структуру чи зазнав у ній показової модифікації. Тобто йдеться про контекст поточного вітчизняного (національного) письменства, значущий для формування й історично первісної читацької рецепції прозаїків-початківців), а також для порівняльної інтерпретації «Краси і сили». Тож ті стильові елементи, які перегукуються з близьким у часі рідномовним мистецьким досвідом і показово відрізняють російського і українського авторів, варто пов'язати з іншими фактами, ширшими домінантами й детермінантами літературного процесу — чинниками конструювання жанрово-стильових моделей Горького і Винниченка поза докладнішим розглядом відповідних зв'язків і типологічних відношень (окремим предметом аналізу). Л. Кисельова, зауважуючи стильову подібність прозаїків, далеких за своїм світоглядом і відповідними художніми завданнями, застосовує поняття стильової домінанти, яке «прояснює цілу низку явищ стилю письменника й самого по собі, і в його зв'язках, співвідношеннях і обопільній залежності від стильових закономірностей часу, позаяк у ній в особистісній, притаманній саме даному письменникові формі й у найбільш концентрованому вигляді засвідчене (запечатляється) позаособистісне, часове, епохальне начало». Це ніби вияв «наказу доби» в індивідуально-художньому його відкритті, усвідомленні й відображенні» [9, 302].

Мета статті — з'ясувати стильову природу й функціональну вагу зображально-виражальних засобів, залучених до порівняльного розгляду. Завданнями статті є: з'ясувати індивідуальну своєрідність предметно-зображальних письменницьких моделей; розкрити художні функції зна-

чущих сюжетно-композиційних складників. Беручи до уваги, що термін *стиль* позначає й індивідуальну письменницьку манеру, і ширші літературні типологічні явища, розгляд буде зосереджено передусім на структурно-функціональних елементах окремих творів — носіях художньої виразності, сумірних із актуальними естетичними домінантами й мистецькими дискурсами, які дають змогу інтерпретувати тексти в річищі ширших параметрів і складників літературного процесу, регулятивних для автора й читача.

У порівняльному розгляді варто приділяти увагу тим елементам поетики та образотворення, які виявляють стильову характерність, своєрідність давнішого твору й мають показові відмінності чи семіотично значущі відповідники в повісті українського початківця. За тематикою, а почасти й жанрово-стильовими ознаками найближчі до повісті Винниченка новели «Челкаш» (1891) і «Мальва» (1897). Характерна риса манери раннього Горького — яскрава предметна образність, поєднана з виразною присутністю наратора. Обидва твори російського прозаїка починаються пленерним малюнком, який теж становить одну зі стильових прикмет цього етапу його художньої еволюції. У літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. пейзаж стає формою образної концептуалізації авторської думки, символізації чи психологізації дії, а також виявом імпресійного багатства чуттєвого досвіду чи емоційної експресії. Мистецьку значущість зображального тла дії, його вагомість у читацькому сприйнятті засвідчили вже перші критики Горького (див., напр.: [18, 237—238]). Ініціальний краєвид у повісті Винниченка своєю програмністю щодо фіксованого цивілізаційного часопростору й модельованого хронотопу також не залишався поза увагою дослідників (див.: [23]). Це дає підстави для компаративної інтерпретації індивідуальних манер.

Експозиційний приморський ландшафт «Челкаша» побудований на домінанті різноманітних звукових вражень; вони витворюють образ сучасної цивілізації як джерела відчуження (див.: [6:2, 7—8]). У цьому урбаністичному краєвиді прикметне нагромадження й навіть певна гіперболізація слухових образів-імпресій із виразною інтерпретаційною активністю розповідача, котрий водночас претендує на роль спостерігача. Такий підхід апелює до реалістичного всевідання, пояснювального дискурсу з етичним підтекстом чи навіть експліцитно вираженою моралістичною позицією. Молодому прозаїкові притаманний доволі різкий оцінний кут зору, який тяжіє до романтичного типу творчості й відповідної експресії. Акцентована чутливість до вражень, конструюючи особливо яскраву, одивнену картину цивілізаційного часопростору, увиразнює імпресіоністичні й романтичні тенденції образотворення, загалом більш суб'єктивного порівняно з реалістичною аналітикою, і тим модифікує читацькі очікування в бік помітної патетики літературного викладу, суб'єктивізації аналітичного

дискурсу, дистанціювання від культурних шаблонів. Саме така комбінація яскравої зображальності й дещо епатажної позиції розповідача закладає для публіки новий стильовий горизонт очікування.

Акцент наратора на комічності портових вантажників різко розходиться з апологією праці в дискурсі народницької літератури (наприклад, у Г. Успенського) й актуалізує ніщепанські й соціально-есхатологічні мотиви, сумірні з модерною критикою дегуманізованої цивілізації. У контексті картини головний герой постає водночас продуктом зображеного суспільства і визивною альтернативою його впорядкованості. Докладний портрет Челкаша завершують характерні оцінки розповідача, які вможливають романтизоване сприйняття персонажа — жертви соціального відчуження:

Даже и здесь, среди сотен таких же, как он, резких босяцких фигур, он сразу обращал на себя внимание своим сходством с степным ястребом, своей хищной худобой и этой прицеливающейся походкой, плавной и покойной с виду, но внутренне возбужденной и зоркой, как лёт той хищной птицы, которую он напоминал [6:2, 9].

У контексті попередніх пророкувань грядущої катастрофи постать злодія одразу ж набуває рис секулярного демонізму, непересічності, естетичної привабливості.

