

**Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка**

На правах рукопису

КОСТЕЦЬКА Олена Ігорівна

УДК 82-1/-9

**ЖАНРОВА СИСТЕМА ПРОЗИ
БОГДАНА ЛЕПКОГО**

Спеціальність 10.01.06 — теорія літератури

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
доктор філологічних наук, професор
ГРОМ'ЯК Р.Т.

Тернопіль — 2004

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	
АВТОРСЬКА ГЕНОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ	
БОГДАНА ЛЕПКОГО І ЖАНРОВІ ТРАДИЦІЇ	
В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	10
1.1. Генологічна свідомість письменника	
як підсистема естетичної свідомості автора.....	16
1.2. Генологічна свідомість Богдана Лепкого.....	25
1.3. Текстуалізована генологічна свідомість Богдана Лепкого	
в рецепції літературної критики першої половини ХХ століття.....	45
Висновки до I розділу.....	74
РОЗДІЛ 2	
ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО РОЗМЕЖУВАННЯ	
ПРОЗИ БОГДАНА ЛЕПКОГО	76
2.1. Новела й оповідання: взаємодія та оновлення	
малих жанрових форм.....	83
2.1.1. Новелізація новітньої прози.....	83
2.1.2. Повістевий світ.....	92
2.1.3. Історичні оповідання як елемент повістєвого світу.....	106
2.2. Повісті чи романи?.....	112
2.2.1. Романізація епічної прози.....	112
2.2.2. Які „епопеї” писав Богдан Лепкий ?	139
Висновки до II розділу.....	155
РОЗДІЛ 3	
СТРУКТУРУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ	
БОГДАНА ЛЕПКОГО	157
3.1. Домінанти жанрових систем у прозі Богдана Лепкого.....	158
3.2. Спроба функціональної моделі	
жанрової системи письменника.....	172
Висновки до III розділу.....	179
ВИСНОВКИ	180
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	182
ДОДАТКИ	216

ВСТУП

Творча спадщина Богдана Лепкого при всій широті культурних зацікавлень і різноманітності його діяльності дає вдячний матеріал і для теоретико-літературних студій.

Маємо той унікальний випадок, коли в першій половині ХХ століття одній людині вдалося за мінливих соціокультурних умов ціною неймовірних зусиль поєднати багатожанрову творчість письменника, історико-літературну діяльність гімназійного вчителя, університетського викладача, популяризатора української культури серед військовополонених і в середовищі чужоземців. У цих ситуаціях оригінальна художня творчість супроводжувалася інтерпретаторською літературно-критичною та історико-літературознавчою діяльністю. Письменник-професор змушений був актуалізувати і розгортати термінотворчу багатомовну діяльність в середовищі українсько-російсько-польсько-німецькомовного протистояння.

Такої місії не довелося виконувати тривалий час ні І.Франкові, ні М.Грушевському, ні М.Зерову, хоча кожен із цих діячів української культури в різний час по-своєму успішно і творчо виконував такі ж функції, як і Лепкий. Однак Франкові не довелося регулярно викладати в університеті, Грушевському – тільки спорадично, а новаторську діяльність М.Зерова дуже швидко обірвав арешт.

Поезія, проза, публіцистика, історико-літературні праці, мемуаристика і багате листування – кожна з цих сфер значного доробку культурного діяча і багатогранної особистості вже досліджується фахівцями різних галузей гуманітарних наук: істориками, культурологами, мовознавцями, фольклористами, істориками літератури, а в останні роки – компаративістами і фахівцями з поетики, наратології.

Проте, незважаючи на помітну увагу дослідників старшого і молодшого поколінь до постаті Б.Лепкого, є підстави констатувати: органічний синтез

історіософських, соціально-політичних проблем й естетичних пошуків Б.Лепкого, поки що, на жаль, відсутній. У своїх працях науковці (літературознавці та історики) осмислюють роль письменника в українській духовній історії, дають загальну характеристику його творчості, досліджують своєрідність поезії, малої прози, історичної романістики. Навіть у цьому річищі різножанрова проза Б.Лепкого як метатекст досліджена недостатньо, неповно, несистемно, а, отже, потребує поглибленого вивчення та сучасної реінтерпретації. І насамперед у генологічному аспекті.

Значення багатопрофільної діяльності Б.Лепкого для українського літературознавства саме в галузі жанрології полягає в тому, що, по-перше, письменник сам писав різножанрові твори, в своїх листах і коментарях пояснював генологічні пріоритети; по-друге, в лекціях з історії літератури, в підручниках та інформаційних матеріалах використовував україномовну генологічну термінологію або її відповідники, замітники; по-третє, своєю генологічною активністю (пропозиціями, взірцями) стимулював жанрологічну свідомість сучасної йому критики і найближчих наступників.

Розбіжності у жанрових окресленнях своєї прози, які траплялися в публікаціях Лепкого, такі ж або аналогічні розбіжностям у думках, оцінках літературних критиків, які торкалися творчості Б.Лепкого, – все це накопичувалося в публікованих рецензіях, статтях, книжках і вимагало від наступників – видавців, перекладачів творів Лепкого, упорядників його спадщини відповідних коментарів, присутньої рефлексії на тему оновлення жанрів чи жанрового розмежування у корпусі прозових творів свого часу популярного, а потім „забутого” чи забороненого письменника.

Не применшуючи значення праць, які розкривають ідейно-змістове багатство творів Б.Лепкого, описують композиційно-стильову своєрідність, реінтерпретують їх художню семантику, не заперечуючи потреби їх нарощення, *наголошуємо на важливості саме теоретико-літературознавчого роз-*

гляду жанрової системи прози письменника крізь призму авторської свідомості як системогенного чинника.

Аналіз прози Б.Лепкого як жанрової системи – завдання цілком *актуальне* для української науки про літературу. По-перше, дослідники прозової спадщини письменника найбільшу увагу звертають на тематику й проблематику, а жанрова організація часто або залишається осторонь, або розглядається на частково-системному рівні. По-друге, сучасне уявлення про складність і розмаїття західноукраїнського літературного процесу першої половини ХХ ст. буде неповним без всебічного осмислення художнього доробку митця в європейському контексті. По-третє, якраз на часі – продовження аналітико-узагальнюючих студій передусім над великою прозою Б.Лепкого. У них могли б цілісно-системно осмислюватися його історіософська концепція, багата поетика різножанрових творів, своєрідна художня майстерність. Започатковані В.Сімовичем [41] і Є.Ю.Пеленським [267] такого типу роздуми про прозу письменника, спиратимуться на побіжні літературно-критичні спостереження, окремі оцінки давніх рецензентів-сучасників (С.Шах [367], Т.Коструба [176; 177], М.Рудницький [300; 301; 302], Л.Білецький [17]), які збагачувалися і поповнювалися аж під кінець ХХ століття (Ф.Білецький [19], Н.Буркалець [33], Б.Вальнюк [36], М.Дубина [95], Т.Литвиненко [229], Л.Ромащенко [298]), але досі не були предметом спеціального розгляду, як це сталося з жанровим ракурсом прози І.Франка. Зокрема І.Денисюк [83; 85; 86], Б.Кир'янчук [138], Т.Пастух [265], М.Ткачук [330] у своїх працях довели, що ряд прозових епічних творів І.Франка за жанровою структурою є типовими романами.

Припускаємо, що в такому ракурсі можна реінтерпретувати і „великі” тексти Б.Лепкого “Під тихий вечір” і “Веселка над пустарем”, розгортаючи принагідно висловлені думки Є.Ю.Пеленського про “модернізацію” Б.Лепким повісті як начебто зужитого на початку ХХ ст. жанру, а також перереакцентувати генологічний дискурс з приводу відомої пенталогії Б.Лепкого

про І.Мазепу. Таку гіпотезу і намір реконструювати жанрову систему прози Б.Лепкого можна наразі реалізувати у форматі теоретичної моделі. Адже поки докладно не описано жанрово-видові структурні виміри повного корпусу прози письменника в історико-літературному плані з допомогою генологічних концептів, які склалися в результаті зміни і модифікації відповідних парадигм у новітній літературознавчій рефлексії, доти навряд чи можливо розгортати системно-цілісне відтворення жанрово-стильового континууму прозового метатексту Б.Лепкого.

На нашу думку, потрібне *проміжне* дослідження міждисциплінарного профілю, бо тільки на *перетині* загальноестетичного та поетикального підходів можна збагнути та простежити діалектику родового й видового (типологічного і структурного) начал (первнів) у їх конкретному вияві як в окремих творах, так і в цілісному художньому світі письменника. Як засвідчують огляди теоретичних праць з генології (при всьому методологічному плюралізмі їх авторів – українських [29; 53; 85; 116; 152; 338; 339], російських [186; 188; 189; 321; 362; 375] і польських [382; 384; 385; 390; 391; 392; 397]) та найновіші літературознавчі енциклопедії [96; 204; 230; 231], тільки тепер у східнослов'янському просторі складається окремий тип літературознавчого дискурсу – генологічний. Цьому сприяли рецептивна естетика, історична поетика і теоретична наратологія. У поняттєво-концептуальному полі такого дискурсу видається можливим розгорнути і відрефлексувати теоретичну модель жанрової системи прози Богдана Лепкого.

Все зазначене вище й мотивує актуальність запропонованої дисертації.

Метою нашої роботи є розкриття генологічної своєрідності прози Б.Лепкого, теоретична реконструкція її жанрової системи.

Реалізація такої мети передбачає виконання конкретних *завдань*:

– експлікувати поняття генологічної свідомості як концепту;

- простежити взаємозв'язок рівнів генологічної свідомості та їх фіксацію в епістолярії, літературно-критичних та історико-літературних працях Б.Лепкого;
- віднайти репрезентативні літературні твори, які складають віддалений (широкий) і ближчий (вужчий) горизонти генологічної свідомості Б.Лепкого і (відповідно) контексти його знакових прозових творів;
- співвіднести генологічну свідомість письменника з жанровими традиціями Європи кінця XIX – першої половини XX ст., тобто періоду, коли творив Б.Лепкий;
- осмислити колізії (діалог) у системі авторських текстових генологічних маркувань і рецептивного відлуння в літературному процесі першої половини XX ст. (за життя автора) і другої половини XX ст. (коли Лепкий безпосередньо не брав участі у культурному процесі, а його твори в силу відомих обставин функціонували спорадично);
- запропонувати теоретично-функціональну модель жанрової системи прози Лепкого з виділенням жанрових підсистем як елементів макросистеми художнього світу (естетичної свідомості) Б.Лепкого.

Об'єкт аналізу – повний корпус прози Б.Лепкого, з домінуванням творів, значних за обсягом (“Зломані крила” (1897), “Під тихий вечір” (1923), “Сотниківна” (1927), “Зірка” (1929), “Вадим” (1930), “Веселка над пустарем” (1931), “Крутіж” (1941)), жанровий горизонт яких завершується циклом творів про гетьмана Мазепу.

Предмет дослідження – жанрова система письменника в контексті генологічної свідомості східно- і центральноєвропейського регіону початку і першої половини XX століття.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження окресленого формату виконувалось на кафедрі теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка в річищі колективної

теми “Проблеми рецептивної поетики і наратології в українсько-зарубіжних літературних зв’язках” (2000-2005 рр.). Рецептивно-комунікативний підхід до явищ художньої літератури, що в різних аспектах експлікувався у працях Р.Гром’яка, І.Папуші, Н.Кучми, Л.Вашків, З.Лановик, В.Боднар, О.Царик, Р.Бубняка, Б.Чуловського, Л.Біловус, уможливив інтертекстуальне врахування ряду елементів генологічної системи Б.Лепкого, без докладної їх презентації в нашому тексті. Це відповідно позначилося на операціонально-методичних вимірах дисертації.

Тема дисертації схвалена координаційною радою Інституту літератури НАН України (Протокол № 1 від 19 лютого 2002 р.).

Теоретико-методологічною основою дослідження є системно-цілісний підхід до вивчення жанрової специфіки творів Б.Лепкого на теоретико-раціональному та чуттєво-інтуїтивному рівнях. Застосовано порівняльно-історичний та структурний методи, процедури узагальнення і моделювання, які допомагали потрактувати метатекст письменника як динамічну структуру з певними жанровими домінантами традиційності і новаторства в генології його прози. У зв’язку з цим методологічною робота будується на ідеях, тезах наукових праць українських літературознавців Л.Білецького, О.Білецького, Р.Гром’яка, Т.Гундорової, І.Денисюка, С.Єфремова, М.Жулинського, М.Кодака, Н.Копистянської, С.Павличко, М.Рудницького, М.Ткачука, В.Удалова, В.Фащенко, І.Франка та ін.; російських вчених М.Бахтіна, Г.Гачева, Г.Поспелова, В.Тюпи, Н.Тамарченка, А.Есалнек; польських філологів М.Гловінського, Г.Маркевича, С.Скварчинської, С.Савіцького, Т.Міхаловської та ін. У дисертації авторка спиралася на праці лепкознавців Р.Горака, Р.Гром’яка, М.Ільницького, Р.Коритка, В.Лева, Є.Ю.Пеленського, Ф.Погребенника, М.Сивіцького.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше здійснюється теоретична реконструкція жанрової системи прози Б.Лепкого в контексті генологі-

чної свідомості на стику “західної” і “східної” орієнтацій в українській літературі.

Практичне значення. Матеріали дослідження, одержані результати та висновки можуть бути використані в нових літературознавчих студіях у галузі лексикознавства, при читанні й проведенні спецкурсів та спецсеминарів з проблем теорії літератури, історії української літератури кінця XIX – поч. XX століття, першої половини XX століття.

Апробація результатів дисертації. Окремі положення дисертації були представлені у вигляді доповідей на щорічних наукових конференціях викладачів та аспірантів Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (2001, 2002, 2003, 2004 рр.), на V Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених (Київ, 18-19 червня 2002 р.), на IV обласній науково-практичній конференції “Творчість Богдана Лепкого і сучасність” (Тернопіль, 13 листопада 2002 р.), на Міжнародній науковій конференції “Класична поетика і естетика постмодерної доби: заперечення чи трансформація?” (Львів, 14-15 травня 2003 року), на I Міжнародній конференції “Наративні виміри літератури” (Тернопіль, 23-25 жовтня 2003 року), на Всеукраїнському з міжнародною участю науково-дослідному семінарі „Загальнолюдські цінності та національний менталітет у дзеркалі слов’янських літератур” (Луцьк, 24-25 травня 2004 року). Дисертація обговорена та рекомендована до захисту на спільному засіданні кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Лабораторії славістико-методологічних студій (Тернопіль).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 6 статей, розміщених у фахових виданнях, і 1 монографічне дослідження .

Структура і зміст роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, що нараховує 402 позиції, і додатків. Обсяг дослідження – 220 сторінок, з них 182 основного тексту.

РОЗДІЛ 1

АВТОРСЬКА ГЕНОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ БОГДАНА ЛЕПКОГО І ЖАНРОВІ ТРАДИЦІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Для системного розуміння творчості митця чи поетики окремого його твору не обійтися без експлікації категорії авторської свідомості творця як потужного і єдиного джерела творчого акту – результативного процесу, миттєвого вибуху, що врешті-решт збагачує культуру. Говорити про письменника чи теоретика літератури без знання того, як розвивались його естетичні та художні смаки, філософсько-естетичні погляди, світоглядні орієнтації в цілому – значить пливти за потоком своєї власної свідомості, або хаотично натрапляти на мозаїку самовияву духовного світу іншої людини. Потрібні певні *рефлексії*, міркування, з допомогою яких можна проникати у результати духовної діяльності, осягати їх онтологічні підстави, структурні конфігурації, динамічні трансформації та об'єктивізовані вияви. Уже ці констатації постулюють інтелектуально-поняттєві і термінологічно-семантичні засоби, які задають нам на початку дослідження відомі в науці індуктивно-дедуктивні процедури, аргументи і самообмеження.

Уникаючи голослівних декларацій, подамо декілька з безлічі можливих свідчень авторитетних для українського філолога попередників. Зокрема відзначимо, що наше літературознавство здавна цікавиться проявами автора в художньому творі. Ще І.Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” (1898) розкривав роль автора в асоціюванні образів, особливо виділяючи при цьому надбання психології. О.І.Білецький у статті “Проблема синтезу у літературознавстві” (1940), зауважуючи, що при наукових пошуках часто “з системи поетики випадав момент творчої індивідуальності”, вказував на необхідність рухатися “від реальних людей, які здійснюють у мистецтві і літературі образне своє пізнання” [18, т.3, 517].

Перед тим, ще у 1922 року, цей вчений ставив першочергові завдання в українському літературознавстві – вивчати проблему читача як співтворця у діяльності автора-креатора. На сьогодні далекоглядність О.І.Білецького і всі плідні наслідки, які згодом така ідея-пропозиція спричинила в контексті з однотипними пропозиціями інших учених – його сучасників, переконливо проартикульована представниками рецептивної естетики. І все ж дискурс на цю тему не вичерпується і не звужується, одним із свідчень чого може бути докторська дисертація М.П.Кодака „Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кін. XIX – поч. XX ст.” (1997) з таким лейтмотивом: “Наука пошуку автора в його творі дедалі виразніше прокладає своє русло на шляхах *інтеграції здобутків різних наук*, насамперед філології і психології” [див.: 146]. Авторська свідомість тут простежується у *поєднанні як постійних, так і змінних проявів суб’єкта творчості*, реалізуючись в конкретних історичних обставинах, на матеріалі переважно поетичної творчості І.Франка, Лесі Українки, П.Карманського, Б.Лепкого і малої прози М.Коцюбинського та В.Стефаника. Праця М.Кодака продемонструвала евристичну ефективність „системогенези авторської свідомості” в різнотипних парадигмах художності, а також результативність методики, яка властива і доступна саме філологам, що працюють на рівні *поетики*. Серед різних шляхів розпізнавання авторської свідомості М.Кодак обрав той, на якому наполягав О.І.Білецький: “... ми станемо на міцніший ґрунт, ідучи не від творця особистості, а від результатів цієї творчості, з того моменту, як, закріплені на папері, вони стають реальністю, доступною для спостереження і об’єктивного аналізу” [18, т.3, 296].

Отже, дослідження авторської свідомості формально розпочинається розглядом результату праці автора — його твором, але інспірується та постійно опосередковується глибшими чинниками, певною їх системою. М.Кодак відзначав у зв’язку з цим, що “кожний художній твір є водночас: 1) явищем естетичним, у якому естетичні уявлення автора експліковані певною поетич-

ною системою — естетикою в дії — і описуються категоріями естетики; 2) результатом творення художнього світу, словесно-образна специфіка якого розпізнається й описується системою понять поетики; 3) цілісним творчо-психологічним актом діяльного світовідношення автора, яке належить розпізнавати і описувати в термінах психології” [146, 5].

Між зацитованими думками І.Франка, О.Білецького і М.Кодака, що стосуються авторської свідомості, пролягає проміжок часу по 50 років. За ті періоди радикально оновлювалися традиційні гуманітарні і суспільні науки, поглиблювалися інтеграційно-диференційні процеси поміж ними, внаслідок чого складалися новітні напрямки і школи, які в різних соціально-культурних умовах часто конфронтували. І тільки з останньої третини ХХ століття взаємозближення у сфері наукового життя прискорюється, позбуваючись штучних бар’єрів і перешкод. Незважаючи на ці зміни соціально-політичного і технологічного характеру, продовжує діяти логіка внутрішньо наукового плану, пов’язана з пріоритетами наукових програм, доцільною діяльністю окремих вчених і установ. Тому й зростає вага системних досліджень, засади яких доводиться кожному науковцеві немовби опрацьовувати самостійно і спочатку, враховуючи спеціалізацію і швидку зміну наукових парадигм.

Ось, наприклад, М.Кодак, прихильник системної методології [див. його публікації: 146; 147; 148; 149; 150; 151; 152], виділив три варіанти опису експлікації естетичних уявлень автора – в терміносистемах естетики, поетики, психології. Однак попри них існують ще інші галузі пізнання духовної діяльності людини – філософія, культурологія, антропологія, семіотика, які в свою чергу виокремлюють із своїх предметів відносно специфіковані стратегії (онтологію, епістеміологію, логіку, аксіологію, герменевтику, наратологію, металінгвістику, генологію і т.д.) з притаманними їм компетенціями і поняттями. І тому з’являються дослідження індивідуального чи колективного формату з назвами „Духовний світ людини”, „Мистецтво в світі духовної культури”, „Естетична свідомість і художня культура”, „Художній твір у про-

цесі соціального функціонування”, „Естетична свідомість і деякі закономірності її розвитку”, „Естетична культура людини”. Якщо подібні праці виконувалися впродовж 80-х років вітчизняними естетиками, які на певному рівні науково абстрагувалися від поетики окремих видів мистецтва, то теоретики літератури відповідно до своїх зацікавлень прагнули експлікувати загальноестетичні висновки та узагальнення щодо специфіки словесного мистецтва та його родо-жанрового поділу. У такому аспекті була виконана колективна монографія „Художня література і духовне життя суспільства” [357] і докторська дисертація Г.Клочека „Методологія і методика системного аналізу індивідуальної поетики і поетики окремого літературного твору” [140]. Група донецьких філологів під керівництвом М.Гіршмана послідовно і тривалий час розробляє теорію цілісності художнього твору, цілісного аналізу мистецьких феноменів, практично реалізуючи системний до них підхід [див.: 61; 62]. У пізнавальній ситуації, коли на філософську естетику і традиційне літературознавство наступають парадигми культурології і поетики, описувати і реконструювати естетичну свідомість письменника, наприклад, Шевченка чи Франка, Стефаника чи Коцюбинського, виявляється досить складно. Коли дослідники характеризують чийось естетику, то беруть до уваги найчастіше наукові праці чи статті, листи, публіцистику тощо. І на їх основі простежують внесок автора у розвиток світової чи національної естетичної думки.

У таких випадках, стверджує Р.Гром'як, літературознавцями розрізняється “іманентна” поетика і “сформульована” естетика. У полі зору першої — “усі взаємопов’язані елементи естетичної свідомості письменника, зреалізовані в текстах не тільки засобами лексики й синтаксису, а й жанровими, композиційно-стильовими”, а “сформульована” естетика — “це рефлексійний плід письменника, результат його роздумів про естетичне освоєння дійсності, сутність мистецтва і власну творчість” [75, 6].

Таким чином, ця “сформульована” естетика через вербалізацію на теоретичному рівні естетичної свідомості письменника передається в параметрах

відомих чи трансформованих естетичних категорій, літературознавчих понять, або метафоричних терміносполук. Аналогічна складність з певними аналітично-пошуковими процедурами стосується і спадщини Богдана Лепкого. До її аналізу в заявленому ракурсі застосовуємо матрицю співвідносних категорій, які позначають поступове звуження авторської свідомості за рівнями і сферами: естетична свідомість → художня (мистецька) свідомість → художній (мистецький) світ → літературно-мистецький твір → генологічна компетентність → композиційно-стильова домінанта → вербально-термінологічна текстуалізація як знаково-комунікативна семіоза.

Згадані щойно концепти, сформульовані і текстуалізовані сучасною термінологічною системою, ми не будемо „накладати” на твори Б.Лепкого, щоб ідентифікувати жанрові структури останніх. Це суперечило б не тільки засадам історизму в традиціях культурно-історичної школи і канонам теоретичної моделі, яку без *істотної* різниці утверджували в нас праці з теорії літератури від Л.І.Тимофєєва, Г.М.Поспелова, П.К.Волинського до формально відмінного від них колективного видання 1970 року – „Теория литературы в связи с проблемами эстетики” [77]. Найголовніше, що такий підхід до нашої теми „Жанрова система великої прози Богдана Лепкого” не відповідав би ні духові рецептивної естетики, ні букві і постулатам апробованого вже системно-функціонального аналізу літератури і культури в цілому, який переконливо обстоював ще Я.Мукаржовський в публікаціях 1930-40-х рр. ХХ ст. Його праці „Мистецтво як семіологічний факт” (1934), „Естетична функція, норма і цінність як соціальні факти” (1936), „Структуралізм в естетиці і в науці про літературу” (1941), „Про структуралізм” (1946) презентують той варіант системно-функціонального підходу до мистецтва та естетики як теоретичного осмислення творчості й естетичної діяльності, який поєднував традиції класичної філософії й структуралізму 40-х років ХХ ст.

Для нас важливо заакцентувати цей факт, бо саме на той час припадає активна творча діяльність Б.Лепкого як прозаїка, університетського виклада-

ча і культурно-громадського діяча, органічно пов'язаного з національними середовищами України, Польщі, Чехословаччини, Австрії та Німеччини, що й відбито в недавно опублікованому його листуванні [106]. Отже, маємо реальну можливість простежити, як текстуально фіксувалися самим Лепким вияви його індивідуальної естетичної свідомості, в котрій відлунювали певні інспірації, імпульси, що доходили до нього в різний спосіб з тих середовищ.

Разом з тим маємо текстуалізовані свідчення сучасників Лепкого, які в листах (зрідка) і публічно (в рецензіях на твори Лепкого або статтях про цю постать як особистість) реагували на вияви різних структурних компонентів естетичної свідомості Лепкого.

Про домінантність естетичного чинника в свідомості і в творчій діяльності Б.Лепкого об'єктивно свідчить уже перша публічна реакція на літературно-критичні та історико-літературні тексти Лепкого. Маємо на увазі „Історію українського письменства” С.Єфремова, в якій від першого видання до останнього прижиттєвого її перевидання автор зберігав конфронтацію щодо засадничих у Лепкого методологічних орієнтацій – „розслідувати, як почуття естетичне об'являлося у нас в творах словесних (говорених і писаних), як розвивалося у них те чуття та як росла уява...” [98, 24]. У цьому історико-літературному факті задокументовано перегук двох українських діячів, які працювали у різних соціокультурних середовищах, а їхні тексти оприявнювалися в різних контекстах, сказати б сучасною термінологією, в інших інтертекстуальних полях.

Власне, цих декілька філологічних фактів, згаданих вище, покликані засигналізувати, мотивувати вибір і використання методичних процедур у нашому дослідженні та в презентації й текстуальної стратегії. Для досягнення нашої мети і завдань цього розділу, як і наступних, не йдеться про *вичерпне* обстеження фактів, навіть не про певну їх *кількість*, скільки про *доконечну наявність*, аби вони через їх рецепцію та відповідну інтерпретацію засвідчи-

ли можливість і своєрідність структурування генологічної свідомості Лепкого і невіддільної від неї жанрової системи прози письменника.

1.1. Генологічна свідомість письменника як підсистема естетичної свідомості автора

Розуміння системно-функціональних взаємодій ієрархізованих рівнів та елементів естетичної свідомості автора як активного креатора дозволяє теоретично вичленовувати *генологічну свідомість письменника* і вбачати її присутність у будь-яких висловлюваннях про феномени писання (творення) оригінальних цінностей.

Ось уривок з листа І.Франка до Ольги Рошкевич: „...Талант, се властиво більша вразливість нервова на певні враження і більша спосібність задержувати ті враження і викликати їх наново, – се значить, талант, се темперамент... Значить, треба передусім обсервувати життя, видіти більше і живіше, ніж другі – а відтак треба уміти відживити і впорядкувати тоті враження на папері. Ось і талант повістярський. Перший пункт далеко важливіший від другого. Хто ясно видить і живо чує певне враження – у того швидше найдеться спосіб його й виразити відповідно... Писатель, талановитий писатель видить ясніше від других, чує живіше, переймається, переконує других... Поняття таланту сходиться з образом, працею в певнім напрямі і довшою вправою” [348, т.48, 135].

Логіка міркувань-порад автора, який ділиться досвідом з іншою людиною щодо успішної „праці в певнім напрямі”, заторкує низку психологічних, гносеологічних, конструктивно-технічних питань. А з-поміж них є і такі, що вербалізуються відомими лексемами зі сфери жанрології: „*впорядкувати* враження *на папері*”, „талант *повістярський*”, „поняття таланту сходиться з обдарованням..., довшою *вправою*” і т.д. З цього погляду промовистими, оскільки вони дуже багаті фактажем, є численні праці з психології творчості,

які на основі інтроспекції митців увиразнюють механізми і тенденції в структуруванні конфігурацій скритого від дослідників творчого процесу.

Оригінальною і показовою в плані охоплення всіх внутрішніх станів і процесів творчої діяльності є праця “Психологія літературної творчості” болгарського вченого М. Арнаудова. Автор розглядає різні компоненти свідомості, які проявляються у творчому процесі, як-от: відчуття, емоції, інтелект, фантазію, пам’ять, а також форми фіксації досвіду (мемуари, записники й щоденники). Вчений осмислював ці прояви, “щоб зрозуміти окремі **фактори** творчої **діяльності** не у відриві один від одного, щоб розкрити суть останньої як *цілості*, а також показати, як елементи і функції духу ... приводять до органічного процесу, результатом якого є закінчений поетичний твір” [9, 433].

Більшість укладачів висловлювань і спостережень митців говорять про *стадіальність* творчого процесу, який започатковується моментом виникнення задуму. Але перед тим, як у письменника виникає задум художнього твору, проходить певний час. Митець живе у світі, спостерігає, переживає і пізнає його, здебільшого і сам є учасником різноманітних життєвих подій: ”Що таке я сам? – писав Й.-В. Гете. – Що я зробив? Я зібрав і використав усе, що бачив, чув, спостерігав. Свої твори я завдячую тисячам різних індивідів, невігласам і мудрецам, тямущим і тупоголовим; дитинство, зрілий вік, старість – все принесло мені свої думки, свої здібності, свої надії, свій спосіб життя, я часто збирав урожай, засіяний іншими, одне слово, моя праця – праця колективної істоти, якій ім’я Гете” [58, 55-56].

Задум твору, наголошує П. Медведєв, “не може бути витлумачений як найпростіший, нерозчленований, первинний елемент художнього твору. Навпаки, задум являє собою складне ціле, що складається іноді з дуже різнорідних елементів. У нього можуть включатися і загальні ідеї, й окремі образи, й елементи ритмічного порядку, і композиційні проекти тощо” [241, 109]. Цей дослідник серед зовнішніх стимулів творчого процесу виділяв імпульси духовно-культурного характеру (морально-етичні, політичні та літературні

ідеї), чуттєві враження і пластичні образи, спогади та музичні інспірації [див.: 241, 110-121].

Переконливий аналіз стадіальності творчого процесу в різних сферах діяльності дав психолог В.А.Роменець [299]. Він, крім узагальнення безсумнівних фактів, звертав увагу на недоліки стадійної теорії, на певні спрощення, наголошуючи роль інтуїції, натхнення, ігрової комбінаторики, діалектики таких моментів, як адаптація, самоорганізація творця, його завбачливість. Психолог зробив висновок, який нам видається методологічно важливим щодо проблематики нашої дисертації: він радить зрозуміти, що „етапи творчого процесу є в той же час і його моментами”, оскільки на „кожному етапі співіснують важливі характерні особливості інших фаз творчості” [299, 172].

Творчий процес, в якому *продуктивно* реалізується мистецько-естетична свідомість письменника, за своєю суспільною природою має комунікативний характер, що виявляється в безнастанному діалозі творця-автора і реципієнта-адресата.

