

Питання теоретичні

Наталя Шумило

УДК 821.161.2.02(091)

НАЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ ЛІТЕРАТУРНОГО РОЗВИТКУ (ЗІ СТОРІНОК “ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ”)



Наталя Микитівна Шумило закінчила Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Працювала науковим співробітником Київського літературно-меморіального музею Лесі Українки (1971). Наукову роботу в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України розпочала як редактор одного з відділів журналу “Радянське літературознавство” (1971–1977). 1984 р. захистила кандидатську дисертацію, 2004 – докторську. Пройшла шлях від молодшого наукового співробітника до провідного наукового співробітника. Протягом п’яти років була членом спеціалізованої вченої ради в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка, нині – член спеціалізованої вченої ради в Києво-Могилянській академії. Член редколегії фахових видань України, науковий керівник кандидатських дисертацій,

активно виступає як опонент дисертацій та рецензент.

Н. Шумило – авторка книжок “Проза Степана Васильченка. Питання поезики” (1986), “Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст.” (2003), багатьох статей з питань розвитку літературного процесу помежів’я, про С. Єфремова, Г. Хоткевича, В. Винниченка, М. Могилянського, М. Чернявського, І. Липу, В. Леонтовича та ін.; “Історії української літератури у 2-х книгах” (1993–1995). Упорядниця видань Степан Васильченко. Оповідання. Повісті. Драматичні твори (БУЛ, К.: Наук. думка, 1988); Микита Шумило. Силуети: Статті, спогади, щоденникові записи (К.: Рад. письменник, 1990), а також першопублікаторка роману М. Могилянського “Честь” (“Вітчизна”, №1, 1990), упорядниця, авторка приміток і передмов до видань: Наталя Романович-Ткаченко. Твори (К.: Дніпро, 1987); Любов Яновська. Твори: У 2 т. (К.: Дніпро, 1991); Спиридон Черкасенко. Рідна школа (К.: Веселка, 1993); Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика (К.: Основи, 1998); Степан Васильченко. Мужичий ангел (К.: Веселка, 2000); Гнат Хоткевич. Історія України. До кінця XVI століття (К.: Веселка, 1993. Післямова та коментарі Михайла Брайчевського); у друці том творів Гната Хоткевича (Камінна душа: Повісті. – Харків: Фоліо, 2012). Лауреат премії імені Сергія Єфремова.

Редакція журналу щиро вітає Наталю Микитівну з ювілеєм, зичить міцного здоров’я, нових творчих звершень, щастя й добра!

У статті обґрунтовано своєрідність літературних процесів на поч. ХХ ст. в Україні. На основі розуміння неоромантизму як великого гетерогенного стилю доби простежується семантичні та жанрово-стильові тенденції розвитку, акцентовано увагу на проблемі синкретизму художніх явищ.

Ключові слова: ранній модернізм, неоромантизм, імпресіонізм, символізм, неонатуралізм, експресіонізм, неореалізм, дифузія жанрів.

Natalia Shumylo. The national model of literary development: Reading the "History of Ukrainian Literature"

The article substantiates the uniqueness of the literary developments in Ukraine at the beginning of the 20th century. Changes in semantics, genre, and style are interpreted through the prism of neoromanticism as a vast heterogeneous style based upon the syncretism of artistic phenomena.

Key words: early modernism, neoromanticism, impressionism, symbolism, neonaturalism, expressionism, neorealism, diffusion of genres.

Кінець ХІХ – поч. ХХ ст. нині означається в літературознавстві як початок естетичної епохи з новітнім типом художньо-літературної свідомості [37; 22, 65-70, 408-487]. В українській літературі нового зразка відповідного періоду акцентується естетичне начало у зв'язку зі становленням раннього модернізму [див.: 9] та оновленням реалізму. Це найбагатший час в історії національної літератури. Під пером величезної кількості творчих індивідуальностей – поетів, прозаїків і драматургів на зламі століть зазнають перехрещень і своєрідних модифікацій мистецькі здобутки різних часів і поколінь. Зміна художнього мислення відбувається в напрямку посилення "відкритої" суб'єктивності, відтак творчого індивідуалізму, що бере свій початок в епоху романтизму й не припиняється по сьогодні. Суттєвим фактором культурного вибуху на зламі ХІХ і ХХ століть стала криза позитивістського світовідчуття. Під сумнів було взято всю нормативну систему поглядів, які регламентували життя людства протягом століть та забезпечували гармонію людини і світу. Потрясіння, яких зазнавала людина, породжували величезний зсув у художній свідомості, витворюючи новий тип культури, у цілому опозиційно налаштований до попереднього. Відповідно до вимог новітнього часу виникають незнані досі теми, мотиви, образи, система жанрів. Спостерігається дифузія стильових тенденцій, зумовлена не лише внутрішніми закономірностями національного літературного розвитку, а й зовнішніми інонаціональними впливами, що в сукупності склали явище раннього модернізму, яке, цілком зрозуміло, мало адекватний і безпосередній зв'язок з культурою епохи Модерну. А за умови, що романтизм був сталою світочуттєвою характеристикою українського народу, відтак потужною мистецькою хвилею, котра на поч. ХХ ст. видозмінилася в неоромантизм, то саме останній виявився спільним осердям Модерну та модернізму й визначив національну особливість явища. Доказом цьому можуть бути не лише художні твори Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, М. Вороного, О. Олеся, М. Філянського, Г. Чупринки, молодомузівців, а й, зокрема, музичні доробки М. Лисенка та С. Людкевича, які нині інтерпретовано як неоромантичні. Хоча це не заперечувало гетерогенного розвитку літературного процесу, передбачаючи декаданс (А. Кримський, О. Плющ) та неонатуралізм (В. Винниченко) зокрема.

Думка про неоромантизм як основу новітнього українського художнього мислення не сьогоднішня, її поділяє багато вітчизняних учених, почасти йдучи за Д. Чижевським. Але важливо, що, обґрунтовуючи цю концепцію з урахуванням існуючих праць, не лише слов'янських, а й англомовних німецьких, скандинавських, фінських дослідників, Л. Скупейко її увиразнив на підставі аналізу конкретно-історичного матеріалу, головне – літературно-критичної

та художньої спадщини Лесі Українки, письменниці, з якої розпочалася нова культурна епоха в Україні [26, 71-83].

Уявлення про Модерн в історії світової культури має окреслений національний відтінок хоча б тому, що цей стиль називається в різних країнах по-різному, на відміну від уніфікованих назв стилів попередніх епох. Його національна парадигма розроблена на всіх рівнях культури. У різних національних варіантах він відомий як сецесіон в Австро-Угорщині, югенд штиль у Німеччині, арт нуво в Бельгії та Франції, модерн стайл у Великій Британії, стиль ліберті в Італії, стиль модерн в Росії. На західноукраїнських землях він має назву сецесії за німецько-австрійським взірцем. (Про явище сецесії – мінливість, плинність, хисткість, двозначність, меланхолійність – молодомузівці писали у програмній статті журналу “Світ” за 1907 р.). На Східній та Центральній Україні згадане явище охоплювало ширше поняття – неоромантизм. Цей стиль укладається в цілком виразну естетичну програму, задум загальних естетичних трансформацій, спрямованих як на естетизм, мистецтво для мистецтва, так і на перетворення життя засобами краси. І те, й інше відоме в історії “стилю Модерн”. Але в обох випадках єдиним носієм прекрасного ставало саме мистецтво, бо тільки в його світі створюється (а не віддзеркалюється) справжня краса, здатна опромінити собою неестетичне буття. Творча діяльність прирівняна до художньої фантазії, що за силою та значущістю не менша за силу природи.

