

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. НОВЕЛА: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НОВЕЛИ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....	10
1.1. Новела як самостійний жанр літератури: проблеми дефініції та жанрової специфіки	10
1.2. Дифузія жанрів малої прози у літературознавстві (на прикладі новели та оповідання).....	20
Висновки до розділу 1	27
РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК І ФУНКЦІОНУВАННЯ НОВЕЛИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	29
2.1. Особливості розвитку новели ХІХ – початку ХХ ст.	29
2.2 Інтерпретація жанру новели у творчості письменників ХХ – початку ХХІ ст.	34
2.3. Особливості новелістики у сучасній українській літературі.....	42
Висновки до розділу 2	45
РОЗДІЛ 3. НОВЕЛА ЯК СТРУКТУРОТВІРНИЙ ЧИННИК УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	47
3.1. Специфіка новелістичної творчості Євгенії Кононенко (на прикладі збірки «Повії теж виходять заміж»)	47
3.2. Поетика новел Галини Тарасюк (на основі збірки «Ковчег для метеликів»).....	54
3.3. Художні особливості новел Маріанни Кіяновської (збірка новел «Стежка вздовж ріки»).....	58
Висновки до розділу 3	67
ВИСНОВОК	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	76

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку нашого суспільства у жанровій системі української літератури відбуваються значні зміни, які неоднозначно сприйняті сучасниками і такі, що викликали у українському літературознавстві тривалі дискусії. Це стосується й малої прози, яка надзвичайно різноманітна за своїм жанровим складом (численні повісті, оповідання, новели, нариси, казки, оповіді, легенди, притчі, вірші в прозі, святочні і великодні розповіді, фантазії та ін. широко представлені у творчості реалістів і модерністів цього періоду), багатоліка і багатогранна за художніми методами, проте в повній мірі ще не вивчена. Теорія малої прози сьогодні – це одне з найбільш обговорюваних питань. У наукових розвідках, які аналізують проблематику і поетику малої прози, опускається вичленення її жанрових різновидів.

Новела є одним із найпопулярніших малих епічних жанрів у світовій та українській літературах. До цієї форми прози зверталися Дж. Боккаччо, П. Меріме, Г. де Мопассан, Е. По; В. Винниченко, В. Стефаник, Г. Тютюнник, І. Франко, М. Черемшина, Р. Іваничук Є. Кононенко, Г. Пагутяк, С. Андрухович, Г. Тарасюк, М. Кіяновська та інші. Складність дослідження цих творів зумовлена відсутністю сталих меж жанру, неоднорідністю структурно-композиційної організації тексту (несподіваність кінцівки, динамізм сюжету тощо), новаційними та авторськими елементами оповіді. Крім того, новела на сучасному етапі розвитку української літератури досить активно створюється у творчості нового покоління авторів.

Вивченню новели присвячено чимало праць українських дослідників, серед яких П. Білоус [5], О. Бровко [7], І. Бурлакова, О. Денисенко [11], І. Денисюк [12; 13; 14], М. Дубина, К. Дуб [16], С. Ленська [25], Н. Мафтин, Л. Мацько, О. Міськевич [30], Н. Мельник, О. Поліщук, В. Сірук, І. Старовойт, Т. Ткаченко, В. Фащенко [46; 47], Р. Харчук [51], М. Хорошков [52], О. Юрчук [55], та інші, проте у них майже відсутній аналіз сучасних

творів цього жанру, немає цілісної «картини» його розвитку та модифікації впродовж XIX – поч. XXI ст. Все сказане вище і зумовлює **актуальність** обраної теми.

Мета роботи – з’ясувати місце, роль та значення в українському літературному процесі малої прози загалом та жанру новели зокрема, вивчити питання визначення поняття «новела» у літературознавстві та окреслити її основні типологічні риси на прикладі сучасних письменників-новелістів.

Відповідно до мети дослідження було поставлено ряд **завдань**, зокрема:

- розкрити зміст поняття «новела» в світовому та українському літературознавстві;
- виокремити основні риси новели як жанру літератури;
- вказати основні модифікації жанру новели;
- охарактеризувати особливості української новелістики;
- окреслити особливості розвитку, типологічні риси жанру «новели» в історико-літературному контексті українського письменства XIX – поч. XXI ст.;
- виокремити основні риси творчості українських новелістів XXI ст.;
- з’ясувати особливості поетики жанру новели у творчості М. Кіяновської, Г. Тарасюк та Є. Кононенко.

Об’єктом дослідження є жанри сучасної української малої прози.

Предметом наукового дослідження є специфіка жанру новели у творчості Маріанни Кіяновської «Стежка вздовж ріки», Кононенко Євгенії «Повії теж виходять заміж», Галини Тарасюк «Ковчег для метеликів».

Джерельною базою для наукової роботи стали словники літературознавчих термінів, наукові праці: «До інтерпретації жанру новели у світовому літературознавстві» (О. Денисенко), «Поетика новели» (І. Денисюк), «Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. крізь призму естетичних та етичних пошуків доби» (М. Хорошков).

Наукова **новизна** дослідження полягає в тому, що в дипломній роботі здійснено спробу комплексного і детального опису особливостей новели на основі систематизації попередніх досліджень науковців; охарактеризовано основні жанрові модифікації новели Маріанни Кіяновської, Євгенії Кононенко, Галини Тарасюк.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети використано такі методи: *історико-генетичний* (дослідження генези жанру «новели»), *літературознавчий* (опрацювання новелістичного доробку українських письменників), *системно-описовий* (опис типологічних рис новели та оповідання як жанрів малої прози), *хронологічний* (простеження розвитку новели у хронологічній проекції).

Теоретичне значення роботи полягає у подальшому вдосконаленні методики вивчення жанру новели. Систематизований та проаналізований матеріал є важливим додатковим інформаційним джерелом для подальших літературознавчих досліджень. Теоретичні положення, аналіз текстів, узагальнення й висновки роботи поглиблюють знання про жанрову своєрідність творів такої форми.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання матеріалів дослідження, отриманих результатів і висновків при написанні рефератів, курсових і дипломних робіт, посібників. Основні положення дослідження знайдуть застосування у процесі викладання спецкурсів з літератури, курсів історії української літератури у вищих навчальних закладах та на уроках української літератури у загальноосвітніх школах.

Апробація результатів дослідження. За темою магістерської роботи опубліковано три статті: «Жанрова специфіка новели у теоретико-літературознавчому дискурсі» та «Специфіка творчості Кононенко Євгенії Анатоліївни (на прикладі збірки новел «Повії теж виходять заміж»)» у збірник «Поділля. Філологічні студії», «Художній стиль новел Мар'яни

Кіановської (збірка новел «Стежка вздовж ріки»)» (збірник «Славістичні студії»).

Структура та обсяг дослідження. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку джерел та використаної літератури (92 позиції). Обсяг роботи без списку літератури – 74 сторінок. Повний обсяг роботи – 83 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НОВЕЛИ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

1.1. Новела як самостійний жанр літератури: проблеми дефініції та жанрової специфіки

Теорія малої прози – одне з найбільш обговорюваних питань сьогодні. Численні літературні експерименти невеликої форми спричинили значні упередження у традиційній системі жанрових координат. Питання про жанрову диференціацію творів художньої літератури розглядаються з античності до наших днів, кожен етап має свої власні виправлення, пошук нових рішень та вибір різних кутів зору.

Основні родові категорії літератури завжди незмінні - епос, лірика та драма, але їхній жанровий зміст трансформується в процесі літературного розвитку, що змушує переоцінити жанрові рамки, ієрархію жанрів та їх співвідношення між собою. Коли вивчення літературних явищ виявило зміни не тільки якісних складових кожного жанру, але й кількісних показників переважаючих прозаїчні форми. Це стосується насамперед малих жанрів.

В одній із своїх робіт В. Виноградов зазначив, що вивчення жанрової своєрідності стилю є надзвичайно істотною проблемою лінгвістичної стилістики [11, с. 15]. До цього часу залишаються відкритими для дискусії питання дефініції жанрів, їх критерії визначення і класифікації, проблеми (між)жанрової диференціації (проблема меж жанру) і внутрішньо жанрової варіативності [68, с. 10].

Складність визначення своєрідності твору пояснюється такими властивостями жанру, як динамічність, мінливість його меж, а також наявність численних проміжних форм. Жанри постійно розвиваються, змінюються, збагачуються, а «з посиленням суб'єктивного начала у літературі набули авторської інтерпретації, світоглядних та структурних атрибутів, виявили відцентровану рухливість від сталих форм» [7, с. 136].

Ознаки жанру еволюціонують в різні періоди літературного розвитку. Вони можуть виражати різні поняття, оскільки співвіднесені з різними типами текстів [31, с. 56]. Водночас існує «жанрова матриця», «тобто своєрідний інваріант (лат. *invariant* – незмінний) жанру, генетично зумовлений комплекс найбільш усталених ознак, що залишаються артрибутивними впродовж усього історичного життя жанру» [7, с. 136-137]. Часто такими ознаками є композиційна побудова твору, обсяг, домінантні аспекти поетики (спосіб репрезентації, форми викладу, сюжет, тип нарації, система персонажів, тип героя тощо).

Це стосується і жанру новели, вивченням якого від покоління до покоління займаються науковці. Термін «новела» походить від італійського слова «*novella*» (новина). В історії та теорії літератури він позначає одну з форм розповідної художньої творчості і є міжнародним, хоча існують синонімічні найменування: французьке – *conte, fable*, німецьке – *Schwank, Märe, Geschichte*, англ. – *shortstory*, російське – *рассказ, сказка*. Дослідник В. Скобелев дає таке визначення: «Новела – це інтенсивний тип організації художнього часу і простору, залучення доцентрової концентрації дії, під час якої проводиться тест, перевірка героя або, взагалі, будь-яке соціально значуще явище за допомогою однієї або декількох однорідних ситуацій, так що увага читача зводиться до вирішальних моментів у житті актора або явища взагалі. Звідси зосередженість сюжетно-композиційної єдності, однобічності стилю мовлення та невеликий обсяг в результаті цієї концентрації» [5, с. 59]

У літературному енциклопедичному словнику новели визначається, як малий прозаїчний жанр, що за обсягом порівнюється з оповіданням [41, с. 436]. Новела є мистецтвом сюжету, що склався в глибоку давнину в тісному зв'язку з ритуальною магією і міфами та звернений, перш за все, до діяльної, а не до споглядальної сторони людського буття. Новелістичний сюжет побудовано на різких антитезах і метаморфозах, на раптовому

перетворенні однієї ситуації в діаметрально їй протилежну, поширений у багатьох фольклорних жанрах [50, с. 248].

Новела (італ. *novella*, від лат. *novellus* – новий) – невеликий епічний твір з гострим сюжетом і несподіваною розв’язкою, для якого характерні лаконічне письмо і психологізм [7, с. 141].

В сучасному літературознавстві проблема вивчення цього жанру залишається однією із актуальних, хоча її поява припадає на епоху Відродження, де цим терміном називали розповідний твір про нові події, а структурні ознаки європейської новели можна знайти у біблійних розповідях та в оповідках Геродота. «Такий погляд на генезис жанру спричинив появу досліджень античної новели, яка фактично рідко існувала самостійно, функціонуючи, звичайно, в лоні інших жанрів. Другий, більш традиційний напрям у теорії новели шукає колиски цього жанру в добі раннього Ренесансу» [17, с. 127].

Вперше термін «новела» почав позначати певний жанр розповідної художньої творчості в Італії, де вже в XIII ст. існували невеликі розповіді з повсякденного життя, які іноді об’єднувалися в збірки, першою була «Новеліно, або Сто давніх оповідок», написана у XIII ст. італійським письменником Дра Ріва, який визначив жанр своїх творів. Історичне значення книги полягало в тому, що у ній було порушено науково-художній синкретизм ранньої італійської прози і «на його уламках побудована нова художня єдність, в яку дидактика та вченість увійшли як підпорядковані» [3, с. 226].

М. Андреев зазначав, що художня функція і художній зміст у «Новеліно» переважають над будь-якими іншими завданнями [3, с. 226], тому оповідки збірки не тільки своїми фабулами, але і структурою новелістичні, тобто відповідають ренесансній жанровій моделі. На думку дослідника, жанрова новизна тут виникає внаслідок вимог, породжених потребою оновлення розповідного контексту. У збірці жанр перебуває в

процесі становлення, він ще аморфний, його межі невиразні, не всім оповідам збірника вдалося набути ознак жанру – одні підійшли до них безпосередньо, іншим заважає не знята до кінця чужорідність [53, с. 226].

У XIV ст. цей жанр літератури і його поняття затвердив Дж. Бокаччо в «Декамероні» [50, с. 364]. Звідси цей термін, разом з перекладами або переказами твору, як самостійний жанр переходить в європейську літературу.

Більш ранні висловлювання про новелу як жанр належать Й. Гете, який у «Розмовах німецьких мандрівників» вкладає в уста дійових осіб ряд теоретичних зауважень про естетичну природу новели: їй обов'язково повинен бути властивий елемент «нового», «не повсякденного», але це «нове» дається в плані «можливого», «трапляється», а не розпливчастого, як сон, фантастика, що властиво казці. «Незвичайність» новели створюється її відірваністю зв'язків від цілого; тому новела вражає сильніше всього уяву, лише злегка хвилюючи почуття і не ставлячи завдань для розуму [47, с. 438]. Й. Гете формулює сутність новели лаконічно: «одна надзвичайна подія». Таке визначення до останнього часу мало величезний вплив на всю німецьку поезику.

Варто зазначити, що німецькі романтики багато уваги приділяли теорії і практиці новели. Частково розвиваючи думку Й. Гете, Ф. Шлегель писав: «Новела є анекдот, незнайома ще історія, яка цікава тільки сама по собі ..., яка дає підставу для іронії при самій появі на світ. Оскільки вона повинна зацікавити, то повинна мати таку форму, яка містить в собі і обіцяє чудові або привабливі моменти» [79, с.114].

З 1819 року новели займають значне місце у творчості багатьох американських прозаїків романтизму. Вони стають масовим журнальним жанром, хоча і не мають чіткої жанрової теорії. Багато авторів «ледь підозрювали, що між романом і новелою є інша різниця, крім числа сторінок» [26, с. 164]. В англо-американській критиці можна знайти два

терміни «short story» та «long short story» (приблизно відповідає нашій «повісті»).

Відомий американський письменник Е. По поставив собі за мету виправити це становище. Його заслуга полягає в тому, що він надав жанру новели закінченість, створив ясну і чітку теорію. 1842 р. Е. По в рецензії на збірку новел «Двічі розказані історії» Н. Готорна виокремив два жанри малої прози, які зараз позначаються як «новела» та «оповідання». У нього вони названі відповідно «a tale of ratiocination» та «a tale of atmosphere or effect» [85], тобто «раціонально вибудована» історія та «історія, яка створює конкретну атмосферу». Водночас американський письменник об'єднав обидва жанри єдиною ознакою, яка відокремлює їх від роману – «малі» твори, що мають невеликий об'єм, який дозволяє їм чинити на читача свого роду «миттєвий» і тому особливо сильний емоційно-психологічний вплив.

У визначенні Е. По сутності жанру родовою рисою новели є новизна. Проте якісна наповнюваність поняття «новизна» дещо трансформується у зв'язку з особливостями романтичного світовідчуття, тоді як італійські новелісти в епоху Відродження розуміли нове як несподіване, яскраве, виразне. В епоху романтизму на перший план висувається елемент винятковості. Ця особливість породжена світовідчуттям людей епохи французької революції, коли меркантильності буржуазного світу протиставляється світ титанічних пристрастей, екстремальних ситуацій, коли людина проявляє себе не банально, а несподівано. Винятковість ситуації стає для романтиків тою основою, на якій перевіряються можливості романтичної особистості. Нове для романтиків стає тотожним винятковому, незвичайному, тому вони намагаються пізнати дійсність, проникнути в таємницю законів, які панують в житті.

Художні принципи Е. По – це досі жива літературна традиція, а одна з провідних ознак новели, за його визначенням – «єдність ефекту або

враження». Водночас А. Чехов уважав головним у новелі лаконізм (тобто мінімум словесних засобів) і при тому широчінь думки [52, с. 204].

Незважаючи на довгий шлях розвитку, теорію новели стали оформляти лише в кінці XIX столітті. Англійський критик Б. Метьюс запропонував розгорнутий опис новели як особливого літературного жанру: єдність враження (як у Е. По), цілісність враження досягається завдяки тому, що в новелі зображується лише одна подія, один характер, одне почуття або ряд почуттів, викликаних однією подією. Поряд з подієвою новелою Б. Метьюс визнає й інший тип, в якому можна було б обмежитися описом характеру героя або навіть картиною настроїв і вражень [84]. Як зазначає А. Бурцев, «з легкої руки Метьюса новела на рубежі століть привернула до себе загальну увагу по обидві сторони Атлантики» [10, с. 259].

