

**СТРУКТУРНО-МЕТАФОРИЧНІ ЧИННИКИ
В МОДЕРНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НОВЕЛИ**

к. XIX — п. XX ст.

Модернізація як спрямованість / тенденція на шляху до модернізму в жанровій системі української літератури відбувалось не одномоментно, навіть не в той досить короткий для зміни художньої свідомості період 90-х років XIX — 10-х років XX ст. З іншого боку, такі процеси в науці розглядаються і ширше: як такі, що відбуваються постійно в історії мистецтв. Адже історія мистецтв складається із багатьох почергово змінюючих один одного “модернізмів” та “постмодернізмів” (Яусс, Д. Затонський) [1, 29].

Для нас концептуальним є те, що нові явища, як виплід художнього мислення і образотворення, по-перше, завжди народжувались в надрах попередньої епохи, по-друге, структурна перебудова образного мислення з часом і переважно здійснювалась через “випрямлення”, скорочення шляху в передачі образу світу і концептуального його осмислення. До цього трохи історії: перше українське оповідання “Салдатський портрет” Г. Квітки-Основ’яненка (1833) має підзаголовок “Латиська побрехенька, по-нашому “розказки”. Це підтверджує традиції української літератури к. XIX — п. XX ст. запозичувати теми, мотиви, образи, “перелицьовувати” (згадаймо “Енеїду” І. П. Котляревського), переповідати кращі зразки колективної та індивідуальної творчості як анекдоти, що, звичайно ж, є актом індивідуально-творчим. Саме тому І. Денисюк назвав анекдот “праформою” першого українського оповідання [2, 812]. Теоретично ця особливість художнього мислення / образотворення помічена та практично розвинута і продемонстрована в працях О. Потебні [3]. Як анекдот, так і будь-який інший твір минулого, в якому втілена певна думка-образ, судження, виступає тим “літературним прототипом”, асоціацією, образом-уявленням, який “предикативно” втручається в образне

мислення митця, а точніше представляє його і виявляється тим А, яке заміняє чи порівнюється, зіставляється чи протиставляється з Х, бо воно є раніше пізнаним, більш широковідомим, і в даному випадку виступає формою пояснення основного предмета, поняття, явища [3, 93].

Зауважимо, що модернізація літератури стає “видимою” в першу чергу завдяки формі і не стільки зовнішньо представленій, скільки “внутрішній”, адже саме в останній визначаються і структурні, і системотвірні чинники літературного твору.

Перш ніж означити “предикативність” як метод структування і модернізації образу й водночас, додамо, як синтез традиційного і новаторського [1,28], варто коротко схарактеризувати інші чинники жанрової форми, стилетворення — важливіші *теорії метафори*. Зокрема зауважимо, що функціонування метафори в художній літературі обов’язково ув’язувалось із питанням спрямування/механізму її “дії” у творенні тексту (світу героя) твору. Дослідники розуміли це по-різному. Як наслідок, ми маємо прямо протилежні водночас підходи щодо розуміння “механізму дії” метафоризування як процесу. Серед них виділяють три основні: перша — “теорія заміщення” (Е. Ортоні, Дж. Міллер) [4, 5], за якою у метафоричному сенсі передбачається зв’язок понять як заміна одного поля значень іншим на основі суб’єктивно чи конвенційно/ситуативного або контекстуального перерозподілу змісту понять. При цьому загальноприйняте значення слова зберігається. Разом з тим при такому розумінні метафори проявляється семантична незіставляваність її елементів, що зближує її з парадоксом (логічним чи семантичним), який присутній у такій поетичній фігурі (тропі) як оксиморон. Наступною можна назвати “теорію пов’язування”. Вона, на думку Айвора Річардса, є не що інше, як зіставлення не подібних, а відмінних предметів (понять, явищ), внаслідок чого виникає така важлива для метафори напруга. Адже зведення двох предметів, гранично далеких один від одного, в несподіваній і вражаючій уяву єдності — це зв’язок з метафорою і одночасно найвища і смілива мета поезії. Свідомість працює лише “пов’язуючи”, вона може пов’язати будь-які два предмети незліченною кількістю різних способів

[6, 63-64]. І насамкінець — третя — “теорія предикації”. Сутність її полягає в поясненні природи метафори як взаємодії елементів метафоричної конструкції. Така взаємодія, на думку П. Рікера, здійснюється не просто внаслідок заміни слова словом, імені ім'ям... а у взаємодії між логічним суб'єктом і предикатом [7, 418]. Вона бачиться суб'єктивно-вільною від нормативних схем оперування значенням, що породжується семантичним зсувом, аномальністю, відхиленням у слові, виразі, цілому тексті. Саме таким є механізм породження нового семантичного/сміслового зрушення/зсуву, наповнення [7, 420].