Невід’ємним елементом порозуміння письменника з читачем є авторський жанровизначальний підзаголовок. Він „запускає” той механізм, який врешті створює стан зацікавленості, своєрідний настрій “жанрового очікування” (Л.Чернець). Коли компетентний читач бачить авторське визначення жанру, то це починає формувати в його свідомості певну установку, актуалізує згадку про подібні прочитані раніше твори. “Тут на перший план виступає природне читацьке очікування, яке здійснюється конкретним індивідом стосовно наявної естетичної свідомості”, – наголошують сучасні дослідники [304, 130].

В.Шкловський у зв’язку з характеристикою ролі жанрового маркування твердив, що митці, „називаючи певний жанр, вказують на систему, до якої належить даний твір, і наперед пропонують читачеві підкоритися законам цієї системи” [370, 92].

Перше знайомство з твором для того, хто сприймає (читача, слухача), починається саме з жанрових маркувань. Щоб націлити читачів на сприйняття якогось твору в знайомому для них жанрі, зорієнтувати їх, автори нерідко апелюють до жанрової компетенції реципієнтів, виносячи відповідні маркери у підзаголовки чи навіть у заголовки, як це спостерігалося ще в дописемні часи: “Пісня про...”, “Притча про...”, “Дума про...”, “Казка про...”.

Отже, перш за все на читацькі сподівання, які певною мірою є й жанровими сподіваннями, письменник реагує словесним означенням жанру в літературних творах. Тому постає питання: як у свідомості письменника відображається його намір написати конкретний твір з певними структурними параметрами. Звідси впливає інше — чи автор завжди заздалегідь означає для себе жанр і в його “рамки” втілює твір; чи він пише, інтуїтивно відчуваючи жанрові ознаки; чи зовсім не задумується над цим?

До проблем такого роду зверталось в різний час багато вчених. Вони пропонували відповіді, які вкладалися, зрештою, в широку амплітуду розсіяння: від власне заперечних до категорично ствердних. Зокрема італійський інтуїтивіст Б.Кроче у книзі “Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика” (1903) висловлював думку про те, що в літературі не може бути жанрів, бо й задум, і твір у цілому народжуються в творчому процесі, де домінує інтуїція, підсвідоме вираження [див.: 184]. В його уявленні твір – це особлива форма прояву інтуїції, яка не може поділятися на структурні частини, бо є цілісним континуумом. З такого погляду, жанр – це надто високий ступінь абстрагування, який не має в собі нічого серйозного, а створений лише для зручнішої класифікації художніх творів на окремі групи під загальними рубриками для користування книгами в бібліотеках.

У науковій концепції М.Бахтіна також знаходимо низку ідей, пов’язаних із усвідомленням витоків і функцій жанру. Вчений міркував: “Літературний жанр за самою своєю природою відображає найбільш стійкі і вікові тенденції розвитку літератури. У жанрі завжди зберігаються невмирущі елементи ар-

хайки. Правда, ця архаїка зберігається в ньому завдяки постійному її оновленню, так би мовити, осучасненню. Жанр завжди той і не той, завжди старий і новий водночас. Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру. У цьому життя жанру. ... Жанр живе сучасним, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок. Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку. Саме тому жанр і спроможний забезпечити єдність і безперервність цього розвитку” [12, 122].

Своєрідним розвитком бахтінської логіки є точка зору російського літературознавця С.Аверинцева, який вважав, що „...жанр немовби має свою власну волю, тому авторська воля не має права з нею сперечатися” [1, 109]. Митець повинен свою індивідуальність спрямувати на „змагання” зі своїми попередниками і наступниками в межах єдиного жанрового канону, витворивши щось оригінальне.

За міркуванням сучасного естетика і культуролога М.Кагана, “у реальному творчому процесі художник завжди стоїть перед необхідністю більш-менш свідомого вибору певної жанрової структури, яка видається йому оптимальною... І навіть у тому випадку, коли жодна з існуючих у його час жанрових структур не влаштовує художника і він вдається до пошуків нової, – чи то модифікуючи одну з тих, що є, чи то схрещуючи два або три відомих йому жанри, чи то намагаючись сконструювати щось зовсім нове, – навіть тоді він змушений здійснити деякий акт ... жанрового самовизначення” [132, 410].

Дослідники психології творчості, як показують наявні праці, добирають і групують свідчення митців, не дуже дбаючи про вимоги історизму чи національну, художньо-стильову спорідненість творців, бо керуються логікою і потребами теоретичної науки. Натомість літературознавці, культурологи й естетики переносять акценти на гносеологічні, семантико-понятійні, функціонально-регулятивні аспекти жанрових зрізів естетичної свідомості, яка постає вже в художньому світі, змодельованому творцями. Такий перетин чи

вимір структурованої естетичної свідомості є немовби корелятом адресанта й адресата в художній комунікації. Структурні аспекти системи автор ↔ реципієнт увиразнювалися поступово, з утвердженням знаково-комунікативних процесів і семіотики, яка їх вивчає. Але на цьому шляху можна фіксувати певні віхи і кроки відомих літературознавців ще 30-50-х рр. ХХ століття, які поглиблено займалися теорією родо-жанрової диференціації літератури. Зазначені зрушення пов'язані з підходом до осмислення суті теоретичної проблеми, яку можна сформулювати так: ”Як поєднується в творчому процесі раціонально обдумане, зважене, і те, що зринуло інтуїтивно як належна форма художнього образу, без якої і поза якою він не існує і не усвідомлюється ні митцем, ні читачем” [71, 13].

Французький вчений, пропагандист літературознавчого синтезу, теоретик і методолог компаративістики Поль ван Тігем в 20-30-х роках ХХ ст. запропонував термін “**генологія**” для позначення розділу в компаративістиці, який досліджує літературні роди і жанри. Для українського літературознавства звичнішим є термін “**теорія літературних родів і жанрів**”, або жанрологія. Проте під впливом праць послідовників Поля ван Тігема в європейських країнах вживається все активніше поняття/термін “генологія”, поряд з яким використовується і терміносполука “**генологічна свідомість**”.

Проблему генологічної свідомості детально розглянула польська дослідниця С.Скварчинська у третьому томі праці “Wstęp do nauki o literaturze” (1965) [див.: 397]. Перші публікації з цієї проблематики авторка зробила ще у 1952 році. Вона розмежувала “*генологічні предмети*” (самі твори, завжди написані в певному жанрі, чистому чи змішаному, бо це форма їхнього існування), “*генологічні поняття*” (мисленнєве відображення й цілісне осягнення визначальних рис, властивостей прочитаних творів, втілене в уявленнях і поняттях), “*генологічні назви*” (стосуються і предмета, і поняття, бо вказують на твори і представляють вироблені про них поняття) [397, 311]. Чимало з таких

назв набувають згодом термінологічного статусу, хоча деякі так і залишаються “псевдопоняттями” чи “генологічними фікціями” [397, 325].

Прояви генологічної свідомості професійних письменників, літераторів-початківців, компетентних читачів фіксуються у процесі літературного життя на основі літературно-критичних статей, праць літературознавців, читацьких відгуків.

Генологічна свідомість письменника проявляється у його листах та самовизначенні жанрів власних творів, у критичних статтях та історико-літературних працях. Трапляється, що автор вкладає у твір інтуїтивно смакове чуття жанрової структури, а словесне позначення дає не таке, яке визначив би дослідник. Про це свідчать численні приклади.

Так, О.Кобилянська свою “Землю” називала “оповіданням”, а у читацькій і літературознавчій свідомості жанр цього твору закріпився як “повість”. Подібна ситуація і з її творами “У неділю рано зілля копала”, “Царівна”, які авторка також називала “оповіданнями”. Зате А.Кримський у рецензії на твір “Царівна” дивувався: “Не знати, чому авторка назвала своє писання оповіданням. Оповідання – то, звичайно, щось коротке і епізодичне, а великий твір “Царівна” (424 стор.), де так докладно списано цілу історію декількох осіб і не менш докладно обмальовано ту суспільність, яка їх окружає, *треба* (!) назвати романом або, як кажуть у нас і в росіян, повістю” [182, т.2, 479]. Повістю йменував цей твір і М.Коцюбинський. У листі до Ольги Кобилянської від 25 жовтня 1902 року читаємо: “Пишу до Вас під свіжим враженням од Вашої повісті “Земля” . (...) Давно читав щось таке гарне, таке захоплююче, як “Земля”. Я просто зачарований Вашою повістю – все: і природа, і люди, і психологія їх – все це робить таке сильне враження, все це виявляє таку свіжість і силу таланту...” [180, 317]. В обох випадках маємо яскраві прояви безпосередньої літературної рецепції на ґрунті естетичного співпереживання творів, окреслених генологічними поняттями компетентних читачів.

Іван Франко, незважаючи на розвинене чуття жанру, власні великі прозові твори називав відповідно до звичок галицької публіки “повістями”, а щодо російської, німецькомовної і східноукраїнської — “романами”. У листах І.Франка знаходимо, що подеколи один і той же твір автор кваліфікував у жанровому плані по-різному: “Перебуваючи у Відні... вчорами я написав повість” (Лист до Яна Карловича від 7 грудня 1892 р.) [348, т.49, 369]. Лист написаний польською мовою і йдеться про твір “Для домашнього огнища”. І.Франко звертається до варшавського видавця із проханням підшукати бажаних купити права на видання чи видати цей твір. Через два тижні (20 грудня 1892 р.) у листі до М.Драгоманова, вихованого на російській літературній традиції, читаємо: “На роман свій зачинаю тратити надію” [348, т.49, 371]. Так само – романом – означає І.Франко свій твір “Для домашнього огнища” в листі до А.Кримського [348, т.49, 415]. У листі зі Львова до М.Павлика від 5 жовтня 1893 року І.Франко зазначав: “На титуловій картці романа друкуйте: Для домашнього огнища. Повість Івана Франка. Коломия, 1894” [348, т.49, 418].

Отже, залежно від того, *куди* відсилається лист: у варшавські видання чи на російські терени, сам І.Франко, принагідно згадуючи твір у листах чи повідомляючи про нього, називає його то повістю, то романом, не дотримуючись послідовно якогось одного позначення.

Щодо інших творів, наприклад, “На дні”, то І.Франко називає його то “новелою”, то “повістю”; “Лель і Полель” – то “повістю”, то “романом”; “Воа constrictor” – то “оповіданням”, то “повістю”. Таке ж спостерігаємо і в літературно-критичних статтях Франка. У “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” (1910) твори І.Нечуя-Левицького “Хмари” та П.Мирного “Повія” І.Франко називає “повістями”. А в статті “Южно-русская литература”, яку він написав по-російськи, позначає ці два твори “романами”. Отже, фіксуємо вплив на Франка-критика польської жанрової системи, в якій роман не розмежовувався з повістю, і російської, де таке розмежування було.

А.Кримський, характеризуючи творчість І.Франка, теж оперує різними жанровими визначеннями. Так, наприклад, у статті до ювілею письменника він називає “Петріїв і Довбушуків” повістю [182, т.2, 502], а в довідці про І.Франка, поданій до словника Брокгауза та Ефрона, цей же твір визначає як “довгий фантастичний роман” [182, т.2, 553].

Сам І.Франко у статті “Слово про критику” (1896) виступав проти практики оперування певною сумою сталих ознак для визначення жанрів і писав про невідповідність багатьох означень творів до жанрового поділу: “Сучасна літературна теорія і практика безмірно розширила границі літературної творчості, здобула для неї обширні терени, донедавна зовсім для неї недоступні, а зараз виказала нікчемність усіх давніх т.зв. естетичних формул і літературних родів та категорій. Ми зрозуміли, що те, що нам донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епопеї, драми, балади і т. ін., – повна нісенітниця, а властиво недокладний опис одного якогось твору, або вираз поглядів на творчість в однім якимсь моменті історичнім, і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів других і з других часів” [348, т.30, 216].

Розбіжність у визначенні жанру твору спостерігається і в М.Коцюбинського, який писав: “В останні часи я дуже зайнятий: пишу продовження свого оповідання “Fata morgana”” (Лист до В.Гнатюка від 16 січня 1910 р.) [180, 310].

Відзначена тенденція простежується не тільки тоді, коли письменник пише твір, у якому поєднано елементи різних жанрів, а й тоді, коли автор свідомо культивує той чи інший жанр, виявляючи при цьому послідовність і неабияку майстерність.

У цьому сенсі глибшого дослідження вимагає питання про співвідношення суб’єктивного (авторського) та загальнопоширеного (теоретичного) поглядів щодо означення жанру. Автори, прагнучи до оригінальності у своїй творчості, як правило, не обмежують свій таланти якимось умовними жанро-

вими рамками. Тому і виникає проблема авторської суб'єктивної кваліфікації власного твору з його жанровим окресленням. Нерідко, презентуючи публіці жанрову приналежність свого твору, автор не йде за загально визнаними теоретичними нормативами, а виражає своє власне бачення.

Численні історико-літературні факти засвідчують, що у творчому процесі митця жанр функціонує на двох рівнях: логічно-осмисленому та інтуїтивно-підсвідомому. Зв'язок цих рівнів є неоднаковим у творчості різних письменників, а також на різних етапах індивідуального творчого процесу.

Попри переконливість міркувань багатьох авторів, у тім числі і Франка, про взаємодію інтуїтивного та логічно осмисленого елементів у процесі складання чи вибору жанру, у поясненнях, *коли* і *як* це відбувається, маємо значні розходження і дискусії. Потрібне додаткове дослідження в інших ракурсах і на іншому матеріалі. Наразі констатуємо, що в теоретичних рефлексіях про системотворчу роль естетичної свідомості у жанрологічних студіях можемо виокремлювати своєрідну підсистему – генологічну свідомість – та верифікувати її як концепт і творчий феномен у діяльності насамперед таких культурних особистостей, які продуктивно заявили про себе в різних сферах культури і в різних національних середовищах.

1.2. Генологічна свідомість Богдана Лепкого

Творча свідомість Богдана Лепкого формувалася в найрізніших зв'язках зі світовою літературою – у науковій, перекладацькій, літературно-критичній, публіцистичній діяльності; його коло читання було надзвичайно широким, а естетичні смаки і погляди кристалізувалися на вершинних зразках світового письменства.

Літературознавчі дослідження Б.Лепкого складають вагому частку його творчого доробку. Ще починаючи працю в Ягеллонському університеті, вчений відразу відчув брак підручників з історії української літератури. Студенти навчалися за “Історією літератури руської” Омеляна Огоновського, вида-

ною ще у 1887-1894 рр. Тому і написав Б.Лепкий двотомний “Начерк історії української літератури” (Книга 1 – 1909 р.; Книга 2 – 1912 р.). Це був популярний і синтетичний огляд рідного письменства тільки до часів Івана Котляревського, бо рукопис третього тому згорів у 1914 році. У цьому начерку Б.Лепкий розкрив насамперед значення фольклору як органічної частини української культури, дав широку панораму історично-культурного розвитку українського народу означеного періоду.

Для польських студентів науковець написав огляд, який вийшов друком 1930 року під назвою “Zarys literatury ukraińskiej. Podręcznik informacyjny” [див.: 388]. У цій книжці автор багато уваги присвятив давній літературі, а новій, яка могла б бути цікавішою для польських читачів, відвів лише четверту частину. Проте і в такому вигляді підручник відіграв значну роль в ознайомленні польського суспільства з українською літературою.

Окрім того, у 1933 році в енциклопедичному виданні “Wielka literatura powszechna” було вміщено ілюстрований нарис історії літератури “Literatura ukraińska”. Тут літературний процес і характеристику творчості письменників Б.Лепкий намагався розкрити з історичного, ідейного та естетичного боку.

Наприкінці життя вчений написав короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів “Наше письменство”.

Усім підручникам з історії української літератури пера Б.Лепкого притаманна ясність, логічність викладу. Кожному літературному явищу він давав належну оцінку, виявляючи неабияку начитаність та обізнаність.

Власне літературознавча спадщина науковця дає цікавий матеріал для виявлення його генологічної свідомості. Він мислив певними жанровими маркерами: епічними, ліричними чи драматичними.

Спробуємо окреслити тенденції цієї свідомості. Спочатку візьмемо до уваги прозову спадщину письменника, власні самоозначення епічних творів.

Стосовно малих жанрів Б.Лепкий найактивніше вживає термін “оповідання”. Про це свідчать видання збірок: “З села. Збірка оповідань Б.Лепкого” (Чернівці, 1898), “Оповідання” (Львів, 1901), “В глухім куті. Оповідання” (Львів, 1903) та ін., а також вступні пояснення письменника до II тому збірки “Писання”, що охоплювала вибрані новели та оповідання: “Перше оповідання, яке я написав, називалося “Шумка”, “довше оповідання “В лісі”, “перші свої оповідання”, “тоді я написав свого “Дідуся”, “Нездалу п’ятку”, “Над ставом”, “Настю”, “Гусія” і багато других оповідань” [цит. за: 222, т.1, 799].

До багатьох оповідань Б.Лепкий подавав уточнення, як-от: “Вона не з тих” (оповідання сільської жінки), “На вишці” (оповідання полоненого старшини), “На мості” (із воєнних переживань офіцера артилерії), “Кара”, “Мати” (на народному повір’ю).

Окремо у творчості Б.Лепкого виділяється жанр новели. Письменник досить активно вживав цей термін на позначення своїх і, навіть більше, чужих творів. Зокрема: “Над ставом: новела” // Буковина. – 1898. – № 64. У листі Б.Лепкого до В.Оркана від 25 червня 1900 року: “Якби так у “Слові польському” чи іншому видавництві дійшло до публікації збірки моїх новел, то я б просив Вас про зредагування” [цит. за: 312, 61].

У іншому листі – “свої новели перекладу сам...”. У листі від 24 березня 1902 року до В.Оркана: “... хотів би ще й знати, що перекладати з своїх новел” [цит. за: 312, 63].

Правда, ніде тут Б.Лепкий не вказує конкретних творів, які означає новелами.

Активніший у цьому плані він у своїх історико-літературних працях, найбільше у книзі “Наше письменство. Короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів” [див.: 215]. Термін “новела” знаходимо поряд із такими письменниками: Ю.Федькович “уславився своїми новелями й оповіданнями з гуцульського життя” [215, 73], “зразком української

новелі є “Орися” П.Куліша” [215, 77], “новелі Осипа Маковея” [215, 90], “О.Досвітній, збірка новель з китайського життя. Тюнгуї” [215, 118].

Новелами називає і такі твори: “В житах” Г.Косинки, “Хатка в балці” Б.Грінченка. До новелістів зараховує Ю.Яновського, М.Хвильового, А.Крижанівського, Ю.Косача, М.Яцкова (модерністичні новели), О.Кобилянську (ліричні новели), В.Винниченка. Високою є оцінка В.Стефаника: “нема такого другого психолога в новелі...” [215, 95], “його твори (“Камінний хрест”, “Кленові листки”, “Дорога”) – це не новели, а дивовижно спресовані селянські епопеї, чи драми, які грати неможливо, бо вони відбувалися лише один раз в душі автора...” [388, 264].

Проте і для означення чужих творів Б.Лепкий ширше використовував термін “оповідання”. На його думку, оповідання писали М.Шашкевич (поетичне оповідання “Олена”), Ю.Федькович (з гуцульського життя), Ганна Барвінок, О.Кониський, М.Коцюбинський (“На камені”, “В путях шайтана”, “Лялечка”), В.Стефанік (“Сини”), О.Маковей та інші. Але натрапляємо, наприклад, у переліку оповідань Марка Вовчка на твір “Інститутка”, який завжди визначають як повість. Тому тут бачимо своє, відмінне від інших, розуміння Б.Лепким жанру оповідання. Трапляється, що деякі твори фігурують і як новели, і як оповідання: “томик новел під назвою “Народні оповідання”.

Часто письменник подавав уточнення, де виділяв певний відтінок тематики чи своє ставлення, як-от: “щирі, безпретенсійні оповідання Т.Бордуляка” [215, 90], “дуже гарні історичні оповідання Ореста Левицького” [215, 93], “екзотичні оповідання” М.Коцюбинського [215, 94], Марко Вовчок “створила новий тип оповідання, короткого, зв’язного, кольоритного, не тільки побутового, але й психологічного змісту” [215, 79].

З-поміж жанрів власної малої прози Б.Лепкого зустрічаються ще й такі:

- нарис (“Стріча”, “Нездада п’ятка”, “Приніс”);
- ескіз (“З життя квітів”, “Золоте перо”, “Книжка”);
- образок (“Підписався”, “Дочекався”, “Оля”, “За службою”);

– казки для дітей (“Про діда, бабу і качечку кривеньку”, “Про лиху мачуху...”, “Казка про Ксеню і 12 місяців”, “Про дідову дочку Марусю і бабину Галюсю”, “Мишка”);

– ессе (“Сумніви”);

– есей (“Мій рідний край”);

– фантазія (“На свято”).

Є у Б.Лепкого й “історичні оповідання”. Чітко простежується тут вказівка на історичний матеріал. Це твори: “Орли. Історичне оповідання з рр. 1734-1750”, “Каяла. Історичне оповідання з нагоди 750-річчя походу князя Ігоря Святославича на половців 1185 р.”, “Смерть Тимоша. Історичне оповідання. На основі повісті Рогової написав Н.М. Львів, 1904”.

Щодо останнього твору, то М.Сивіцький пише: “Збираючи якимось літературою “Молодої Музи”, я натрапив на 50-сторінкову книжечку видання “Просвіти” з 1903 року під заголовком “Гетьманські свати” та з допискою в підзаголовку: “Історичне оповідання на основі повісті Рогової написав М.Н.” [312, 235]. А сам Б.Лепкий у листі до Студинського від 2 листопада 1903 р. писав: “Пересилаю для “Просвіти” *повість*, яку я написав на Ваше бажання” [цит. за: 312, 235] (курсив наш. – О.К.).

Виходить, що один і той же твір окреслено різними жанрами. Те саме і з твором “Зламани крила”. Б.Лепкий пише: “Під псевдонімом була друкowana моя повість “Зламани крила...” [цит. за: 223, т.1, 800]. Проте є відомості, що цей же твір письменник надрукував під означенням “оповідання”.

Більші за обсягом твори Б.Лепкий визначає так: “Під тихий вечір” (повість-казка), “Сотниківна” (історична картина з часів Виговського), “Зірка” (повість з повоєнного життя), “Вадим” (повість з княжих часів), “Веселка над пустарем” (повість), “Крутіж” (історичні малюнки з часів гетьмана Виговського; повість), “Мазепа” (історична повість).

Окремо розглядаємо проблему співвідношення термінів “повість” і “роман” у свідомості Б.Лепкого. У працях, написаних польською мовою,

усюди зустрічаємо термін “повість” (powieść), що було пов’язано з польською традицією.

А от у праці “Наше письменство” поряд із повістю є і визначення “роман”.

Вперше Б.Лепкий вживає його, коли пише про Галицько-Волинський літопис: “Центральною постаттю тієї хроніки, мов головним героєм історичного роману, є король Данило Романович. Кажу – роману, бо Галицько-Волинський літопис робить дійсно вражіння історичної повісти з XIII століття, хоч не тратить вартости як цінне історичне джерело” [215, 10].

Далі зустрічаємо позначення “роман”, коли йдеться про І.Нечуя-Левицького, якого Б.Лепкий називає “творцем українського роману” [215, 84]. Водночас у дужках перелічує такі твори: “Хмари”, “Микола Джеря”, “Кайдашева сім’я”, “Причепа” й інші; вочевидь розуміючи їх для себе як романи.

Побутові романи писав А.Чайковський (без називання творів), “добрий роман про Київ “Місто” дав В.Підмогильний” [215, 118].

З.Тулуб дала знаменитий роман на 1400 сторінок “Людолови”, з часів гетьмана Конашевича-Сагайдачного.

Можливо, Б.Лепкий не зовсім точно усвідомлював для себе, який твір є романом, оскільки відніс до цього жанру “Миколу Джерю”, “Кайдашеву сім’ю”, “Причепу” І.Нечуя-Левицького, що їх усі дослідники визначають повістями.

Важливим є те, що Б.Лепкий завжди стисло окреслював проблематику твору (побутовий роман), тематику (з часів гетьмана Конашевича-Сагайдачного), висловлював оцінні судження (добрий роман, знаменитий роман).

Усе ж Б.Лепкий активніше використовував терміни “повість”, “повістка”. Серед авторів згадував Г.Квітку-Основ’яненка, М.Устияновича, Т.Шевченка, П.Куліша, О.Стороженка, А.Свидницького, І.Нечуя-

Левицького, П.Мирного, Б.Грінченка, О.Кобилянську, В.Винниченка, І.Франка, О.Маковея, Р.Купчинського, У.Самчука, Ю.Яновського та інших.

Причому вказував на тематику (“На розпутті” Б.Грінченка – з життя інтелігенції, його ж “Під тихими вербами” – з життя селян, “Олюнька” А.Чайковського – історична повість з життя ходячкової шляхти); відзначав літературний напрям, у руслі якого написана повість: романтична – “Чайковський” Є.Гребінки, реалістична – “Люборацькі” А.Свидницького (“одна з кращих”). Літературознавець зосереджував увагу і на змісті, художніх особливостях, згадував про актуальність творів (“Хлопська дитина” Ф.Заревича), оригінальність (“Марко Проклятий” О.Стороженка), використання біографічних елементів (“Художник” Т.Шевченка, “Люборацькі” А.Свидницького). Фігурують у Б.Лепкого і такі характеристики: “добрі повісті”, “одинок в своїм роді повість” (“Тіні забутих предків” М.Коцюбинського).

Літературознавець також вважав, що повість повинна ґрунтуватися на соціально-політичному матеріалі. І закидав Г.Квітці-Основ’яненку брак “відповідних соціально-політичних основ”, хоч і називав його “батьком новітньої української повісти” [215, 55].

Окрім того, Б.Лепкий зазначав, що повість не повинна бути довгою, нудною, без дії. Тому позитивно поцінував майстерність О.Стороженка, який “не нудив читача навіть у такому великому творі, як його “Марко Проклятий” [215, 80], А.Свидницького, який, узявши тему з життя сільської інтелігенції, “опрацював її в живих і різких образах, без зайвих завваг та пояснень” [215, 81].

“Чорну раду” П.Куліша Б.Лепкий називав повістю – “до нині зразок української історичної повісти” [215, 76], що не збігається з означенням наступників літературознавця – “роман”.

А от “Землю” О.Кобилянської називав “епопеєю, немов “Хлопи” Реймонта”, не пояснюючи чому. Відзначав її новизну: “Своїм задумом далеко відбігає від наших давніших сільських побутових повістей” [215, 99].

Її ж “Царівна” зазначається у трьох історико-літературних працях Лепкого як перша українська жіночо-психологічна повість.

Свідченням того, що Б.Лепкий все ж розрізняв поняття “повість” і “роман”, є його означення твору Панаса Мирного “Хіба ревуть воли, як ясла повні?": повість, закроена на широкий розмір. Перебуваючи в силовому полі польськомовної традиції, Б.Лепкий і назвав цей твір повістю, як і твори Г.Квітки-Основ'яненка (“Пан Халявський”), А.Свидницького (“Люборацькі”). Але його термінологічні сполуки “більша повість”, “велика повість”, “двотомна повість” вказують на інтуїтивне розрізнення обсягу, композиційних та сюжетних особливостей.

Отже, у літературній творчості Б.Лепкого спостерігається жанрове розмаїття як малої, так і великої прози. Він упереміж використовував терміни “оповідання”, “новела”, “повість”, “роман”, нерідко вживав і такі жанрові маркування, як “образки”, “нариси”, “пластичні малюнки”, “поезії в прозі”, “сатиричні епізоди”. Дуже часто письменник так називав власні твори і твори тих митців, про яких писав статті.

Не оминув своєю увагою вчений і лірику, виділивши тут: балади, поеми, думки, ліричні драми. Зокрема у праці “Про життя і твори Тараса Шевченка” зустрічаємо: “Першою великою і (дивно!) зовсім оригінальною поемою в “Кобзарі” є “Катерина” [220, 29]. До поем належать: ”Іван Підкова”, “Тарасова ніч”, (“перші історико-патріотичні твори Шевченка”), “Гайдамаки” (найбільша), “Невольник”, “Великий льох”, “І мертвим, і живим...” (політично-дидактична), “Марія” (поема з біблійного життя), “Княжна”, “Чернець” та інші. Помічаємо, що теж є вказівка на обсяг, тематику, майстерність.

Оперував Б.Лепкий і жанровими визначеннями драматичних творів. У праці “Zarys literatury ukraińskiej” він наводить наступні приклади: “Наталка Полтавка” І.Котляревського – оперетка, “По ревізії” М.Кропивницького – сатиричний скетч, “Лісова пісня” Лесі Українки – лірична драма, “Сава Чалий” І.Тобілевича – “історична штука”. Виділяє і комедії, трагедії та драми.

Таке жанрове розмаїття для характеристики творів інших авторів засвідчує певний розвиток генологічної свідомості Б.Лепкого на різних етапах творчого процесу. Сам письменник, він не міг не задумуватися над рівнями функціонування жанру, над тим, як саме визріває задум, від яких чинників (зовнішніх і внутрішніх) залежить творчий акт, як у ньому поєднуються *ratio* і *emotio*. З цього погляду непроминальне значення для дослідника має епістолярій митця.

Виписані вище терміни і лексеми, які виконують номінативні функції в історико-літературознавчих працях Б.Лепкого, представляють теоретичний рівень його генологічної свідомості. Значною мірою вони ідентифікуються з поширеним поняттєво-термінологічним маркуванням літературних родів (епос, лірика, драма) і родових різновидів (жанрів). Щодо прози маємо впізнаваний ряд: нарис, новела, оповідання (оповідка), повість (повістка, оповістка), роман (зрідка – епопея). Часто вони взаємозаміняються, стають у сурядний зв’язок, з якого навіть у контексті нелегко вичленувати явища синонімії чи семантично-логічні диференціації. Проте в кожному разі згадані і використані слова/словосполучення співвідносяться з існуючими, опублікованими творами, більшість з яких письменник сам читав (маємо на це вказівки), тому їх або стисло характеризував (оцінював), або відсилав до чужих оцінок. Але навіть коли неможливо реконструювати рецептивну авторську основу, на яку спирається власне судження письменника, генологічні елементи в текстах Лепкого покликані орієнтувати слухачів, учнів, студентів – усіх можливих адресатів у літературному процесі, в книжковому потоці. Усі лепківські

означення скеровані на якісь означники; текстові знаки мають позатекстові денотати.

Одначе з надзвичайно стислих інформативно-популярних праць Лепкого важко зрозуміти чи скласти більш-менш виразне уявлення про структуру, конфігурацію (змістоформу) згадуваних творів, їх характерні прикмети. Ще важче в таких випадках шукати аргументів для переконливої відповіді на питання: усвідомлено, доцільно чи підсвідомо, за звичкою письменник вибирає для реалізації свого задуму відповідний жанр, чи „допомагає” своїм читачам (користувачам його текстами) розрізняти відмінність різних творів одного автора або подібність різних творів різних авторів, які (і твори, і автори) виникали і продовжують функціонувати у літературно-мистецькому житті. Можна було припускати, що більше фактів для певних узагальнень і висновків знайдемо в згаданому вже епістолярії Б.Лепкого – знаного мемуариста і бесідника-промовця. Тим більше, що публікатор і упорядник листів митця проф. В.Качкан підкреслив, що у „жодній з досі опублікованих розвідок про життєво-творчий шлях Богдана Лепкого так яскраво не виосібнювалися грані його різнопланової, багатожанрової творчої лабораторії, як це впливає з його листів (сім'янин; заопікувальник родинними справами, теоретик й історик літератури; перекладач; редактор і видавець; піклувальник про розквіт талантів нації; літературний критик і публіцист; знавець малярства й музичного мистецтва; політик-аналітик; пресолог-популяризатор традицій передової української періодики, учасник творення новітньої національної преси в Україні й поза її межами)” [106, 837-838].

