

від цього моменту починається зворотний рух душі – сходження до верхнього світу, до Світла. Лукаш, що досі був сліпий, – мав очі «непрозорі» – прозріває, починає бачити невидиме для людського ока – духів-злиднів, що їх виносить з хати на мішках Килина. Знаком невідворотності шляху з'являється перед Лукашем постать Долі, яка засвідчує, що музичний дар не гине, переходить відтак до його прибраного сина, який сам змайстрував сопілку з верби, що нею стала Мавка. Під впливом сили еросу-Перелесника спалахує яким вогнем верба-Мавка, в її монологі до Лукаша звучить оптимістична ідея реінкарнації – *стане початком тоді мій кінець* [6,129], - а Лукаш повертає голос сопілці і знову відбуваються чари – розквітають дерева і на мить з'являється давній образ Мавки у зорянім вінку. Лукаш кидається до неї, і вони зливаються в одне ціле... а тіло Лукаша засипає снігом. Отож, Лесі Українці вдалося геніально передати в образах, символах і метафорах те, що невимовне – містерію шляху душі до Світла, до духовної країни, де всі загублені половинки зливаються воєдино, творячи одну Велику Душу світу.

1. Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. – Калуга 1914. <http://psylib.org.ua/books/shure01/txt25.htm> (переклад з рос. - Я.К.). 2. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. – К., 2006. 3. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: україніка в конфлікті інтерпретацій. – К., 2007. 4. Петров В. Лісова пісня // Їм промовляти душа моя буде. «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації. Упор. В. Агеєва. – К., 2002. 5. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: В 2-х томах. – Т. 1. – М., 1990. <http://www.philosophy.ru/library/nietzsche/tragedie.html>. 6. Українка Леся. Лісова пісня // Їм промовляти душа моя буде. «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації. Упор. В. Агеєва. – К., 2002. 7. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993. <http://psylib.org.ua/books/lose000/txt003.htm#8>. 8. Агеєва В. Неоромантичне двосвіття «Лісової пісні» // Їм промовляти душа моя буде. «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації. Упор. В. Агеєва. – К., 2002.

**Інна Ткалич,
аспірантка**

ІРОНІЧНИЙ ДИСКУРС ПАМФЛЕТІВ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

У статті на матеріалі памфлетів Миколи Хвильового проаналізовано іронічну парадигму художнього світобачення модернізму 20-х рр. ХХ ст. як одну із можливостей демонстрації непрямого спротиву владі, реалізації духовної і творчої свободи.

Ключові слова: іронія, самоіронія, памфлет, діалог, опонент.

В статье на материале памфлетов Николая Хвильового проанализировано ироническую парадигму художественного мировоззрения модернизма 20-х гг. как одну из возможностей демонстрации косвенного сопротивления власти, реализации духовной и творческой свободы.

Ключевые слова: ирония, самоирония, памфлет, диалог, оппонент.

The article analyzes the ironic discourse of the pamphlets of Mykola Khvylovy as a system of artistic vision of modernism 20's of the twentieth century. Ironic paradigm is the last opportunity to demonstrate opposition to power, and realization of the spiritual and creative freedom

Keywords: irony, self-irony pamphlets, dialogue, opponent.

Теоретичне обґрунтування проблеми іронії характеризується значною кількістю наукових праць. Сучасність виводить її на рівень одного з основних понять філософії, психології, літературознавства, мовознавства, що зумовлено роллю інтеграційних процесів та явищ у контексті культурного життя та намаганням людини зберегти самобутність і можливість творчої реалізації.

Мета нашого дослідження полягає в тому, щоб із допомогою рецептивної естетики простежити функціональність іронії в українському літературознавстві 1920-х років. Матеріал студії – памфлети Миколи Хвильового, у яких превалує іронічна парадигма.

Іронічний модус як цілісна система художнього світобачення застосовується переважно щодо постмодернізму. Проте, глибший аналіз літератури переконує, що іронічне мислення також є характерною ознакою модернізму 20-х рр. ХХ ст. Підтвердженням цієї думки слугують дослідження В. Денисенка [7], Л. Кавун [5], О. Лілової [8], А. Микитенка [11], Я. Цимбал [20], які розглядають сміховий аспект осмислення буття М. Хвильового, М. Йогансена та інших ваплітян, а Р. Мовчан [12] стверджує «тотальну іронічність» модернізму 20-х років у цілому.