Відношення між художньо-образним прототипом (колективним чи індивідуально-авторським) і повторною / творчою реалізацією мотиву, тобто формою суб'єктивної, концептуальної точки зору (мовної, композиційної, психологічної — від оповідача, розповідача), будучи зафіксованим і розпізнаваним естетично підготовленим читачем, більш рельєфно оприлюднює ускладнення і “оголення” в тексті особливостей метафоричної структури світу твору. Застосування “предикації” і є тим “випрямленням”, скороченням шляху в створенні образу світу і його концептуалізації.

* * *

Оскільки жанри не є раз і назавжди застиглими формами, тому новела за зовнішньою і внутрішньою формами досить часто використовує, зокрема, видиму і приховану двосуб'єктність в оповіді та композиції, що, безперечно, виражається у фабульній організації сюжетного і позасюжетного світу твору. Історично введенню двосуб'єктності передувала звичайно ж єдина точка зору — мовно-стильова односуб'єктність. Вона більше співвідноситься з *eidillion* — зображенням, картиною, образом. А вже зіткнення ідилічності (картинності, образковості) з протилежними відчуттями, переживаннями, настроями, породили контрастивність образних структур, а значить драматизм, трагічність. Таке поєднання є визначальним для оповідань Марка Вовчка. Тим більше, що саме на малій площі тексту відчутніше постає така представленість “прийому”. Загалом же це не є відкриттям Марка Вовчка, тут маємо справу з традицією

літератури, особливо XIX ст., де ідилія — не лише зображення краєвиду. Вона поставала як елемент побуту, як зображення людини в спокої, у щоденному ритмі життя. Звідси — характерна для жанру в цілому відносна гармонія між героєм і оточенням, суспільством, природою. Локально — на рівні образу — це докладність опису, характерна для пейзажу, портрету, інтер'єру, це стиль деталізації зображувального, переважно використання подробиць.

Саме з цими чинниками в майбутньому пов'язані такі жанри, як етюд, ескіз, що вже у творчості Марка Вовчка фіксуються як новаторство малої прози, спочатку оповідання, а потім — новели. Як для часу середини XIX століття таке новаторство ще не осмислювалось на рівні жанру. Так для П. Куліша, вважає І. Денисюк, ці форми не були завершені як художня цілісність. Він їх сприймав як “чудо” “живої етнографії” [2, 33]. Візьмімо ще до Марка Вовчка новаціями відзначався Данило Мордовець. В його оповіданнях/нарисах, зокрема у “Старцях” (1855), даються через світогляд жебрака імпресії вражень, які постають як картини, фрагменти життя, позначені суб'єктивністю. Це і є зразком фрагментарності, яка освячувалась поступово як цілісність не лише в ліриці, а й у малих і великих жанрах епосу.

Якщо ескізні твори Марка Вовчка, Ганни Барвінок поставали поки що як “реєстр буднів”, то така ж фрагментарність (циклічність), маючи місце і у В. Стефаніка (“Камінний хрест”), М. Коцюбинського (“З глибини”, частково — “Intermezzo”), ставала більш суб'єктно обтяженою і характеризувалась конфліктністю, антитетичністю (зіставлення — протиставлення точок зору, в тому числі внутрішньо-психологічних — “Я” і “Я”). Таким чином українська новела, як і зарубіжна, поставши з веселого анекдоту, прийшла до відображення соціальних суперечностей і трагізму, “лиха давнього і сьогочасного”, розкриття психологічних проблем людини.