Справді, ніхто, крім історика Н.Лисої-Білик [20] під своїм кутом зору, не прочитував листів письменника, що зберігалися в архівах України, Польщі і приватних осіб у США. А між тим у численних листах до О.Барвінського, К.Студинського, З.Кузелі і в окремих епістолах до Ольги Кобилянської, О.Маковея, А.Крушельницького є така інформація, в світлі якої по-новому постає постать Б.Лепкого: „не просто як фіксатора побаченого, почутого,

хронікера прочитаного, а як аналітика-прогностика, що з *естетичним блиском* опанування епістолярним стилем, закономірностями і потаємощами мемуарної літератури *виказує власний погляд, пропонує позиції для полеміки чи дискусії*” [106, 837] (курсив наш. – О.К.). Така оцінка слухна і щодо генологічної проблематики, дуже часто прихованої від стороннього спостерігача і навіть – інструментарію історика літератури.

З корпусу листів до названих осіб – учених, близьких до родини Лепких, – перед якими адресант був щирим і відвертим щодо найінтимніших ситуацій, дізнаємося про комплекс чинників і про форми вияву естетичної свідомості Лепкого – поета, прозаїка, літературознавця. Цей матеріал не тільки інтимізує внутрішній світ делікатного і часто наче соромливого публічного діяча, а й подає в динаміці те, що, вибухаючи імпульсивно, через певний час відсторонювалося, згладжувалося, типізувалося, внаслідок чого не потрапляло у відшліфовані тексти наукових розвідок.

У сукупності ті листи, які стосуються творчості Б.Лепкого, передусім ілюструють модель індивідуальної свідомості, крізь яку просвічує цілісна суспільна свідомість перехідного періоду на порубіжжі двох епох (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.), коли з розпадом імперій, відновленням національних держав змінювалися філософсько-культурні парадигми, мистецькі світи, перегруповувалися творчі покоління, рангуючи нових носіїв інших цінностей. З цього погляду знаковими нам видаються слова Б.Лепкого з листа до О.Барвінського від 2.05.1908 року: „... я всюди, де тільки міг, ширив ті самі гадки, які подав у листі. Прошу вірити, що й на даліше остану при тім прапорі, а як матиму нагоду поперти його ділом, то попру. Дотеперішнє моє становище було таке, що я мусів держатися пера і книжки, щоб набути знання, без якого нині годі пускатися в світ” [106, 96].

Йшлося про взаємини українців і поляків, роль провідників і рядових працівників у всіх сферах культури (від політики до літературної критики). Висловлюючи принагідні міркування, адресант не втрачав ні самокритицизм-

му, ні віри в себе, ні в прийдешнє рідної справи. Не для годиться писав, між іншим, таке: „Може, я й не так думаю, як воно є і як треба (!), але думаю щиро і се нехай виправдає мене [...] Потішаюся, що коли моє писання не трафить до нічийого розуму, ані серця, то останеться все ж таки свідоцтвом одиниці на суді будучности” [106, 98].

Далі і в наступних листах до О.Барвінського маємо регулярний калейдоскоп повідомлень про плани, твори з постійним запитом, що думає з цього приводу адресат: „попри іспит ладжу я по-польськи переводи з Шевченка і збираю свої нотати лекторські до популярної історії нашої літератури по-польськи...” (С. 100); про переклад „Енеїди” – „Дещо пропустив я, але так, що цілість вийде зрозуміла. Боюся, чи подобається перевід, бо я латинського вірша не відчуваю” (С. 115); про підготовку матеріалів до хрестоматії – „... може люди зрозуміють, що се не моя амбіція писати про всю і вся, а тільки обов’язок впорядчика книжки зневолив був мене до того” (С. 123); про видавничо-коментаторську діяльність – „мило мені донести, що на днях появиться „Суєта” Карпенка-Карого з моїм вступом і поясненнями” (С. 125); про рукопис свого „Начерку історії літератури...” – „прошу переглянути ласкаво отсю безпретенсіональну книжку, а за кожде слово критики, за кожду вказану похибку буду щире вдячний та покористуюсь ними при другім томі, а може навіть при другім виданню” (С. 127); про спосіб творення оповідань – „Мабуть, викінчу довше оповідання з нашого сільського побуту (попівство – школа – хата)” [...] Не розвиваю ніяких трудних проблемів, не пускаюся на бистрі філі соціально-політичні, лиш способом звичайним, але наскільки можу, артистичним, малюю нам сучасний побут в глухім куті. Люблю тії теми... (С. 131); про перевидання твору Вол. Барвінського „Скошений цвіт” – „... прошу о дозвіл на друк тої повісти [...], прошу подати деякі дані до вступу, який має попередити повість [...]. Може дещо про генезу оповідання та про обставини, серед яких воно написане” (С. 140-141); про відновлення діяльності після хвороби – „забратися до праці наукової та літературної, щоб не

змарнувати того таланту, який у собі чую” (С. 147); про найближчі плани – „посилаю одну дрібницю. Незабаром вишлю більше” (С. 157), „нині забираюся до писання” (С. 160).

Серед поданих інформацій про різні види власної творчої діяльності Б.Лепкий відгукувався на успіхи знайомих чи маловідомих йому людей і часто подавав загальноестетичні думки, що стосувалися взаємин мистецтва, політики і міжкультурних процесів. Успіх Василя Барвінського на іспитах у консерваторії спричинив у листі цілий трактат, у якому ритуальне вітання отримало такий розвиток: „... щоб славу нашої пісні розніс по широкому світі, щоб весь той музикальний скарб, яким славиться наш люд, виявив світови крізь призму власної душі і власного мистецького „Я” так, як ніхто досі. Треба нам великих артистів не менше від великих політиків, бо справа українського мистецтва не є справою десеру, лиш насущного хліба. Як не матимем культури, рівної культури наших ворогів, то ворожа культура заєдно притягатиме ті посідаючі верстви, що виростуть на ґрунті народнім, а збагатять ворожий табір” (С. 163).

Сповідуючи „Пана Радника Двора” про свою працю над розвідкою „Шашкевич у Бережанах”, Лепкий кинув світло на своєрідність власної творчості, на той естетичний чинник, який заманіфестував у передмові до „Начерку історії української літератури”. Він повідомляв: „Пізнав устрій краю, держави, шкільництво, відносини суспільні, словом, маю науковий підклад” (С. 163). Здавалось би, що автор цілковито орієнтується на принципи культурно-історичної школи, але він відразу змінює акценти, продовжуючи, що на цьому „підкладі” напише „легке, займає оповідання, котре навіть дитина прочитає радо. Інший зробив би докторську працю – я хочу написати новелю. Як скінчу, вишлю „Русланови” (С. 163-164). Саме у таких і схожих контекстах увиразнюється семантичне розширення генологічних уявлень аж до зміщення їх понятійних ознак у бік метафоричних площин авторської генологічної практики, про що далі мова йтиме конкретніше.

Коли з Кракова Б.Лепкий потрапив у Вецляр, коло його зацікавлень мусило розширитися відповідно до нових обставин і видів діяльності. Це відбивається навіть у повідомленнях, у пошуках можливої стабільної праці. 12 вересня 1915 року адресант фіксує: „Я працюю. Пишу, рисую, ходжу на засідання. Належу до комісії, яка виготовила „Буквар”. Втяв прекрасно!” [106, 181].

Сподіваючись місця праці „в закладі культури”, чесний трудівник звіряється О.Барвінському: „Я стомлений, але все ж завжди охочий і готовий до роботи [...] Незважаючи на ці непорозуміння, які завжди були й будуть між мною і нашими критиками, я хочу брати участь у літературному і українському духовному житті” (С. 183-184). А 8 вересня 1917 року, коли ще не закінчилися суспільні потрясіння, викликані Першою світовою війною, в листах проявляються проблиски поступового переходу від ліричної тональності світовідчуття письменника, який писав і публікував тільки поезії, новели, оповідання, до епічної тональності.

Побувавши в помешканні В.Гете у зв'язку з перекладом „Міньйона”, констатував, що для нього неважко було дивитися „з вікна Теперішнього у коридори Минулого” з таких мотивів: „Життєві спогади і описи великих мужів були і залишаються й досі моєю найулюбленішою літературою. Крім того у майже абсолютному спокої і самотності я розпочав великий епічний вірш. А саме такий, в якому будуть представлені страждання і жертви нашого народу під час теперішньої війни. Все поглинає вічність і все-таки не все слід забувати. Така моя мета. І мій непохитний напрям – це говорити від душі до душі. Таким буде виклад. Я буду щасливий, якщо робота буде мати успіх” [106, 187]. Тут чітко проартикульовано ті екзистенційні суттєві основи епічності, які традиційно пов'язують з атрибутивними ознаками епосу як стану світу (зв'язок минулого і сучасного), стану світовідчування (абсолютний спокій), способу нарації (говорити від душі до душі). Під кінець року (28 грудня) Лепкий ці мотиви розгортає у зв'язку з конкретною особою і видан-

ням „Книги пам'яті”. У цьому контексті текстуалізується і ще одна онтологічна грань епічності: „у нашому суспільстві є ще видатні і величні душі [...] світ не залишився без ідеалів” (С. 190). І письменник інформує О.Барвінського про реалізацію такого епічного світопереживання, в якому „мале” і „велике” зливаються, але розрізняються: „Я друкую зараз маленьку збірку нових віршів і працюю над однією великою епічною поемою, у якій я намагаюся висвітлити страждання і поневолення нашого народу [...] Чи вдасться мені?” [106, 190]. Гадаємо, мова йде про „Мазепу”.

Взагалі у листах Б.Лепкого до О.Барвінського є чимало описів роботи над твором „Мазепа”. Передусім письменник докладно описує адресату портрет гетьмана [див.: 106, 125]. Далі у листі від 7 жовтня 1925 року з Берліна сповіщає, що пише вже 4 том „своєї трильогії „Мазепа”, відзначаючи: „Це моя давня мрія. Але між мрією, а дійсністю – пропасть. Таке між пляном моєї повісти а її викінченням. Бракує матеріалів і спромоги спокійно й уважно писати. Треба спішитися, напружувати уяву, інтуїцію, нерви. Числю на те, що колись прийдеться готувати друге видання. Тоді може справлю, що тепер занедбав”. Проте і гордиться письменнику є чим: „а все ж таки з деяких частин я вдоволений. Перша глава: „Цар Петро на пирі в мазепи у Києві 1707 року літом” була переможена на російську і друкована у „Вечерних новостях”. Дуже подобалася. Так само подобалося те, що я прочитував людям” [106, 208]. Цікаво читати у листі про специфіку роботи над текстом: „Тепер я при облозі Батурина Меншіковим. Стріляють, підкопуються і т.д. Батурин горить. За день-два Ніс зрадить і покаже потайник, котрим увійдуть москалі в гетьманську столицю. Цікаво і – страшно. Скрізь зрада. З одного боку героїство, з другого підлість, як нині” [106, 209].

Відзначаємо і той факт, що Б.Лепкий вельми уважно і навіть прискіпливо ставиться до змісту твору, його якнайточнішої відповідності до реальних історичних подій. Письменник просить „Пана Радника”: „Треба мені того, що писав Кревецький і Томашівський про перехід Мазепи до шведів. Мабуть, є

відбитки, коли б пан Богдан міг їх добути від авторів, або дістати в товаристві ім. Шевченка і прислав мені, дуже був би вдячний” [106, 209]. Концептуальним для розуміння генологічної свідомості автора, на нашу думку, таке його твердження: „історична повість – не історія, а все ж таки не хочеться писати брехні. Але з другого боку, історична правда – це тільки сухі факти без життєвих переживань. А для повісти важна психологія її героїв, внутрішні переживання; не самі факти, а їхня генеза і перипетії, не еманация, а її джерело” [106, 209].

Дуже часто у листах Б.Лепкого звучить відгомін проблем, що зріють у суспільстві, зокрема все яскравіше виявляються політичні зацікавлення й оцінювання. Зазначаючи, що „від політики держуся здалека, але від кількох надцятьох літ пильно стежу за нашим народним розвитком і поступом” [106, 71], письменник все ж висловлює низку міркувань з приводу наболілих і животрепетних питань: „мало у нас таких сильних та непохитних характерів, котрі потрапили б не оглядатися на нічо, а йти за голосом власного розуму і совісти, по дорозі, яку вважають найлучшою та найпрямішою” [106, 73], „на жаль, у нас не шанується ані героїв праці, ані будівничих народного життя, ані заслужених мистців науки і штуки...” [106, 74]. Лепкий категорично проти „такої поганої збруї, як брехня і клевета”, а також „межиусобиць для самолюбства поганого, для розголосу хвилевого, для наживи ненаситної” [106, 73], хоч і визнає право існування різних партій і напрямів [див.: 106, 73]. Закликаючи народ „схаменутися”, гуртуватися, він остерігається „нової Полтави”, бо люди „роз’єднані, такі затіпані, такі засліплені ненавистю братньою”. Сумно констатує „теперішні тривожні часи, коли війна висить у воздухах” [106, 168], вважає, що „не оден з нас скорше змосковщиться, зляччиться, обусурманиться, ніж погодиться зі своїм братом”, і бачить вихід у створенні групи людей, „котрі б ширили культ правди і моралі” рідною мовою [див.: 106, 108-109]. Б.Лепкий оптимістично чекає тієї хвилини, „коли вся Русь-

Україна зрозуміє і ввірить, що, де нема правди, там і волі бути не може!” [106, 72] (підкреслення Б.Лепкого. – О.К.).

Б.Лепкий постійно інформує адресатів про свої плани та поточну роботу, її результати, нерідко даючи розгорнуті характеристики (чи принаймні деякі обриси) майбутніх творів: „пишу повість з нашого „повітового ” життя (учителька, піп, інспектор, „Боян” і т.д.)” [106, 197], „днями робив я коректу своєї повісти „Під тихий вечір” [106, 204], „майже готове жде одно довше оповідання з сучасного сільського життя” [106, 233], „ладжу три оповідання Чехова для „Руслана” [106, 243] (з листів до О.Барвінського), „пізніше пришлю довше оповідання, в котрім описаний процес з двором о ліс і ціла драма, що вив’язалася внаслідок того” [106, 277], „мабуть, скорше покінчу з повісткою на тлі наших відносин суспільних, в котрій представляю нашого попа, як він бореся в селі з деморалізатором учителем...” [106, 280] (з листів до І.Белея), „пишу також повість з нашого повітового життя” [106, 351] (лист до Й.Застирця), „тепер друкує Лепкий історичну трилогію з часів Мазепи в 5 томах” [106, 441] (до „Просвіти” у Львові), „тепер мені по голові снуєся якась велика драма. [...] виджу своїх героїв, але ще вони якісь неясні, немов в імлі” [106, 511], „тепер ладжу збірку, до якої увійдуть мої епічні проби” [106, 532], „беруся кінчити оповіданє для „Просвіти”, „мрію про історичну драму, котра від кількох літ не дає мені спокою. Маю сильну надію, що то буде річ зовсім небуденна” [106, 546], „волів би дати велику новелю з життя нашої інтелігенції і для інтелігенції” [106, 553], „пишу більшу працю про розвій нашої новелі, яку я ще тамтого року в головних начерках читав на кружку славістів, та збираю матеріали до теми: „Відгуки Байронізму в літературі українській” [106, 555-556] (з листів до К.Студинського) та ін.

Саме з листів Б.Лепкого дослідник може почерпнути докладну історію створення деяких творів письменника. Зокрема, складний шлях до читача „Зломаних крил” розкрито в листах до О.Маковея [див. підрозділ 2.1.2.]. Так, у листі від 11 грудня 1896 року з Бережан Б.Лепкий писав, мотивуючи виб-

рану форму і жанр: „Якщо я чувся був в силах, був би написав ту повість стихами, вона була би вийшла далеко краща і природніша. Але я знаю, що у мене нема виробленої до таких річних форм, і я рішився на прозу” [106, 393]. А далі через місяць розкриває процес зародження і творення повісті: „Що я намучився, заки вони на світ прийшли, – звичайно, перша дитина, скільки ночей насидівся над їх колискою, скільки наївся я свого серця, захищуючи їх від добрих людей...” [106, 395]. Лепкий вважав свій твір цікавим і новим, якщо не сюжетом, то „по крайній мірі свіжою обстановкою та декораціями” [106, 400] і цікавився тим враженням, яке справили на О.Маковея „Зломані крила”, просив його ім’я як автора не відкривати.

У листах того ж періоду показано і те, як народилися оповідання „Сестра Юлія” і „Лісова драма”. Про останнє, яке мав вислати редактору „Буковини” на заміну „Зломаних крил”, які передавав до „Зорі”, писав: „засноване на спорі родини селянської з двором, сюжет з жите, з Бережанщини, трактований реально...” [106, 400].

У листах до „Просвіти” у Львові від 16.01.1931 року до 20.05 1931 року з Кракова розкрито маловідомі сторінки видання твору „Сотниківна” [див.: 106, 429-437]. В.Качкан згадує, що в цій справі (листи до „Просвіти”) є дві рецензії (рукопис, без підпису) на історичне оповідання Б.Лепкого „Шкереберть” [див.: 106, 877].

Листи до І.Франка протягом 3 років (08.05.1902 – 01.02.1905 з Кракова) дозволяють стверджувати, що Б.Лепкий „займався записом народної творчості [...], був добре обізнаний зі станом архівної справи, мав чимало цінного джерельного матеріалу з різних галузей знань, щонайбільше історико-літературного, і нерідко його достарчував Іванові Франку” [106, 889].

Показовими для розуміння авторської свідомості є такі висловлювання Б.Лепкого про манеру письма і з приводу тих чинників, які спонукають до написання творів: „те, що бачив, і те, що передумав, в’яжу в одно, не дивлячись на те, чи є в моїм писанню літературна форма, чи нема. Взагалі я зневі-

рився в літературу і не признаю ніякої форми. Треба писати, як чоловік чує, а форму лишити тим, що нічо не чують, а, прецінь, хочуть писати...” [106, 151]*. А в іншому місці: „От ця проклята пам’ять! Знаєш, я іноді бачу моменти з життя, чую бесіду людей, пам’ятаю цілі розмови, якби це нині було, якби воно не минуло. І робиться такий болючий контраст, що як би міг, то пив би бром або що, щоб не пам’ятати так живо” [106, 373-374], „не хочу переривати роботи, до якої в голові понав’язував основу” [106, 375], „пера не кидаю, бо кинути не годен. Щось в мені сидить і видумує всяку всячину, то по мозгу бушує, то в серці на якихсь таємних струнах грає. А я слухати мушу” [106, 502], „не пишу гіршим язиком, як другі. Не кую нових слів, не насилую себе, щоб писати так, як хтось пише, а натомість, говорю і пишу так, як живий нарід говорить і отсе мій гріх”, „я не формаліст” [106, 506].

Акцентуємо, що сам Б.Лепкий не зараховував свої твори до популярних, стверджуючи: „Я старався написати оповідання цікаве і не нудне, таке, щоби его кожний міг прочитати, чи мужик, чи інтелігент. Популярно писати не вмію і не хочу. У нас, звичайно, хто писав нудно та немудро, то значило, що він пише популярно. Деякі намагалися писати способом квітки або гоголя, а що Гоголь був оден, а Квітків також небагато, той виходило не те. [...] А мужикови, на мою гадку, треба писати добре. У нього вже також виробилося почуте артистичне. Знаю з власного досвіду та з того, що мені другі казали, що хлоп наш волить белетристику порядну, як популярні видання. Тому я писав звичайним способом артистичним, не спеціальним для хлопа. Загально відома річ, що хлоп волить теми з життя інтелігенції, як зі свого, волить з історії, як з теперішності. Не любить він також описів природи, ані студій психологічних, і з тим великий клопіт нашому письменникові” [106, 549]. У тому ж листі до К.Студинського він детально розкривав тему того оповідання, яке написав для „Просвіти” [див.: 106, 548-550] і сподівався, що успішно

* Подібні думки маємо і в листі Богдана Лепкого до Михайла Коцюбинського (від 11 лютого 1907 року з Кракова): „Мій закон – писати те, що чую, і тоді, коли хочу, а ще краще коли просто мушу, з примусу душі. Напрямів не признаю. Тенденцій не люблю” [228, 202].

справився із завданням, проте все ж хотів почути думку професора, яку цінував „як результат не тільки знання, але і щирости” [106, 550].

У листах письменника присутні чимало роздумів над сенсом літературної праці, її призначенням, над тим, для кого пише. Зокрема, Б.Лепкий вважає свою літературну творчість працею, „до котрої мене, мабуть, создав Господь” [106, 212], відзначає, що „охота до писання є і чую, що написав би багато й може дещо доброго” [106, 351], що „не писати зовсім, то для мене страшенна кара” [106, 579], стверджує, що порушує „багато питань і коли не даю до них розв’язки-відповіді, то зневолюю читача до думки, до політики, до науки” [106, 375]. А розмірковуючи, для кого і навіщо творить, сумно твердить: „деколи, як дивлюся на свої друковані вірші, мені робиться соромно. Пощо я перед людьми обнажую душу? Що їх обходить моя туга, мої думки, мій вимріяний світ? Взагалі, що обходить наших полупанків поезія? Та ж поети – се жебраки. [...] Нашій нації, яка потребує праці, праці, праці, – не треба віршів ... І дійсно. Хто в нас читає вірші? Студент, часом хлоп і недоморена учителька. Тай тільки. А решта кривиться..., а на поета глядить згори. Вірте мені, я досвідчав того. І уявіть собі, як прикро писати для такої суспільності, хоть, правду кажучи, чоловік пише для себе. Для себе – отже, всі мої нарікання не мають ніякої основи. Та мимо того – я люблю ту суспільність. Щось в мені бунтується проти ньої і щось мене до ньої тягне. Якась незвісна сила...” [106, 576]. А в іншому місці – „Про мене край забув, хоч я ніколи не забуду про його. Я ніколи не мав великої ласки в своїх людей, мої писання теж” [106, 200].

Знаходимо у листах і високі оцінки творчості інших письменників, зокрема про В.Стефаніка. „Моє слово” – пише Лепкий, – це моя потіха. Читаю щодня і гадаю собі, що народ, який дав таке слово, не може пропасти. Це найсильніша річ у світовій прозі – найсильніша!” [106, 364].

Таким чином, той величезний масив матеріалу, який присутній у листах Б.Лепкого і стосується суспільного, політичного, наукового, духовного, ку-

льтурного та літературного життя періоду, коли жив і творив письменник, дає можливість науковцям говорити про різноманітний горизонт його зацікавлень і продовжувати майбутні дослідження.

1.3. Текстуалізована генологічна свідомість Богдана Лепкого в рецепції літературної критики першої половини XX століття

Вияви генологічної свідомості Богдана Лепкого в період його активної діяльності текстуалізувалися насамперед в його листах до різних адресатів, у рукописах і першодруках оригінальних творів письменника. Він особисто стежив за підготовкою до публікації власних текстів – вичитував верстки, схвалював макети книжок, цікавився ілюстраціями, не залишався байдужим до зовнішнього вигляду аж до шрифтів і формату видань.

Відзначені у підрозділі 1.2. розбіжності у виборі, частоті, послідовності використання поширених генологічних найменувань/термінів – явище, характерне не тільки для Богдана Лепкого і для його часу. Воно спостерігається в європейському літературознавстві й досі. Фіксувала певну неусталеність генологічних понять і термінів також поточна літературна критика, яка по-різному реагувала на твори Б.Лепкого. Стислі смакові оцінки, розгорнуті судження, мотивовані чи апріорно виголошені авторами, які дотримувалися різних ідейно-естетичних орієнтацій, складають своєрідне задзеркалля і відбиття художньо-естетичної свідомості Лепкого, у тім числі і його генологічних пріоритетів, уподобань.

Тому вважаємо доцільним хоча б пунктирно констатувати й описати цей зріз генологічної практики, відображеної в газетно-журнальній критиці 20-30-х рр. XX століття, а відтак співвіднести його з історико-літературною парадигмою, яка змінювалася від початку 20-х рр. до початку 50-х рр. XX століття. Саме тоді оприлюднювалися різножанрові прозові твори письменника, знаходили певний відбиток у критиці і різну популярність у читацьких колах.

Той матеріал, який маємо в своєму розпорядженні, на жаль, не дає можливості витримати єдність синхронного і діахронного підходів до проблеми і забезпечити повноту цілісно-системного дослідження генологічної свідомості Лепкого як структурного компонента української суспільної свідомості зазначеного періоду. Натомість він проілюструє деякі теоретичні аспекти проблеми.

Отже, – 1923 рік. Б.Лепкий живе ще і працює у Німеччині. Як засвідчує його листування, дуже активно працює в багатьох напрямках. Саме тоді з'явилася друком “повість-казка” „Під тихий вечір”. Українська накладня, під фірмою якої твір презентував автора ліричних поезій і коротких оповідань, ставить свої координати: „Київ – Ляйпціг”, незважаючи на геополітичні реалії, викликані Сент-Жерменською угодою, Римським перемир'ям і виникненням Української Радянської Соціалістичної Республіки.

Через 2 роки газета „Діло” у Львові (тоді на території Республіки Польща) друкує рецензію на цей твір Ст.Шаха під назвою „Нова повість Б.Лепкого” [367]. Текст С.Шаха дуже виразно сконцентрував прикмети того виду літературної рецепції, яка спирається на безпосереднє читацьке сприймання людини начитаної, чия компетенція засвідчує елементи літературознавчих знань, у тім числі і генологічних. Він приймає жанрове окреслення Лепкого. Переказуючи фабулу твору, пишучи „рецензійну замітку”, автор користується відповідними термінами („короткий зміст повісті-казки”, „галицький читач, начитаний у польській повістевій романтиці”, „оповідає повість”), виголошує з їх допомогою певні оцінки („тло, на яким розвиваються події, змальоване подекуди по-мистецьки”, „осіб у повісти мало. Всі вони схарактеризовані майстерно”; „технічно повість розложена оригінально, настроєво переведена в *crescendo*, а при кінці м'яко зворушуючо”, „мова повісти досить гарна, стиль легенький і цвітистий, тон настроєвий”). С.Шах вдається і до порад („ліпше було би перевести зміст $\frac{1}{3}$ частини повісти в акції на очах читача, а не зіпхати її в оповідання”), дозволяє собі називати конкретні прора-

хунки Лепкого („діалоги в цілій повісти задовгі, повні теоретичної фразеології, через це почасти нудні”).

Усі враження і зацитовані компоненти суджень автора „рецензійної замітки” видають його літературні смаки, сформований попереднім читанням певний досвід, адже рецензент знає, що „лиш у Стефаника та Маковея можна знайти такі фотографічно вірні та психологічно умотивовані типи”, орієнтується на своє „вражіння, яке лишилось з повісти, прочитаної безпосередньо по двох огнистих як розжарене залізо суспільних найновіших повістях: „Przedwiośnie” Ст.Жеромського і „Faber oder die verlonenen Jahre” Якова Вассермана”, а Лепкого презентує як „автора з виробленим уже іменем”, визнає „витончений ліризм поета Б.Лепкого”. Рецензент себе самого характеризує стримано : „Я не фаховий критик літератури, а звичайний собі тихий читач”. Проте всі вже зазначені вище елементи його міркувань подані в невеликій за обсягом газетній статті, яка починається різко негативним висновком, сповненим парадоксів. У світлі такого зачину виглядають умотивованими високі (позитивні) і категоричні негативні оцінки. Відтворимо початок статті, яка стосується „грубої повісти” (в розумінні – товстої). С.Шах розпочинає, наче продовжує розмову з автором, підхоплюючи його думки: „Мистецький твір – каже автор (на 388 ст.) – мусить в’язати в гармонійну цілість щирий зміст з гарною формою” . Однак це не вистарчає. Мистецький твір мусить мати також і глибокий зміст. Цього саме недостає наведеному угорі творові. Зміст повісти „Під Тихий вечір” є у наші дні беззмістовим, перестарілим, нікому непотрібним анахронізмом. А повість-казка „Під Тихий вечір” є наскрізь суспільною повістю, як займається найвразливішими справами нашого села, на жаль, зперед 20-30 літ у Галичині” [367].

З логіки і композиції статті Ст.Шаха „Нова повість Б.Лепкого” впливає, що автор „з виробленим ім’ям”, який прокламує в самому творі „гармонійну цілість щирого змісту з гарною формою” і може „майстерно характеризувати типи”, створив у підсумку недосконалий прозовий твір. Б.Лепкий у формі

„грубої повісти” представив своїм сучасникам „беззмістовий, перестарілий, нікому непотрібний анахронізм”. У контексті нових повістей польського та німецького письменників, на їх тлі, жанрове окреслення Лепкого „повість-казка”, таким чином, не сприйнялося прихильним читачем.

Причин такої роздвоєної оцінки (не говоримо зараз про їх сумірність/несумірність) може бути декілька. Нас у цьому зв’язку цікавить те, чи є серед них такі, які мають предметну спрямованість на структурні (жанротворчі) чинники. Вони в міркуваннях – критичних зауваженнях Шаха – легко проглядаються: у повісті „замало акції; головно в першій частині”; замість неї, з погляду рецензента, домінують діалоги та ще й „на веранді при столі”. Там же, де відтворюється подієвість, автор нейтрально констатує, що „цілість і тяглість акції розбита на поодинокі коротенькі сценічні образки”, що, зрештою, схвалюється з погляду впливу такої будови на читача – „тому повість читається скоро й із зацікавленням”. Отже, суб’єктивні оцінки, враження, на які доконечно спирається рецензент, корелюють з конструкцією розповіді, викладу: діалоги „почасти *нудні*”, бо задовгі; „коротенькі сценічні образки”, які сприяють тому, що „повість читається *скоро* й із зацікавленням”. Не залишається поза увагою „тихого читача” зміст „наскрізь суспільної повісті” у тій частині, де є „повно теоретичної фразеології”, і там, де типові персонажі не відповідають локальним обставинам, зокрема, контрастують з інтер’єрами. Шах не прийняв того, що „галицько-українська інтелігенція (священство й учительство) еволюціонує з аристократизму до демократизму, з римо-католицизму з поворотом до „віри батьків” – східного обряду”. Отже, звернуто увагу на ідейний зміст повісті в його образному втіленні: „... характеристика графів і їхнього декораційного оточення випала так, немов би автор був не у своїм елементі [...], увів типових наших парохів, посесорів [...] до графської люксусом перепоєної палати і казав їм грати ролю уроджених з блакитною кров’ю аристократів-графів”. Іншими словами кажучи, рецензент, який представляється тихим читачем, не йде послухно за автором, а виявляє

на рівні читача активний спротив, полемізуючи з автором, незважаючи на його задум, право на домисел і вимисел, про що сигналізує жанрове позначення – „повість-казка”. Рецензент, чий досвід сформований на засадах правдоподібності як основи будь-якого оповідання, повісткування про „найвразливіші справи нашого (!) села”, – не повірив авторові, *протиставив* українського письменника зарубіжним, бо у їхніх повістях, згаданих Шахом, – „що думка, то нова (!) ідея, що слово, то *відчуваємо* його вагу та аргумент, що мов тараном б’є в голову...”.