Експозиційний морський пейзаж в оповіданні «Мальва» (див.: [6:3, 343]), оснований на комбінації світло-зорових, слухових і навіть ольфакторних сигналів, маркує часопростір земного раю на протигагу профанній сучасній цивілізації. Оптимістична настроєва домінанта викладу, увага до фіксації динамічного повітряного середовища вносить імпресіоністичну тональність, пов'язану зі споглядально-гедоністичним сприйняттям ситуації. Маркування місця й часу дії як осереддя краси й насолоди дає підстави тлумачити розповідь у річищі не лише соціального побутописання, а й декадентських і ранньомодерністських світоглядних пріоритетів, дискурсу вітальності й багатства чуттєвого досвіду. Демонстративна зовнішня словесна красивість та ідеальність змісту протистоїть буденній ситуації й низькому культурному рівню осіб, уключених у детерміністські ретроспективні й актуальні зв'язки. Експресивне тропеїчне оформлення зображеного краєвиду з виразними еротичними алюзіями засвідчує комунікативну спрямованість індивідуального стилю. Ототожнення пафосу замишування з позицією автора (своєрідний рецепційний код) уможливує трактовку дії з погляду вищих, рафінованих культурних запитів, естетичної, а не соціально-детерміністської інтерпретаційної настанови.

З одного боку, пейзажні ремарки становлять паралелізм до безтурботного стану персонажів, які свідомо зреклися важких цивілізаційних обов'язків. Із другого, ці штрихи увиразнюють кут зору розповідача й автора, інтелектуальний і культурний потенціали котрого значно переви-

щують рівень свідомості зображених людей. Таке обрамлення унаочнює нарративну оцінну дистанцію, яка дає змогу протиставити новітній естетизм існуванню дійових осіб й акцентувати значущість космічної стихії — джерела благодаті. Водночас пейзажна орнаментика в «Мальві» засвідчує певну надмірність естетичних маркерів «краси» порівняно з профанною дією, посилюючи контраст фабули авторському замишуванню її величною декорацією. Морські краєвиди «Мальви» узгоджуються з тодішнім «горизонтом очікування» національного письменства. Л. Колобаєва трактує 1890-ті роки як «добу “панестетизму” в російській літературі, у її модерністському крилі» [11, 171]. Поєднання мальовничої натури (природи в її мінливості) з міркуваннями й оцінками розповідача чи персонажа (нарративним складником) — прикметний засіб у тогочасній російській прозі. Показовий приклад маємо в оповіданні А. Чехова «Дама із собачкою» (1898) в описі морського пейзажу в Ореанді (див.: [24, 133—134]). Позаяк у центрі уваги — інтелігент із вищою освітою, то коментарі до плернерних вражень (у читацькому сприйнятті) — це потенційна фіксація думок (ідеологічного кута зору) персонажа, необхідна частина його поточного екзистенційного досвіду, виразник піднесеного настрою. Таку можливість репрезентації внутрішнього світу підтверджує й пряма авторська вказівка («Гуров думал»). Ю. Кузнецов зазначає: «Пейзаж <...> переломлений крізь призму сприйняття героїв. <...> Почуття краси, елегантності, що охопило героїв, — це ще й почуття новонароджуваного кохання, яке вони до кінця не усвідомлюють <...>. Неначе вічність, як неосяжне, безкінечно рухливе море, торкнулась своїм крилом їх сердець» [12, 253—254]. Дослідник розглядає цей краєвид як зразок імпресіонізму, спробу подати «цілісну, синтезовану картину в її мінливості, миттєвості, несподіваності побаченого» [12, 253]. На противагу чеховській гармонізації, узгодженості краси розкішної субтропічної природи і душевного стану дійових осіб, взаємній детермінації людини і чуттєвого образу світу в її сприйнятті, у Горького прикметне домінування авторського патосу, естетської спостережливості, не властивої персонажеві.

Т. Надозірна зазначає: «У “Мальві” <...> величавій *природі протиставлено людину*. <...> Тут же намічено протиставлення моря і рибного промислу, а ширше — природної стихії і людини. <...> Море, сонце й небо зображені як *гармонійне ціле*, а косу подано як осердя *безладу, хаосу*» [15, 214]. У річищі розглядуваної проблеми така комбінація орієнтує на образні й дискурсивні узагальнення, ширші за безпосередній зміст фабульної історії й особливо за порівняно типові обставини дії, на можливість залучати до читацької інтерпретації актуальні коди «високої», елітарної культури. Ідеться про оцінний контекст гармонійної краси як показника нових стильових тенденцій, зокрема символічного підтексту

дії, багатоплановості зображення в романтичній візії природного світу з її гіперболізмом й одухотворенням суцього, сугестивністю авторської образної моделі. С. Єфремов, оцінюючи нові явища в літературі межі століть, скептично писав про те, що «розширення художньої вразливості породило прагнення створити шляхом нового поєднання елементів різних мистецтв якоесь усеохопне, універсальне мистецтво, котре має своїм завданням одночасний вплив на всі почуття людини <...>» [8, 52—53].

Цілком інакша стримана експресія й інформаційне навантаження властиві експозиційному краєвиду в повісті Винниченка. Слід зазначити, що у класичних творах української літератури панорамний пейзаж із численними деталями (наприклад, у повістях І. Нечуя-Левицького «Бурлачка», «Микола Джеря», «Кайдашева сім'я») налаштовував на мальовничість краєвиду як атрибут авторської розповіді, формуючи своєрідний паралелізм чи антитезу до характерів персонажів. Це художнє втілення архетипу *Magna Mater* до певної міри визначало морально-дидактичний підтекст зображення. У «Красі і силі» ініціальний краєвид містечка, попри генетичний зв'язок із реалістичною поетикою й топікою середовища як детермінанти людського характеру й сюжетних ситуацій, засвідчує істотну відмінність і від попередників у вітчизняному письменстві, і від популярних на той час оповідань М. Горького. На початку опису розповідач передусім вільно комбінує *різночасові* фрагменти, виказуючи не лише брак літературної вправності в початківця, а й авторське прагнення універсалізувати картину (див.: [5, 21]). Художня візія, позбавлена мальовничості й водночас насичена різноманітними об'єктами, увиразнює перманентність стану «тиші» як потенційного знебуттєвлення.

