

15. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / Вид. друге. – Луцьк: Вежа, 2002.
16. Моренець В. Національні шляхи українського модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2002.
17. Олексюк М. Полум'яний борець проти українського буржуазного націоналізму // Жовтень. – 1953. – № 8.
18. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997.
19. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Вид. друге, доп. і переробл. – Ів.-Франківськ: Лілея – НВ, 2002.
20. Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1975–1979.

Скупейко Л.И. Реценция творчества Леси Украинки: между реализмом и модернизмом.

В статье рассмотрены две интерпретационные модели в осмыслении творчества Леси Украинки – реализмоцентрическую, свойственную советскому литературоведению, и модернизмоцентрическую, которая приобрела популярность с середины 1990-х гг. Автор утверждает, что, несмотря на формально-риторические различия, обе эти модели в украинском литературоведении обнаруживают типологическую (как способ мышления и анализа) идентичность. Они основываются на заранее заданной теоретической (идеологической) схеме, которая «сверху» накладывается на литературное явление, без учета его исторических, национально-культурных и индивидуальных особенностей.

Ключевые слова: модернизм, реализмоцентризм, неоромантизм, трансмодернизм, интерпретационная модель, постмодернистская интерпретация, переходность.

Skupeyko Lukash. Reception of Lesya Ukrayinka's Creative Work: between Realism and Modernism

The paper considers two interpretative models of Lesya Ukrayinka's creativity – the one based on realism, inherent in Soviet literary studies, and modernistic one, which gained popularity since the mid-1990s. The author argues that, in spite of the formal rhetorical differences, these two models in the Ukrainian literary critique reveal a typological (as a way of thinking and analysis) identity. They are based on a predetermined theoretical (ideological) scheme, which is superimposed on the literary phenomenon 'from above', without taking into account its historical, national-cultural and individual peculiarities.

Keywords: modernism, realism, neo-romanticism, transmodernity, interpretative model, postmodernistic interpretation, transitivity.

Л.Б. Тарнашинська

**«НОВА ЕПІЧНІСТЬ» VS ЛЖЕЕПІЧНІСТЬ: ПРОЕКЦІЯ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ НА СВІТОВІ ПРОЦЕСИ¹**

Розглядаються подібність і відмінність глобальних молодіжних протестів, світові тенденції 1950-х-1970-х рр. у їх проекції на світ гуманітарних дисциплін, зокрема української і зарубіжної літератур. Дослідниця доводить, що причина розбіжностей лежить у площині самоідентифікації. Якщо в західній молоді вектор дороги (як руху) веде у невизначеність, невідомість, то рух українських шістдесятників – це «дорога до себе» справжнього, до

¹ Вперше опубліковано: ХХ-ХХІ століття: жанрово-стильові й лінгвістичні метаморфози в українській мові та літературі: [Колективна монографія] / Гол. ред. А. Архангельська. – Оломоуц: Університет ім. Ф. Палацького в Оломоуці, 2016. – С. 395-417.

дому, до національного як імперативного. Ця дорога означена конкретними національними маркерами, що врівноважують традиційне й новаторське у системі загальнолюдських аксіологічних понять.

У центрі уваги – демонтаж «лжеєпічності» соціалістичного реалізму в літературі і потенціал "нового епосу" в творчості покоління українських шістдесятників. Проблема розглядається через призму жанрово-стильової трансформації цього періоду. Українським шістдесятникам імпонувала поетика неореалізму італійського кінематографу з його акцентацією на поетиці реального факту. Нерв суб'єктивності у малій прозі дозволив молодим письменникам на канві реалістичного зображення життя розвинути лірико-імпресіоністичну новелістику, соціально відкориговану «правдою життя». Вона відіграла неабияку роль у розхитуванні нормативної моделі світу.

Тенденція неореалізму з пошуком стилістичної рівноваги між об'єктивним/суб'єктивним уже в 1970-ті рр. трансформується в твори магічного реалізму як нетрадиційну спробу розширити межі хронотопу повсякдення. Через відображення трансіндивідуальних елементів новелістика готувала художню свідомість до темпоральних зміщень і діалогізованого мислення романних різновидів 1970-х рр. (виробничий та історичний романи набувають «людських» вимірів, ідеологічний починає тяжіти до філософського, інтелектуального; зростає питома вага часових трансформацій, сюжетних моделей дискусії, роздумів, фольклорно-міфологічних елементів тощо). З початком 1970-х рр., коли посилюлися заборони, цензура й репресії, актуалізувався наративний дискурс інтерпретації історії: поступово відбувається потужний вибух історичної прози. Йдеться насамперед про романи проєкції, коли минуле й сучасне взаємно проєктуються, посиляючи відповідні імпульси в майбутнє, духовно його конструюючи.

Ключові слова: протест, гіні, покоління українських шістдесятників, національне, епічність, жанр, стиль, дискурс, поетика, новела, роман, неореалізм, трансформації.

Українське шістдесятництво неможливо розглядати поза світовим контекстом [Див.: Гундорова 2005: 160-164], що обумовлено поширеністю переконання щодо синхронізації світових соціально-пасіонарних процесів, вужче – бунтівних тенденцій: метафорою революційної Куби, за свідченням Вайля і Геніса, був «заражений» весь колишній Радянський Союз [Див.: Вайль, Геніс 1960]. Ця тема неспростовно корелює з проблемою молодіжних протестних рухів на території Західної і Східної Європи та Америки 1960-1980-х рр. Однак, ставлячи шістдесятництво мало не в один ряд із різномірним і різнопричинним бунтом чи радше протестом західної молоді, деякі дослідники випускають з поля зору низку цікавих особливостей тодішніх світових тенденцій. Йдеться не стільки про спільний «дух заперечення» віджилих цінностей (адже, безперечно, існують спільні ритми епохи, як і паралельно народжені явища) чи філософське підґрунтя, яке певним чином (швидше дотикально, аніж реально) підживлювало й українське шістдесятництво, скільки про саму структуру події, котра була на Заході дуже строкатою. Звісно, у віддаленому наближенні можна звернутися до артикульованої американським фізиком Мічіо Кайку ідеї гіперпростору й теорії «суперструн», згідно з якою «матерію» (а отже, довший фізичний світ) слід розглядати як певні вібрації, що поширюються простором і часом; відповідно все, що довкола нас, не що інше, як «вібрації» у гіперпросторі, які можуть спричинювати подібні пасіонарні процеси в різних місцях [Кайку 2005]. Таке пояснення в даному контексті без достатньої доказової бази, що передбачає систему наукових аргументацій і забезпечує безперечне «змікання» у точці сучасних досліджень фізики й соціологічних наук, залишається поки що каузальним, що, однак, не знімає цікавості до проблеми молодіжних протестних рухів на території Західної і Східної Європи та Америки в 1960-1979-х рр. як досить синхронізованих.

Це був час, коли на Заході, з одного боку, актуалізувалася «нова критика», елітарний модернізм еліотівського гатунку, з другого – заявили про себе нові авангардні течії: хіпстеризм, бітництво, які здобулися на помітне явище у культурі, піонерами

неоавангардизму і контркультури, що стала популярною і дійовою силою у США 1950-1960-х рр., а на кінець 1960-х – і в Європі [Денисова 2012: 255].

Рефлексія щодо західних 1960-х, що має сенс на тлі «явного чи прихованого переоцінювання власного українського шістдесятництва» [Гундорова 2005: 160], повертає нас до кінця 1950-х рр., коли представники «розбитого покоління» («батьком» якого самі бітники – Дж. Керуак, Ален Гінзберг, Вільям Берроуз, Лоренс Ферлінгетті та ін. – визнавали Генрі Міллера,) «розставили пріоритети між джазовою свободою та споживацькою зашореністю» [Сідельник 2010: 50]. Звісно, бітництво було «індивідуалістською реакцією, бунтом проти держави як системи, що пригнічує особистість, проти конформістського ставлення до цієї держави, суспільства» [Денисова 2012: 256]. Проте пафосність викриття комерціалізації американського способу життя, перетворивши субкультуру бітників і гіпі на певну світоглядну опозицію ідейному змістові соціуму, співзвучна українському шістдесятництву хіба в тому горизонті спільності, що його означено як «питання чесності репрезентацій» (Т. Гундорова). Насправді ж точок принципових розбіжностей було значно більше, ніж точок синхронізації – від контекстуальної парадигми до засобів поетики і навіть психології творчості. Причина цих розбіжностей лежить у площині самоідентифікації: у західних протестувальників лінія розмежування зі збанкрутілими соціумними цінностями пролягає між «зомбувальною ідеологією споживацтва і снобізмом університетських інтелектуалів» [Сідельник 2010: 52] (до чого долучався державний контроль над мас-медіа, культове рекламування споживчих інтенцій людини, мілітарне наповнення вузівських програм); в українських шістдесятників – між імперсько-тоталітарною формою поневолення людини і, зокрема, збанкрутілою соцреалістичною догматикою цензурованої літератури. У певному сенсі культ бітників і культ шістдесятників стосувався різних понять.