Зважаючи на безумовність подальшої історичної визначеності етапів і процесу розвитку новелістичної літератури, в т. ч. української, скажемо, що новела в ній, порівняно з оповіданням, за свідченням авторитетних дослідників (І. Денисюк, В. Фащенко), в 90-х роках XIX ст. ще не досягла тих масштабів

поширення, щоб можна було її вважати на цьому етапі “чистим”, завершеним типологічно жанром. Адже відомо, що в цей період активно здійснювався процес диференціації малих жанрових форм, внаслідок якого і “відбрунькувалася” новела (В. Фашенко). Разом з тим слід говорити, що поряд з тенденціями, що відображали кристалізацію / типологізацію новелістичних форм, відбувались диференційні процеси, внаслідок яких з’являлись нові типи малих оповідних, зокрема нарисових форм тощо, які виводили і новелу, і оповідання на якісно новий рівень інформативності, емоційного та естетичного впливу на читача.

Таким чином, “загальнопоточність” руху в руслі новації / модернізації обох переважаючих в епосі цього часу малих форм не завжди дозволяла чітко чи більш-менш однозначно давати їм жанрові характеристики. Народження нових жанрів вводило нові критерії їх позначення. Виникає закономірне питання: в чому ж все-таки причина проблемності цього питання сьогодні? — Знову ж, однозначної відповіді нема, адже існування проблеми, напевне, у продовженні і водночас методологічній недостатності використання поокремо взятих, різних традиційних в жанровому мисленні підходів, характерних для попередніх етапів розвитку літератури, а також ігнорування радянським літературознавством інших структурних принципів, зокрема метафоризації, в організації цілого.

Як відзначає І. Денисюк, за умови критичного погляду на жанрово-означувальні заголовки (з причини їх суб’єктивності) встановлено, що в українській новелістиці і літературознавчій науці к. ХІХ — поч. ХХ ст. вони можуть вказувати на різні критерії художнього твору: “а) розмір (новела, оповідання, мініатюра, дрібні оповідання, дрібні малюнки); б) спорідненість характеру виконання з жанрами суміжних мистецтв — живопису, музики тощо (етюд, ескіз (нарис), шкіц, арабеска, панорама, акварель, образок, картина, фотографія з життя, фрагмент, ноктюрн, студія, силует); в) форму викладу, техніку виконання, внутрішню структуру (імпровізація, подорожні нотатки, ритмічна фантазія, поезія в прозі, легенда, казка); г) тематику, спосіб здобуття матеріалу, локальний колорит (записки лікаря,

спогади судового слідчого, сільська ідилія, образок з гуцульського життя, гірські акварелі, гуцульські образки); д) психологізм (психологічний етюд, психологічна студія, психологічне оповідання, психограма, настрої) [2, 178].

Ми вже відзначали і продемонстрували свідченням І. Денисюка, що, перш за все, змінився сам предмет дослідження. Можна піти і далі — вглиб і сказати, що змінюється сфера зображення і особливо у новелі, тобто відбувається переакцентація уваги з одних аспектів зображення / вираження на інші, відповідно змінюється структура і модель художнього явища. Так, відомо, що реалізм досліджував людину в обставинах життя (“характери і обставини”). Однак той же реалізм II пол. XIX ст. знає “зануреність” героя у переживання, які поглиблювали мотиваційну сферу поведінки героя в тих чи інших життєвих реаліях. Подальший рух у цьому напрямку в творчості новаторськи спрямованих прозаїків дав початки психологічного роману, водночас позначеного фрагментарністю, паралелізмом образів, просторово-часових вимірів світу твору, а відтак і метафоричністю.

Сьогодні можна говорити, що не лише без “імпульсів” модернізму не було б “зламу” жанрової системи, заснованої переважно ще ейдетичною нормативною поетикою та “неокласицистичною” поетикою реалізму. Але й початки такого “зламу” і формування нової розширеної системи жанротворення заклалися також в надрах реалізму, коли не лише предмет зображення, а й експресивно-емоційне його забарвлення, естетична оцінка з т. з. суб’єктивуючої свідомості все більше ставали визначальними у жанровому завданні твору.

Новела, як уже зазначалось, є похідною від психологічного роману, оскільки проявилася в структурі цього жанру. Саме в романі душевне життя героя позначене антитетичністю. Ця модель як мислення, так і поведінки героя у фабульному і сюжетному плані стала з часом показовою не лише для роману з його необмеженими можливостями зображення і вираження. Вона ставала органічною для новели, яка більш локально і спеціалізовано могла розглядати феномен людського думання, почуттєвості і поведінки в окремому моменті життя. Звідси

і причина посилення характерологічності, більша увага митця до розробки психологічних ситуацій. Вчинок героя відходить на другий план, натомість поглиблюється внутрішня діалогічність як “затримка” вчинку завдяки введенню процесу розгортання, в т. ч. градації психологізму, ситуацій, станів як форм вираження суб’єкта художньої свідомості і досить часто в наративній точці зору. На малій площі тексту, в мікросвіті людини / героя постає вся складність і суперечливість світу великого.