Міський краєвид Винниченка в зіставленні з манерою Горького прикметний мінімізацією слухових образів, власне, нівеляцією їх значущості. В. Хархун зазначає: «Онтологічна модель, репрезентована на початку твору, співвідносна <...> з естетикою відсутності буття: пустоти світу й пустоти “я”» [23, 73]. Зорові подразники швидким чергуванням і браком докладнішого опису, колірних маркерів чи оцінки нагадують плин кінокадрів на екрані, своєрідний монтаж коротких планів, краєвид, знятий у різний час порівняно статичною камерою. Така увага до численних деталей повсякденного життя, пересічного читацького досвіду, ніби реконструюючи реалістичну естетику й поетику, заперечує, майже демонстративно відкидає її аналітичні й викривальні настанови. Патосне зображальне тло в оповіданнях Горького дістає тут показову антитезу — своєрідний мінімалізм, який для модерного читача вможливає онтологічні підтексти. Стиль початківця-дебютанта фактично полемічний щодо впливового російського автора, як і стосовно класичної української традиції з її замидуванням у природному середовищі. Прикметна також «приземленість», невибагливість образних засобів.



Манера викладу в подальших указівках розповідача наближена до рівня людини зі змальованого цивілізаційного часопростору, позбавлена в цьому описі аналітичних інтенцій і передбачає самоочевидність і внутрішню переконливість змісту зображення. За патетикою наративного експозиційного опису в Горького відчутна модель цивілізаційного детермінізму людської поведінки («Челкаш») й естетизований оцінний контекст як інтерпретаційні матриці сюжетної дії. У «Красі і силі» пересічність краєвиду, відсутність експресивних тропів і позиція розповідача як «місцевого гіда» — стильові маркери потенційної «документальності» викладеної історії, її життєвої достовірності. Звісна річ, такі сигнали радше оманливі, бо маскують за зовнішньою правдоподібністю авторські ідеологічні конструкції (протиборство двох екзистенціалів у свідомості Мотрі). Проте вони показові як нові стильові коди для читача, порівняно з популярними літературними зразками, зокрема й оповіданнями Горького.

В обох авторів маємо своєрідний контраст фабульної ситуації, яка зображає дію агресивних інстинктів, і її пейзажного обрамлення. Виклад останнього містить сліди культурних кодів, інтерпретаційних моделей і міфологем, співвідносних із різними художніми дискурсами чи стильовими тенденціями. Сцену побиття Мальви супроводжують еротичні ремарки й ідилічні пейзажні штрихи: «Василий в этих словах услышал обещание, приятное ему, оно сладко волновало <...>. Чайки носились над ними. Ласковый ветер с моря приносил брызги волн почти к их ногам, а неугомонный смех моря все звучал...» [6:3, 355]. Розкішний морський краєвид, актуалізуючи топос раю, водночас подає ідеальний оцінний контекст — антитезу до сюжетної дії, нівелює потворність поведінки героя, увиразнюючи «природний» (відповідний етнічним поведінковим стереотипам, у цьому випадку — неповазі до жінки) стан його свідомості. Оцінні епітети й метафори засвідчують імпліцитну орієнтацію на читача як носія «незацікавленого» (у кантівському сенсі, тобто позбавленого практичного інтересу) естетичного смаку. З погляду автора й читача контекст *Magna Mater*, оприявлений у ремарках розповідача, водночас і протистоїть звичаям персонажів, і вможлиблює їхню поведінку. Ця амбівалентність позиціонує наратора як прибічника актуальних культурних топосів і дискурсів (естетизму), суголосна тенденціям російського літературного процесу кінця XIX ст. з його увагою до розширення чуттєвої культури та збагачення зображально-виражальних засобів мистецтва слова.

В українського прозаїка схоже поєднання психологічного малюнку з картиною довкілля маємо в описі вечірньої вулиці після сцени розмови Андрія й Мотрі про одруження, якій передує побиття жінки тим-таки Андрієм і фіксація вияву їхніх почуттів: «На вулиці помалу прокидалось

життя: заревла череда, замакали вівці, заляскали батогами пастухи, заторохкотіли потроху вози, заскрипів журавель біля криниці, задимились димарі, почувлися пісні» [5, 33]. В. Хархун тлумачить поведінку Андрія і його сприйняття героїнею передусім у життєствердному плані:

Краса дає Мотрі відчуття радості буття, лише сила забезпечує повноту буття. <...> Момент гармонійної погодженості героїв на одруження співвіднесений із «прокиданням життя». <...> Отже, психологізований вияв краси, гармоніюючи з естетизованою силою, укладають нову онтологічну модель, забезпечуючи буттєвий простір українського світу [23, 78].

Однак у контексті попередніх сюжетних зрушень і сигналів динамічна картина сільського краєвиду не лише гармоніє зі взаємним любовним почуттям, а й дисонує з побутом і вчинками «подонків та відпадків суспільности» (І. Франко) [22, 716], унаочнюючи радше ідеальний образ буття у свідомості героїні, нереалізоване бажання, яке контрастує з її досвідом. Життєвий світ героїв у пластично-зображальній структурі твору — це проєкція їхніх емоцій і водночас ілюзія гармонії взаємин, можливість наповнити сенсом індивідуальне існування.

