

ТИПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ СТИЛІВ

План

1. Огляд проблематики сучасних досліджень типології стилів.
2. Аналіз поезики бароко в порівняльно-типологічному аспекті.

Література

1. Маньковская Н. Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания /Н. Б. Маньковская // Эстетика : Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. М. : ИФ РАН, 2005 - С. 68 - 89.

2. Галич О. А. Теорія літератури : [підруч. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл.] / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. Вид. 4-е, стер. К. : Либідь, 2008. - 486 с.

3. Ференц Н. С. Основи літературознавства : підручник / Н. С. Ференц // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://pidruchniki.ws/15840720/literatura/osnovi-literaturoznava-stva-ferents-ns>.

4. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко / [упор. В. Агеєва, Б. Кравченко, передм. М. Зубрицької]. 2-ге вид. К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2009. 679 с.

5. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. К. : Факт Наш час, 2006. 284 с. (Серія „Висока полиця”).

1. Стиль (лат. *stilus*, від грец. *stylos* – паличка для письма) – індивідуально неповторний спосіб використання традиційної палітри поетичних засобів, своєрідність естетичних уподобань, які зумовлюють творчий вибір митця (чи групи літераторів або літературної епохи).

Авангард і модернізм у стильовому плані викликають у дослідників особливий інтерес. Н. Маньковська зауважує, що ці потужні, транснаціональні тенденції першої половини ХХ ст., які включили у свою орбіту всі види мистецтва, знаменують собою, з одного боку, перший досвід відхилення від класичної антично-вінкельманівської лінії в естетиці. «З іншого боку, – пише дослідниця, – з сучасних позицій класичний авангард і високий модернізм сприймаються як класика ХХ ст. Дослідження їх еволюції дозволяє углядіти ті

сутнісні естетичні якості, які стимулюють вкорінення інновацій у художній культурі, забезпечують їх довгостроковий вплив на її подальший розвиток». У дослідженнях із мистецтвознавства, культурології та літературознавства наголошено на тому, що авангард і модернізм сприймаються науковцями як явища складні і суперечливі. Попри широке наукове висвітлення й потужний корпус теоретичних праць це питання до цього часу позначено дискусійністю. Складність, естетична неоднорідність, суперечливість рецепції притаманні як мистецтву авангардизму, так і окремим стильовим версіям модернізму.

У підручнику «Теорія літератури» за науковою редакцією О. Галича зазначено, що окремі напрями модерністської літератури сьогодні стали класикою:

«Серед найбільш

визначних – імажинізм та футуризм, акмеїзм та експресіонізм, сюрреалізм та «театр абсурду», дадаїзм та «новий роман». Деякі з них охопили не тільки літературу, а й інші види мистецтва (експресіонізм, сюрреалізм, футуризм поширилися також на образотворче мистецтво, музику, театр), проникли в кіно й на телебачення».

Більшість літературознавців, – узагальнює Н. Ференц, – відлік авангардизму ведуть від 1909 – 1910 років, тобто від появи перших футуристичних маніфестів. До футуризму зводять літературний авангард О. Ільницький, С. Павличко, В. Моренець, О. Бобринська. Але авангардизм включає багато інших стильових течій, серед них – дадаїзм, сюрреалізм, імажинізм, конструктивізм. Як бачимо, проблема нижньої хронологічної межі авангарду залишається відкритою для подальших дискусій. Щодо особливостей цього процесу в Україні, то він був призупинений пануванням соціалістичного реалізму, деякі його особливості відновлені у 60-ті роки ХХ ст. У 80-ті роки він набув ознак неоавангардизму. У літературознавчому словнику-довіднику наголошено, що «сам авангардизм не спроможний до створення неперебутніх художніх цінностей, оскільки він не має свого коріння, а живиться енергією епатованого ним самим напрямом». Йому притаманне «відкидання філософської (духотворчої) основи, втрата зв'язку з концептуальною природою мистецтва на

Теоретичне обґрунтування сюрреалістичної естетики знаходимо в роботах Т. Антонюк, А. Білої, М. Ільницького, О. Ковальнової, М. Моклиці, С. Павличко та інших дослідників.