Загалом ідеться, по-перше, про різну соціальну базу молодіжних рухів того періоду. Якщо на Заході вона була досить строкатою, що, відповідно, визначало еклектичність ідеологічних орієнтирів (зокрема, в тих середовищах відбувалася помітна активізація «нових лівих» – з одного боку, і неополітичний «парад розкутості» гіпі – з другого), то в середовищі українських шістдесятників ці процеси хоч і були локальнішими, позбавленими зовнішнього радикалізму (як це було на Заході, зокрема: політичні студентські заворушення у Франції, США, ФРН, радикальні виступи проти війни у В'єтнамі у США), проте ідеологічно глибшими, збалансованішими у сфері соціокультурній. Ідеологія шістдесятників була виразно детермінована імперативом національного самовизначення, апелювала до історичної пам'яті як конструкта оновлення суспільства (і це також основна відмінність між українським і російським шістдесятництвом), а соціальна база – фактично однорідною (ядро шістдесятників становили переважно інтелектуали гуманітарного спрямування з певним залученням представників науково-технічних професій і робітників). По-друге, якщо західні нонконформісти керувалися настановою розкутості індивіда, а не суспільства (з причини відсутності, за Г. Маркузе, належного рівня інтелектуалізму, що не давало можливості достатньою мірою проаналізувати ситуацію), то українським шістдесятникам ішлося про трансформацію суспільства (т. зв. «соціалізм із людським обличчям» із домінантою національних свобод і прав). Зокрема, й через використання такого засобу, як розкутість митця у творчості, що апелює до цього суспільства за допомогою впізнаваних маркерів і кодів. І по-третє: якщо запропоновану бітниками модель культури соціологи трактують як *субкультуру*, то модель культури українських шістдесятників постає у межах монокультури соцреалізму як *контркультура* (на принциповій різниці між ними наголошує, зокрема, культуролог П. Гуревич, хоча Т. Денисова все ж уживає щодо бітників термін *контркультура* – попри цитовану нею ж дефініцію зі словника американського сленгу, що трактує бітника як «члена субкультури»). Вона базується на комплексі чітко артикульованих цінностей, які претендують на статус загальнонаціональних: адже шістдесятництво вийшло за межі власного соціокультурного середовища, ретранслювавши нові онтологічні, аксіологічні та ідеологічні установки для засвоєння їх широкою соціальною спільнотою.

«Ген свободи», властивий і першим, і другим, знаходив своє вивільнення у різних формах самореалізації: у західних нонконформістів – у культурі стихійної неприборканої енергії, яка диктувала відмежування від звичного способу життя: відмову від постійного місця проживання й постійних заробітків, мандрівки, джазові тусівки, експерименти зі свідомістю (вживання наркотичних речовин, активне засвоєння духовних практик Сходу, зокрема, дзен-буддизму, антиків, американських трансценденталістів), вільне кохання тощо; в українських шістдесятників – у спрямуванні пасіонарної енергії у русло пошуку власної творчої ідентичності, підпорядкованого відродженню ідентичності національної.

Антиномія засадничих соціокультурних топонімів *дорога* (у бітників і гіпі) і *дім* (в українських шістдесятників), слушно спостережена Т. Гундоровою, насправді пов'язана з концептом *руху* й *горіння*. Засадничо – у Джека Керуака, чие «кредо втілено безпосередньо в творах» [Денисова 2012: 262], на сторінках роману «На дорозі» (1957) із його маніфестацією людини, котра «*лиш горить, горить, горить, як казкові римські свічі*», і в поезії І. Драча з його програмними рядками: «*Палаю – значить я живу!*»). Тільки якщо у «безумців Дзену» (так характеризували в той час бітників і гіпі: див. роман Д. Керуака «Бродяги, що шукають дхарми») ця *дорога* (як *рух*) веде у невизначеність, невідомість (звідси – звертання до психоделічних речовин) – чи не туди, де ці казкові римські свічі вибухають «*серед зірок павуками світла*» (за Д. Керуаком), то *рух* шістдесятників – це завжди «дорога до себе» *справжнього, до дому, до національного як імперативного*. А тому вона означена цілком конкретними маркерами, що врівноважують традиційне й новаторське у системі загальнолюдських аксіологічних понять. Інакше кажучи, для гіпі важливим було природно-індивідуальне (несвідоме, емоційне, спонтане), тоді як в українських шістдесятників воно підпорядковувалося свідомому, раціональному, соціальному, національному з приматом родового, онтологічно укоріненого. Однак мусимо визнати, що з бітництвом був пов'язаний і подальший розвиток «ідеологічного бунту в американському суспільстві, рух “нових лівих”, контркультура» [Денисова 2012: 258].

Спрага оновлення хвилею докотилася й до Східної Європи. Відтак «Празька весна» 1968 р. внесла нові імпульси й відчуття солідаризації в середовище українського шістдесятництва, котре на той час було послаблене утисками й репресивними заходами тоталітарної влади. Простежуючи, як «скресла крига» не тільки в Празі й Братиславі, а й у провінціях колишньої Чехо-Словаччини, М. Неврлий наголошує на тому, що ідеї «Празької весни» чи не найбільше резонували в Пряшеві – вони іскрою перекинулися й до Києва і Львова, «*посилили шістдесятників*» [Неврлий 2000: 103]. Процеси бунтарства й оновлення заторкнули на слов'янських теренах не тільки масову свідомість, а й свідомість художню. Письменники дедалі більше відходили від заданої офіційними ідеологами проблематики й занурювалися в стихію підсвідомих творчих імпульсів, являючи новий рівень метафористики. Так, прикметною була вже сама назва збірки віршів пряшівського поета Степана Гостиняка «Пропоную вам свою дорогу» (1965), яка вводить у соціокультурний і літературний дискурси саму можливість альтернативної пропозиції, альтернативного бачення *дороги, руху, поступу, світу, авторську* (не знеособлену колективістським «ми», а гранично індивідуалізовану) впевненість у правильності обраного шляху, відкриту декларацію своєї позиції. Вона прямо перегукується з метафориною оновлення, що запанувала в західному й українському творчому середовищі. У середині 1960-х рр. в атмосфері критики «культурівської моделі поезії», до якої сміливо вдавалися Й.Збіглей, Ю. Бача (виразний варіант соціально-національної критики), Й. Шелепець, І. Галайда та ін., коли чеська поезія зробила якісний прорив на всіх рівнях, а словацька особливо форсувала формальні прийоми, «місцева поезія», як її означає Андрій Червеняк, або, інакше кажучи, україномовна на пряшівських теренах, «стала бути схожою на бога Януса: одне її обличчя – це традиція, друге – Гостиняк», котрий, за словами критика, відновив індуктивну поезію, давши їй стрижень – метафору» [Українська поезія Чехословаччини за 1965 рік 1967: 365]. Така маніфестація-виклик С. Гостиняка вже в самій назві книжки «Пропоную вам свою дорогу» виразно вказувала на свідоме відмежування від попереднього соціокультурного й

поетичного досвіду й пошуки власного голосу – на цей шлях модернізації художньої свідомості автор запрошував і своїх колег.