Внутрішня дія як композиційне й семіотично-кодувальне доповнення чи й альтернатива фабульної матриці (моделі соціальної типізації, джерела очікувань щодо передбачуваної поведінки персонажів) постає носієм модерного, сюжетно нового змісту й порівняно оригінальних художніх рішень. У «Челкашеві» естетичний складник свідомості — споглядання моря — вносить новий штрих у характеристику персонажа (див.: [6:2, 21]). Морський краєвид як засіб розкриття психології дійової особи відроджує романтичні прийоми й шаблони прозового письма, загальнозрозумілу риторичну топіку «житейської скверни». Стильова риса, значуща для трактування сюжетного уривка (і закладена ще в експозиції), — переплетення зображальності й розповідності з авторською інтелектуальною рефлексією, яка домінує в літературній презентації цього моменту дії. Оцінні ремарки наратора, обрамлюючи опис, підносять свідомість Челкаша над рівнем його соціального прошарку й навіть роблять ширший моралістично-виховний висновок зі словесної картини. Така комбінація зображення з антропологічним дискурсом, актуалізуючи руссоїстську інтерпретаційну матрицю й літературний стереотип шляхетного злочинця, надає настроєво-сентиментального виміру фабульній ситуації, підтримує попередні медитативні і психологічно-аналітичні імпульси викладу й водночас конструює художній світ новели як подолання буденності в чуттєвому досвіді.

У «Красі і силі» відповідником такого стильового переакцентування теми можна вважати опис еротичних почуттів Ілька й Мотрі. Ількове сприйняття коханки натуралістичною деталізацією надає красі амбівалентного екзистенційного виміру. «Ілько мовчав і почував, як молоде,

гнучке її тіло тремтіло під його рукою, що лежала на стані, як тепло цього тіла переходило на його; як із кожним обіймом, з кожним поглядом в її очі, що любувалися з його, серце його все більш завмирало і стукало до болю в грудях...» [5, 26].

Далі зовнішня краса набуває патетики, актуалізує одухотворену риторичну, співвідносну з екзистенціалами універсального внутрішнього досвіду: «Ілько подивився на Мотрю: дивно хороша вона була, хороша, як радість, як молоде, тепле чуття, хороша, як мрія бажана» [5, 49]. Ефект впливу на читача тут сумірний із відповідними пасажами Горького в описах морського краєвиду. Але в повісті Винниченка ощадливість засобів постає як спроба віддати перцептивний кут зору персонажа з його інтелектуальним рівнем і можливими психологічними асоціаціями від поточних вражень, поєднавши його з елементами літературної умовності.

З одного боку, стислість ремарки вдало фіксує швидкий плин переживань Ілька, «невідрефлексованість» його почуттів, симбіоз емоцій і спонтанної думки. З другого, — наснажена підтекстом номінація водночас апелює до розповідача як тлумача персонажного досвіду в річищі літературних топосів, навіть стильових шаблонів сугестивно-психологічного письма, культурних асоціацій, актуальних для тодішнього читача. О. Ковальчук, цитуючи цей уривок, зазначає: «Константними у природній красі є емоційно-чуттєві, вітальні категорії — радості, чуття, мрії» [10, 9]. Однак слід також зауважити, що змістові акценти твору, його структурні зв'язки ширші за декларовану в назві антитезу двох об'єктів людського схиляння, адорації чи навіть обоження, надто ж у компаративній проєкції. Відповідно в цитованій фразі повісті йдеться про актуалізацію екзистенціалів, наповнених позитивним сенсом; вони постають значущими подібно до таких складників людського досвіду, зафіксованих у новочасних гуманітарних дискурсах, як кантівське зачудування зоряним небом чи гоголівська апологія молодечого ентузіазму в поемі «Мертві душі». Ця двоїстість зображення, «розмитість», варіативність суб'єкта зору, потенційна, хоч не експлікована в розповіді апеляція до культурного контексту наближають авторську візію епізоду до нових стильових тенденцій української літератури межі століть, узгоджують із її естетичними домінантами — психологізмом, увагою до екзистенційної цінності краси, царини ідеального («мрії»). Водночас лапідарність згадок про особливості персонажного сприйняття залишає можливі асоціації поза експліцитним викладом. Читач лише домислює їх, виходячи з власної ерудиції.

Мистецький ефект у Винниченка походить від доволі визивної (принаймні в тогочасному українському літературному контексті) пластичної конкретики у відтворенні чуттєвого досвіду з наближенням зображального уривка до натуралістичної правдоподібності. Водночас прикметна

ощадливість у риторичних засобах, майже банальність порівнянь-асоціацій, ледь не аскетичних у своєму номінативному лаконізмі, не лише засвідчує стильове учнівство початківця, а й певною мірою узгоджується з маргінальними цивілізаційним часопростором і духовним рівнем персонажів, тобто постає мистецьки доцільною.

Стильове вирішення ситуації спонукає до пошуку її дискурсивного аналога — інтерпретаційного ключа, актуального в тогочасному культурному контексті. Артур Шопенгауер, чий доробок набував ваги наприкінці XIX ст., зокрема в Російській імперії, уважав, що «будь-яка закоханість» — це «точно визначений, спеціалізований, <...> індивідуалізований статевий інстинкт» [26, 373—374]. Вияв цього потягу у свідомості — це «воля до життя», омана з боку «волі роду» під маскою «об'єктивного захвату»: «природа для своїх цілей потребує підібного стратегічного прийому» [26, 376]. Геній роду діє через ілюзію — інстинкт, породжуючи видимість індивідуальної мети. Почуття краси, «котре завжди переує статевого інстинкту» [26, 380], якнайчистіше увиразнює «родовий характер», а пристрасть у формі ілюзії «те, що має ціну для роду, подає як щось цінне для індивідуума» [26, 401]. Цю єдність природної основи й суб'єктивного переживання інстинкту, зачудування людською красою, натуралістичного і романтичного, естетського світоглядних первнів відтворив український прозаїк-початківець.

