

Larina O., stud.
Taras Shevchenko National University of Kyiv
Isayeva N., PhD, associate professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE PECULIARITIES OF TEXTUAL INTERACTION IN THE NOVEL OF MO YAN “WINE COUNTRY”

The article describes intertextuality and metatextuality as the types of textual interaction and main methods of architectonics in the novel of Moyan “Wine country”. The work highlights the forms, specific usage and functions of intertextuality and metatextuality in the novel.

Key words: *intertextuality, metatextuality, collage technique in literature, intimation, Mo Yan.*

УДК 821.161.2-3

Ленська С. В., к.філол.н., доц., док.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

СТИЛЬОВІ СТРАТЕГІЇ МАЛОЇ ПРОЗИ І. ДНІПРОВСЬКОГО

У статті на прикладі оповідань І. Дніпровського досліджується явище синтезу, характерне для літератури 1920-х років, що знайшло вияв у різноспрямованості стилістичних і жанрових стратегій українського письменства. В індивідуальному стилі письменника виявлено елементи експресіонізму, імпресіонізму, а також сюрреалізму, що є підтвердженням європоцентризму “ваплітян”.

Ключові слова: *стильовий синтез, мала проза, експресіонізм, сюрреалізм, неореалізм.*

Іван Дніпровський (справжнє прізвище Шевченко) (1895 – 1934) належить до покоління, що склало славу і гордість української культури ХХ століття. Активний учасник культурно-мистецького процесу 1920-х – початку 1930-х років (секретар журналу «Червоний шлях», редактор Державного видавництва України, член «Гарту» і один із засновників ВАПЛІТЕ і Пролітфронту, однодумець і послідовник М. Хвильового та М. Куліша), він увійшов в історію української літератури насамперед як талановитий драматург (глибокі наукові розвідки про цю сторону його творчої індивідуальності створили Н. Кузякіна, Г. Семенюк, Т. Свєрбілова, Н. Малютіна, М. Кудрявцев та інші літературознавці). Проте його перу належить і чимало ліричних та епічних творів, які потрапили в поле зору дослідників порівняно недавно

– даний аспект його доробку був предметом наукового осмислення М. Наненка, Л. Кавун, Р. Мовчан, І. Михайлина та М. Васьківа, де розглядалися проблеми жанрового синтезу у великій і малій прозі, простежений зв'язок епосу письменника із духовними пошуками «ваплітян». У кандидатській дисертації В. Явтушенка (2000) наголошувалося на імпресіоністичному первні у прозі митця, у роботі О. Сирадоевої (2011) – на екстраполяції поетичних образів в експериментальну прозу 1920-х років, що репрезентована зокрема і доробком І. Дніпровського [Сирадоева 2011]. Найбільш ґрунтовною науковою аналітикою про творчість митця, зокрема й епічну, нам видається праця Р. Мовчан [Мовчан 2008]. Однак на часі залишається текстуальний аналіз художньої спадщини письменника, в тому числі й рукописів, а також системне дослідження його творчості у літературознавчому й лінгвоестетичному аспектах. Тож ставимо за мету у межах даної розвідки окреслити стильові стратегії малої прози І. Дніпровського, вміщеної у першому томі тритомника його «Творів» (1931–1933).

Ідея синтезу є однією з іманентних рис модерного мистецтва. В українській прозі 1920-х років синтез виявляється на різних рівнях: міжродовому, міжжанровому, інтермедіальному. У царині малої прози, як і в романних формах, особливо відчутною стає тенденція до розмивання жанрових меж, зокрема оповідання І. Дніпровського «Долина угрів» (1926–1932), «Анабазис» (1929), «Яхта “Софія”» (1928), «Анатема» (1929) складають проміжну ланку між малими й середніми епічними формами, за масштабом охоплення дійсності та за обсягом наближаються до повісті.

Наразі дискусійним залишається питання про стильові доміанти оповідань І. Дніпровського. Так, наприклад, І. Михайлин наголошує на переважанні імпресіоністичної естетики у зразках малої прози письменника: «І. Дніпровський – найбільш послідовний в українській літературі представник імпресіонізму» [Михайлин 1995, 4]. В. Явтушенко навіть простежує таку тенденцію: оповідання, вміщені в I томі «Творів» (1933) І. Дніпровського, на думку дослідника, репрезентують психологічний імпресіонізм, у другому томі – реалізм, у третьому – натуралізм. З огляду на те, що автор друкував томи у зворотньому порядку, від третього (1931) до першого (1933), виходить, що еволюціонував від натуралізму до модернізму [Явтушенко 2000]. Проте ближчою нам видається точка зору Р. Мовчан, яка стверджує: «Хоча він – і не експресіоніст у “чистому” вигляді, але показовою для характеристики модернізму 1920-х років є присутність в індивідуальному стилі цього митця різних тенденцій, із-поміж яких експресіоністські переважають» [Мовчан 2008, 343].