Література ХХ ст. з її духом соціально детермінованого експериментаторства збагатила сучасні літературознавчі теорії новими місткими метафорами сутнісного оновлення парадигми світоглядних пошуків, що, проте, не позбавило ці теорії суперечливого духу вічно змінних критеріїв стосунку людини й світу, де домінанти «Я» і «Світ» постійно й амбіційно претендують на перестановку доданків, від чого сума наших знань, на відміну від математичних аксіом, плинно змінюється – і це не вимагає доведення. Тож проекція українського шістдесятництва на світовий контекст потребує й певного філософського й соціокультурного фактологічного контексту, покликаного увиразнити світові тенденції у сфері гуманітаристики. Так, світоглядний злам молодого покоління на Заході було окреслено цілком конкретними філософсько-світоглядними імпульсами університетської наукової думки: йдеться про вихід «Міфології» Р. Барта (1957), «Структурної антропології» К. Леві-Строса (1958), «Історії безумства в класичну епоху» М. Фуко (1961), «однієї з найбільших праць 1960-х рр.» (Д. Келлнер) «Одновимірна людина» представника раціональної франкфуртської критики Г. Маркузе (1964 р. видана у США, 1967 р. – у ФРН) з її акцентацією уваги на проблемі бездуховності, пізнішої праці М. Фуко «Слова і речі» (1966) та ін. Знання про ці праці якщо й потрапляли у простір функціонування українського шістдесятництва, то хіба що у вигляді невидимих імпульсів, радше із відвертої критики радянської офіційної науки на адресу т. зв. апологетів «буржуазного способу життя», формуючи таким чином – від супротивного – спільний дух незгоди з «одновимірністю» стосунків людини зі світом.

Український поет-емігрант Б. Бойчук, згадуючи 1960-ті рр. як найбурхливіші в Америці, які були динамічними для нього зокрема, «внутрішньо і зовнішньо» [Бойчук 2003: 111], наголошує на суспільно-політичних підвалинах тамтешньої «соціальної революції», коли «молодь протестувала проти духовно збанкротованого політичного істеблішменту, проти сегрегації й расизму, проти війни у В'єтнамі, проти існуючої соціальної системи...» [Бойчук 2003: 98]. Особливий вплив на нього як письменника мало, зокрема, захоплення, по-перше, театром абсурду, особливо Беккетом, Жене і Йонеско, «золотий вік» офф-бродвейських театрів, а також польський театр Єжи Гротовського з його новою театральною мовою – «тіла, жестів і звуку», по-друге, також модерний балет, і по-третє, малярство. Розповідаючи про джерела постання в 1950-х рр. Нью-Йоркської групи, письменник згадує, також «ізсередини ситуації», з іншого пункту бачення, так звану Біт Генерацію (Beat Generation). Найталановитішим з-поміж бітників він вважав Григорі Корсо, розвинути талант якому завадив алкоголізм і вживання наркотиків. При цьому Б. Бойчук категорично наголошує: «Ми не встановили діалогу з бітниками, та й навіть не пробували. Біт Генерація була *глибоко американським явищем* (курсив мій – Л. Т.), а ми в той час не мали ще відношення до американізму. Нас далеко сильніше притягав модернізм, який, з одного боку, був глибоко індивідуальний, а, з другого боку, широко універсальний» [Бойчук 2003: 100]. Окрім того, на той час припадає й ще один «рух, зовсім непричетний до літератури й мистецтва», про який згадує Б. Бойчук. Йдеться про гіппі-рух, який постав у 1960-1970-х рр. «Гіппі, або „діти квітів” – це були молоді хлопці й дівчата, які не хотіли вкладатися в форми суспільних чи родинних істеблішментів і „випадали” з суспільства і з родин. Воліли просто жити на вулицях і бути вільними, були ніжні й лагідні у відношенні до себе і до всіх людей. Любили квіти, прикрашували квітами себе і свою обстановку. Простягали квіти кожному, хто був сумний. Були проти будь-яких жорсткостей, а особливо проти в'єтнамської війни, – їхнім девізом було: *make love, not war!* Тобто, „кохайтесь, не вбивайтеся”» [Бойчук 2003: 100-101]. Що вже казати про безпосередній вплив цього «глибоко американського явища» на українських шістдесятників, до яких доходило лише його мас-медіальне відлуння, та ще й спотворене ідеологічними інтерпретаціями.

У філософському вимірі відсилання явища шістдесятництва до феноменології буття, де світоглядна вісь проходить через «поняття Буття як Сартівське Ніщо» [Гундорова 2005:

161] з його потужно песимістичним зарядом та імпульсами знецінення самого сенсу життя, покликається до світоглядної корекції екзистенціальної моделі як філософії абсурду. Проте для шістдесятників парадигма екзистенціальної філософії обертається іншим, конструктивним боком, перетворюючись на *філософію чину* з його культом служіння народові, спільній справі національного відродження. Тож можна, очевидно, говорити про спільний «дух часу», пронизаний протестними імпульсами, прагненням оновлення, вираженим на різних континентах у різний спосіб. Проте навряд чи можна відкинути тут бердяєвську тезу про недетермінованість творчості: «Творчість не детермінована, вона завжди є творчість із нічого, тобто із свободи» [Бердяев 1993: 59], оскільки саме детермінованість громадянським «у свободі» самовираження в його національному наповненні надавала творчості шістдесятників цілком конкретної змістової спрямованості й відповідної поетикальної специфіки. Українське шістдесятництво найперше ототожнювало себе з національним самовизначенням, національною ментальністю, і цей спалах національного самоусвідомлення виник «*як розгойданий сполох свободи*» (Ліна Костенко). Цей «сполох свободи» можна ще охарактеризувати словами А. Камю: «...раптово спалахує відчуття, що в людині є щось таке, з чим вона, бодай на певний час, може ототожнювати себе» [Камю 1997: 189]. Він і став рухом до поколінневої солідаризованості: «Солідарність людей ґрунтується на бунтівному пориві, а він, у свою чергу, знаходить виправдання лише в цій співучасті» [Камю 1997: 196]. Французький філософ переводить індивідуалізоване Я людини (як індивідуальне страждання в абсурдному досвіді) у площину солідаризованого Ми, прокладаючи містки між екзистенціалізмом і персоналізмом, зокрема в його інтерпретації Е. Муньє, що особливо корелює зі світоглядними засадами українського шістдесятництва.

Якщо «діти» західного індустріального суспільства почали вповні відчувати гніт неототалітаризму у вигляді контролю суспільства масового споживання над людиною, котра стала рабом власних потреб, то шістдесятники, натхненні рішеннями XX з'їзду КПРС про засудження культу особи Сталіна, надто скоро переконалися в справедливості поетичної тези Д. Павличка: «*Умер тиран – але стоїть тюрма*».

Тож маємо приклад того, як спільний дух протесту, апеляція до права на вільну творчість і утвердження нової світоглядної моделі може витворити різні за своїм глибинним змістом і формою явища, кожне з яких давало власні відповіді на виклики часу й по-своєму вплинуло на соціокультурне середовище й подальший суспільний розвиток. Адже за плечима перших була стабільність буржуазного способу життя, за плечима других – голодомори й прицільне винищення інтелігенції, незажиті рани другої світової війни, сталінський терор (і з цього погляду «шістдесяті» в українському вимірі ближчі до західноєвропейських шістдесятих, аніж до американських, адже в історії західноєвропейських протестувальників так само були й війна, й ідеологія нацистського тоталітаризму), короткочасний спалах надії після XX з'їзду КПРС. Така контекстуальна парадигма, окреслена, з одного боку, історичним досвідом із високим ступенем трагізму, а з другого – колоніальним статусом «своєї не своєї» землі, формувала в українських шістдесятників цілком інший світогляд – *світогляд історичної відповідальності*, високої *моральності* (несумісної з більшістю «зон освоєння» американських бітників і гіпі) і *соціальної активності* (на відміну від викличної асоціальності американських нонконформістів), опозиційної до офіційної влади. Індивідуальне як вияв свободи залишалося в них хіба в царині художньої творчості – на рівні вільного вибору проблематики, художньо-стильових засобів тощо.

Фактично українське шістдесятництво визрівало в лоні європейської антропологічної кризи, змістом якої є хронічний конфлікт між культурою і життям. Адже XX ст. стало ареною зіткнення різних світоглядних інтенцій – від тоталітарного ірраціоналізму (у варіанті нацизму з домінантою первісних антираціоналістичних інстинктів та у варіанті сталінізму, «освяченого» марксизмом-ленінізмом із його нав'язливою ідеєю «світової революції») – до

різних моделей екзистенціалізму, що наповнювали вчення С. К'єркегора новим, часто суперечливим змістом (Ж.-П. Сартр, К. Ясперс, Камю, М. Мерло-Понті та ін.).