Варто при цьому наголосити, що український рецензент твору українського автора, який тривалий час жив за межами Поділля і Галичини, спілкуючись з багатьма західноєвропейськими культурними і політичними діячами, покликається на переконливість не просто ідеї, а слова образного, здатного захопити сучасників повоєнного покоління спрямованістю в майбутнє. Саме так прочитується заключний акорд статті Ст.Шаха, який писав: „... бачимо, як ці мистці слова і носії думки пишуть для теперішнього повоєнного покоління, для людей завтрашнього діла, а не для романтиків з ХІХ віку”.

Проаналізована так докладно рецензія з газети „Діло” показова не тільки її змістом і заторкнутими аспектами повісткової генологічної свідомості в системі „автор – читач – критик”. Вона цікава ще й тим, що у „Ділі” провідним критиком працював Михайло Рудницький. Він і сам виступав регулярно з оглядами поточної літератури, і добирав матеріал інших критиків, скеровував критичний відділ у річище естетизму на засадах лібералізму, інтуїтивізму.

У циклі статей про тогочасну повість, з яким М.І.Рудницький виступав у „Ділі” протягом 1929 року, відображені тодішні погляди на природу повісті взагалі і на писання Б.Лепкого зокрема. Йдеться про низку статей під загальними назвами „Де що про повість” [300], „Історичні і воєнні повісті” [301] та про літературний портрет Б.Лепкого 1936 року, який увібрав у себе і міркування критика, оприлюднені 1929 року. Є в них, зокрема, і перегуки з оцінками Ст.Шаха, і денонсування багатьох з них без прямої полеміки з останнім.

Ми ще повернемося далі до загальнотеоретичних і компаративістичних міркувань М.І.Рудницького про повість як жанр і полеміки про її самобутність і місце в системі епічних генологічних утворень, а зараз сфокусуємо деякі його спостереження і думки, що стосуються Б.Лепкого, або кореспондують з оцінками Шаха, розбудовуючи відповідний тип дискурсу.

Спочатку наголосимо на ідеях, які освітлюють специфіку таланту письменника, що позначається на способі мистецького вираження ідейного змісту в розповідних прозових текстах.

М.І.Рудницький відразу проголошував чи нагадував самоочевидні тези: „ані універсальність ідеї (напр., любов до ближнього, самопожертва до рідного краю), ані скількись пережитих цим досвідом не рішення про остаточну вартість твору. Вага вражіння твору зв'язана безпосередньо з талантом письменника”. І далі: „Талант письменника виявляється в малюнку живих осіб і картин, у передачі психологічних переживань, а не в міркуваннях” [300]. Переходячи у логічних міркуваннях від ролі сюжету до композиції повісті, автор все одно не спускає з ока проблему ідейності як естетичної категорії, без якої повість будь-якого різновиду не має шансів на визнання читацького загалу; та й, зрештою, і фахівців: „Повістяр ставить собі від перших сторінок повісти якусь мету, свідомо чи несвідомо. Ми оцінюємо його зусилля відповідно до засобів, якими він його здійснює. Цим можна пояснити не для всіх зрозумілий факт, що часто боронимо повість дуже невисокого рівня, зі скромними засобами ідей, стилю та композиції, а з погордою висловлюємося про твір з високими намаганнями, який не дає нічого з намірів, уявлених автором і сподіваних нами” [301].

М.І.Рудницький в проблемно-тематичному огляді ряду історичних і воєнних повістей сформулював низку загальнотеоретичних ознак цього жанру, але разом з тим розгортав свої міркування стосовно генологічної свідомості Лепкого, передусім у зв'язку з циклом “історичних повістей” про Мазепу і Мотрю.

У відомому зараз перегукові думок українських письменників, істориків літератури про історичну белетристику (М.Костомаров – П.Куліш – І.Франко – В.Антонович – М.Грушевський – Д.Мордовець – М.Старицький та ін.) увиразнюється дискурс цього типу, який збагачувався відлунням ідей Б.Лепкого. Зацитовані у попередньому підрозділі думки письменника з листа до О.Барвінського („Історична повість не історія, а все ж таки не хочеться писати брехні ... для повісти важна психольогія її героїв, внутрішні переживання” [106, 209]), довго залишалися епістолярним надбанням. Вони живили задум письменника і його самооцінки, були для Лепкого сталим критерієм. М.Рудницький, як видно з його декількох повернень до „Мазепи” Лепкого думав в унісон з письменником, але розгортав аналітичні судження, надихані вирозумілим критицизмом. Це стосується також і жанрової природи і конфігурації твору.

Як відомо з текстуальних генологічних окреслень, які зафіксовані в оригінальних першодруках, всі шість книжок, що виходили окремо як бібліографічні одиниці, мали однакове маркування – „історична повість” і значний обсяг: від 307 до 418 сторінок. Публікація здійснювалася ритмічно, майже щороку: 1926, 1927, 1928 і 1929.

Першим публічно відгукнувся на появу „Мотрі” М.Рудницький у „Ділі” (1926. – Ч. 242, 243). Із закінченням видруку рекламованої трилогії „історичних повістей”, що стала фактично тетралогією („Мотря” 2 ч., „Не вбивай”, „Батурин”, „Полтава. Над Десною”, „Полтава. Бої”), М.Рудницький повернувся до свого виступу, розгорнувши його з виразною установкою поговорити про цей „привабливий жанр” з позиції європейського досвіду [300]. Усі презентовані тоді ознаки, роздуми критик потім не переглядав; а включив до книги „Від Мирного до Хвильового” (1936) у ширший контекст літературного портрета „Богдан Лепкий” (передрук у ж. „Слово і час”. – 1992. – № 11).

Її пізнавальна цінність у літературно-критичному дискурсі з приводу, зокрема, генологічної проблематики пов’язана з цілісним сприйняттям Лепкого

як постаті, особистості і письменника, якому вдавалося ніколи не йти „за сторонніми впливами” [302, 29].

Багато спостережень та узагальнень Рудницького влучно демонструють особливості функціонування генологічної свідомості в проминутих соціокультурних умовах. Влучно констатує суспільну зумовленість задуму та його формат, критик помічає і фіксує неповну реалізацію сподіваних наслідків. „Великою несподіванкою для всіх, що знали Лепкого, – свідчить Рудницький, – була його спроба дати *велику історичну повість*, що розбуджувала енергію. Його „Мазепа” мав (!) відповісти *загальнонаціональній потребі* після національної катастрофи: бачити перед собою якнайбільше зразків патріотизму, героїства, самопожертви, державного будівництва” (С. 29-30). Це ті передбачувані письменником ефекти, які, як побачимо далі, справді проявлялися в певних секторах суспільної свідомості, справляючи значний вплив на соціально-політичний рух. Але Рудницького як виразника естетичної критики, що вболівав передусім за художні цінності, цікавила інша проблематика і він її артикулює, але в модальності співчуття і розуміння причин роздвоєння задуму, що дає протилежні наслідки. „Як широка картина діяльності Мазепи, вона задумана, – слушно вважає критик, – як наскрізь епічний твір – тим часом увесь він складається – констатує компетентний літературознавець – з поодиноких фрагментів, так би мовити, прозової поезії” (С. 30). Критик далі неначе клішує поширені щодо світовідчуття Лепкого опінії: „Лепкий як повістяр залишився ліриком. Ліричною є його композиція повісті, вся без динаміки й без „акції”, ліричні є її численні рефлексії...” (С. 30). Звичайно, автор літературного портрета не вдається до формулювань відвертих чи однозначних оцінок, але ті антитези, які він подає, містять відчутну аксіологічну основу. Далі з’являються і текстуалізовані негативні оцінки, як-от: “Провідна ідея збройної визвольної боротьби України з Московщиною не вийшла в низці могутніх картин... Мазепа та його дружина співробітників є більше кабінет-

ними балакунами, як дієвими вояками й людьми, що промовляють до нас ділами” (С. 30).

Найвиразніше стосуються обговорюваної тут проблематики міркування Рудницького про компаративний потенціал генологічних предметів. Наведемо цю частину тексту автора з повним контекстом, бо логіка критика виходить за формат і статус принагідної оцінки і сприяє кристалізації загальнотеоретичного положення. М.І.Рудницький писав: „Європейська історична повість має так багато прегарних зразків, що найкраще було б спитати, за яким і з них пробував піти Лепкий у своїй спробі. Коли він має на меті розбудити в наших читачів смак до цього привабливого жанру, то даючи аж 6 томів, не повинен був призабути за успіхи Вальтера Скота, Дюма або Сенкевича, чи хоч би Ірасека. Часто чути в нас голоси, що порівняльна метода добра скрізь, тільки не в нас. І в цьому є зерно правди. Коли читач, беручи в руки повість, не знає Бальзака або Флобера, або вміє про них під час лектури забути, то навіщо йому критичні порівняння?

Читаючи трилогію „Мазепа”, не можна було б не думати над тим, чи Лепкий сідав до цієї повісті з думкою бодай про одну чужинну повість, з якою рівняти її буде кожний український читач, – з трилогією Сенкевича. Він сам не міг не думати про неї. Від 30 років український читач тужить за твором, який належав би до того типу літератури. Трилогія Сенкевича могла бути для нас зразком погромної назадницької літератури, історично брехливої, ідеологічно осоружної” (С. 30).

Отже, маємо аж надто голосний акцент на тому чинникові „міжсуб’єктної” інтеракції – взаємодіяння, який „закономірно”, бо доконче дає про себе знати в свідомості письменника („Він сам не міг не думати...”) і читачів, які або вже спілкуються з твором, або чекають на бажаний твір певного формату („український читач тужить...”). Наголосимо, що йдеться не про теоретичну здогадку, а про конкретний „утвір” із знайомими параметрами – про *трилогію* Сенкевича. У такому судженні проявляється логічна підстава

оцінки: її суть у попередньому розумінні специфіки історичної белетристики, бо критик нагадує про „силу твору, який впливає на уяву уявою, а не аргументами та історичними документами”. Тому водночас у міркуванні Рудницького-критика принагідно, але цілком доречно проривається полемічний елемент щодо критиків Леона Доде і Станіслава Бжозовського. Саме в силовому полі вибудованого контексту М.Рудницький звертається як до співрозмовників або слухачів з українського середовища. При цьому він знову оперує опозицією „своє/чуже”, о-словленою, звербалізованою з допомогою відсилання своїх адресатів до популярної частини трилогії Г.Сенкевича, а саме до твору „Quo Vadis”. Критик окреслює тут перспективу свого судження, програму дії українських письменників. Розуміється, що йдеться у такому контексті про збірні поняття-концепти „письменника”, „читача”. „Найкраще бажання, яке можемо скласти рідній літературі – мати *поки що* (!) твори, які мали б таке широке коло *чужинних* читачів, які їх має „Quo Vadis”, і таке коло *рідних*, як має трилогія Сенкевича” (С. 31).

Мотивуючи заманіфестовану на початку своєї статті в „Ділі” (1929 рік) критичну позицію щодо четвертої „історичної повісті” Лепкого, український критик, що дотримувався засад естетизму, додає, що це „не є найвищі домагання ... не найвищі критерії, які можна прикласти до творів”. Критик такого масштабу, яким був М.Рудницький, звернув тоді увагу ще на інший аспект проблеми – „одначе успіх твору серед найширшого кола читачів не мусить (!) бути суперечний з його тривкістю та глибиною” (С. 31). Так обстоювалися естетичні критерії елітарним критиком, який не ігнорував „масових читачів” і соціокультурної ситуації, яка склалася в Україні, розділеній між різними політично-ідеологічними силами (УРСР – Реч Посполита Польська). Ведучи мову про природу таланту, специфіку історичної белетристики, про особливості повісті взагалі і повісті воєнної зокрема, критик мислив, сказати б по-сучасному, і цілісно, і системно. Свідчення цьому – чи не кожна теза Рудницького. Наприклад, далі він зазначає, що „найти шлях до смаку пересічного

інтелігентного загалу – це інколи також велика тайна таланту” (С. 31). Думка не категорична, вона враховує потребу наступної експлікації, бо ж це буває „інколи”, а *принцип* залишається чинним. Суть цього принципу увиразнюється згодом, коли докладно буде розроблятися рецептивна естетика. Наразі, в 30-х рр. ХХ ст., її передумови уявлялися дуже швидко. В річищі згаданої тенденції міркував, діяв, публікуючи низку статей в журналі „Світ” (1925-1929) і М.Рудницький. У нурт своїх аргументів і спостережень він залучив і феномен Б.Лепкого, що й засвідчує аналізована зараз стаття в жанровій формі літературного портрета – „Богдан Лепкий”. У цьому портреті фіксувалися ті ситуативні спостереження, які проартикульовувалися контекстуально у книжці „Від Мирного до Хвильового”. Серед інших питань, які переймали тоді освічену громадськість Львова, куди з’їхалося чимало культурних діячів із Східної України, що не приймали більшовизму [див.: 7], було і проблемне питання „обов’язків кожної літератури, свідомої *всіх* своїх завдань супроти суспільності” (М.Рудницький). Досвід і роль Лепкого у культурному житті українців дали підставу М.Рудницькому сформулювати висновок, який досі, на нашу думку, може бути ключем до характеристики жанрової своєрідності циклу творів Б.Лепкого про гетьмана Мазепу, і водночас – до розуміння системотворчої функції авторської свідомості („системогенези авторської свідомості” за М.Кодаком) [151].

У цьому контексті має далекосяжне значення (аж до виступів Ю.Шевельова на початку 50-х рр. ХХ ст.) такий ось підсумок М.Рудницького: „Лепкий від довгих літ хотів служити якнайширшій масі читачів і зовсім свідомо давав для неї книжки, відгадуючи її настрої, щоб підбадьорувати її у патріотичному дусі. На таку працю йде багато сил і багато таланту. Найбільшою нагородою для письменника на такій службі є тільки свідомість, що він робить корисне діло як виховник” [302, 31].

Ключовим словом у дискурсі Рудницького про історичного Мазепу та образ гетьмана в художній літературі від Байрона, Словацького до Лепкого,

наскрізним концептом рефлексій є „свідомість” з похідними від нього дериватами.

Отже, Б.Лепкий, як слушно вважав М.Рудницький при всіх його „претензіях” і високих „домаганнях” до цієї особистості („усе те, що могло стати психологічною проблемою Лепкий залишив на боці...”), *свідомо* „робив корисне діло”.

Автор статті „Богдан Лепкий” виступив у річищі, в якому склалася парадигма синтезованої підсумкової оцінки, яку артикулює людина, особисто знайома з автором твору, і до того ж бере активну й регулярну участь у мистецько-культурному житті, чому й особисто відчуває дух часу. Таким, крім М.Рудницького, були В.Сімович (Верниволя), Т.Коструба, Є.Ю.Пеленський та ін. У цей ряд з повною підставою і відповідними уточненнями можемо ставити сучасників Б.Лепкого, з якими його доля зводила особисто, але контакти в режимі безпосередньої співпраці виникали спорадично. Йдеться про Олександра Колесу (професора Львівського університету, а потім першого ректора УВУ в Празі), Леоніда Білецького (спочатку приват-доцента Кам’янець-Подільського державного українського університету за часів УНР, а з 1923 року ректора Українського педінституту ім. М.Драгоманова).

Згаданий статус критиків відіграє значну роль в літературній рецепції творчості Б.Лепкого і в характері сприймання-трансформації генологічної свідомості письменника. Стосовно Лепкого це добре ілюструє не тільки сукупність тверджень М.Рудницького, а й навіть перша фраза цього есеїстичного літературного портрета, як-от: „М’яка вдача й добра людина, всім прихильна, рада б якомога злагіднити всякі непорозуміння людей із світом”.

Що ж до характеру рецепції генологічної свідомості Лепкого періоду розгортання роботи у форматі великої прози (свідомо наразі уникаємо жанрологічних термінів), то показовим видається, зокрема, приклад з рецензіями Теофіла Коструби, який публікував у 30-х роках критичні статті у журналі „Дзвони” (1931-1939).

Показовим у нашому аспекті є вже те, що Т.Коструба відразу, як тільки нова книжка Б.Лепкого „Веселка над пустарем” (1931) вийшла черговим томом у серії „Неділя”, розпочав її презентацію читачам щойно заснованих „Дзвонів”. Характерним є вже зачин рецензії: „Отся повість Богдана Лепкого повинна бути поставлена між найкращі повісті нашої післявоєнної літератури” [176, 414]. Рецензент звертає увагу, що вона друкувалася в „періодичному часописі” як „безплатний додаток”, що могло б „не заохочувати до читання”. Він запевняє публіку, що це „цілком несправедливо”, посилається на свої попередні рецензії на інші твори і формує читацькі сподівання – „можемо сподіватися і далі *цінних вкладів* у нашу літературу”. Тут же окреслює місце і роль новотвору в літературному процесі, спираючись на власний історико-літературний досвід: „повість ця, наскільки пригадуємо собі (рецензент ідентифікує себе з читацькою спільнотою), *перша* в післявоєнні часи, що не бере за сюжет воєнних подій чи історичного минулого”. Це – „*щось інше проти звичайних* повістей”. У такий спосіб подається функціональний контекст з його естетичним потенціалом: „тим *приємніше* вона читається”. Т.Коструба, як компетентний споживач друкованої галицької продукції, фіксує ще один контраст-протиставлення, тепер вже щодо поширеної думки про Лепкого. Рецензент твердить: „Автор виявляє тут себе епіком” і власне бачення поповненого доробку популярного письменника аргументує в такий спосіб: „У давніших повістях („Під тихий вечір”, тетральогія „Мазепа”, історичне оповідання „Вадим”) переважала лірика, хоч ця лірика не шкодила цілості”, а от „Веселка над пустарем” його здивувала, він, мовляв, не впізнає писання „автора „Мазепи”. Але новий твір співвідносився у свідомості рецензента через „діяльogi, пронизані своєрідною ніжною красою, питомою лише Авторіві”.

Т.Коструба немов анатомує і своє сприйняття, асоціативні зв’язки в читацькій свідомості, бо говорить про тематику п’єси “Учитель” І.Франка, застерігаючи, що „схожість цілком випадкова”, додає, що в Лепкого „акція роз-

вивається інакше, як у Франка”. Критик продовжив свої міркування щодо ідейно-проблемного змісту рецензованого твору, згадуючи боротьбу москвофілів з народовцями, конфлікт газет „Слово” і „Діло”, і відразу самообмежив власні роздуми, щоби не вийти за межі, як тепер кажуть, художнього світу, і не заглиблюватися у „позатекстовий світ”. Тому в тексті рецензії читаємо: „Мабуть, уже така вдача автора, що сучасності він, як *рефлексійна натура*, торкати не любить”. Проте рецензент формулює остаточну підсумкову оцінку – „повість наскрізь сучасна”, аргументуючи її характеристикою типових образів, змальованих письменником. І в основі свого судження не обминає позиції журналу „Дзвін”, яку, очевидно, поділяє як власне переконання. Концепція саме християнізму, а не тільки християнства взагалі, артикулюється навіть у міркуваннях про персонажну систему. Рецензент цитує з діалогу отців Білецького і Леміша богословську тезу про перемогу життєвого інстинкту над інстинктом смерті і про те, що в цій боротьбі „одиноким нашим примирителем і одинокою надією останеться таки Христос”, схвально коментує: „Таких слів передвоєнні наші *повістярі* не вкладали в уста своїх персонажів” [176, 415]. Т.Коструба відчув у тексті „Веселки над пустарем” „передчуття якоїсь катастрофи”, що виражалася раніше, за жанровим окресленням рецензента, у „нарисі” „Кидаю слова” й у ліриках („Голос зневіри”, „Голос надії”). Все це також текстуалізувалося в генологічну оцінку твору: „Тому *повість* і минула ніби, але й глибоко сучасна”. Відзначивши „глибину думок”, що зумовлюють читацький відгук („приковує читача”), Т.Коструба не обмежився оцінками теми, ідейного змісту, персонажно-типажного, сюжетного плану, а звершив підсумково-синтезованим судженням, яке пройшло своєрідну рецептивну, чуттєво-інтелектуальну апробацію. Ось ця багатоплощинність чи багатовекторність літературно-критичної свідомості, яка увібрала в себе письменникові образи як імпульси власної розбудови: „Притягає повість і своєю артистичною вправністю. Немає *тут ніякого шабьону*, оповідання йде природно, *вражаючи своєю природністю і реальністю малюнків*. В один момент

дізнаємо сильного напруження й тривожно чекаємо на *розв'язку* – що приходить без ніякого „*deus ex machina*”. *Гарні викінчення поодиноких розділів, зокрема в початку повісти ще більше заохочують до читання*” [176, 415]. Компетенція такого критика, як Т.Коструба, як бачимо з цього тексту, включає в себе чутливість до композиційно-структурного розрізу твору, навіть до чисто зовнішніх, формально текстових його вимірів. Це засвідчує заключна фраза рецензії, подана якби постскриптом: „... хоч повість носить дату: 1930, то це дата початкового аркуша. Цілість, – інформує пильний рецензент, – появилася окремо щойно в серпні 1931 року”.

Таким чином, маємо з сьогоденського погляду локальний зразок методики „повільного читання” нового тексту. З історичної перспективи, яка сьогодні поєднує ретроспекцію і розширює обсяг літературознавчої компетенції за рахунок обізнаності з панорамою критико-естетичних тенденцій (груп, шкіл) 30-х років ХХ ст. [див.: 194], не варто вбачати в рецензіях М.Рудницького і Т.Коструби впливу „нової критики”. Натомість є нагода сконцентрувати увагу на типологічних і діалогічних перегуках українських критиків, які опинилися у (територіально та ідеологічно) віддалених просторах нашої культури. А у зв'язку з цим – текстуально простежити відлуння авторської свідомості=творчості Б.Лепкого, сконцентрованої в його публікаціях періоду 1923-1933 рр.

З цією метою до проаналізованих уже рецензій С.Шаха, М.Рудницького, Т.Коструби долучимо ще одну коротку рецензію останнього на твір Б.Лепкого „Сотниківна” (Дзвони. – 1931. – Ч. 6) і статтю харківського автора – В.Державина, опубліковану в травні 1930 року в марксистському журналі „Критика”. Стаття називалася „Історична белетристика Б.Лепкого”. Її передрукували львівські „Нові шляхи” того ж 1930 року аж у трьох номерах – вересневому, жовтневому, листопадовому [88].

Всі вони стосуються прямо чи опосередковано постаті гетьмана І.Мазепи і відповідного твору Б.Лепкого, але водночас розширюють контекст історич-

них жанрів, а також чіткіше увиразнюють роль ідеологічних факторів – широко трактованої ідеології – у формуванні літературно-критичної рецепції і переформатування генологічних понять.

Спочатку про відгук Т.Коструби з приводу перевидання „Сотниківни”. Пунктуальний рецензент, нагадавши, що „Сотниківна” з’явилася друком 1927 року накладом „Червоної Калини”, заакцентував у своєму стилі здивування: „Хоч як це дивно, але дуже небагатьом нашим *повістям* доводиться виходити вдруге” [177, 430], розмірковує далі про структурну форму тексту. Лепкийкваліфікував свій твір „історична картина з часів Івана Виговського”. Рецензент здогадливо пише про мотиви такого окреслення, мовляв, письменник назвав твір „картиною”, „бо це не роман (повість), і ми повістю назвали б твір хіба з огляду на більший об’єм. Найкраще таки годилося б назвати твір „оповіданням”: тут маємо лише одну справу (справою називаємо одну струю акції, події, що скупляються коло одної особи) – судьбу Олесі, повість натомість має більше справ (по-польськи справа – *wątek*) (С. 430). Як бачимо, автор-рецензент діалогізує з автором літературного твору відразу з приводу термінологічного найменування його будови, але вагається щодо однозначної лексеми, вдаючись у процесі міркувань і до польського досвіду. Водночас він відшукує в пам’яті ті твори, з якими її можна було б об’єднати в певну групу: твір Б.Лепкого начебто написаний “традиційго, на **зразок** (!) наших давніших етнографічних повістей”. Зауважуємо міркувальний виклад думок рецензента, який не хоче бути категоричним. Думку про те, що „Сотниківна” йому нагадує „Старосвітських батюшок і матушок” Нечуя-Левицького, відразу ж сам дезавує: „Звичайно, це не означає „впливу”, а так просто – традиційну форму”, і тому далі автор для аргументації такої думки стисло торкається історичного колориту доби, зміщення планів у системі персонажів і т.п., супроводжуючи свої міркування термінологічними міркуваннями: „сюжет дуже простенький...”, „тієї картини автор уже не малює...”, зумів оживити „оклепаний” сюжет „через живу акцію, різномірні епізоди...”.

Цікаво зазначити, що і в цьому випадку Т.Коструба, як раніше, подібно до М.Рудницького, розгортає і текстуалізує остаточну оцінку *в порівнянні* з іншими творами і з жанрово-стильовими уподобаннями самого Лепкого. На смак і погляд критика, „Сотниківна” як оповідання „читається живо”. Одно-го, мовляв, „лише бракує, що так дуже питома Авторіві: ліричних описів і рефлексій, що в них так багатий „Мазепа” чи „Вадим”. І саме тут вони були б ні трохи не на місці – автор *добре це знав* (!) і не пересипав ними оповідання” (С. 431).

Ми не маємо в своєму розпорядженні документальних свідчень про те, як сприймав Лепкий ці і подібні міркування, не знаємо, чи спілкувався М.Рудницький з Т.Кострубою, тим більше навіть не вважали за потрібне дізнаватися, чи всі щойно згадані культурні діячі якимось реагували на виступ харківського автора. Він тоді жив і працював „за кордоном”, але 1930 року контакти між діячами з обох боків Збруча, між журналами також, не заборонялися і не переслідувалися політичними режимами. Тому повний текст статті В.Державина про історичні твори Б.Лепкого передрукували західноукраїнські марксистки і прихильники „українізації” по-радянськи у згаданому вище журналі. Зацитуємо чималий уривок з такого типу літературно-критичної рецензії з метою ілюстрації того факту, що в ній фігурують всі ті компоненти оцінних суджень, що і в текстах Рудницького та Коструби. Вони співвідносяться з одними і тими ж творами Б.Лепкого, оперують формально подібною генологічною термінологією, проте в системі протилежних світоглядних (політичних, історичних, естетичних, етичних) орієнтацій оцінки і навіть „чисто” поетикальні означення набувають протилежного сенсу. Це були прояви суспільної свідомості, сформованої в інших соціокультурних умовах, і тому у журнальних публікаціях текстуалізувалися різнотипні варіанти авторської свідомості, яка різною мірою трансформувала аж до спотворення структури художнього світу Б.Лепкого, буквально *унаочнила* складність генологічної проблематики. Одним із підтверджень цього може бути навіть прийом *візуа-*

лізації духовних феноменів людської свідомості. Два чи декілька текстів розміщуються поряд і розглядаються синхронно чи по чергово за ключовими словами і словосполученнями.

Текст В.Державина (принаймні підписаний його прізвищем 1930 року) виглядав таким чином: „За останні роки Богдан Лепкий, перед тим відомий як лірик і новеліст, став за „взірцевого” белетриста-історика в західноукраїнській націоналістично-буржуазній літературі. Навіть у радянській критиці доводиться подеколи натрапляти на думку, начебто такі твори Богдана Лепкого – а саме: трилогія „Мазепа”, історична повість „Полтава”, що безперечно продовжує собою „Мазепу”, та „історична картина з часів Виговського” „Сотниківна” – начебто ці твори, безперечно ворожі пролетаріатові і вкрай тенденційно-націоналістичні, – не позбавлені проте певної художньої вправності і виявляють певну культурно-історичну обізнаність авторову. Гадаємо, що історична белетристика Б.Лепкого є дуже цікава для характеристики сучасних політичних настроїв західноукраїнського фашизму і разом з тим є справжній зразок тенденційного перекручування та затушковування історичних подій, але інших позитивних властивостей не має; „високої художньої культури” в ній не більше, ніж соціально-історичної правдивості” [88, 27-28].

Семантично-сміслові зміщення у внутрішній структурі публікації статті В.Державина стали увипуклюватися зі зміною соціально-культурного контексту, в якому висловлювання Державина вже 1930 року оприявнювалися в Харкові на шпальтах „Критики”, у Львові на шпальтах „Нових шляхів”, а через 20 років у виданні І.Багряного „Українські вісті” (1950. – Ч. 61. – 20 вересня). При зрозумілій світоглядній еволюції професора, який, за словами І.Багряного, свого часу „взяв на марксо-ленінський багнет Богдана Лепкого” [11, 216] за трилогію „Мазепа”, повість „Полтава” та повість „Сотниківна”, нічого іншого, крім визнання факту висловлювання і каяття, для верифікації оприлюднених оцінок не можна здійснити. Текст морально „старіє” і пізнавально втрачає наукову цінність у контексті нормативного або заідеологізо-

ваного літературознавства. Проте з погляду функціонально-рецептивного підходу текст В.Державина однозначно підтверджує висновок, що генологічна термінологія (новела, повість, роман, епопея) не може трактуватися як аксіологічна категорія. Крім того, метафоричний вислів І.Багряного „марксоленінський багнет” по-своєму тільки вказує на прагматичний, операціональний аспект одного з рівнів генологічної свідомості, який не піддається формально-логічній класифікації, або виявляє придатність як допоміжний пізнавально-дослідницький прийом, що, в свою чергу, потребує додаткової експлікації та інтерпретації.

Закінчення давньої статті В.Державина і досі зберігає значення ілюстративного емпірично матеріалу для осмислення таких важливих феноменів, як „культурно-історична компетентність”, „стилістичний такт”, „сюжетна оригінальність”, „історична сумлінність” і т.п. Всі вони, зрештою, проартикульовані вченим у такій ось конфігурації: „Як бачимо, культурно-історична компетентність Богдана Лепкого цілком відповідає рівневі його стилістичного такту, сюжетної оригінальності й історичної сумлінності. „Трилогія” Б.Лепкого це суцільний історичний фальш, добірна колекція ундофашистських концепцій і ідейок, невдало замаскованих подобою об’єктивного історизму. З-за цього „історизму” визирає обличчя класового ворога – західноукраїнського фашиста, який на втіху собі, хоч уявно, в історичній давнині конструює те, що безсилий він створити реально” [88, 48].

Якщо не сприймати сарказму і соціологічно-класової риторики, то в одному автор має рацію: так, Б.Лепкий справді „уявно” на матеріалі „історичної давнини”, справді „конструював” на „втіху собі” і численним читачам, які думали про гетьмана І.Мазепу не за „стандартами” Петра І, Погодіна, Пушкіна, словом, не з погляду російської держави, а з об’єктивного співвідношення національних інтересів двох історичних спільнот (це вже історіософський кут зору), із погляду історично існуючих, але змінюваних і минутих художньо-естетичних систем (напрямів, парадигм).

У зв'язку з цим історія української літературної критики донесла до сучасних дослідників генологічної свідомості Б.Лепкого такі зразки її текстуалізації, яких не треба зараз переосмислювати і в радикальний спосіб „перформатовувати”. Передумовою використання давніх оцінок як суголосних сучасності була вільна діяльність літературознавців, які спиралися на широкий спектр здобутків світового формату. Підтвердженням цього можемо вважати позицію автора „Основ української літературно-наукової критики”, що побачила світ у Празі 1925 року. У кліматі української громади, в якому вигранювався духовний світ і Б.Лепкого, Леонід Білецький запропонував у розпал цькування творчості цього письменника інше бачення генологічної свідомості Лепкого.