Експресіонізм як стильова течія світового авангардизму був тісно пов'язаний з ірраціональними концепціями А. Шопенгауера, А. Бергсона, М.

Лоського, з теоріями інтуїтивізму, персоналізму й екзистенціалізму. Трагічне світосприймання, породжене хаотичною дійсністю, знеціненням людської особистості і самого життя, дегуманізація суспільства й нівелювання загальнолюдських цінностей – ці риси визначали духовну атмосферу перших десятиліть ХХ століття. І. Дніпровський, пройшовши фронти першої світової і громадянської воєн, болісно переживав кризу романтичного революційного ідеалу. Так, у листі до І. Микитенка від 16 березня 1926 року він піднесено мріє: «А вже з суму, а вже коли з ран великих буде радість, ото буде воістину велика радість. Цю радість маю і я <...>. І в велику радість, у сонячну радість я не токмо вірю, але вже й бачу, чую її ходу» [Дніпровський І. 1926]. Однак глибинне розчарування в досягнутих результатах революційної боротьби відбилися у гірких рядках: «Гряде царство гниди, якому не буде кінця» [Дніпровський І. 1995, 173].

Слушним і точним нам видається спостереження В. Топорова щодо синтетичної природи експресіонізму: «Пізній символізм і, здавалося б, давним-давно вичерпаний натуралізм, акмеїзм, еґо- і кубофутуризм, імажинізм, дадаїзм, сюрреалізм – усі ці течії увібрали в себе експресіонізм, ставши єдиним і справді могутнім літературно-художнім рухом першої третини ХХ століття» [Сумерки человечества 1990, 6]. Німецький письменник і журналіст Курт Пінтус визначив, що ж стає єднальною ланкою між усіма цими стильовими течіями: «Це спільне є інтенсивність і радикалізм почуттів, переконань, вираження, форми. І ця інтенсивність, цей радикалізм спричинюється до боротьби поетів зі старою людськістю епохи, що відійшла, і до пристрасної підготовки і прагнення нової кращої людськості» [Сумерки человечества 1990, 7]. Відтак розрізнятимемо експресіонізм як стильову течію авангарду та експресивність як ознаку поетики твору.

Саме болісні пошуки людини в хаотично розірваному світі змусили І. Дніпровського, разом із однодумцями з ВАПЛІТЕ, будувати сюжети, що розкривали б його героїв у граничних станах і в межових ситуаціях, тобто він репрезентував екзистенційну філософську парадигму, втілену в низці оповідань з допомогою елементів різних стильових тенденцій модернізму.

Традиція європейського модернізму розглядала людину не як соціальний тип або індивідуальний характер (типологічно узагальнений), а в онтологічному сенсі, зіставляючи її духовний простір з загальноприйнятими людськими цінностями, «перевіряла людину з позиції Вічності» (вислів Н. Лейдермана). В оповіданні «Заради неї» (1926) художній час і простір обмежені однією добою, проте цей локалізований хронотоп дозволив виявити екзистенційний конфлікт головного героя зі світом. У творі наявні всі основні екзистенційні мотиви: вибору, межової ситуації, ворожості світу до людини, її самотності.

Сюжет оповідання простий: місто, кероване більшовиками, ось-ось можуть зайняти вороги. Автор навмисно не окреслює реальну загрозу, знімає політичний конфлікт. Для 1919 – 1920-х років перехід влади з рук в руки здійснювався іноді по кілька разів на добу. Та очікувані білогвардійці так і не з'являються. Важливішим художнім завданням письменника було оприятити взаємини всередині більшовицького керівництва, а також продемонструвати істинну сутність нової влади у кризовій ситуації. Остання проблема складає зміст і розкриває основний конфлікт твору.

Член ревкому, «замзав наробраз» (тобто заступник губерньського наркомосвіти) Петро шукає свою молоду дружину Ганку, щоб спішно евакуюватися з міста, куди ось-ось увійдуть білогвардійці. Сюжетна канва оповідання відтворює *біг* і *страх* – фізичну дію і морально-емоційний стан Петра. Майстерно дібрані портретні деталі Ганки також відтворюють динаміку її психологічного стану: страх, надію на захист чоловіка, втому, розпач, байдужість.

