

2 т. – Т. 2. – К., 1990. – С. 65–78. Враховуючи, що згадувані тут драматичні твори, вміщені у цьому томі, у тексті статті вказуватимемо лише сторінку.

13. Олійник О. Феномен символістської драми в системі українського модернізму / О. Олійник // Сильові тенденції української літератури ХХ століття. – К., 2004. – С. 63–97.

14. Олесь Олександр. На свій шлях / Олесь Олександр // Твори : у 2 т. / Олесь Олександр. – К., 1990. – Т. 2. – С. 122–125.

15. Там само.

16. Олесь Олександр. Тихого вечора / Олесь Олександр // Твори : у 2 т. / Олесь Олександр. – К., 1990. – Т. 2. – С. 92–100.

УДК 82-3:821.161.2

Наталія Мафтин
(Івано-Франківськ)

**РОЛЬ СТИЛЬОВИХ ЕЛЕМЕНТІВ У МОДЕЛЮВАННІ
АРХІТЕКТОНІКИ МАЛИХ ЕПІЧНИХ ФОРМ ПРОЗИ
Ю. ЯНОВСЬКОГО («Рейд», «Подвійне коло», «Шлях армій»,
«Батальйон Шведа», «Лист у вічність»)**

У статті проаналізовано реалізацію новелістичного типу епічного мислення в малій прозі Ю. Яновського. Окрім властивих новелістичному жанрові композиційних елементів, у малій прозі Ю. Яновського з ослабленою фабульністю спостерігається посилення функціональності психологічної деталі, активно використовується лейтмотив, при чому зростає його роль у моделюванні конфлікту.

***Ключові слова:** новелістичний тип мислення, мала проза, новела, жанр, композиція, психологічна деталь, фабульність, лейтмотив.*

Вектор дослідницької спрямованості пропонованої статті тісно пов'язаний із проблемою типології художнього мислення. Ця проблема лежить в основі поділу літературних творів на роди і жанри, що бере свій початок ще від Аристотеля. Саме шляхом виокремлення типового, загального, і окремишнього, відмінного, з'явився гегелівський поділ між символічною, класичною і романтичною формами, шеллінгівське розмежування між ліричною особністю (одиночністю), епічною безкінечністю й драматичним об'єднанням загального й одиничного, реального й ідеального. Тому підхід до виявлення специфічних рис серед різних типів епічного художнього мислення саме таких, що допомогли б з'ясувати

відмінність наративної організації, співвідношення між формою і змістом, загальні принципи моделювання художнього часопростору того мистецького «світобачення», яке називаємо «новелістичним типом епічного мислення», якраз шляхом застосування типологічного аналізу бачиться найдоцільнішим. Пропонована стаття є фрагментом авторського проекту²³, спрямованого на виявлення специфіки жанрового (зокрема новелістичного) мислення. Адже жанр, попри свої стійкі ознаки, реагує на «ментальне обличчя» тієї чи іншої доби. До прикладу, Мішель Бютор у праці «Роман як дослідження» писав про цю здатність окремо взятого жанру: «...роман повільно, але невідворотно наближається до нового виду поезії – епічного і водночас дидактичного [1, с. 208]». З цього погляду наше дослідження покликане шляхом аналізу типології сюжетів, мотивів, своєрідності архітектонічної організації, наративних структур, співвідношення парадигми традицій і новаторства розкрити саме специфіку новелістичного мислення української прози, її зв'язок із європейською новелістичною традицією та національну самобутність.

Об'єктом даного дослідження є фабульні жанрові утворення малої прози Ю. Яновського, у тому числі – з ослабленою фабульністю, що базуються на конфігурації описових частин та на контрасті або паралелізмі їх емоційного змісту.