Іронічний дискурс початку ХХ століття як різновид імпліцитного інформування притаманний не лише художнім текстам, а й іншим формам літературного нарративу – памфлетам, науковим статтям, листам, щоденниковим записам тощо. Яскравим свідченням того є творчість О. Вишні, М. Драй-Хмари, М. Йогансена, М. Куліша, А. Любченка, М. Хвильового, Ю. Яновського. Це зумовлено тим, що суто мистецьку кризу початку століття підсилили культурно-історичні катаклізми, зокрема, насадження нової ідеології. Старі мистецькі й загальнолюдські канони зруйновані, а натомість запропоновані нові критерії життя і творчості – критерії «класової свідомості [10, 199-210]», які утверджуються як беззаперечна істина. Саме в цей складний час актуалізується іронічний текст, адже в умовах обмеження творчої свободи він залишається одним з останніх відносно безпечних способів висловлювання. Митець балансує на межі офіційного судження і власного, ховає власне істинне переконання за оболонкою неправдивого ідеологічного, одночасно відкрито стверджує і приховано заперечує його. Сміховий компонент дефініції виконує функцію протистояння навколишньому світові, дає можливість реалізації духовної і творчої свободи. Крім того, сміх для творчих людей стає універсальним засобом захисту від жахливої дійсності апокаліптичних часів [13, 957], від всеохопного страху, породженого тоталітаризмом як засобу керування людьми. Адже, за М. Бахтіним, сміх хоч і не усуває страх, але розвінчує і цим долає його [1, 102].

Р. Мовчан, наголошуючи на тотальній іронічності модерністського світовідчуття, вслід за С. К'еркегором, стверджує, що внутрішня свобода досягається в результаті активної «суб'єктивації»: «Суб'єкт, мовби розчиняючись в «іронічній масці» (моделлю якої може бути й самоіронія), стає внутрішньо «негативно вільним» від зображуваного, увільняється від будь-якої

особистої відповідальності за майбутнє, як і за свої вчинки, позицію [12, 205]». Ця свобода уможлиблює вираження підозри, недовіри до світу, митець ставить під сумнів його істинність, беззаперечність, знищує його авторитет.

Отож, іронія має здебільшого не просто заперечувальний, а руйнуючий характер, до того ж завжди спрямована на конкретний об'єкт. Коли ж цим об'єктом є офіційна ідеологія, то деконструктивна роль її помітно зростає. Питання застосування іронічного тексту як можливості супротиву владі детально описує Р.Семків. Учений, у першу чергу, звертає увагу на функціональність української літератури, використання її часто з метою популяризації ідей та переконань, водночас як ідеологічних, так і протилежних їм. Двочленну структуру міфу, який створює для пропаганди влада, Р.Семків протиставляє іронії: панівна інституція проголошує певні норми, які є лише маскуванням справжніх намірів, іроніст також пропонує фальшиве висловлювання, проте його ціль – донести до слухачів істинний зміст речей, який влада ретельно намагається приховати. Історична ситуація початку ХХ століття складалася саме таким чином: більшовицькі оптимістичні постулати розходились із їхніми реальними умислами. Як наслідок, рівень соціального і культурного життя абсолютно не відповідав проголошеним обіцянкам, а висловлення такої суспільної невідповідності було неприпустимим. Відповідно, у цей час «іронічність в літературі, як один із способів виявлення опору владі, не лише виводить на передній план іронію як одну з найбільш використовуваних риторичних фігур, але й перетворюється на більш загальний чинник – передумову, наперед покладений принцип написання художнього тексту, «спільний знаменник», до кого зводиться текстуальна, зокрема і художня, структура [17, 47]».

Мета іронічного суб'єкта зруйнувати стару дійсність, яка не відповідає ідеї, і найкоротший функціональний шлях до неї пролягає через художню літературу й літературну критику. У таких умовах іронія набуває значення загальної стильової тенденції всього літературного процесу, естетичної доміанти художнього мислення модерністів. Памфлети М. Хвильового, літературно-критичні й теоретичні статті М. Йогансена, журнали «Вапліте», «Літературной ярмарок» – стали найпереконливішою презентацією «негативно вільного», відчуженого світовідчуття, імпліцитного опору владі.

Літературну критику як «керівну інтелектуальну дисципліну» [16, 123-124.] розглядає і Р. Рорті. На його думку, іронік – типовий сучасний інтелектуал, якому під силу «переописати» світ і самого себе. Від критика не чекають простого дослідження «літературних якостей» художнього твору, він мусить ревізувати устояні моральні засади, спонукати читача до моральних рефлексій. Вочевидь, такими інтелектуалами-критиками проголошували себе члени літературної організації ВАПЛІТЕ, неокласики, ланківці марсівці. Та найяскравіше іронічне мислення виявляє себе у творчості М.Хвильового.