Отже, українська новела к. XIX — п. XX ст. — це вже не відношення “людини і світу” взагалі й не лише зображення “людини в світі”, у всьому багатоманітті вияву цих складників дихотомії. Адже на цей час акцент в художньому дослідженні життя, особливо в поезії, змістився на людину. Новела теж структурно видозмінюється і зосереджується на “світі в людині”, на активній дії / протидії, на констатації повторюваності дії, думки (за принципом “повернення”, “кільцевої” будови, психологічного, водночас сюжетного руху уже в сфері настрою, почуттєвості). В ній розкривається процес дії/переживання в окремому моменті життя, в якому саме і відбувається злам/поворотний момент (пуант) в долі героя, як метонімічному вираженні суперечностей світового масштабу. Тож у новелі зберігається ворожість світу до героя, парадоксальність відношень людини і світу. Любов Гриця Летючого до дітей (“Новина” В. Стефаніка) виявляється саме через парадоксальне рішення позбавити дітей життя, що він частково і зробив. Прийняття такого рішення зумовлене тиском обставин — скрутою і безвихіддю. Зауважимо, що парадоксальність, а відтак і конфліктність може породжувати не лише драматизм, трагічність, а й комічні й більш гротесково виражені стильові відтінки. Саме тому ми не знайдемо і “чистих”, однозначно спрямованих жанрів, зокрема не існує у “чистому” вигляді і новели-ідилії, адже такі концепції відображення життя суперечать структурі та “неспокійній” вдачі новели [2, 7].

Однак фактично диференціація новели в суто тематичній площині, яка дещо обмежувала спектр жанрових різновидів, була визначальною для попереднього етапу розвитку літератури — середини, II пол. XIX ст. Це пояснюється тим, що в

художній практиці новела з самого початку її становлення до-сить звужено користувалась можливістю введення інших кри-теріїв жанротворення. Окрім того, вона і сьогодні уже в теоре-тичному літературознавстві не має значного спектру жанрових характеристик на основі деяких з критеріїв. Щодо першого судження, то слід сказати: в жанровій типології новели важ-ко використати означення “історична”, “суспільно-побутова” новели, теж саме і “новела-ідилія”, оскільки ці етапи освоєння літературою жанрових форм не були суттєвими і актуальними для новели. Якщо ж вони і мали місце, то переважно в набли-жених до новелістичності формах епосу, де, лише до певної міри, виявлялися соціальні теми та ідеї. Але головна причина в тому, що докладний опис соціального, а особливо історичного тла в новелі принципово мінімалізований. Тому основна ува-га зосереджена в ній на окремій події, вчинку, моменті життя. А це зумовлює послаблення сюжетної мотивації, і натомість підсилення функції точки зору автора-оповідача чи розповіда-ча/героя. Отже, внаслідок вивищення ролі суб’єкта художньої свідомості в організації художнього тексту і світу героя, фабуль-на точка зору стає превалуючою над сюжетною. Адже останнє виступає вже як історія, подія, новина, яка опромінюється сві-домістю суб’єкта оповіді, потрапляючи в його “промінь зору” (В. Фашенко). Змінюється структура мислення, якісна сторона мотивації зв’язків, відношень. Зокрема послаблюється причи-новість їх об’єктно/суб’єктно означуваного предметного світу, в т. ч. свідомості героя, як складової цього світу. В мотивацій-ній сфері новелістичного мислення її замінює асоціативність / парадоксальність / метафоричність за принципами: “зістав-лення — уподібнення — протиставлення”. Послаблення моти-ваційної сфери, часово-просторових зв’язків, аналітичності, породжує переважно фрагментарність — нову якість ціліснос-ті, а звідси й жанрові різновиди новели, такі як нарис, образок, етюд, ескіз / шкід тощо.