До жанру скомплікованого належить «Рейд», в якому є риси і новели, й оповідання, і легенди. Як новелістичну ознаку можна тут виділити в першу чергу лейтмотивність, що активно задіяна в структурі цього твору, зокрема головний лейтмотивний «настрій» зудару нового, сповненого сили, буяння, – і старого, приреченого відійти – байдуже, з боєм чи мирно. Саме цей лейтмотив, що проймає описи персонажів (відчайдушного, до безрозсудності сміливого загального улюбленця партизанів Шахая, Марченка, котрий «сам був криця», відважних Шахаєвих кіннотників – «посліплі від бою та крові кіннотники»), батальні сцени («Такого ворога варто було подолати»), природу («Суха ковила ще стояла міцно. Але куди дінеться вона за тиждень? Куди піде її глузливий шелест, коли заговорить нове покоління трав? Зникла ж уже її золота краса й павутиння степової осені? Зникла! [12, с. 77]»; «Весна розкрила свої крила. (...). Золотими стрілами радості бовваніли далекі могили. Щось невловиме літало в повітрі – пахучіше за чебрець і терпке, як молоде вино [12, с. 77]») – і є основним у моделюванні конфлікту твору. Саме ця відчайдушна молодість світу, що народжується в шалених бойовиськах під стягом неба, її

²³Див. статті: Мафтин Н. Міфологема ритуального жертвоприношення як сюжетоконструювальний чинник новел Мирослава Ірчана «Княжна» та «Перший розподіл» / Н. Мафтин // Слово і час. – № 1. – 2008. – С. 38–46; Мафтин Н. Становлення наративної стратегії української новелістики / Н. Мафтин // Слово і час. – 2003. – №12. – С.42-49.

народження, рухають сюжет твору. У сюжеті «Рейду» спрацьовує також міфологема жертвоприношення: описуючи найтяжчий момент бою, автор робить невеличкий відступ, що стає надзвичайно вагомим у мотиваційному сенсі руху всього сюжету. Кров «тепла й пахуча така та солодка, що нею не заллеш ніколи жаги, вона ллється у весняну землю – на ясні зорі, тихі дощі, на врожай... [12, с. 87]». Колись, у сиву давнину, лили свою кров у цих степах горді сармати і скіфи; і чи не їхні нащадки сходяться в молодечому герці на смерть лише для того, щоб степ цей знову зеленів: «Степ наче позеленішав за ніч. Не по днях, а по годинах росла трава. Можна було взяти травинку в руку й почути, як в'ється вона й росте» [12, с. 77]. Вітальна сила «теплої» й «солодкої» людської крові, повертаючись в материнське лоно землі, випоювала нове життя. Прикметно, що автор поетизує не класову боротьбу: його персонажі, сповнені предвічної вітальної енергії степу, з їхньою нестримною відвагою і молодечим шалом, нагадують повстанців Махна, цих справжніх дітей степу. І найвища правда Тексту говорить всупереч бажанню автора: «Вітер розколихував прапор, нестерпимо ворожий до блакиті [12, с. 81]»; «наче птах якийсь, викупавшись у фарбах вечірнього заходу», «прапор був дисонансом в оцій весні» – чуже знамено і чужа ідея не можуть затінити всієї краси справді вільної степової природи гордих лицарів, котрим за справжній стяг, як далеким нащадкам гордого Святослава, править високе українське небо. І тільки вони можуть почувати себе господарями тут: «Земле наша, матінко, кров'ю полита, лежиш ти на виду у всіх! Кожний руки, що від бажання спітніли, кладе на тебе. Але хто покладає руки на чепіги? Хто потом закроплює борозну на дощ і врожай? Так і хочеться застромити зброю на межі і піти вздовж за скибою, витираючи піт [12, с. 81]».

Ефект шаленого перебігу епізодів різних битв, наче монтаж кінокадрів, посилюється образним ладом твору, в основі якого – теж контрастність. Стиль Яновського, досить ощадний на орнаментальні прикраси, часто вражає значимістю окремої деталі, що, повторюючись і набуваючи нового змістовного навантаження, вивищується до символу. За типологією, запропонованою А. Єсиним, деталь поділяють на три групи: сюжетну, описову, психологічну [2, с. 61]. У новелістиці Яновського описова на перший погляд деталь стає своєрідним ключем і до психологічного стану персонажів, і «задає» динаміку перебігу грядущих подій. У прозовому фрагменті «Рейд» такою постає пейзажна деталь – образ місяця: в переддень вирішальної битви, коли Шахай стривожено розмірковує над достовірністю відомостей, що їх приніс селянин, «червоний місяць зійшов низько над степом. Наче якийсь чудний бутафор вирізав його з червоного паперу й випустив на небо, забувши позолотити. Низько, над самим обрієм, коливався він, як відбиток у воді, коли