У зіставленні з Горьким (опис еротичних переживань Василя, краєвиди з еротичними конотаціями) увиразнюється спільний стилетвірний чинник — естетизм як засіб впливу на читача. Проте в російського письменника гедоністична домінанта зображення змушує згадати поширені уявлення про декадентське мистецтво як культ зовнішньої краси й чуттєвої насолоди (їх описує С. Єфремов у статті «В пошуках нової краси» (1902) [8, 52—53, 67—68, 110, 113, 115, 119]). Натомість у Винниченка лаконізм викладу дає змогу актуалізувати психологічні підтексти, налаштовує на інтроспекцію й домислювання, ба навіть пошук можливих культурних кодів.

Істотний засіб характеристики персонажа в «Мальві» — мовлення героїні. Чи не найпоказовіший із цього погляду монолог, який розкриває мінливі прагнення жінки, сумірні не з реалістичним типажем, а з романтичними топосами і протейівською непередбачуваністю, химерністю:

— Мне всегда хочется чего-то, — задумчиво заговорила Мальва. — А чего?.. не знаю. Иной раз села бы в лодку — и в море! Далеко-о! И чтобы никогда больше людей не видеть. А иной раз так бы каждого человека завертела да и пустила волчком вокруг себя. Смотрела бы на него и смеялась. То жалко всех мне, а пуще всех — себя самое, то избила бы весь народ. И потом бы себя... страшной смертью... И тоскливо мне и весело бывает... А люди все какие-то дубовые [6:3, 379].

Ця психологізація налаштовує на другий план зображення — образ нещасної свідомості, позначає колізію, внутрішній драматизм і душевну дисгармонію персонажа, елемент театралізації, екзистенціальної риторики і психоаналітичної символіки. У «Красі і силі» невизначеність Мотрі у виборі між двома об'єктами бажання (красою Ілька і силою Андрія) — авторська модерна сюжетна конструкція, накладена на більш зрозумілу реалістичну й раціоналістичну мотивацію — вибір між становищем дружини злодія і безпорадністю самотньої матері. У тогочасній українській рецепції вихідна соціально детермінована сюжетна ситуація з непевним вибором постає навіть опосередкованою читацьким літературним досвідом («Злочин і кара» Ф. Достоєвського, «Морозенко» Панаса Мирного, «Серед темної ночі» й «Під тихими вербами» Б. Грінченка). Функціональна вага найновішої прози у формуванні манери Горького й Винниченка, на мою думку, має бути предметом окремого аналізу. Водночас уривки, які моделюють персонажне сприйняття (еротичні переживання Ілька й Мотрі, розмова жінки з кривдником — Андрієм — після побиття [5, 32—33, 50]), зображальною конкретикою відкривають другий план дії — ірраціональні потяги, царину індивідуального досвіду. Її художня репрезентація надає викладу пластичності, сугестивності, психологічної переконливості й, відповідно, екзистенційної й онтологічної значущості, розкриває драму свідомості як майже фатально детерміновану. Носії стилю й комунікативна інтенція впливу на читача тут цілком відмінні від горьківської експресивної риторики персонажа й закорінені в емоційно-чуттєвому досвіді, суголосні з емпіричними настановами натуралізму й апологією переживання у «філософії життя».

Монолог Мальви має показові сюжетні відповідники в повісті Винниченка. У діалогах Мотря спершу вагається й демонстративно відкладає рішення про шлюб одразу ж після власної пропозиції [5, 31—33], супроводжуючи обіцянку співом «навмисне голосно, якимось нервово» [5, 33]. Далі ж у розмові з Ільком пов'яже свій вибір із хазяйновитістю й непередбачуваністю Андрія [5, 52]. В. Хархун зазначає: «Краса дає Мотрі відчуття радості буття, лише сила забезпечує повноту буття. <...> Саме тому розлука з Андрієм мислиться як втрата життя» [23, 78]. Тобто несподівані повороти внутрішньої й зовнішньої дії — це форма психологізації розповіді, аналітичне начало стилю й водночас гра із читацькими очікуваннями. У зіставленні з Горьким прикметна художня й ситуаційна вмотивованість реплік Мотрі, стильова доцільність сюжетної мікроподії, її комунікативна ефективність і переконливість у пересічному сприйнятті. Але така швидкоплинність, сюжетна невизначеність у розгортанні дії, мінливість акцентів у зображенні героїні, неможливість ідентифікувати Мотрю з однозначними почуттями чи настановами має й вагомий у тогочасній культурній ситуації літературно-дискурсивний

претекст. У філософській поемі Ніцше «Так казав Заратустра» сформульовано етико-антропологічний імператив пошуку тожсамості через заперечення індивідуальної й колективної заангажованості: «Воістину, раджу вам: ідіть від мене і захищайтеся від Заратустри! А ще краще — соромтеся його! Може, він вас ошукав. <...> Ви ще не шукали себе, а вже знайшли мене. <...> Тепер я наказую вам згубити мене і знайти себе, і аж тоді, як усі ви мене зречетесь, я знову прийду до вас» [16, 78—79]. Тож у контексті майже фатальних натуралістичних детермінант поведінки Мотрі, окреслених іще в розповідній експозиції, примхливі повороти внутрішньої дії, своєрідна психологічна недомовленість актуалізують глибший культурний підтекст як основу інтерпретації художніх засобів, надають авторській манері модерного інтелектуалізму.