Вибір предмета художнього пізнання обумовлює до певної міри засоби його пізнання. Тобто означення цього предме-та і його відношень зумовлює *структурні наслідки*. М. Каган, відзначаючи таку кореляцію, вказує також і на різницю між

натюрмортом, пейзажем, портретом, побутовою картиною в живописі, які структурно і функціонально індивідуалізовані/неповторні [8, 413]. Адже це не лише розрізнення зображуваних об'єктів, але й розрізнення художніх структур, які обумовлюються в одному випадку потребою скомпонувати групу речей, в іншому — побудувати систему просторових відношень між зображуваною особистістю і фоном (абстрактним, інтер'єрним, пейзажним, алегоричним), або ж розгорнути певну сюжетну дію за законами картини. Саме в такій кореляції проглядається типологія літератури і живопису, літератури і музики. Адже слід виходити з такого розуміння жанру, в якому, окрім його інформативності та стильового завдання, і в першу чергу в процесі породження та остаточного втілення його ознак, водночас відбувається визнання цих ознак структурними особливостями художнього образу/твору. Ця якість виявляється досить показовою для мистецтв, не пов'язаних зі словом і які є специфічними формами пізнання і відображення, заснованими на зображальності.

Свідченням цьому є творчість ряду українських письменників. На думку ряду дослідників (Ю. Кузнецов, М. Легкий), саме І. Франко оновлює арсенал поетичних засобів у реалістичній прозі к. XIX — п. XX ст. за рахунок нових форм умовності. Серед них чільне місце посідає метафора. Вона береться немов із самого життя, укрупнюється, набирає смислової об'єктивності [9-10, 140]. Однак зауважимо: така метафоричність уже не стільки пов'язана зі словом, скільки складає образно розгалужене/сконструйоване асоціативне висловлювання, в якому поет/письменник в тій чи іншій наративній формі не стільки аналізує, скільки навпаки — з розрізнених явищ, які відповідають завданням його власного смислопородження, творить/компоує неповторну безсмертну цілісність, єдиноспрямовану ідейно і духовно [10, 126]. Такий твір сприймається вже не за законами типізуючої цілісності, а як форма, яка набирає ознак метафоризуючої/алегоричної образності як домінуючої вже не лише за рахунок словесної системи, а швидше як композиційна структура, тобто за принципом монтажу як текст, що є суцільною метафорою.

Як бачимо, українська новела в період свого бурхливого розвитку на новому етапі — на зламі епох, звісно, не могла далі базуватися на традиційних жанрових, переважно “тематично” означених типах, зумовлених тяглістю канонів попереднього / класичного періоду реалістичної літератури. Хоча, зауважимо, в останній були вироблені передумови для більш широкої диференціації жанрів, у тому числі синтезу тематичних жанрів, однак вона, будучи пов’язаною традицією народності, наслідувальності, залишалась нерозвиненою у виходах на інші критерії жанротворення. В подальшій диференціації та інтеграції жанрів відставало і літературознавство.

Сьогодні в літературознавстві вже загальноновизнаною стала думка, що окрім тематичного/сюжетно-тематичного, циклічно / композиційного чи стильового критерію жанротворення слід вводити принцип структурної/метафоричної організації тексту і світу твору. Додамо, що при цьому, поряд із диференційними процесами, виразніше проступає процес компонування, модифікації художніх структур. Зокрема І. Денисюк пов’язує типологію деяких новелістичних форм із структурою сонета: “теза — антитеза — синтез”. І дійсно частина новел у силу специфіки її, на відміну від оповідання та інших малих епічних форм, вкладається в цю схему [2, 113-116]. На його думку, зміна структурного типу новели пов’язується також із переакцентацією уваги із зображення сфери зовнішнього світу на внутрішній (психологічний) із переважанням у новій новелі внутрішнього монологу, як це спостерігаємо у В. Стефаніка, М. Коцюбинського та в багатьох інших новелістів. Тому слід ввести ще один чинник, що впливає на зміну структури малих оповідних форм, а саме: “сюжет — фабула” і, скориставшись одним із трактувань цих категорій, сказати, що поява іншого структурного типу новели зумовлена використанням фабули як більш суб’єктивованої (на відміну від сюжетики / наслідувальності життю) організації художнього мислення, яка, безперечно, включала розповідь як одну з точок зору, що може домінувати над сюжетикою твору.