набігала на нього знизу прозора пряжа земного дихання [12, с. 90]». Цей опис, що, на перший погляд, покликаний позначити час дії, можливу зміну в погоді, допомагає розкрити внутрішній стан командира, глибину його внутрішньої напруги: адже, прийнявши помилкове рішення, він ризикує і власним життям, і своїм військом. У момент, коли Шахай із Остюком виїждять в дозор – місяць «вийшов вище на небо. Облив весняним тремтячим молоком всю землю», ніби для того, щоб показати всю красу весняної ночі, загострити до неможливого бажання жити. Коли ж остаточно в Шахаєвій голові визрів план битви, коли стало зрозуміло, що не одна сотня поляже, можливо, загине і він сам, однак іншого виходу – нема, ця готовність, тверда, як криця, передається пейзажною деталлю: «Місяць стояв на небі, блискучий, як клинок. На сухій торішній траві. Молочаями й ковилою тремтіли його відблиски. Наче дивився він у морську гладь [12, с. 95]». Така ошадливість у передачі внутрішнього стану персонажа, відсутність зайвої описовості є рисою новелістичного мислення, наявною в аналізованому епічному фрагменті. Представлені в тексті твору, принаймні, ще дві риси такого типу мислення – чітка контрастність, що пронизує всю тканину твору, а також динамізм розвитку дії, риса, генетично властива новелі як жанру. Однак конфлікт твору – зіткнення між старим і новим (зовнішній) і внутрішній – зіткнення між войовничо-ахейською енергією, що виривається як в одному з таборів, так і в іншому, із бажанням досягнути свою щасливу хліборобську долю тут, на цих рідній степових чорноземах (як зауважив В. Фащенко, «Шахай водночас в душі хлібороб і шахтар, який через необхідність взявся до зброї. Він любить землю і душу селянина [10, с. 301]»), оформлений надто загально, без властивого новелістичній формі «пуанту» та «вендепункту». Окрім того, фінал твору – відкритий, властивий жанровій формі героїчної легенди: «Вихором вилетів на шпиль могили вершник і став там, як пам'ятник. Простягнута рука застигла, показуючи вперед, ніби бронза раптом потекла в її жилах [12, с. 100]». Вочевидь, що «Рейд» і задумувався автором як фрагмент майбутнього більшого твору (пізніше він став складовою частиною роману «Чотири шабл»).

Оцінюючи ранню прозу Ю. Яновського, один із радянських дослідників серед прикметних рис її ідейно-стильової палітри справедливо назвав «сповненість» «такої сонячної молодості, такої моцартівської чистої піднесеності почуттів, що читач їх також стає молодшим, чистішим і багатшим почуттями [10, с. 298]». Вважаємо, що така оптимістична настроєвість, урочисто-піднесена тональність творів, у фабулу яких часто закладено трагічні події, пояснюється тяжінням до жанрової форми легенди, що має свою проекцію і на рівні стильовому. Суто

новелістичний матеріал, незвичайний у своїй подієвій наповненості – загибель чотирьох братів, котрі опинилися по різні боки барикад («Подвійне коло»), фактично «міфологема ворогуючих братів» – не знаходить відповідної жанрової реалізації, бо автор, як на наш погляд, прагнув показати не трагізм братовбивства, навіть не стільки трагізм історичної долі України, чії діти, одурені чужими ідеями й ідолами, нехтують батьківською наукою: «...тому роду не буде переводу, в котрому браття милують згоду [12, с. 211]». Яновський творив монументальний пам'ятник самому вирові й шалу боротьби, і йому навдивовижу сильно вдалося схопити її могутній, обпалюючий подих. У подвійному колі смертельних обіймів звела доля братів Половців: петлюрівця Оверка, що марив самостійною Україною, і командира загону Добровольчої армії Денікіна Андрія, відданого служачу монархії, котрий звинувачує брата в зраді імперії («Петлюрівське стерво (...) мать Росію продаєш галичанам! Ми їх у Карпатах били до смерті, ми не хочемо австрійського ярма [12, с. 211]»). Шалений перебіг «кінокадрів» «задушливого шторму степу», що «зчепив бортами степових піратів», робить суддю і ката в одну мить підсудним і жертвою: Оверко «не зводив очей і не бачив своєї смерті, вона вилетіла з Панасового маузера [12, с. 214]». Махновець Панас теж не захотів пошанувати батькову науку. А невдовзі замкнулося ще одне коло ненависті: «...за дощем з'явилося марево: розгорнувся здалеку червоний прапор кінного загону інтернаціонального полку на чолі з Іваном Половцем». Іван вище роду ставить «клас», Карла Маркса і науку комісара-єврея Герта: «одного роду, та не одного з тобою класу».