Закономірною захисною реакцією на «знечулення» світу, раз по раз шокованого непередбаченістю й високим рівнем катастрофізму, став зрештою новий (точніше, оновлений) раціоналізм у сократівській моделі абстрактно-логічного тлумачення духу. Згідно з таким прагматичним, неопозитивістським світоглядним поворотом, зумовленим інтервенцією раціоналістичної методології у сфері природничо-наукового пізнання в сферу знання гуманітарного, «раціонально» облаштований світ мав забезпечити людині прогнозованість, стабільність. Звідси – зміцнення позицій методу структурного аналізу в галузі психології, літературознавства й мовознавства й поширення його на різні сфери культури: перший етап – 1920-1950-ті рр.); другий його етап припав на 1950-1960-ті рр. (К. Леві-Строс, Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Л. Альтюссер та ін.). Панування надраціоналізму як своєрідної гармонії чуттєвого й раціонального (К. Леві-Строс), соціології як своєрідної структури (Р. Барт), історії ідей (М. Фуко), психоаналітичних домінант (Ж. Лакан) й інших структурних концептів, що підносять об'єктивні структур-раціоналізовані моделі, позбавлені статусності суб'єкта, було зрештою вкладене Л. Альтюссером у тезу «теоретичного антигуманізму». Структурально-семіотичний лінгвістичний експеримент із простором тексту (в радянському тоталітарному просторі це Тартуська школа з її прагненням самодостатності ізольованого світу), коли «згортання» простору або, інакше кажучи, «вихід» в інший, редукований простір – як теоретичне завоювання і як реалізація екзистенційної спроби відвоювати власний суб'єктивний локус просторобуття, нібито «захищений» від непередбачуваності зовнішніх деструктивних сил, був «підсумований» 1968 р. написом на дошці в аудиторіях Сорбони «Структури не виходять на вулиці». У такий спосіб французькі студенти заманіфестували свій протестний вихід на вулиці Парижа [Див.: Подорога: Електронний ресурс]. Однак це вже був період згортання активної фази українського шістдесятництва, яке потрапило в лещата репресивних заходів тоталітарної системи, яка «відкликала» назад послаблення «хрущовської відлиги».

З огляду на всі ці процеси, середина ХХ ст. виявила цікаві тенденції як у західній, так і в українській літературах. Вони мали і лінії зближення, і лінії роз'єднання, що їх найдоцільніше шукати в площині епічності, яка від часів Аристотеля визначає жанрову ієрархію літератури (див. твори Гегеля, Гете, Шиллера, Т. Бовсунівської, Н. Копистянської та ін.). В рамках означеної теми мова може йти не стільки про епіку, що історично несе в собі ген героїзму й розгортає код ідеального як тип художнього узагальнення через панорамність, історико-соціальний масштаб оповіді, скільки про епічність «не як масштаб охоплення й синтезу», але як сутнісну жанротвірну категорію, як «органічне відчуття соціуму, що неодмінно стоїть за кожною особистістю незалежно від того, усвідомлює вона це чи ні» [Денисова 1989: 66]. Тим більше, що друге завдання покладається на роман як найбільш динамічний, пластичний і найбільш дотикальний до больових точок соціуму жанр, життєспроможність якого, проте, стала темою чи не найбільших літературно-критичних і літературознавчих дискусій ХХ ст. Проте незмінним залишається уявлення, згідно з яким основним жанротвірним фактором роману-епопеї як своєрідного зразка літературної серіальності є образ автора, зазвичай деперсоналізований, дистанційований від зображуваних, часто міфологізованих подій, тоді як роман, сказати б, універсального типу *a priori* є автороцентричним. Адже він відображає сам процес формування контакту особистості з зовнішнім світом і при цьому не втрачає тієї чи тієї міри епічності, хоча за основними своїми параметрами протилежний епосові [Денисова 1989: 66]. Йдеться про необхідність у даному контексті відділити епічність як родову ознаку, що характеризує роман на всіх стадіях його розвитку, від епопейності («епохальності»), яка можлива в одних романах, а іншим протипоказана.

При цьому слід мати на увазі той факт, що роман як найбільш темпорально відкритий, а отже незавершений жанр, наділений, за спостереженням Т. Денисової, змінним характером і змінною формою епічності, варіативністю її міри й перерозподілу в тканині художнього

твору [Денисова 1989: 66-67]. Проте як визначальна константа він має і свій потенціал стабільності. Увага до проблем епічності зазвичай зумовлена в літературознавстві дослідженням специфіки романної прози, великих поетичних (епічних) форм або ж проблем трансформації жанрової системи. З огляду на це можна зазначити: скажімо, Н. Копистянська у монографії «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства», генологічно досліджуючи літературні роди і жанри у їх взаємодії, аналізує поняття жанр, жанрова система, однак уникає розгляду самого поняття «епічність». Розглядаючи теорію літературних жанрів, сформованих упродовж доби постмодернізму, Т.Бовсунівська (монографії «Основи теорії літературних жанрів» і «Когнітивна жанрологія і поетика») поняття «епічності» не виокремлює, а звертається до цієї жанрової ознаки побіжно, лише в разі контекстуальної потреби. Так само залишають поза увагою цю проблему й інші сучасні дослідники.

У середині ХХ ст. літературно-мистецький Захід переживав процеси дегуманізації суспільства, відчуження особистості, яка потрапила під тиск цивілізації споживацтва й перетворилася на одновимірну людину, «людину без властивостей» (однойменний роман Р. Музиля). «Абсолютизація заперечення» [Уваров 1989: 137], віддзеркаливши тенденцію неприйняття соціальної реальності, спровокувала, скажімо, в французькій літературі протестні тенденції, зокрема, в т. зв. літературі «великої відмови» 1960-х рр., духовно пов'язаній з літературою абсурду» (1950-1960-ті рр.), найяскравіше репрезентованою іменами Беккета та Іонеску [Уваров 1989: 133]. Водночас завойовував право на існування французький психологічний роман 1960-1980 рр., що намагався подолати межі відчуження, «скасувати» утилітарність, функціональність стосунків, викликану домінуванням у суспільстві взаємин людини й капіталу. Так само спровоковано появу американського новоавангардистського роману 1960-х рр., літератури «чорного гумору» 1950-1960 рр. з її спробою реанімувати сам жанр роману. Тогочасна американська література перебувала в режимі гострих дискусій модерністів і «новороманістів» щодо життєздатності роману, коли модерністський роман маніфестував «розрив зв'язків людини зі світом», «зруйнування епічності», а в буттєвому світі – межові ситуації відчуження, ізольованості, «напруженої самотності», показував роман як «явище, що втратило соціальність» [Денисова 1989: 69].

Якщо екстраполювати світові тенденції на українську прозу середини ХХ ст., то в першій частині цієї тези можна говорити про певну синхронізацію утвердження індивідуалізму (в українському контексті радше – виразного персоналізму з глибокою індивідуалізацією особистості) на початку 1960-х рр. А друга її частина відсилає до певної, умовно кажучи, дискусії щодо взаємостосунків у парадигмі *людина/соціум*, визначених іншою соціокультурною ситуацією та іншим ідейно-соціальним і художньо-естетичним досвідом.

Подолавши інерцію монументальної лжеепічності панорамно орієнтованої соцреалістичної літератури 1950-х рр. (і попередніх десятиліть) із її міфологізованою парадигмою історичних процесів і деперсоналізацією «суспільно важливого» героя, позбавленого права на екзистенціальність і приватність, українська проза 1960-х рр. у кращих її зразках, окрім руйнування цієї «епічності», долає (більшою чи меншою мірою) ті складники традиційного реалістичного письма, що їх чітко вирізняє Д.Наливайко: розвинений описово-етнографічний елемент; форма оповіді, в якій спостерігається народний склад мислення й мовлення; особливе співвідношення з романтизмом, стійка синкретичність реалістичних і романтичних елементів; використання арсеналу фольклорних зображально-виражальних засобів, органічно близьких основному адресатові цієї літератури [Наливайко 1993: 96]. Тобто риси, за якими кодифікуються типологічні відмінності української реалістичної літератури від літератур російської й західноєвропейських. Саме тому в середовищі українських шістдесятників – а саме вони змінювали соцреалістично-центричну естетичну парадигму художнього мислення – спостерігається потужне зацікавлення літературою Розстріляного відродження з її урбаністичними імпульсами й трансформаціями рустикального канону; а також літературою світовою, яка не тільки служить взірцем для

пошуку нових виражальних засобів, а й зрештою перетворюється на об'єкт художньої рефлексії. Традиційна національна культура, органічно ними засвоєна, була переважно джерелом світоглядного досвіду, оскільки *a priori* несла в собі засвоєне художньою свідомістю глибинне світоглядне навантаження. Зокрема, шістдесятники використали традиційний принцип зображення селянського світу з «внутрішнього, а не зовнішнього погляду», вирізнений (після О. Білецького) Д. Наливайком, зосередивши мистецьку увагу не стільки на нерві співпережиття, скільки на «пункті» психологічної суголосності.