Взявши собі метою „дати першу спробу *системи* української літературно-наукової критики” [16, 28], Л.Білецький виходив з аксіоми, що „система праці спочиває в системі мислення”, яке вміє, здатне „обґрунтувати свої наукові ідеї так, що їх правдивість робиться очевидна не лише для самого автора, але й для інших...” [16, 37]. Отже, автор тривалий час не тільки пропагував методологію літературно-наукової критики, а й практично освоїв методологічну культуру. Свідченням цього твердження є його передмова до повісті-казки Б.Лепкого „Під тихий вечір” (Вінніпег, 1953). У ній він, по суті, дав цілісний і системний культурологічний портрет Лепкого, силует якого все чіткіше проявляється в зіткненні двох типів культури – східної, орієнтованої марксистською доктриною тоталітарного зразка, і західної, формованої багатокультурністю демократичного суспільства. Жертвами першої парадигми стали в 40-50-х рр. В.Державин і М.Рудницький (як співавтор книжки „Під чужими прапорами”); уособленням продуктивності другої – Л.Білецький. В.Державин, як критик Лепкого, зазнав духовного краху в еміграції, М.Рудницький пережив зміну світоглядної орієнтації при забороні своїх книг і статей, які потенційно зберігали свою конструктивну роль, хоча не функціонували серед читачів з 1945 до 1990 року. Заборонені в УРСР були і праці

Л.Білецького, як і твори Б.Лепкого. Та саме в такій ситуації, яка мала „видимий” контекст і „невидимий” підтекст, стаття Л.Білецького „Поет туги і смутку” явила взірець системної абсорбції апробованих часом і дискусіями поглядів на спадщину Лепкого та його роль в українській культурі.

Виберемо мозаїку окремих суджень Л.Білецького про художній світ Б.Лепкого, щоб виопуклити його духовний портрет із контрастів світла і тіней.

Богдан Лепкий – „один із найвизначніших поетів Західної України”; „захоплювався малярством, а віршував більше із підсвідомої спонуки”; особисті знайомства з І.Франком, М.Вороним і В.Щуратом „визначили молодому Богданові той творчий шлях, з якого він не зійшов до кінця свого життя”; за 20 років своєї творчості він „вклав у скарбницю української літератури низку книжок – оповідання, новели, спомини і мрії (вірші)”, „вибір віршів”, „вибір оповідань”, „нариси й оповідання”, „займався перекладацькою діяльністю”; „з рамена СВУ займається по таборах українських полонених культурно-освітньою працею”; „його літературна творчість і педагогічна та критична діяльність стає у великій пригоді”; „видання творів Шевченка... з критичним розслідуванням текстів” було „найбільше у той час”; виданням творів Лепкого у II томах підсумовується 25-річчя літературної діяльності поета”. Згодом „поруч оповідань і віршів Лепкий пише повісті”; „Але найвидатнішим твором Б.Лепкого є його історична повість у шістьох томах „Мазепа”; вона „розійшлася по цілому українському світі” і нею Б.Лепкий „завершив свою літературну діяльність”. Перша частина статті дає синтезовану оцінку: „Плідний і славний життєвий шлях пройшов Б.Лепкий у найцікавішу добу розвитку української культури й мистецьких шукань, і був не тільки її спостерігачем, але й одним із визначніших її співтворців” [17, 10].

У другому розділі передмові „Шляхи шукань і творчости” окреслено прізвищами 24 митців – від Е.По, В.Вітмана через К.Гамсуна, М.Метерлінка до Вяч.Іванова, В.Оркана – найширший культурно-мистецький горизонт в „єв-

ропейським та американським світі”, в якому шукання Лепкого здійснювалися. Л.Білецький перераховує українських сучасників письменника, чий портрет змальовує, і констатує: „До цієї плеяди *модерністів* належить і Богдан Лепкий”, він „дивився на своє писання як на діло, що йому призначено долею, як на „могутній чар” душі” [17, 12]. Критик при цьому не піддається глорифікації особи і творів поета, а підсумовуючи своє бачення його образу з мозаїки мотивів поезії, пропонує читачам таку проекцію: „Але не дивлячись на те, що Б.Лепкий у своїх творах сплів тонке і ніжне мереживо із туги, смутку, мрій і споминів, в його творчій напрузі до світу є щось і від пророків і ясновидців. На жаль, поет цієї сили своєї віщої творчості не розвинув, а пішов по найменшому спротиву резигнації з реального життя в тузі за ідеалами” [17, 13-14].

Отже, маємо ще одне підтвердження, що Л.Білецький, як дослідник основ і механізмів „наукової критики” крізь призму спадщини О.Потебні, відчував лепківську „творчу напругу до світу”, окреслював результати подібної „напруги до світу” як „віщу творчість”, оскільки було в ній, за словами автора статті „Поет туги і смутку”, „щось і від пророків і ясновидців”, шкодував 1952 року, що Лепкий цієї своєї сили не розвинув.

Вважаючи Б.Лепкого-письменника „добрим повістярем” [17, 14], Л.Білецький в формі *історико-літературного* портрета (бо минуло 10 років після смерті письменника) дужне ретельно виражає свої оцінки прозових творів Лепкого.

З усього корпусу різножанрової прози він вказав тільки на два – з його погляду репрезентативних, бо протилежних за темою і завданням – твори автора, але знову-таки акумулював у стислому і ємному підсумку чи не всі їх прикмети, проартикульовані в рецензіях М.Рудницького, Т.Коструби, Є.Ю.Пеленського, В.Сімовича. Оперуючи аналогіями із світової літератури, постійно тримаючи у фокусі власної уваги українську літературу, долю української незалежної держави, Л.Білецький нюансує портрет Лепкого-

прозаїка з допомогою мовних порівняльних, умовних і допустових конструкцій „не дивлячись на...”, „не один, але й”, „переважно”, „але”, „зовсім протилежною...” і т.п. Результат у такий спосіб презентованої системи, яка охоплює прозу Лепкого, „почавши з кінця”, вийшов у тексті Л.Білецького досить рельєфним. Відтворимо у всій повноті, виділивши курсивом різні оцінні компоненти, а жирним шрифтом – генологічні маркування. **„Повість „Мазепа”** це є *найобширніша повість* ув українській літературі – аж у шістьох томах. Ця **повість** була для всіх *великою несподіванкою*, знаючи Лепкого як письменника прозаїка *переважно малих мистецьких форм*. Підказав Лепкому цей *монументальний твір* його глибокий патріотизм українця після державно-національної катастрофи 1920 року, коли українська держава заломилась.

І для своїх національно-патріотичних цілей, щоб в народі підтримати віру в себе і свою державно-творчу силу, Б.Лепкий *вибирає і вдячну тему*: змалювати історичну боротьбу українського народу під проводом гетьмана Мазепи із Москвою і її царем Петром І.

Постать Мазепи *одна із найпопулярніших* у світовій літературі: Вольтер, Байрон, Віктор Гюго, Ю.Словацький змальовували цю постать у своїх творах. Цю постать пробував малювати не один і український письменник. Але довершив Б.Лепкий. Правда, наш поет розійшовся з традицією європейською малювати Мазепу, як людину повну пристрастей, суперечностей і демонічності у поривах і характері. Б.Лепкий малює Мазепу в останніх роках його життя і в найбільшій змаганні його в союзі з Карлом XII перемогти Москву і розбудувати українську незалежну державу.

Ця **повість** Лепкого задумана як **строго епічний твір**, але тяжко було лірикові Лепкому втриматись на цім рівні і його **повість** і стилем і композицією (фрагментарність) вийшла **зовсім ліричною**.

Але, не дивлячись на композиційні недостачі, твір цей став *одним із найпопулярніших* серед повоєнного українського покоління, а це є знамений покажчик ваги цього твору і його значення” [17, 14-15].

Щодо повісті-казки „Під тихий вечір” та її утопійного звучання, то Л.Білецький заторкнуто попередниками проблему продовжив у морально-естетичному ракурсі, який справді промінює на особливості романного типу творчості. Він зробив цілком прийнятний висновок: „Туга за ідеалом морального казкового світу, за любов’ю до ближнього, за вірою в гармонійне співжиття всіх верств українського суспільства і національних груп у їх найгуманніших взаєминах і співпраці – то *ідейний лейтмотив* цієї **повісти** Б.Лепкого, основний у *цілій творчості поета*” [17, 16].

Слід тільки додати, що і в назві статті Л.Білецького, і в її кінцевому абзаці слово „поет” вживається в найширшому значенні – Митець.

Літературно-критична рецепція генологічної свідомості Б.Лепкого, яка текстуалізувалася в рецензіях і статтях українських авторів упродовж 30-40-х років, уже тяжіла до статичного набору оцінних стереотипів і риторичних кліше, але ситуацію радикально змінив Ю.Шерех у статтях 1952 року, які не стосувалися безпосередньо творчості Лепкого, однак принагідно прилучили ті ж твори, які виокремлював Л.Білецький, до осмислення проблеми реінтерпретації української літератури в еміграційному середовищі крізь призму опозиції „масова – елітарна культура”. Йдеться передусім про статті Шевельова „Реабілітація людини” і „Непророслі зернята”. Перша написана в Лондоні у 1952 році, друга – у Нью-Йорку в 1955 році, обидві опубліковано тоді ж у часописі „Нові дні”, а в Україні надруковані вперше тільки в 1998 році.

У передмові до українських перевидань своїх текстів Ю.Шевельов-Шерех попередив читачів, що залишилися без змін його попередні збірки літературно-критичних статей, „відокремлені одна від однієї десятиліттями”, дещо різняться щодо відображення „конституції авторової душі” [369, т.1, 15]. Тому, не вдаючись до „докладного самоаналізу”, покладався на „тепері-

шніх (це був 1994 рік. – О.К.) критиків і майбутніх кандидатів наук ”. Водночас нагадував, що, „здається, трохи порозумнішав”, „виплекав у собі трохи критичнішу та обережнішу настанову супроти наверх патріотичної гасловості”. Він висловив думку, яка в аспекті проблематики, яку обговорюємо в цьому підрозділі, є також одним з аргументів і методичних орієнтирів: „нехай буде видно не тільки мету, а і шлях до неї”, бо помилки (визнає, що помилявся) – „це ж частина історії – і його особистої і загальної”. Отож і переформулював давні гасла в такий спосіб: „Не підфарбовуймо історію”; „правда, розвиток і *правда розвитку*” [369, т.1, 15].

У згаданих статтях, які обираємо для аналізу, не тільки згадується Б.Лепкий, а й присутньо проступають пошуки „правди розвитку” щодо сприйняття його спадщини, особливо (так збіглося) творів про Мазепу і „Під тихий вечір”.

Статті написані після „бурі в МУРі”, коли Ю.Шевельов корегував тодішнє гасло „національно-органічного стилю”. Приводом і спонукою до принагідного поцінування твору Б.Лепкого „Під тихий вечір” як *новаторського* були, за генологічним означенням критика, „*чотиритомова епопея*” Докії Гуменної „Діти Чумацького шляху” і „розмірно *не дуже велика повість*” цієї ж авторки „Мана”. Йшлося про „особливість камерного жанру”: „Зосереджений і заглиблений у внутрішнє, він цурається зовнішніх ефектів, він вимагає і зосередженого слухача чи читача, що йому не потрібні ефекти вихитреного оркестрування, що ладен найбільшу насолоду знаходити в послідовному розгортанні і сплетенні невибагливих на перший погляд мелодій” [369, т.1, 322].

З методологічного погляду важливими є міркування Ю.Шевельова про „мистецьке сприймання твору” як один з факторів генологічної свідомості автора і читача, а також про причини занедбання жанру камерної повісті, до якого Шевельов зарахував повість „Мана”: „У нашій літературі, – писав мурівський теоретик, – а надто у нашій критиці, вихованих на переважно барабанщиці і схильних до неї, камерний жанр не знаходить зрозуміння або вва-

жається за нижчий”; а між тим цей жанр давніше був „зовсім непогано репрезентований у нашій літературі хоч би *новелями* Коцюбинського, а надто „Під тихий вечір” Богдана Лепкого” [369, т.1, 322]. Саме спираючись на своє мистецьке сприйняття цього твору, Шевельов характеризує сутнісну прикмету жанру, реконструюючи і побудову повісті. Характерно, що в цьому контексті критик мислить парадигматично, бо немов контамінує свої читацькі враження від творів Лепкого і Гуменної, асоціації від поточної критики і рефлексій літературознавця. Виходить своєрідний „потік свідомості” активно чинного критика, який, по суті, вдається до самоаналізу, в результаті чого наочно продемонстровано, як від постаті Б.Лепкого і його давнього (1923 рік) тексту розходяться інтелектуально-мисленнєві кола в часопросторі генологічної свідомості. „Автор не забирає голосу в творі, – починаємо читати в Шевельова, не будучи впевнені, про кого йдеться, – говорять тільки дійові особи, чи вірніше не говорять, а пишуть. У кількох випадках маємо листи дійових осіб одна до одної. Це дало рецензентам навіть підставу говорити про епістолярність повісті. Це, однак, непорозуміння, плід дуже неуважного читання. Здебільшого маємо справу не з листами, а радше з сторінками щоденника: герої записують кожний свої вчинки й враження, а повість – ніби перетасована колода листків з цих щоденників. Але й на цьому не кінець. Щоденник нотує події *після* того, як вони сталися. А листки записів у повісті Гуменної нотують події *одночасно* з тим, як вони відбуваються. Фіксуються навіть такі стани, як засинання, – річ цілком неправдоподібна з чисто життєвого погляду, – бож коли людина засинає, то, очевидно, не пише, а поки пише, не може заснути. Але всяке мистецтво – умовність, і це – не більша умовність, ніж те, що автори вважають себе в праві показувати нам думки всіх своїх дійових осіб: яких 400 років тому це останнє теж уважалося неможливим у літературі, а сьогодні це елементарний засіб для кожного початківця.

Цей засіб *симультанного щоденника* відкриває авторів великі можливості музично-композиційного характеру. Кожна особа ніби веде свою власну

мелодію, але ці мелодії зустрічаються, одна на одну впливають, від стиків дещо змінюються, то посилюються, то взаємно заперечуються, то потужніють, то трагічно заломлюються. Ту саму подію, ту саму особу читач бачить з погляду різних дійових осіб, іноді – змальовану двічі, але так по-різному, що і подія стає рельєфнішою, і читати про неї незмірно цікавіше. Портрети дійових осіб, звичайно – найстатичніша частина прозових творів, – розсипаються деталями, подаються з різних поглядів і в різних ситуаціях, так що кінець-кінцем читачеві лишається з цих нібито прямо протилежних або несхожих деталей вималювати справжній портрет, оцінити відмінні оцінки й висловлювання, сказати своє вирішальне слово. Портрет стає динамічним, читач стає співтворцем, жива творча радість переливається і на нього. Потік п'яток прехрещених мелодій, названих іменами п'яток дійових осіб, захоплює читача, читач стає учасником цього контрапунктивного бігу. Чисто технічно цей засіб відкриває можливості переключати час вперед і назад, що взагалі характерично для сучасної літератури, але тут робиться власним засобом” [369, т.1, 323].

З цієї просторої виписки стає зрозумілим процесуальність жанрової форми, яка матеріалізує, вербалізуючи, структурування мистецького світу, що постає на ґрунті уявного діалогу письменника – персонажів – реципієнта. Разом з тим наведений текст ілюструє народження і функціонування наративної стратегії автора. Міркування компетентного критика розгортаються, як своєрідна інструкція читачам, яка плекає і наратологічну, і генологічну компетенцію. У цьому аспекті особливо промовисті думки про те, як динаміка тексту зумовлює читацьку співтворчість, супроводжувану „творчою радістю” про „чисто технічне” переключення часу (хронотопу) в режим „вперед і назад”.^{*} Разом з тим хочемо наголосити і на тому, що жанрове новаторство і Лепкого, і Гуменної, особливості „камерної повісті” при всій термінологічній умовності описуються і характеризуються за принципом „мінус-прийому”, тобто у

^{*} До речі, можемо задуматися принагідно над тим, чи не про такі феномени імпліцитно тут йдеться, про які пізніше докладно писали Р.Барт (текст - насолода) чи Ж.Женнет (аналепсиси - пролепсиси)?

відштовхуванні від радянського досвіду і практики тих, навіть з „найкульту- рніших діячів еміграції”, які вважали, що „люди під советами не можуть до- зволити собі на вишукане „романсування” [369, т.1, 327]. Ю.Шевельов, усу- переч розполітикованому схематизму, довдив: „Якщо навіть советська сис- тема викорчує всі ідеології, крім офіційної, вона безсила знищити внутрішнє життя людини”. Тому *психологія* повісті Д.Гуменної відкривала еміграційній літературі „*знову і наново* світ неполітичної людини” [369, т.1, 328, 329].

Крізь зміщену часову призму (література 20-х років очима розшаровано- го суспільства 50-х рр. ХХ ст.) Ю.Шевельов прилучався до дискусії на тему „Невже можна сприймати твори майже тридцятилітньої давності як нові? Чи можна говорити про *початок відкриття* українського письменства 20-х ро- ків, бодай поза межами УРСР?” Спираючись на соціологічно засвідчений факт, що романи „Майстер корабля” Ю.Яновського і „Місто” В.Підмогильного, розкритиковані і заборонені в Радянській Україні, „не йшли” в діаспорі, натомість користувалася читацьким попитом „нова книжка Лепкого про Мазепу”, Ю.Шевельов заторкнув цю проблему, яка вже артику- лювалася не раз в Україні і то так, як у В.Державина. І в цьому контексті по- дав категоричне судження: „Я не мав нагоди прочитати її, але якщо вона на- писана у тому ж дусі, що попередні твори Лепкого про Мазепу, то з літерату- рою має цей твір мало спільного, бувши грандіозним і ультра-патріотичним, як кажуть у Галичині, *кічем*, хоч і написаним у найкращих намірах, щоб бути „*будуючим*” твором. Так чи так, твори Лепкого, навіть такі справді мистець- кі, як „Під тихий вечір”, своїм духом і стилем цілком вкладаються в період до 20-х років” [369, т.1, 51]. Так серед генологічних термінів прозвучало і стосовно української літератури чи не вперше „кіч”. А заразом і „справді ми- стецький” твір „Під тихий вечір” віднесений за горизонт 20-х років. Критик гостро ставив проблему „партійної конкуренції”, яка шкідливо позначається на художньо-естетичних якостях літератури, бо починається фальсифікацією

письменства 20-х років. Так текстуалізувалися категоричні тези: „Перегони в патріотизмі вияловили культурне життя еміграції”; „якщо є сенс у перевиданні провідних творів наших 20-х років, то він насамперед у тому, щоб *привчати* українську людину до того, що вона *має право і обов'язок* бути *повною* людиною” [369, т.1, 54]. З такої позиції також прозвучала претензія до критиків і вчителів: не „нагинати” літературу до пересічі; коли народний вчитель „стає законодавцем літератури – література кінчається. Починається патріотичний „кіч” (себто попросту халтура)” [369, т.1, 55]. І далі чи за логікою запальної дискусії, чи з переконання професора прозвучало прізвище Лепкого як знак розвінчуваної тенденції: „Для тих, хто не спроможний розуміти Підмогильного чи Яновського, ми не зробимо цих останніх прийнятними, якщо пустимося на наївну й доморобну хохлацьку хитрість, – ану, причепурімо майстрів 20-х років під Лепкого!” [369, т.1, 55].

Отже, вже на початку 50-х рр. ХХ століття, коли в УРСР сягав епогею вульгарний соціологізм під гаслом утвердження принципу партійності, коли в СРСР із шпальт „Правди” як органу ЦК КПРС розпочиналося цькування Ю.Яновського, М.Рильського, В.Сосюри та ін., а книжки Лепкого розшукувалися як антирадянський кримінал, саме тоді в українській діаспорі (ще до оформлення Нью-Йоркської групи поетів-новаторів) розгорталася дискусія про „масового читача”, про „пісну літературу”, про шкоду для культури нації, якої завдає сплутування функцій письменника і народного вчителя, про розмежування понять дидактизму, пропаганди і мистецької творчості.

Звернемо, нарешті, увагу на те, що прозові твори Б.Лепкого в свідомості Ю.Шевельова (навіть у невеличкій статті „Непророслі зернята”) фігурували в *контексті, який складали*: „Синій птах” М.Метерлінка, „Мина Мазайло” М.Куліша, „Майстер корабля” Ю.Яновського, „Місто” В.Підмогильного, поняття „величі Хвильового”, „спростачення й спровінціалізування культурного життя” і концепту „повної людини”. Тобто естетична свідомість критика, який, як фізична постать, переміщався у просторі від Харкова через Львів,

Ульм (у Німеччині), Люнд (у Швеції), Лондон до США, де був професором у Гарвардському і Колумбійському університетах, справді регулювалася „конституцією авторової душі”.

Ми докладно цитували статті Ю.Шевельова, як і інших критиків доби Лепкого і про Лепкого, керуючись думкою Шевельова про Шереха: „Якщо минуле хоче говорити з сучасним, воно має говорити своїм власним голосом. Інакше ноти будуть фальшиві” [369, т.1, 41].

Висновки до I розділу

Таким чином, постульований у назві дисертації і заманіфестований у Вступі до праці системний підхід до матеріалу і його дослідження визначив зміст і структуру першого розділу. Згідно з теорією систем і засадою системності обрана логіка понять: „духовне життя суспільства” – „духовна культура” – „художня культура” – „естетична свідомість” – „мистецтво, література як його вид” – „авторська свідомість” – „генологічна свідомість”. У цьому понятійному полі сформульовано назву першого розділу – „Авторська генологічна свідомість Богдана Лепкого і жанрові традиції в європейській літературі”.

Назва і проблематика розділу зумовили логіку і термінологічну послідовність підрозділів, які поступово звужують обсяги понять: „генологічна свідомість письменника” – „генологічна свідомість Богдана Лепкого”, враховують рівні естетичної свідомості у процесі її комунікативного функціонування: письменникова свідомість як ідеально-духовний феномен матеріалізується в тексті. Останній сприймається читачами і критиками (=читачами), які оцінюють, інтерпретують твори письменника. Для дослідника всі ці багаторівневі процеси стають доступними як об’єкт спостереження у формі результату їх діяльності – рецензій, статей, інспірованих творами письменника.

Відповідно до такої логіки матеріал першого розділу обмежений періодом, протягом якого активно і продуктивно *діяли* досліджувані постаті: Бог-

дан Лепкий, Олександр Барвінський, Кирило Студинський, Леонід Білецький, Михайло Рудницький та інші критики, які торкалися жанрологічної (генологічної) проблематики (С.Шах, Т.Коструба, Є.Ю.Пеленський) від початку ХХ століття до кінця 40-х років. Після смерті письменника 1941 року продовжували виходити його твори і критичні матеріали на відзначення пам'яті Б.Лепкого, а також матеріали, зініційовані циклом повістей про гетьмана І.Мазепу та його роль в історії українсько-російсько-польських взаємин.

Відзначене вище зумовило залучення до розгляду критичних матеріалів, які виходять *за межі обраного* періоду (статті Л.Білецького, В.Державина, Ю.Шевельова 50-х років ХХ століття). Вони також є текстуалізацією свідомості Б.Лепкого у діалоговому аспекті, тому й розширилися в першому розділі часопросторові виміри аналізованого матеріалу – від Харкова (де починали працювати за часів УРСР В.Державин і Ю.Шевельов) до європейських і американських культурних центрів, пов'язаних з українською еміграцією.

Соціокультурні реалії підвели дисертанта до функціонально-структурного зрізу проблеми, пов'язаного з переосмисленням творчості Б.Лепкого, її ролі в українській культурі; а разом з тим увиразнилася теоретична проблема сучасного осмислення жанрового розмаїття прози Б.Лепкого в ретроспективі, постала необхідність зміни ракурсу і проекції розгляду предмета дослідження. Це і визначає логіку наступного розділу дисертації.

РОЗДІЛ 2

ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО РОЗМЕЖУВАННЯ ПРОЗИ

БОГДАНА ЛЕПКОГО

Новий ракурс розгляду нашого предмета дослідження (С. 7) полягатиме у *суміщенні* в другому розділі цієї розвідки *трьох точок зору*. Перша була виголошена 1927 року як інавгураційна лекція ректора Українського Вільного Університету в Празі Олександра Колесси. Друга належить Іванові Кошелівцю – відомому критикові, редактору, мемуаристові, який виголосив доповідь на літературному вечорі в Нью-Йорку 7 листопада 1981 року. Міркування обох авторитетних авторів були свого часу текстуалізовані: першого – у вигляді окремої книжечки „Генеza української новітньої повісти” (Прага, 1927) [157], другого – у формі статті „Роман як жанр” в журналі „Сучасність” (1981. – Ч. II) [179]. Між публікаціями, а, отже, оприсутненням принаймні серед компетентних філологів, простягається часова дистанція в 54 роки.

Третя призма, яку представляємо у тексті дисертації, – своєрідна точка зору. Це, власне, і не „точка зору”, бо являє собою „позицію”, сформовану філологом „радянської вищої школи” на базі тоді найкращих монографій, що стосувалися жанрологічної проблематики (праці І.О.Денисюка, В.В.Фащенко, В.М.Лесина та ін.). Дисертант має на увазі своє навчання в середній школі і на філологічному факультеті. Тоді вже змінювалася соціокультурна ситуація, але підручники, наукові монографії, навчально-методичні посібники з літературознавства залишалися як непорушна парадигма. То був канон, у якому про Б.Лепкого навіть не згадували, або побіжно і гостро критикували.* Тільки з початком 90-х років творчість цього письменника почала переймати викладачів, а згодом і студентів. Таким чином, „рух до правди” відбивався у текстах курсових і дипломних робіт, відтак кандидатських праць.

* У монографії В.М.Лесина „Василь Стефаник – майстер новели” (1970) новелістичний доробок Лепкого, одного з найближчих соратників-однодумців Стефаника, не акцентувався, а прізвище згадувалося лише у контексті критики модернізму [225, 66, 300].

Третя точка зору позиціонується у форматі рецепції з настановою представити описовий варіант „аналізу” змісто-форми прозових творів Б.Лепкого, які знавці і тепер зараховують до „малих” і „великих” форм із значною невпевненістю і розбіжністю в кваліфікаціях і мотиваціях.

Ми в цій частині розвідки мали за завдання редукувати (наскільки це можливо) прояви генологічної свідомості високого рівня, притаманного європейському літературознавству після 1971 року (рубіж умовно зафіксований переломними публікаціями Р.Барта, Ж.Дерріди – на Заході), а в Україні – після 1990 року (рубіж формально пов’язуємо з Першим Конгресом Міжнародної Асоціації Україністів у Києві).

Отже, другий розділ у структурі дисертації є в нашому дискурсі своєрідним експериментом, суть полягає у свідомому і зумисному зіставленні, з одного боку, генологічних матриць 1927 року (репрезентована в О.Колесси) і 1981 року (репрезентована І.Кошелівцем), які сформувалися, артикулювалися і публікувалися в широкому європейському контексті, а з іншого боку – з матрицею, вичленованою зі східноєвропейського, вужче – східнослов’янського контексту. У ньому фактично не функціонували ні твори Б.Лепкого, ні праці О.Колесси та І.Кошелівця.

Аналітико-синтетичний розгляд наслідків, які логічно впливають з такої диспозиції матеріалу II розділу, буде розгорнуто аплікований далі – в III розділі.

Наразі виділимо найбільш характерні концепти і термінологічні їх окреслення, якими оперували О.Колесса та І.Кошелівець задля типологічного зіставлення з позиціями теоретиків літератури, яким довелося розробляти генологічну проблематику в інших соціокультурних умовах. Перед тим нагадаємо, що О.Колесса замінив на посаді завкафедри української літератури Львівського університету професора Ом.Огоновського. Як і його попередник, фахові студії він пройшов у Віденському університеті, а потім як депутат парламенту (1907-1918) постійно обертався у Віденському науковому середо-

вищі, допомагав Б.Лепкому в підготовці до докторських екзаменів. Після закриття у Львові українознавчих кафедр з 1921 року у Празі. До року виголошення інавгураційної промови О.Колесса був автором визнаних у наукових колах історико-літературних досліджень „Століте обновленої українсько-руської літератури. (1798-1898)” (1898), „Погляд на сучасний стан історичних розслідувань українсько-руської літератури. Найдавніший період. Кілька проблем і дезидератів” (1901).

У праці „Генега української новітньої повісти” (1927) О.Колесса утверджує думку, що *„українська повість із народного життя займає коли не перше, то одне з перших місць у світовій літературі”* [157, 149] (Курсив автора. – О.К.). До цього твердження він приходить, простеживши „історичний розвій українського белетристичного оповідання, роману, повісти й легенди на Україні до кінця XVIII ст.” [157, 133]. На його думку, „перші довготривалі фази розвою зокрема й підвалини нашої повісти” („перші зав’язки агіобіографічної повісти і зразки апокрифічної легенди”) слід шукати у літописах, бо тут і „відлуння епосу”, і „живі оповідання”, „спогади про геройські подвиги”, „прибрані декораціями поетичних видумок, оживлені теплом творчої сили”.

А першими історичними повістями були такі твори, як „Несторове життя Бориса і Гліба та життя Теодозія і ряд оповідань про місцевих святих, що ввійшли до печерського Патерика”, важливі тим, що „основані на місцевім українськім підкладі”.

Проте „всі ті різномірні белетристичні форми літератури” „все-таки стояли під оглядом змісту, мистецької техніки і мови далеко від тої форми новітньої вже повісти, яку дає нашій літературі Григорій Квітка-Основ’яненко” [157, 136], тому лектор підводив своїх слухачів до висновку про новаторство українського письменника, акцентуючи на тих елементах, які „впроваджує Квітка до нашої літератури”: „теми місцеві, рідні, українські”, сам „уклад сюжету”, „мистецька техніка оповідання”, жива народна мова. А ще показовим, на думку О.Колесси, є те, що „в оповіданнях Квітки перший раз вступає

до хоромів нашої повісти психічне й побутове життя українського люду із помітним засобом характеристичних відголосків соціальних умов, серед яких воно відбувається, із великим багатством етнографічних і фольклорних подобиць”, „Квітка перший впроваджує українського селянина до нашої повісти, впроваджує не для глуму, ... не епізодично, але визначає йому головне місце в своїх творах; велить йому промовляти стилем властивим його сфері, висловлювати всі свої радости й терпіння, свої психічні переживання, відкриває нам цілий ряд живих людських одиниць і типів, наділених і своєрідними хибами, і найшляхетнішими поривами та етичними почуваннями”. Ця остання риса для критика важлива у порівнянні, бо „там, де до того часу сірїла лишень в далечині, легковажена, і то й погорджувана, незнана, неозначена, таємна народна маса”, письменник „зображує зіндивідуалізовані людські постаті, людські душі” [157, 137].

О.Колесса спонукав своїх слухачів задуматись над питанням, „під якими ж літературними враженнями та під якими особистими переживаннями й спостереженнями появилися новіші елементи Квітчиних повістей? Які відомі йому літературні стремління, чи їх поодинокі прояви й твори вплинули на відповідні прикмети його *оповідань*, на добір тем, техніку, манеру та загальний ідейний напрям?”

Нагадуючи і називаючи приклади творів з життя сільського люду, що з’являлися у різний час у польській, чеській, сербській, хорватській, болгарській, німецькій, англійській, іспанській, італійській, французькій, скандинавських, російській літературах, він виділяв три групи повістей Квітки.