Головний герой оповідання – представник влади, людина, що має досвід кривавої боротьби: «Снились: дикі холодні розстріли, крики крові на білім снігу – він підводивсь на ліжку і – щасливий – кутавсь у чисту, отеплену жіночим тілом просиню» [Дніпровський 1933, 6]. Епітети «дикі» і «холодні» демонструють авторський протест проти злочинів більшовиків (немов продовження новели «Я (Романтика)» М. Хвильового). Тож не дивно, що в місті ненавидять ревкомівців. Ставлення населення до влади окреслене ще на початку твору: «Бігши сходами, почував, як стрибали за ним радісні очі мешканців цього похмурого високого будинку. Ці *радісні очі* бігли за ним, *кололи* його спину, *плутали* йому в ногах і намагалися кинути його *стрімголов* через поруччя. Тут можна було *сподіватися на кулю*, і він навмисне, про них, тричі кидав нервово руку в кишеню» (курсив мій. – С. Л.) [Дніпровський 1933, 6]. Отже, «хаологічна картина світу» (вислів Н. Лейдермана) [Лейдерман 2010, 530] вимальовується з допомогою метафоричних деталей (портретних, поведінкових, пейзажних, інтер'єрних).

Динамічний рух Петра, котрий спочатку розшукує молоду дружину у батьків, повертається додому, далі вони вдвох біжать на вокзал, а потім намагаються втекти від вершників, завершується арештом і розстрілом, причому не ворогами, а своїм – «рудим предом», тобто головою ревкому. Причому розстріл відбувається без суду і слідства, навіть без будь-яких звинувачень, як і в новелі М. Хвильового. Саме тому гуманістичний голос автора проривається в називанні «рудого преда» «лицарем абсурду» [Дніпровський 1990, 6].

Атмосфера відчайдушної втечі і страху художньо моделюється в оповіданні з допомогою постійного вживання дієслів з семантикою руху: «радісні очі *бігли*», «підскоком *пробігла* шинеля», «химерно *бігли* будинки», Петро

«помчав», «рвонувсь», жіноча фігура «вскочила» і т.п. Дієслово *бігти* разом із синонімами вживається у творі понад двадцять разів: біжать «очі», «шинеля», «простір», «будинки», «шапки», «сірі постаті», «погляд», «військові обози», «поле», «вечір», «тінь вершника» і т.д. Ось як автор передає панічний страх головного героя: «Тільки б *вирватись – скочити* на плечі – *пробігти* по головах – *шугнути* на перон, до вагона – *прилипнути* до нього – *упасти* на мокру підлогу маленькою цяткою!» (курсив мій. – С. Л.) [Дніпровський 1990, 12]. Аудіальний образ шуму (крику, гудка паровоза, гомону юрби) увиразнює і підсилює загальне тривожне відчуття і передчуття нещастя в оповіданні («соша кричала», «повітря крикнуло від пострілу» тощо). Лексема «крик» вживається так часто у тексті, що перетворюється на образ-лейтмотив. На асоціацію з картиною Е. Мунка «Крик», що є своєрідним символом експресіонізму, слушно вказувала Р. Мовчан [Мовчан 2008, 359].

Мотив смерті пронизує всю тканину оповідання, романтичний прийом трагічного передчуття стає одним із структуротвірних. Невідворотність смерті є одним із базових мотивів у модернізмі. Мотиви абсурдності й ворожості світу і смерті розвиваються упродовж твору паралельно, зливаючись воедино у розв'язці: Петрові вдалося unikнути загибелі на фронті, двічі він у напівсні-напівмаренні бачив себе мертвим, а довелося зустріти відхід за межу вічності від руки свого ж командира. Правда, автор вмотивовує розстріл Петра дезертирством і панікерством («за законами революційного часу»), проте з огляду на демонічність образу голови ревкому, вважаємо, що Петро із залишками людськості в душі виявляється зайвим у тотальному царстві абсурду. На нашу думку, образ «рудого преда» ревкому є логічним продовженням образу головного героя в новелі М. Хвильового «Я (Романтика)». Танатологічний мотив торкається не лише образу Петра – навіть із сонця «струмує кров», а потім апокаліптична пітьма поглинає світ: «... над гребенем станції *повислось* сонце» (курсив мій. – С. Л.) [Дніпровський 1933, 13-14].

Провідним принципом моделювання художнього світу стає фантазмагоричність – гротескно-гіперболічна деформація, вражаюча страхітливою ірраціональністю, згушеною до абсурду.