Стильова модель аналізованих оповідань Горького загалом тримається на домінанті зображення-показу, алюзійна підтекстова значущість якого особливо відчутна у прикінцевих наративних пасажах. Фінал повісті Винниченка у формі лаконічної розповіді містить відомості про різні взаємопов'язані зміни, визначальні для долі кожного персонажа. Така стислість акцентує увагу передусім на події, найменш передбачуваній у контексті сюжетного розвитку, — радикальному вчинку Мотрі. Виклад, позбавлений зображальності, нагадує не лише рівень можливої поінформованості стороннього спостерігача — мешканця Сонгорода, а й, приміром, лаконізм в описі непересічних біблійних подій на зразок покликання перших апостолів (Мк. 1:16—20; Мт. 4:18—22), митаря Матвія (Мт. 9:9) чи раптової загибелі зрадника Юди (Дії 16:16—18). Стислість у наративній презентації екстраординарної події налаштовує на недомовленість художнього повідомлення, яка дає підстави, приміром, для інтерпретаційних проєкцій ніцшеанського культу сили (див.: [10, 7—15]) чи для повчального висновку про небезпеку соціально-культурної маргіналізації свідомості, для домислювання межової психологічної ситуації. У порівнянні з «Красою і силою» фінал «Мальви» (в усіх персонажних реалізаціях) постає як цілком умотивований попередньою дією.

Попри подібність фабульних ситуацій і соціального типу персонажів, у площині стильового вирішення теми повість Винниченка засвідчує істотні відмінності від оповідань Горького. Звісна річ, навряд чи випадає говорити про сформованість цілісного стилю в тодішнього українського прозаїка-початківця. Радше можна фіксувати його окремі риси, досить виразні як у межах самого твору в його читацькій і дослідницькій рецепції, так і в зіставленні з мистецьким досвідом старшого сучасника.

Обидва автори модифікують, найімовірніше, відомі їм жанрово-стильові моделі, пов'язані з реалістичним типом творчості. Яскрава зображальність із нахилом до імпресіоністичного живописання й вираженим оцінним патосом у Горького налаштовує на коди й топоси вищої, елітарної культури.

Натомість у Винниченка переосмислено чи й відкинуто зовнішню мальовничість як атрибут національної реалістичної стильової парадигми, цьому засобу надано універсального онтологічного виміру й водночас наближено словесну репрезентацію місця дії до реалій потенційного читацького життєвого світу. Показові ощадливість пластичних подразників у зображенні місця дії, уникання локальної провінційної екзотики на користь провідного сюжетного конфлікту й соціально-аналітичних акцентів.

Увага до внутрішнього сюжету в обох авторів актуалізує культурно-антропологічні топоси й дискурсивно-інтерпретаційні моделі. У Горького цей структурний складник прикметний рефлексійністю й медитативністю, пов'язаною з літературною традицією раціоналістичної трактовки персонажа, розкриття екзистенціальної істини як логічного висновку з руху дії. Специфічна риса горьківського стилю в аналізованих творах — акцентування естетсько-споглядальної й мислительної присутності автора з його книжною культурою. Ці засоби літературної обробки потенційно натуралістичних сюжетів надають викладу своєрідного інтелігентського інтерпретаційного патосу. У Винниченка емоційно-чуттєва пластика натуралістичного психологізму й мінімалізм розповідних риторичних засобів трансформує найновіший стильовий «горизонт очікування», долає певні літературні умовності (порівняно з аналогічними тематично близькими епізодами Горького) і вітчизняні зображальні шаблони в доробку старших сучасників, апелюючи до універсального антропологічного досвіду й засвідчуючи радше зв'язок із натуралізмом. Притлумлення, мінімізація зображального елементу робить Винниченкову художню модель більш адекватною актуальним читацьким очікуванням.

Виокремлюючи стильову доміную — показник взаємодії із ширшим літературним контекстом і провідними художніми тенденціями доби, можна вказати на естетизм як конструктивний принцип образотворення. У Горького він зафіксований у словесному малюванні середовища й увиразнює передусім авторську ціннісну позицію. У Винниченка цей принцип показово відкинуто в описі місця дії (де помітна радше настанова на документальність розповіді) й актуалізовано в зображенні психологічного сюжету і його наративно-риторичному оформленні. Щойно згадані стильові засоби українського і російського прозаїків об'єднує апологія чуттєвого досвіду і його мистецька репрезентація як прикметна спільна риса творів із різними світоглядними настановами їхніх авторів. Особливості внутрішньої дії російського й українського прозаїків виявляють комунікативний аспект стилю.

Поza сумнівом, оповідання Горького були для початківця стимулом власних творчих пошуків. Однак якщо соціальний типаж персонажів і фабульна схема «Краси і сили» в перших ерудованих читачів асоціювалися з популярними прозовими зразками російського письменника,