Ці „дати, факти, паралелі” автор „Генези української новітньої повісти” узагальнив як висновок з цих фактів: „Сей перегляд показує нам, що Григорій Квітка-Основ’яненко є першим в європейській літературі творцем новітньої на тривкому реалістичному підкладі основаної *повісти* з життя сільського люду” [157, 151].

В аспекті, який нас тут цікавить, варто наголосити, що впродовж прилю-

дних міркувань про генезу *української* повісті, професор постійно вдавався до аналогій з іншими літературами; тримав у полі зору цілі напрями (класицизм, романтизм, сентименталізм, реалізм); виводячи генезу повісті, водночас говорив про низку розгалужень на „різномірні белетристичні форми літератури”: легенди, оповідання, повісті, романи. Коли переходив візантійські, середньовічні і слов’янські етапи розповідної усної і писемної літератури, то використовував спарені означення форм белетристики, а саме: „повісті і новели”, „старовина повість і роман”, „західноєвропейський роман і новела”, „візантійський роман і повість”. Промовистими є й такі його висловлювання: „Усі ті повісті – і роман про Олександра [...] і повість про [...], скелет якої і сама *романтична основа* взята з [...], і повість про [...], чи роман про [...] – здобували собі широку популярність на українських землях...” [157, 135]. Ще промовистіші і такі вислови: „мистецька техніка оповідання”, „романічна тема, яка має [...] таку саму конструкцію”, література „дійшла до кристалізації своїх новітніх форм”, „під оглядом літературної техніки” і т.п., і т.д.

Відразу впадає у вічі, що ряд лексем, відомих з практичного вжитку, і в О.Колесси не мали ще термінологічного статусу на позначення тільки структури, типу словесної презентації події, історії, а й вказували на процес: оповідання – віддієслівний іменник, що фіксує процес мовленнєвої діяльності; або – скристалізований, завершений наслідок процесу. Це ж стосується лексеми „повість”.

Натомість взаємозв’язок і взаємоокреслення змісту близьких чи споріднених форм зауважуються і фіксуються тільки в контексті. Прикладом може бути заключна частина праці О.Колесси. У ній знаходимо найбільш поширені міркування форм „того роду творчості”, але в таких словосполученнях і мисленнєво-образних конструкціях, що в строгій логічній ряди не вкладаються. Придивимося до їх текстуалізації і вдумаймося в їх кореляцію. „Коли візьмемо до уваги вершини того роду творчості, – підсумовував роздуми про генезу новітньої української повісті О.Колесса, – як народні *оповідання* Марка Вов-

чка, перекладені знаменитим Тургенєвим на великоруську мову, повні реальної пластики *повісті* Нечуя-Левицького, як „Бурлачка” та „Микола Джеря”, буйну, широку суспільну *епопею*, то залиту сонячним промінням і надихану чаром родючої ниви, то чорним смутком сповиту, яку дав нам Панас Мирний в *романі* „Хіба ревуть воли, як ясла повні”, далі значну частину настроєних на соціальну ноту *оповідань* Івана Франка, і своєрідно продуману *повість* Ольги Кобилянської „Земля”, і світляні, пленерні, повні мистецької концентрації *новели* Михайла Коцюбинського, із хмарним епілогом його *повість* „Фата Моргана”, і деякі, бурхливим життєвим струменем напоєні *оповідання* Винниченка, і глибокі своїм ліризмом співи хлопської душі та виквіти й кличі землі Василя Стефаника, – коли узагальнимо найновішу фазу розвитку того роду творчості в нашому письменстві ХХ віку – то побачимо, що в цілій своїй збірній цілості, красі і силі – *українська повість із народного життя займає коли не перше, то одне з перших місць у світовій літературі*” [157, 151] (Курсив автора. – О.К.).

Однозначно про цей уривок тексту можна сказати тільки те, що він сповнений професійної лексики, а, отже, належить до літературознавства. І що такий варіант тексту відбиває дискурс про розповідні форми словесної творчості, занурений (дискурс)в безпосереднє рецептивне освоєння літературних явищ. Такий тип висловлювань про літературу свідчить, що поодинокі твори, творчість одного письменника в цілому, навіть художня література як певна множина творів феноменологічно в свідомості людини як реципієнта (сприймача) постає „в цілій своїй збірній цілості”. І це та неминуча призма, крізь яку розглядають поодинокі твори, групують їх за типологічними подібностями, які дають підставу для жанрологічних окреслень. Чи погодяться з таким окресленням автора читачі і критики; чи зійдуться в оцінках і найменуваннях різні читачі і критики, сприймаючи один і той же текст, – це власне і є проблема жанрових розмежувань „збірної цілості” мистецьких явищ.

Аналогічні питання і складнощі виникають і з такою формою літературної свідомості, як роман. З цього погляду ілюстрацію та свідчення експерта можна трактувати згадану статтю І.Кошелівця.

З перспективи досліджуваної теми для нас видаються важливими тези та висновки І.Кошелівця і той шлях, яким він до них дійшов. Наголосимо на тих його формулюваннях, які можуть і нам бути орієнтиром у виробленій позиції щодо жанрових окреслень великих прозових творів Б.Лепкого за парадигмою роману.

1. Для жанрового окреслення будь-якого твору його ставлять у ряд споріднених явищ. Спорідненість за якимось параметрами констатується в процесі їх рецепції або приймається на підставі довіри до гуртових опіній на зразок: „Роман є роман, усі ми добре знаємо, що це таке” [179, 97].

2. На загальновідоме корисно часом вказувати, щоб воно не лишилося непомітне [179, 97].

3. Накопичення окремих спостережень за різними романами і суперечками романістів з тими, хто пробує „замкнути роман у раз і назавжди визначені й усталені форми”, дає право на розмову про роман і врахування позиції „простих консументів”.

4. Роман виявив тенденцію стати універсальним жанром у розумінні все охоплення життєвих проблем. Він немов „паразитиє на всіх інших жанрах... З новелою він поводить ся, як сам хоче” [179, 101].

5. „Мистецтво роману в тому, щоб створювати ілюзію, ніби між тим, що оповідається, й автором, тобто й читачем, не було дистанції, щоб читач сприймав його так, наче б це діялося з ним” [179, 102].

6. Для усвідомлення, що є спільного в романах близьких у часі різних письменників, доцільно їх конфронтувати як найменш споріднені, тоді можна позитивно відповісти на питання, що є спільне в усіх романах світової літератури. Ним є ситуація людини в світі.

7. Роман відкритий у безмежну неохопність і тому кожне стисле його ви-

значення – „правильне саме з себе”, потребує „розгорнутого коментаря з застереженнями й доповненнями” [179, 109].

Отже, висновок впливає і теоретичний, і практично-методичний: для окреслення жанрової своєрідності роману треба зіставляти не визначення жанру, а споріднені і сконструйовані твори, що маркуються термінами або їх релевантними структурами.

2.1. Новела й оповідання: взаємодія та оновлення малих жанрових форм

2.1.1. Новелізація новітньої прози

На грані XIX – XX ст. особливо дієвою при змалюванні нових сторін життя в його різноманітних проявах виявилась мала проза. І хоча успішно розвиваються повість і романи, все ж новелістика домінує. Це засвідчує, зокрема, Іван Франко, який тоді стверджував: „Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому 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” [348, т.41, 524].

Про те, що жанр новели бурхливо розвивався на межі століть, свідчить такий факт, констатований пізніше І.Денисюком: якщо в 60-х роках XIX ст. на шпальтах „Основи”, наприклад, виступило 40 прозаїків, які творили в жанрі малої прози, то наприкінці століття у „Літературно-науковому віснику” їх нараховується близько 170 [див.: 86].

Цю ж тенденцію спостеріг і відзначив ще І.Франко, не оминувши увагою серед інших і Б.Лепкого: „В сучасній галицькій новелістиці бачимо різнобарвну китицю індивідуальностей. Від простих, невишуканих, та теплих чуттям огрітих *оповідань* Тимофія Бордуляка – назву тут тільки найвидніших робіт-

ників на тім полі – до старанно оброблених і украшених гумором *новел* і *сатир* Маковея, і до держаних переважно в мемуарнім тоні *оповідань* Андрія Чайковського, і до овіяних якоюсь атмосферою тихої меланхолії *нарисів* Богдана Лепкого, і до енергійних та вірно схоплених із життя *нарисів* передчасно померлого Михайла Петрушевича, і до характеристичних, крізь сльози всміхнутих *нарисів* Ковалева, і до визначних незвичайно вірною та бистрою обсервацією *оповідань* Мартовича, і до смілих, з певною буршікозною бравурою та недбалістю в тоні і зверхній формі імпрізованих *оповідань* Будзинівського – яке *широке поле*, яка *різноманітність*, яка *свіжість*, що віє майже з кожної з сих фізіономій!” [348, т.41, 524-525] (Виділення генологічних термінів наше. – О.К.).

Українська новелістика в широкому розумінні терміна кінця ХІХ – початку ХХ століття представлена, крім згаданих Франком авторів, ще творчістю таких письменників, як Олександр Катренко, Євген Мандичевський, Катря Гриневичева, Орест Авдиківич, Трохим Зінківський, Володимир Леонтович, Костянтин Сроковський, Лесь Гринюк, Михайло Грушевський, Микола Дерлиця, Михайло Петрушевич, Юрій Кміт, Олексій Плющ, Дмитро Макогон.

Новелістика окресленого періоду вкладалася в численні жанрово-композиційні структури з їх різноманітними модифікаціями. Активно практикувалися і такі генологічні позначення, як *етюд*, *ескіз*, *лірична мініатюра*, *поезія в прозі*, *образок*, *бувальщина*, *малюнок*, *нарис*.

У зв’язку з утвердженням імпресіонізму в українській літературі кінця ХІХ ст. проза даного періоду вирізняється особливою ліричністю художнього стилю і популярністю жанрового різновиду „поезії в прозі”.

На думку І.О.Денисюка, „ще до початку ХХ ст. в українській літературі витворились дві модифікації, два жанрово-структурні типи новели: новела акції, заснована на зіткненні двох конфліктуючих сил, і новела настрою з внутрішньо-психологічним конфліктом” [86, 14]. Окрім цієї „фабульної” прози (оповідань і новел), він виділяв і „безфабульну” прозу (ескізно-

фрагментарну: етюди, ескізи, ліричні мініатюри, поезії в прозі).

Проза Богдана Лепкого охоплює твори як малих, так і великих жанрових форм. Письменник не надавав переваги якомусь одному жанру, тому серед його доробку зустрічаємо оповідання і новели, нариси та ескізи, образки, казки для дітей, повісті.

У попередньому розділі ми звернули увагу на те, як у свідомості Б.Лепкого функціонувало поняття „новела”. Тут відзначимо, як характеризували його твори дослідники, як у самого Б.Лепкого поєднувалися елементи різних малих жанрів.

Питання жанрової своєрідності і спорідненості творів письменника (малих і великих форм) принагідно торкалися майже всі дослідники його творчості. Зокрема, останнім часом О.Царик увиразнила жанрово-стильовий її формат на засадах компаративістики. Вона розглядала малу прозу Б.Лепкого і В.Оркана на тлі новелістики В.Стефаніка, наголошуючи, що "твори Василя Стефаніка, як би літературознавці не визначали їх жанр – новели чи безсюжетні мініатюри, психологічні студії чи нариси, образки – давно стали критерієм оцінки малої прози, мірилом майстерності його наступників" [358, 32].

Б.Лепкий приглядався до структури новел В.Стефаніка, відчував на собі їх вплив, але сам використовував різні викладові форми, розширював хронотоп своїх новел та оповідань, і це збільшувало об'єм текстів. Маємо у письменника твори з виразною *новелістичною якістю*, де є велика вага психологізму, використано елементи і засоби імпресіонізму, символізму ("Жертва", "Кара", "В горах", "Оля", "Пачкар").

Але Б.Лепкий для себе добре усвідомлював високу вартість новел В.Стефаніка; і саме схильність самого Б.Лепкого до детальної мотивації вчинків героїв, до ускладнення композиції творів для всебічного розкриття характерів спричинила зрештою перехід письменника і до інших, більших, жанрових форм – повістей і романів.

Малу прозу Б.Лепкого критики ще за життя письменника і потім історики

літератури не всі вважали вершиною мистецтва слова. Вище поцінювали його художні здобутки у великій прозі.

Треба відзначити, що літературознавці розділилися у думці про причини переходу письменника від малих прозових форм до більших. Одні схилилися до твердження про закономірність процесу під впливом зростання майстерності, інші вважали, що великі жанрові форми Б.Лепкий обрав, щоб якнайповніше відтворити той час та історичні обставини. Так, Є.Пеленський писав: "Під впливом війни зачався в творчості Лепкого новий період. Не закидаючи лірики, ... він куди більше уваги присвячує епіці, власне історичній повісті" [267, 26]. А, наприклад, Лука Луців дотримувався позиції, що в "новелях Лепкого є немов завдаток на пізніші постаті Кочубеїхи і Мотрі. Трапляються енергійні жінки, ... немов "Сотниківна" Ірина із новелі "Ще крок, ще два" [237, 536].

Характерно, що як і в оповіданнях, так і в повістях є певне коло споріднених тем. Власне у повістях проблематика ширша і глибше розкривається. Ще Василь Верниволя відзначив взаємодоповненість ліричних та малих прозових творів: "Оповідання Лепкого до його літературної характеристики приносять мало чого нового. Та ж сама сумна основа. Та сама задумливість. Той самий спокій – і сумні, здебільшого, герої, сумні від свого важкого життя. У всіх них психологія придушених, пригнічених, економічно залежних людей, усі вони, як пташка у клітці, б'ються в безпросвітньому своєму життю або потопають у морі дрібничок. І всіх їх, що терплять під вагою долі, обгортає Лепкий своєю прихильністю, стараючись підхопити кожную рисочку їх важкого життя: і селян, і попів, і інтелігентів, тих трьох кляс, що ними займається" [41, 49].

Реагуючи на потреби часу, письменник у новелах змінював усталені традиційні межі, переходячи із новели зовнішньої акції у новелу психологічну. Українська література даного періоду в цілому активно засвоювала кращі здобутки модерного стилю письма. Модифікація жанру досягалася через ви-

користання художніх засобів, з притаманними їм максимальною експресією та граничним лаконізмом. Тому І.Франко, як відомо, і зарахував новели Б.Лепкого до таких, що “виблискують” “м’якістю колориту й ніжністю почуття” [348, т.41, 158]. І це не випадково. Бо характерною рисою багатьох новел письменника є відтворення одного моменту з життя героя, дослідження процесу психологічного зламу в його душі. Новелістичний первень домінує у таких творах, як “Настя”, “Над ставом”, “Гусій”, “Скапи”, “Цвіт щастя”. Твори ж “В глухій куті”, “Кара”, “Починок” за структурою, манерою зображення вчинків персонажів належать до оповідних форм, а за засобами типізації – до новелістичних. І хоча в центрі оповідань, як і новел Лепкого, – певний епізод чи подія, але трактується він по-епічному. Це спостеріг ще Лев Турбацький у передмові до збірки Б.Лепкого “З села”(1898), звернувши увагу на поєднання оповідної манери автора із психологічним аналізом людської душі. Саме ця якість і була виявом новаторства Лепкого – молодого на той час письменника, який “не описує тільки якусь людину [...], а в кожний опис, в кожний малюнок вкладає певне бажання збудити в нас струну симпатії або антипатії до своїх героїв” [цит. за: 19, 21].

З розвитком майстерності Б.Лепкого його жанрово-стильова палітра поступово змінювалася, письмо вдосконалювалося і збагачувалося. Микола Євшан одним із перших відчув трансформацію світовідчуття і стилю письменника, говорячи про його вміння “зображувати життя і з іншого, веселішого боку” [97, 190].

Оцінюючи творчі надбання Б.Лепкого в наступних роках, В.Сімович і Є.Пеленський відзначали “неповні, невикінчені образи” [41], “сентиментально потрактвані конфлікти” [267, 7]. Усе ж саме своєрідна оповідність, пластичність, глибокий ліризм новел та оповідань постійно привертала увагу і читачів, і критиків.

Оповіданням і новелам 10-х рр. ХХ ст. властивий той “художній сплав”, який дослідники називають стилем Б.Лепкого: епічна, широка, об’єктивна

панорама дійсності з відчутним авторським суб'єктивним ставленням [див.: 33]. Через присутність такого суб'єктивного начала деякі критики називали Б.Лепкого романтиком, але правдоподібність зображення, аналіз та узагальнення реальних явищ виявляли у ньому домінанту реаліста. Справді, письменник писав твори з сільського життя, піднімаючи питання соціальної несправедливості і нерівності (“В лісі”, “Настя”, “Над ставом”), проблеми “хлопської кривди” (“Нездала п'ятка”, “Закутник”), влади забобонів над людьми (“Гусій”, “В глухій куті”), гіркої недолі емігрантів (“Підписався”). І всі ці проблеми автор немовби пропускав крізь себе, крізь “призму чуття і серця” (І.Франко).

Надалі Б.Лепкий теж дотримувався цього принципу, коли у його творчості відчутно посилюється психологічний аналіз. Головним завданням письменника він вважав: “Ворушити читача і не дати йому задубіти...” [224, 4]. Таке кредо як психологічна установка яскраво втілюється у його оповіданнях, новелах, поезіях в прозі, які засвідчують тенденції письменників того часу до певного живопису словом, музичності і символічності прози, використання сугестивної сили мистецтва.

Після першої світової війни Б.Лепкий відходить від неоромантичних тенденцій, у творах з'являються натуралістичні елементи (“Смітник”), звучать антиурбаністичні мотиви (цикл “З тихих драм великого міста”).

А в умовах складної політичної ситуації у Європі в 20-х рр. ХХ ст. письменник вважав, що “треба було писати щось таке, що рятувало би земляків від розлуки і зневіри” [216, т.2, 464]. Відповідно у творчому світі Лепкого, як і в інших письменників, відбувається еволюція – від туги, журби, смутку до утвердження оптимізму та ідеї вільної і незалежної Вітчизни.

Окрім того, окремі оповідання Б.Лепкого мають в собі елементи *сатиричного змалювання світу* (“Під Великдень”, “Підписався”, “Матвій Цапун”) або ж *комічного* (“Дідусь”, “Небіжчик”). Не зникла з малої прози письменника й нарисова оповідна манера. Сам автор неодноразово підкреслював міме-

тичну спрямованість своїх творів: “мотиви” і “моделі” їх – в “Крегульци, в Поручині, в Біщу, в Жукові й Шумлянах, та ще в Циганах на Поділлі. Це все люди, котрих ... я знав, з котрими перебалакав не одну годину, з котрими жив” [216, т.2, 460].

Зокрема, оповідання “Іван Медвідь” близьке до нарису своєю суспільно-політичною тематикою, відсутністю завершеної і чіткої фабули, такої необхідної для новели та оповідання. Головний персонаж – Іван Медвідь – в центрі уваги автора. Наголосимо, що цей герой мав свого прототипа: “В Біщу Бережанського повіту жив Іван Медвідь. Спомини про цього Івана Медведя лягли в основу мого оповідання” [216, т.2, 466], але застереження, що Іван Медвідь – “це не портрет. Багато дечого, взято з других людей, я додав мому модельові” [216, т.2, 466], свідчить про „пересотворення” реального світу в мистецькій уяві Лепкого.

У новелах та оповіданнях Б.Лепкого кількість героїв невелика, твори побудовані на одному конфлікті, хоча в оповіданнях присутні розлогі пейзажі, детальні замальовки селянського побуту, авторські характеристики, філософські та публіцистичні роздуми, спогади з минулого героїв.

Б.Лепкий-прозаїк залишив помітний слід у розвитку української реалістичної новели та оповідання. Але є в його спадщині твори з виразним впливом модернізму. Заклик до заглиблення у внутрішній світ звучить як творчий принцип у мініатюрі “Книжка”. Хоча, перебуваючи в “містичному небі”, Б.Лепкий не забував про землю, “на якій живем і яку поливаєм слізьми”. Імпресіоністичні елементи є у “воєнних” мініатюрах письменника (“Жінка” з квіткою”, “Папері є?”, “Сім шляфроків”). Їм властива максимальна стислість, згущеність образів, драматична настроєність. У цих імпресіоністичних замальовках спостерігаємо відтворення гарячих вражень життя.

Дослідниця української прози початку ХХ століття Н.Шумило віднаходить у творчому доробку письменника і зразок “готичної новели жаху”, у якій досить виразно постає проблема непередбачуваності людської психіки.

На її думку, це – “Старий двір”, де “у парапсихологічному зв’язку перебувають дві особи – гість та обізнаний з історією двору лакей” [373, 244].

Варто звернути увагу і на поєднання у малій прозі Б.Лепкого традиційних і модерних прийомів характеротворення. Заакцентуємо ті ознаки психологізму автора, які засвідчили відлуння європейських літературних шкіл.

Насамперед, Б.Лепкий подекуди використовував внутрішній монолог на рівні підсвідомості. Тому читачі мають змогу проникати в текстуалізований психічний стан персонажів. Так, у новелі “Кара” автор відтворює хаотичний плин імпресій-рефлексій Мотрі в момент скоєння нею злочину: “Сусе Христе! Не дивіться в стіну, мої очі! А ви, вуха, не наслухайте так пильно. То вітер гуде в комині... Більше нічого... Поверніться у вікно, мої вуха! Чуєте, як сад починає зітхати? А в хаті не почувете нічого! Не слухають... Впиваються в те одне невеличке місце... А залізне серце валить у камінні криса, аж луск по черепі йде. Вже! Вже!” [222, т.1, 436].

Б.Лепкий не вербалізував безпосередньої авторської оцінки персонажів, а використовував деталі з більш різким ефектом, ніж розлогі авторські характеристики. Наприклад, у новелі “Хлопка” автор майстерно переконує читачів у співпереживанні героїні за допомогою промовистого штриха. Коли двері в цукерню постійно з грюкотом відчинялися, щоб пропустити чергового клієнта, то для бідної жінки, котра для вмираючої дитини хоче виміняти тістечко, здавалося, що вони “тихенько відчинилися і несміло, більш закрадаючись, як входячи, появилася проста сільська жінка, хлопка” [222, т.1, 465].

Окрім того, деякі композиційні елементи несуть подвійне навантаження. Зокрема, у новелі “Задля брата” кінець твору виконує такі функції: створюючи ефект обрамлення, водночас є символом народження нового характеру: “За нею лишилося село і хата, де родилася і зросла. За нею лишився цілий світ, що знала досі. Все те було повите останками ночі, мрякою і стужею. А

перед нею, над лісом, на краєвиді вирізувалася пасмуга ясного світла” [222, т.1, 456].

Письменник застосовував прийом відстороненого споглядання за допомогою ремарок (новела “Вона не з тих”). У таких творах читачі бачать не лише життєві перипетії героїні, а занурюються у її психічне життя. Вони немов збоку споглядають вираз її очей, манеру говорити.

Не можемо сказати, що Б.Лепкий не послуговувався у своїх новелах та оповіданнях традиційними прийомами творення образів. Він їх активно використовував з деякою долею модифікації в руслі психологізму. Якщо в прозі кінця ХІХ ст. домінував розгорнутий портрет, то у письменника маємо акцент на найбільш промовистих деталях зовнішності персонажів. А це, за звичай, вираз обличчя, очей. Наприклад: “Чорні, рухаві очі, як дві мишки, бігають по хаті, а губи не годні ані хвилини витримати, щоб не говорити” [222, т.1, 423]. Це максимально стислий портрет сільської балакухи з новели “Вона не з тих”.

Прикметним є і те, що письменник прагнув не виявляти своєї заангажованості, приховуючи почуття і не нав’язуючи їх читачеві, щоб зробити його вільним для повнішого сприйняття.

Традиційним є засіб використання мови самого персонажа для кращого розкриття його характеру.

Отже, Б.Лепкий пройшов шлях “від неонародництва до модернізму, від реалістично-побутового оповідання до психологічної новели-студії, від традиційної, нарисово-оповідної манери до художньо-експресивної, емоційно-наснаженої” [323, 199]. Аргументовано можна вважати, що спадщина письменника початку ХХ століття прислужилася урізноманітненню художньо-образного, жанрового, стильового і сюжетно-композиційного спектрів західноукраїнської малої прози у річищі тієї новаторської тенденції, яку літературознавці слушно виокремлюють з допомогою терміна „новелізація прози” (І.Денисюк, В.Фащенко та ін.).

2.1.2. Повістевий світ

Великі за обсягом твори Б.Лепкого мають такі жанрові означення: „Зломані крила” (*новеля*), „Під тихий вечір” (*повість-казка*), „Сотниківна” (*історична картина з часів Івана Виговського*), „Зірка” (*повість з повоєнного життя*), „Вадим” (*повість з княжих часів*), „Веселка над пустарем” (*повість*), „Крутіж” (*історичні малюнки з часів гетьмана Виговського*), „Мазепа” (*історична повість*).

Проте іноді один і той же твір окреслено по-різному. Йдеться зокрема про "Зломані крила". У примітках до другого тому "Писань" Б.Лепкий зазначає: "Під псевдонімом була друкована моя **повість** "Зломані крила"..." [цит. за: 223, т.1, 800]. У газеті твір вийшов під жанровим маркером "новеля". Шлях твору до читачів був непростим. Найкраще усі труднощі розкрито в листах Богдана Лепкого до Осипа Маковея – редактора "Буковини". Тут теж немає уніфікації жанру: "Фабула мого **оповідання** не сфінгована, а дійсна. Я був свідком цілої тої трагедії. [...] Нагода припадала мені тему у нас не оспівану, а тим самим нову. І в тім, власне хто зна, чи не лежить ціла ошибка твору. Жите в захоронці замало знане і для того поки що ширшого загалу **повість** на тлі того життя мусить видатися неприродньою банальністю. Єсли я чувся в силах, був би написав тую **повість** стихами, вона була б вийшла далеко краще і природніша. [...] ціле **оповідання** писане не байдужно..." [106, 392-393] (Виділено нами. – О.К.)

У "Буковині" твір не надрукували, напевно, остерігалися гострої критики духовенства [див.: 106, 395], тому Б.Лепкий передав його до "Зорі". За домінантними жанровими ознаками „Зломані крила” – *повість*. Саме як *повість* твір згадують В.Лев [196, 3], М.Сивіцький [312, 183-185], Ф.Погребенник [278, 28]. На жанр *повісті* вказують і особливості сюжету та композиції, що й буде простежено далі.

У центрі твору – подія, яка насправді відбувалася у василіанському монастирі. Письменник був її свідком, що підтверджує його вищечитований лист до Осипа Маковея від 10 листопада 1896 року.

Отже, у творі Б.Лепкий здійснив художню трансформацію цієї події. Це відбилось у одній сюжетній лінії. Чітко, у логічній послідовності, окреслюються традиційні елементи сюжету. Дещо зміщено експозицію, яка майже зливається із зав'язкою. Адже, коли до кімнати сільського священика отця Недільського вбігає схвильована дівчина, читачеві невідомо нічого ні про неї, ні про причини такого її стану. Все відкривається під час сповіді героїні. З її уст чуємо розповідь, як була вона на релігійній місії, сповідалась у найстаршого місіонера, якому розказала, що є одиначкою у заможних батьків, що відмовляє молодим парубкам, які сватаються до неї. За таку розмову місіонер звинуватив дівчину у страшних гріхах. Відповідно, якщо вона не відмолить їх у монастирі зараз, то терпітиме пекельні муки. Налякана героїня погоджується. Згодом з'ясовується, що ця дівчина – Олена Загородня. Отже, це зав'язка твору.

Сюжет повісті розвивається у причинно-наслідкових зв'язках. У ньому проходить і реалізація конфлікту, який, виникаючи спочатку як зовнішній, надалі переходить у внутрішній. Його зародження відбувається у момент сповіді Олени на місії. Зіткнення гедоністичної та аскетичної позицій – ось суть конфлікту. Адже молодій, гарній і життєрадісній дівчині священик радить умертвляти своє тіло (плоть), щоб врятувати душу. Відповідне і групування персонажів навколо героїні – сестри Йосафати (в миру Олени). Таким чином, сюжет твору є концентричним. Батьки відмовляють дочку від її вибору, називають невдячною, бо ж хто обійде їхню старість, кому дістанеться нажите важкою працею добро. Старенький отець Недільський теж розуміє, що Олена не створена для монашого життя. Тому пропонує їй лише на деякий час піти у монастир і випробувати себе у ролі “нареченої Христа”. Але

ніхто не змінив рішення дівчини. Вона живе у монастирі разом із настоятелькою та сестрами – Ізидорою і Нікодимою.

Таке життя пригноблює волелюбну Олену. Ще й вражають її постійні картини нужди і голоду села. Її спроби хоча б чимось допомогти селянам марні перед хворобами, смертю, нестачею хліба, важкою працею. Тому все частіше в душі сестри Йосафати звучить протест проти такого життя. Таким чином, спостерігаємо зміну зовнішнього конфлікту на конфлікт внутрішній, психологічно забарвлений. Власне, село – це тільки тло для розгортання колізій. Можливо, Б.Лепкий віддав данину певній традиції, яка полягала в тому, що українська повість другої половини ХІХ – початку ХХ-го століття вагоме місце відводила змалюванню села.

Поступове загострення психологічного конфлікту відбувається на фоні зародження кохання між сестрою Йосафатою і молодим парубком Остапом, з яким вона знайомиться, допомагаючи рятувати селян від холери. Ситуація досягає критичної точки, коли юнак зізнається дівчині у коханні і пропонує одружитися після її виходу з монастиря. У душі дівчини – неспокій, їй хочеться жити з коханим у любові та злагоді, в благочесті виховувати майбутніх дітей. Ось тут настає кульмінація. Коли Йосафата, прислухаючись до розумних порад сестри Ізидори, вирішує погодитись на пропозицію Остапа, письменник вводить у сюжет повісті несподівану колізію – приїзд отця Єротея, який остаточно ламає долю Олени, тим самим прискорюючи розв'язку твору. Смертельно залякана Йосафата, позбавлена товариства прихилької до неї сестри Ізидори, остаточно пориває із земним життям, перебуваючи на межі божевілля.

Так несподівана, але цілком логічна і передбачувана смерть дівчини під час грози, коли не меншої сили стихія бушує і в її душі, вирішує зовнішній конфлікт. Але внутрішній конфлікт не вичерпався. Йосафата не знайшла в собі сили волі, щоб повернутися до грішного мирського життя, яке б принес-

ло їй щастя. Проте її тонка душа не витримала і монастирського. Тому, так і не знайшовши гармонії в собі, вона гине.

Остап навіть не приходять на похорони: “Він не спішив ся, бо знав, що Господь і єму не дасть довго ждати на таку саму парадю. Він не прощав ся з нею, немов прочуваючи, що незабаром прийдець єму з нею витати...” [205, 166].

На час виходу цього твору Б.Лепкого вже побачили світ чи не найкращі психологічні повісті О.Кобилянської (“Людина” (1895), “Царівна” (1896)), але в жодній з них не спостерігається такий напружений, такий трагічно забарвлений психологічний конфлікт, як у повісті “Зломані крила”. І хоч твір композиційно завершений, головний (внутрішній) конфлікт залишається нерозв’язаним.