Перелякана Ганка скрикнула: «Ти – божевільний!» [Дніпровський 1933, 9]. Хвороблива психіка однієї людини розчиняється в загальній кризі. Божевілля паніки густо напливає на кожного, перетворюючи людей на сіру аморфну масу. Очі Петра не розрізняють облич, натомість він бачить фігури крадіїв у власному кабінеті, довгі незграбні ноги секретаря ревкому, руду бороду голови ревкому, голі литки дружини, з яких сповзають панчохи. Метонімічні образи також додають експресивної виразності і динаміки розгортанню

сюжету. Експресія на рівні синтагми / локального мікрообразу виявляється, наприклад, з допомогою метафоричних епітетів: «... центральна вулиця почала свій *людодідський* сніданок» [Дніпровський 1933, 10], суб'єктивно-рецептивних асоціацій: вулиці «сьогодні *вужчі, ніж завжди*» (курсив мій. – С. Л.) [Дніпровський 1933, 9].

Проте зображений кошмар не пояснюється лише сприйняттям викривленою, хворобливою свідомістю героя. Абсурд – ключове слово у даному творі. Біг героя призвів до фатального кінця, тобто це був рух в нікуди. Вершиною суспільної ієрархії міста є «рудий пред», котрий асоціативно зіставляється з дияволом. Демонічні риси символу влади художньо втілюються вже у портреті: «Петро одразу пізнав цю моторошну бороду. З першого дня увага його заплуталась у ній. Нею *наче стікала* з рябого *обличчя* струмками рудого волосся *свіжа ще кров*. На зборах Петро якось жахно позирив на клинок, на сірий сталевий відблиск холодних очей і – одвертав свої очі. Між ними двома, Петром і ним, тим рудим клинком бороди, зав'язався таємний зв'язок. Прихована нерість точилася із неї до Петра і витягала з нього “всю душу”» (курсив мій. – С. Л.) [Дніпровський 1933, 11]. Навіть взятий в лапки словообраз душі є семантично наснаженим. До підтекстової символіки додається також ономастика імені: Петро – камінь. Образ більшовика Петра антиномічний біблійному образу апостола. У гротесковому «царстві п'тьми» всі відношення і зв'язки проглядаються неначе крізь криве дзеркало.

І. Дніпровський сам пережив дві «партійні чистки». Після другої, у 1929 році, він записав у щоденнику: «Що ж тепер? Комісія запише: в партії залишити, але... неврівноважена ідеологія, хитання і т.д. <...> Повного голосу я вже не матиму. І так уже буде до краю... <...> я міг би поправити свою репутацію, перейшовши на “вуспівський стиль”, але по-вуспівському я писати не буду...» [цит. за: Мовчан 2008, 350-351]. Як зазначає Р. Мовчан, спираючись на архівні матеріали, ще 1926 року письменника переслідувала думка про самогубство. Він не міг прийняти дійсність середини і кінця 1920-х років, коли партійні функціонери перетворювались на новітню буржуазію і будували тоталітарну державу. І. Дніпровський з обуренням відмітив цю метаморфозу: «Підміна ідеалів – великих абсолютів – на тимчасові. Людство на клас, а клас – така ж химера, як і людство. Клас – прикмета, одежа, блюза, яку змінюють і скидають щодня. Отже, клас – дурниця. Нехай живе людина! Поки що іде борня за самий хліб – у цей час важко на сторожі людини поставити “слово”» [Мовчан 2008, 357].

В оповіданні І. Дніпровського ревом знаходиться у п'ятиповерховому готелі «Савой» (прозора алюзія з будинком шляхтича у «Я (Романтиці)» М. Хвильового). Р. Мовчан наголошує, що оповідання І. Дніпровського мають

значний автобіографічний елемент [Мовчан 2008, 353]. Цікаво, що назва «Савой» веде читача до Вінниці, де, дійсно, у 1912-1913 роках був побудований перший шестиповерховий готель. Він мав низку зручностей (ліфт, центральне опалення, гаряче і холодне водопостачання), тому в лютому 1919 року Директорія УНР на чолі з В. Винниченком розташувалася саме там. Невдовзі в «Савой» розміщувався штаб С. Петлюри, а в березні 1919 року зручний готель займає Перша Українська Радянська дивізія на чолі з М. Щорсом. У серпні того ж року зустріч С. Петлюри з Ю. Пилсудським відбулася також у стінах цього відомого вже готелю. А з серпня 1920 року в «Савой» розташувалася губернський ревком. Отже, автор точно відтворює фактичні деталі, майстерно розкриваючи драматизм доби, коли влада по кілька разів переходила з рук в руки.

Але симптоматично, що автор через підтекст виражає думку, що володіла в ті роки тисячами українців і сконцентрувалася у гаслі «За радянську владу, але без комуністів». Саме більшовики, утвердившись у владі з 1922 року, повели дедалі активніший наступ на національно свідомі соціальні групи населення. Зустріч української делегації зі Сталіним у лютому 1929 року остаточно підвела ризик під мрією українців про автономію і незалежність. Це підтверджує той факт, що практично всі учасники тієї вікопомної зустрічі невдовзі були розстріляні.