Неоромантична тенденція, що опосередковано прийшла як «із усієї широчезної гами європейських духовних напрямків», так і з національної фольклорної традиції, коли все запозичене «перетворювалось і переформовувалось» [Чижевський 2005:105] відповідно до особливостей національної ментальності, актуалізувала концепти національного духу на новому рівні художньої свідомості. Адже глобальна взаємозалежність, що проходить по лінії *народ/історія*, – основна тема української романтичної традиції, яка водночас належить до основних проблем національного руху. Користуючись системою оцінок Д.Чижевського, можна говорити про те, що саме національний рух суттєво впливав на творчість українських літераторів, яка часто була «не лише відгуком, але й відповіддю Заходу» [Чижевський 2005: 105]. Однак саме переосмислення епічності/лжеепічності по цій лінії *народ/історія* (найпримітивніші зразки такої лжеепічності якраз і дала попередня література соцреалізму) виводить письменство 1960-х рр. на хвилю викличного демонтажу апробованої й доведеної часом до абсурду соцреалістичної монументальності, що надалі відобразилося в жанрових трансформаціях і модифікаціях. Т.Гундорова називає спроби шістдесятників поміркованим модернізмом, «філософію культури якого визначило не творення нової культури, заданої Ідеальною Формою, як це бачимо у „високому” модернізмі західного типу, а швидше – інтеграцію модерної форми з національно-народною традицією (і на цьому незрідка наголошує яскравий представник шістдесятництва Вал. Шевчук – Л.Т.)», яка бралася «не так міфологічно, як раціонально» [Гундорова 2004: 6], що, проте, не дає підстав для сумнівів щодо органічності такого поміркованого раціоналізму. Проте, тут треба зважати й на весь комплекс тогочасних суспільних, соціокультурних умов. Адже твори такого «стриманого» модернізму «підказані й тодішньою суспільною та літературною атмосферою, й свідомим прагненням, й інтуїцією...» [Цит. за: Жулинський 1987: 12] – і це твердження шістдесятника Є.Гуцала годі заперечити.

Розглядаючи творчу палітру шістдесятництва, цілком можна говорити про тенденцію неореалізму з пошуком стилістичної рівноваги між об'єктивним/суб'єктивним (за класифікацією Ю.Борева, психологічного реалізму з проекцією почуття відповідальності людини за власне духовне наповнення; інтелектуального реалізму з імперативом декларації й творення добра всупереч дисгармонійності світу, розширення меж власної свободи) [Див.: Боров 2001: 420-455], що вже в 1970-ті рр. трансформується в твори магічного реалізму як нетрадиційну спробу розширити межі хронотопу повсякдення. Тому М.Ільницький й означає парадигму розгортання художньої свідомості шістдесятників таким нібито парадоксальним, а проте досить умотивованим чином: «Від епічності до ... епічності» [Див.: Ільницький 2005]. Ранній етап творчості шістдесятників, який «скасовував» право на життя монументальній епічності їхніх попередників, він «вкладав» у простір між епічністю до-шістдесятників і їхньою власною епічністю, що виявила себе у пізніших жанрах повісті й роману (зокрема, історичної романістики), коли змінився «баланс співвідношення особистості й суспільства» [Ільницький 2005: 100].

Прийнявши за висхідну тезу Н.Бернадської про ледь помітне розхитування наприкінці 1950-х рр. «нормативної моделі світу шляхом переакцентування конфліктів, поглиблення їх морально-етичної і морально-психологічної сутності, проте із збереженням художніх кліше та панівних ідеологем», на прикладі творчості шістдесятників потверджуємо її ж спостереження, згідно з яким у літературі спочатку відбувається переакцентування на рівні тематико-проблемному, а згодом зазнає змін і поетика творів, їхня жанрова матриця [Див.: Бернадська 2004]. Йдеться тут виключно про роман, однак неабияку роль у розхитуванні

означеної нормативної моделі світу, безперечно, відіграла й новелістика того періоду (Вал. Шевчук, В. Дрозд, Є. Гуцало, Ю. Щербак, Гр. Тютюнник та ін.), яка через відображення трансіндивідуальних елементів готувала художню свідомість до темпоральних зміщень і діалогізованого мислення романних різновидів 1970-х рр. (виробничий та історичний романи, за Н.Бернадською, набувають «людських» вимірів, ідеологічний починає тяжіти до філософського, інтелектуального; зростає питома вага часових трансформацій, сюжетних моделей дискусії, роздумів, фольклорно-міфологічних елементів тощо). Чи не найбільш «революційну» роль у розхитуванні соцреалістичного романного канону відіграє український «химерний» роман із цілою низкою різновидів (іронічно-«коментувальний», історико-«легендний», гротесково-фантастичний, притчевий, алегорично-поетичний, казковий, міфологічно-поетичний) [Бернадська 2004, 207]. Саме з початком 1970-х рр., коли духовний простір у всій його буттєвій атрибутивності було стиснуто заборонами, цензурою й репресіями, актуалізовується наративний дискурс інтерпретації історії: поступово відбувається досить потужний вибух історичної прози (Вал.Шевчук, Р.Іваничук, Р.Федорів та ін.). Вектор конструювання майбутнього перемістився зі сфери сучасного, яке вже встигло «закріпити» себе в малих прозових формах, у сферу минулого, асимілюючи унікальну можливість актуалізувати «вузли історії» і показати, як історія «видобувається із подій» (П.Рікер): йдеться насамперед про романи *проекції*, коли минуле й сучасне взаємно проєктуються, посиляючи відповідні імпульси в майбутнє, духовно його конструюючи.

Вириваючись за межі *закритої суб'єктності* з її формально індивідуальною (в міру дозволеного) стилістикою й досить безликою творчою манерою (а не стилем), що визначали лжеепічний монументалізм творів апологетів соцреалізму, коли рефлексія «виконувала ідеологічно-теоретичну і навіть нормативно-регулятивну функції в організації культурної діяльності соціуму» [Устюгова 1996: 94], на початку 1960-х рр. письменники-шістдесятники рухалися в напрямку пошуку індивідуального стилю, утверджуючи цим нові межі – межі *відкритої суб'єктності* (терміни О.Устюгової). Їхня художня свідомість, затиснута романними взірцями соцреалістичного штибу з лакованістю «ходульної героїзації» (М.Бахтін), монументальністю ідеологічних побудов і надбудов, цілеспрямованим позитивізмом героїв, спрощенням психологічних колізій, активізувалася під «безпосередньою дією тих змін у самій дійсності, які й визначають роман», оскільки саме він глибоко, суттєво, чутливо й швидко відображає становлення самої дійсності [Бахтин 1970: 98].

Але все це сталося пізніше, а на початку 1960-х рр. (як, власне, і досі) актуальним залишалося запитання: чому ж у цей час стався прорив саме у жанрових межах малої прози? Пошуки відповіді на поставлене запитання можна шукати у теорії діалогізму М.Бахтіна, адже роман як втілення діалогічних структур художньої свідомості народжується тоді, коли автор дозріває вступити у відкритий діалог із суспільством. Натомість монологічна тональність новели є потребою переважно «внутрішньої розмови». Оскільки наскрізь діалогічною була поезія 1960-х рр., яка балансувала на межі між національною риторикою й естетичними ідеалами, то прозові жанри мусили врівноважуватися «внутрішнім виміром» людини, апелюючи не стільки до її громадянського начала (з цією роллю цілком справлялася поезія), скільки до психологічних первнів особистості, котра перебувала в стані трансформації свідомості. Це було логічно з погляду відновлення антропологічної рівноваги травмованої всім попереднім досвідом людини. Адже в тій картині світу, що її вибудовувала тогочасна література, безперечно, передбачалося два пласти: зовнішній і внутрішній.