Враховуючи національну своєрідність української літератури, у праці “Культурно-історичні епохи”, що слугує поясненням до “Історії української літератури” 1956 р., побудованої за принципом “хвилевої” змінності стилів, Д. Чижевський означив поч. ХХ ст. як етап неоромантизму з паралельним для мистецтва визначенням “символізм”. А вже під час написання “Порівняльної історії слов’янських літератур” (1968) (з огляду на одночасне функціонування багатоманітних літературних явищ) відповідний розділ своєї праці назвав з уточненням “Неоромантизм (“модернізм”)”. На думку вченого, “слов’янський модернізм на своєму старті містив значно менше світоглядних елементів, ніж добре споряджений класичною філософією романтизм, і незрівнянно більше, ніж романтики, дбав про естетичну вартість художньої творчості. Тому ця виразна акцентуація естетичного аспекту спричиняла в модерністів шанобливе ставлення до різних літературних течій передреалістичної доби” [38, 216].

Новітня естетика, реалізуючись на художній практиці як поєднання різних стильових тенденцій – романтизму, реалізму, натуралізму, імпресіонізму, символізму, експресіонізму (в період становлення раннього українського модернізму), виникла внаслідок переосмислення діапазону бачення людини, пізнання її внутрішньої сутності, психобіологічних можливостей, причетності до “нескінченності” (за М. Метерлінком), а також спроби осягнення символічного бачення світу, творчої особистості в її духовному сходженні до Абсолюту – через індивідуалізм до універсалізму завдяки самопізнанню себе в Духові, Любові, Світлі.

В українській історіософії передумови для подібного потрактування людини заклав Г. Сковорода своїм ученням про два світи – внутрішній і зовнішній, настановою “пізнати себе”, а вже через самоаналіз вийти до знання вищого божественного начала. На оновлення людини в її внутрішньому прозорінні “працювала” на початку століття й “філософія серця”, й апофеоз Світла, й ідея “сродної праці” як гарант найповнішої творчої самореалізації. “Філософія серця” не лише вписувалася в європейську філософську традицію (платонізм, німецькі містики), а й, основне, потужно визначила свою, романтичну, яка розвивалась упродовж усього ХІХ ст.

Концепція особистості неоромантизму (внаслідок переосмислення проблеми “середовище та герой”) створювалася не в останню чергу за сприяння тогочасного українського (але російськомовного) історико-філософського контексту, зокрема завдяки розвитку ідеалістичної думки другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (праці О. Козлова, О. Гілярова, Г. Челпанова, М. Грота, В. Зеньковського), а також засвоєння волонтариських ідей А. Шопенгауера, “життєствердних інстинктів” Ф. Ніцше, інтуїтивізму А. Бергсона. Це означає, що в Україні стає відомою нова філософська парадигма, сутність якої зводиться до протиставлення традиційно просвітницького об’єктивізму суб’єктивізму. Представники “філософії життя” сприймали світ як “хаотичний потік”, де розум виконує другорядну функцію. Їхні твори були названі “бунтом проти розуму”. Через те сфера несвідомого підноситься на вищий рівень пізнавальності світу, хоча в українській літературі на поч. ХХ ст. паралельно посилюється й інтелектуалізм, про що переконливо свідчить, зокрема, “драма ідей”.

Водночас на умонастрої новонародженої доби, окрім уже згаданих філософів, впливали відкриття Ч. Дарвіна та І. Мечникова, що живили світоглядний позитивізм теорії К. Маркса й Ф. Енгельса. Переживаючи ХІХ ст. як епоху національно-визвольних революцій, Європа поділяла теорію Ф. Ліста, який об’єднавчим чинником між особистістю та суспільством уважав ідею державності. Думки Ф. Ліста, зокрема, видаються співзвучними Франковій концепції національного відродження, згідно з якою організація народу в націю відбувається через “процес емансипації людської одиниці”. Адже “все, що йде поза рами нації, – на думку І. Франка, – се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими “вселюдськими” фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації” [33, 284]. Ось чому в період очікування революційних подій, із якими українська інтелігенція пов’язувала як соціальне, так і національне визволення народу, не лише особистість дедалі активніше ставала об’єктом художнього зображення, а й відбувалося розмежування понять юрба, народ, нація. До того ж поняття народ охоплює вже не тільки селянство, а й інші соціальні верстви. За теоретичними положеннями Ентоні Д. Сміта, автора праць “Етнічне походження націй”, “Національна ідентичність”, українська ситуація початку ХХ ст. показово фіксує перехідний етап розвитку нації як культурного феномену – межову ситуацію між західною та етноцентричною моделлю. Наголос в останньому випадку робиться на спільності походження, на спільній історичній пам’яті, міфах, символах і традиціях. Те місце, яке в західній громадській моделі відведено законові, в етнічній моделі посідає народна культура зі сталою етичною ознакою. Не кажучи вже про періоди Відродження, коли особливо дають про себе знати кодові “архетипи” свідомості [27, 20-21].

Істотну роль у розвитку літературного процесу поч. ХХ ст. продовжували відігравати творчі та наукові доробки Т. Шевченка, П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка, хоча набирають ваги й нові авторитети, зокрема Леся Українка, М. Коцюбинський, М. Вороний. Леся Українка загалом постає ідеологом доби неоромантизму. На її думку, “кожна особистість суверенна, кожна людина, якою б вона не була, є героєм для самої себе і середовища по відношенню до інших”. “Істинний новоромантик, – вважає письменниця, – зневажає не сам натовп, тобто не особи, що складають натовп, а той рабський дух, котрий змушує людину добровільно зараховувати себе до натовпу, як до чогось стихійного, що поглинає, нівелює, зтирає індивідуальність, приносячи її в жертву інстинкту, стадності” [32, 253-254]. Леся Українка, власне, витворила, крім засадничих естетичних настанов, утопічну теорію розвитку майбутнього

українського суспільства, за якою “новоромантик протиставить натопву не героя або вибрану особистість, а суспільство свідомих особистостей, в якому він, цей натопв, розчинився б без залишку” [32, 253-254].

Для становлення естетики новітньої доби в єдності з теорією неоромантизму Лесі Українки велике значення мав трактат І. Франка “Із секретів поетичної творчості” (1898), в якому порушувалася проблема психології творчості та естетики. Акцентуючи увагу на співвідношенні у творчому акті “верхньої” та “нижньої” свідомості, що поєднані процесом еруптивності, І. Франкові вдалося створити зовсім нову для свого часу теорію творчого процесу, а внаслідок цього пояснити природу появи художніх образів, створених засобами асоціацій, символізації понять, сугестивності підтексту. Р. Гром’як уважає, що завдяки глибокому розумінню секретів поетичної творчості І. Франко геніально вгадав ідею зворотного впливу наступних художніх елементів на попередні [8, 86-90]. Прикінцеві міркування І. Франка в підрозділі “Що таке поетична краса?” мають важливе значення для розуміння не лише мистецтва в цілому, а й модерністської пошуковості початку ХХ ст. Учений зазначав, що “для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх допомозі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси”.