Заголовок детермінує читацьке очікування самопожертви головного героя заради коханої. Проте власне любовна історія в оповіданні так і не відбулася. До Ганки, з якою побрався лише місяць тому, Петро не відчуває глибокої любові. Вона потрібна йому для «отепленої простини» [Дніпровський 1933, 6]. Акцентуючи на тілесному «низі» (своєрідним лейтмотивом у творі є образ оголених литок молодої жінки з чорними панчохами, що постійно сповзають), письменник неначе продовжує світову традицію зображення повій. Відсутність портретних деталей «верху» (очей, волосся, обличчя в цілому), а також «безмовність» героїні, репліки якої зводяться до переляканих зойків, знижують образ Ганки.

Отже, в оповіданні «Заради неї» превалює експресіоністична поетика, котра доповнена елементами неоромантизму.

Стратегія наближення / відштовхування з прозою М. Хвильового відчутна і в оповіданні І. Дніпровського «Марія радості» (1927). Біблійна асоціативність, заявлена вже в заголовку оповідання, доповнюється інтертекстуальністю епіграфа, взятого з новели М. Хвильового «Я (Романтика)». Проте ці символічні образи несуть зовсім різну семантику: у Хвильового Марія – образ Богородиці, символ зруйнованого морального імперативу, в І. Дніпровського образ Марії є багатозначним і розкривається через віяло асоціацій. На

початку оповідання вона виринає із підсвідомості капітана як архетипний образ захисту і прощення від споглядання ним невеликого бюстика у штабі червоногвардійців: «В уяві, яку не здатне передати жодне кіно, де в одну мить війнуло в химернім клубку все життя, сни і реальність, – мигнула картина Марії в ногах Ісуса. Ось вона – вічна, як думка, проривала хітони віків – стала скорботною тінню – зорить на безумство – і в очах її стоїть вечір незабутньої п'ятниці» [Дніпровський 1933, 23 – 24]. Далі вона втілюється в образ полкової куховарки, в яку капітан таємно закохався. Романтичне «двосвіття» втілюється у припущенні головного героя, що Марія має гімназійну освіту і перейшла на бік революції, порвавши зі своїм соціальним прошарком: «Вона, безумовно, з інтелігенції, скінчила гімназію, якийсь гультьяй, ловелас образив її, і пірнула вона в пилюгу цього корпусу шукати свого ворога, може, тому в неї гасне так часто лице і в чорних гарячих очах ячить сум лебединого вечора. Може, вздріла ввічу вона всю неправду і кволість своєї класи, кинула страшений жереб і пішла добивати своїх, удає покору і приглушує спогади» [Дніпровський 1933, 26]. Романтична таємниця про справжнє минуле красуні перед читачем так і не розкривається, хоча натяки на темне минуле (вона позувала монахові в чоловічому монастиреві для написання ікон) поєднують антиномічні мотиви святості і гріха. Краса дівчини вражає навіть колишню зрадливу наречену капітана Аліну.

Контрастне зіставлення сцен тілесного кохання головного героя з Марією, а потім, після повернення до міста, з Аліною активізує цілу низку романтичних мотивів: юність, краса, ніжність пов'язані з простою неписьменною дівчиною Марусею, натомість Аліна зображується двічі – до близькості: «Вся капітанова юність, уся розкіш і біль її клубком підкотилися під серце. Це ж вона, його наречена, яку добував він дуеллю й безумством, втратив, прокляв, благословив і ніс усе життя незагоєну рану. З того часу між них родилось святе і строге чуття, воздушне, як подих дитини, і коли вони лишались удвох, вона благала його “не руйнувати краси”» [Дніпровський 1933, 47] і після побачення: «Тепер він побачив усе тіло – в'яле, сире, сире, перехоплене смужками, волосся рідке, з просвітом на тім'ї, пройняте запахом ліків, і ледве примусив свою долоню погладити цю голову та торкнутись губами холодного з краплями лоба» [Дніпровський 1933, 53]. Подібна трансформація у сприйнятті колишньої коханої (розчарування, втрата романтичного ідеалу) відповідає неореалістичній концепції. Заглиблюючись у свідомість Дмитра, оповідач тонко і точно розкриває перед читачем темні глибини душі людини, позбавленої принципів (білогвардійський офіцер, який, рятуючи своє життя, два місяці служить повстанцям, а потім з тією ж легкістю прагне служити своїм), прихильності, нездатний на глибокі почуття (байдужо

згадує небіжчицю-дружину, обіцяє одружитися з нянькою Іриною, побожно стає на коліна перед Марусею, зраджує її з Аліною). Аморфність капітана виявляється у поведінкових деталях (проти волі ходить за колишньою нареченою), у психологічному стані: «Власне, добре було б, якби і сама трагедія відбулась десь за стінами, без його участі, щоб одна з цих жінок зникла без сліду, а він прийняв ту, що залишиться» [Дніпровський 1933, 49]. Реалістично-психологічне в своїй структурно-композиційній і поетичній будові оповідання доповнюється й увиразнюється значною часткою романтичних та символічних елементів.