Усі Половці щирі й віддані у своїх переконаннях, всі вони – красиві й горді («вони були високі й широкоплечі, з хижими дзьобами й сірими очима»), тому правда кожного із них – це правда й ідеали багатьох, чії імена й долі залишилися на безіменних скрижалях громадянської війни й буремних років української революції. Саме так, всупереч безапеляційній тезі Герта, якою закінчується твір, звучить вища правда Тексту.

Якщо говорити про риси новелістичного типу мислення в «Подвійному колі», то вони представлені тут перш за все динамікою й напругою розвитку подій, своєрідним новелістичним хронотопом і суто новелістичним принципом розкриття характерів персонажів – без ретардаційних роздумів, описів – у межовій ситуації, коли вияскравлюється сама сутність людини, її «нутро». Динаміка твору, його стислість за умов надзвичайної подієвої та емоційної насиченості, злютованість, спаяність окремих фрагментів у єдине ціле досягається автором перш за все завдяки використанню лейтмотивного образу, що набуває символічного звучання –

образу степового шторму. В напружений діалог Андрія і Оверка вриваються спогади про дитинство і батьків – їх приносить південно-західний вітер майстро. Та не владний він змінити долю – «... рубайте його, козацтво!» – скрикнув Оверко, і поточився Андрій, і дмухнув з південного заходу майстро, і стояли нерухомо вежі степового неба [12, с. 211]». Майстро долетів і до старого Половця останнім подихом його найстаршого сина. Вітер шаліє – здається, він асоціюється з махновцями, що вискочили з-за лісу з чорним прапором: «У пилюці, як у тумані, блискали постріли, груди розривала спека, майстро дмухав нерівно й гаряче. (...) раптом завмерли постріли. Майстро рівно відносив пил. Оверкові чорні шлики падали під кінське копито, шаблі блищали в руках, бій закінчився раптом, як і почався [12, с. 213]». Перед стратою Оверка, у словесному двобої з Панасом («Махновський душогубе (...), ненька Україна кривавими сльозами плаче, а ти гайдамачиш по степах із ножем за халявою»), майже супроводом до страшного вироку Панаса – «хмара на південному заході катастрофічно росла, майстро поволі переліг на грего – протилежний вітер, грего підганяв хмару з усіх боків, він тирлував її, збивав до купи, і чувся приглушений гуркіт». Коли ж куля з Панасового маузера «вибила Оверкові мозок на колесо», «блискавка розколола хмару, слідом ударив грім (...), степ потемнів, земля ніби здригалася». Старий Половець бачив, як грего спустився над Одесою «завісою прикрого дощу, море було аж чорне». Завдяки лейтмотивному образowi «степового шторму», що пролився раптом гарячими краплями дощу, кульмінаційного рівня емоційної напруги сягає сцена похорону Панасом двох своїх братів – Андрія й Оверка: «І похорон відбувся. Дощ напинав свої вітрила, над степом зрідка пробігав вітер, добрячий дощ пронизував землю. По обличчю Панаса Половця бігли дощові краплі, збоку здавалося, що він слізно плаче коло готової могили, у всього загону текли дощові сльози, це була страшна річ, щоб отак плакав гірко цілий військовий загін, а дощ не вгавав [12, с. 215]». З появою на горизонті бійців загону інтернаціонального полку, які є для автора втіленням вищої і єдино можливої справедливості, дощ відступає – «сонце проглянуло з-за хмар, заблищав навкруги рівний степ, і потроху підносилися слідом за хмарами блакитні вежі степового неба [12, с. 216]». Однак такий контраст, спрямований на створення відповідного пафосу, виглядає штучним, твір втрачає на художності. Переконливішим, всупереч бажанню самого автора, є порівняння червоного прапора з маревом, що розгорнулося за дощем. Марєво, яке для багатьох принесе облуду інтернаціональних гертів, без роду-імені, поведе цілі народи на заклання задля жахливого експерименту купки партійних вождів.