За твердженням С. Павличко, «українська література ХХ століття зазнала кілька спроб модерністичного оновлення. Хронологічно їх можна позначити роками *fin de siècle*, десятиліттям напередодні першої світової війни, десятиліттям по ній, кінцем 40-х, нарешті, 60-ми і 80-ми роками. Кожного разу оновлення виявлялося частковим і не охоплювало художньої культури в цілому».

2. Аналіз поетики бароко в порівняльно-типологічному аспекті

Українське літературознавство має значні досягнення у висвітленні проблем функціонування в художньому творі таких різноманітних явищ, як універсалізм бароко, барокова свідомість, барокова культура. Дослідженню філософсько-естетичних, теологічних, мистецтвознавчих аспектів національної стильової версії цього явища присвячені роботи М. Возняка, Д. Горбачова, І. Заярної, І. Іваньо, М. Кашуби, В. Кречотня, С. Кримського, А. Макарова, О. Мишанича, Д. Наливайка, М. Ольховик, О. Пахльовської, М. Сулими, В. Соболя, Л. Ушкалова, Д. Чижевського, В. Шевчука, І. Юдіна-Ріпуна та інших науковців. «Формування барокової культури в Україні історично пов'язане з духовним становленням української нації, отож, у певному сенсі,

Інкорпорування окремих історій у тексти проповідей і літописів передусім спирається на ренесансні й барокові європейські джерела. Також поширювалися так звані «приповідні казочки» – вмонтовані у проповідь оповідання будь-кого характеру, які мали унаочнити церковне вчення (середнє бароко). Метою цього підрозділу є окреслення ролі так званих „геральдичних конструкцій” в українській літописній бароковій прозі). Предметом дослідження обрано вставні новели, які завдяки умовності увиразнюють явища, що особливо цікавлять авторів і привертають увагу читачів та слухачів.

У поезиці бароко нову семантичну перспективу отримала емблема, первинно пов’язана з геральдикою. Традиційно поняття геральдики асоціюють лише з гербовими формами, проте вживання геральдичної термінології передбачає взаємодію символів та знаків. Елементи барокової поезики спостерігаються в геральдичних конструкціях «Історії Русів». У літописі поєднані низка промов Б. Хмельницького, П. Полуботка, І. Мазепи, усні перекази, поетичні фрагменти, образи-картини (батальні сцени) та, за визначенням В. Шевчука, «оповідання-новели на взір опису загибелі Батурина чи історії дідича Горського»). За твердженням Л. Ушкалова, «українська емблематична поезія розвивалася здебільшого на ґрунті церковно-релігійному. Коли ж ідеться про світське письменство, то за найповажніший її ґатунок слід уважати поезію геральдичну. Виникнувши ще в другій половині XVI ст., геральдична поезія набуває в Україні особливого розмаху якраз під добу бароко. Чільною прикметою геральдичних віршів (епіграм) було відносно

До трьох типів знаків, запропонованих Ч. Пірсом (іконів, символів, індексів), О. Григор'єва додає емблему як аналітичну абстракцію, поєднання образотворчого, конкретного, просторового, абстрактного та ідеологічного компонентів. Емблематичність літописної барокової стилістики уособлює релігійно-символічні, дидактичні, світські мотиви. Дослідник О. Михайлов наголошує на тому, що епоха бароко з її художнім мисленням мала одну генеральну властивість, яка дивним чином узгоджується з внутрішньою побудовою барокових творів, з їхньою перерваністю, відокремленням смислових елементів. Інструментом такого мислення й виступала емблема, яка немов навмисно була вигадана для того, щоб зручно та виразно заповнювати лакуни, передбачені загальною організацією барокового тексту.