то стильові засоби радше трансформують і приховують цей вплив, інтегрують повість в український літературний і соціокультурний контекст. У цьому зв'язку на окрему дослідницьку увагу заслуговують інтертекстуальні елементи і структурні перегуки Винниченкового дебюту з вітчизняною літературною традицією, аналіз яких увиразнить рецепцію відповідного стильового й дискурсивного досвіду.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Теорія естетики / Пер. з нім. П. Тарашук. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. *Борев Ю. Б.* Художественный стиль, метод и направление // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. Москва: Наука, 1982. С. 76—90.
3. *Брайко О.* Роман Л. Толстого «Воскресіння» і повість В. Винниченка «Краса і сила»: міжтекстові перегуки й особливості індивідуального художнього мислення // Слово і Час. 2018. № 9. С. 42—55.
4. *Бурдые П.* Поле литературы / (пер. с фр. М. Гронаса) // Новое литературное обозрение. Теория и история литературы, критика, библиография. 2000. № 45. С. 22—87.
5. *Винниченко В.* Краса і сила // *Винниченко В.* Краса і сила. (Упоряд., авт. приміт. Федченко П., авт. передм. І. Дзверін). Київ: Дніпро, 1989. С. 21—66.
6. *Горький М.* Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 томах. Москва: Наука, 1968—1976.
7. *Дерріда Ж.* Питання стилю // Філософська думка. 2004. № 6. С. 35—50.
8. *Єфремов С. О.* В поисках новой красоты // *Єфремов С. О.* Літературно-критичні статті. Київ: Дніпро, 1993. С. 48—120.
9. *Киселёва Л. Ф.* О стилевой доминанте // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. Москва: Наука, 1982. С. 301—319.
10. *Ковальчук О. Г.* Краса і сила у практиках повсякдення (Творчість В. Винниченка 1902—1920 рр.): Монографія. Ніжин: Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2008. 166 с.
11. *Колобаєва А.* Горький і Ницше // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 162—173.
12. *Кузнецов Ю. Б.* Поэтика прозы Михайла Коцюбинського. Київ: Наук. думка, 1989. 266 с.
13. *Кульчицький С., Солдатенко В.* Володимир Винниченко. Київ: Видавничий дім «Альтернативи», 2005. 376 с.
14. *Мацевко-Бекерська А. В.* Українська мала проза кінця ХІХ — початку ХХ століть у дзеркалі наратології. Монографія. Львів: Сплайн, 2008. 408 с.
15. *Надозирная Т. В.* Особенности мотивной структуры рассказов М. Горького босяках 1890-х годов // Вісник Харківського нац. ун-ту. № 659. Сер. Філологія. Вип. 44. Харків, 2005. С. 212—215.
16. *Ницше Ф.* Так казав Заратустра // *Ницше Ф.* Так казав Заратустра; Жадання влади. / Пер. з нім. А. Онишка, П. Тарашука. Київ: Основи, Дніпро, 1993. С. 7—328.
17. *Панченко В.* Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1902—1920 рр. у європейському літературному контексті. Кіровоград, 1998. 272 с.
18. *Поссе В.* Певец протестующей тоски // Максим Горький: pro et contra / Вступ. ст., сост. и примеч. Ю. В. Зобнина. Санкт-Петербург: РХГИ, 1997. С. 225—239.
19. *Рева Л. В.* Неореалізм: дискурс теорій та художніх ідей (на матеріалі української та російської літератури і критики): монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. 344 с.
20. *Соколов А. Н.* Теория стиля. Москва: Искусство, 1968. 224 с.
21. *Устюгова Е. Н.* Стиль как явление культуры: Уч. пос. / Санкт-Петербургский гос. ун-т. Санкт-Петербург, 1994. 96 с.
22. *Франко І.* Володимир Винниченко. «Краса і сила». Видавництво «Вік» у Києві, 1906, стор. 411. [Рец.] // *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ: Наук. думка, 2010. Т. 54: Літературоз-



- навчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці. 1896—1916 / Ред. тому Є. К. Нахлік. С. 715—719.
23. Хархун В. Ідеосфера Володимира Винниченка: краса і сила як моделювальні категорії (на матеріалі повісті «Краса і сила») // Винниченкознавчі зошити. Вип. перший. / Відп. ред. В.П. Хархун. Ніжин: Вид-во НДПУ ім. М. Гоголя, 2003. С. 73—79.
  24. Чехов А. П. Сочинения в 18 томах // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Москва: Наука, 1977. Т. 10. Рассказы, 1898—1903. С. 128—143.
  25. Чумаченко О. Наміри автора та нарративні прийоми в повісті В. Винниченка «Краса і сила» // Винниченкознавчі зошити. Вип. 4. / Відп. ред. Н. І. Михальчук, В. П. Хархун. Ніжин: Вид-во НДПУ ім. М. Гоголя, 2011. С. 93—99.
  26. Шопенгауэр А. Метафизика половой любви // Шопенгауэр А. Избр. произведения / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. С. Нарский. Москва: Просвещение, 1992. С. 371—412.

Отримано 5 травня 2020 р.

## REFERENCES

1. Adorno, T. (2002). *Teoriia estetyky*. (P. Tarashchuk, Trans.). Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy". [in Ukrainian]
2. Borev, Yu. B. (1982). Khudozhestvennyj stil', metod i napravlenie In *Teoriya literaturnykh stilej. Sovremennye aspekty izucheniya*, pp. 76-90. Moscow: Nauka. [in Russian]
3. Braiko, O. (2018). Roman L. Tolstoho "Voskresinnia" i povist V. Vynnychenka "Krasa i syla": mizhtekstovi perehuky u osoblyvosti indyvidualnoho khudozhnoho myslennia. *Slovo i Chas*, 9, pp. 42-55. [in Ukrainian]
4. Bourdieu, P. (2000). Pole literatury. (M. Gronas, Trans.). *Novoe literaturnoe obozrenie. Teoriya i istoriya literatury, kritika, bibliografiya*, 45, pp. 22-87. [in Russian]
5. Vynnychenko, V. (1989). Krasa i syla. In Vynnychenko, V. *Krasa i syla*, pp. 21-66. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
6. Gorky, M. (1968—1976). *Polnoe sobranie sochinenij. Khudozhestvennye proizvedeniya* (Vol. 1-25). Moscow: Nauka. [in Russian]
7. Derrida, J. (2004). Pytannia styliu. (Trans.). *Filosofska dumka*, 6, pp. 35-50. [in Ukrainian]
8. Yefremov, S. O. (1993). V poiskakh novoj krasoty In Yefremov, S. O. *Literaturno-krytychni statti*, pp. 48-120. Kyiv: Dnipro. [in Russian]
9. Kiselyova, L. F. (1982). O stilevoj dominante. In *Teoriya literaturnykh stilej. Sovremennye aspekty izucheniya*, pp. 301-319. Moscow: Nauka. [in Russian]
10. Kovalchuk, O. H. (2008). *Krasa i syla u praktykakh povsiakdennia (Tvorchist V. Vynnychenka 1902—1920 rr.): Monografiia*. Nizhyn: Vydavnytstvo NDU im. M. Hoholia. [in Ukrainian]
11. Kolobaeva, L. (1990). Gor'kij i Nische. *Voprosy literatury*, 10, pp. 162-173. [in Russian]
12. Kuznetsov, Yu. B. (1989). *Poetyka prozy Mykhaila Kotsiubynskoho*. Kyiv: Nauk. dumka. [in Ukrainian]
13. Kulchytskyi, S. & Soldatenko, V. (2005). *Volodymyr Vynnychenko*. Kyiv: Vydavnychi dim "Alternatyvy". [in Ukrainian]
14. Matsevko-Bekerska, L. V. (2008). *Ukrainska mala proza kintsia XIX — pochatku XX stolit u dzerkali naratolohii. Monografiia*. Lviv: Splain. [in Ukrainian]
15. Nadozirnaya, T. V. (2005). Osobennosti motivnoj struktury rasskazov M. Gor'kogo o bosyakh 1890-kh godov. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu*, 659, Ser. Filolohiia, issue 44, pp. 212-215. [in Russian]
16. Nietzsche, F. (1993). Tak kazav Zaratustra. In Nietzsche, F. *Tak kazav Zaratustra; Zhadannia vlady*, pp. 7-328. (A. Onyshko & P. Tarashchuk, Trans.) Kyiv: Osnovy, Dnipro. [in Ukrainian]
17. Panchenko, V. (1998). *Budynok z khymeramy. Tvorchist Volodymyra Vynnychenka 1902—1920 rr. u yevropeiskomu literaturnomu konteksti*. Kirovohrad. [in Ukrainian]
18. Posse, V. (1997). Pevch protestuyushchej toski. In *Maksim Gor'kij: pro et contra / Vstup. st., sost. i primech. Yu. V. Zobnina*, pp. 225-239. Saint Petersburg: RXGI. [in Russian]