Вочевидь, завдяки роботі над трактатом та розробці національної концепції розвитку української літератури (“Теорія і розвій історії літератури”, 1909) І. Франко перший високо оцінив мистецькі відкриття молодих українських прозаїків у статті “Старе й нове в сучасній українській літературі” (1904). “Нове”, що вносять у літературу наші молоді письменники, головні такі як Стефанік і Коцюбинський, – писав майбутній автор “Мойсея”, – лежить не в темах, а в способі трактування тих тем... Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження” [34, 107-108]. Прикметно, що, беручи до уваги цю думку І. Франка, сучасним дослідникам вдалося виявити нарративні стратегії епохи модернізму, зокрема й метанаративну, що передбачає поряд з лінгвістичним та онтологічним культурологічний (універсальним істинам надається національний колорит) аспекти. 7 жовтня 1899 р. Леся Українка в київському Літературно-артистичному товаристві зачитала доповідь “Два напрями в новітній італійській літературі” (першодрук здійснений у №7 журналу “Жизнь” за 1900 р.), в якій, власне, дала визначення імпресіонізму: “Пейзажі Ади Негрі, – писала вона, – лишають враження не реальних картин, а якихось загальних, відсторонених описів, у кращому разі поетичних, але неясних видінь. Загалом, у творчих засобах музика превалює над живописом” [31, 315], – і при цьому не залишила без уваги по-мистецьки тонкого нюансування та наявності символів у творчості д’Аннунціо.

У контексті наведених міркувань Лесі Українки та І. Франка не можна оминати звернення М. Вороного 1901 р., адресованого потенційним авторам альманаху “З-над хмар і з долин” (1903), у якому наголошувалася потреба у творах, “хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом; бажалося б творів, де б було хоч трошки філософії, де б хоч клаптик яснів того блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незгубною таємничістю... На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага” [5, 472]. У листі до М. Коцюбинського того ж року М. Вороний уточнює декларовані мистецькі позиції, стверджуючи, що визнає символізм

Й.-В. Гете, Г. Гейне, М. Метерлінка, Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Ш. Бодлера, Едгара По, К. Тетмаєра й не визнає скаліченого російського декадентства [6, 169-170].

Перші теоретичні обґрунтування раннього українського модернізму найпослідовніше далі продовжували (почасти в полемічних дебатах із традиціоналістами С. Єфремовим, Ф. Матушевським) Г. Хоткевич, М. Євшан, М. Сріблянський, А. Товкачевський, Ю. Меженко, Д. Загул.

Ранній український модернізм з погляду західноєвропейських уявлень розвивався нетипово. Але оцінювати його варто не з позицій єдиного європейського канону, а у множинності національних варіантів.

Водночас не можна оминати той факт, що українська література згаданого періоду (через розірваність народу поміж двома імперіями – Росією та Австро-Угорщиною) не припиняла служити традиційним охоронцем національного духу й чи не єдиною легальною формою публічного вираження патріотичної ідеї, а це, безумовно, позначалося на характері модернізації художнього мислення, зокрема неоромантичного стилю, і пояснювало перманентні суперечки з приводу подальших шляхів розвитку українського творчого процесу.

З огляду на історичний досвід, особливості психології українського народу, три основні джерела нашої культури (етноавтохтонне, східне й латиноєвропейське) процес переходу від однієї епохи до іншої зазвичай не зазнає рішучого “зламу”, який часто спостерігаємо в літературах Західної Європи, швидше навпаки: паралельно з новаторськими тенденціями існує тяглість спадкоємних традицій. Це забезпечує безперервність художнього процесу, в якому існують конвергентні зони, дифузні переплетіння, рух частіше відбувається не по прямій, а по примхливій ламаній лінії [1, 199]. Такою є виразна художня ситуація з бароко, яке перебрало на себе низку функцій епохи Відродження, водночас перебуваючи в тісному зв’язку із середньовічною культурою в її східноєвропейському, “греко-слов’янському” варіанті. Правомірно залишаючись у складі “давньої” літератури, бароко водночас стало перехідним явищем від середньовічної до новочасної, даючи перманентні різночасові відлуння (кінець XIX – поч. XX ст., 20-і роки, “химерна проза” 1970-х, постмодернізм), що виконували відновлювально-компенсаторну роль на шляху українського іманентного літературного розвитку. В епоху розвитку неоромантизму художній досвід бароко став особливо дієвим. Неоромантизм із неobarоко об’єднувала філософія пантеїзму, християнська релігійність у поєднанні з поганством, часопросторові відчуття, організовані за вертикально-ієрархічним принципом, універсалізм, символічна метафоричність як стильова домінанта. На думку Д. Чижевського, епохи розквіту, а саме до них належить епоха бароко, “накладають певний відбиток на всю подальшу історію народу, формуючи національний тип або залишаючи на довгий час певні риси в духовній фізіономії народу” [39, 241]. Як уважав учений, бароко позначилося на формуванні української “історичної” долі. Такої ж думки дотримувався і Є. Маланюк у “Нарисах з історії нашої культури”.

Культурними традиціями і, зокрема, вагомістю в українській літературі романтизму, що постійно живився політичними мотивами та стильовим фольклорним струменем, М. Рудницький пояснював кволе в Україні заперечення класицизму порівняно з європейським варіантом такої ж мистецької ситуації [25, 70]. І навпаки, подальшу “злитість” реалізму з романтизмом, що, маючи культурну рефлексію впродовж усього XIX ст., видозмінився на поч. XX ст. у національно органічний великий стиль доби, створюючи, що важливо, нову модель світу.

Особливості неоромантизму як стильового напрямку (в межах великого стилю доби) порівняно з класичним романтизмом полягали передусім у тому, що

він ґрунтувався в основному на набутому художньому досвіді як романтизму, так і реалізму, навіть більше – впливав, як уже мовилося, з попередніх типів творчості. Водночас важливо мати на увазі, що реалістичною літературою свого часу були не лише успадковані, а й переосмислені кардинальні питання романтизму. Це передусім проблема “людина і всесвіт”, що згодом перетворилася на проблему “людина і суспільність”, конкретніше – “людина і середовище”; проблема “особистісного “Я” та іншої людини” постала проблемою взаємин різних класів та соціальних груп. Ці вже по-новому сформульовані питання стали значним кроком уперед на шляху самопізнання людини та осягнення нею світу. Але цей поступ супроводжувався і втратами в осмисленні універсалізму, які взялися компенсувати неоромантики. Відтак од реалізму вони успадкували зображення взаємин особи і народу, а від романтизму – зосередженість на духовній діяльності людини зі зверненням до середньовічного та античного минулого, народної творчості. Тим-то у складі нового романтизму передбачалися неоготичні та необарокові відлуння. Новаційні процеси стали можливими внаслідок зняття романтичної “поетики контрасту” та переходу до модерністської “поетики синтезу”, тобто присутності в новій художній системі буття сучасного світу в усій складності та різноманітності [20, 45].