Виходячи з бахтінської тези щодо жанрової незавершеності роману («Роман – єдиний жанр, що перебуває у становленні, тому він більш глибоко, суттєво, чутливо і швидко відображає становлення самої дійсності» [Бахтин 1970: 98]), логічно переформулюємо запитання: чому початок 1960-х рр., коли в суспільстві утверджувалися нові світоглядні доміанти й моделі поведінки, не ознаменувався вибухом цього пластичного жанру? Чи тільки молодістю тих, хто бурхливо входив тоді в літературу, пояснюється така ситуація? Чи, може, відіграв роль фактор часу, який обертається обома сторонами: по-перше, вузькі межі

(коридор), що його ситуація призначила для творчої самореалізації шістдесятників, по-друге, та обставина, що роман потребує більшого часу на осмислення реальності і на сам процес написання? Відповіді не такі очевидні, як здається на перший погляд, адже кількість написаного у малих жанрах цілком могла би бути «переведена» у романний формат. Не допомагає знайти остаточну відповідь і теза, згідно з якою роман потребує довшої дистанції між автором і дійсністю, що стає об'єктом художнього дослідження, – для осмислення й узагальнення. Адже роман так само може виростати зсередини самої соціоекзистенційної ситуації, коли автор ставить перед собою глобальну мету й значно амбітніші плани.

З одного боку, тут і справді дався взнаки надто молодий вік письменників-неофітів і, можливо, певний страх перед «великими жанрами», в якому тоді працювали визнані метри. А з другого, спрацювала й певна упередженість до скомпрометованого, здевальвованого, нормативно змодельованого великоформатного (лжеепічного) жанру, що його надмірно експлуатувала ідеологія і який повною мірою відобразив усі гримаси соціалістичного реалізму: монументальність, лакованість, композиційну й психологічну налаштованість на прогнозованого позитивного героя та ін. Тоді як новела/оповідання менше надається до ідеологічних спотворень життя: її «нерв» перебуває у площині глибоко внутрішнього, інтимного. Окрім того, це був і певний виклик: у малих жанрових формах показати великі людинознавчі проблеми. Тож тогочасна проза мусила в міру можливостей долати межі соцреалізму, адже «новий критичний реалізм» у межах формування постсоцреалістичної жанрової парадигми гальмувався інерцією спротиву існуючих жанрових форм (жанрової ієрархії). Так схематичний роман зразка 1950-х рр. поступився місцем новелістиці, що стала одним із прикладів зумовленості, за І.Денисюком, «ідейно-художніми напрямками, які приймають соціальне замовлення доби й коригують жанри» [Денисюк 1999: 22]. Саме новелістика репрезентувала етику «моральної міри» (Є.Мелетинський), що її принесли в соціокультурний простір шістдесятники. Жанр роману як зона й поле «ціннісного сприйняття й відображення світу», що дає «точки зору й ціннісні орієнтири» [Бахтин 1970: 112-113], на початок їхнього входження у велику літературу перебував ще в конфліктній ситуації з художньою свідомістю, яка потребувала певної кристалізації. Тож на початку 1960-х рр. прозаїкам ще належало набути відчуття дистанційності від безпосереднього сприйняття реальності – тієї стихії «незавершеного теперішнього», з якою стикається й яку асимілює в художню матерію жанр роману.

Вводячи процес утвердження тогочасної української новелістики у світовий контекст і світові тенденції відчуження героя від суспільно-соціальних процесів, психологічну локалізацію в просторі власного «Я» і його довколишнього побутово-психологічного ландшафту, наближення до кіномонтажної специфіки художнього освоєння дійсності, бачимо, що така спроба за всієї її доцільності й доказовості все ж потребує певних застережень. Важко не погодитися з тезою О.Зверева, згідно з якою оповідання якоюсь мірою послужило ідеальною формою для того, щоб набуло художньої виразності властиве новому поколінню відчуття ненадійності, крихкості людських зв'язків, насамперед властиве американським прозаїкам-авангардистам 1960-х рр., «улюбленою метафорою котрих була „метафора змертвілого, беззв'язного світу“ і котрі перетворювали прозу в колаж, у недбало, наспіх змонтовану кінострічку, де зіштовхування підкреслено різномірних скалок дійсності виглядало абсурдно і, як передбачалося, смішно» [Зверев 1989: 6]. Однак світ, що його носили в своїй душі діти «хрущовської відлиги», був не змертвілим, а радше зболеним, зраним травмами і заборонними лещатами, проте певна «незв'язаність» його причинно-наслідкових парадигм була очевидною. Попри те шістдесятникам притаманні не поспіх і зумисна недбалість, а вихлюп того органічного для них світосприйняття, яке вони гуманізували, психологічно обсервували й ліризували, не вдаючись до лікувального для американської новелістики передбачуваного сміху, що його позиціонує абсурдизм. Адже сміх, гротеск лікує тоді, коли інші «ліки» вже вичерпано – українська ж новелістика мала величезний потенційний запас непробудженого ліризму, невиявленого досі турбулентного психологізму, які колажували художню реальність із більшою мірою достовірності, ніж

зіштовхування «різномірних скалок дійсності», до сприйняття й дешифрування якого не була готова тогочасна українська ментальність.

За свідченням самих шістдесятників, їм імпонувала поетика неореалізму італійського кінематографу з його акцентацією на поетиці реального факту, фокусуванні на фрагменті життя, всебічний розгляд якого дає для розуміння внутрішнього життя людини більше, ніж поетика події, колізії, зіштовхування антиподів тощо [Тарнашинська 2001: 94-95]. Нерв суб'єктивності, властивий малій прозі, дозволив молодим письменникам на канві реалістичного зображення життя розвинути лірико-імпресіоністичну за формою і типом художнього мислення новелістику, соціально відкориговану «правдою життя». Психологічне рефлексування, глибоке проникнення у внутрішній світ героя, переважно у внутрішній, а не зовнішній зміст, виразні сецесійні засоби, фіксація «моменту пережиття», де особливо конструктивну роль відіграють, окрім концептуальної деталі, внутрішні стани людини, пейзажі як «стани природи» й кореляція перших із другими – все це дає підстави говорити про певний відсвіт художньо-стильових тенденцій порубіжних епох на «екранну площину» української літератури кінця 1950-х – початку 1960 рр. Подібний підхід творив ті антропологічні колізії суб'єктивної відкритості наративних структур, які й викликали різномислення з приводу нібито недостатності соціальної заангажованості молодих прозаїків. На такому дещо імпресіоністично «розмитому» тлі зображення дійсності не відразу вдалося побачити соціальну перспективу тодішньої прози, проекцію її на формування суспільних ідеалів: «...письменник зображує ситуації не завжди соціально місткі, переважно морально-етичного змісту; їх вияв здійснюється іноді на периферії соціальних зв'язків і обставин, але висновки розпросторюються на загальну суспільну атмосферу щоденного життя» [Жулинський 1987: 9].

Оскільки роман є «чисто композиційною формою організації словесних мас, нею здійснюється в естетичному об'єкті архітектонічна форма художнього завершення історичної чи соціальної події, що є різновидом форми **епічного завершення**» [Бахтин 1986: 39], можна резюмувати: у візії, а відтак у художній свідомості шістдесятників модель світу, яку вони осягали й намагалися вибудувати в художніх формах, на той час ще не набула архітектонічної завершеності, концептуалізації соціальної реальності, а перебувала в процесі обсервації й засвоєння художньою свідомістю. Свою практику «відображати подію на одному ціннісно-часовому рівні із самим собою і зі своїми сучасниками (а, відповідно, і на основі особистого досвіду й вимислу» [Бахтин 1970: 103] вони якраз і набували через практику внутрішньої ціннісно-темпоральної психологічності з допомогою новелістичних структур. І не тільки тому, що новелістичний жанр можна умовно віднести до «зондажних» або, як помилково вважають деякі дослідники, до підготовчих – у надії на створення ширших художніх полотен – жанрів. Твердження про те, нібито існує новелістичне мислення – як паралельне чи альтернативне до мислення романного, викликає певні сумніви: принцип аналогії не завжди доказовий. Так само неправомірно говорити про асиміляцію романним мисленням, кажучи умовно, мислення новелістичного. Якщо користуватися терміном Ю.Тинянова щодо жанрової установки, яка організовує «підпорядковані фактори» й визначає функціональну жанровість твору, домінантною тут бачиться саме психологічна настанова, що має кількашарову структуру мотивації.