Остаточо визначивши жанрову самостійність новели, критики перейшли до обговорення особливості її розвитку. На початку XX ст. було створено перші ґрунтовні дослідження на матеріалі англійської новели (Г. Олбрайт, Е. Кенбі). Однак рівень осмислення новелістичного жанру такий, що навіть у другій половині століття склалася теорія, яка характеризується «незрілістю» [86, с. 5]. Суттєвим недоліком робіт цього періоду вважається опис «статичних, замкнуто-ізолюваних контурів і компонентів жанру» [8, с. 259]. Цього недоліку позбавлені більш пізні роботи 90-х років, де новела розглядається як рухома історико-функціональна система.

У національній літературі на початку XX ст. була спроба пояснити зміни тематики. На формування і зміни жанрів має вплив об'єкт зображення, але не можна нехтувати і тим, що Є. Кузьмичов називає «методологією художнього мислення, творчим методом, що історично склався і оновлений епохою. Трансформація жанрів має не прямий, а зумовлений різноманітними обставинами характер, серед яких провідними є метод і стиль, в свою чергу обумовлені самим життям» [18, с. 111]. В українській літературі кінця XIX –

початку ХХ ст. спостерігаються структурні зміни малої прози викликані змінами у методі. У надрах психологічного реалізму формуються вже елементи соціалістичного реалізму, також посилюється боротьба проти занепадницьких напрямів модернізму.

Досліджуючи цей жанр, варто згадати і про його види: філософську (порушує важливі питання сенсу буття людини), психологічну (побудована на розкритті особливостей характерів персонажів), фантастичну (де є фантастичні події), гумористичну чи сатиричну (де зображуються комічні ситуації, смішне в характерах персонажів) тощо. Нерідко різновиди новел можуть перехрещуватися між собою, що є цілком природно для літератури, у якій художній твір є багатозначним явищем.

Теоретичне осмислення новелістичного жанру йшло в своєму історичному розвитку від опису статичних, замкнуто ізольованих контурів і компонентів жанру до розгляду його як рухомої історико-функціональної системи. При цьому за принципом кумулятивності (накопичення ознак) новела стала вивчатися не тільки з точки зору жанроутворюючих чинників, але і з позицій поетики, що особливо актуально у зв'язку з поглибленням психологізму в сучасній short story.

Увага сучасних дослідників зосереджена на питаннях родової приналежності, жанрового змісту, художніх принципів втілення образу, особливостей структури та стилю, історичного генезису і термінологічного визначення новели.

Однак варто визнати, що жанр «новели» не піддається однозначному визначенню. У жанровій теорії можна виділити два підходи: історичний і теоретичний.

З точки зору історичного підходу жанр стійкий в історичних кордонах; теоретичний - передбачає встановлення того стержня, на який повинні бути нанизані зміни жанрової форми.

Виникнувши в конкретний час і будучи обумовленим його естетичними орієнтирами, жанр «новела» корегується установками існуючої культурно-історичної епохи, відбувається переакцентування жанру. Неможливість розвитку жанру обумовлена протиріччям між новим естетичним напрямком і ядром жанру, який організує всі рівні художнього цілого, а саме: концептуальний рівень (підсистеми – тематика, проблематика, конфлікт та ідейний пафос), рівень «внутрішньої форми» (підсистеми – просторово-часова і суб'єктивна організація художнього світу) та рівень «зовнішньої форми» (підсистеми – мовна та ритміко-мелодична організації тексту) [39, с. 23].

Наприклад, Е. Мелетинський у своїй роботі «Історична поетика новели» пише: «Відмінність новели від розповіді не представляється мені принциповим».

Г. Поспелов, навпаки, вважає таке розмежування можливим, виділяючи новелу і розповідь. На його думку, «новела малює в коротких сценах повсякденне життя. У новелі письменник хоче показати незвичайне в житті героїв».

М. Н. Епштейн уточнює, що новела відрізняється від оповідання «гострим доцентровим сюжетом, нерідко парадоксальна, відсутністю описовості та композиційної строгістю».

Б. М. Ейхенбаум в своїй роботі «О. Генрі і теорія новели» зазначає: «Новела повинна будуватися на основі якого-небудь протиріччя, розбіжності, помилки, контрасту і т. Д. Але цього мало. За самою своєю суттю новела, як і анекдот, нагромаджує всю свою вагу до кінця. Як металевий снаряд, кинутий з аероплана, вона повинна стрімко летіти до низу, щоб з усією силою вдарити своїм вістрям в потрібну точку».

Б. С. Мейлах вважає, що «характерними ознаками новели вважаються гострота психологічної ситуації, відома парадоксальність сюжетного

розвитку і така композиційна побудова, в якій сюжет і фабула не збігаються» [Російська 1973: 8].

Аналітичний огляд основних існуючих в літературознавстві підходів до жанру «новела» дозволяє зробити припущення про багатofункціональність та універсальність цієї категорії, розгляд якої відбувається з використанням великого арсеналу методів гуманітарної науки. Залежно від рівня наукової абстракції новела постає як ідеальна структура, результат відмежування від текстурної конкретики, або як одиниця живого літературного процесу, в якому виражається соціально-історичне, національне, індивідуально-авторське.

Сучасна новела в українській літературі демонструє надзвичайну чутливість до естетичних втручань, здатність піддаватися різноманітним деформаціям і трансформаціям. Під пером сучасних авторів новела часто виходить за межі, накреслені жанровою матрицею, модернізується, набуває специфічних художніх якостей [33, с. 104].

1.2. Дифузія жанрів малої прози у літературознавстві (на прикладі новели та оповідання)

Новела – літературний жанр, форма невеликої за обсягом епічної оповіді, яка порівнюється з оповіданням. За своїм обсягом вона зіставляється з останнім, а за структурою – протиставляється. Можливість такого протиставлення виникла при переході до критичного реалізму. Новелу вважали невеликим, насиченим подіями твором з чіткою фабулою; їй чужа екстенсивність в зображенні дійсності і описовість; вона вкрай скупо зображує душу героя («подробиці почуття»). У новелі має бути виразний і несподіваний поворот, від якого дія відразу переходить до розв'язки. Це суворий жанр, де не повинно бути жодного випадкового компонента. В основі твору міг просто лежати анекдот, але саме майстерною суворістю своєї побудови новела перетворювала анекдотично дрібний зміст і надавала

йому особливу значущість і типовість у формах самої нетиповості, незвичайності. Як би не використовували термін «новела» в XIX ст., тепер виникли підстави для протиставлення новели з простим оповіданням, тобто з будь-яким коротким оповіданням без суворої побудови [4, с. 307].

Варто відзначити, що у багатьох теоретичних роботах жанри «оповідання» та «новела» ототожнюються. Так, дослідник В. Скобелев дає наступне визначення: «Оповідання (новела) - інтенсивний тип організації художнього часу і простору, що передбачає центрострімку зібраність дії, в ході якої здійснюється випробування, перевірка героя або взагалі будь-якого соціально значущого явища з допомогою однієї або кількох однорідних ситуацій так, що читацька увага зводиться до вирішальних моментів в житті діючої особи або явища в цілому. Звідси сконцентрованість сюжетно-композиційної єдності, одноплановість мовного стилю та малий обсяг ... як результат цієї концентрації» [61, с. 59].

Б. Томашевський спростив визначення, поставивши знак рівності між новелою і оповіданням. У вітчизняному літературознавстві оповідання іноді порівнюють навіть з нарисом [21, с. 218],

Український дослідник І. Денисюк також ототожнює поняття «новела» та «оповідання»: «твори фабульної прози – оповідання та новела, а також безфабульної – ескізно-фрагментарної (етюд, ескіз, лірична мініатюра, поезія в прозі і т. п.) становлять жанрово-стильову систему, яка ставить свої специфічні завдання естетичного освоєння дійсності, – малу прозу, або новелістику» [69, с. 13]. Дослідник зазначає, що «синонімом терміна «мала проза» є «новелістика» (у це поняття входить не лише новела, а й усі інші форми так званого «малого жанру»)» [18, с. 17]. За подібним принципом сформована й антологія «Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі)» [69].

Знавець міфології і літератури Є. Мелетинський вважає, що відмінність між новелою і оповіданням «не є принциповою. Оповідання відрізняється від новели головним чином меншою мірою жанровою структурованістю, більшою екстенсивністю» [46, с. 5]. Важко стверджувати відносно відсутності «принциповості» подібної відмінності, хоча приклади, які наводить дослідник, підтверджують його думку. Проте інші вчені, навпаки, посилено підкреслюють відмінність між двома малими жанрами. О. Михайлов стверджує, що новела розповідає про події «майже із сухістю та лаконічністю схеми. Новелі чужа будь-яка описовість, імпресіонічність чи медитативність. Вона уникає і будь-якого психоаналізу... будучи за стилем об'єктивною, уникаючи будь-яку манеру, новела закриває шлях до зображення внутрішнього світу героя, і в цьому одна із основних відмінностей її із оповіданням» [47, с. 59].

Варто зауважити, що основи теорії новели заклав П. Гейзе. Він підкреслював, що, крім лаконічного стилю, новелу відрізняє «малогобаритність» композиції, а також специфічні (характерні лише для новели) композиційні прийоми. Окрім початкового й заключного акордів, напруження сюжету, композиційного лейтмотиву речі-символу, несподіваного повороту подій, головним для новели залишався по-драматургічному конфліктний розвиток сюжету, що тяжів до незвичності відбиття переломних характерів епох. Події подаються як реальні і, разом із тим, як незвичні, нові для читачів [66, с. 344].

Аналізуючи досліджені матеріали, можна зробити висновок, що новела – це невеликий за обсягом твір, у ній небагато персонажів і, як правило, одна сюжетна лінія, не розгалужена, не переобтяжена описами й характеристиками.

М. Петровський в праці «Морфологія новели» вказує на те, що вона «вимагає і особливого, свого специфічного стисненого, інтенсивного сюжету. Чиста форма замкнутої розповіді – це розповідь про одну подію...» [55, с. 72].

Відповідно до цього повинні будуватися композиція новели і її виклад. Особливість композиції дослідник бачить в сюжетності новели. Серединну частину сюжету займає єдина подія, яка має попередню частину, яка дає смислову підготовку події, і заключну, що дає смислове завершення події. Особливості викладу твору в тому, що розповідь ведеться з великим ступенем напруги. Сюжетну напругу в момент її найбільшої сили – затягнутий вузол новели; її зачин – зав'язка, вирішення напруги – розв'язка, гострий заключний ефект, «технічний термін композиції новели» [55, с. 117].

Проте, як зазначає український дослідник В. Фащенко: «визначення М. Петровського не охоплювало невеликих за обсягом творів, в яких мовилося про декілька етапів у житті людини, про декілька подій з її історії: «Постріл» О. Пушкіна, «Душечка» А. Чехова, «Кленові листки» В. Стефаніка, «На острові» М. Коцюбинського, «Роман Ма» Ю. Яновського, «Горбате життя» О. Слісаренка [70, с. 162].

Ніхто з прихильників найпоширенішого визначення докладно не з'ясував, що таке «подія» в життєвому й естетичному значеннях. Тому, мабуть, не випадково наголос робився на епітетах – небачена, анекдотична, нова. Однак, вимога новизни стосується всіх жанрів і не зводиться лише до демонстрації нового матеріалу.

У працях самого В. Фащенко зустрічається використання поняття «новелістика» для означення як власне новелістичних форм, так й інших малих прозових жанрів [70, с. 297]. Йому також належить і теза про те, що «будь-яка канонізація «кардинальних відмінностей» між новелою та оповіданням – марна річ» [71, с. 17].

Також існує погляд на новелу як на різновид оповідання, в основі якого розуміння новели як явища «новіших часів, яке пов'язане з процесом психологізації і ліризації оповідних жанрів» [6, с. 26].

Основні компоненти новелістичної структури можна перерахувати, однак розмаїття їх комбінацій і художніх функцій є невичерпним. Тому,

говорячи про будову новели і про її єдність, як художнього жанру, не можна казати «ні про яку зовнішню, затверділу, мертву норму писання або розповідання новел» [55, с. 100].

Варто зазначити, що вітчизняні і зарубіжні теоретики малих жанрів стикаються з великими труднощами у виділенні жанрових характеристик тих чи інших невеликих творів. На Заході інколи помітні спроби визначити жанр суто «технічно», тобто за об'ємом тексту, хоча ця величина є досить мінливою. Так, на оповідання деякі вчені дають від однієї до п'ятнадцяти тисяч слів [82, с. 271], інші – до десяти тисяч [87, с. 323].

Намагаючись вивести визначення жанру, вітчизняні дослідники зіштовхуються з двома труднощами: перша – рухливість жанру, його історична мінливість, друга – виокремлення власне жанрових (видових) ознак відносно до родових [61, с. 41]. Від цього ж і подібні труднощі західних вчених. Так, наприклад, американець Л. Стівенсов без застереження відносив до жанру «short story» чарівні казки (fairy tales) і навіть «фольклорні балади» (folk ballads) [2, с. 3].

Якщо говорити про відмінності у трактуванні терміну «новела», то незважаючи на те, що в українському літературознавстві новелу відносять до малої прози, оскільки цей термін до України потрапив з Франції (де має аналогічне трактування [46, с. 166-170]), в англійських країнах омонім novella (який замінив та витіснив у другій половині ХХ століття раніше більш поширений термін «короткий роман» (англ. short novel) [92]), використовується для позначення невеликого за обсягом прозового твору, довшого за оповідання, але коротшого за роман, що містить приблизно від 7,500 до 40,000 слів. Ця форма дуже схожа до терміну зі слов'янської літературної традиції під назвою «повість» (в останньому форматі твору згодом в західному літературознавстві виокремився також проміжний тип твору – novelette, тобто «коротка повість», під якою розуміється твір обсягом 7500- 17000 слів) [83]. В українському літературознавстві терміни «повість»

та «новела» вживаються як окремі та різні, не тотожні одне одному, поняття [70, с. 28].

Укласти жанр в струнку систему понять і за допомогою них окреслити універсальну модель – це прагнення «логічну нелогічність» увібрати в таку систему, де кожне нове жанрове явище не тільки дотримується канонів, а й порушує, збагачує своєю модифікацією не тільки жанр, а й його теоретичні виклади [22, с. 110].

Отже, новела подібна до оповідання, утім, на відміну від нього, відзначається гостротою й напруженістю дії, несподіваним перебігом подій і незвичайним фіналом. Їй властиві незвичайність, оригінальність явища, що зображується у творі, гострота сюжету, несподівана роз'язка, а також яскравість і влучність художніх засобів, серед яких велику роль відіграють символи, виразні деталі, підтекст. Внутрішній світ персонажів у новелі показано не прямо, а через прихований смисл подій, образів і ситуацій.

Якщо оповідання дає ширшу й докладнішу картину життя, наближаючись до повісті, а події розвиваються порівняно спокійно й у хронологічній послідовності, то новела – це дуже короткий твір, переважно про одну якусь надзвичайну подію, що стала поворотною в долі персонажа чи кількох головних персонажів.

Дія в ній напружена, розвиток сюжету драматургічно стрімкий, гостро конфліктний, із різкими зламами. Новелу іноді образно називають «сестрою драми», а властива їй лірична атмосфера й філософська заглибленість у явища життя зближує новелу з ліричним віршем. Таким чином, новела, будучи за жанром епічним твором, поєднує в собі ознаки лірики та драми. Їй властиві точний, виразний і багатозначний штрих, наскрізна деталь, що передає потрібні авторові думки та настрої, лаконізм в усьому, велика економність у застосуванні художніх засобів [4, с. 3-12].

Серед різновидів епічного жанру новела вирізняється суворою й усталеною конструкцією. Наявність строгої та згорненої композиції з яскраво

вираженим композиційним осередком (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів тощо), зведення до мінімуму кількості персонажів, перевага сюжетної однолінійності належать до композиційних канонів новели [41, с. 426].

Персонажами новели є, зазвичай, цілком сформовані особистості, що потрапили в незвичайні життєві обставини. Автор у новелі концентрує увагу на змалюванні їхнього внутрішнього світу, переживань і настроїв. Сюжет новели простий, надзвичайно динамічний, має ситуаційну чи психологічну несподіванку [41, с. 426].

Спробуємо виявити спільне та відмінне в підході до новели і оповідання. Як відомо, новелу і розповідь характеризує чіткий конфлікт, обов'язкова зміна перипетій, зосередження засобів типізації навколо однієї проблеми, яка є основним стрижнем зображення. А ось матеріал для перипетій у новели та оповідання різний. Якщо в новелі це - психологія персонажів, то в оповіданні матеріалом виступають вчинки, дії персонажів. Саме в цьому і полягає своєрідність обох жанрових форм. Не менш важливим є в новелі і оповіданні зміст епічного і ліричного начал. Якщо в новелі явно переважає ліричне над епічним, то в оповіданні - з точністю до навпаки. Головне для новели зображення не подій, а породжених нею переживань. Ця різниця також є основоположною жанровою ознакою.