Символізм, повстаючи проти позитивістських тенденцій у мистецтві, протистояння ідеалу та дійсності, ґрунтувався на сформульованому Ш.Бодлером законі “відповідностей”, розімкнута у безкінечний, постійно оновлювальний світ, в якому відбувається “активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє”, їх синтез. Напевне, на цій підставі літературознавці почасти справедливо ототожнювали неоромантизм та символізм як спосіб думання, а також віднаходили спільне між символізмом та необароковістю. Ще 1913 р. дав визначення символізму, що увібрало ознаки як неоромантизму, так і необароковості, український критик модерного спрямування А. Товкачевський: “...Бувають моменти, коли в нас мовби розвиднюється в душі. Ми з зачудуванням дивимося навколо себе – і не пізнаємо того світу, який так довго споглядали. Ми немов набуваємо нові органи зору і слуху. Нерухомі раніш мертві річі починають виявляти якесь дивне життя, ми чуємо якісь таємні голоси, бачимо незримий, таємничий зв'язок речей між собою, вбачаємо в річах присутність чогось невидимого, невідомого і вічного. Світ набуває в наших очах незнаного перед тим значення; кожна річ, зокрема, стає символом, емблемою, видимим знаком невидимого і вічного... Символізм – це найінтимніше відчуття світу” [29, 273]. Поділяючи думку І. Франка про іманентну властивість символізму в літературі, Г. Хоткевич звернув увагу на цікаву закономірність: заперечення позитивістської критики символізм викликав не тоді, коли розчинявся серед багатьох різних форм художньої творчості, а як утворилася на його основі ціла школа. “Символізм, – зазначав він, – і є тим напрямом, яке хоче дослідити надбудову відчуттів над їх вираженням шляхом слова і почуттів; символісти хочуть спостерігати за самим рухом відчуттів, тими тонкими, невловимими рисами, в яких і зосереджується сутність відчуттів” [35, 5 зв.].

Сучасні дослідники розрізняють два етапи функціонування неоромантизму, які в Україні з огляду на прискорений літературний розвиток існували майже паралельно: ранній, гуманітарний, з антиноміями добра і зла, свободи і тиранії, краси і потворності, та онтологічний з опозиціями універсального лірико-філософського типу – ідеал та антиідеал, мрія і дійсність, поезія і буденність, гармонія і дисгармонія. А відповідно, гуманітарний неоромантизм розв'язував проблему духовного відродження людини, її внутрішніх потенцій, емансипації передусім справжніх людських морально-етичних начал.

На рівні онтологічного неоромантизму основна увага митців зосереджувалася на єдності універсуму, світу в його двох сферах – космосу та соціуму [36, 5-18]. Слід зазначити, що прагнення пізнати стихії буття, а також збагнути таємниці світобудови, сталість зв'язку людини з Космосом, Вічністю, Історією, Природою не убезпечувало українських митців од песимістичного самозаглиблення, душевної втоми, невизначеності сподівань, передчуття та очікування смерті, “кінця віку”. Символізм як визначальна ознака неоромантизму привертав увагу одних письменників своєю філософією, других – поетикою, можливістю виявити сутнісне, а часом невловиме й незрозуміле, залишене без освоєння іншими стильовими напрямками. Ще інших – філософією та поетикою.

Головне – неоромантизм визнавав за індивідуальністю право на свій суб'єктивний світ. Тому й не дивно, що західноєвропейський модернізм як естетичне явище виростав, з одного боку, з натуралізму, зближуючись із ним посиленням фізіологізму, загостреною увагою до неврозів, психічних аномалій, хворобливих процесів підсвідомості, а з другого – з романтизму. Як предтечу західноєвропейського модернізму розглядав романтизм дослідник зарубіжної літератури А. Карельський (“пошкреби “модерністів” – виявиш доброго старого романтика”), тоді як Д. Наливайко вважає, що (залежно від національних культурних традицій) модернізм може вирости як із натуралізму, так і з романтизму. З огляду на контекст світового модернізму вчений зробив суттєві уточнення. На його думку, ранній модернізм майже повністю йшов од романтичних течій, але від тих, які свого часу не набули розвитку в українській літературі, – від романтизму філософського, байронічного, гротесково-фантастичного тощо. Натомість в Україні переважав романтизм не книжного, а фольклорного походження, сутність якого немовби несумісна із сутністю раннього загальноєвропейського модернізму. “Звідси, – на думку вченого, – таке суперечливе явище, що спостерігається в українському “ранньому” модернізмі: з одного боку, долання названого романтичного дискурсу, а з другого, - внесення дискурсів “пропущених” романтичних течій, що найвиразніше проявилось в поезії й особливо драматургії Лесі Українки та у прозі Ольги Кобилянської. Загалом же в українській літературі, як і в західно- й південнослов'янських, “ранній модернізм” має яскраво виражену неоромантичну забарвленість, зумовлену його неоромантичною домінантою” [20, 48]. Значно раніше від Д. Наливайка, щоправда, без розрізнення із західноєвропейським, про неоромантизм як підґрунтя українського модернізму писав М. Неврлий. На його думку, український неоромантизм, протиставляючи себе описовому реалізму й натуралізму, уміщував імпресіонізм, символізм, експресіонізм, що часто перепліталися. А українські неоромантики за допомогою художніх засобів саме цих стильових течій намагалися якнайглибше показати складний, часто суперечливий внутрішній світ героя. “У поетиці українського неоромантизму, – писав чеський україніст, – *органічно* (підкреслення наше. – *Н. Ш.*) зливалися перлини рідного фольклору із спільними пошуками західноєвропейської модерної поезії” [18, 7]. Ці думки жодною мірою не суперечать міркуванням також чеського україніста З. Генік-Березовської, яка, вивчаючи літературну добу раннього українського модернізму, визнавала “інспіруючий імпульс” для подальшого розвитку літератури за міфологією та фантастичними елементами, закоріненими у фольклорну традицію [7, 208].

В українській культурі кінця ХІХ – поч. ХХ ст., на думку В. Домонтовича (В. Бер), мистецтво взагалі було ще неподільним цілим, із якого відбруньковуються всі пізніші мистецькі напрями й течії. Відтоді “творення природи і загалом світу людиною із самої себе” на противагу панівному в ХІХ ст. об'єктивному сприйняттю людини як складової природи виявляється спільним для всього

антинатуралістичного мистецтва ХХ ст., і, хоча й властиве символізму та деструктивізму, але найтипніше виявилось в експресіонізмі. “У заявах експресіоністів, – писав В. Домонтович, – триумфував суб’єктивістичний інтелектуалізм. Подібно до деструктивістів представники експресіонізму заперечували світ, але, заперечивши дійсність, вони не обмежувалися на голій негації. Вони шукали виходу, бодай негативного, намагаючись творити новий світ з себе. Чистому руїнництву деструктивістів вони протиставили суб’єктивістичний варіант: не ніщо, а я” [2, 16]. Саме тому наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. українському експресіонізму властиві “нервова” напруженість, фрагментарність, символ, гіпербола, гротеск, плакатність письма, позбавлена прикрас, контрастування барв, мотивів тощо (В. Стефаник, А. Хомик, О. Турянський).