Якщо «Подвійне коло» не має характерної для новелістичної форми кінцівки з її ефектом заперечення формою змісту, а події, що становлять

фабульну основу твору, із незвичайних, нечуваних трансформуються (саме в плані їх емоційної, а не подієвої сторони) у звичні (на фронтах революції часто брат ішов на брата, син – на батька), то «Шаланда в морі» за своїм композиційним вирішенням більшою мірою відповідає жанровій дефініції новели. Адже порятунок Мусія Половця із штормового моря і є отим несподіваним поворотом, що міняє навіть пафос твору. До того ж «вендепункт»-ові передуює кульмінаційне загострення – боротьба артильників із морем за життя невідомого плавця, наявність певної інтриги (до останньої хвилини не було зрозуміло, хто борсається серед хвиль, лише тоді, коли «чужа людина вилізла на берег», Половчиха впізнала Чубенка). Смерть Мусія Половця була безсумнівним фактом, котрий засвідчив сам Чубенко: «...я плачу за героєм революції». У його загибель повірила навіть Половчиха, однак залишилась чекати на березі в надії, що море поверне бодай шаланду, а, може, і тіло Мусія.

В новелі «Шлях армій» таким новелістичним несподіваним поворотом, що додає до героїчного пафосу трагізм, є блискавична, ніким не очікувана і нічим не прогнозована в тексті розправа махновців із ковалем Максимом. Як свідчать окремі деталі тексту, Максим, повернувшись із далеких поневірянь, і сам пристав до Гуляйпільської республіки. Та згодом, зустрівши давнього співкаторжанина Артема, за його завданням став вивідувачем червоних. Здавалось, після того, як Максимові дивом пощастило врятуватися з підпаленої махновцями хати, ніяка куля його не візьме. Вимальовувався характерний для повільного епічного повістєвого мислення тип подальшого життєвого шляху персонажа: доживе до похилих літ, показуватиме онукам залізну троянду й розповідатиме про зорю Альдебаран. Однак справжнім романтикам (а саме таким і є Максим) спокійна старість не судилася: їм судився «журавлиний ключ вічності».

Жанрову дефініцію «новела» не зовсім правильно вживати й щодо оповідання (радше – нарису) «Батальйон Шведа», щоправда, все ж позначеного окремими рисами новелістичного типу мислення. У першу чергу такою рисою є задіяння лейтмотивного образу, що характерно для новели орнаментальної. Лейтмотив бере на себе функцію об'єднання розрізнених сюжетних фрагментів, формує емоційне поле твору, компенсує зумисну «згладженість» кульмінаційних загострень. В аналізованому творі автор застосував досить незвичний запаховий лейтмотивний образ. Олешківський партизанський загін «у складі двох босих сотень» виходить на парад, приймає бій, робить партизанський рейд на «золотопогонників», живе і вмирає в супроводі п'янкх липневих ароматів. Завдяки своєрідній дво площинності твору, його «палімпсестності» – над подієвою, фабульною структурою час від часу