Своєрідність новели ми виявляємо ще і в тому, що якщо в оповіданні елементи композиції розташовані майже завжди в причинно-логічній послідовності, то в новелі композиція надзвичайно гнучка. Загальним для новели і оповідання є те, що лаконізм у викладі досягається за допомогою скрупульозного відбору окремих виразних деталей. На слухне міркування В. Новикова, «розповідь вимагає ясної цілісності бачення світу, спокійної зосередженості, плавності. Її завдання - показати подію, образ, предмет в його достеменній унікальності» [8, с.126].

Новела знаходить протиріччя в житті і робить його центром свого сюжету. Вона потребує тлумачення, інтерпретації. Здається, можна цілком погодитися з таким твердженням. Існують певні відмінності і в завершенні, як оповідання, так і новели. Закінчуються вони, як правило, неоднаково. В оповіданні - це логічне завершення дії, а в новелі - несподівана розв'язка, яка пов'язана зі значенням слова «новела», що означає «новина». У цьому також полягає їх істотна відмінність.

Відомо, що коріння оповідання лежать у фольклорі. Легенда, анекдот, сатира, пісня, прислів'я та інші види народної творчості зумовили виникнення в художній літературі оповідного (розповідного) жанру. Саме з фольклору письменники черпали і способи реалістичного зображення людей, картин природи, образи, теми і сюжети для своїх творів.

До постійних поетичних жанрових ознак новели дослідники відносять: стислість форми зображення; опис одного незвичайного епізоду або події; композиційно-рамкову окресленість та фрагментарність сюжету; прямолінійність розвитку дії; динамічний розвиток дії з конфліктом у центрі; обов'язкову наявність ефекту незвичайності в оповіді, обмежену кількість персонажів; специфічну композиційну структуру, представлену трьома сюжетними компонентами (зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою); присутність героя-оповідача з його специфічною манерою викладу.

Висновки до розділу 1

Отже, жанр новели має складну діалектику: кожна епоха накладає на нього свій відбиток, життя потребує не тільки виражати нові відносини і суперечності, але й по-новому їх осмислювати. В свою чергу, це вимагає заглиблення в історію та теорію жанру. Вивченням цього питання займалися такі науковці як: І. Денисюк Є. Мелетинський, О. Михайлов М. Петровський, Л. Стівенсов, Б. Томашевський та інші.

Як у вітчизняному, так і зарубіжному літературознавстві, довкола дефініції та специфіки новели точиться багато суперечок. Цей жанр представляє великий інтерес, перш за все, через своє широке розповсюдження синхронно в різних країнах і діахронічно – протягом тривалого історичного часу, на різних етапах історико-літературного процесу.

Невеликий «формат» жанру робить новелістичну літературу досить широкою за охопленням і дає можливість на її матеріалі представити в мініатюрі всесвітній історико-літературний процес. Крім того, через її сюжетну сконцентрованість, композиційну строгість і чітку структурованість вивчення новели може виявити достатньо чіткі критерії опису оповідних жанрів.

Проблемою жанрової специфіки новели активно займалися різні учені в різні періоди. І якщо узагальнити різноманітні твердження, то можна помітити, що всі спроби встановити різницю між новелою та оповіданням, зрештою, зводились до питань майстерності і стилю. До цього часу так і не існує єдиного погляду на новелу як самостійний жанр. У всіх дискусіях про поетику новели найбільш стійким залишається положення, що новела є стислою формою епічної оповіді.

Таким чином, новела – невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вималюваною дією. Їй властиві: надзвичайно динамічний сюжет, переважно однолінійний; несподіваний фінал; яскраво виражений композиційний центр (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів); лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів; строга конструкція; містить момент ситуаційної чи психологічної несподіванки; мінімум персонажів; персонажі – сформовані особистості, що потрапили в незвичайні життєві обставини.

РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК І ФУНКЦІОНУВАННЯ НОВЕЛИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

2.1. Особливості розвитку новели XIX – початку XX ст.

XIX століття – це період появи і побутування класичних прози і драматургії, позначений багатством створених там типів і образів, характерів, ситуацій, сюжетних ходів, живих, неповторних діалогів, це класика у справжньому розумінні цього слова – художньо виважена, точна, мудра, людинолюбна, до якої й сьогодні припадає читач і яка склала надійну основу наступного літературного руху, надавши до вибору митцям, що прийшли потому, й для успадкування, і для заперечення, велике розмаїття стильових, жанрових, образобудівних орієнтирів, напрямних віх і алгоритмів [12, с. 3].

Прискорений розвиток української літератури в першій половині та середині XIX ст. був певним стрибком – «культурним вибухом», за термінологією Ю. Лотмана [42].

«Вибуховий» розвиток української прози став першим кроком до постання її дисипативної системи жанрів. Відповідна самоорганізація та подальша еволюція літературної системи передбачає такі основні канали обміну інформацією з іншими системами: трансплантація «чужих» жанрів на національний ґрунт, архетипна основа (взаємозв'язок зі сферою несвідомого), а також спонтанна активність і контакти (відкрита комунікація) з позалітературними системами. Параметрами порядку, які детермінують ієрархію зв'язків в жанрових системах літератури, є мова, національний характер, культура, історія, традиція, імперська політика.

Значний масив української літератури кінця XIX – початку XX століття – це складна художня система, позначена поєднанням подекуди неспівставних напрямів, течій, стилів, коли в літературному процесі загалом і в творчості окремого письменника могли співіснувати явища, які належали до різних літературних епох.

Схожі стильові збіги літературознавці пояснюють спільною естетичною природою художніх форм і засобів. Таким чином «виробляється новий стиль реалізму, близький до імпресіонізму, але кардинально відмінний за методом» [31, с. 249].

Українській літературі цього періоду, як зазначає П. Хропко, «за активністю вторгнення в суспільне життя, інтенсивністю пошуків нового художнього методу, стильовим і жанровим розмаїттям належить одне з найвизначніших місць у духовній культурі нашого народу» [81, с. 23].

Основні колізії творів художньої прози в Україні цього періоду відбивають проблему «людина й суспільство», трагедію нищення людини суспільною несправедливістю, боротьбу людини з низів за існування, проти гніту соціального й національного, зображують страждання народу й процвітання привілейованих, панівних верств. У прагненні аналітичного зображення життєвих явищ і людини прозаїки прийшли до художньо-аналітичного розкриття в людських долях сутнісних суспільних процесів, факторів морально-психологічного руйнування [12, с. 151].

Однак через постійні заборони та рвучкий і напружений темп суспільно-політичного життя, новелістика в Україні почала розвиватися лише на рубежі ХІХ – ХХ ст. Суспільно-політичні явища цього періоду мали надзвичайний вплив на світогляд письменників, вони урізноманітнювали життя, давали нові теми, ідеї та образи для художньої творчості. Різні культурні течії цього періоду сприяли визволенню багатьох жанрів літератури з лона інших, а також трансформації літературних родів і видів.

Перші самостійні оповідки зачинатель української нової прози Г. Квітка-Основ'яненко називає по-бурлескному «побрехеньками», хоча в його епістолярному лексиконі вже зустрічається термін «оповідання», який згодом ввійде в ужиток з появою «Народних оповідань» Марка Вовчка [66, с. 67].

І. Франко писав, що «новелістична продукція у нас слаба та в додатку порушується утертими дорогами, творить після давніх взірців, звичайно не

досягаючи артистичного викінчення і ширини погляду тих взірців» [74, с. 470]. Це було і певною мірою справедливо, якщо виключити велику, різноманітну та новаторську продукцію в цій галузі самого І. Франка. Але вже в 1901 р. він з радістю констатує, що «на полі новелістики галицька Русь у тому часі видала ряд талантів, яких не постидалась би жодна, далеко багатша від нашої літератури. Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому першому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [76, с. 254].

Творчість І. Франка теж відіграла велику роль у розвитку української новели, що, згруповані в цикли разом із романами чи повістями, витворюють особливу енергію інформативності. Про це він писав у листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 р.: «Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрих я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як-то кажуть, переміряв власними ногами» [75, с. 251-252].

В своїх новелах прозаїк порушив комплекс соціальних, національних, філософських, психологічних, морально-етичних, дидактичних і навіть літературознавчих проблем, у них діють представники різних національностей, котрі входили до складу мешканців Галичини того часу (українці, поляки, євреї, німці, угорці, чехи, цигани), різного соціального статусу: хлібороби, робітники, підприємці, капіталісти, дідичі (поміщики), учителі, юристи, лікарі, клерики, військовики і жандарми, дрібні урядовці й торговці, корчмарі, розбійники, злодії, шахраї, повії [16, с. 13]. У процесі розгляду тематично-жанрової системи творів Франкової прози в її еволюції

варто врахувати естетику літературних напрямів, з яких письменник творив «діалектичний» рецепт свого методу, а також міжжанрові інтертекстуальні зв'язки у межах окремих циклів.

Варто зазначити, що українська новелістика кін. XIX – поч. XX ст. була синтезом досягнень у царині малої прози у вітчизняній літературі попередніх десятиліть з новим словом у мистецтві. Вона досягла високого ступеня ідейності, художньої досконалості, а глибокою змістовністю, багатством та різноманітністю жанрово-стильових модифікацій створила міцну основу для системи жанрів прози соціалістичного реалізму.

Попри успіхи в науковому осмисленні української новелістики окресленого періоду, доводиться констатувати, що до сьогодні практично відсутні дослідження творчого спадку Х. Алчевської, Л. Гринюка, Я. Мамонтова, О. Плюща, К. Сроковського, Д. Харов'юка, С. Яричевського, які суттєво доповняють уявлення про факти літературно-мистецького життя епохи зламу століть [78, с. 86]. Не менш вагомим для української літератури є також твори О. Авдиковича, Ю. Будяка, С. Коваліва, М. Левицького, Д. Макогона, М. Могилянського, Н. Ткаченко. та інших, які збагатили українську літературу яскравими зразками новелістичного жанру, що відображали складні соціальні, політичні, філософські, етичні та естетичні зрушення доби.

У центрі уваги новелістів кін. XIX – поч. XX ст.ст. опинялись не лише соціальні чи політичні проблеми доби, а й зрушення в психіці індивіда, роздвоєність свідомості особистості кінця XIX ст., складний комплекс підсвідомих мотивів поведінки, феномен тілесної чуттєвості, еротики тощо. Тому у текстах художньо моделюються психологічні портрети самовбивць («Убив журбу» ,«Убійниця», Д. Макогона), («Під чорними хмарами» Я. Мамонтова, «Пан оберлейтнант» С. Яричевського), вбивць («Пустка», «Новина» В. Стефаніка, «Палій» С. Яричевського, людей, які перебувають на межі між життям і смертю («Сама-саміська» В. Стефаніка, «Пан суддя»,

«Чорна смерть» С. Яричевського), божевільних («Дурний Ілуца» Д. Макогона) тощо.

Ці новели свідчать, що людина і світ в уявленні митців межі ХІХ – ХХ ст.ст. перебувають у стані постійної дисгармонії, цілковитої розбалансованості, що, як правило, призводить до психологічних розладів, душевного спустошення, розчарування в житті й, зрештою, до загибелі індивіда. Звідси – глибина і драматичність зображуваних у новелах життєвих колізій [78, с. 86].

Факти повсякденного селянського життя, сповненого побутовими турботами, покладено в основу окремих новел О. Авдиковича («Така... дурна справа», «До місяця», «Гуси»), Д. Макогона («Перша посада», «Брехня»), Д. Харов'юка («Полагна»). Ці твори тяжіють до створення традиційної реалістичної картини світу, в якому панує соціальна несправедливість та жорстокість. Переломлення дійсності в новелах названих авторів відбувається крізь призму етичних категорій, які були сформовані під впливом народницької ідеології та літературної традиції ХІХ ст., а людина мислиться як невід'ємна складова соціального організму. Окрім того, головним ідейним стрижнем у них виступає апелювання до національних та соціальних проблем цієї доби.

Новели О. Авдиковича, Л. Гринюка, Я. Мамонтова, Д. Макогона, О. Плюща, Д. Харов'юка, К. Сроковського, С. Яричевського розкривають широкий проблемно-тематичний діапазон (при домінуванні традиційної теми з життя села), неоднорідність стилю (мається на увазі, зосібна, стильова еkleктичність – поєднання рис кількох художніх течій і систем), культивування як традиційної образності та манери викладу, так і цілком новаторських пошуків у царині форми та змісту [78, с. 88].

Варто зазначити, що українська новелістика досліджуваного періоду помножує здобутки фольклору на досягнення літературної техніки у своєму письменстві. Їй притаманні усі закономірності розвитку, характерні для

найрозвиненіших країн світу. Разом з тим, вона була одухотворена ідеями революційної демократії, наукового соціалізму і стояла в тісному зв'язку з народними рухами – робітничим та селянським.

Сьогодні осмислення новелістичної теорії знаходиться в процесі пошуку. Десятки імен маловідомих українських авторів, чий творчий внесок в літературний процес початку минулого віку виявляється нині несправедливо забутих і фактично науково неосмислених, потребують докладного вивчення. Множинність думок і трактувань щодо того чи іншого аспекту вивчення новели актуалізує подальші пошуки в напрямку вироблення комплексного підходу до феномену досліджуваного жанру.

2.2 Інтерпретація жанру новели у творчості письменників ХХ – початку ХХІ ст.

В українській літературі ХХ – поч. ХХІ ст.ст. до жанру новели зверталися Б. Антоненко-Давидович Є. Гуцало, Кононенко, Г. Косинка, М. Коцюбинський, В. Медвідь, Є.Г. Пагутяк Є. Плужник, В. Стефаник, Гр. Тютюнник, М. Хвильовий, Ю. Яновський, та інші, в творчості яких продовжили розвиватися різні види новели: психологічна, фантастична, сенсаційна тощо.

Різностороннє літературне ХХ ст. визначають як епоху «протистояння реалізму й модернізму» [24, с. 194]. Мала проза в українській літературі цього періоду надзвичайно різноманітна за своїм жанровим складом, багатоліка і багатогранна у художньому методі.

В українській літературі цього періоду можна виділити певні стильові течії, оскільки окремі творчі індивідуальності утворили більш чи менш виразні групи чи «школи». За характером синкретизму мистецтв, можна виділити течію «симфонічної словесності» – акварельно-музичного письма С. Васильченка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, графічно-штрихову манеру В. Стефаніка і Г. Хоткевича, [18, с. 144].

Жанрово-стильова специфіка української літератури післяреволюційного десятиліття була підготовлена ранньомодерністичними тенденціями кін. XIX – поч. XX ст. Творчість В. Винниченка яскраво відображає модерністську трансформацію реалізму, в стилістиці та естетиці якого чітко проявляються елементи імпресіонізму, сюрреалізму, екзистенціалізму, змішані в різних пропорціях з елементами реалістичної традиції, що призвело до розмиття жанрових меж між жанрами малої прози.

Експресіоністичні тенденції стали домінуючими в новелістиці В. Стефаніка [18, с. 124]. Ця традиція, яка вивела українську літературу поч. XX ст. на рівень найбільш розвинутих національних літератур світу, була підхоплена і новаторськи розвинута молодшим поколінням письменників.

Також в українській літературі спостерігається розмаїття жанрових форм новели: психологічна, сенсаційна, лірична, соціально-психологічна, лірико-психологічна, філософська, історична, політична, драматична та інші. Представлені в українській літературі також лірична повість у новелах (А. Любченко «Вертеп»), алегорична повість у новелах-притчах (Г. Михайличенко «Блакитний роман»).

Розвиткові української прози цього періоду притаманний пошук нових зображувально-виражальних засобів, синтез різнорідних художніх тенденцій. Це стосується й новел, які для багатьох письменників стали адекватними формами мистецької реакції на складні й цікаві культурні, морально-етичні, суспільно-політичні процеси сучасності. У новелі нового типу психологізму пильно досліджуються людське життя, передусім життя людської душі [18, с. 117]. Змінюється характер сюжету, який стає внутрішнім і відбиває динаміку людських переживань, душевних станів, діалектику почуттів. Новели «молодої генерації» почали сміливо «обрубувати» фабулу. Багатометражність старого оповідання змінив один сповільнений кадр, але дуже напружений. Постає проблема компенсації, увиразнення одних компонентів твору за рахунок інших.