Імпресіонізм в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. постав як початковий етап розвитку модернізму, увійшовши складовою до неоромантизму як синтезованого стилю. Поширена ідея про “романтизоцентризм” національного письменства лише увиразнює цю думку, а пропозиція С. Пригодія розглядати імпресіонізм як почуттєво-суб’єктивну психоданість конкретизує її [22, 15]. Остання думка разом зі спостереженням Д. Наливайка про виняткову схильність імпресіонізму до взаємодії з іншими художніми системами відкриває перспективу для дослідження проблеми національної своєрідності цього мистецького явища [19, 163]. Додамо: беручи при цьому до уваги як індивідуальну настанову самого митця з урахуванням його психіки та менталітету, так і сутнісну увиразненість того чи того художнього напрямку, з яким імпресіонізм вступає у взаємодію. В українському імпресіонізмі зазвичай превалює суб’єктивне начало в поєднанні з ліризмом (С. Васильченко, Г. Журба) і аж до проникнення в експресіонізм, злитість враження з його вираженням (“Він іде” М. Коцюбинського, “Мамин синок” В. Стефаника, “Поза межами болю” Осипа Турянського). Досліджуючи французьку прозу кінця ХІХ – поч. ХХ ст., О. Єввіна завважила, що “слово” в імпресіоністичному тексті “з надзвичайною місткістю поєднує в собі не тільки означення предмета, а й викликане ним відчуття. Звідси – від різноманітності і множинності відчуттів автора чи його героя виникає багатозначність деталей, висвітлених іноді новим, незвичним світлом моменту чи суб’єктивного сприймання” [12, 260-261]. Ці спостереження стосуються української літератури не меншою мірою. Саме характер близькості українського та французького імпресіонізму зумовив появу в “Українській хаті” за 1911 р. (№5-6) статті француза К. Моклера “Сторінка з історії імпресіонізму у Франції”, а критик М. Сріблянський на сторінках цього ж журналу авторитетно заявив: “Імпресіонізм як манера творчості і як спосіб співвідчування, – такі дві зовнішні прикмети нової літератури, і індивідуалізм – боротьба за визволення людини від усяких нівеляційних напрямів сучасного життя – такий її соціальний зміст” [28, 116]. Усе це цілковито “вписується” до естетичних засад неоромантизму.

Негація раннього модернізму І. Нечум-Левицьким та С. Єфремовим пояснюється ототожненням його з декадансом як занепадницьким мистецтвом. Нинішня наука про літературу розрізняє названі явища на підставі поширеної думки, що в основі декадансу як складової раннього модернізму лежить романтичний світогляд, але “перекинутий” догори дном, і загалом він постає ніби зворотним тінювим боком, негативом романтизму [20, 45]. Незважаючи на те, що західноєвропейський декаданс прагнув ототожнювати красу та зло, в Україні всупереч етико-естетичному монізму декаданс також існував унаслідок загального переходу від позитивізму до модернізму (в полі різних художніх течій – романтизму, натуралізму, імпресіонізму, символізму, експресіонізму).

Слід мати на увазі, що в Україні пізні народництва з декадансом розвивалися на спільній основі – філософії нігілізму [10, 16-18]. Інша справа, що з огляду на відродження та утвердження національної культури декаданс був явищем нетривалим і непоширеним (А. Кримський, М. Філянський, ранній Г. Хоткевич, частково О. Плющ, “молодомузівці”). Навіть більше – український декаданс не зазнав крайнього індивідуалізму, переживання не було самоціллю, а роздвоєна свідомість перебувала на межі абсурдної дійсності та подолання смерті завдяки піднесеному (М. Яцків).

Незважаючи на втрату (після приєднання України до Росії) національною культурою “свідомості деяких своїх джерел” (Ю. Шерех), ті поступальні мистецькі процеси, що відбувалися в Україні на поч. ХХ ст., у своєму специфічному варіанті відповідали, хоча й не вповні синхронно, модерному європейському мисленню. Коментуючи цей факт, Д. Чижевський висловив цікаве спостереження: “Коли український культурний розвиток, – писав він, – проходив ті самі стадії, що й європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні “впливи”, на Україні чинять “чинники”, “фактори” чужого походження, а тому, що Україна яко частина європейської культурної цілоти переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить” [40, 614].

На початок ХХ ст. усі слов'янські народи за характером розвитку раннього модернізму (у варіанті декадансу) випередила Польща (візьмімо до уваги С. Пшибишевського з його культом краси). Ранній польський модернізм, позбуваючись занепадницьких ознак і набуваючи рис активного “слов'янського” неоромантизму, українцям в епоху національного відродження виявився ідейно та естетично близьким, навіть більше – надовго залишився посередником у засвоєнні західноєвропейської культури (шляхом перекладів). Це не унеможливило, проте, й іманентних українських процесів.

Підтвердженням таких міркувань слугують спостереження російської дослідниці Л. Будагової, яка стверджує, що в літературах західних і південних слов'ян символізм, зокрема, формувався у своєрідному, “м'якому” варіанті – не без плідних чужих впливів, але на національному ґрунті. Дослідниця наголошувала, що в ньому “переважав не декадентський, а життєствердний пафос, не мотиви самотності, а мотиви подолання її, виявилися сподівання на майбутнє, що вимальовувалися в невиразних, але світлих тонах” [3, 182]. І чи не в першу чергу завдяки вірі письменників у духовне, божественне начало світобудови. Архетипність як “знаковість” української літератури, “топоси” духовності в художній свідомості [17, 21], зумовлюючи, можна сказати за О. Пахльовською, властиву українському модернізмові “домінанту конструктивного сенсу перетворення” [23, 68], стали основою розгортання дискурсу ідеї національного літературного розвитку на історично вирішальному етапі вибору шляху художнього оновлення. Це не заперечувало, а передбачало наявність в українському неоромантизмі таких ознак західноєвропейського модернізму, як інтуїтивізм, іманентний психологізм, мислення символами, активний ліризм, волюнтаризм, що стає відповіддю на споглядання та раціональну пасивність. На думку Г. Вервеса, після бароко саме неоромантизм повертає Україні перерваний історичними обставинами активний діалог зі світом. Розвиваючи це міркування, учений поширив час існування українського неоромантизму від поч. ХХ ст. аж до періоду сталінських репресій разом з авангардизмом [4, 62-101].

Своєрідність раннього українського модернізму як естетичного явища слід пояснювати, з одного боку, європеїзацією української літератури, а з другого – прискореним “проявленням” органічно національних художніх явищ. Така

стратегія вивчення літературного процесу виправдана не лише для перших десятиліть ХХ ст., а й для всього подальшого національного художнього розвитку.

Потенційна гетерогенність українського художнього мислення, що має глибоке історичне коріння, у новий час диференціює літературний процес не тільки в межах “старого” та “нового”, а й у різномірності власне нових тенденцій, їх накладанні та самозапереченні.

Функціонування різних творчих інтенцій закономірне, адже кожен новий етап у розвитку літератури стає продовженням попереднього й опозицією до нього. Творчі реакції на суперечності доби одних письменників пояснюються їхніми прагненнями до поглибленого аналізу життя, осягненням соціально-психологічних причин людських пристрастей, а інших – прагненням “піти в себе”, шукаючи красу на скрижальях вищих смислів буття. Оновлений романтизм, з одного боку, був джерелом питомо національного напрямку раннього модернізму. Із другого – запізнілий класичний його варіант долався реалізмом, позначеним рисами натуралізму. Крім того, неоромантизм розвивався в українській літературі паралельно з натуралізмом, на відміну від західноєвропейського, який здебільшого розглядався як явище “постнатуралізму”. Адже відомо, що фактографічну техніку натуралізму запозичили імпресіоністи, тимчасом як експресіоністи – намагання драстичними картинами дійсності шокувати читача, декаденти – зацікавлення психопатологією. Це поєднувало український художній розвиток із відповідним за часом у західних та південних слов'ян. До того ж між реалізмом (а в українському варіанті, як відомо, він упродовж усього ХІХ ст. розвивався, не пориваючи з романтизмом) і раннім модернізмом далеко не завжди виникало різке розмежування. (Ось звідки виникла ідея С. Павличко про амбівалентний розвиток українського модернізму [21]). Окреслені явища, вочевидь, були викликані прагненням творчої думки осягнути нові обшири і глибини внутрішнього індивідуального та зовнішнього світів.