Свої естетичні та життєві переконання митець окреслив у памфлетах, які, варто відзначити, стали теоретичним фундаментом не тільки для власної художньої творчості, а й мистецьким орієнтиром для всієї української

літератури початку ХХ століття. Передбачаючи свою виняткову місію змінити реальність, автор вже у вступному слові до циклу “Камо грядеши?” (1925) зауважив: “Сам теоретик мусить прийти. Ми його чекаємо. Він буде романтиком вітаїзму, агітатором і пропагандистом наших засад [19, 390-391]». Вчений переконаний, що дійсність потребує змін, оскільки втратила свою доцільність. «Але він і не знає, якою має бути нова. Він знає, що теперішня лише не відповідає ідеї. Саме йому дано винести їй присуд [3, 154]». Тверде філософське підґрунтя, зокрема праці Аристотеля, Платона, Й. Фіхте, Ф. Шлегеля, Й. - В. Гете А. Бергсона, З. Фройда, і, передусім, О. Шпенглера, Ф. Ніцше, дало можливість дослідникові досить авторитетно заперечувати занепадаючий світоустрій і проголошувати ідеї «азіатського ренесансу». Разом з тим, іронічний протест малоросійському хуторянству, масовізму в мистецтві були демонстрацією позиції непрямого спротиву владі.

Саме філософією іронічної свободи духу були зумовлені способи текстотворення М. Хвильового. По-перше, він умотивовано обирає жанр памфлету. Памфлет – це гострий, викривальний твір найчастіше політичного характеру, негативне спрямування якого досягається іронічними формулами. Автор вишукує певний об’єкт остракізму, показово бичує його погляди і переконання з метою нанести основний удар по системі, носієм якої він є: «Коли просвітянин стоїть на вигоні, де заходить божественне сонце, – він, вбираючи легкий козячий димок, відчуває, що йому якось не по собі. Він сідає і пише лантух віршів чи то оповідань про вишневі садки і – головне – про «хай живе навіки червоний неп!» [19, 410]».

По-друге, не випадково варто вважати і діалогічну форму творів. Художня специфіка памфлету є за своєю суттю полемічною, а діалогізм дає найширші можливості розкриття змісту полеміки. «Коли тов. Пилипенко запитує нас: «може так можна поділити письменників?» – то ми йому відповідаємо: «Ні, і такий поділ не годиться». Письменники ... не галушки, їх поділяти не можна [19, 539]». Завдяки діалогу М. Хвильовому «вдається подати велику кількість суджень, спростувати погляди своїх опонентів, залучити думки авторитетів, а отже, створити насичений, інтелектуальний і аргументований текст [11, 11]».

По-третє, проголосивши ідею орієнтації української культури на західноєвропейські естетичні традиції, літературознавець першим реалізував її у творчості. Він застосовував давньогрецькі архаїчні схеми літературного «сократичного діалогу», якому притаманні високий рівень системності, дидактизму й діалектизму.

Треба зауважити, що наслідування діалогу «сократичного» взірця не було новим для світового мистецтва й українського зокрема. Такий різновид існування філософського знання «починаючи з доби грецької класики і до ХХ ст. включно (В. Гейзенберг «Der Teil und das Ganze», М. Хайдеггер «Aus einem Feldweggesprach uber das Denken»), практикувався під час кардинальних зрушень у структурі мислення [18, 148]». В українській літературі значного поширення він набув упродовж XVII-XVIII ст., а найяскравіше

репрезентований Г. Сковородою. За переконанням Л. Ушкалова, «сковородинівський діалог демонструє ... виразну жанрову орієнтованість на діалог «сократичний» [18, 148]».