Отже, цей факт дає змогу залучати при розгляді питань барокової поетики загальний мистецтвознавчий досвід, щоб виразити й зберегти цілісність аналізованих текстів – як естетичну, так і семіотичну, адже те, що відбувається в ситуації інкорпорування в текст однієї жанрової форми іншого, фактично є складно організованими геральдичними конструкціями. Д. Чижевський звернув увагу на відмінності геральдичних та емблематичних текстів. За його спостереженням, гербові вірші мають в Україні значно старшу традицію, ніж звичайні емблематичні. Водночас герби як емблеми були поширені вже на початку емблематики в часи Ренесансу, а найрізноманітніші спроби зв'язати тлумачення гербів з емблемами можна знайти на Заході з самих початків геральдики

Сакральність, езотеричний подієвий контекст, опозиції небесного та земного, риторична спрямованість і власне специфіка барокового художнього мислення, яке передбачає наявність прихованого, непізнаного, визначає логіко-

оповідну структуру новелістичних текстів у складі літописів. Засвоєння й синтез спільних європейських цінностей відбувалися на засадах глибинної національної традиції, саме тому в геральдичних вставках переважають національно-визвольні мотиви, емблематика здебільшого має політичний характер, а вставні тексти є алегорично-притчевим віддзеркаленням історичних подій. Уславлення лицарської звитяги визначало ідейний зміст барокових творів різних жанрів. Наприклад, у мистецькій культурі українського бароко розроблялася тематика гравюр із панегіричним зображенням І. Мазепи, П. Сагайдачного, Д. Апостола та інших історичних діячів, до панегіриків тяжіють й чисельні емблематичні поезії. Синкретизм постає домінантним принципом барокової художньої системи в єдності її мистецьких, релігійних, етико-філософських та національно-історичних вимірів. В. Соболю так коментує зв'язок основного та інкорпорованого текстів: «...через трагічне потрясіння, шляхом викрашення барокової роз'яреності почуттів активізувати думку, відчуття, емоції читача, щоб той неодмінно наклав фантастичний план зображуваного на реальну основу і співвідніс роздуми літописця про долю свогобагатостраждального народу (у новелі вони ідуть у підтексті) із суголосними в усьому творі». Такий художній прийом суголосний практиці популярної в добу бароко геральдичної поезії. Отже, доцільно говорити про ізоморфізм основного (літописного) та геральдичного (новелістичного) текстів. Під ізоморфізмом як загальним науковим поняттям розуміється подібність властивостей окремих елементів або їх сукупностей, яка визначає здатність до взаємної заміни цих складових. Методологічний принцип ізоморфізму передбачає відповідність між елементами й виразно виявляється в текстах, де два повідомлення за допомогою взаємного накладання включені в єдину текстову структуру. Оригінальністю відзначається дослідження О. Астаф'євим зв'язків текстів-донорів та текстів-реципієнтів на матеріалі Літопису руського за Іпатіївським списком і давньопольських хронік XVII - XVIII ст. В українській літописній бароковій прозі так званих „геральдичні конструкції” завдяки умовності увиразнюють явища, що особливо цікавлять авторів,

привертають увагу читачів і слухачів.

Літопис Л. Боболинського, що, за спостереженням В. Шевчука, «засвідчує перехід од ренесансної до барокової поетики», має «новелістичні блоки» – «Повість про Івоню» та «Повість про Підкову»). В історико-мемуарній прозі новелістичні складові відзначаються змістовою цінністю. Так, до літопису Г. Граб'янки входить твір «Звідки Палій постав», названий повістю. В. Соболю наголошує на розвиткові літературної традиції.