В цьому контексті особливої уваги заслуговує творчість В. Стефаніка, твори якого належали до найпоширенішої в літературі початку ХХ ст. гостроконфліктної новели-акції з напруженим сюжетом. Письменник глибинно і творчо розробив концепцію того, що І. Франко вважав найістотнішою ознакою новели, – «концентрації чуття» [18, с. 117]. Візуальна символіка стефаніківських синів землі – хлібодарів, своєрідна внутрішня драматургія діалогів і монологів, задушевний, близький до народнопісенного ліризм – усе це в органічному поєднанні надавало новелі особливої емоційної наснаги й полонило читача [18, с. 235].

Внаслідок скорочення певних компонентів сюжету, майстерного введення їх у підтекст письменник мав можливість збільшити обсяг зображуваних психічних переживань і «філософії» вини і кари, хоч у загальному його новела була коротшою, ніж у І. Франка. Проте важливішим за економію обсягу тексту було те, що на кожне слово у В. Стефаніка припадає більше навантаження думок і воно збільшує свою силу дії. Письменник зумів показати духовний світ героїв глибше, ширше, тонше. Його новели були настільки оригінальними, що кожен читач міг переконатися в тому, що творча сила української літератури є індивідуальною і відрізняється від європейської.

Окремої уваги заслуговує творчість М. Коцюбинського, якого по праву вважають майстром української психологічної прози. Він майстерно оволодів технікою «пленера», що знайшло відображення в його відомій новелі «Intermezzo». Основні риси прози малих форм письменника – це інтелектуальна насиченість, велике функціональне значення внутрішнього монологу і доведені до найбільшої досконалості діалоги, а визначальною рисою новел – показ почуттів і переживань героїв переважно шляхом цілеспрямованого добору певних фактів, деталей пейзажу, портрета, інтер'єра. Специфіка психологізму М. Коцюбинського-новеліста виявляється в тому, що внутрішній світ зображено через суб'єктивні переживання героя.

Психічний стан героя своїх творів письменник відтворював як постійну складову в структурі характеру, той фон, на якому виявляються психічні процеси і властивості особистості.

Творчість М. Коцюбинського стала наріжним каменем в українському літературознавстві. Примусове «втиснення» творчого доробку митця у рамки народницького канону зумовило виникнення кількох стереотипних тенденцій у інтерпретації його творчості, головною з яких є проблема наслідування та переваги ідейно-змістової рецепції твору над естетичною [57, с. 40].

Першочерговим для українського письменника був концепт прекрасного. Коцюбинський був прихильником чистого естетизму, але соціальні і моральні настанови часто у нього були ідентичними з його естетичними уподобаннями. Категорії правди і краси у М. Коцюбинського співвідносні. Аморальність, несправедливість засуджувались у його творах як протиставлення прекрасному: людині, її життю. Ця концепція поширювалась у письменника на всю світобудову. Прекрасні речі в нього хороші не зовні чи фізично, а передусім зсередини, морально [58, с. 78].

М. Коцюбинський умів помітити нове у давно відомому явищі і подати його по-своєму. Для творця характерна виняткова пластичність і мальовничість описів природи, речей, персонажів. Письменник часто подає образи як живописець. У нього навіть звуки інколи мають певне забарвлення. Еволюція мистецтва пейзажу в творчості письменника продовжувала лінію поглиблення сприйняття й художнього відтворення природи. Письменник дуже вдало використовував зорові та слухові образи: ««прагнув досягти якнайглибшого реалістичного змалювання дійсності, правдивого відтворення її, саме тому у пейзажах М. Коцюбинського «використано зорові, слухові, дотикові, нюхові враження»» [36, с. 5].

Отже, характерними ознаками імпресіоністичних новел М. Коцюбинського є заглиблення у внутрішній світ людини, витонченість сприйняття та підвищена враженність, своєрідна точність при удаваній

недбалій приблизності, відтворення руху і фарб зовнішнього світу та найтонших порухів душі, філософська наповненість, відтворення яскравими художніми деталями найтонших змін у настроях і в природі, психологізм у змалюванні персонажів, суб'єктивний кут зору, увага до сфери ірраціонального, підсвідомого, зосередженість на враженнях, відчуттях, емоціях, почуттях, використання пейзажу як рівня певного світовідчуття, навіювання певних вражень від персонажа шляхом передачі кольорових, чуттєвих вражень, почуттів, особливий лаконізм прози, ритмічність, відмова від вагомих соціальних проблем [56, с. 56].

Через основний об'єкт пізнання дійсності – людину – М. Коцюбинський виявив становлення свого світогляду, формування інтересів і смаків. Митець став скрупульозним дослідником «плутанини буття» з його лабіринтами, основними екзистенціалами яких є життя і смерть.

Однією з провідних тенденцій в українській новелістиці 1920-х рр. було тематичне розширення і ускладнення жанрової моделі оповідання: межа між оповіданням і повістю практично стерлася, мала епічна форма наслідувала середню і навіть велику.

Розлом жанрових меж в українській літературі 1920-1930-х рр. проявився і у виникненні синтетичного жанрового утворення – роман в новелах («Вертеп» А. Любченка, «Вершники», Чотири шаблі», Ю. Яновського). Жанр роману в новелах був своєрідним експериментом в літературі тієї пори [9, с. 120].

Поява синтетичного жанру роману в новелах демонструвала тенденцію до циклізації, об'єднання малих епічних форм у велику – романізацію малої прози. Проте в українській літературі спостерігалась і протилежна тенденція – до роздроблення, фрагментування дійсності. Так, наприклад, К. Поліщук створив цикл з семи новел під назвою «Фрагменти життя». «Метонімічність» (термін М. Лейдермана) жанрової природи новелістики проявилася на структурному рівні в мозаїчності композиції, на рівні мовної організації

тексту – в синтаксичних конструкціях, недомовленості, уривчастості і непослідовності фраз, що відображувалося і в заголовках текстів. Жанрове позначення «зарисовки», «уривки», «замітки» тощо також вказують на синтезування власного художнього стилю з публіцистичним, а іноді - і з діловим. Стратегія художнього синтезу призвела до розмиття жанрових меж: новела, яка раніше відносилася до канонічних жанрів, остаточно втратила канонічність і тісно взаємодіяла з такими жанровими утвореннями як уривок, специфічний для української літератури «образок», ескіз. Розвивалася лірична і психологічна новела, яка поступилась місцем анекдотичній, сюжетній.

У другій половині ХХ ст. спостерігається посилена увага до новели та певна тенденція до переосмислення усталених ознак жанру. Можливості новели яскраво розкрилися у творчості Гр. Тютюнника (збірка «Зав'язь»), який акцентував увагу на відтворенні внутрішнього світу людини, використовував психологічну деталь. Неореалістичною поетикою позначена новелістика Є. Гуцала (збірка «Люди серед людей»), В. Шевчука (збірка «Серед тижня»).

Л. Тарнашинська зазначає, що новелістична творчість шістдесятників продовжила другий тип цього жанру – не так новелу-акцію, як новелу настрою з її внутрішньо-психологічним наповненням, невизрілим конфліктом, що лише вгадується, часто безфабульну, з тією «концентрацією чуття», що виростає з «потому свідомості» [65, с. 197].

Однією із важливих категорій літератури ХХ ст. став міфологізм, у новелі Ю. Косача «Клубок Аріадни» набуває узагальнених ознак. Ім'я героїні споріднює її з давньогрецькою міфологією. Як відомо, ниткою Аріадни називають спосіб, що допомагає розв'язати якесь складне питання. Таку «нитку»-підказку у вигляді віршів із драми Шекспіра дав сам оповідач двом героям-антагоністам, спочатку Котенку (підказав слова), потім – Аріадні (розповів про це) [24, с. 201].

Зсуви і розлами, пов'язані зі зміною культурних парадигм в останні десятиліття ХХ ст., пояснюються народженням «динамічного образу нової реальності», зафіксованої, як зазначає Г. Кучумова, у новітніх відкриттях, які призвели до зміщень смислових акцентів і вироблення нової ієрархії значущих культурних цінностей. Серед чинників переходу від статичної картини світу, а водночас, і свідчення ускладненого стану культури дослідниця називає «теорію ідентичності» Ж. Лакана, «ефект реальності» Р. Барта, «перевідкриття часу» І. Пригожина й Г. Хакена [9, с. 232].

У літературному процесі пошуки в галузі творення нових форм спрямували розвиток ускладнених нарративних структур, номінованих «текст у тексті». Ця категорія інтерпретується як своєрідна гіперриторична побудова, іманентною ознакою якої є те, що основний текст спрямований на опис або написання іншого. «Текст у тексті» сприймається В. Руднєвим як принцип прози ХХ ст., який потіснив бінарну опозицію «реальність/текст» [60, с. 238].

В цей період великого розвитку зазнав такий жанр як вставна новела – це невеликий відносно автономний твір (чи фрагмент твору) в межах роману, повісті, поеми, епопеї тощо, пов'язаний з художньою структурою цих жанрів, але відгалужений від неї своєю сюжетною лінією [41, с. 145]. Вставні новели відзначаються зміною оповідача, введенням мотивів обрамлення, групування нових дійових осіб, пов'язаних власною фавбулою, наявністю герметичного завершення історії або закоріненістю розв'язки в первинну оповідь. Створенню смислової, образної й сюжетно-композиційної цілісності новели в структурі художнього тексту сприяють елементи її внутрішньої композиції» «соколинний поворот» (П. Гейзе), новелістичний пуант, фокус (В. Фащенко) [9, с. 245].

Сьогодні інтертекстуальна властивість жанру стала принципом мистецтва. Фрагмент жанру в іншому жанрі – найпоширеніша форма трансплантації та оновлення жанрових структур.

В кін. ХХ – на поч. ХХІ ст. жанр новели, синтезуючи традиційні й новітні мистецькі тенденції, розширює власні структурно-семантичні можливості, засвідчуючи мобільність і відкритість до змін жанрової матриці. Твори сучасних українських письменників: С. Андрухович, В. Даниленка, Л. Дереша, О. Жовни, Р. Іваничука, Я. Лижника, М. Кіяновської, Є. Кононенко, К. Москальця, Г. Пагутяк, Л. Пономаренко, В. Портяка, М. Рябчука, Г. Тарасюк, Г. Цимбалюка, та інших - ілюструють процес оновлення жанрового канону.

За допомогою таких художніх прийомів як іронія, сатира і гротеск, сучасні митці намагаються засвідчити своє прагнення подолати радянські комплекси, заявити про своє несприйняття процесів дегуманізації суспільства, знеособлення окремої людини. Моделювання картини світу в трагікомічному ракурсі є ознакою сучасних творів [72, с. 226].

Варто зазначити, що сучасна художня практика залишає безмежний простір для теоретичних рефлексій як над загальними проблемами розвитку новелістики, так і над питаннями композиції, типології та модифікацій новел у структурі прозового твору.

Переважає більшість епічних жанрових форм сучасної літератури позначена впливом постмодерної естетики. Водночас, завдяки процесам модифікації усталених жанрових норм, розширенню жанрової структури через явища інтеграції та диференціації піддається сумніву традиційна категорія «жанр».

Очевидним також є те, що багатогранність художніх процесів у межах малих епічних форм потребує комплексного аналітичного осмислення. Це дозволить поглибити розуміння шляхів розвитку новітнього прозописма, сприятиме осягненню тих іманентних рис та явищ, які формують індивідуальну манеру сучасних майстрів новели та оповідання.

2.3. Особливості новелістики у сучасній українській літературі

Жанр новели ніколи не був непохитним, канонічним. Думки про «розхитування» жанру були висловлені ще Г. Посполовим: «Можна подумати, що в літературі існує стільки жанрів, скільки у різних народів у різні історичні часи нагромаджувалось для них різних назв». Про потребу модифікувати жанр на певному етапі дослідник говорить як про важливу потребу «переоцінки певних моментів традиційного світогляду», що є важливою ланкою між «новизною» життєвого матеріалу і зверненням письменника до певної «нової» жанрової форми» [12,с.21].

Злам світоглядних установок, глибинна перебудова художнього мислення, — ці та інші аспекти сприяли суттєвим змінам у змісті та формі жанру новели.

Актуальною також буде спроба чіткіше розрізнити новелу й оповідання, оскільки межа між цими жанрами часто є розмитою.

Наприкінці ХІХ ст. — на початку ХХ ст. жанр новели в українській літературі збагачується психологічно, так з'являється психологічна новела О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини. Взагалі психологізм ХІХ століття є важливою складовою не тільки психологічної новели, але й новели акції, неореалістичної новели та інших, адже «новелістична напруга створюються, коли ми крізь зовнішню кору досягаємо внутрішньої психологічної теми» [2, 295].

До сьогоденного дня проблеми теорії та історії новелістичного жанру були розроблені І. Денисюком та В. Фащенко. Іван Денисюк у своїй базовій праці «Розвиток української малої прози кінця ХІХ — початку ХХ століття» (1981) розвиває концепцію еволюції малих форм епосу. Досліджуючи еволюцію малих форм в аспектах історичної поетики, він вказує на спорідненість окремих форм і жанру новели в цілому з формами фольклору, давньої літератури.

Визначає специфіку новелістичного матеріалу, в якому закодовані елементи жанрової структури, зосереджується на жанрово-структурних

типах новел. При цьому основний принцип типологізації він вбачає у концентрації форм художнього висловлювання [див.: 4]. Василь Фащенко, автор фундаментальних праць з історії та теорії новели, у своїх працях «Новела і новелісти: жанрово-стильові питання (1917–1967)» (1970) та «Із студій про новелу» (1970) на підставі вивчення українських зразків малої прози вивчає специфіку новелістичного жанру, досліджує природу композиційної концентрації у новелі («фокус», пуант, поворотний момент (вендепункт)). Дослідник бачить жанр рухливою категорією, яка зберігає у трансформованому вигляді загальні стійкі структурні ознаки, і найвиразнішим прикладом такої трансформації вважає новелу, в історії розвитку якої демонструється «змінність жанрових ознак, способів аналізу протиріч дійсності: затверділе плавиться на вогні нових явищ і мінливого світорозуміння, нове швидко кристалізується, твердіє»

В. Фащенко виділяє три закони, за якими новела компонується у нерозривну синтезовану цілість: це вибір «променя зору», принцип зіставлення — протиставлення — зіткнення образів і підпорядкування частин цілому (фокусу) [19, 202].

Саме з променю зору, який є законом, а не засобом, на думку дослідника, починаються складання художніх часточок (вчинків, портретів, пейзажів) в одну систему. Також важливу роль відіграє такий засіб, як новелістична синекдоха (за частиною пізнається ціле), яка «ґрунтується на всебічному художньому знанні предмета дослідження і вмінні зводити ланцюг частин зображення до одного фокуса» [18, 220], щоб кожен епізод і кожна дрібниця служили цілому, розкриваючи ідейно-тематичний задум.

Денисюк суть новелістичної концентрації шукає у зіставленні новели з її фольклорною праформою — анекдотом і народною новелою, але інформація, яку несе новела, — особливої якості: це глибинний зондаж у рідкісні явища життя [4, 8]. Генезу української новели, на думку дослідника, слід шукати з одного боку, у всезагальній тенденції літератур до фрагментарності, а з

другого — у комплексі тих змін, які на початку ХХ століття витворили реалізм нової якості — так званий психологічний реалізм [4, 6].

Підстави стверджувати, що жанр новели виник внаслідок деякої спорідненості літератури з психологією. Ще у кінці ХІХ — на початку ХХ століть зміна стильових епох зумовила художню переробку тогочасними митцями традиційних для реалізму жанрових канонів. За спостереженнями Ц. Тодорова, новий жанр завжди є «трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [14, 24]. Так, наприклад, можна помітити, що оповідні жанри малої прози (оповідання, легенда, анекдот, сатира) беруть початок у фольклорі, опираючись на розповідну манеру, яка не вимагала психологічного заглиблення; натомість — активізації драматичних, поетичних і здебільшого новелістичних жанрових схем сприяв бурхливий розвиток психологізму.

Висновки до розділу 2

Досліджуючи українську новелістику ХІХ-ХХІ століття, можна відмітити мінливість жанру «новели» як змістової форми, що пояснюється її залежністю від соціокультурних умов доби. Межі століть – час особливих змін, переосмислень цінностей, відкриття нових горизонтів та можливостей, час усвідомлення минулого, його значення. Цей період у культурно-духовній історії народу у всі епохи знаменний світоглядно-естетичною еволюцією.

Це пов'язано з тим, що на розвиток літературного життя мають вплив також позахудожні чинники: соціальні, політичні, економічні, ідеологічні. Революції 1905 та 1917 років, Перша та Друга світові війни, розпад Радянського Союзу, проголошення незалежності України, розбудова самостійної держави, демократичного суспільства, успіхи та складнощі вказаних процесів та пов'язані з ними явища соціально-історичного характеру позначилися на розвитку й специфіці української художньої

літератури. Що, в свою чергу, доводить здатність новели йти за духом часу, модифікувати свою поетику, засоби освоєння нового життєвого матеріалу.