Цілком логічною видається національна естетична традиція наслідування сократівського «способу філософствування [17, 47]» в літературознавчому контексті. М. Хвильовий, якого не влаштовувала сучасна йому культурна й літературна дійсність, запропонував своє бачення перетворення її на кращу, маючи на меті найширші горизонти впливу. Подібно до Сократа, митець розраховував реформувати естетичні переконання своїх опонентів і заодно сформувати мистецьку платформу слухачів. «Літературними супротивниками», він визначив мистецьке угруповання «Плуг» та конкретних його представників, про що зауважив у передмові до циклу памфлетів: «Перші два листи – це наша відповідь одному із просвітян, що, узагальнюючи, ми його називаємо просто «енко». Третій лист – наша відповідь тов. Пилипенкові, керівникові організації «Плуг» [19, 390]». А вже у підзаголовку першого памфлету окреслив і коло слухачів: «Перший лист до літературної молоді [19, 391]», тобто це всі літератори-початківці, які, в умовах культурно-історичних катаклізмів початку ХХ століття, знаходилися в ситуації вибору – «і не лише естетичного, психологічного, світоглядного, громадянського чи політичного, а й екзистенціального [12, 19]». Основними вадами мистецького уявлення опонентів памфлетист вважав нехтування естетичного критерію в оцінці художнього явища, масовізм, «червону халтуру», «малоросійське хуторянство», москвофільство, від чого потрібно було застерегти реципієнтів.

Сократівське бажання «бути активним важелем у всьому вихованні людини задля зміни життя [9]» у М. Хвильового формулюється так: «Одну частину творчої інтелігенції ми хочемо завоювати, а другій ... дати нашу ідеологічну «точку опори» [19, 565]. Отож, він прагнув допомогти молодим талантам усвідомити своє призначення і зробити правильний творчий і життєвий вибір, від якого залежав не тільки рівень українського мистецтва, а й доля усього національного відродження. Зокрема, у памфлеті «Дві сили» (1926) він наголошував: «Ніхто тепер не сумнівається, що Хвильовий у своїх памфлетах має дві сторони: одна безсумнівна – це критика масовізму, і друга, як дехто каже, – «парадоксальна», це – теза про азіатський ренесанс [19, 460]». Тому потрібно виховати в молодій інтелігенції «залізну волю і повернути їй загублену в віках фантастичну віру в прекрасне далеке майбутнє [19, 566]». Ця дидактична мета є магістральною для всіх памфлетів.

Зближає творчий метод українського мислителя із Сократом також діалектична модель розвитку діалогу. Вона передбачає здатність виявити і вказати на суперечності в переконаннях опонента, і таким чином спрямувати рух думки до істини. Автор нарочито іронічно демонстрував помилкові або теоретично слабкі, на його думку, позиції представника панівної інституції, щоб аргументовано дискредитувати її саму.

Діалектична стратегія М. Хвильового зводилася до того, що спочатку він цитував судження опозиціонерів: «Критикою іменується здорове, на ґрунті

вимог сьогоднішнього дня, обговорення твору, з єдиною цілею встановлення вартості твору: тако художньої, яко й читабельної [19, 398]». Вслід, використовуючи іронічне захоплення як інструмент заперечення, письменник завдавав нищівного удару по «претензійних філософсько-просвітянських «засадах»: «От вам «перл» «молодого» філософа «енка»... Отже, слухайте, що таке критика, і повчайтесь, саме таке визначення дають у нас по задрипанках! І потім у нас художність протиставляють читабельності «тако яко». У вас не так? Шкода! [19, 399]».

Зустрічаються і складніші діалектичні парадигми. Наприклад, цитування іронічним суб'єктом об'єкта продовжується їхнім діалогом, який реалізується у формі запитань-відповідей. При цьому, відповіді даються також на основі слів об'єкта, тому виникає ефект потрійного заперечення: іронічною модальністю наділені цитоване судження, запитання до нього і відповідь. У памфлеті «Ну, так яка ж криза?» (1926) ведеться полеміка про сутність мистецької кризи (творча чи ідеологічна). Тут М. Хвильовий спершу подав міркування С. Пилипенка: «Не тому не гаразд із творчістю (от бачите, уже й криза творчості єсть! – М.Х.), що організація погана, причини криються в загублених перспективах революційного руху [19, 555]». Після цього памфлетист розгорнув бесіду засобами риторичних запитань й відповідей-цитат: «Але що ж «натомість» дано письменникові? Чим же наш друг підтримав його?» Словом, на запитання революційного письменника «що робити?» подано таку відповідь: як хочеш, «ухили неминучі»... Більшої розгубленості й уявити не можна. Кращого ліквідаторства – пошукати треба. [19, 555]».

Далі подібний діалог точився тим же риторичним шляхом, при якому автор показово підкреслював свою вдавану некомпетентність у предметі розмови. Важливо, що, імпліцитно наголошуючи на помилковості антитетичних поглядів, він не подавав єдиновірного вирішення проблеми, а віртуозно провокував, скеровував думку реципієнта в його напрямку. Після всього діалогу «олімпієць» подеколи експлікував власну оцінку, втім робив це лише для підтвердженням уже сформованого читацького висновку.