Романтичними є пейзажні замальовки, портретна характеристика образу Марусі, подана в динаміці. Дівчина буквально оспівана у високому стилі: «постава її коливалася ніжно, як музика» [Дніпровський 1933, 32], «очі Марусі, великі і ясні, як очі Мадонни» [Дніпровський 1933, 33], «один ангел серед тисяч дияволів» [Дніпровський 1933, 40]. Романтичне «двосвіття» реалізується не лише в іменах: Маруся / Марія (буденне / сакральне), але і в сюжеті: у мрійливих видіннях Дмитро уявляв себе біля ніг прекрасної Марії, з неї малювали ікони, а насправді дівчина жила два роки у чоловічому монастирі і «все там побачила» [Дніпровський 1933, 33]. Другий жіночий образ – Аліни – репрезентується знижено-відразливо: «В цитриновім одсвіті лице Аліни Петрівни, руки й коліна здавались мертвими, а жовтенький зім'ятий бантик розпластавсь на грудях, як роздушена жаба» [Дніпровський 1933, 52].

«Богошукання» капітана на полях боїв виглядають непереконаливо, проте дуже точно І. Дніпровський зображує жорстокість ревтрибуналу, недолугість штабних командирів: «... комісари були неписьменні, але удавали всезнайок, хоча жодний із них, навіть комкор, не міг одрізнити залізниць од польового тракту, села – од містечка, а всі вимагали “удару”, “розгрому” і “паніки”. Їм, цим страшним комісарам, воістину нічого було втрачати. Очі їм хоробливо горіли розстрілами» [Дніпровський 1933, 28]. Саме образи цих «комісарів» реалізують внутрішній діалог із новелою М. Хвильового. Від їхньої руки гине боягуз і конформіст Дмитро.

Р. Мовчан вбачає у поезії даного оповідання елементи експресіоністської стилістики [Мовчан 2008, 365-367]. На нашу ж думку, цей твір – складний синтез психологічного реалізму з елементами неоромантизму і символізму.

Оповідання «Наяда» (1927) і «Зрада» (1927) схожі за реалістичною стилістикою, синтезованою з неоромантичними елементами. Перше оповідання має оригінальну будову: нараторами виступають автор, безіменний художник і персонаж, хворий на сухоти. Поштовхом до розгортання сюжету слугує красива жінка, котра відпочиває на березі моря. Милуючись її граційністю, «сухитний» (так в оповіданні названо даного персонажа) оповідає художни-

кові про своє кохання до молодої дворянки під час його служби в ЧК. Романтичні риси в даному творі – це чудовий мариністичний пейзаж, анонімність персонажів (художник і «сухитний» не мають імен, красива невідома жінка на пляжі умовно названа Наядою, а красуня-полонянка в ЧК асоціюється із Шарлоттою Корде, героїнею Великої французької революції, котра прагнула шляхом убивства Марата припинити терор). Історичні паралелі, породжені цим іменем, проєктуються на події в Україні в період діяльності ЧК. «Сухитний» підслав найманого вбивцю до матері коханої, щоб усунути єдину, на його думку, перепону між ними. Божа кара виявилася в тому, що його розстріляли в тому самому підвалі ЧК, де він тримав «Шарлотту» з матір'ю. Реалістично змальований епізод розстрілу, під час якого колишній чекіст був поранений, а його колишній ординарець пожалів його. Моторошна дійсність розкривається дуже точно: «Тоді ще не знали компартії. Тоді були більшовики. Пам'ятаєте, як це звучало? Більшовик – безпощадність. Більшовик – вирок фатуму. Більшовик – Немезида... Хто ходив тоді прямо? Вся земля безпорадно прищулилась, скорчилась, вклякла, розтеклась по підвалах... Вся земля стала в черги і хвості, вся земля, вожді, учені, філософи перетворились в "їдців", в зайві числа, в нулі... вся земля трепетала і чекала пайки – шматок ячного хліба й півфунта картоплі» [Дніпровський 1933, 63].