З одного боку, в літературі продовжують творити представники старшого покоління (В. Шевчук, Д. Павличко, В. Медвідь, Л. Костенко та ін.), а з іншого – в літературу прийшла нова генерація митців, чие становлення та формування відбулося саме в контексті порубіжної епохи. Йдеться насамперед про такі постаті, як О. Забужко, Г. Пагутяк, Є. Пашковський, Є. Кононенко, В. Даниленко, С. Андрухович, М. Кіяновська та ін. Творчість цих митців різнопланова, оригінальна, новаторська.

Завдяки тонкому відчуттю темпоритму сучасної доби, її суспільних, політичних, економічних, культурних тенденцій, сучасні новелісти у своїх творах досягають глибин в осмисленні місця людини у контексті обставин, у розкритті складного духовного світу сучасної людини, тих чинників, які впливають на її світогляд.

Отже, новела своєрідно відобразила загальні тенденції розвитку літератури модернізму та постмодернізму. Попри існування деяких канонічних композиційних форм, вона продемонструвала динамічність і здатність до активних трансформацій.

Структура новели змінювалася в напрямку стислості поглибленого психологізму, котрий заявляє про себе не тільки як засіб розкриття внутрішнього світу особистості чи надособистісних духовних процесів, а і як дієвий сюжетовизначальний і структурнотворчий фактор; усеохопного ліризму, підвищеної чуттєвості, викликані суб'єктивними рефлексіями; збагачення міфопоетичної й символічної образної системи; синтезу зображально-виражальних засобів, запозичених з інших видів мистецтв, що неминуче вело до зміни генологічних характеристик.

РОЗДІЛ III. НОВЕЛА ЯК СТРУКТУРОТВІРНИЙ ЧИННИК УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Художні особливості новел Маріанни Кіяновської (збірка новел «Стежка вздовж ріки»)

Однією з найпомітніших постатей української прози початку 2000-х, без сумніву, є Євгенія Кононенко – поетеса, прозаїк, перекладач, яка є членом Національної спілки письменників України та Асоціації українських письменників.

Її літературний дебют відбувся у 1996 році. У творчому доробку Є. Кононенко поезії, оповідання та есе, повісті і романи, кілька дитячих книжок, ряд культурологічних розвідок з тем популярної культури і гендерних питань та журналістські статті. Але найбільше визнання Євгенія Кононенко отримала за свою малу прозу: книжки її оповідань, новел та есеїв постійно додруковуються в Україні, перекладаються за кордоном і є темою наукових досліджень в Україні та за її межами [1].

Новели Євгенії Кононенко включено до ряду збірок, зокрема до антологій «Тексти» (1995); «Квіти у темній кімнаті» (1997); «Три світи» (2007); збірки новел «Без мужика» (2005); «Повії теж виходять заміж» (2004); «Новели для нецілованих дівчат» (2006); збірка новел та есеїв «Книгарня “ШОК”» (2009); збірка новел і мініатюр «КАТ» (2014).

Цікаво, що творчість Євгенії Кононенко розглядається багатьма літературознавцями переважно у контексті сучасної української жіночої прози (Р. Харчук, В. Христо, С. Філоненко та ін.). Однак, усі дослідники її творчості (Н. Зборовська, Л. Таран, Г. Тарасюк та ін.) сходяться на думці, що центральне місце у неї (як переважно в усіх сучасних авторок) належить жінці. Хоча у своїх творах авторка порушує не лише проблеми, які хвилюють сучасну жінку, «а й ряд інших актуальних для сучасного суспільства питань, які турбують людей усього світу, що робить її творчість досить помітним явищем глобального масштабу» [80, с. 316]. У своїх творах Є. Кононенко

розкриває «проблеми загальнолюдських відносин, порушення морально-етичних норм, що призводить до духовного зубожіння і навіть злочину, покаранням за який є втрата людиною самої себе як особистості» [62, с. 11].

Тема, до якої найчастіше звертається авторка у своїх збірках, – це проблеми суспільної моралі, колективний фальш якої проник у найменшу ланку суспільства – сім'ю. Є. Кононенко пише про ситуацію жінки у час великих змін в країні – на зламі формацій суспільства, під час ідейних самозаперечень і національної самоідентифікації [63, с. 236].

Загалом збірка «Повії теж виходять заміж» ділиться на два розділи: «Там» і «Тут». Там – трагедії замість щасливого кінця казки про Попелюшку. Тут – чвари, розгул сексуальної революції на тлі зубожіння і деградації, слабкість та продажність чоловіків, і все-таки незнищенна наївна надія на казку про Попелюшку, у яку, виявляється, вірять не тільки жінки, а й нереалізовані, «фемінізовані» українські чоловіки («Дати», «Півтора Григорюка») [13, с. 17].

В анотації до збірки новел «Повії теж виходять заміж» вказано, що назва цієї збірки не менш оманлива, аніж варіанти доль багатьох її героїнь [35]. Зріз життя не одного покоління, події, які відбуваються за лаштунками дверей багатьох помешкань та на вулицях Києва, виживання у «новій» столиці незалежної України в умовах «дикого ринку», спорадичні вояжі на Захід, іноді під приводом службовим, іноді – інтимним, а часто під обома...

У пострадянському суспільстві поняття «успішної жінки» стійко асоціюється з парадигмою «вдалого заміжжя». Проте кінець першої новели (як і більшості інших) ставить під сумнів щасливу долю головної героїні.

У збірці відсутнє моралізаторство і повчання. Тринадцять новел збірки – це тринадцять особистих історій українських робітниць, вчительок, перекладачок, яких заїли злиденний побут, безробітні примари-чоловіки й всі інші «радощі» безкінечного періоду в нікуди.

Твори майже цілком присвячені колізії шлюбу чи кохання. Героїнями новел є жінки, кожна з яких різна, кожна прагне до кращого життя, жіночого щастя. Є. Кононенко «створює різні типи жінок, випробовуючи їх у ситуаціях (драматичних, а часом і трагічних) неоднозначних взаємостосунків з чоловіками, подолання своєї ролі як «підлеглого об'єкта» (визначення С. де Бовуар)» [25, с. 194]. Це здебільшого жінки середнього віку, але у кожній є певні цінності, що є найважливішими у житті. Більшість жінок – інтелігентки, працівники сфери науки, освіти чи культури, але нещасні в особистому житті, часто пригноблені.

Важливою складовою творення характеру жінок та формування їх сімейних цінностей постає соціальне тло і час, про який йде мова. Усі події збірки новел відбуваються у важкі для України 1990-ті рр. Жінки зображуються у час пострадянських соціально-економічних потрясінь, сексуальної революції та загального зубожіння [25, с. 194].

У різноманітних проявах письменницею фіксується неблагополуччя сімейного життя: ситуації сварок з чоловіком і свекрухою, квартирне питання, побутові проблеми та ін. Так, у новелі «Нема раю на землі...» показано як шлюб може змінити подружжя і взагалі значення шлюбу з роками: *«Як знецінилися деякі речі звідтоді, коли, після занять на Перших міських курсах іноземних, Гелену зустрів не кавалер незрозумілого статусу, а законний чоловік»* [35, с. 52]; *«Тоді, більше п'ятнадцяти років тому, хіба вони думали, що дійдуть до такого життя? вже й забули, коли востаннє сідали разом. І забули, коли востаннє разом лягали. Вони не сварились, не лаялись»* [35, с. 53].

У своїх творах письменниця часто переосмислює тему втрати сімейних цінностей в сучасній родині, а згодом ця тема розкривається перед читачем значно агресивніше: це вже зовсім інші товарно-грошові виміри людських відносин [13, с. 17]. Так, у новелі «Драні колготки» зі збірки «Повії теж виходять заміж» чоловік свідомо штовхає дружину на проституцію: «–

Слухай, Іро, він дуже добре заплатить. – Ти хочеш, аби я... – Настільки добре, що ти й уявити собі не можеш. – Я, здається, не повія. – Звичайно не повія, тому так дорого... Ми ж їдемо до Норвегії, ти не забула? – То й що з того? – Ну... валюти сама знаєш, скільки... Тепер звітики зняли, зате й валюту врізали. – Ти ж не провезеш валюти. – А він дасть чек! Уяви собі! Чек на моє ім'я! Я все зможу купити для нашої дитини! – І задля цього мати твоєї дитини має вийти на панель? – Це ще не панель. Один раз – це ще так... А скільки разів ти зі мною буваєш байдужою. Ніби я той німець...» [35, с. 108].

Сюжетами своїх новел Є. Кононенко показує, що у сучасному суспільстві руйнується не тільки патріархальна сім'я, метаморфози відбуваються і в стосунках «батьки-діти». Письменниця неодноразово підкреслює: саме старше покоління провокує конфліктні ситуації передусім через те, що нав'язує родині, і не тільки, порядки та поняття часів своєї молодості. Адже батьки часто принципово не бажають сприймати сучасні реалії, а разом із цим і новий світоглядний дискурс [13, с. 17]. Однак в творах показана й інша сторона. Наприклад, у новелі «Special Woman» син-підліток тероризує самотню матір, шантажує її, відгороджуючись після цього телевізором від її плачу.

Конфлікт поколінь спостерігаємо і у діалозі матері та дочки в новелі «Поцілунок у сідницю». Він проявляється в тому, що у матері та дочки протилежні погляди на життя, призначення жінки, виховання дітей. Конфлікт проявляється і в кількості чоловіків кожної жінки: «*Ти б хотіла, щоб і я була такою черницею, як ти! То була твоя заповітна мрія! – Яке вже там чернецтво! Я терплю твоє анти чернецтво від твоїх 15 років!*» [35, с. 136]. Незважаючи на те, що донька змальовується як жінка, що не цурається нічного способу життя у пошуку чоловіка, переклала всі обов'язки на матір, вона своєрідно піклується про свою дитину, даючи настанови як годувати, що читати, і не цілувати у сідниці, висловлює думку, що варто віддати

дитину у дитячий садок, тобто замислюється і про її майбутнє. Саме у образі цієї жінки втілюються дві крайні іпостасі жіночності – «повія та матір» [49, с.170].

У сприйнятті матері багатий інтимний досвід героїні новели «Закони жанру і логіка сюжету» є соромом для всієї родини. Вихід за межі пристойності постає викликом традиційним сімейним цінностям. «У новелі описується спроба розірвати замкнуте коло соціальної спровокованості: бабуся все життя любила чоловіка – «ворога народу»; мама все життя терпіла чоловіка – сина репресованого; донька рятується від ролі жертви й обирає закордонне забезпечене життя на протигагу пострадянській приреченості» [37, с. 55-56].

У збірці Є. Кононенко також чітко простежується постколоніальний синдром, адже у нових реаліях сім'я несподівано опинилась у нових умовах. «Коли зникла соціальна захищеність, гарантована радянським суспільством, саме чоловіки виявилися слабкішими для адаптації в нових умовах. Жінка опинилась у новій ролі – годувальниці сім'ї та її морального оплоту. На першому плані для українських жінок постала проблема необхідності самій утримувати чоловіка та дітей» [59, с. 177]. І як зізналася головна героїня новели «Нема раю на всій землі»: *«А в нас одна дорога. На базар або на трасу. Ну і третя за кордон»* [35, с. 45]. Натомість чоловіки, як показано в новелах, не здатні реагувати на виклики сучасності. Тому, у рисах героїнь простежуються такі риси як прагматичність, стриманість, урівноваженість, мужність. Навіть здатність до подвигу, що *«присмучений гіркою тугою навіть не за лицарем, а надійним чоловічим плечем»* [35, с. 44].

Проблематика новел збірки «Повії теж виходять заміж» стосується жінок, яких новітні реалії суспільства змушують шукати соціальне благополуччя, часто за межами України. На фоні злиднів, невлаштованого побуту, безгрошів'я та нікчемності українських чоловіків, видається привабливим шлюб із іноземцем. Так, наприклад, у новелі «Special woman»

Юрен кілька разів думає і повторює у характеристиці Нелі Тимченко: «very special woman», таким чином протиставляючи інших жінок, від якої отримував листи: «– Подивись, що вони написали, – обурювався Юрен. – Писали, що хочуть створити зі мною сім'ю. Хіба можна так прямо? А ось твої листи» [35, с. 26]. Та ця особливість вимірюється грошима «Я одразу відчув, що на тебе можна витратити тисячу доларів» [35, с. 27]. Сенса життя для героя – робити гроші і дітей. Натомість від нареченої він очікує романтичності, яку розуміє по-своєму. Таким чином, письменниця стверджує, що шлюб з іноземцем для української жінки є проблематичним через прагматичність і патріархальні стереотипи стосовно ролі жінки у свідомості європейських чоловіків.

Варто відмітити, що безпосередньо повіям присвячене лише одне з оповідань книги. Всі інші героїні, – це так – аматорки-непрофесіоналки, що займаються цією справою епізодично, аби заробити на кілограм сосисок для чоловіка, який уже другий рік поспіль лежить безробітним на дивані [23, с. 9].

Твори збірки не тільки про українських жінок, але й про їхніх чоловіків, які втративши будь-яку самоповагу і здатність до опору змусили своїх дружин виживати у відповідності до власної зовнішності і талантів.

Як і всі твори Євгенії Кононенко «Повії теж виходять заміж» овіяні лагідним гумором і безкінечною любов'ю до Києва, на вулицях і в помешканнях якого розгортається чимало історій. Варто відмітити, що авторка пише не міський, а суто київський роман. Вона, як ніхто в українській літературі, гостро відчуває відмінність між міськими і сільськими (містечковими) носіями культури [76, с. 203]. Легкість стилю, ясність мови, майстерно вихоплені з життя діалоги і реалістично змальовані герої, про яких так і хочеться вигукнути: «О, я знаю кого письменниця мала на увазі!» [23, с. 10].

Більшість героїнь збірки новел об'єднує саме Київ – місто, де вони проживають. У новелах «Закони жанру й логіка сюжету» і «Тридцять третя соната» є вказівки на те, що деякі героїні знайомі між собою, стали приятельками на курсах англійської мови, які постають відправною точкою до нового життя із іноземцями: *«А ти знаєш, мамо, всі наші дівчата з перших міських курсів застосовують на практиці набуті знання саме так, як і твоя донька»* [35, с. 127].

Таким чином, у збірці новел «Повії теж виходять заміж» Є. Кононенко змальовує низку жіночих образів, розкриваючи їх характери у контексті соціально-політичного становища у країні та низці подій у особистому, в основному далеко не радісному, житті. Хоч повія присвячена лише перша новела, тема проституції простежується у багатьох новелах. У кожній героїні свої сімейні цінності, які пов'язані із вихованням у родині, впливом суспільства. Відповідно до цього можна виокремити такі головні іпостасі жінки як дружина, коханка, мати, повія, свекруха. Ці цінності авторка часто розкриває та тлі опозицій батьки-діти, у центрі якої виявляється конфлікт, пов'язаний із несприйняттями сімейних цінностей іншого покоління.

Водночас, своєю творчістю Є. Кононенко довела, що й у добу постмодернізму можна писати захоплюючі тексти, сповідуючи при цьому реалістичні настанови, але без українського провінціалізму. При цьому варто було б додати: з настановами провінційного постімперського міщанства [76, с. 199]. Твори письменниці розраховані передусім на масового читача, про що свідчить її настанова писати літературу розважального характеру.

3.2. Поетика новел Галини Тарасюк (на основі збірки «Ковчег для метеликів»)

Маріанна Кіяновська – визнана сучасна поетеса, автор, яка культивує жанр «вінка сонетів», раптом заявила про себе як прозаїк. Найсвіжіша збірка її оригінальних новел «Стежка вздовж ріки» (К.: Факт, 2008) відкриває

сучасному читачеві можливості і способи поновлення постмодерністського мислення в новому тисячолітті. Збірка складається з шести текстів («Вона і діти», «Ляльковий дім», «Гра в живе і мертво», «Все як треба», «Маг і принц», «Прометей»), написаних в новелістичному жанрі і до кінця стримані в класичному сенсі жанру новели. Однак на цьому їх новелістичність і закінчується. Автор пропонує читачеві твори відверто бездієві (а це не відповідає рівню новели як тексту, що зображає одну нечувану подію, яка сталася [1]), але - що парадоксально! - цілком фабульні.

Пуант - наскрізний, так би мовити навіть - всепроникаючий. Фабула концентрована, стягнута, практично емблемізована. Події як такі (тобто як одиниці дієдатності сюжету) відсутні. Є лише видимі знаки подій - так звані симптоми, безпомилково допомагають встановити «ілюзійну залежність. Це не діагноз. Це метод лікування літератури, яка залежить від постмодерністської симптоматики, в яку потрібно дозовано «імплантувати» реалізм, побутовизм.