19. Reva, L. V. (2011). *Neorealizm: dyskurs teorii ta khudozhnikh idei (na materialakh ukrainskoi ta rosiiskoi literatury i krytyky): monohrafiia*. Kyiv: Vydavnychi dim Dmytra Buraho. [in Ukrainian]
20. Sokolov, A. N. (1968). *Teoriya stilya*. Moscow: Iskustvo. [in Russian]
21. Ustyugova, E. N. (1994). *Stil' kak yavlenie kul'tury: uchebnoe posobie*. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet. [in Russian]
22. Franko, I. (2010). Volodymyr Vynnychenko. "Krasa i syla". Vydavnytstvo "Vik" u Kyievi, 1906, stor. 411. [Rets.]. In Nakhlik, Ye. K. (Ed.). Franko I. *Dodatkovy tomy do Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh* (Vol. 51-54; Vol. 54), pp. 715-719. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
23. Kharkhun, V. P. (2003). Ideosfera Volodymyra Vynnychenka: krasa i syla yak modeliuvanni katehorii (na materialakh povisti "Krasa i syla"). In Kharkhun, V.P. (Ed.) *Vynnychenkoznauvchi zoshyty, 1*, pp. 73-79. Nizhyn: Vydavnytstvo NDPU im. M. Hoholia. [in Ukrainian]
24. Chekhov, A. P. (1974—1983). Sochineniya v 18 tomakh In Chekhov, A. P. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem* (Vol. 1-30; Vol.10). Moscow: Nauka. [in Russian]
25. Chumachenko, O. (2011). Namiry avtora ta naratyvni pryomy v povisti V. Vynnychenka "Krasa i syla". In Kharkhun, V. P. & Mykhalchuk, N. I. (Eds.) *Vynnychenkoznauvchi zoshyty, 4*, pp. 93-99. Nizhyn: Vydavnytstvo NDPU im. M. Hoholia. [in Ukrainian]
26. Schopenhauer, A. (1992). *Metafizika polovoy lyubvi* (Trans.). In Schopenhauer, A. *Izbrannyye proizvedeniya*, pp. 371-412. Moscow: Prosveshchenie. [in Russian]

Received 5 May 2020

Oleksandr Braiko, PhD  
Shevchenko Institute of literature,  
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001  
e-mail: olbrayko@ukr.net  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0441-0184>

#### STORY "BEAUTY AND FORCE" BY V. VYNNYCHENKO AND PROSE BY M. GORKY. POETICS AND TYPOLOGY OF INDIVIDUAL STYLES

The paper focuses on the functionality and style characteristics of the authors' expressive means. It shows differences in the literary handling of similar subjects at the level of forms and functions of pictorial-like images, narrative presentation of action, the integrity of plot and composition in the works. The analysis proves the style originality of the Ukrainian aspiring writer.

Gorky's bright pictorialism with a tendency towards impressionistic images and enthusiastic evaluation connects his narration to the codes and toposes of a higher, elite culture, open to aesthetic contemplative perception and intellectual reaction to the action of a work. While Vynnychenko's model revises or even rejects external picturesqueness as an attribute of national realistic style. This feature gets a universal ontological dimension, and the verbal representation of scenes approaches to the reality of the potential reader's world.

The internal action in Gorky's works is characterized by reflection that stays in line with the literary tradition of the rational interpretation of a character and the logical development of a plot leading to the disclosure of existential truth. Vynnychenko, using emotionally perceptible plastic tools of naturalistic psychologism and minimal narrative rhetorical devices, appeals to universal anthropological experience. The representations of the internal action by Russian and Ukrainian prose writers reveal the communicative aspects of the styles. The minimization of the depictive element makes Vynnychenko's literary model more adequate to the actual reader's expectations.

**Keywords:** horizon of expectation, style, realism, impressionism, landscape, Ukrainian literature, Russian literature.