Динамізація українського суспільного життя на початку ХХ ст., що відбулася внаслідок відроджувальних національних процесів, розширила теми й мотиви творчості українських письменників, їхні світоглядні парадигми, актуалізувала історизм художнього мислення, загалом посилила філософічність, інтелектуалізм та міфологізм поетичного слова. Доказом можуть бути вживані художні універсалії буттєвої картини світу – Доля, Воля, Віра, Любов, Час, Простір, Дім, Смерть, Свято, Танок, і це при розширенні станової характеристики персонажів – від селянства, робітництва, студентства, чиновництва, панства, духовенства аж до власне інтелігенції, почасти творчої, сфер їхнього життя й передусім внутрішнього світу. Зокрема, натрапляємо на художні образи митців (письменників, художників, скульпторів) у творах Лесі Українки (“У пущі”), М. Коцюбинського (“Цвіт яблуні”), О. Кобилянської (“Ідеї”, “Царівна”), М. Яцкова (“Дівчина на чорному коні”, “Боротьба з головою”), О. Плюща (“Моя муза”, “Плач шаленого”), Дніпрової Чайки (“Мара”), Л. Яновської (“Без віри”), М. Чернявського (“Низова течія. Із щоденника”). Згадані універсалії, наповнювали (внаслідок конкретизації) новітнім змістом теми особи та громади, мистецтва й релігії, хисту й ремесла, свободи та обов'язку, мрії і життя. Через освоєння культури античності, переосмислення образів Музи, Прометея, Ікара, Ніуби, Геї та ін. українські письменники (Леся Українка, О. Кобилянська, В. Самійленко, Л. Старицька-Черняхівська, Дніпрової Чайки, М. Вороний, поети-молодомузівці) у своїй індивідуальній міфотворчості, порушуючи проблеми долі героя й народу, митця й народу, зв'язку людини з природою та цивілізацією, здобуття волі як світу, проектували “вічні теми” на сучасність, пов'язували їх з долею України [30, 164-166]. Саме феномен міфу

з погляду естетики модернізму розглянув Я. Поліщук, дійшовши висновку, що епіцентром новітнього художнього мислення в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. стала драматургія Лесі Українки [24, 265-383].

З метою пробудження національної пам'яті під пером поетів, прозаїків, драматургів розвивається література на історичну тематику – Лесі Українки (“Бояриня”), В. Пачовського (“Сонце руїни (трагедія козацької України)”, “Сфінкс Європи”, “Роман Великий”), М. Чернявського (“Кінець Дорошенка”), Г. Хоткевича (“Авірон”), С. Черкасенка (“Про що тирса шелестіла”), Ореста Левицького (“Волинські оповідання”), М. Грушевського (“Предок”), В. Леонтовича (“Абдул–Газіс”), Л. Старицької-Черняхівської (“Гетьман Дорошенко”). Відомо, що на адресата найбільший вплив має той художній твір, сюжет якого взятий з історії його народу, хоча найталановитіші здатні зацікавити найширшого читача, зокрема й інонаціональний. Слід зазначити, що історична література на початку ХХ ст. розвивалася не так інтенсивно, як мала б, через актуалізацію сучасності з її проблемами, що мали історичне значення.

Дослідження образів інших народів у творах українських авторів (І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, М. Кримського, О. Кобилянської, В. Леонтовича, М. Левицького, С. Васильченка) стали свідченням “органічності для нашої словесності межового періоду неоромантичної моделі “занурення в минуле й екзотичне”, “внутрішньої готовності митців синергетично переплавляти досвід іншого” [14, 157] у західному та східному варіантах [16, 12-24, 56-155].

У зв'язку з інтелектуалізацією українського літературного процесу загальнолюдські ідеї активно проєктуються в цей час на національний ґрунт за допомогою умовних форм, індивідуалізації фольклорного матеріалу та міфології. З'являються притчі та легенди І. Франка (“Цар і аскет. Індійська легенда”, “Сатні і Табубу”, “Святий Валентій”, “Мойсей”), О. Кобилянської (“В неділю рано зілля копала”), Лесі Українки (“Кассандра”, “Камінний господар”, “Одержима”, “Лісова пісня”), М. Коцюбинського (“Тіні забутих предків”), Г. Хоткевича (“Авірон”). Орієнтацію на інонаціональні літератури засвідчує текстова інтертекстуальність, а також епіграфи з творів західноєвропейських авторів, іноземні заголовки творів українських письменників.

Якщо для романтиків, наприклад, людський дух розчинявся в універсумі, то для неоромантиків виміром всесвіту виявилось внутрішнє “Я” ліричного героя чи персонажа, а у крайніх виявах “світом” ставала уява художника слова. Звідси нетрадиційність внутрішнього сюжету й такі засоби художнього зображення, як “очуднення”, містичні візії, сни, марення, символізація незвичайного, зокрема зв'язку з потойбіччям. У цьому полягала одна з визначальних ознак нового мистецтва початку ХХ ст. Подібні модифікації відбувалися і з хронотопом. На відміну від попереднього літературного періоду, коли час здебільшого сприймався як конкретно-історичний, такий, що мав початок та кінець, у літературі помежив'я він поставав передусім категорією суб'єктивно-особистісною. Набуваючи довільних ознак, час міг сприйматися і як вічність, що обіймає весь людський досвід, у якому перепліталось сучасне, минуле та майбутнє. Мистецький переворот прозаїків новітньої школи саме й був зумовлений здатністю героя самостійно творити “художній простір”. Показово, що в художній текст організовувалося лише те, що відчув, пережив герой, що його вразило, сколихнуло, вивело з рівноваги, активізувало пам'ять, архетипну свідомість, міфічні уявлення, підсвідомість, яка давала про себе знати в несподіваних виявах. Отже, поява розповіді від імені персонажів, коли автор не накидав їм власного бачення світу, а “розчинявся” в них, забезпечувала досі не відомий українській літературі ефект стереоскопічності, що розширював та вдосконалював на новому етапі розуміння світу й людини.

Неоромантизм як великий стиль доби передбачав розвиток тенденцій неореалізму, неонатуралізму, символізму, імпресіонізму та експресіонізму – у зв'язку з міфологізмом та народнопоетичною традицією (В. Стефаник, М. Яцків, М. Коцюбинський), неокласицизму та неоромантизму як стильових течій (Леся Українка), неоромантизму та експресіонізму (О. Кобилянська), бароковими та готичними відлуннями (пізній І. Франко, Г. Хоткевич, Н. Кобринська, Н. Кибальчич). Водночас у зв'язку з розширенням спектра бачення демократичного героя не відкидався подальший розвиток реалізму, оновлений рисами власне натуралізму (В. Леонтович, Л. Яновська, М. Чернявський, Л. Мартович), адже творчий проект натуралізму в українській літературі на початок ХХ ст. залишався недовершеним. При цьому гумор української реалістичної літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст. (О. Маковей, Л. Мартович, В. Самійленко) передував іронії та гротеску в модернізмі пізнішого часу (М. Куліш, М. Хвильовий, В. Підмогильний, М. Йогансен). А це характерний показник додання описовості паралельно з розвитком ліризму в епічних жанрах.