Процес романізації жанрів (у бахтінському розумінні) відбувався поступово й підспудно впродовж 1960-х рр., готуючи «вибух» романної прози у 1970-х рр. «Жанрова креативність є суто антропологічною властивістю, проте й саме існування жанру, скажімо, роману, має антропологічну мотивацію», оскільки жанр відображає процеси «походження та психічного й соціального становлення людства» [Бовсунівська 2008: 507]. Зображення людини як приватної особи залишається жанроутворювальною ознакою роману, незалежно від епохи чи літературного напрямку (на чому наголошує й Н.Бернадська). Але ця риса не є самодостатньою: тільки в поєднанні зі специфічними структурними ознаками вона творить теоретичну модель жанру. Така антропологічна залежність, що актуалізує антропологічний фактор жанротворення [Бовсунівська 2008: 507], дає підстави перевести оптику бачення

жанрової самовизначеності шістдесятників у час їхнього приходу в літературу в площину психологічних закономірностей, які можуть по-різному спрацьовувати на різних етапах соціокультурного розвитку суспільства. Тож якщо розглядати прозовий доробок шістдесятників з погляду жанрології, виникає логічний висновок: новелістика стала фактично предтечею їхньої романістики: і Вал. Шевчук, і В. Дрозд, і Є. Гуцало згодом перейшли до великих прозових форм. Подібної траєкторії розвитку міг би зазнати, ймовірно, й найвизначніший майстер малої прози Гр.Тютюнник.

І все ж доцільно ще раз переформулювати запитання: новелістика шістдесятників – це прообраз великих наративних структур чи самодостатня наративна модель? Або, за Д.Ліхачовим: новелістика у дискурсі українського шістдесятництва постала як «жанр-васал» чи «жанр-сюзерен»? Очевидно, не слід буквально сприймати твердження Т.Бовсунівської, що створення з різних жанрів певної їх суми призводить до переродження жанрів [Бовсунівська 2008: 123], оскільки це складні трансформаційно-мутаційні процеси художньої свідомості митців, хоча й відкидати тезу про перехід кількості у якість теж не можна: йдеться про внутрішній процес накопичення письменником вражень та узагальнень, аж до того моменту, коли він відчує готовність номер один до переходу в структуру іншого жанру. Очевидно, суттєвішу роль відіграє «градус» набуття письменником тієї чи тієї стильової манери, що виражає актуальні смисли, а відтак матеріалізує їх у відповідному жанровому формоутворенні. Зважаючи на те, що роман «погано уживається з іншими жанрами» [Бахтин 1970: 96], претендуючи на всеохопне панування, проза початку 1960-х рр. *a priori* могла зайняти хіба нішу в офіційному жанровому каноні, де домінували романні форми (Л.Первомайський, Григорій Тютюнник, О.Гончар, П.Загребельний та ін.), хіба у вигляді новели й оповідання. І лише тоді, коли прозаїки почали мисленнєво виходити за жанрові межі малих наративних структур, жанр роману, який має, за С.Аверинцевим, «свою власну волю», і авторська воля «не сміє з нею сперечатися» [Аверинцев 1996: 147], починає витісняти їхню новелістику. Адже в особливі моменти історико-літературного процесу «категорія жанру залишається значно суттєвішою, вагомішою, реальнішою, ніж категорія авторства» [Аверинцев 1996: 147].

Сучасна романоцентрична жанрологія, яка має за об'єкт чи не найстабільнішої уваги саме жанр роману, визначає місце новели й оповідання теж як досить стабільне, прогнозоване, антропологічно вмотивоване. Проте й сам роман, поширюючи свій вплив і на інші жанри, сприяє їх оновленню: «...він заряджає їх становленням і незавершеністю» [Бахтин 1970: 98], більше того, передбачає, за М.Бахтіним, майбутній розвиток усієї літератури. Чи не тому простір лапідарної новелістики Є.Гуцала, В.Дрозда та й Вал.Шевчука поступово витісняється жорсткою, викінчено місткою, діалогічно насиченою новелістикою Гр.Тютюнника. На відміну від малої прози попередніх авторів, що репрезентує рефлексивного героя, вона подає персонажа як сформований продукт деформаційних суспільних процесів. Така трансформація не лише ситуативно віддзеркалює пульсацію часу, а й вказує на певні жанрові темпоральні взаємопроникнення. У цьому контексті не можна відкидати тези Є.Мелетинського, згідно з якою новела розцвітає в перехідні епохи й або передуює «формуванню великих епічних форм або слідує за їх частковим занепадом»: вона, як і інші жанри, розвивається й еволюціонує з відносною незалежністю від інших літературних жанрів [Мелетинский 1990: 7].

Тож освоюючи «зону максимального контакту з теперішнім (сучасністю) в його незавершеності» [Бахтин 1970: 101] через пластичні можливості новелістики, література 1960-х рр. адсорбувала в просторі національно-мовної свідомості й світові тенденції становлення «свідомостей» інших національних літератур, зокрема колишнього спільного культурного простору, а також досвід «свідомостей» європейської й американської літератур. Тобто романна свідомість другої половини ХХ ст. як передумова «нової епічності» формувалася всередині складного конгломерату інших «свідомостей» – із виразним тяжінням до національних трансформацій усього засвоєного ззовні й домінуванням саме національних компонентів. Так національна свідомість, а відтак і національна мова

вираження починають «наче народжуватися заново» [Бахтин 1970: 102], підняті до рівня національної ідеї й національного духу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев 1996: А. Аверинцев, С.С.: Риторика и истоки европейской литературной традиции. «Языки русской культуры», Москва 1996.
2. Бахтин 1970: Бахтин М.М.: Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М.М. Бахтин. In: Вопросы литературы. №1.1970, с. 95-122.
3. Бахтин 1986: Бахтин М. М.: Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Литературно-критические статьи. Художественная литература, Москва 1986.
4. Бердяев 1993: Бердяев Н. А.: О назначении человека. Республика, Москва 1993.
5. Бернадська 2004: Бернадська Н.І.: Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Академвидав, Київ 2004.
6. Бовсунівська 2008: Бовсунівська Т.В.: Основи теорії літературних жанрів. Вид.-поліграф. центр «Київський університет», Київ 2008.
7. Бойчук 2003: Бойчук Б. М.: Спомини в біографії. Факт, Київ 2003.
8. Боров 2001: Боров Ю. Период модернизированного реализма: поиск новых надежд. In: Теория литературы. Т. IY: Литературный процесс. ИМЛИ РАН, «Наследие», Москва 2001, с. 420-455.
9. Вайль, Генис 1996: Вайль П. Генис А. 60-е. Мир советского человека. Новое лит. обозрение, Москва 1996.
10. Гундорова 2005: Гундорова Т. І.: Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. Критика, Київ 2005.
11. Гундорова 2004: Гундорова Т.І. Шістдесятництво: метафора, ім'я, дім. In: Коцюбинська М. Мої обрії: У 2-х т. Т. 1. – Дух і літера, Київ 2004, с. 4-10.
12. Денисова 2012: Денисова Т. Н.: Історія американської літератури ХХ століття. ВД «КМ Академія», Київ 2012.
13. Денисова 1989: Денисова Т.Н.: Новейшая готика (о жанровых модификациях современного американского романа. In: Жанровое разнообразие современной прозы Запада/ відп. ред. Д. В. Затонский. Наукова думка, Київ 1989, с. 59-127.
14. Денисюк 1999: Денисюк І.О.: Розвиток української малої прози ХІХ-поч. ХХ ст. Наук.-вид. тов.-во «Академічний Експрес», Львів 1999.
15. Жулинський 1987: Жулинський М.Г.: У передчутті радості. In: Євген Гуцало. Вибрані твори: в 2-х т. Т. 1. Радянський письменник, Київ 1987, с. 5-2.
16. Зверев 1989: Зверев А.: Тридцать пять штрихов к портрету Америки. In: Современная американская новелла: 70-80 годы. Радуга, Москва 1989, с. 3-19.
17. Ільницький 2005: Ільницький М.: У фокусі віддзеркалень. Статті. Портрети. Спогади. Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, Львів 2005.
18. Кайку 2006: Кайку М.: Гіперпростір: наукова одісея крізь паралельні світи, викривлений простір-час і десятий вимір: уривки з книги [Електронна версія]. Режим доступу: <http://www.mao.kiev.ua/jscans/2006-1-kaiku.pdf>
19. Камю 1997: Камю А.: Бунтівна людина. In: Вибрані твори: у 3-х т. Т. 3: Есе. Фоліо, Харків 1997, с. 181-438.
20. Мелетинский 1990: Мелетинский Е.М.: Историческая поэтика новеллы Наука, Москва 1990.
21. Наливайко 1993: Наливайко Д.С.: Українська реалістична література в порівняльно-типологічному зрізі. In: Хроніка-2000. Вип. 5. 1993, с. 81-96.
22. Неврлий 2000: Неврлий М.: Слов'янський контекст шістдесятництва. In: Сучасність. №1. 2000, с. 101-109.