Геральдичною конструкцією є й новела про сатира – виклад четвертої пісні „Звільненого Єрусалима” Т Тасо С. Величком. Італійський поет створив цей текст близько 1575 року, поема здобула світову славу, була сприйнята в слов'янському світі. У 1618 році видано польський переспів П. Кохановського, а 1620 року сербсько-хорватську мовну версію уривків поеми запропонував І. Гундулич. Відомо, що український переклад поеми здійснено зусиллями ченців уніатів-василіян. В. Перетць наводить переконливі аргументи на користь того, що основою слугував польський текст П. Кохановського. Цей твір став зразком оспівування лицарських подвигів в ім'я віри, усвідомлення історичних проблем та пошуків засобів їх розв'язання. Новела про сатира в літописі С. Величка, створена на основі «Звільненого Єрусалима», набуває оригінального звучання завдяки засвоєнню елементів фольклорної поетики, уведенню образу прихованого оповідача-самовидця: «Дивлюся я крізь щілину того дупла, що в ньому був, і бачу відразу князя тьми і стародавнього начальника злих духів Люципера з іншими його старшинами, що незвідь-звідки прийшли. Сів він недалечко від мене, як на престолі, на великому дерев'яному пеньку, гнилому й повному мурашви, маючи в руках іржаве, погнуте, залізне сцетро, на бридкій голові багато рогів, а на чолі один - найбільший. Був він дуже великий, чорний, як вугілля, від голови до ніг, вуса мав паскудні – довгі, пом'яті, бороду – криву, густу, покошлану, що покривала й косматі груди». Панегіричний пафос гротескно-фарсової промови Люцифера на адресу нечистої сили, що нищила українців «чварними війнами і сум'яттям» переходить у план тотального знищення «хозаро- руського народу»: «Нехай одні волочаться по світу, як

Н. Пахсар'ян говорить про специфіку поєднання історій у межах більшої епічної форми за бароковим принципом контрапункту. У музикознавстві під контрапунктом розуміють мистецтво одночасного поєднання декількох мелодичних ліній, відношення між голосами. Певною мірою, виявом контрапунктної поетики є й аналізований твір. Композиційно новела міститься в літописі між епізодом взяття Чигирин Самойловичем та картиною походу турецького війська, отже, ця геральдична конструкція образно увиразнює один із драматичних періодів української історії. У сцені появи князя темряви в Недобірському лісі спостерігається асоціативний зв'язок із вторгненням турків до Чигирин. Л. Помпео зауважує, що новела тлумачить історичні факти як вияв Божого провидіння, яке може перетворити їх у поле боротьби між добром і злом. Цей уривок можна вважати авторським прийомом, який переносить читача з площини історичної оповіді в площину епічну, відповідно до тогочасних принципів бароко. Слушним є наступний висновок дослідника: «Автор ставить перед собою завдання прославити козаків у творі, що примирив би між собою дві протилежності – історію і звеличення, історіографію і риторіку, як це радили трактати епохи бароко». Отже, новелістична геральдична конструкція належить до контексту літопису С. Величка та є дзеркальним відображенням конфлікту попереднього й наступного епізодів основного тексту.

В одному з останніх творів Г. Сковороди – притчі „Убогий Жайворонок” – міститься вставна новела алегоричного змісту про Астраю, богиню добра і справедливості давніх греків, яка правила світом за «золотого віку», останньою серед богів полинула на небо, що наголосив Овідій у «Метаморфозах». Звернімося до тексту: «У кінці трапези почав трапезний голова жартувати, а гості сміятися. Адоній, пособляючи братові, утішно оповідав, у який спосіб у давнину Діва Божа – істина – вперше прийшла до них в Україну: так звалася країна їхня. Перший-бо зустрів її поблизу свого дому Маной і жона його Каска. Маной, зуздівши її, спитав із суворим лицем:

- Яке ім'я твоє, о жоно?
- Ім'я моє Астря, – відказала Діва.
- Хто ти, звідки? Пощо прийшла сюди?

- Зненавидівши злобу мирську, прийшла до вас поселитися, почувши, що в вашій країні панує добродія і дружба. Діва була в убогій одежі, підпоясана, волосся в пучці, а в руках жезл». Біблійне твердження, що людина дивиться на обличчя, а Господь дивиться на серце є в цій вставній новелі сюжетотвірним. Каска гостинно прийняла подорожню, не дивлячись на її вбрання. „Адоній продовжував повість, що Астря в їхній країні жила усамітно. Маноя і Каску більше за всіх любила, навідувала й жартувала, доки не переселилася у небесні обителі.