Перш за все про пуанти, а потім, про назву збірника, характеризується деталлю якої є символ річки. Без винятку в кожному тексті ріка виступає одночасно і подією, і декорацією. Автор поступово набуває «річкового» досвіду: вміння мислити річкою, мислити як ріка. Це фактично мета її подорожі по «стежці вздовж річки» - в просторовому і часовому вимірі тексту. У просторовому - через епіграфи, які створюють контекстуальну «рамку» для текстів - «ніби фотографій», засвічених на негативі. У тимчасовому - інтертекстуальний, тобто алюзійний, без конкретних натяків, вказівок і свідомих закликів і імен, що і означає - симптоматично, в лихоманці читаного і перечитаного.

Інтертекстуальність - це межа, яка розуміється як зв'язок «епіграф - текст». Епіграфічність зв'язку в міжтекстуальному просторі виконують роль додаткової дистрибуції, а, отже, за влучним висловом сучасного польського

теоретика Ришарда Нича, належать не до справжньої, а до факультативної інтертекстуальності.

Епіграф, який бере на себе функції тексту, стає його еквівалентом: він визначає модель тексту, його стиль, ідею і навіть авторську манеру викладу. У постмодерністській літературі така імітація епіграфа стає нормою, але в збірці новел М. Кіяновської вона переростає саму себе і сприймається як цілісна імітаційна картина (паратекст, по Ж. Женнетом - це комплекс додаткових компонентів, які супроводжують поліграфічне видання будь-якої книги: заголовки, підзаголовки, внутрішні заголовки, передмови, післямови, вказівки або зауваження для читача, попередні зауваження; примітки на полях, заклики в кінці сторінки, коментарі після тексту; епіграфи; мотто; ілюстрації; пропозиції щось додати до авторського тексту; анотація і т.д. [3, с. 109]).

Саме в цьому і полягають особливості ущільненості твору яку культивує М. Кіяновська, тобто коли його тему і ідею неможливо виокремити з текстопороджувального матеріалу, за який в збірнику служить подяка, загальний епіграф до всієї книги, окремі епіграфи до кожної з новел, заголовки текстів і, нарешті, оформлення обкладинки у виконанні Р. Лужецького. Візуальний текст накладається на авторський своєю специфічною багатошаровістю, що «вилущує» ідейно-тематичне ядро, сповідань автором. «Складаний ніж з надтріснутою колодкою» [4, с. 9]), що знайшов серед речей вигаданих батьків герой першої новели «Вона і діти», зображеної на обкладинці книги як трохи, але рішуче і гостро спрямований в простір «вздовж річки» - саме він і застерігає читачів, які хочуть розуміти ці новели тільки як «жіночі історії» [5, с. 5].

Так, наприклад, М. Кіяновська володіє мистецтвом майстерно впроваджувати спонтанний, образно насичений мовленнєвий потік у конструктивістське русло обраних поетичних матриць. Ця здатність

видається унікальною, особливо на тлі формотворчої анемії більшості сучасних авторів.

У своєму інтерв'ю поетеса Маріана Кіяновська зазначила, що проза жила в ній давно. У дитинстві вона багато років писала щоденник. Потім написала роман. Згодом у журналі «Кур'єр Кривбасу» і в газеті «Поступ» було опубліковано кільканадцять її оповідань. Тобто вона завжди писала прозу. Хоч ніколи цього не розголошувала, і, відповідно тому її не помічали як прозаїка. «Як містик я довіряю не інтелекту, а розуму. Я ж колись казала тобі, що дуже розрізняю, коли думаю, інтелект, «буденну свідомість», розум? Прозу, написану останнім часом, я наважуюся видати тільки тому, що писала її по-справжньому. Без участі, так би мовити, «буденної свідомості». І практично без участі інтелекту. Тобто я нарешті навчилася досягати трансу і під час писання прози. У цьому сенсі я не знаю, як я її пишу. Вона мене якимось чином наповнює і «виливається» з мене» [43].

Як стверджує сама авторка її збірка «Стежка вздовж ріки» – і за своєю суттю, і за структурою, і за внутрішньою логікою, і за характером мови – насправді поема, тою ж мірою, що «Мертві душі» у Гоголя чи, наприклад, «Москва-Петушки» у Єрофеева [44].

Головна героїня «Лялькового дому» бачить себе «лялькою» у руках свого чоловіка Матвія і водночас створює собі власну «ляльку» із їхнього спільного приятеля Марка. У цій новелі крайність жіночого егоцентризму полягає у тому, що Барбі-художниця намагається узурпувати «чоловічий світ», накидаючи на нього жіночі ролі, хоча її чоловік свято вірить, що «Барбі по-справжньому живе тоді, коли її дівчинка (чемна дівчинка, мама) миє її, годує, розчісує, одягає і роздягає, бере з собою на прогулянки і вкладає до ліжечка», тобто «думає, що я – його вона» [30, с. 38]. Однак насправді «Барбі-художниця» думає, що: «Матвій міг би бути ідеальною матір'ю» [30, с. 38], а Марко – «досконалий, чудесний», «він зовсім як живий, але він – моя лялька» [30, с. 44]. Тому нове помешкання, у яке переїжджають герої-ляльки,

є лише зміною ролі для Барбі: «У цьому домі я була Барбі-художницею. Ти придумав для мене інший – новий – дім. Здалеку від усіх. Там, як тобі здається, мені не дошкулятиме безсоння» [30, с. 46-47].

Проте Нора Ібсена сама позбавила себе будь-яких меж (пішла з дому, покинувши і чоловіка, і дітей); водночас героїня Кіяновської мислить цілком у дусі сучасного фемінізму: вона погоджується на роль ляльки з хитрою підступністю залишити за собою право на володіння «ляльковим домом» та його маріонетками [5, с. 26].

Наратив новели «Прометей» нагадує Сартрових героїв (зокрема, «Герострата»), а, враховуючи епіграф, узятий із творів Ф. Кафки, цей текст можна кваліфікувати як історію без історії, або монолог позасвідомого. Письмо Кіяновської за манерою також нагадує прустівське (роман Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»), в якому письменник «Прометей» є ключем до жанрової концепції новелістики Маріани Кіяновської. Авторка створює алюзійно насичені тексти, які вміщують у собі цілий світовий літературно-міфологічний контекст, хоча насправді це лише вдалий хід у постмодерному просторі, який переживає свою агонію. Як пародія на постмодерне письмо [5, с. 28].

У тексті новели «Маг і принц» знаходимо рядки, які точно визначають тематику першої прозової книги Маріанни Кіяновської: «Маврині ляльки... знали, що насправді є не те, що власне, відбувається, і не те, що уже відбулося, а те, що так ніколи і не настало, не сталося і не збулося» – так вустами ляльок говорить істина [20]!

У цій новелі «Маг і принц» інтертекстуальний ланцюг перетворення тексту переростає у наративний, що впливає із очевидних аналогій, які можна провести на основі зіставлення з твором М. Твена «Принц і злидар». Починаючи від заголовка, наратив новели будується так, що кожен із героїв є «дзеркальним» стосовно іншого, тобто в одному контексті – «магом», в іншому – стає «принцом» [5, с. 27].

Таким чином, збірка «Стежка вздовж ріки» М. Кіяновської – це система досвідів, які можуть бути типовими, однак, можуть і вказувати на щось унікальне, навіть парадоксальне, якщо той або інший досвід розглядати в різній читацькій системі координат.

Отже, новели Кіяновської насправді створюють враження цілком інше, ніж це задекларовано їхніми назвами та епіграфами, а інтертекстуальний ланцюг, який розщеплює їх зсередини, допомагає читачеві впізнати у кожній із них відбиток дзеркала іншого часу, але при цьому, за метафоричною логікою, роль дзеркала відіграє ріка, а роль часу – стежка, яка нібито біжить вздовж ріки на подобу часу, який ми лише уявляємо, що він «біжить», а насправді тільки «вздовж», тобто паралельно: лінія попередніх поколінь та лінія сучасності завжди є тільки паралельними прямими, які гіпотетично перетинаються [5, с. 26] – це і є висновок, до якого, на думку авторки, повинен додуматися читач

3.3 Специфіка новелістичної творчості Євгенії Кононенко (на прикладі збірки «Повії теж виходять заміж»)

Ще один неперевершений майстер слова – це українська поетеса, прозаїк, журналіст, перекладач, лауреат численних літературних премій (імені Олеся Гончара, імені Володимира Сосюри, імені Григорія Сковороди, імені Ольги Кобилянської та ін.) Галина Тарасюк, яка у центрі своїх творів порушує духовні й психологічні проблеми, пов'язані зі складнощами, суперечностями людського характеру, злободенні теми сьогодення, розкриває негативні явища, якими переповнене буття пострадянського суспільства, що проступає в різних мовних деталях. Вагомим мовно-стильовим елементом індивідуальної манери письменниці є виразна індивідуальність, дієслівність фрази, реченнєвої конструкції. Також привертає увагу стиль творчості Г. Тарасюк – лаконічний, розмовно-оповідний.

Її творчість посідає помітне місце у контексті сучасного прозового дискурсу. Мала проза Г. Тарасюк примітна охопленням широкого кола проблем сучасності: економічних, морально-етичних, суспільно-політичних, культурних. Об'єктивована манера, яка, в свою чергу, позначилася на розширенні подієвого плану творів визначила соціально-психологічний характер її новелістики. Письменниця збагатила сучасну українську прозу лірико-психологічною новелістикою, якій притаманні яскраво виражена настроєва домінанта, самодостатні психологічні деталі.

На окрему увагу заслуговують вдалі прозові форми у творчості письменниці, – зокрема, це новели, які увійшли до збірки «Ковчег для метеликів» (2009). Аналіз малої прози Г. Тарасюк дозволяє визначити іманентні ознаки її творчої манери та розширити уявлення про жанрові моделі сучасних малих епічних форм.

Мала проза авторки репрезентує відкритість новели до змін, жанрові моделі сюжетно-композиційним розширенням подієвого та ідейно-тематичного плану, що зумовлює збільшення обсягу твору, модифікацію усталених новелістичних норм. Як і належить письменнику-новелісту, який переважно «звертає увагу до сучасного моменту, не любить давноминулого часу» [15, с. 96], Г. Тарасюк розробляє соціально-психологічний різновид новели, зосереджуючи увагу на художньому розкритті проблем сучасного життя, на показі існування особистості у контексті новітнього соціокультурного простору.

Такі новели зі збірки, як «Тікаймо, Адаме, тікаймо», «Голос крові», «Ганька – сама собі ворог», прикметні трансформацією жанрової структури за рахунок інтеграції елементів оповідання й повісті, при цьому зберігають новелістичні домінанти. При наявності психологічної та ситуаційної несподіванки, жанрові моделі цих творів мають розгалужений сюжет, охоплюють широке коло життєвих явищ, в них присутні головні та другорядні персонажі, деталізація, описовість, вони більші за обсягом. У

названих творах характер персонажа розкривається не в одному моменті його розвитку, як це притаманно новелі, а в контексті різних подій, у межах декількох сюжетних епізодів.

Наприклад, в основі художньої структури твору «Тікаймо, Адаме, тікаймо» – історія стосунків головної героїні, від імені якої ведеться оповідь, та Кирила, зокрема, їхня спроба втечі з *«дотеперішнього життя, з узвичасного світу, з вічно дощового міста, втеча – з буття!»* [64, с. 15].

Як і решта творів Г. Тарасюк, ця новела відзначається своєю відвертістю, незаангажованістю, моральністю. Втеча людини від самої себе, з абсурдного світу, де все чуже, аморальне, – є екзистенційною ситуацією, в якій авторка найповніше розкриває своїх героїв. Спонукальна конструкція «тікаймо, Адаме, тікаймо», яка вживається у новелі двічі – в заголовку і в кінці звучить з уст головної героїні, – сконденсувала в собі типову для екзистенціалізму ситуацію «тривання на межі», тобто як може людина зберегти своє духовне єство в абсолютно несприятливих для цього умовах [45, с. 51].

Вмотивовуючи вчинок героїв, авторка розкриває причини, які спонукали їх покинути все і посеред ночі мчати в гори на машині. Усвідомлення того, що все у своєму житті робив вимушено, не був сам собою, грав чужу роль, навіть зраджував рідних змушує Кирила тікати від власного життя та від самого себе. Героїня твору приймає його «запрошення», оскільки і їй притаманні подібні почуття. Перебуваючи у горах, вони відчують себе Адамом і Євою, які повернулися у втрачений рай. Поєднання з витоками буття, першооснов людських стосунків супроводжується єднанням з природою, очищенням від того, що притупляло справжнє єство: *«... і забули свої мирські імена і земні прикраси, і посади, і звання»* [64, с. 19]. *...Мов дерево сухе листя, скинули ми із себе колишні звички, і страх, і упередженість, і світську хандру, і даленіло вчорашнє, наче важкий кошмарний сон. І вчилися ми радіти першому промінчику сонця і*

тішитись, як найбільшим скарбом, кожним прожитим днем, і милуватися дрібненькою квіткою, і наслухати тишу, і не звучати дисонансом у вселенській гармонії» [64, с. 23].

Твір помітний особливим часопростором, у якому взаємодіють як реальні, так й ірреальні чинники. Духовне відродження героїв супроводжується фізичним оновленням: вони п'ють джерельну воду, і вона змінює їхню зовнішність, повертаючи молодість. Знаковою рисою оповідної манери, яка визначає спосіб відтворення особливостей перебування героїв у «поверненому раї», є стилізація біблійного нарративу. Вигнання Адама і Єви подане як болісне повернення героїв до реальності. У контексті зображуваного постає ідея про неможливість втечі від реального життя, адже неможна уникнути дійсності, як неможна вигнанцям повернутися до раю, однак, завжди є можливість змінити, трансформувати дійсність. Саме тому, ще одна спроба втечі героїв із життєвих реалій у вже *«двічі втрачений рай»* [64, с. 34] приречена на поразку.

Не випадково письменниця подає саме таким образ в'язниці, в яку потрапляють герої після щасливих днів в раю, адже це своєрідна екзистенційна ситуація, в якій виявляється справжня сутність людини. В одних людей тюремний простір «спричиняє душевну апатію, песимізм, в інших – саме понурий простір в'язниці, ця замкнута атмосфера активізує мисленнєві процеси, спонукаючи людину тягтися «до світла», піднятися з цього суспільного дна» [45, с. 52].

Ключовим структурованим компонентом художньої системи є головна героїня. Жінка Г. Тарасюк є архетипним образом, який виражає думки самої авторки щодо повноти і цілісності самої особистості. У новелі піднято теми жіночого бунту, жіночої самотності, вибору тощо. Ці теми, поставши у психологічному і екзистенційному вимірах, проходять через усю творчість письменниці.

У новелі «Бермудський трикутник» авторка відтворює специфіку взаємовідносин особистості й суспільства, зосереджується на проблемі «митець і суспільство». Герой твору – колись відомий і поважний, а тепер забутий письменник. Його спогади демонструють внутрішній стан, позначений творчою кризою. Розкриваючи минуле письменника, Г. Тарасюк проєктує його на сучасне, що дозволяє поглибити психологічну характеристику, максимально точно відтворити внутрішні процеси, пов'язані з переживанням стану творчої кризи. Згадуючи ті часи, коли його романи виходили один за одним великими тиражами, а сам він займав поважні посади, мав визнання й славу, а, головне – творче натхнення, митець шукає відповідь на питання: чому ті, які захоплювалися його творчістю, вже не згадують про нього? (*«А вони тепер, коли він уже не редактор журналу, не секретар Спілки і, навіть, не депутат, а просто – рядовий письменник, вдають, що його нема. Й не було! Не було його книг, не було його епохи...»* [64, с. 143]). Це болісне відчуття власної непотрібності підсилюється почуттями образи та обурення.

Старіючи синхронно з плином часу, митець болісно роздумує над причинами регресивної зміни життєвого вектору. Одним з аргументів є: *«І все тому, що, як ніхто, знав, що то за нутро справжнє у тих демократів і патріотів, в отих деформованих вилупків Системи... І що ж – його забули в ту ж мить, як він вимкнув телефон, що зовсім легко при перенасиченому новими, різномасними «героями» в інформаційному просторі»* [64, с. 145]. Система асоціюється із жахливим моральним занепадом часу переходу від радянського режиму до демократичного, коли за бортом життя опиняюся по-справжньому вірні та розумні люди, які не мають можливості повернути своє становище [67, с. 38].