Погодимось з Р. Мовчан, що в оповіданні «Наяда» наявні експресіоністичні елементи [Мовчан 2008, 369] – божевілья колишнього чекіста, який мало не потопив художника і вбив невідому Наяду під час морської подорожі. На нашу думку, у творі домінують неоромантичні тенденції (контрастне протиставлення жорстокого минулого і безтурботного відпочинку біля моря; невідома жінка-мрія, мотиви кохання-смерті).

В оповіданні ж «Зрада» (1927) простежуємо інтертекстуальні зв'язки з «Ревізором» М.Гоголя як у самому сюжеті (сприйняття головним героєм красуні Млади створює типологічну паралель із реакцією провінційних чиновників на Хлестакова), так і на рівні поезики характеротворення: «По дорозі новий владика повіту *інкогніто* зайшов до греків, купив два фунти глевкого хліба, тут же наклав штраф на артіль...» (курсив мій. – С. Л.) [Дніпровський 1933, 74]. Іронічно-сатиричний тон оповіді розгортається і далі, розкриваючи презирство до комісара Булюбаша до простих людей (він обіцяє допомогти голодним родинам загиблих під час першої світової війни солдатів і матросів, але нічого не робить). Бажання зустрітися з Младою в інтимній обстановці займає весь робочий день комісара. Бунт голодних жінок і дітей не тільки не викликає його співчуття, а навпаки – дратує його. Таким чином, І. Дніпровський сатирично викриває здрибнення новітньої української влади, показуючи «діячів» (комісара Булюбаша, секретаря і начальника мілі-

ції) як недалеких, егоїстичних і мізерних людців. З огляду на подібні образи, що дедалі частіше презентовані у творах М. Хвильового («Ревізор», «Іван Іванович»), розуміємо ступінь розчарування активних діячів «розстріляного відродження» (В. Підмогильного, С. Пилипенка та ін.) у наслідках постреволуційних перетворень. І хоча Булюбаш втілює начебто владу Директорії, звичайно, читач зіставляв події твору із періодом непу. Соціально-психологічний тип конфлікту в оповіданні художньо реалізований у сатирично-реалістичній стилістиці.

Завершує I том «Творів» І. Дніпровського оповідання «Злочин без кари» (1927). Цей твір має виразно сюрреалістичну стилістику. Головний герой-оповідач потрапив у тяжку психологічно-патологічну ситуацію: колишня дружина народила позашлюбну дитину, а потім почала переслідувати його, вимагаючи грошей. Головний герой хотів створити нову сім'ю із красунею Янкою, але «Вона» постійно ходила слідом. Оповідач тяжко переживав це нав'язливе переслідування: «У цю мить мені захотілось підійти до неї – вистріляти просто в вузол на потилиці» [Дніпровський 1933, 115]. Депресія, що переростає у психоз, сюрреалістично розгортається у низці сновидінь: польоти уві сні в езотериці означають неприємності в сімейному житті, кривава кішка може бути інтерпретована як заздрощі, ненависть, ревності. Фантасмагоричним є ще одне марення-сновидіння: «Потім з кутка виходить Гете і сідає мені на ноги. Спочатку він зовсім легкий і маленький, хтось держить його на руках. Малесенький рот, але вже характерний для нього – широкий і строгий, і велика його голова з віхтем волосся – пахнуть свіжим грудним молоком. Враз біля губ починає рости йому борода, біла і довга, як простинь, вона конвульсивно повзе йому по руках, лягає мені на ноги, чуло ворухить білим волоссям по всьому обличчю, – легко звивається вгору, і я починаю летіти над дахами. Внизу поспішно за мною жіноча фігура» [Дніпровський 1933, 116].

І. Дніпровський застосовує прийом «потoku свідомості»: «Коли зацікавлені очі перестали мені по обличчі, я розгортаю Будякову записку:

– Зараз же йди до карної сотні.

– Стеля душить мій череп. Я кладу руку на чоло і враз –

... я серед карної сотні. Слова, гарячі, як вугіль. Очі – чуби – і долоні. Вони злітають на коней і летять за мною по городу. Що б не трапилось, – я кохаю тебе... (освідчення Янки. – С. Л.).

Я дивлюсь на годинника. Він зупинився, туман падає клубами» [Дніпровський 1933, 137].

Сюрреалістична естетика передбачає моделювання світу як видіння, галюцинації, нерідко використовується прийом «потoku свідомості», що ми і спостерігаємо в даному оповіданні. Упродовж розгортання сюжету наявні

численні інтертекстуальні зв'язки з творами світової літератури. Найбільш відчутним є «діалог» із «Злочином і карою» Ф. Достоєвського, полемічно заявлений у заголовку. Фінал твору містить танатологічний мотив, семантично опозиційний російському письменникові: загнаний у глухий кут, головний герой убиває свою колишню дружину прямо на очах дітей, а потім приєднується до карної сотні і виступає на придушення заколоту в Києві. Імовірно, що він загине в бою. Отже, він здійснює злочин, про що не шкодує і не відчуває мук сумління, як Раскольніков у романі Ф. Достоєвського.