Своєрідність одночасного функціонування різних художніх тенденцій узгоджувалася домінантним стилем художника слова. Прикладів можна навести багато й різних, але все залежало від того, як саме стильові ознаки поєднувалися в межах творчості одного письменника й навіть одного твору. Зокрема, М. Коцюбинський, починаючи у школі І. Нечуя-Левицького, став у зрілості імпресіоністом і символістом, С. Васильченко у процесі еволюційного розвитку поєднав у прозі ліричний реалізм з імпресіонізмом, О. Турянський у “ліричній поемі” “Поза межами болю” – імпресіонізм із експресіонізмом, М. Яцків як митець розвивався від реалізму до символізму, пізніше сполучивши символізм з натуралізмом, В. Винниченко, опанувавши новітню філософію та психологію поєднав, натуралізм з імпресіонізмом та експресіонізмом, подекуди неоромантизмом, символізмом і сюрреалізмом.

За функціонування неоромантизму, необароко, імпресіонізму та експресіонізму як стильових тенденцій кінця ХІХ – поч. ХХ ст. в українській прозі не лише суттєво поглиблюється психологізм (письменник виявляє пильну увагу до непередбачуваності поведінки героя, його плинної свідомості, підсвідомості та самосвідомості, що реалізується головним чином у вигляді морально-етичних рефлексій), а й актуалізується ліричне начало, яке поза началом трагічним утверджує переживання як категорію естетичну.

Посилення ліризму на зламі століть властиве не лише українській, а й іншим слов'янським літературам, щоправда, різною мірою. Про зближення епічного та ліричного родів на поч. ХХ ст., що утворюють немовби синтез об'єктивних і суб'єктивних елементів з перевагою останніх, писав польський дослідник І. Матушевський 1911 р. [41, 98].

Для позитивного сприйняття процесу “ліризації” в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. як поступального етапу в еволюції художнього мислення має значення здатність письменників витворювати “символічні еквіваленти” внутрішнього світу людини (І. Матушевський). Ця ознака і слугує тією межею, яка існує між психологічною та ліричною прозою. Предметом зображення виявляється особливе лірико-філософське споглядання, незвичне для об'єктивної прози психологічного реалізму, роздуми про нього. Психологізм письменників, що писали в жанрі ліричної прози, постає у своєрідній формі психологізму інтелектуального, коли внутрішнє життя ліричного оповідача в усіх його виявах осягається не лише чуттям, а й допитливою думкою, яка шукає загальних законів буття. Генетично це психологізм саморозкриття. Письменник прагне визначити досі загадкове в духовному житті людини –

інтуїтивну роботу свідомості. Події сприймаються не так оповідачем, “людиною з народу”, як яскраво окресленою індивідуальністю, що рефлектує, людиною інтелектуально розвиненою. До цих творів близькі такі імпресіоністичні новели М. Коцюбинського, як “Цвіт яблуні”, “Intermezzo”, “Хвала життю”. Не випадково в цей час спостерігається посилення автобіографізму, щоправда, не в загальноприйнятому розумінні, а, умовно кажучи, автобіографізму душі. Лірична стихія в українській літературі виявилася в цей час такою потужною (наприклад, 1903 р. на сторінках “Літературно-наукового вістника” надруковано лише 15 прозових творів більшого обсягу, тоді як ліричних мініатюр, близьких до поезії у прозі, – 60), що входила до всіх суб’єктивованих стильових тенденцій. Це вже на початку 20-х років надмірна “ліризація” в художній творчості українських письменників породила кризу, зосібна у прозі.

Зміна стильових епох не лише в українській, а й у світовій літературі зумовила переосмислення митцями традиційних для реалізму жанрових систем. У змінності родо-жанрових структур відігравали провідну роль, зокрема, процеси індивідуалізації літературного розвитку. І. Денисюк, аналізуючи загальні тенденції, зокрема, української малої прози межі століть як знаку епохи, зазначав, що в цей час “відбувається дифузія літературних родів та жанрів – лірика захоплює прозу. Драма братається з новелою, оповідання з нарисом чи новелою, а то й з повістю. Толерується крайня “верлібність”, фрагментарність прози. Виникають різні форми “новелістичного нарису”. Йде безнастанна трансформація жанрів малої прози” [11, 265-266]. Тобто найголовнішими чинниками жанрової модифікації стають процеси драматизації та ліризації епічних текстів, а звідси – зміна вираження авторської свідомості, сюжетного розвитку, конфлікту, наративних структур, в яких, зокрема, авторська нарація фокалізується на персонажа (психологічна новела, літературна казка, легенда, притча, новела-рефлексія, новела-візія, етюд, “діалогічне оповідання-сценка”, стислий нарис, фрагмент, настроєво-жанрові різновиди образків: акварель, етюд, малюнок, образок-сценка, образок-портрет, поезія у прозі); повість унаслідок розкладу традиційної епічності зазнає процесу новелізації (І. Франко, М. Коцюбинський, І. Липа). Новела завдяки метатемі почасти зберігає епічний характер відображення (Б. Лепкий, В. Стефанік, М. Черемшина). Водночас відбувається поширення “епізації” драматичних творів, зокрема, у таких жанрових формах, як сценка, малюнок, картинка, драматичний діалог, драматичний етюд, драматичний епізод, десь приблизно так, як розвивалася “прозова” драматургія в західноєвропейській літературі (Г. Гауптман, Г. Ібсен, М. Метерлінк, А. Стріндберг). З’являється водночас і лірична, настроєва драма разом із “драмою ідей” (Леся Українка, В. Винниченко).

У зв’язку з посиленням не лише емоційності авторського начала, а й інтелектуалізації літературного процесу змінність жанрових структур спостерігається й у критичних матеріалах. Згадаймо хоч би поетичну полеміку І. Франка та М. Вороного, дебати на сторінках молодомузівського журналу “Світ”, у яких Г. Хоткевич як критик у пародійному матеріалі прибирає ім’я отця церкви, відомого сирійського поета IV століття Єфрема Сиріна. З огляду на перехід від описування фактів до психології й філософії творчості, до основ формального аналізу улюбленим жанром критиків стає есей як продуктивна форма самовираження інтерпретатора художніх текстів (Г. Хоткевич, М. Євшан, М. Сріблянський, А. Товкачевський, П. Богацький).

Синтез літературних жанрів на поч. ХХ ст., попри те, що усталена природа останніх полягає в канонізації художнього досвіду, якнайкраще свідчить про остаточний перехід української літератури до якісно нової системи цінностей.

Прагненням митців слова розкрити передусім психічний настрій людини пояснюється звернення до синтезу суміжних мистецтв, насамперед завдяки живописним та музичним асоціаціям, явищу синестезії. У літературі функціонують малярсько-музичні “внутрішні пейзажі”, “зорові образи”, відтінковість на відміну від переважно чистої кольористики у фольклорі (М. Коцюбинський), озвучені пейзажі (С. Васильченко), композиційна мозаїка (М. Черемшина), “містерії”, “симфонії”, “символічні картини” молодомузівців, загалом явище сецесії. Згадаймо враження О. Луцького, якому новели В. Стефаніка нагадували “різьби Родена”, нариси М. Коцюбинського – ніжні пейзажі модерного пленериста, а оповідання Б. Лепкого імпонували “дивно гарним сентиментом, ніжним ліризмом і пластикою малярською” [15, 48].