Алауда побуджував пити і співати. Він наклонив скляницю міцним медом.

- Хай живе Астря! Хай процвітає дружба! Хай зів'яне ворожнеча!».

Ю. Барабаш звертає увагу на те, що мотив дзеркала з'являється в Сковороди природно й закономірно, він підказаний ідеєю відображення, усвідомлення наявності копії в кожного явища і предмета. Дзеркало – один із найважливіших елементів емблематичної системи, що нею широко послуговується мистецтво бароко. У виразноючу свою думку, вчений уточнює: «При цьому мовиться не про мертві копії, не про механічне відтворення, а про відображення – образ, копію, інтерпретацію. Звідси парадокс барокової поезики: можливість зовнішньої розбіжності копії з оригіналом, відображення з предметом, що відображається, явища з фактом, подією, особо – із їхньою внутрішньою тотожністю».

Висновки М. Ямпольського здійснено на основі аналізу кінематографічного матеріалу, проте вони має загальний мистецький характер, оскільки геральдична конструкція створює лише ілюзорну гру відсилань, референцій, щоразу акцентуючи одне й те саме – гру кодів, вияв репрезентацій, структурний ізоморфізм. На думку дослідника, у таких структурних формах передусім не розкривається новий смисл, а радше „за рахунок повтору стає більш відвертим, унітарним. Цитати тут уподібнюються до червоного олівця

учителя.

Важливе узагальнення здійснює В. Кречотень: «Розглянуті типові форми вияву художньої свідомості в стародавній українській прозі були перспективними в плинні літературного розвитку. Культивуючи їх, українське письменство нагромаджувало технічний досвід художнього зображення, поступово прямуючи до синтезу всіх цих форм у прозовому оповіданні». Дослідник зазначає: «Протягом XVII ст. дедалі пишніше розквітає на Україні ораторство релігійне, церковне, проповідництво, яке було потужною лабораторією, де культивувалися найрізноманітніші форми художнього словесного зображення й вираження. Мода на красномовство, перейшовши через смугу визвольної війни 1648 – 1654 років, зберігає й посилює свою значимість в українському культурному житті й після цього крутого історичного повороту, поступово слабнучи до кінця ХУІІІ ст., – функції його поступово переходять до емансипованих і секуляризованих публіцистичних та власне художніх різновидів словесності. Як і в польській культурі, у нас мода на красномовство теж накладає відбиток риторичності на всю літературу і найбільше, звичайно, на літературу прозову».

Отже, йдеться про численні новелістичні вкраплення взразки української історико-мемуарної прози та подальший розвиток цієї традиції як у межах реалістичної естетики, так і в контексті літератури необароко. Типологічні проєкції бароко на літературу авангарду та постмодерну ґрунтовно проаналізувала І.Заярна. Ці проєкції притаманні й сучасній українській прозі. Наприклад, у романі-притчі Г. Тарасюк «Храм на болоті» Чудо Господнє, за твердженням В. Соболя, пов'язане з образом Богородиці, а численні перекази та легенди про чуда святих її ікон в українській літературі, як знаємо, мають глибоку традицію. Дослідниця наголошує: «Це і Руно орошене Дмитра Туптала, і Небо нове Іоанникія Галятовського, і Фенікс, що втретє воскрес Якова Суші, й анонімна Преславна Гора Почаївська. Згадаймо ще і чуда, зібрані в книзі Парергон див Іларіона Денисовича. Ці та інші образи витворить ту незриму, але тим потужнішу енергію, в силове поле якої потрапляє притчевий

мотив-пересторога: не змарнуйте ж сьогодні свого європейського шансу, як 350 років тому...». В. Соболю відзначає, що «Храм на болоті» – це новочасна необарокова притча, у якій проекція незреалізованого доленого шансу 1658 року на сьогоднішні труднощі, пов'язані зі вступом України до євроспільноти, – дає повчальний урок. Подальша художня практика пропонує інші функціональні модифікації автономних компонентів, включених у структуру прозового твору.