У такий спосіб письменниця моделює типову для пострадянської доби ситуацію, коли окремі письменники, творче становлення й реалізація яких відбулися за радянських часів, не можуть адаптуватися до сучасних

соціокультурних умов. Нові реалії життя породжують нові ідейно-естетичні орієнтири, які, як правило, базуються на переосмисленні, або й запереченні усталених світоглядних основ, традиційних художніх норм. Таке пристосування для героя новели є болісним. Щоб «втриматися на плаву» він вдається до імітації власної творчості, працездатності, «*навіть до негідних його чесної особи новітніх технологій розкрутки, не гребуючи огидним шаром*» [64, с. 144]. Вся трагедія полягає в тому, що письменник не може знайти себе, не здатен реалізуватися у контексті сучасного літературного процесу, в нього відсутні стимули для творчої роботи: «*Але вся трагедія в тому, що роман не писався... що йому взагалі не писалося... Щось ніби зламалося в ньому і безповоротно щезло. Що: порив? цікавість? натхнення? жадоба слави? спрага самовираження? потреба месіанства? здатність володіти душами й думами? Зникло все. Зосталася одна пустка. Втома. Навіть злістю на себе самого і на цілий світ він не годен був пробудити в собі бажання писати*» [64, с. 145]. Не допомагає і звернення до життя й творчості представників світового письменства (В. Гете, В. Набокова, Е. Гемінгвея, Л. Толстого), та до спогадів про свої колишні романтичні пригоди.

Та минуле повернути неможливо, тому залишається лише в уявному світі переживати небуденні почуття, шукаючи таким чином стимулів для творчості: «*І Метр провалювався у каламутну пристрасть до двох жінок, як в астральну діру Бермудського трикутника. Щезав і з'являвся в іншій просторовій і часовій реальності, де був всеможним і невтомним на вигадку Творцем*» [64, с. 148].

Саме через відтворення стосунків Метра з двома жінками (за аналогією до «любовного трикутника») та через зображення його становища – не знаходить собі місця у нових умовах сучасного життя та тікає у світ своєї уяви, «*ніби його мокрого, змерзлого, не було ні на цьому подвір'ї, ні взагалі на білому світі. Ніби він справді провалився у Бермудський трикутник*» [64,

с. 149] – розкривається подвійна семантика поняття, що винесено в назву твору – «Бермудський трикутник».

Використання таких форм внутрішнього мовлення, як монолог-роздум та монолог-спогад створює нашарування різних часових пластів, вільний перехід від минулого до сучасного. В свою чергу, це визначає специфіку сюжетно-композиційної організації новели, в основі якої – перемежування зовнішньо-подієвого плану та внутрішньо-психологічних колізій.

Розробляючи художньо гострі проблеми сучасності, Г. Тарасюк не оминає й теми заробітчанства – новели «Острів зимового мовчання», «Янгол з України», «Тіні заблудлих нащадків», «Козацька корчма».

Героїня новели «Острів зимового мовчання» – Ольга – змушена у пошуках роботи поневіритися по чужих країнах, адже *«вдома ні життя, ні роботи, хіба що продавати на базарі «ніжки Буша» не першої свіжості, або «французьку косметику», забовтану в підвалі на Молдаванці»* [64, с. 152]. Історія життя Ольги розкривається через її монолог-спогад. Відтворюючи в пам'яті події свого життя, вона осмислює причини своїх життєвих негараздів. Пошуки роботи й грошей по чужих країнах, відносини з чоловіками і, врешті, шлюб з греком Арістотелем не принесли їй сподіваного щастя.

Лише віра в щастя, спогади про синів дають силу героїні і терпіння пройти через всі перипетії долі. Заради синів вона змушена повернутися до некоханого, але порядного грека Арістотеля. У силу обставин вона постійно змушена змінювати імена, спочатку Тамара, згодом – Ольга, хоча її справжнє ім'я – Оксана, лише *«для синів вона так і залишилася – мамою Оксаною»* [64, с. 153].

Назва новели «Острів зимового мовчання» є символічною. Адже саме взимку немає роботи, туристів, відвідувачів маленького грецького острова і саме в цю пору року дні тягнуться довше, а життя фактично завмирає; зимове мовчання – це самотність обділеної щастям жінки.

Новели «Пирого для повстанців» та «Москалі ідуть!» художньо

відтворюють проблеми, пов'язані з сучасними політичними реаліями. Так, сюжетною основою «Пироги для повстанців» є події Помаранчевої революції, які передано через їх сприйняття героїнею твору – Зіною Микитівною, яка приїхала до Києва з метою нагодувати повстанців пирогами та побачитися з донькою і зятем, які брали активну участь у подіях на Майдані. Як і для родини Зіни Микитівни, для більшості громадян мотивацією поведінки у ті дні були сподівання на кращі зміни, віра у перемогу правди. Однак, письменниця вдало демонструє в творі й явище політичного пристосування, яке у ті дні мало місце. Це яскраво відтворено в епізоді, коли Зіна Микитівна марно намагається довести, що мер їхнього містечка не той, за кого видає себе з трибуни (*«Даремно вона рвалася і кричала: – Це ж бандит і злодій! І перелицьований брехун! Він же ж голоси підтасовував! На виборах!.. Я – свідок!.. ...У той час, коли перелицьований мер в оточенні своїх перефарбованих поплічників пробирався Хрещатиком до свого мерседесу, Зіна Микитівна, обливаючись сльозами, визбирувала із снігової каші свою випічку»* [64, с. 287]).

У новелі «Москалі ідуть!» художній конфлікт побудований на зіткненні двох позицій – націоналістичної та шовіністичної. Маркіян Адальбертович, який раніше був комуністом, а тепер став пристрасним захисником української незалежності (*«Така батькова доля – бути патріотом. Тоді – Країни Рад, тепер незалежної України»* [64, с. 299]), веде з власним сином запеклу ідеологічну суперечку. Таким чином авторка акцентує увагу на проблемі ідеологічного протистояння в родині, яке призводить до того, що рідні люди стають ворогами. Через елементи іронії та гротеску Г. Тарасюк відтворює абсурдність ситуації, у якій відсутнє прагнення почути та зрозуміти один одного. Однак, у змодельованому в новелі конфлікті справжньою жертвою постає Юзефа Михайлівна, яка марно намагається примирити чоловіка-націоналіста і сина-москаля (*«– Юрчику, ти куди? Прошу тебе, Юрчику, вернися! – лементувала услід москалеві Юзефа»*

Михайлівна, не знаючи за ким бігти – чи за дурним молодим, чи за ще дурнішим старим» [64, с. 294]).

Сповнена трагізму новела «Ковчег для метеликів», яка відповідає назві збірки, актуалізує роль таких морально-етичних цінностей, як відповідальність, милосердя, любов, співпереживання. Взаємопроникнення реальних та ірреальних чинників створює особливу часопросторову модель, у якій зміщені межі між дійсним і фантастичним, земним та потойбічним, тимчасовим і вічним. Постійне балансування Метелика – хворої дитини – між життям і смертю формує двоплощинну модель буття і відповідну образність: летюче дерево, Бог, Ангелик – з одного боку, батьки, баба, лікарі – з іншого [73, с. 226].

У новелі Г. Тарасюк відтворює особливий внутрішній світ дитини, яка страждає від нападів страшної хвороби і, разом з тим, радісно сприймає життя, *«любить літати» [64, с. 481]* і сміятися, сповнена відчуттям *«безмежного, сліпучого, всепоглинаючого щастя. Щастя, що він – є!» [64, с. 481]*. Зображаючи, як хвороба Метелика визначає ставлення до нього його рідних батька й матері, авторка акцентує увагу на батьківській байдужості, безвідповідальності. Хвора дитина стає непотрібною батькам, адже є тягарем для них (*«Мама з бабою часто плакали, тато все рідше приходив додому, а навесні взагалі пропав [64, с. 487]. ...А незабаром не стало і мами. Пішла кудись і забрала з собою Метеликове щастя. Зосталися в хаті тільки він, нещасний, та печальна баба» [64, с. 488]*). Гірка правда життя, яка хвилює письменницю, не залишає байдужим і читача, полягає у тому, що «ковчегом» для таких дітей, як Метелик, найчастіше стає інтернат.

Проте у кінцевій частині твору звучить віра у перемогу милосердя і любові: мама Метелика, побачивши свою дитину на межі життя і смерті, усвідомлює, що ніколи не зможе його залишити, а в словах лікаря стверджується сила любові, яка має стати головними «ліками» для таких дітей, як Метелик: *«І тільки любов їх може вилікувати від того, що ми*

називаємо недугою, синдромом... Точніше, адаптувати до нашого, людського суспільства... Інакше, без любові, вони зупиняються в розвитку і залишаються... інвалідами, звичайно, в нашому розумінні...» [64, с. 495].

«Ковчег для метеликів» – увиразнює гуманістичне спрямування новели, наголошує на потребі переосмислення ставлення як суспільства, так і родини до невиліковно хворих дітей: *«насправді вони не хворі, а заслані з якоїсь планети, яка на грані техноекоекзогенної катастрофи, до нас, на землю. Наша планета для них – своєрідний Ноев ковчег... Ковчег, який ми, на жаль, давно перетворили на смітник. А тому-то ці діти не можуть адаптуватися і... хворіють...» [64, с. 494].*

Висновки до розділу 3

Помітним явищем у сучасній українській літературі є творчість жінок-письменниць. Яскравими представницями сучасної жіночої прози є Маріана Кіяновська, Галина Тарасюк та Євгенія Кононенко. Як для М. Кіяновської, так і для Є. Кононенко пріоритетною стала «жіноча» тема. У творчості останньої переосмислюються моральні цінності, змінюється роль сім'ї. Однак, «жіноча» тема зустрічається і в творчості Г. Тарасюк, яка в своїх творах засвідчила вміння відчувати і художньо трансформувати темпоритм сучасної доби, розкривати злободенні теми та негативні явища сьогодення. Цим зумовлено проблемно-тематичний поліфонізм новелістики Г. Тарасюк.

Новели Євгенії Кононенко включено до ряду збірок, зокрема до антологій «Тексти» (1995); «Квіти у темній кімнаті» (1997); «Три світи» (2007); збірки новел «Без мужика» (2005); «Повії теж виходять заміж» (2004); «Новели для нецілованих дівчат» (2006); збірка новел та есеїв «Книгарня “ШОК”» (2009); збірка новел і мініатюр «КАТ» (2014).

Цікаво, що творчість Євгенії Кононенко розглядається багатьма літературознавцями переважно у контексті сучасної української жіночої прози (В. Христо, С. Філоненко, Р. Харчук та ін.). Твори Є. Кононенко є

найприкметнішими зразками реалістичної новели, твори Г. Тарасюк – соціально-психологічного різновиду новели, в той час як творам М. Кіяновської притаманна містичність.

М. Кіяновська володіє мистецтвом майстерно впроваджувати спонтанний, образно насичений мовленнєвий потік у конструктивістське русло обраних поетичних матриць. Ця здатність видається унікальною, особливо на тлі формотворчої анемії більшості сучасних авторів.

Хоча це перша прозова книга авторки, та все ж її твори не позбавлені звичної читачеві експресивності, мелодики та тонкої поетичності. Хто ж головні герої книжки Маріанни Кіяновської „Стежка вздовж ріки”? Усі вони дуже різні: юний хлопчина, який не знає своїх батьків, проте усвідомлює, що він – “каїн”; молода художниця, що живе у ляльковому будинку, витканому з ілюзорного щастя; самотня та зраджена жінка, яка краде у себе майбутнє спогадами, і літній чоловік, який вважає себе філософом, щоб забути про своє фізичне каліцтво.

У своїх новелах Г. Тарасюк робить глибокий соціально-психологічний аналіз епохи, здійснюючи це через відтворення оригінальних характерів, через розкриття світовідчуття окремої людини на зламі століть. Вона майстерно відтворює психологію та характер людини.

Творчість письменниці вкотре свідчить про здатність жанру новели до постійного оновлення й розвитку. У її творчості яскраво виявилися процеси взаємодії у межах малих епічних форм стійкого й змінного, канонічного і новаторського дискурсу.

ВИСНОВОК

Відповідно до мети та завдань дослідження ми можемо зробити наступні висновки. Мала проза є невід'ємною частиною української літератури, а вивчення її жанрово-стильової системи становить одне з важливих завдань сучасної філології. Вивчення жанру новели почалося на рубежі XIX-XX ст., а в умовах сьогодення перетворилося в самостійну проблему. Проблема дефініції жанру новели постає в працях багатьох зарубіжних і вітчизняних літературознавців, однак очевидним є те, що поки не існує єдиного визначення жанру новели через відсутність його сталих канонів.

Новела – це невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вимальованою дією. Новелі властиві лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів. Серед різновидів епічного жанру новела вирізняється строгою й усталеною конструкцією. До композиційних канонів новели належать: наявність строгої та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осередком (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів тощо), перевага сюжетної однолінійності, зведення до мінімуму кількості персонажів, напруженість дії, лаконізм, яскравість та влучність художніх засобів.

Ініціатива типологічного підходу до вивчення жанрових форм малої прози належить німецьким теоретикам. Спробу класифікації новели було вперше здійснено в XVIII ст. І.В. Гете. Він виділяє три типи новел: перший з них оснований на дотепному повороті сюжету, тяжіє до канонічного зразка новели; другий – розповідь про кумедні безглуздя і комічні метаморфози, тяжіє до звичайного анекдоту; третій тип, який відкриває на якісь миті людську натуру і її потаємні глибини, вже ближчий до сучасної новели. Також теоретиками жанру новели були Ф. Шлегель (порівнював новелу з анекдотом, оскільки головною її функцією вважалося зацікавити читача), Е. По (надав жанру новели закінченість), Б. Метьюс (запропонував

розгорнутий опис новели як особливого літературного жанру). З плином часу ці типи зазнавали змін та розширювались іншими різновидами (психологічна, філософська, фантастична, гумористична тощо).

Можна стверджувати, що жанрова своєрідність новели, як і будь-якої форми, що складається, розвивається й продовжує розвиватися, не є генеалогічною константою, у різні епохи була неоднаковою.

В дослідженні детально описано явище дифузії жанрів на прикладі новели та оповідання: обидва жанри належать до малих епічних форм; у багатьох теоретичних роботах вони ототожнюються; проте у новелі гострота сюжету виражена більшою мірою, ніж в оповіданні, а в оповіданні розкривається мотивація вчинків героя, тоді як у новелі зображується сама дія та відсутні прийоми психологічного аналізу поведінки персонажів; оповідання може мати прихований підтекст, важливий для реалізації авторського задуму, натомість у новелі не допускається багатозначності трактувань основної теми.

Важлива роль в українському літературознавстві приділяється проблемі становлення новели. Найвизначнішими представниками жанру новели в українській літературі XX – XXI ст. є В. Винниченко, М. Кіяновська, Є. Кононенко, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Г. Тарасюк, М. Хвильовий, Ю. Яновський. Для української новелістичної прози XX ст. прикметний пошук нових зображувально-виражальних засобів, синтез різнорідних художніх тенденцій.

Дослідження доводить, що осмислення новелістичної теорії знаходиться в процесі пошуку і аж ніяк не завершено. Множинність думок і трактувань щодо того чи іншого аспекту вивчення новели актуалізує подальші пошуки в напрямку вироблення комплексного підходу до феномену досліджуваного жанру.

Очевидним також є те, що багатогранність художніх процесів у межах малих епічних форм потребує комплексного аналітичного осмислення. Це

дозволить поглибити розуміння шляхів розвитку новітнього прозописьма, сприятиме осягненню тих іманентних рис та явищ, які формують індивідуальну манеру сучасних майстрів новели.

Збірка М. Кіяновської «Стежка вздовж ріки» була опублікована у 2008 р. та вмістила в собі шість новел письменниці. Її художньою особливістю є використання прийому потоку свідомості. Також у новелах присутні алюзії та інтертекстуальні зв'язки. Перед початком кожного твору наявний епіграф, який слугує ключем для розуміння тексту. У збірці «Стежка вздовж ріки» значна увага приділена психоаналізу персонажів, що присутній в усіх шести новелах.

Герої новел проходять власний шлях перевтілення та досягають душевної рівноваги: і Марта, і Емілія, і художниця, і героїня «Гри у живе і мертве». Тільки Хавва не змінюється, адже на її душі лежить страшний гріх. У збірці М. Кіяновської присутні чимало метафор. За однією з них любов порівнюється зі стежкою вздовж ріки. Авторка сконструювала сюжети-метафори, оскільки вважає, що реалістичність вбиває художній образ.

Інша українська письменниця Галина Тарасюк у збірці «Ковчег для метеликів», яка видана у 2009 р. та налічує 37 новел, своєю творчістю сміливо розширює рамки новелістичного жанру, про що свідчить не лише обсяг твору, а й розгалужений сюжет, ширше коло проблем, динаміка розкриття характеру героя («Тікаймо, Адаме, тікаймо», «Голос крові», «Ганька – сама собі ворог»). Незважаючи на те, що майже у всіх творах Г. Тарасюк головна героїня – жінка, її прозу не можна класифікувати як жіночу. Моделюючи образи героїв, відтворюючи драматизм внутрішнього світу сучасника, авторка у різних ракурсах художньо досліджує проблему «людина у контексті сучасного соціокультурного життя».