домінує сповнене вітальної енергії настроєво-емоційне тло, створене лейтмотивними образами запахів: «цвіте липа могутньо й задушливо», «цвіте липа так буйно й розкішно, що все місто плаває в задушливому мареві», «цвіте липа, і мов кипить уключ кожне дерево зокрема, вирує дух липи над Херсоном, п'янкий і гострий»; «шаліє пахуча, невідступна урочистість херсонських лип»; «гарячий день пахне нагрітою липою», «пахла липа округ, був день нечуваних резонансів»; «вечори падали на Дніпро з усієї сили, вечори фіалкові, вечори смоляні, і запахи води, а по воді – боязких нічних трав, і верб, і диму», «згори, з міста, текли до води запахи вечірніх лип, солодкі, моторошні, – запахи безумних екзальтацій». Як і в «Подвійному колі», в «Батальйоні Шведа» є кілька сюжетних історій, що могли б функціонувати як самостійна новелістична фабула, однак ідейно-оцінний (Б. Успенський) рівень твору диктує саме нарисову структуру, без виразних кульмінаційних загострень. З калейдоскопічною швидкістю й «емоційною однолінійністю» міняються картини параду, битв, десантного штурму, розправи із «золотопогонниками», коли опиняється на дні ріки «роззолочений жандармський генерал при всіх орденах, до ніг йому коротко прив'язано важкого якоря, він коливався в прозорій воді, ворущачи руками [12, с. 238]», а над усім цим пливе непереможна симфонія пахоців липня, симфонія, що стверджує крихкість життя («народжувався біль, зростав страх до свого людського життя») й водночас його вічність. Як Бабель в російській прозі, так Яновський «розклав» структуру фабули засобами стилю й композиції, чільним з яких у його творі постає образ-лейтмотив. Події і факти, що утворюють на «поверхні тексту» барвисту мозаїку, в його глибинній структурі стають цілісною єдністю, що покликана вияскравити власне авторський пафос сприйняття світу, котрий полягає у властивому для неоромантики утвердженні непереможної «молодості світу» (М. Наєнко). Тому навіть особиста трагедія Данила («клюнули по твоїй хаті, не розібрав снаряд, де свій, а де кадет»; «підійшов товариш Данило, на руках несучи немовля, єдине, що в нього зосталося»), не має права розгорнутися в сюжеті твору в окрему, фабульно чітко оформлену історію людської трагедії, не має права претендувати на новелістичну «винятковість» («О дев'ятнадцятий рік двадцятого століття, і місяць липень херсонського півдня, ночі темні, землі невідкриті, колумби босі! (...) які драми гримлять на землі революцій, які симфонії й хори бринять у грозяному повітрі [12, с. 233]»).

Зумисне порушено класичний принцип новелістичної композиції і в яскравій новелі «Лист у вічність», фабульною основою якої стає подвиг – подія, вчинок, що за своєю суттю вже є незвичайним. Навіть якби листоноша уникнув смерті (приміром, йому вдалося б утекти чи наспіли б

раніше повстанці), тобто, в новелі був би задіяний такий важливий її композиційний елемент, як ситуативний «вендепункт», емоційний заряд твору тільки втратив би. Адже увесь акцент «незвичайності» тут зроблено на неймовірній мужності звичайного сільського хлопця, котрий навіть не має права на смерть – «він не мав права на смерть, він мусив нести своє закривавлене тіло крізь потік часу до ночі, прийняти всі муки, крім смертної [12, с. 241]». Саме в такій незвичайності, могутності характеру персонажа й закладене новелістичне зерно романтичної модифікації жанру новели, до якої належить і твір Яновського. Як зауважує Є. Мелетинський, аналізуючи «рух жанру» в його романтичному дискурсі, традиційне для доромантичної новели акцентування на ситуативності, незвичайності події, переживає певну трансформацію: «Романтична новела розуміє «дивовижне» по-іншому і набагато ширше, глибше, багатоманітніше. Дивовижне, «нечуване» в романтиків – це не тільки надприродне, тобто, містичне, казкове, це й незвичайні психологічні обставини, і дивовижні характери людей, і яскраві вияви національного чи місцевого побутового колориту [7, с. 162]». «Лист у вічність» належить до особливого типу романтичної (неоромантичної) героїко-трагічної новели. Тому традиційний для класичного взірця жанру «ситуативний поворот» тут не є жанровизначальним – в новелі такої якості «важливіше практичне вирішення моральної проблеми, а героїчна стійкість може призвести як до порятунку, так і до загибелі [7, с. 165]».