Таким чином, в розвиток думки про більш широке зостосування для жанрової диференціації новели принципу струк-

турування твору відзначимо, що в літературознавстві також поки що недостатньо розроблена і поширена методологія дослідження метафоризації як структуротворчого принципу художньої цілісності. Зокрема не береться до уваги такий методологічно продуктивний її концепт, як “теорія предикації”. Саме ця теорія і відповідно апробована методологія дає змогу розпізнавати і формулювати структурні типи поетичних форм і близьких до них новелістичних форм в епосі. Адже як принципи “зіставлення — уподібнення — протиставлення” чи “теза — антитеза — синтез” в структуруванні новелістичного твору не обмежуються функцією монтажу, композицією, так і “предикативність”, а затим асоціативність, метафоричність (параболічність) постають у більш розширеній функції, тобто виразно і функціонально навантаженими не лише в смислопородженні, а й в стиле- і жанротворенні.

Варто наголосити, що новела завжди була і є експериментальним жанром [11, 24]. Вона є одним із перших епічних жанрів (поряд з ліричним!), яка художньо освоює нову проблематику і є своєрідним полігоном для апробації нових ідей і художніх принципів. Пізніше, як засвідчують подальші етапи розвитку епічних жанрів, експериментально перевірені формозмістовні елементи стають здобутком великих жанрів епосу.

Тенденції розвитку української новели к. XIX — п. XX ст. безперечно співвідносні з особливостями зарубіжної новели XIX ст., зокрема наявністю абстрактності думки, з постановкою соціальної, філософської, морально-етичної проблематики. Разом з тим від класичного періоду (Середньовіччя і Відродження) вона взяла важливіші із строго формальних ознак, а саме коротку оповідь, простоту і водночас динамічність сюжеттики. Саме з цього часу починається “зламування” традиційної шкали цінностей для людства: саме людина виявляється в центрі світобудови, постає як особистість. З епохою Просвітництва утверджувався пріоритет і могутність людського духу, всебічні зв’язки людини з оточенням (природним і суспільним), що виявляється як Доля, як діяльність свідомості, спрямованої на вирішення життєвих проблем у сфері моральності, соціально-політичних аспектах.

Саме тому в українській новелі к. XIX — п. XX ст., як і в ліриці, починає характеризуватися більшою продуктивністю мислення образами-абстрактами. Така схильність до представлення завершених суб'єктно образних узагальнень започаткована ще Шевченком, що І. Франко називає символічним мисленням. Той же Франко, як уже зазначалося, у власній творчості також вдається до komponування параболічних структур з широким застосуванням форм умовності, фантастичного, ірраціонального, що зокрема проявляється в його малій прозі, започаткованій у 80-90-х роках XIX ст. і що характерно для таких творів як “Хмельницький і ворожбит”, “Терен у носі”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Будяки”, “Під оборогом”, “Дріада”. Як свідчить М. Легкий, посилаючись на Н. Калениченко, Франко не прагне розповідати, що колись трапилось, а хоче зобразити те, що діється у момент викладу і що подібна еволюція — не індивідуальна особливість талановитіших письменників початку XX століття, а тенденція розвитку літератури, дальший крок мистецтва, і що вплив психології і естетики дав можливість митцям так майстерно використовувати “зако-ни асоціації ідей”, що читачі не помічали слів, вжитих письменником, а майже наочно бачили картини, змальовані ним [10, 127].

Визначення структурного типу новели к. XIX — особливо п. XX ст. на підставі названих вище ознак в більшій мірі характеризує специфіку новели порівняно з оповіданням. Це свідчить також і про те, що не можна і не слід було на початковому етапі процесу диференціації жанрових форм очікувати стабілізації жанрових ознак новели. І це підтверджується практикою переважно реалістичної літератури, яка, як вважає М. Каган, користується “гібридними” формами, що постають на “простих” і поряд з ними співіснують [8, 414].

Отже, безперечно, можна констатувати, що виділення саме структурно-метафоричного типу новели — це можливість характеристики також її жанрової типології, чим, по суті, ще досить поодинокі користується наука сьогодні. Хоча й належністю новели до структурно-метафоричного типу жанрова характеристика звісно що не може вичерпуватись. Більше того,

здійснення структурної типології новели поки що поодинокі вивершувались в дослідженнях епосу констатацією жанрового різновиду (роман-дилогія, новелістична повість чи новелістичний роман), чи зокрема в новелі (новела порівняння, новела-метафора, новела-алегорія) як це має місце в працях Б. Іванюка [12] щодо лірики (вірш-алегорія, вірш-притча, вірш-метафора, вірш-порівняння тощо).