Глибина душевних переживань головної героїні яскраво виявляється у мовленні дівчини, реалізуючись на лексико-семантичному (в стані первинного зворушення) і на синтаксичному рівні (під час марення). Б.Лепкий використав тут прийом потоку свідомості, - нагромадження речень без логічної послідовності, поєднаних асоціативними зв’язками візій хворого, охопленого гарячкою мозку. Але це хаотичне нагромадження інформації чи не найкраще передає внутрішній стан людини, збуреної до глибини душі.

Кожна деталь художнього твору добирається відповідно до авторського задуму, реалізуючись у такій композиції, якої вимагає жанр повісті. Але елементи структури письменник komponує на власний розсуд, виявляючи неповторний творчий стиль. Таке підпорядкування спостерігаємо і в “Зломаних крилах”. Повістевими константами тут є тяжіння до епічності, яке полягає у розповідно-описовій формі викладу, хронікальність сюжету, акцентування на душевних станах, а також на пейзажах і описах, які відображають внутрішні переживання героїні.

У структурі повісті важливу роль відіграє автор, який хоч і не є чітко вираженим оповідачем, проте присутній впродовж усього твору. Він знає про

перебіг подій, намагається натякнути про них у тексті. Так, наприклад, коли Остап після розмови з Оленою “зобачив, як перед єго хатою, таки над самим садом, що найясніша звізда відорвалась від неба і ... впала” [205, 131], то в читача виникає підозра, що так само може згаснути і кохання, а то і життя молодих людей. І справді, описуючи смерть Олени, Б.Лепкий говорить: “Аж нараз ломлять ся їй крила, опадають безсило, і вона, як та відірвана звізда паде кудись глибоко-глибоко...” [205, 166].

Присутність автора виявляється і через авторські відступи, які сприяють глибшому розкриттю лейтмотиву та змісту твору, посилюють його вплив на читача, виявляють індивідуальний стиль письменника, особливості його творчої манери. Ліричний характер цих відступів у повісті дещо забарвлений філософськими нотками: “Щасливий той, кому вистарчать слова: “Так мусить бути”. Щасливий той, хто в цих словах знаходить відповідь на все те, чого поняти не годен! Щасливий!” [205, 51]; “Дум і гадок ніхто не накликає, ніхто задалегідь не каже собі: “буду думати об тім та об тім”. Думки самі находять нас, мов непрошені гості. І як непрошеним гостям, так і думам таким часом буваємо нераді” [205, 108].

Подібні відступи навіюють читачам сумовитий настрій, творять ту неповторну ліричну тональність, яка є домінантною ознакою усіх лепківських творів: і поетичних, і драматичних, і літературно-критичних, і прозових. Самобутній талант тонкого лірика простежується і в повістях.

Періодично виклад матеріалу в повісті набуває ознак оповідності, зближуючи у такий спосіб автора з оповідачем: “Серед великого подільського села піднімав ся невисокий горбок. На тім горбку стояла хата. То не була селянська хата. Бо селянські хати не мають ганків ані не бувають так просторі. Не було то і двір, бо на двір за убога; і попівство ні, бо попівство стоїть недалеко церкви. Школу знов вимурували посеред села що йно перед роком і назначили єї як всі селянські школи дзвінком.

Що ж то за дім?

Се захоронка.

Есть то будинок довгий, покритий соломляною стріхою” [205, 70].

Б.Лепкий керує і нашим ставленням до того чи іншого героя твору. Так, отця Єротея він наділив завжди мокрими і червоними руками, великим носом, а настоятельку – злим поглядом, що і викликає неприязнь до них.

Ще однією ознакою повісті як жанру є наявність головного героя, події життя якого перебувають у композиційному центрі твору. Таким героєм у “Зломаних крилах” є Олена Загородня. Персонажі, згруповані навколо неї (їх кількість теж є достатньою для жанру повісті), поділяються на другорядних та епізодичних. Другорядними у творі є Остап, сестри Ізидора і Никодима, настоятелька, отець Єротей. Стосунки з ними живлять зовнішній і внутрішній конфлікти твору, а також сприяють розкриттю образу самої Олени. Час від часу в канву повісті влітаються епізодичні постаті: батьки дівчини, отець Недільський, паламар, сільський священик, оживляючи собою сюжет.

Жанровою специфікою повісті є також зосередження основної уваги на переживаннях героїв, що і має місце в “Зломаних крилах”. Глибина внутрішнього конфлікту твору дає право назвати його соціально-психологічною повістю.

Змалюванню внутрішніх почуттів дівчини підпорядковуються всі структурні елементи композиції, зокрема портрет і пейзаж. Особливо продуктивним в цьому сенсі є динамічний портрет як основний засіб індивідуалізації та психологізації. Його автор використовує від початку і до кінця твору, віддзеркалюючи у зовнішності душу, що є виявом індивідуального стилю Б.Лепкого, свідченням його творчої майстерності.

Особливістю портретописання у повісті є те, що письменник при першому знайомстві з героїнею не дає нам цілісного опису зовнішності, змальовуючи її фрагментарно, штрихами. Простежимо, яким є портрет Олени на початку, в середині і наприкінці твору. “Легонько як тінь всунула ся в кімнату жіноча постать, закутана у велику червону хустку... Відтак обтерла лице і

скинула хустку. Довге, як крук, чорне волосє спадало філями з круглої голо- вки і покривало рамена і груди. З тим розбуреним волосєм і з заплаканими очима она подобала на святу покутницю Магдалину. Але в дійсности она нею не була. Сьвідчили о тім єї уста сьвіжі, єї лиця черстві, єї груди круглі немов виточені. Лиш очи у неї сьвітили якимсь дивним, незвичайним блис- ком” [205, 49].

У одному з наступних портретів письменник писав: “Блідий місяць ви- хилив ся зза хмари і осьвітив лице Йосафати. Воно було біле, немов схорова- не. Очи горіли дивними огнями, уста трясли ся, а коло них зазначили ся мо- рщини болю. А всеж таки те лице було ще красне. Воно подобало на цьвіт сїжий, що не встиг гаразд розвити ся, а тут мороз прийшов і поморозив єго листє рожеве” [205, 109].

А незадовго до розв’язки “виглядала Йосафата як тїнь або мара. Куди поділо ся тіло, не знати. Лишилася скіра і кости. Лиш очі світили ся що раз яснійше, мов два розжарені вуглі, що тліють на попелици. Одні лиш очі не марніли, а росли і більшали кожної днини. Все жите немов утікало з тіла та пхало ся до очий” [205, 162].

Майстерним є підбір лексики для змалювання образу головної героїні. Червона хустина як вираз експресії, тліючі вуглики очей як символ згасаю- чого життя – натяк на близьку розв’язку.

Пейзаж у творі також допомагає розкрити внутрішні почуття героїв, зок- рема створює фон для їх виявлення у Олени та Остапа. Цей позасюжетний елемент лише зрідка має характер епічної паузи, а частіше будується за ана- логією або за контрастом до стану героїв: “а місяць сьвітив, а зорі сіяли і криь вікно доходив запах розцвилих цьвітів і дospelої трави та збіжа. Ціла природа дихала силою і титєм, а тут лежав недужий і боровся зі смертю” [205, 128].

Б.Лепкий вдається до змальованих у романтичному стилі розбурханих пейзажів, які найбільше підходять до внутрішнього стану героя: “Лиш воро- ни кракали над лісом, і здалека доходив глухий, підземний гуркіт. То набли-

жала ся буря. У воздуху чути було сірку. Душно було і парно і нестерпуче тяжко. Те-ж саме діяло ся і в душі Остапа. Він чув і сподівався, що ось-ось і в его нутрі зареве буря, потрясе, его, як громи трясуть горою, сфиллює его гадки, розбурхає кров, поллють ся слези як дощ, а відтак або погода настане і сонце засвітить і сила обновить ся, або пуста остане ся і знищене і руїна...” [205, 163].

Іноді психологічний стан підпорядковує собі бачення навколишнього світу. Наприклад, коли Олена зрозуміла, що життю Остапа нічого не загрожує, то весь світ видавався їй милим, гарним, а сонце таким ясним, як ніколи, хоч навколо лунали плачі родичів померлих від холери.

Отже, Б.Лепкий використав у творі найрізноманітніші композиційні прийоми та форми викладу. Розповідь ведеться від автора, який знає, що діється в душі його героїв, описує їхні почуття. Уся оповідь мережитья діалогами (короткими чи детальними залежно від ситуації) та монологами різних модифікацій (монолог-роздум, монолог-звернення до Бога, монолог-нашіптування недоброго голосу, діалогізований монолог охопленої гарячкою уяви).

Своєрідним у творі є використання символів підтятих крил, зів'ялих цвітів, які підкреслюють трагізм намарне згаслого життя.

У повісті Б.Лепкий вдається до наскрізного образу своєї творчості - осіннього листя. Коли батько везе Олену в монастир, то “кілька листків зів'ялих зірвало ся з дерев і полетіло за возом. Кілька разів засвістав вітер свою прощальну пісню і пустив ся навздогін за возом. Підняв ся порох і курява. Туман сповив від'їздаючих...” [205, 51]. Зів'яле осіннє листя, як і осіннє сонце, постійно супроводжують дівчину протягом останніх днів її життя, яке й завершується серед хаосу обірваного бурею осіннього листя.

Повість Б.Лепкого “Зломані крила”, як і всю його творчість, важко вписати в конкретні рамки певного літературного напрямку. На нашу думку, цей твір синтезував в собі ознаки реалізму та модернізму, оскільки його основу

становлять реальні події, у відображенні яких простежуються модерністичні елементи. Останні бачимо у використанні потоку свідомості, персоніфікованих пейзажів, динамічних портретів, у посиленій увазі до психологічних станів людини, до навколишнього світу і до метафізичних зв'язків між ними.

Цікаво, що після виходу “Зломаних крил” Б.Лепкий тривалий час не звертався до жанру повісті, продовжуючи творити малу прозу та поезію, і виносив задум, збирав матеріали для великого твору про І.Мазепу.

Наступна повість “Зірка” (1929) з'явилась майже водночас із трилогією Р.Купчинського “Заметіль” (повісті “Курилася доріженька” та “Перед навалюю” вийшли друком 1928 року, а “У зворах Бескиду” – 1933). Ці два твори об'єднує не лише час написання і виходу, але і та обставина, що кожен із них є цікавою інтерпретацією стрілецької теми, на яку у обох письменників різні точки зору.

Так, якщо в “Заметілі”, сповненій патріотичного пафосу, показано, як “формувалась, ширилась і міцніла” серед українського народу “ідея стрілецького руху, за якою стояла висока місія народної участі у відновленні української державності” [305, 133], то події, описані в “Зірці”, безпосередньо першої світової війни не стосуються, хоча головним героєм твору також є колишній січовий стрілець. У повісті Б.Лепкого заторкнута проблема подальшої трагічної долі січових стрільців, яких після війни чекають табори, тиф, нужда і голод, тоді як у творі Р.Купчинського розповідається про героїзм національно свідомої молоді, охопленої патріотичною ідеєю територіальної цілісності України. І коли Петро Пилипець у “Зірці” проклинає війну, говорячи: “Проклятий будь, хто перший знехтував життям людини!... Невільно вбивати чоловіка, нікому і ніколи... Невільно!...” [209, 524], Петро Зварич – головний герой трилогії – марить нею, вважаючи війну чимось романтичним.

Фабулу повісті “Зірка” становить розповідь про колишнього січового стрільця Петра Пилипця, який після втечі з табору повертається до мирного життя. Герой твору є людиною мистецької вдачі, романтиком з обпаленою

жорстокими військовими буднями душею. Він не може зрозуміти, а тим більше прийняти, життєвої позиції лікаря Барила, також колишнього стрільця, який у всьому, навіть у війні, шукає зиск. Пилипець відмовляється від лицемірства, пристосовництва, плазування перед вище стоячими, які гидкі його благородній душі.

Перехід від військового, табірнього життя до мирного викликає у душі колишнього січового стрільця хаос, який гамують кохана Марійка, давній друг Чернишенко, аматорський театр і музика, допомагаючи Петрові досягти гармонії з самим собою, знайти щастя.

Сюжет “Зірки”, як і трилогії “Заметіль”, є хронологічно-послідовним, розгортаючись єдиною сюжетною лінією, яка іноді переривається ретроспективними вкрапленнями (спогадами сотника Петра Пилипця). Саме через це хронотоп повісті є дещо зміщеним, охоплюючи і події, які відбувалися в різних місцях ще до зав’язки твору.

Конфлікт твору не відзначається гостротою зіткнень. Він є прихованим, глибинним, що утруднює виділення елементів сюжету. Зіткнення протилежних світоглядів (ідеалістично-романтичного, втіленого в образі сотника Пилипця, і матеріалістично-примітивного – в особі лікаря Барила) не є гострим, простежуючись не стільки у зовнішніх виявах, скільки у внутрішніх (думках та оцінках). Але чіткого перетворення зовнішнього конфлікту у внутрішній не простежується. Вони взаємодоповнюються, хоч жоден з них не є чітко вираженим, маючи характер швидше протиставлення, аніж різкого зіткнення. Тому розвиток конфлікту в “Зірці” важко простежити, на відміну від таких творів письменника як “Зломані крила” та “Під тихий вечір”, де нескладно було виділити зав’язку, кульмінацію і розв’язку. У “Зірці” це зробити важче, оскільки увага тут більше акцентується на проблематиці, на еволюційних змінах у світогляді героїв.

Автор змальовує у творі внутрішні почуття і переживання головного героя, хоч і не настільки глибокі і трагічні, як у “Зломаних крилах”, а також зо-

внішній перебіг подій. Синтезуючу роль у цьому виконує тема повісті, яка вимагала відповідної форми для вираження змісту, зумовлюючи і підпорядковуючи у такий спосіб структуру твору.

Композиційним центром у повісті “Зірка”, як і в трилогії “Заметіль”, є головний герой, січовий стрілець, навколо якого групуються інші персонажі. Цікавим збігом є той факт, що головні герої обох творів зветься ім’ям Петро, а коханою одного з них є дівчина на ім’я Наталка, другого – Марія, яка грає Наталку Полтавку в аматорському театрі. Об’єднує цих героїв не лише випадковий збіг імен, але й те, що майже всі вони є представниками священичих родин, з яких походили і середовище яких добре знали і Б.Лепкий, і Р.Купчинський.

У повісті “Зірка” поряд із позитивним героєм, яким є Петро Пилипець, присутній і антигерой, втілений в образі лікаря Барила. Такого протиставлення немає у трилогії.

Б.Лепкий зводить людей протилежної вдачі і суперечливих поглядів на життя. Пилипець, якого в стрілецькому товаристві називали Ладом, є благородним, але вразливим романтиком, талановитим поетом і музикою. Його абсолютним антиподом став лікар Барило – людина груба, бездушна, обмежена, духовно бідна, ницість якої проявляється навіть у розумінні дружби. Він висміює те, що є найсвятішим для Петра і його (Барила) дружини: мистецтво, самопожертву, благородство. Це типовий представник невмирущого племені пристосуванців, тоді як Лад належить до типових романтиків-мрійників.

Барило вмів знайти власну вигоду завжди і в усьому. Навіть на війні, коли інші проливали кров, лікар розкрадав стрілецьке майно і їздив по світах із різними місіями, комісіями і делегаціями. І тому його особа в свідомості Лада ніяк не хотіла римуватися зі словом “герой”, яким сам Барило себе вважав.

У повісті Б.Лепкого і в трилогії Р.Купчинського, крім головних героїв, є ще і другорядні та епізодичні, які групуються навколо Петра Пилипця і Пет-

ра Зварича. Переважно всі вони є позитивно забарвленими, за винятком образів лікаря Барила і нотаря Фирласевича у “Зірці” та кількох незначних персонажів у “Заметілі”. Порівняно з твором Р.Купчинського у повісті Б.Лепкого персонажів небагато. Другорядними є образи Марійки Кленівни (Зірки), пані докторової, Барила, сина лікаря Данка, Чернишенка, нотаря. Епізодично появляються служниця Марта, тітка Пилипця, відвідувачі кав’ярні, емігранти.

У “Заметілі” Р.Купчинського таких епізодичних персонажів набагато більше. Вони є своєрідними, колоритно замальованими типажами галицької дійсності. Кожен із них цікавий своєю неповторністю, що дало підставу Т.Сализі назвати їх персонажами “миттєвого спалаху” [305, 134]. Письменник із великою любов’ю ставився до своїх героїв, придивляючись до них збоку і вслухаючись у них. Р.Купчинський є дуже уважним до зовнішності людини, намагаючись наділити її такими рисами, які б вказували на її на туру. Тому в творі важливе місце займають портрети героїв, портрети “самобутні, з індивідуальною людською плоттю, з пульсацією в них внутрішньої сили” [305, 135].

Так, зовнішність Петра Зварича автор описав настільки детально, що в читача уже на початку твору формується чітке уявлення про головного героя: “Гарний з нього був хлопець. Високий на зріст, тонкий у поясі і широкий у раменах. Тонке чорне волосся кучерявилося на висках і над чолом, брови сходилися майже над рівним носом, тільки розділяла їх пруга, що йшла поперек через чоло. Це знак від кінського копита і пам’ятка від сивого коня, що ще в батька ходив у візку. Ця пруга не шпетила його, навпаки – додавала молодому обличчю мужеськості і краси. Під бровами сиділи невеликі, але цікаві сірі очі, що раз запалювались огнем, як два вуглики, то заходили мрійливим серпанком задуми. Уста тонкі, затиснені, разом з розвиненою добре бородою вказували на рішучість і сильну волю” [192, т.1, 23].

Портрети у “Зірці” Б.Лепкого не є такими повними, тому й не дають читачеві яскравого уявлення про зовнішність головного героя. Специфікою

творчої манери письменника є його інтерес до одного з другорядних персонажів, якого він вимальовує найдетальніше. Так, у творі “Під тихий вечір” увагу Б.Лепкого привернув образ графа Адольфа, а в “Зірці” – пані докторової, динамічні портрети якої найчастіше трапляються у творі.

Пейзажі також по-різному функціонують у цих повістях. Р.Купчинський використав у творі пейзажі, що мають характер епічних пауз різних модифікацій. Це і описи села Бужани та садиби Керницьких, і міські пейзажі, і гірські, і лісові. Такого розмаїття немає у “Зірці”, де пейзажі трапляються рідко. Переважно це описи осені, але осені сльотоваої, похмурої, що не зовсім відповідає лепківській манері.

Інтер’єри в жодному творі не використовуються часто, що, напевно, зумовлено авторським задумом та тематикою повістей.

Матеріал у творах викладається в розповідно-описовій формі, що є однією з найсуттєвіших ознак повісті. Ці повісті написані від імені автора, який не трансформований у яскраво вираженого і названого оповідача, проте виявляє свою присутність. Особливо це має місце в трилогії. Авторські відступи у повісті Б.Лепкого мають характер коротких афористичних висловів. Наприклад: “Чоловік найщасливіший тоді, коли може робити те, до чого його душа тягне”, “Отсе останнє найважливіше: надія і охота до життя”.

У трилогії Р.Купчинського численні авторські відступи носять швидше інформативне, ніж оцінне значення. У таких відступах проявляється сам письменник, який багато знає, багато пережив, а тому й кожна його фраза, кожна думка є вистражданою, йде з глибини душі: “Камінний сон змученого вояка... Приходить швидко, як вояцька смерть, без огляду на пору і місце. Не вимагає ні м’якої постелі, ні тиші, ні темноти. Сира земля замість сінника, кулак замість подушки, а куций плащ замість накривала. В окопах чи в придорожнім рові, на болоті чи купі каміння, вночі чи вдень, лежачи чи сидячи – всюди і все з’явиться він і принесе на годину-дві цілковите забуття. Можуть кричати люди, тріскотіти кріси, ревіти гармати – вояк спить. Камінним сном,

який знову дасть йому сили пройти десятки кілометрів, видержати ніч на сторожі, робити наступ чи відбивати його. Щоб відігнати такий сон, треба хіба якогось пекельного галасу або...наказу” [192, т.3, 77].

Автори кожної з цих двох повістей добре знають своїх героїв, проінформовані про те, що робиться у них в душі. Р.Купчинському навіть відомо, що хоче сказати Петро Зварич, а іноді й те, що б він міг сказати, якби був на декілька років старшим. Письменник не готує читача до сприймання певного епізоду, а дописує те, що відбулось, коментує події.

Дещо іншим у цьому сенсі є Б.Лепкий, який і в “Зломаних крилах”, і в “Зірці” натякає читачам на події, що мають відбутися. Для цього автор використовує прийом символічного сну. Цей прийом у повісті “Зірка” простежується двічі. Один раз як сон-попередження, а в другому, складнішому, випадку він має поліфункціональне значення. Служить для передачі внутрішнього стану героя, а також є одним з елементів затриманої експозиції, своєрідною мініретроспекцією, поданою у вигляді химерно сплетених асоціацій: “Був (Пилипець) лихий на себе. Вчора схопився зі сну. Приснилося, що черевик з лівої ноги маршерував по хаті і силкувався лізти по стіні. Що підсадиться трохи, тай – геп! І знов і знов... (Всі ми так спиналися на стіну десять літ!)” [209, 512].

Жанру повісті відповідає і використання у “Зірці” діалогічно-монологічного мовлення. Переважають у творі діалоги (довгі та короткі, поширені й лаконічні), які здійснюють зв’язок між минулим (сказаним) і тим, що відбуватиметься далі. У повісті діалоги, як і монологи, є важливим засобом творення образу, його індивідуалізації. Вони свідчать і про рівень інтелектуального розвитку персонажа, і про його компетентність у певній сфері, і про суто індивідуальні психологічні особливості.

Мовлення кожного з персонажів є індивідуалізованим як на лексичному, так і на семантичному рівні, проте сутєво не відрізняється від авторської мови. Так, обмеженість лікаря Барила відбивається у бідному лексично, синтак-

сично примітивному мовленні. У мовленневих партіях інших героїв (Петра Пилипця, Чернишенка, пані докторової, Марійки) наявні афористичні вислови, цитати з літературно-художніх творів. Ці люди розмовляють між собою про музику, театр, видатних діячів мистецтва, згадуючи Чехова, Барвінського, Лисенка, Ліста, Шашкевича, Устияновича, Купчинського та інших.

Герої “Зірки” виявляють обізнаність з іншими літературними творами, цитують їх. Цікавою ремінісценцією у повісті Б.Лепкого є згадка про співану Петром Пилипцем пісню “Журавлі”, слова якої належать самому письменнику. Але у “Заметілі” Р.Купчинського також наявна така ремінісценція. І лине над стрільцями пісня, яка стала своєрідним символом тогочасної галицької дійсності, хоч і співає її молодий кубанський козак [див.: 192, т.3, 131]: „Ви-диш, брате мій...”.

Як бачимо, кожен із цих двох творів, написаних на стрілецьку тематику, є по-своєму цікавим і неповторним. Об’єднує їх реалістичне відтворення дійсності, а також ліризм, неодмінним компонентом якого у Романа Купчинського є елегантний, витончений гумор, а у Богдана Лепкого – мережаний смуток і настроєва музична тональність.

2.1.3. Історичні оповідання як елемент повістєвого світу

“Звернення Б.Лепкого до історичної теми не було випадковим, – констатує усталену думку Т.Литвиненко. – Цьому сприяли домашнє виховання, ранній переїзд до Кракова (гострота відчуття на чужині рідної землі), дослідження давньої доби української літератури, захоплення творчістю Т.Г.Шевченка (особливо поезіями козацької тематики), вплив В.Липинського, світова війна і, нарешті, непереможне бажання розібратися в причинах поразки українського визвольного руху 1917-1919 рр. Письменник був переконаний, що наша недержавність і постійне бажання реалізувати національну ідею проросли з насіння, посіяного в глибокому минулому. Зважаючи на це, він зазначав, що дуже важливим для кожного народу є знання

своєї історії, “бо вона вчить нас, як жили наші предки, що доброго вони зробили і які гріхи прийняли на свою совість. ... Коли народ знає свою минувшість, коли він розуміє заслуги і провини своїх батьків, то йому легше провадити боротьбу за волю і правду” [див.: 229, 13]. Уже на початку своєї творчої діяльності письменник починав задумуватися над негативними для України моментами: невдалим походом русичів на чолі з новгород-сіверським князем Ігорем Святославичем на половців у 1185 році; вивчав події останніх років правління гетьмана І.Мазепи; причини зруйнування Запорозької Січі тощо (поезії “Слідами Ігоря”, “Батуринські руїни”, “Калнишевський у неволі”, “Сон Орлика” тощо). У наступних прозових історичних творах письменник продовжував цю традицію. Так, повість “Вадим” розповідає про напад татар на Київ під час завойовницького походу князя Святослава; в оповіданні “Каяла” йдеться про події, оспівані в “Слові про Ігорів похід”; повість “Сотниківна” присвячена показу невеликої життєвої сторінки з часів гетьмана Виговського, де в центрі – проблема українсько-російських взаємин, приділено увагу битві під Конотопом; повість “Крутіж” змальовує складні перипетії періоду Руїни. Оповідання “Орли” відтворює добу правління уряду Кирила Розумовського. У циклі творів “Мазепа” на фоні життя України початку XVIII ст. осмислено причини поразки української визвольної війни під проводом гетьмана Мазепи.

Не будемо у цьому місці докладно аналізувати всі форми, у які втілював Б.Лепкий свої зацікавлення історичною тематикою і проблематикою. Про це піде мова у зв'язку з образом гетьмана Мазепи, для розкриття якого заявила про себе романно-епопейна домінанта генологічної свідомості письменника. Натомість обійдемося слушним спостереженням М.І.Рудницького. Він ще 1929 року писав: „Наше зацікавлення історичною повістю залежить у великій мірі від її зв'язків зі сучасністю. Доба змальована в ній може бути якнайдалша від нас, а її герої зовсім несхожі з нашими ідеалами чи змаганнями. А втім художня концепція письменника заступає нам безпосередні нитки пос-

воячення з добою і її людьми, далекими від нас; завдяки призмі, крізь яку письменник глянув на них, у нас може прокинутись низка проблем і почувань, до яких ми не дійшли би без неї.

Історична повість не має більших прав як кожна інша: суспільна чи психологічна. Автор мусить в якійсь мірі бути духовно посвоячений з героями, яких змальовує або зацікавлений їхньою психологією настільки, щоби їхні переживання оживити” [301].

З цього погляду промовистим в аспекті генології, яка зосереджується на проміжних моментах опозиції „оповідання/повість”, видається історична повість „Крутіж”, якою і завершив свою творчу діяльність Б.Лепкий, раптово пішовши із життя в липні 1941 року.

Історичним тлом повісті „Крутіж” є події кінця 50-х – початку 60-х років XVII століття. Ці роки увійшли в історію під назвою „Велика Руїна”: руїна тих економічних, соціальних, культурних здобутків, яких досяг український народ у попередні десятиліття, відстоюючи свою державність і незалежність.

Значення слова „крутіж” пояснюють як водоверть, вир, коловорот. Перед читачами постає круговерть подій, вирування пристрастей, зіткнення різних поглядів і людських доль. Ця круговерть захоплює дедалі більше людей, вириває їх зі звичних обставин і жбурляє у саме пекло. Так сталося, наприклад, з донькою гетьмана Хмельницького Оленою. Їй судилося пережити не лише трагедію зруйнування батьківської оселі, а й стати свідком знищення його заповітів.

Показовим у розумінні світоглядних позицій Б.Лепкого є діалог між дочкою Богдана і шляхтичем Босаковським:

- Ваш покійний батько вмів людей кріпко в жмені тримати. Навіть старшин.

- Так. А тепер вони польських панів удають, забуваючи, що Польща вже має свою державу, а в нас щолиш її будують.

- Відбудовують, – поправив Босаковський і замовк [211, 749].

Б.Лепкий, як і М.Грушевський, виводив історію української державності не з часів Хмельниччини, а значно раніших – княжих, про що свідчать також і його твори, присвячені Київській Русі – Україні.

Для увиразнення характерів, а також для повнішого охоплення подій Лепкий „виряджає” своїх героїв у дорогу, яка пролягає майже через всю Україну, єднаючи глуху провінцію з гетьманською столицею. На цій дорозі героям зустрічаються представники майже усіх верств. Вони й дають оцінку діяльності і гетьмана, і московського царя, і польського короля. Так досягається панорамність у відтворенні подій, конфліктів, героїв.

Богдан Лепкий написав повість на початку другої світової війни, коли над Україною знову нависло фатальне: бути чи не бути? І тому через увесь твір рефреном проходить питання: чому у світі запанував розбій, ненависть, братовбивство? Нагадуючи про Велику Руїну, Лепкий свого часу застерігав від кровопролиття, сліпої помсти, насильства, наполегливо закликав до взаєморозуміння, любові і добра. Проблеми гуманізації світу, морально-етичного відродження особистості домінують у „Крутіжі”.

Знаходимо немало перегуків твору Б.Лепкого з романом П.Куліша „Чорна рада”. Навіть зіставивши фінальні сцени обох творів – слово „божого чоловіка” з „Чорної ради” та молитву шляхтича Босаковського з „Крутіжа” – переконуємось у суголосності їх ідейного звучання.

Відомо, що перша редакція повісті закінчувалася картинами смерті Івана Нечая і повного сплюндрування Чигирини. Безнадія і відчай домінували в кінцевих рядках. Але в процесі публікування повісті у газеті „Краківські вісті” Лепкий відмовився від такого трагічного фіналу, і в новій редакції з’являється образ Сонця, Божого всевидящого ока. До нього звернена молитва людей, благання дати силу, дати прозріння очам і любов серцям. Слушно зауважив Роман Горак: „Завдяки цій сцені повість ніби піднялась із колін на ноги. Навколо руїна, зрада, кров, невпевненість у завтрашньому дні, уже немає у кого шукати порятунку – і нараз оця проста й могутня молитва, яка

свою щирістю вселяє надію, зрушує гору відчаю і дає дорогу впевненості у свої власні сили і свою правоту!..” [66, 7]. 1941 рік здався початком нового етапу Руїни...

У підсумку цього підрозділу звернемось до генологічної термінології, поширеної в європейському контексті, бо цей зріз генологічної свідомості, який відбивається в повістевому („повествовательном”) світі, прислужиться далі в реконструкції моделі жанрової системи Б.Лепкого.

Назви жанрів створювались не в працях вчених у процесі їх дослідження, але виникали стихійно протягом століть і тисячоліть, в різних країнах, різними мовами, в середовищі самих творців літературних творів, їх виконавців, слухачів, читачів. Деякі з жанрових назв, виникнувши в тій чи іншій країні, засвоювались потім вже в інших країнах, набуваючи при цьому іншого змісту чи тлумачення. Тому не варто пов’язувати появу літературного жанру з першою фактичною згадкою його назви. Необхідно враховувати поширене явище запозичення іншомовних слів і використання їх як термінів з дещо зміненим відтінком значення. Нерідко однією назвою позначалися і позначаються твори різних жанрів і, навпаки, один і той самий жанр отримує в різних країнах і в різні часи неоднакові назви. Простежимо побутування генологічних традицій на означення епічних творів у західноєвропейських літературах.

Відомо, що слово “новела” (“*novelle*”) італійського походження й означає “новина”. З точки зору етимології назви жанр новели можна розглядати як “одну з форм оповідної творчості” поряд з “рівнозначними назвами того ж жанру: франц. “*conte*”, нім. “*Schwank*”, “*Mare*”, “*Geschichte*”, англ. “*short story*”, рос. “*рассказ*”, “*сказка*” [344, 10].