Жіночі образи в новелах Г. Тарасюк характеризуються глибинним психологізмом у відтворенні внутрішніх конфліктів, розкриття яких відбувається у векторах особистих, родинних («Я живу з монстром», «Ой

хто, хто Миколая любить?», «Сонячний зайчик», «Щаслива Дарочка», «На Чортовій греблі»), професійних, суспільних відносин («Сюрприз для феміністки», «День скаженої парасольки»). Розкриваючи депресивні стани («*Harmonia mundi*»), силу ілюзії («Дама останнього лицаря», «І жаль за тим, що не збулось»), авторка виявляє вміння відтворювати колоритні жіночі характери, інколи іронічні («Двомужниця»), але переважно – драматичні.

У своїх творах Г. Тарасюк акцентує увагу на потребі збереження морально-етичних концептів, які знецінюються у контексті сучасності, протиставляючи бездуховності, байдужості, моральній деградації пріоритети співпереживання та людяності («Вгору стежкою, що веде вниз», «Ірокез – брат ірокеза», «Війна, кругом війна», «Ковчег для метеликів»).

Реалістично, поєднуючи конкретику та символіку, авторка розкриває «больові точки» сьогодення: політичні реалії («Пироги для повстанців», «Москалі ідуть!»), явища заробітчачства та еміграції («Янгол з України», «Острів зимового мовчання», «Тіні заблудлих нащадків», «Голос крові»).

Використовуючи художні можливості іронії та сатири, Г. Тарасюк психологічно проникливо й експресивно розкриває характери представників різних суспільних прошарків: митців, високопосадовців, селян, емігрантів, заробітчач, представників суспільного «дна». Мова її творів однаково рівна у стилістиці різних жанрів.

Збірка новел Є. Кононенко «Повії теж виходять заміж» вийшла друком у 2004 р. та налічує тринадцять новел. У них Є. Кононенко порушує проблеми зміни ролей у соціумі, кризи сучасної сім'ї, самоствердження жінки, пошуку нею гармонії для світу і для себе самої тощо. У центрі уваги авторки опиняється внутрішнє життя персонажів, їхні взаємини із суспільством, кризова ситуація вибору, яка визначається свободою та волею героя – все це перегукуються з екзистенційними відчуженням та самотністю.

Є. Кононенко не безпідставно називають «київською письменницею». Адже через образи персонажів новел вона описала життя України на межі ХХ – ХХІ ст.

Отже, пріоритетною темою письменників ХХІ століття є так звана «жіноча» тема. Саме від неї відгалужуються й інші: самореалізація, самоствердження жінки, її переосмислення та «перезавантаження» стосунків у новому суспільстві.

Аналізуючи творчість сучасних новелістів, зокрема твори Маріанни Кіяновської, Галини Тарасюк та Євгенії Кононенко, можна стверджувати, що поряд із усталеними властивостями новелістичного жанру (сюжетна однолінійність, художня деталь, настроєвий епіцентр, лаконізм, динамізм тощо), новели письменниць демонструють індивідуалізацію нормативних категорій форми та змісту, оригінальне вираження усталених поетикальних закономірностей, модифікацію жанрової структури новели.

Українська література сьогодні досягла високого рівня розвитку, це стосується і новелістичного жанру, що спричиняє необхідність узагальнення значного історико-літературного матеріалу про шляхи та етапи, які пройшла новела, про місце і роль письменників, які здійснили значний внесок у її розвиток. Варто зазначити, що перспективи подальших досліджень цієї проблеми ми вбачаємо у поглибленому подальшому вивченні творчості М. Кіяновської, Є. Кононенко та Г. Тарасюк на різних рівнях літературознавчих досліджень та у дослідженні художніх особливостей новели у зв'язку появою нових творів, які продовжують з'являтися в українському письменстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Автор: «Євгенія Кононенко» URL: <https://anetta-publishers.com/authors/4> (дата звернення : 25.08.2020).
2. Американская литература со времен возникновения до 1920-х., в 3 т. Москва, 1963. Т. 3. 603 с.
3. Андреев М. Л. Новеллино в истории итальянской литературы и европейской новеллы. *Новеллино*. Москва : Наука, 1984. С.219-252.
4. Андронік А. В. Світова новела від античності до ХХ століття. *Зарубіжна література*. 1998. Ч. 19. С. 3-15.
5. Барабаш М. У річковому намулі сторіч. Тексти, контексти, інтертексти збірки новел Маріанни Кіяновської «Стежка вздовж ріки». *Матістеріум*. Випуск 38: Літературознавчі студії, 2010. С. 23-28.
6. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис. Київ : Дніпро. 1966. 89 с.
7. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
8. Богословский В. Н., Прозоров В. Г., Головенченко А. Ф. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А. Соловьевой. Москва : Высшая школа, 1991. 637 с.
9. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції: монографія. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 400 с.
10. Бурцев А. А. Судьбы английского короткого рассказа. *Вопросы литературы*. 1987, №6. С. 257-264.
11. Виноградов В. В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. Москва, 1963. 253 с.
12. Гаев Т. Українська література ХІХ століття (розгорнені конспекти лекцій). Белград, 2008. 287 с.

13. Герасименко Н. Мала проза Є. Кононенко як реалістична художня модель українського суспільства межі ХХ–ХХІ ст. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Філологічні науки. 2014. № 3. С. 15-19.
14. Денисенко О. В. До інтерпретації жанру новели у світовому літературознавстві. *Культура народів Причорномор'я*. 2004. № 49, Т.2. С. 109-111.
15. Денисюк І. Новела чи оповідання? *Жовтень*. 1966. № 4. С. 92-98.
16. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Вища школа, 1981. 215 с.
17. Денисюк І. О. Новаторство Франка-прозаїка. *Українське літературознавство*. 2008. Вип. 70. С. 7-21.
18. Денисюк І. О. Поетика новели. *Жовтень*. 1969. № 10. С.127-134.
19. Діброва В. Про малу прозу. URL : https://ukrainian.voanews.com/a/dibrova_11_01_2011113292949/237921.html (дата звернення : 10.08.2020).
20. Дігай Т. Піщаний дім для ляльок : [рец. на: Кіяновська М. Стежка вздовж ріки : Новели. – Київ : Факт, 2008. – 240 с.] *Літературна Україна*. 2008. 11 грудня. С. 5. URL : www.maysterni.com/publication.php?id=26272 (дата звернення : 15.08.2020).
21. Дружников Ю. Жанр для ХХІ века. *Новый Журнал*. Нью-Йорк, 2000. № 218 (март). URL : <http://lib.ru/proza /druzhnikov/zhanrxxi.txt> (дата звернення : 12.04.2020).
22. Дуб К. Життєва конкретика жанру новели в теоретичному аспекті. *Роди і жанри літератури*. Зб. Наук. праць. Одеса : Astroprint, 1997. С.18-19.
23. Емоційний пазл від Євгенії Кононенко: інтелект-реліз / укладач Н. І. Фенько; Полтавська обласна бібліотека для юнацтва ім. Олеся Гончара. Полтава, 2018. 16 с.

24. Жиленко І. Р. Мала проза української й російської літературної еміграції 1919-1939 рр.: проблемно-тематична та жанрово-стильова типологія: дис. ... доктора філологічних наук: 10.01.05. Київ, 2019. 465 с.

25. Заверталюк Н. І. Художня інтерпретація кохання-любові у творах Євгенії Кононенко. *«Неподільної краплі питома вага»: Літературознавчі студії*. Матеріали до лекцій з курсу «Українська література ХХ – поч. ХХІ століть». Дніпропетровськ : Пороги, 2011. С. 194-199.

26. Зверев А. М. Вдохновенная математика Эдгара По. *Эдгар Аллан По. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе*. Москва : АСТ, 2009. 768 с.

27. Злобин Г. П. Эдгар Аллан По – романтик и рационалист. *Эдгар По. Рассказы*. М. : Художественная литература, 1980. 387 с.

28. Калениченко Н.А. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Напрями, течії. Київ : Наукова думка, 1983. 255 с.

29. Квіти в темній кімнаті: сучасна українська новела: найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років / упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка. Київ : Генеза, 1997. 432 с. URL : <http://litgazeta.com.ua/articles/inshyj-format-oleg-lyshega-3> (дата звернення : 10.08.2020).

30. Кіяновська Маріанна. Стежка вздовж ріки. Новели. Київ : Факт, 2008. 240 с.

31. Кожина М. Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [Электронный ресурс]. Под ред. М. Н. Кожиной; члены редколлегии: Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сковородников. 2-е изд., стереотип. Москва : Наука, 2011. 696 с.

32. Колінько О. П. «Цілий світ у краплі води»: щодо проблеми дефініції жанру новели. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. ХХІ. С. 546-550.

33. Колінько О. П. Сучасна новела: константи і трансформації (на матеріалі малої прози українських і російських письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст.) *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. Том 30 (69) № 2 Ч. 2 2019. С. 100-105.
34. Кононенко Є. Книгарня «Шок»: [новели, есеї]. Львів : Кальварія, 2009. 128 с.
35. Кононенко Є. Повії теж виходять заміж: новели. Львів : Кальварія, 2004. 130 с.
36. Коцюбинський М. М. Вибрані твори. Київ, 1977. 350 с.
37. Крупка М. Конфлікт поколінь як сутнісна ознака посттоталітарного буття в малій прозі Євгенії Кононенко. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2010. Том 141, № 128. С. 52-56.
38. Лебідь Н. Шоку не буде. *Україна молода*. 2009. 7 жовтня. URL : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1506/164/52993/> (дата звернення : 26.08.2020)
39. Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В. Теория литературы. Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2002. 73 с.
40. Ленська С. Українська мала проза 1920-1960-х років: на перетині жанру і стилю. Полтава : ПолтНТУ, 2014. 656 с.
41. Літературознавчий словник-довідник. Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
42. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. *Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992)*. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2010. С. 12-148.
43. Маріанна Кіяновська: «Як містик я довіряю не інтелекту, а розуму» URL : <http://litakcent.com/2008/06/17/yak-mistykyu-doviryayu-ne-intelektu-a-rozumu/> (дата звернення : 26.08.2020)

44. Маріанна Кіяновська: Я волію бути як Еліот, а не як професор, котрий пише про Еліота URL : <https://vsiknygy.net.ua/interview/497/> (дата звернення : 26.08.2020)

45. Маркітантова Є. В. Екзистенція жінки в новелі Галини Тарасюк «Тікаймо, Адаме, тікаймо!» *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Філологічні науки. 2014. Вип. 37. С. 50-53.

46. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы. Москва : Наука, 1990. 275 с.

47. Михайлов А. В. Новелла. *Теория литературы*. Т. 2: Роды и жанры. Москва : Наследие, 2003. 592 с.

48. Місінкевич О. М. Асоціативна конотація слова в системі художнього ідіостилю Галини Пагутяк (на матеріалі новели «Душа метелика»). *Наукові записки* [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Серія: Філологічні науки. 2013. Кн. 1. С. 99-102.

49. Нестелеєв М. А. Повія як трагічна душа міста в контексті української літератури. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 2 (261). Ч. I. С. 167-171.

50. Николукин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва : НПК «Интервал», 2001. 1600 с.

51. Нич Р. Міжтекстовість та її межі : тексти, жанри, світи. *Світ тексту : Постструктуралізм і літературознавство* ; [пер. з польськ. Олена Галета]. Львів : Літопис, 2007. С. 70-96.

52. Ніколенко О. М., Конєва Т. М., Орлова О. В. Підручник з світової літератури для 7-го класу. Київ : Грамота, 2015. 265 с.

53. Новеллы эпохи Возрождения. Сост. Б. Бунич-Ремизов. Киев : Изд-во политич. лит-ры Украины, 1990. 479 с.

54. Палій О. П. Постмодернізм як світоглядна та художня система (до історичних і теоретичних витоків). *Компаративні дослідження слов'янських*

мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. 2013. Вип. 21. С. 288-302.

55. Петровский М. (ред.) *Ars poetica*: Сборник статей. Ярхо Б. И., Пешковский А. М., Петровский М. А., Столяров М. П., Шор Р. О. / Под ред. М. А. Петровского. Москва : Гос. Академия худож. наук, 1927. Вып. 1. 144 с.

56. Привалова С. Особливості індивідуальної творчої манери письма Михайла Коцюбинського. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2014. С. 54-56.

57. Регрут П. В. Рецептивні моделі творчості Михайла Коцюбинського [Текст] : дис. ... канд. філол. наук, спец.: 10.01.01. Одеса, 2017. 192 с.

58. Регрут П. В. Рецепція творчості Михайла Коцюбинського: сучасні літературні тенденції. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна»: збірник наукових праць. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2017. Вип. 65. С. 75-80.

59. Ромазан О. Дилема сім'ї та жіночої самореалізації у творчості Є. Кононенко та Е. Тайлер (під кутом рецептивної естетики). *Studia Methodologica*: альманах. Тернопіль: ТНПУ, 2008. Вип. 24: Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. С. 176-180.

60. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. Москва : Аграф, 1997. 384 с.

61. Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж : Воронежский ун-т, 1982. 155 с.

62. Супрунець Н. П. «Жіночі голоси у вітчизняній літературі» : метод. поради на допомогу популяризації сучас. укр. худож. кн. / Донец. обл. універс. наук. б-ка ім. Н. К. Крупської. Донецьк : Сх. вид. дім, 2008. 24 с.

63. Тарасюк Г. Проза життя без імітацій. *Кур'єр Кривбасу*. 2005. С. 184.

64. Тарасюк Г. Т. Ковчег для метеликів [Текст]: новели. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2009. 498 с.

65. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 534 с.
66. Теорія літератури. За наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
67. Тищук Д. С. Асоціонім як троп: специфіка інтелектуальної природи. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка* № 4 (263), Ч. I, 2013. С. 32-39.
68. Тырыгина В. А. Проблема жанра в массово-информационном дискурсе: автореф. дисс. на соискание науч. степени д. филол. наук: спец. 10.02.04. Москва, 2008. 46 с.
69. Українська новелістика кінця ХІХ-початку ХХ ст.: оповідання, новели, фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). [упоряд. і прим. Є. К. Нахліка; редкол.: І. О. Дзеверін (голова) та ін.; АН УРСР]. Київ : Наук. думка, 1989. 685 с.
70. Фащенко В. В. Із студій про новелу: жанрово-стильові питання. Київ : Рад. письменник, 1971. 215 с.
71. Фащенко В. В. Новела і новелісти: жанрово-стильові питання (1917-1967 рр.). Київ : Рад. письменник, 1968. 264 с.
72. Федосій О.О. До проблеми ототожнення понять «новели» та «оповідання». Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство. 2014. Вип. 41. С. 224-233.
73. Федосій О.О. Художня специфіка відтворення сьогодення у творчості Галини Тарасюк *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Літературознавство. 2015. Вип. 43. С. 222-228.
74. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50-ти т. Гол. ред. Є. П. Кирилюк. Київ : Наукова думка. Т. 29 : Літературно-критичні праці (1893-1895). 1981. 664 с.

75. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50-ти т. Гол. ред. Є. П. Кирилюк. Київ : Наукова думка. Т. 43 : Фольклористичні та літературно-критичні праці. 1986. 482 с.

76. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50-ти т. Гол. ред. Є. П. Кирилюк. Київ : Наукова думка. Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890-1910). 1984. 683 с.

77. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період: навч. посіб. Київ : Академія, 2008. 247 с.

78. Хорошков М. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. крізь призму естетичних та етичних пошуків доби. *Вісник Маріупольського державного університету*. Сер.: Філологія. Маріуполь, 2010. №2(4). С. 85-90.

79. Храповицкая Г.Н. Романтизм в зарубіжній літературі (Германія, Англія, Франція, США): Практикум: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Издательский центр «Академия», 2003 288 с.

80. Христо В. Творчість Євгенії Кононенко в контексті сучасної української прози. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського*. Філологічні науки (літературознавство). 2016. № 1 (17), травень. С. 315-318.

81. Хропко П. П., Гуляк А. Б. Жанрова специфіка літературного твору: Розділ до підручників з основ теорії літератури для студ. філ. фак. Київ : УДПУ, 1994. 39 с.

82. Cassill R. W. *Writing Fiction*. New-York : Chelsea Publ, 1963. P. 271.

83. Differences Between a Short Story, Novelette, Novella, & a Novel. URL : <https://owlcation.com/humanities/Difference-Between-A-Short-Story-Novelette-Novella-And-A-Novel> (дата звернення : 15.04.2020).

84. Matthews B. *The Philosophy of the short story*. New-York, 1901. 140 p.

85. Poe E. A. *Prose and Poetry*. Moscow : Raduga, 1983. P. 323-325.

86. Reid I. *The Short Story*. *The Critical Idiom*. 1977. № 37. P.5.

87. Shaw H. *Dictionary of Literary Terms*. New-York : Barnes, 1972. P. 323.