Внутрішній сюжет новели «Лист у вічність» не менш значимий за сюжет зовнішній, подієвий. Як відомо, в основі сюжету, його руху лежить художній конфлікт. В аналізованій новелі зовнішнім виявом конфлікту є протистояння окупантів і повстанців, зокрема листоноші-зв'язкового; внутрішній ми вбачаємо на рівні боротьби між властивим людській істоті інстинктом самозбереження й силою духу, що її виявляє листоноша. У новелі «Лист у вічність» рух сюжету значною мірою зумовлений внутрішнім виявом конфлікту. Він спрацьовує на створення ефекту хронотопу «вічності», атемпоральної структури, виразно відчутної у творі.

Допит починається перед полуднем і триває до ночі. Спочатку листоношу лагідно вмовляють вказати, де закопана зброя для повстанців. Якщо взяти до уваги, в якому стані його було знайдено, то й ці вмовляння стають нестерпною мукою для напівмертвого: тіло прагне безпеки, відпочинку, затишку (дія відбувається в клечальну суботу, хата посипана зіллям, квітами, кутки замаєні клечанням – панує дух свята, дитинства, життя), а сила духу змушує відсунути ту інформацію, за яку йому пропонують життя, спокушають мандрівками в далекі заокеанські країни на гроші гетьманського уряду «в такий далекий куток пам'яті, щоб ніякий фізичний біль не долинув туди». Листоношу б'ють – «він лежав на

долівці, напихав собі трави до рота, щоб не стогнати й не проситися». Внутрішній імператив волі наказує «забувати уже й своє ім'я», однак не дозволяє навіть мріяти про рятівну смерть – «загородити собі в груди ножа» й «лежати в домовині під землею з почуттям виконаного обов'язку». Адже він мусить дожити до ночі й передати зброю повстанцям. Неймовірно тяжкі години й хвилини, що відділяють його від рятівної ночі, стають майже вічністю болю й муки. Не дозволяючи своїй свідомості згаснути від тортур, він «мусив вести своє життя, мов скляного човника серед чорних хвиль». Листоноша до ночі не має права зробити крок у Вічність, яка на нього вже чекає. Внутрішній конфлікт майже доведений до кульмінаційної точки: «...не міг уже ходити й не міг рухатися, йому здавалося, що він смолоскип і весь горить, серце вискакує з грудей, кров дзюрчить із ран по краплі, біль витягся в одну високу ноту. Це був вереск усіх нервів та всіх клітин, глухо гули понівечені суглоби, тільки затята воля умирала, мов боєць, не відступаючи ні на крок, збираючи резерви, заощаджуючи життя [12, с. 242]». Уникнувши натуралістичної деталізації, автор передає нестерпність болю, що його терпить листоноша, метафорою: «сльози пропікали пісок».

Персонаж новели належить до «лицарів революції», однак конкретна вказівка на початку новели про більшовицьке повстання, що «мало бути проти гетьмана і німців», зовсім не переконує в «інтернаціональному» характері персонажа. Яновський, знову ж таки, можливо, і всупереч власному бажанню, дає яскравий тип національного українського характеру – лицаря, вірного обов'язкові й честі. У внутрішній структурі новели задіюється інтертекстуальний, історичний дискурс національної героїки. Подвиг безіменного листоноші з новели Яновського перегукується із безсмертним подвигом Наливайка, Богуна, Гонти. Тому силове поле цього характеру вияскравлює в структурі новелістичного твору колізію, властиву великим епічним творам: одвічний конфлікт роз'єднаної нації, конфлікт, що далеко не вичерпується опозицією «козацької» і «хліборобської ментальності» (О. Ільницький). У пошуках ідеалу одні відмовляються від роду й приймають ловко підсуненого «гертами» ідола інтернаціонального класового єднання, інші – непоступливі у своїй ненависті й Каїновій готовності взяти брата на вила, грабастати і посідати всі добра світу цього – лише для себе, кумів, сватів ... Одвічна трагедія нації, що, вражена в своєму генофонді ще в сиву давнину бацилою гордині («і сказав брат братові: це моє, і це моє...»), не може й досі осягнути свою аристократичну долю – бути господарями на власній землі. Не рабом, «чумазим», що ладен видерти у ближнього останній шматок насущного, а – Госпо-дарем, даром Господа і обдарованим Господом. Ця колізія зачеплена вже на початку твору, де