Така діалогічна структура дала можливість митцеві в повній мірі втілити іронічний компонент стилю на мовному рівні тексту, що найдосконаліше виявилось у залученні цитат опонента. Адже, за словами М. Бахтіна, «чужі слова, введені в нашу мову, набувають нового, нашого розуміння і нашої оцінки, тобто стають двоголосими.... Різним може бути тільки взаємовідношення цих двох голосів [2]». М. Хвильовий у памфлетах використовує два різновиди включення чужої мови: це цитування суджень опонента й самоцитування. Як у першому, так і в другому випадку спостерігається яскраво виражене іронічне ставлення наративного голосу до цитованого.

Важливим є те, що автоцитування відкриває ще одну питому характеристику стилю автора – самоіронію, яка актуалізується й в інших контекстах. «Суб'єкт піднімається не тільки над об'єктом, а й над самим собою, і розглядає себе як об'єкт власної іронічної суб'єктивності [14, 83]», при цьому

«Я-суб'єкт» осмислює, аналізує й оцінює значимість «Я-об'єкта»: «Але чи значить це, що ми дійсно «зариваємось», що страждаємо на манію величчя? – «Боже упаси»: всі ми вважаємо себе за середніх осіб (в тому числі і Хвильовий! Чуєте? Навіть цей невизнаний «геній» Хвильовий!) [19, 488]». Така рефлексія є ознакою вищого прояву духовної незалежності.

Згідно із висловлюванням В. Півоева, іронія завжди звернена до когось і проти когось, бере оточуючих за свідків своїх оцінок і надіється на їхнє захоплення. «Суб'єкт іронії подібний до актора, постійно розраховує на публіку, постійно грає [15, 52]». З метою повнішого досягнення іронічного впливу М. Хвильовий вдавався до інтимізації наратора із читачем. Інтимізуюче враження в досягалось через імітацію усного мовлення й забезпечувалося ситуаціями апеляції й імперативності [6, 12-13]. До найактивніших зразків апеляції у памфлетах слід зарахувати риторичні запитання й звертання, такі як: «Чуєте?», «Послухайте, як співає!», «Як це вам подобається?», «Чи не «перл»?», та інші. Рідше вживаються імперативні елементи: прохання, вказівки, накази, як-от: «Слухайте!», «Кажіть же, юнаки й юнки!», «Подумайте». Цими формулами М. Хвильовий робив читачів співучасниками бесіди і гарантував позитивну реакцію аудиторії.

Гра, зміна ролей і масок у памфлетах – це ще один спосіб споглядання життя зверху, самовідсторонення й досягнення негативної свободи. Взагалі відчуття присутності іронічної гри за певним сценарієм проступає не лише у творчості, а й у житті письменника, і особливо у його завершенні. При цьому, знову напрошується порівняння із Сократом, який сприймав життя як гру зі світом, а суд і вирок як власне звільнення від нього.

Отож, аналіз творчості М. Хвильового показав, що іронічний модус є питомою універсалією культурної парадигми його мистецької доби у системі національного коду мислення. Техніку подвійного кодування митець постулював як метод протистояння тоталітарному режиму влади і низькому рівню художності в мистецтві, а також чи не єдиний безпечний спосіб реалізації власної духовної та творчої свободи. Тому, іронічність у контексті художньої гри характерна для всієї його творчості, а у памфлетах виконує функцію домінантної стильової особливості.

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин // М.: Художественная литература, 1965. – 526 с. 2. Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского [Електронний ресурс] /М.М.Бахтин // Киев, 1994. – Режим доступу: <http://www.vehi.net/dostoevsky/bahutin/>. 3. К'єркегор С. Всесвітньо-історична доцільність іронії, іронія Сократа. /С. К'єркегор //Соло триває...Іронія: Збірник статей / Упорядники О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. Івана Франка). — Львів: Літопис; Київ: Смолоскип, 2006. — 238 с. 4. К'єркегор С. О понятии иронии [Електронний ресурс] / Перевод и примечания А. Косыковой и С. Косыкова. – Режим доступу: <http://www.webpodval.ru/index.php?name=Files>. 5. Кавун Л. “М'ятежні” романтики вітаїзму: проза ВАПЛІТЕ [Монографія] /Л.І. Кавун// Черкаси: Брама-Україна, 2006. – 328 с. 6. Корольова А. Лінгвопоетичний і наративний коди інтимізації в художньому тексті (на матеріалі української та російської прози другої половини XIX - першої половини XX століть) /А.Корольова // Автореф. дис... док. філол. наук: 10.02.01, 10.02.02 - російська мова / Київ. нац. лінгвіст. ун-т. – К., 2003. — 35с. 7. Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту (Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність). [Монографія] /В. Костюк,В. Денисенко // К., 2002. – 176 с. 8. Лілова О. Засоби іронії в повісті Майка

Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у слобожанську Швейцарію» [Електронний ресурс] / О. Лілова // Перекладацька майстерня 2000-2001. Наші дослідження. – Режим доступу: http://www.humanities.lviv.ua/TW/OR/lilova_OR.htm. 9. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. – том VIII, книги I и II. [Електронний ресурс] / А.Ф. Лосев // М.: "Искусство", 1992, 1994. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev2_HistEst/2Los_sokr_2.php. 10. Меженко Ю. На шляхах до нової теорії / Ю. Меженко // Червоний Шлях. – 1923. – №2. – С. 199-210. 11. Микитенко А. Засоби публіцистичної виразності та дієвості (на матеріалах памфлетів і нарисів Миколи Хвильового) / А. Микитенко // Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.08. – Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. — К., 2005. — 16 с. 12. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі [Монографія] / Р.Мовчан // Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К.: ВД „Стилос”, 2008. – 544 с. 13. Орест М. Заповіти Ю.Клена // Українське слово: (хрестоматія української літератури і літературної критики ХХ ст.): у 3 кн. / М. Орест// – К.: Рось, 1994. – Кн. 1. – 1994. – С. 957. 14. Паси И. Ирония как эстетическая категория // Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство [сб. ст.] / [отв. ред. М. Ф. Овсянников и др.]. – М.: Наука, 1980. – 287 с. 15. Пивовев В. Ирония как феномен культуры / В.М. Пивовев // Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. – 106 с. 16. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти // Пер. с англ. И. В. Хестановой и Р. З. Нестанова / М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 280 с. 17. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі [Монографія] / Р.Семків // К.: Вид. дім "КМ Академія", 2004. – 135 с. 18. Ушкалов Л. Марченко О. Нариси з філософії Григорія Сковороди [Текст] / Л.В. Ушкалов, О.В. Марченко // Х.: Основа, 1993. – 152 с. 19. Хвильовий М. Твори: У 2 т./ М.Хвильовий// К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с. 20. Цимбал Я. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20-30 років /Я.В. Цимбал // Автореф. дис. ... канд. філол. наук НАН України. – Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2003. – 20 с.

**В'ячеслав Левицький,
аспірант**

ПАРАЛІТЕРАТУРА ТА МІСЬКИЙ ТЕКСТ: ВІД “КИЇВСЬКОГО РОМАНСУ” ДО “СЛОБІДСЬКОГО ШАНСОНУ”

У статті досліджується феномен “міської паралітератури” в поезії 1910-х – 1930-х років. Означення жанрів у київському та харківському текстах оцінюється з огляду на трансформації в культурі модернізму.

Ключові слова: київський текст, харківський текст, “міська паралітература”, міф, жанр.

В статье исследуется феномен “городской паралитературы” в поэзии 1910-х – 1930-х годов. Определение жанров в киевском и харьковском текстах оценивается с учётом трансформаций в культуре модернизма.

Ключевые слова: киевский текст, харьковский текст, “городская паралитература”, миф, жанр.

The article explores the phenomenon of ‘urbanistic paraliterature’ in the poetry of 1910’s – 1930’s. Defining genres in Kyiv and Kharkiv texts is estimated in view of transformations in modernistic culture.

Keywords: Kyiv text, Kharkiv text, ‘urbanistic paraliterature’, myth, genre.

Добір жанрових асоціацій відповідає одному з актуальних методів у вивченні просторових семіосфер – жанрово-типологічному. Від 1970-х років науковці нерідко вбачають в образах міст риси стійких формозмістових утворень, суголосних літературним. Чинником цього може бути уявлення про “локалізацію” жанру, необхідність віднайти “рідне гніздо, з якого... походить слово” [27, 176], за твердженням В. Турбіна. Безперечно, найвідомішою, хоч і мало систематизованою, є ідея М. Бютора про мегаполіси-“романи” чи “п’єси”