З'являються і циклічні текстові структури, а відтак і фрагментарність світу творів. Вони привносять у малі епічні форми нову якість, що позначає диференційні процеси у цих жанрах. Саме в малих формах, в т. ч. циклічно-фрагментарних, корелюючою у новелістичному типі жанротворення виступає метафоризація мотивів предметного/понятійного світів, яка постає на зіставленні: уподібненні і протиставленні, асоціативно-символічних/параболічних відношеннях. У циклі ліричних прозових мініатюр М. Коцюбинського “З глибини” як предмет зображення виступає внутрішньо-почуттєва сфера — неповторний, асоціативно насичений світ героя-митця. Це дійсно веде до порушення традиційних параметрів новелістичного жанру, однак це водночас засвідчує і те, що новелі стає тісно в її власних рамках і вона прагне вийти за межі канону.

Таким чином, і послаблення міметизму/сюжетності, і посилення фабульної організації, і відмінне від традиційного епосу структурування світу новели, і метафоризація, що є зміщенням акценту з реалістичної мотиваційної сфери на асоціативно-символічну сполучуваність образів світу, — все це породжує фрагментарні текстові форми. Саме ці чинники характеризують новації / модернізацію й тяжіння новелістичних і водночас досить складних форм — до модернізму. Не випадково І. Франко, оцінюючи всебічно сучасні йому новації в малій прозі, вважав, що попри свою розкованість, безсюжетність, фрагмент належить до “найтрудніших жанрів” (1878), оскільки відображає не стільки доступну нашому погляду видимість явищ, скільки їх важковловиму сутність. Тут присутня і відмінність між дидактизмом і чистою художністю.

М. Каган, узагальнюючи судження про диференціацію та інтеграцію жанрів в історико-літературному процесі, пише, що

перед нами немов постає “чотиривимірний простір”, кожна точка якого має не одну, а кілька координат — проблема стосується лише того, чи хочемо ми визначити всі її параметри, чи нам достатньо з тих чи інших причин одного, двох, трьох. Ми можемо сказати про “Золоте телятко”: це роман (у тому розумінні, що це не повість, не поема і не п’єса) і тим задовольнитись, можемо сказати — “це побутовий роман, побудований за типом авангардного роману. Чим повніше ми характеризуємо твір в жанровому відношенні, тим конкретніше охоплюємо багатство його суттєвих рис, які визначаються саме вибраними в ньому автором межах перехрещування всіх жанрових площин” [8, 424].

Структурно-метафоричний принцип жанротворення в новелі, стаючи методологічно виправданим сьогодні, по суті, має бути одним із перших підступів у дослідженні жанрових ознак твору. Завдяки йому рельєфніше проявляються чинники і критерії для тематичного, сюжетно-тематичного, стильового та інших структурних принципів, а отже, всебічно і більш повно постануть характеристики різновидів чи модифікацій жанру новели.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (от сочинений Умберто Эко до пророка Еклезиаста). — Харьков, 2000.
2. *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — К., 1981.
3. *Потебня О. О.* 3 лекцій теорії словесности. Байка, прислів’я, приповідка: Вид. 4-е / За ред. О. Ветухова та Ф. Ю. Зелінського. — Х., 1930.
4. *Ортони. Э.* Роль сходства в уподобление и метафора // Теория метафоры / Общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журинской. — М., 1990. — С. 219-235.
5. *Миллер. Дж.* Образы и модели уподобления и метафоры // Теория метафоры / Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. — М., 1990. — С. 236-283.
6. *Ричардс. А.* Философия риторики // Теория метафоры / Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. — М., 1990. — С. 44-67.

7. *Рикер П.* Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры / Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. — М., 1990. — С. 416-431
8. *Каган М. С.* Морфология искусства. Ист.-теорет. исслед. внутр. строения мира искусств. — Л., 1972. — Ч. I, II, III.
9. *Кузнецов Ю.* Поэтика прозы Михайла Коцюбинського. — К., 1989.
10. *Легкий М. З.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. — Л., 1999. — 153 с.
11. *Ковалев Ю.* Искусство и художник в зарубежной новелле XX века. — Л., 1985.
12. *Иванюк Б. П.* Метафора и литературное произведение (структ.-типол., ист.-типол. и прагм. асп. исслед.). — Черновцы, 1978.