Варто погодитися зі слухним спостереженням Н. Калениченко, що на початку ХХ ст. музичність і колір стають водночас як зображальним, так і виражальним началом творчості, часто зводяться до символу [13, 195]. Наприклад, золотавий колір став символічним для всієї творчості Коцюбинського та Лесі Українки.

Синтез мистецтв, що яскраво виявився в українській літературі початку ХХ ст., постав однією з визначальних ознак художнього мислення письменників, яким у цей час вдалося здійснити новий мистецький “прорив” у сферу духовної культури, а відтак значно поглибити психологізм національного письменства. Про обізнаність українських митців із музичною та малярською світовою спадщиною свідчать не лише факти біографії, а й літературні ремінісценції, алюзії та інші форми інтертекстуальності.

З огляду на стильову синтезованість української літератури поч. ХХ ст. їй властива поетика, підпорядкована розкриттю внутрішнього світу героя, що виявляла тенденцію, зокрема, розвитку тропів від описовості (завдяки епітетам, порівнянням, паралелізмам насамперед) до поглиблено-синтетичної зображальності як визначальної риси новітнього мистецького слова, котру увиразнювала система тропів і художніх прийомів, до якої входили алегоричність, підвищена гіперболізація й метафоризація, гротескова умовність, звернення до алогізму, перифраз, антитеза, парадокс, оксиморон, вільне оперування часом, тобто хронотопна змінність, асоціативна ускладненість образу, епітет узагальненого значення, “інакомислення”, різка контрастність, символізація образів, музикальність, поєднання непоєднуваного – трагічного з комічним, міфологізму з побутовізмом. Водночас увиразнювалася “місткість” письма: виникає алегоричний підтекст, тропи стають “психологічнішими”, на зміну життєвій, достеменній подробиці приходять характерна, почасти символічна художня деталь, тропи відіграють емоційно-оцінну роль. А все разом посилювало сугестивність художнього слова, значною мірою завдяки змістовій багатозначності, натякам, підтексту, недомовленостям. Як бачимо, поєднуються тропи та художні прийоми різних стильових напрямів, серед яких бароко, романтизм, реалізм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм. Прості тропи також зазнають ускладнення та психологізації. Синтез тропів існував й у класичній українській літературі, але на поч. ХХ ст. він значно посилювався у творчості новітніх письменників.

Початок ХХ ст. в українській літературі – це не лише час формування національного варіанта модернізму, а й період нових можливостей, які засвідчували її самобутність. Творчий індивідуалізм зазнав досі небувалих виявів, хоча не досяг тієї межі руйнації зв'язку з попередниками, що виникла в період існування авангардизму. Навпаки, класична спадщина для переважної більшості українських митців, культура яких упродовж історії зазнала набагато трагічнішої долі, ніж культури правових держав, залишалася творчою опорою.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барабаш Ю.* К проблеме “концы – переходы – начала” (В святы с одной сквородинской реминисценцией у И. Котляревского // *Вопросы литературы.* – 1997. – № 5-6.
2. *Бер В. (Домонтович В).* Засади поетики: Від “Ars poetika” Є. Маланюка до “Ars poetika” доби розкладеного атома // *Мистецький український рух.* – Мюнхен, 1946. – Зб. 1.
3. *Будагова Л.* Модернізм в літературах західних і південних славян (Універсальне і оригінальне) // *Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов.* – М., 1998.
4. *Вервес Г.* Українці на рандеву з Європою. – К., 1996
5. *Вороний М.* “Український альманах” // *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996.
6. *Вороний М.* Лист до М. Коцюбинського від 28 жовтня 1901 р. // *Листи до Михайла Коцюбинського.* – К., 2002. – Т. 1.
7. *Геник-Березовська З.* Про неоромантичну драму // *Геник-Березовська З.* Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. – К., 2000.
8. *Гром'як Р.* Грані і глибини Франкового трактату // *Гром'як Р.* Давні і сучасні: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль, 1997.
9. *Гундорова Т.* Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. – Вид. 2. – К., 2009.
10. *Гундорова Т.* Проза А. Кримського і декадентство в українській літературі // *Дивослово.* – 1995. – № 1.
11. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози кінця XIX – поч. XX століття. – Львів, 1999.
12. *Эвнина Е.* Проблема літературного імпрессионізму і різні тенденції його розвитку во французькій прозі кінця XIX – початку XX століття // *Импрессионисты, их современники, их соратники.* – М., 1976.
13. *Калениченко Н.* Українська література кінця XIX – поч. XX ст.: Напрями, течії. – К., 1983.
14. *Луцак С.* Домінанта як ментальне осереддя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX – XX ст.). – Івано-Франківськ, 2010.
15. *Луцкий Остап* – молодомузичець. – Нью-Йорк, 1968.
16. *Мейзерська Т.* Re-presence. Відлуння Сходу в українській літературі XIX ст. – Одеса, 2009.
17. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. – К., 2002.
18. *Неврлий М.* Літературний Ренесанс // *Культура і життя.* – 1989. – Ч. 51.
19. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985.
20. *Наливайко Д.* Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму” // *Слово і Час.* – 1997. – № 11-12.
21. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
22. *Пригодій С.* Літературний імпрессионізм в Україні та США: Типологія та національні особливості. – К., 1998.
23. *Пахльовська О.* Українська літературна цивілізація: Автореф. дис.... д. філол. н. – К., 2000.
24. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002.
25. *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936.
26. *Скупейко А.* Неоромантизм як модерна парадигма української літератури (в рецепції Лесі Українки) // *Слово і Час.* – 2009. – № 5.
27. *Сміт Ентоні Д.* Національна ідентичність. – К., 1994.
28. *Сріблянський М.* На сучасні теми // *Українська хата.* – 1911. – № 2.
29. *Товкачевський А.* Григорій Савич Скворода // *Українська хата.* – 1913. – № 4-5.
30. *Турган О.* Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність: Шляхи сприйняття і засвоєння. – К., 1995.
31. *Українка Леся.* Два напрямки в новітній італійській літературі // *Українка Леся.* Твори: У 5 т. – К., 1954. – Т. 4.
32. *Українка Леся.* Збір. тв.: У 12 т. – Харків, 1930. – Т. 12.
33. *Франко І.* Поза межами можливого // *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 45.
34. *Зазнач.* вид. – Т. 35.
35. *Хоткевич Г.* Письмо в редакцию (По поводу “Заметок читателя”) // *Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.* – Ф. 62. – Од. зб. 125. – Арк. 5 зв.
36. *Царик Д.* Типологія неоромантизму. – Кишинев, 1984.
37. *Черноиваненко Е.* Літературний процес в історико-культурному контексті. Развитие и смена типов літератури и художественно-литературного сознания в русской словесности X – XX веков. – Одеса, 1997.
38. *Чижевський Д.* Порівняльна історія слов'янських літератур. – К., 2005.
39. *Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994.
40. *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи // *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн.* – К., 1994. – Кн. 3.
41. *Matuszewski L.* Slowacki i nowa sztuka (Modernizm). – Warszawa, 1911.

Отримано 15 листопада 2011 р.

м. Київ