Нарешті, у другому томі “Творів” І. Дніпровського вміщено два оповідання – «Смаглява кров» та «Ессе femina». У першому, що нагадує молдавсько-кримський цикл М. Коцюбинського, зображене викрадення дочки сільського коваля Кульпи закоханим Штефаном. У другому розповідається про народження оповідачкою в тюрмі сина і пробудження в ній материнського начала. Неоромантичну стильову стратегію останнього твору маркує вже заголовок, що перекладається як «виняткова жінка». Ці твори значно поступаються за рівнем семантики і художньої образності попереднім. У них переважають неоромантичні мотиви любові-ненависті, життя-смерті.

Отже, здійснений розгляд оповідань І. Дніпровського переконує нас у домінуванні стильового синтезу, що включає елементи експресіоністичної, сюрреалістичної та неоромантичної поетики, надбудованих над неореалістичною основою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Дніпровський І.* До Аркадія Любченка / Іван Дніпровський // Березіль. – 1995. – № 3–4. – С. 172–175.
2. *Дніпровський І.* Лист до І. Микитенка. 16. 03. 1926 р. [Автограф] / Іван Дніпровський І. // ЦДАМЛМ України. – Ф. 144. – Оп. 2. – Од. зб. 30. – 2 арк., арк. 1.
3. *Дніпровський І.* Твори: у 3 т. / Іван Дніпровський. – Т. 1. – Харків-Полтава, 1933. – 144с.
4. *Дніпровський І.* Твори: у 3 т. / Іван Дніпровський. – Т. 2. – Харків-Полтава, 1932. – 156с.
5. *Лейдерман Н.Л.* Теория жанра : [научное издание] / Наум Лейдерман / Ин-т филологических исследований и образовательных стратегий “Словесник” УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – С. 530.
6. *Михайлин І.* Ніша Івана Дніпровського / Ігор Михайлин // Творча індивідуальність Івана Дніпровського: Тези наук. конференції. – Херсон, 1995. – С. 3–4.
7. *Мовчан Р.В.* Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : [монографія] / Раїса Мовчан. – К.: ВД “Стилос”, 2008. – 544 с.
8. *Наєнко М.* Іван Дніпровський / М. Наєнко // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. – Кн.1. Перша половина ХХ століття / [за ред. В. Г. Дончика]. – К.: Либідь, 1998. – С. 411–413.

9. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скірда Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т.Г. Свєрбілова та ін. – Черкаси: [б.в.], 2009. – 598 с. – [у надзаг. – Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України].

10. Сирадоєва О. О. Екстраполяція поезії Є. Плужника, І. Дніпровського та Юліана Шпола в експериментальну прозу 20-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01: Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка / О. О. Сирадоєва. – К., 2011. – 22 с.

11. *Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма* / [Сост. В. Л. Топоров, А. К. Славинская; Вступ. ст. В. Л. Топорова]. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 271 с.

12. *Явтушенко В. М. «Твори» Івана Дніпровського як цикли імпресіоністичної прози* : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / В.М. Явтушенко; Харк. нац. ун-т ім. В. Каразіна. – Харків, 2000. – 20 с.

Стаття надійшла до редакції 22.04.2013

Ленская С.В., к.філол.н., доц., док.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

Стилевые стратегии малой прозы И. Днепроvского

В статье на примере рассказов И. Днепроvского исследуется явление синтеза, характерное для литературы 1920-х годов, проявившееся в разнонаправленности стилистических и жанровых стратегий украинской литературы. В индивидуальном стиле писателя выявлены элементы экспрессионизма, импрессионизма, а также сюрреализма, подтверждающие европоцентризм «ваплитян».

Ключевые слова: *стилевой синтез, малая проза, экспрессионизм, сюрреализм, неореализм.*

Lenska S.V., PhD,
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

Style strategies of short stories by I. Dniprovskiyi

In the article an example of short stories of I. Dniprovskiyi researched the phenomenon of synthesis, which was characteristic to the literature of the 1920s, manifested in different directed of stylistic and genre strategies of Ukrainian literature. In the special style of author identified elements of expressionism, impressionism and surrealism, confirming Eurocentrism of members of “VAPLITE”.

Keywords: *synthesis of style, short story, expressionism,, surrealism, neorealism.*