автор показує двох «господарів», що видали листоношу (зневажливо називає їх «чоловічками»), а згодом і розправу над донощиками («Чоловічки нагодилися додому саме тоді, коли їхні дворища красувалися в червоному клечанні і згоріли за якусь годину. Чоловічки пообсма лювали голови й шукали наглої смерті в полум'ї свого господарства [12, с. 239]»). Вона виразно зринає на поверхню твору в епізоді «смертної ходи» листоноші: «Він бачить людей і знає, які йому співчують, а які ненавидять, він іде по цій розколині між двох світів, і світи не з'єднуються після його смертної ходи [12, с. 241]». Отже, проза Ю. Яновського, як і твори багатьох українських прозаїків 20-х–30-х рр., значною мірою постає як мистецька спроба розв'язання цієї фатальної для українців колізії – «розколин двох світів».

Зроблений нами аналіз малих фабульних форм прози Юрія Яновського дає можливість узагальнити: ослабленість фабули розглянутих творів значною мірою компенсується елементами стилю й композиції. Авторський пафос сприйняття світу, виявлений у неоромантичній стильовій домініанті, актуалізує роль лейтмотиву в моделюванні конфлікту, увиразнює значимість окремої деталі, зокрема психологічної, що є прикметою новелістичної організації тексту. Яскравою рисою індивідуального авторського стилю письменника є метафоричність, контрастність, динаміка зображуваного – «кінематографічність». Простежується певний жанровий синкретизм – так, у новелах «Подвійне коло», «Лист у вічність», «Рейд» присутня «розімкнутість у вічність», що властиво легенді. Хронотоп легенди, героїки «включає» у творах Ю. Яновського інтертекстуальний перегук із дискурсом українського героїчного епосу.

Аннотація

В статті проаналізовано реалізацію новелістического типу епіческого мышлення в малой прозе Ю. Яновского. Кроме свойственных новелістическому жанру композиционных элементов, в малой прозе Ю. Яновского с ослабленным фабулизмом наблюдается усиление функциональности психологической детали, активно используется лейтмотив, возрастает его роль в моделировании конфликта.

Ключевые слова: *новелістический тип мышлення, малая проза, новелла, жанр, композиция, психологическая деталь, фабулизм, лейтмотив.*

Summary

The implementation of the short novel mode of epic thinking in Y. Yanovsky's small prose has been analysed in the article. With the exception of the compositional components, peculiar to the genre of the novelette,

Y.Yanovsky's small prose is characterized by the slackened plot and the strengthening of the functional psychological element; the leitmotif is actively used, increasing its role in the conflict creation.

Key words: *short novel mode of thinking, small prose, shory story, genre, composition, psychological element, plot, leitmotif.*

Література

1. Бютор М. Роман как исследование / Бютор Морис. – Изд-во МГУ, 2000. – 208 с.
2. Есин А. Литературное произведение: Типологический анализ / А. Есин. – М., 1992. – С.61.
3. Есин А. Время и пространство/ А. Есин // Теория литературы. Под ред. Л. Чернец. – М.: Высшая школа, 1999. – с.47–62.
4. Зінченко В.Г. До питання про межі розповідних жанрів в літературі нового часу / В. Зінченко // Поетика. – К.: Наукова думка, 1992. – 119-210.
5. Кассирер Э. Сила метафоры / Э. Кассирер // Теория метафоры : сборник ; [пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.] / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. рутюновой и М. А. Журиной. – М. : Прогресс, 1990. – С. 33–44.
6. Макуренкова С. Онтология слова: апология поэта. Обретение Атлантиды / Светлана Александровна Макуренкова. – М. : Логос-Гнозис, 2004. – 320 с.
7. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 275 с.
8. Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение / П. Рикёр // Теория метафоры : сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред.. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М. : Прогресс, 1990. – 512 с.
9. Фащенко В. Из студій про новелу. Жанрово-стильові питання. – К., 1971. – 215 с.
10. Фащенко В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / В. Фащенко. – Одеса, 2005. – 640 с.
11. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / Вольф Шмид. – Санкт-Петербург, “Инапресс”, 1998. –352 с.
12. Яновський Ю. Оповідання. Романи. П'єси. – К.: Наук. думка, 1984. – 572 с.