23. Подорога 1968: Подорога В. А.: До и после «мая 68». «Левый интеллектуал» и его Революция: (беседа с Валерием Подорогой в редакции журнала «Русский репортер») [Електронна версія]. Режим доступу: <http://www.podoroga.com/may1968.html>
24. Сідельник 2010: Сідельник А.: Субкультури чи субпродукти / Анастасія Сідельник. In: Український тиждень. – № 30. 2010, с. 52–55.
25. Тарнашинська 2001: Тарнашинська Л.: Валерій Шевчук: «Бути митцем, а не його тінню...». In: Людмила Тарнашинська. Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. Університет. вид-тво «Пульсари», Київ 2001, с. 92-96.
26. Уваров 1989: Уваров Ю.П.: Французский психологический роман 60-80-х годов XX века (идейно-тематические и жанровые тенденции). In: Жанровое разнообразие современной прозы Запада/ відп. ред. Д. В. Затонский. Наукова думка, Київ 1989, с. 128-191.
27. Українська поезія Чехословаччини за 1965 рік 1967: Українська поезія Чехословаччини за 1965 рік 1967: In: Науковий збірник: 3. Присвячений пам'яті Володимира Гнатюка/ Гол. ред. М. Мушинка. Свидницький музей української культури в Пряшівському відділі української літератури Словацького педагогічного видавництва 1967, с. 359-363.
28. Устюгова 1996: Устюгова Е.Н.: Стил ь и культура: опыт построения общей теории стиля. [2-е изд.]. Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1996.
29. Чижевський 2005: Чижевський Д.: Філософські твори: в 4-х т. Т.1. Смолоскип, Київ 2005.

Тарнашинская Л.Б. «Новая эпичность» vs лжеэпичность: проекция творчества украинских шестидесятников на мировые процессы.

Рассматриваются сходство и различие глобальных молодежных протестов, мировые тенденции 1950-х-1970-х гг. В их проекции на мир гуманитарных дисциплин, в частности украинской и зарубежной литератур. Исследовательница доказывает, что причина разногласий лежит в плоскости самоидентификации. Если у западной молодежи вектор дороги (как движения) ведет в неопределенность, неизвестность, то движение украинских шестидесятников - это «дорога к себе» настоящему, к дому, к национальному как императивному. Эта дорога обозначена конкретными национальными маркерами, уравнивающими традиционное и новаторское в системе общечеловеческих аксиологических понятий.

В центре внимания - демонтаж «лжеэпичности» социалистического реализма в литературе и потенциал «нового эпоса» в творчестве поколения украинских шестидесятников. Проблема рассматривается через призму жанрово-стилевой трансформации этого периода. Украинским шестидесятникам импонировала поэтика неореализма итальянского кинематографа с его акцентированием на поэтике реального факта. Нерв субъективности в малой прозе позволил молодым писателям на канве реалистического изображения жизни развить лирико-импрессионистскую новеллистику, социально откорректированную «правдой жизни». Она сыграла большую роль в расшитывании нормативной модели мира.

Тенденция неореализма с поиском стилистического равновесия между объективным / субъективным уже в 1970-е гг. трансформируется в произведения магического реализма как нетрадиционную попытку расширить границы хронотопа повседневности. Из-за отражения трансиндивидуальных элементов новеллистика готовила художественное сознание до темпоральных смещений и диалогизованного мышления романых разновидностей 1970-х гг. (производственный и исторический романы приобретают «человеческие» измерения, идеологически начинает тяготеть к философскому, интеллектуальному; растет удельный вес временных трансформаций, сюжетных моделей дискуссии, размышлений, фольклорно-мифологических элементов и т.д.). С началом 1970-х гг., когда усилились запрет, цензура и репрессии, актуализировался нарративный дискурс интерпретации истории: постепенно происходит мощный взрыв исторической прозы. Речь

идет прежде всего о романах проекциях, когда прошлое и настоящее взаимно проектируются, посылая соответствующие импульсы в будущее, духовно его конструируя.

Ключевые слова: протест, хиппи, поколение украинских шестидесятников, национальное, эпичность, жанр, стиль, дискурс, поэтика, новелла, роман, неореализм, трансформации.

Liudmyla Tarnashynska. «New epic» vs lieart: projection of creativity of the sixties generation on global processes.

Discusses the similarities and differences of global youth protests, global trends of the 1950s-1970s in their projections for world humanitarian disciplines, in particular the Ukrainian and foreign literatures. The researcher proves that the reason for the disagreement lies in the plane of self-identification. If Western youth road vector (motion) leads to the uncertainty, the unknown, the movement of the sixties generation is the "road to self" present to the house to the national imperative. This road is designated a specific national markers, balancing the traditional and the innovative in the universal axiological concepts.

In the spotlight – dismantling "lienet" socialist realism in literature and the potential of "new epic" in the works of the generation of the sixties generation. The problem is considered through the prism of genre and stylistic transformation of the period. Ukrainian shistdesiatnyky impressed poetics of neorealism Italian cinema with his emphasis on the poetics of the real fact. The nerve of subjectivity in a small prose allowed the young writers to outline a realistic image of life to develop lyrical and impressionistic novellistic, socially adjusted "truth of life". She played a significant role in weakening the normative model of the world.

The neorealist trend with finding a stylistic balance between the objective/subjective in the 1970s, transformed into works of magical realism as an unconventional attempt to expand the boundaries of the chronotope of everyday life. Through reflection tranchitella elements novelistic prepared artistic consciousness in temporal displacement and dalogue thinking of Romani varieties of the 1970s (industrial and historical novels become "human" dimensions, ideological moves to philosophical, intellectual; the growing proportion of temporary transformations, scene models, discussions, reflections, folkloric-mythological elements, and the like). With the beginning of the 1970s, when increased prohibitions, censorship and repression, has become actual narrative discourse the interpretation of history: gradually there is a powerful explosion of historical prose. We are talking primarily about novels projections when past and present are mutually projected, sending the appropriate pulses to the future, designing it spiritually.

Keywords: protest, hippies, the generation of the sixties generation, national, epic, genre, style, discourse, poetics, short story, novel, neorealism, transformation.

М.Б. Хороб

МАРІЯ ВАЙНО: МИСТЕЦТВО НОВЕЛІСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

У статті досліджено майстерність новелістичного мислення Марії Вайно у жанрових різновидах прози: у романі в новелах «Теплий двір або Рамсодія струнного квартету», у кіноповістях в новелах «Франсуаза» та «Кусень світу, або Будинок навпроти» і в «Станіславських фресках», де музичність архітектоніки та перевага романтизму змінюється реалістичним способом відображення дійсності чи імпресіоністичною настроєвістю.

Ключові слова: Марія Вайно, майстерність новеліста, жанрове розмаїття прози, типи художнього мислення - романтизм / реалізм / імпресіонізм.

Марія Едуардівна Вайно (1956) розкрила свій талант поета, прозаїка, кіносценариста в останні два з половиною десятиліття. Без неї сучасний український літературний процес