Виникнення цього терміна у значенні літературного жанру традиційно пов’язують з літературою Італії епохи Відродження, де слово “новела” первісно позначало різні за жанром прозові твори та їх перекази – античні героїчні міфи, лицарські романи, історичні перекази, але водночас і побутові анекдо-

тичні розповіді. Пізніше з появою “Декамерона” Боккаччо новелами переважно вже називали власне ці розповіді анекдотичного побутового змісту.

У Франції ця назва “la nouvelle” вживається у такому ж сенсі, проте позначає і всі відносно короткі прозові твори (оповідання, повісті), на відміну від великих прозових творів - романів (le roman).

В Англії новелами (novels) називаються реалістичні побутові твори, на відміну від романтичних і пригодницьких романів, предметом зображення яких є щось незвичайне (romances). Коротші твори – повісті, оповідання, казки – мають назву tales. За традицією романи в Англії називалися “новелами”, а для означення жанрових форм малої прози існував термін “short story” (“коротке оповідання”). Однак поряд з терміном “novel” як “роман” пізніше стали використовувати й назву “novel” для позначення новели в нашому розумінні.

На сучасному етапі в літературознавстві домінантним є прагнення до чіткого генологічного поділу жанрів малої прози. Тому останнім часом номінації “коротке оповідання” – “kurzgeschichte” (нім.) – “short story” (англ.) позначають основний жанр малої прози, на відміну від його жанрового різновиду – новели.

Оскільки за обсягом новелу можна зіставити з оповіданням, то це дало підставу деяким дослідникам їх ототожнювати: “рассказ – рос. термін для новели” (Б.Томашевський). Однак доцільніше розмежовувати ці поняття, зважаючи на подібне розмежування у деяких європейських мовах (напр., франц. recit – nouvelle, нім. Geschichte – Novelle, рос. рассказ – новела). Зауважимо, що західна традиція начебто зближує роман і новелу, а насправді переакцентує семантичні поля в терміносистемах різних культур. Так, французький словник Ларусса пояснює „новелу” як “літературну структуру, яка належить до романного типу, але відрізняється від роману меншим обсягом і простотою сюжету” [цит. за: 204, 374]. Тому відповідно в англійській мові термін “novel” використовується для позначення поняття “роман”.

Що ж до функціонування ще одного з малих оповідальних жанрів – оповідання, то у західному літературознавстві також немає термінологічної єдності у його визначенні. Французьке “conte” залежно від контексту та авторського задуму може означати і “оповідання”, і “казку”, і “повість”, і бути синонімом “новели”. В англomовних країнах використовуються терміни *tail*, *story*, *short story*, в німецькій мові термін “*Erzählung*”.

Не має точного аналогу в західноєвропейських мовах і термін “повість”. Залежно від специфіки твору, авторського визначення та розуміння перекладача йому можуть відповідати франц. *recit* і *conte*, нім. *Erzählung*, *Geschichte*, англ. *tail*, *story*, *short novel*, *long short story* – тобто “розповідь”, “казка”, “історія”, “короткий роман”, “довге оповідання”.

Значення терміна “роман” виводять від назви романської мови (*romanus*), якою в Середньовіччі писалися протонародні твори. Англomовне літературознавство фіксує два значення цього терміна: “romance” (франц. “roman”), маючи на увазі античні та середньовічні романи, та “novel” (лат. *novellus* – “новела” – від “*novus*” – новий), тобто сучасні романи, а також розрізняє “story” – правдиву чи вірогідну історію та “novel” – вигадану.

Жанрова термінологія польської літератури має деякі відмінності порівняно з українською чи іншими європейськими літературами. Зокрема тут відсутній поділ на повість і роман. Усі прозові твори великого обсягу жанрово визначаються як повість (*powieść*), що дорівнює роману в нашому розумінні.

Зрозуміло, що вирішальне значення у цій проблемі має не термінологія, а її смислове наповнення.

2.2. Повісті чи романи?

2.2.1. Романізація епічної прози

Поряд із повістями „Сотниківна”, „Зірка”, „Вадим”, „Кругіж” у творчому доробку Б.Лепкого є більші за обсягом, ширші за ідейно-проблемною структурою, складніші за сюжетно-композиційною побудовою твори. Жанрове

окреслення текстів “Під тихий вечір” та “Веселки над пустарем” як повістей у багатьох дослідників викликало сумнів, тому на їх генеретиці зупинимось докладніше, суміщаючи два рівні літературної рецепції: сприймання тексту та літературно-критичної інтерпретації.

Прозовий розповідний твір „Під тихий вечір” в образному аспекті складає особливий інтерес. Опублікований 1923 року як перший том збірки творів письменника „Повісті і оповідання”, він був перевиданий 1953 року у Вінніпезі з передмовою Л.Білецького. Відтак твір не перевидавався аж до 1997 року. Втретє побачив світ у двотомнику за редакцією Ф.Погребенника.

Критики-сучасники Б.Лепкого (передусім С.Шах) та згодом історики літератури сумнівалися в правдивості ідейного змісту і можливостях практичної реалізації основної ідеї. Це було даниною вузько потрактованих правдивості, реалізму художньої літератури. Декого насторожувало і авторське визначення жанру – “повість-казка”. Згодом М.Сивіцький, як історик, а не власне літературознавець, підкреслював, начебто повість “відкривала розділ своєрідної політичної фантастики, що теоретично була реальною, але практично – утопією” [312, 185]. Однак він мимохідь кинув припущення, що Б.Лепкий ідейний пафос твору “зумів показати [...] переконливо і зворушливо”, пішов у повісті далі, ніж в оповіданнях, бо “основою оповідань були факти, а повісті – літературна фікція” [312, 187] (підкреслення наше. – О.К.).

Таке припущення видається нам продуктивним ключем до розуміння стосунку повісті з реальним світом, у літературно-мистецькому контексті.

Як відомо, з 90-х рр. XIX ст. в Австро-Угорщині, як і в усій Європі, загострилися міжнаціональні стосунки. Водночас у культурі наставали часи зміни естетичних парадигм: епоха модерну заявляла про себе новими мистецькими стильовими течіями. В українській літературі це знайшло відображення у повістях І.Франка з життя української інтелігенції “Основи суспільності”, “Перехресні стежки”, О.Маковея “Залісся”, Є.Ярошинської “Перекинчики”, в

ряді творів Ольги Кобилянської, М.Коцюбинського, В.Стефаника і цілої плеяди молодшої генерації письменників. Не залишався осторонь і Б.Лепкий.

Учені шукали шляхів розв'язання назрілих проблем у житті національних держав і поліетнічних країн. Митці по-своєму реагували на ситуацію. Зокрема вони не могли уникати асимілятивних процесів і національних рухів, які водночас відлунювали в культурно-мистецькому житті. Зростала вага загальнолюдських цінностей і національно своєрідних явищ. У житті Б.Лепкого важливу роль інспіратора в глибшому осмисленні проблем такого роду відіграло знайомство з В'ячеславом Липинським.

Вони познайомилися восени 1907 р. Пізніше письменник згадував про цю першу зустріч так: „наша мова була не інша, лиш українська. Липинський балакав краще, ніж деякі наддніпрянські земляки, бо балакав, як він казав, „по-сільськи”, себто мовою Марка Вовчка без помітних русизмів” [274, 282].

Відтак зустрічались 1918 року, коли В.Липинський став послом Української Народної Республіки у Відні, а у 1920 р. в Берліні. Б.Лепкий ознайомився з його історичними працями про становище й роль польської (і спольщеної української) шляхти в Україні. Він „захопився ідеями Липинського, його концепцією “реполонізації” нащадків тієї шляхти, пропагованою доктриною „повернення до національних витоків” [73, 100].

В.Липинський у своїх працях серед причин української недержавності називав: 1) невідне географічне положення у Європі (битий шлях); 2) родючі землі, що постійно притягали до себе завойовників та вели до надзвичайно швидкої дегенерації громадянських інстинктів у людей; 3) “неусталеність раси” – “повний брак патріотизму і зненависть до своїх власних земляків”; 4) “перевага в нашому характері емоціонального над волею і інтелігентністю” [див.: 227, 421-427].

Дискусії і дебати про національне питання, шляхи його розв'язання в Європі розгорталися впродовж першої чверті ХХ ст., особливо гостро під час Першої світової війни і національно-визвольних змагань поневолених безде-

ржавних народів, у тім числі і українського. А коли через брак єдності, комплекс меншовартості у значної частини населення України сталась національна катастрофа, всі українці сприйняли це надзвичайно боляче. Тож і Б.Лепкий глибоко перейнявся наслідками національної революції, втратою історичного шансу відновити свою державність. Його роздуми, світовідчуття того часу виливалися в епічно-ліричні повістеві форми. У Берліні він почав працювати над повістю-казкою “Під тихий вечір” (1923), у якій художньо зреалізувалася історіософія, запліднена ідеями В.Липинського [див.: 73]. Справедливо зазначає Р.Гром’як, що це не було буквальне втілення чи ілюстрація ідей В.Липинського, бо схожа проблематика тоді практично “жила” у суспільстві і торкалася всіх [73, 102].

Багато письменників звернулися до складних колізій національного самовизначення, до усвідомлення різними соціальними станами своїх етнічних коренів. Зокрема і Ольга Кобилянська вже тоді у романі “Апостол черні”, який друкувався у 1923-24 рр. в журналі В.Винниченка “Нова Україна” (Прага), оприлюднила свою мистецьку версію людей, що шукали своєї ідентичності.

У центрі повісті-казки Б.Лепкого “Під тихий вечір” – взаємини сполонізованих українських панів з українським селом. Оскільки в Україні таких поляків за походженням, як В.Липинський, було багато, кількість змішаних сімей з погляду етнічно-національного і станово-класового збільшувалася, зростав рівень асиміляції та активізувався зворотній процес реасиміляції, то художня візія Лепкого мала відповідні життєві аналоги. Цей твір своєрідного жанру репрезентував реальні процеси, які, не набуваючи масового поширення, все ж видавалися бажаним явищем для уникнення міжнаціональних чварів і порятунку українського народу як європейської нації. Б.Лепкий як речник українсько-польського порозуміння втілює цю ідею у привабливу художню структуру, яка, по суті, вкладалася в парадигму соціально-психологічного роману з лірично-сентиментальним забарвленням.

У творі під символічною назвою „Під тихий вечір” автор вводить читача в інтелектуальний світ інтелігентської родини. Це справді світ романний: герої люблять філософствувати, виявляти високу ерудицію, живуть творчими задумами. Серед головних героїв багатопланової розповіді – графиня. Це образ багатой і благородної жінки-аристократки, він новий у прозовій спадщині Б.Лепкого. Письменник переконливо показав ентузіазм цієї нещасливої в особистому житті жінки, яка активно працює для добра інших людей, громади в цілому.

Іншим головним героєм є доктор Михайло, в уста якого вкладені авторські ідеї, зокрема, й таке твердження: “Своє і рідне – це велика сила, це дорогий скарб, якого ні нехтувати, ні марнувати, ні промінювати за ніякі цінності у світі не вільно.[...] Націоналізм – це не простір і не час, не уявлення, а поняття, це відома нам сила, з якою треба числитися...” [217, 63].

Роздуми героїв вражають своєю актуальністю, так, немовби вони говорять про сьогочасні проблеми. У цьому зв’язку показовим є в романі і таке спостереження: „Ми, як тільки переїдемо границю, так зараз зачинаємо на чужий лад співати [...], нехтуємо національність, традиції, звичаї [...]. Вже для нас „Не ходи, Грицю” не театр, а маріонетки, вже народна пісня не вдовольняє наших високих почувань, вже наша література нікуди не годиться, вже питання нашої самостійності – це пережиток із давніх часів, – одним словом: ми нові люди” [217, 62].

Важливо відзначити, що діалоги, які складають ядро твору, мають переважно концептуальний характер. Вони спираються на спогади персонажів про минуле, на аналіз подій чи відтворюють обговорення проблем – мистецтва, любові, честі, землі [див.: 217, 190-191]. У цих діалогах доктор виступає речником певних філософських, етичних узагальнень, він виявляє своє ставлення до подій, тобто немовби ототожнюється з публіцистичним наратором.

Загалом він ще є і наратором-актантом, адже в своїй історії, про яку розповідає, є і головним дійовим персонажем.

Характерною особливістю історії лікаря є її переповідальна інтонація, яка лише наприкінці набирає швидкого темпу, коли оповідач описує кінець своїх подорожей.

Другорядні постаті у системі персонажів „повісті-казки” також несуть певне ідейне навантаження. А оскільки розгорнутих прямих авторських характеристик цих героїв немає, то їх зорова домінанта поглиблюється їх мовленням, змістом мовленого, поведінкою. Зокрема фраза, вкладена письменником в уста Марійки, є настільки семантично місткою, що могла б бути розгорнута на кілька сторінок: “Не хочу бути лялькою, – я людина” [217, 74]. Отже, героїня, портрета якої не окреслено, подібною самохарактеристикою виявляє свою позицію, бачення перспективи.

Таким чином, у творі „Під тихий вечір” Б.Лепкий створив образи національно свідомих українців, які чітко знають свою життєву позицію і дбають про поступ свого народу. Автор змальовує своїх героїв по-різному: комусь дає ширшу характеристику (через елементи портрета, дії, вчинки, мову), інші ж подані лише штрихами. Проте і в незначних деталях читач вбачає ті риси, що й допомагають йому ідентифікувати персонаж як певний тип. Про доктора Михайла і Петра Шагая з твору „Веселка над пустарем” можемо говорити як про героїв романного типу, виходячи з того, що „...у романного героя прилучення до колективних – народних, національних, суспільних ідеалів і цілей виступає, як правило, кінцевим, кульмінаційним моментом у розвитку його самосвідомості...” [231, 330].

Власне, у тексті твору немає чіткої вказівки на час, коли відбуваються події, чи на суспільно-політичну ситуацію. Про це можемо здогадуватися лише із діалогів персонажів, які насажені глибокою емоційністю, зацікавленістю у тих чи тих питаннях.

Про співвіднесеність художнього світу Лепкого та історичної дійсності свідчить і топоніміка. Серед топонімічних назв згадуються реальні Англія, Відень, Бучач, і видумані Паньківці, де жила графиня Христина, Данишів,

Бистроводи, місто Б., Підбереззя. Важко визначити, чи реальна ця топонімія, чи спрямовує вона читачів до конкретного регіону.

Загалом Б.Лепкий створив правдоподібний художній світ, де поєднано реальне, бачене колись, вигадане. Усі засоби письменник спрямував на те, щоб рельєфно, пластично, емоційно-вражаюче, переконливо донести до різнотипних реципієнтів своє бачення проблеми. А вже кожен конкретний читач в реальній ситуації знайде в тексті щось відоме для нього, нове, про щось дізнається, а щось і впізнає.

Отже, регулятором для письменника був основний рецептивний закон – цікавість. І не стільки для реальних читачів, скільки для можливих реципієнтів. Відповідно до цього закону творчості художній світ повинен тяжіти до багатозначності (метафоричності, символічності), тобто до неоднозначності. А інакше твір, що виник в конкретно-історичній ситуації, на обмеженому в часі і просторі матеріалі, не мав би потенційного запасу на позачасово тривале і позалокальне життя. У цьому зв'язку згадуємо слова І.Франка: письменник має писати так, щоб, “змальовуючи певне явище, разом з тим умів порушити в нашій душі цілі акорди почуттів і уявлень, котрі б піднімали нашу фантазію до якогось далекого нескінченного простору, відкривали б нам широкі горизонти думок і марень...” [348, т.31, 218].

Б.Лепкий усе підпорядковував тому, аби соціально гостра „повість-казка” стала читабельною. Тематичне розмаїття органічно вимагало розгалуженого фабульно-сюжетного руху, складного хронотопу, передбачало неоднозначні внутрішні світи персонажів усіх соціальних станів. Автор домігся цілісності твору, створив художній світ з певним ступенем антиципації, вмотивованості і непередбачуваності (таємничості, непослідовності). І в цьому світі знайшлося місце і соціально-гострим конфліктам, і морально-психологічним колізіям, і віддаленим аналогіям-паралелям, що апелюють до читачів своєю невизначеністю, провокуючи їх інтерпретаційну винахідливість. З такого погляду “Під тихий вечір” для одних читачів може бути тво-

ром з гостро поставленими соціальними і національними питаннями, для інших – родинно-сімейною розповіддю з певною долею сентименталізму. Все залежить від читача, його художньо-естетичного досвіду, піддатливості поетикальній сугестії.

Отже, мистецька правда твору в широкому її розумінні (як з боку розмаїтих проблем, так і з боку різнотипних можливих читачів), відповідає історичному періодові, з яким вона співвіднесена. У формі модифікованого художнього світу увійшла в дискурс Б.Лепкого, зумовивши читацьку увагу до неї в час публікації і в наступні періоди. Разом з тим життєва правда стала ґрунтом для неоднозначних інтерпретацій художньої семантики повісті.

Своєрідність твору впливає із складної проблематики, композиції, конфліктів, системи персонажів.

Розглянемо особливості художнього часу і простору у творі. Фабульно-сюжетний час обіймає осінь-зиму одного року. А розширюється він на багато років завдяки історії доктора. Отже, оповідально-розповідний (нараційний) час значно ширший. Події, про які йдеться, відбулись давно, і лише тепер читач довідується про них з розповіді їх свідка та учасника.

Художній час твору наповнений важливими подіями. Їх просторова осяжність різна. У тексті Б.Лепкий із погляду наратора візуально виділяє основні місця дії і перебування головних персонажів, будує хронотоп.

Одна із локальностей, де відбуваються події, – “веранда – вітальня – салони”. З точки зору сюжету і композиції тут відбуваються зустрічі, зав’язуються інтриги, настають розв’язки, тут, зрештою, що особливо важливо, відбуваються діалоги, які набувають виняткового значення з огляду на розкриття характерів, ідей, пристрастей героїв.

Саме образ будинку графині Христини відіграє центруючу роль у творі. Тут стикаються людські долі, вирішуються конфлікти. Він служить немов переважаючою точкою для розгортання “сцен” у творі. Інші події, які відбуваються далеко від цього місця, даються у формі повідомлення.

Певне значення мають і місця в селі, житло Хмелинського, доктора, бальна зала у місті та ін.

Є у творі й моменти розбіжності художнього простору з місцем розгортання подій чи перебування персонажів. Це там і тоді, де і коли з допомогою засобів ретроспекції (снів, спогадів, згадок) читач уявно переноситься в інші місця, де синхронно або діахронно відбувається те, що має значення в житті персонажів або оповідача (наратора).

Таким чином, хронотоп дає істотний ґрунт для панорамного показу-зображення подій. Завдяки “особливому згущенню і конкретизації прикмет часу – часу людського життя, історичного часу – на певних ділянках простору” [11, 405] постає багатовимірний художній світ.

У літературно-художньому хронотопі час ущільнюється, згущується, стає художньо зримим, а простір втягується в рух часу, сюжету. Ці два виміри взаємопов’язані. З цього погляду твір “Під тихий вечір” надто промовистий і цікавий, бо своєю структурою інтригує читача, підтримує його увагу, стимулює інтерпретаційні зусилля. Про це писав свого часу Ю.Шерех [369, т.1, 322-323].

У повісті-казці домінують дві пари головних героїв: доктор і графиня Христина, агроном Хмелинський і граф’янка Марія. Є ще багато персонажів другого плану та епізодичних постатей.

Своєрідним і складним є спосіб побудови твору. Його докладно простежив Р.Гром’як саме на фабульно-сюжетному плетиві тексту.

“Перший шар фабули – це розповідь літнього вже дідича Христині про те, що він пише повість про двох закоханих, які в силу обставин не змогли заснувати сім’ї: завадили власне станово-національні відмінності та забобони. Дідич мешкає по сусідству з Христиною, наїжджає до неї на каву. Восени розгортає перед нею свій сюжет про... їхню молодість. Христина це розуміє, гра триває, вона вгадує давні події, що постають тепер як епізоди сюжету, дещо поправляє. Отже, маємо повість про писання повісті.

Прототипи обговорюють поведінку типів і так, власне, аналізують своє життя.

Другий шар фабули ґрунтується на спогадах про події, що відбувалися замолоду героїв у цьому ж будинку.

Третій шар фабули – авторська розповідь про події в селі, які відбуваються водночас і паралельно з розповіддю доктора, часом втягаючи головних героїв у свій вир” [73, 103].

Таким чином, жанрово-композиційна конструкція твору спрямована на активізацію уваги і пізнавальної діяльності читачів.

Цікавою є і наративна стратегія автора. Практично кожен із персонажів повісті про щось розповідає. Простежимо це.

Починається твір великим діалогом між доктором і графинею. Потім доктор розказує історію. Одразу ж вона переривається його ж спогадами про кумедний випадок з життя героя. Суцільним текстом історія йде протягом двох перших розділів, перериваючись лише на уточнення графині, її запитання, чи побутові моменти.

У цьому уривку два наратори: перший – доктор, інший – особа, яка читачам розповідає оті усі відступи, які трапляються в історії доктора. Цей останній наратор нічим не видає себе – ні думками, ні коментарями.

У третьому розділі увагу читачів привертає інша пара – Марійка і Хмелинський. Історія доктора перервалася. Тим часом між персонажами ведеться діалог, який стосується національного аспекту повісті.

Спокійну нарацію перервало стихійне явище – повінь. У цій ситуації виявляються нові грані у характерах персонажів, зокрема в свідомості графині.

Наслідком повені стала хвороба граф’янки і агронома. Час минав, особливих подій не відбувалосьь.

У розмовах доктора, декана, графині відбивається соціальний аспект теми, який стосується землі, ставлення до неї тих, хто володіє і хто її обробляє. Б.Лепкий “проблему прив’язаності людини до землі, співробітництва на ній

різних за соціально-майновим статусом людей мотивував з допомогою навіть модної тоді теорії впливу на ментальність географічних факторів” [73, 104]. Письменник подавав таке гасло доктора: “Треба нам слухати мови землі. Хто її любить, цей легко зрозуміє тую мову і ще легше піде за нею” [217, 108].

Сюжетотворчу роль через активізацію рецептивної компетенції читачів виконує і “фантастично-апокаліптична сцена вигнання з аристократичної гробниці-усипальниці, де лежали багаті предки графині” [279, 687]. Такі ірреальні картини, наявні у творі, відбивають його містику, провокуючи асоціативно-інтерпретаційну активність читачів.

У 10 розділі першої частини наратором є вже графиня Христина. З її уст чуємо історію, як її батька намагались зробити психічно хворим, коли ж у другій частині з’являється граф Адольф – родич Христини, читач немовби відчуває присутність автора, його небайдужість до персонажів, яка у даному випадку проявляється у неприхованій симпатії чи антипатії.

Але читач вислухав одну сторону. Та графиня теж має що сказати. З її уст дізнаємося, які страждання вона пережила, але теж не могла пересилити себе і першою зізнатись у коханні.

Так закінчилась історія двох людей, які могли бути щасливі вже давно.

“Ціле життя пересувалося перед ним як у театрі. Токи, змарновані на далекій мандрівці, як блискавки вражали його мозок. Чому? Пощо? Нащо?

Почував себе винуватим перед собою і перед нею, перед їх спільним щастям, котре було так близько, а він його відтрутив від себе. Що ж тепер?..” [217, 290].

Щасливо закінчуються і стосунки між граф’янкою Марійкою і агрономом Хмелинським. Власне, ніяких особливих розмов між ними не було. Читач здогадується про їх взаємну симпатію та любов лише з їхніх внутрішніх монологів і невласне прямої мови. У цій ситуації автор лише “задавав” певні натяки, а решту залишав на здогад реципієнтів.

Кожен з персонажів має не тільки статус соціального типу, а й людську долю. Кожен персонаж виконує свою функцію в структурі твору не стільки рисами характеру, скільки стосунками поміж собою, ролями в фабулі – сюжеті, навіть черговістю і способом появи і зникнення в полі зору читачів.

У художньому світі твору детермінуючу роль мотивації виконують не лише економічні, соціальні, політичні й етичні чинники, а й випадки, містично-ірреальні явища.

Що ж до наративної стратегії автора, то вона є неоднорідною і викликана своєрідністю побудови твору, спрямованої на розшифрування її фізичними і потенційними читачами, віртуальними адресатами. Отож, так званий традиційний “епічний спокій” – поняття відносне. Про це свідчить історія епосу як роду художньої літератури, зокрема історія епічної прози в її жанрових різновидах.

У дослідженні структури повісті крізь призму рецептивної поетики зростає питома вага і функція ритму. Ритмічність як загальна естетична домінанта твориться в прозі такими чинниками: звукописом; лексичними, фраземними, синтаксичними повторами; чергуванням розділів, у яких змінюються місця дії, пори року; фіксацією часових змін за основними християнськими святами; чергуванням мовної активності наратора і персонажів [див.: 28].

О.Чичерін слушно зауважив, що “для ритму прози вирішальне значення має не фонетичний, а семантичний лад художнього мовлення” [364, 170], бо він насамперед залежить від характеру, способу зображення рухомих предметів, явищ. В епічних прозових творах уже “зіставлення різних персонажів створює розмаїття ритмів роману” [364, 171].

Зміна предметів зображення, розповідь наратора про різних персонажів з урахуванням їхніх психологічних станів і особливостей натур зумовлює ритм мовлення на фонетичному, лексичному і синтаксичному рівнях. Тому розміщення наголошених і ненаголошених складів виконує у прозі службову роль,

впливає на ритм, але не творить суті ритму. Звукопис ніби виявляє ритм для читача.

Уже звуковий лад навіть першої фрази, особливо періоду, епізоду художнього твору відповідно налаштовує реципієнта, ніби виконуючи роль камертона.

Простежимо це на прикладі початку повісті, де текстуалізована візія героїні:

“Дивилася на осіннє листя.

Ніколи воно не є таке розкішне, як тоді, коли боїться першого морозу. Ніби каже: “Дивіться, яке я гарне! Спиніть зиму!”

Веранда, на котрій сиділа, вповилася червоним виноградом. Він шелестів за подувом вітру, як шовкова сукня. Ніби веранда вбралася на казковий бал.

Долом стелився муравник, обшитий вінками вербен і петуній.

За муравником корчі, а там мур. Уздовж муру перешіптувалися білі берези і тулилися до себе молоді смереки.

За муром ліс.

З лісу летіли листки, як підстрілені птахи.

Один впав їй на коліна.

“Вже листки з грабів облітають. Осінь... А який гарний!” – І пришпилила собі до груди. “Мабуть, до лиця мені... Осінь...” [217, 5].

Починаючи читати твір, усією своєю суттю відчуваємо той подих осені. Він навіюється текстом, артикуляція якого інспірується алітераціями (с-ш), асонансами (а-о-у) і самою побудовою фраз. Вони стислі, лаконічні, подекуди обірвані й вербалізують, ословлюють образні асоціації: осінь – це пора року, коли все живе і не живе готується до відпочинку, сну. Вже не буде веселого співу птахів, розкішного буяння рослин. Усе налаштовує нас на спокій, який переважно притаманний старості. І справді у творі йдеться про людей, які “лише під тихий вечір, сповнені набутого життєвого досвіду, пройшовши калиновим мостом до поважного віку, зберігши в душі колишні гли-

бокі й щирі почуття, знаходять спільну мову” [279, 685]. Герої пережили гіркоту розлуки і тепер у своєрідній формі осягають помилки молодості.

Прикметною є і сама назва твору: “Під тихий вечір”. У статтях С.Шаха, Є.Ю.Пеленського назва пишеться з великих літер – “Під Тихий Вечір”. Очевидно, критики мали на увазі той останній вечір, яким закінчується повість, – Різдвяний, тобто “Тихий” у значенні “Святий вечір”. Та, на нашу думку, художня семантика назви впливає з тих обставин і ситуацій, які довелося пережити героям. Вони прожили життя, набули досвіду, порозумілися і “тихий вечір” для них – це останні роки їхнього життя, які проведуть разом. Саме на такому значенні акцентує і Ф.Погребенник.

Та й у самому тексті є натяки на таке розуміння.

Ось діалог доктора і графині Христини:

“Причулося вам щось?”

“Ніби хтось їхав і – став.”

“Це спомини їхали до нас, мій пане, і спинилися на калиновому мості”, – відповіла графиня” [217, 14].

В іншому місці слова графині також засвідчують це:

“Хочу, щоби я мала погідний вечір життя. У тебе, дитино, щойно ранок, а в мене йде під вечір. Під вечір”, – повторила, зітхаючи, графиня” [217, 148].

Таким чином, навіть назва вказує на те, що ритм повісті-казки буде неквапливим, тихоплинним. Б.Лепкий майстерно контрапунктує спокій в діалогах, розповідях із певним динамічним рухом в подіях, які відбуваються з персонажами зараз, а не в минулому.

У творі з 3 частин є 30 розділів (11 – в I, 13 – в II, 6 – в III).

Найбільша – це перша частина. У ній розповідь доктора займає багато місця. Інколи вона перемежовується діалогами, подіями, які відбуваються з героями тепер. Друга частина цілком присвячена подіям теперішнього життя. Тут більше конфліктів, персонажів, описів, розповідей. І третя частина, найбільша за обсягом, поєднує минуле і сучасне. Відповідно змінюється і ритм.

У розповіді доктора помірний, без надмірної деталізації; у зображенні усього того, що тепер відбувається з героями, трохи швидкий, з певною вибуховою силою. Це залежить від ситуації, де не може бути надмірної пасивності.

Певною мірою ритм твору відповідає плинові життя села і самих персонажів. Спокійна епічна нарація своїм ритмом начебто достосовується до об'єктивного ритму життя, але насправді пришвидшується вибірковістю, фрагментарністю розповіді і екскурсами наратора в пам'ять тих чи інших персонажів, в їхню свідомість, ретроспективним поглядом у минуле. Початки і закінчення розділів відзначають для читача межі фізичного часу, який, проте, вщерть виповнюється і переповнюється переживаннями героїв та їх спогадами, тому здається читачеві довшим. У структурі твору немає порушень причинно-наслідкових зв'язків між подіями. Навіть “коротенькі сценічні образки” (С.Шах), на які поділяються розділи, пов'язані між собою логікою розвитку подій.

Ритмічне багатство тексту збагачується за рахунок пісень:

“Нічліжани гнали коні на пашу. Узліссям блукала пісня:

Ой горіху, горіху, тай горіхове зерно,

Любив я дівчину, не знаю, чи возьму,

Бо не знаю, чи ся верну.

Гей-ей!

Це “гей” відбивалося далекою луною, ніби воно не з грудей людських виходило, а з лісів і очеретів, – ніби поля й очерети зітхали вічним смутком” [217, 8].

“Замовкли... Місяць сховався за хмару, але за хвилину знов виринув на небо; був як ілюстрація до пісні, котра лунала над ставом:

І блідий місяць на ту пору

Із хмари де-де виглядав,

Неначе човен в синім морі,

То виринав, то потопав” [217, 16].

До творення ритмічності текстуалізованого світу твору долучаються і своєрідні афоризми, крилаті вислови, причому різними мовами:

“So ist das Leben” [С. 37] – “Таке воно життя!” (нім.); “Finita la comedia!” [С. 44] – “Комедія закінчена” (лат.); “Madry Polak po szkodzie” [С. 50] – “Поляк мудрий після втрати” (пол.); “Sapienti sat!” [С. 114] – “Розумному достатньо [сказаного]” (лат.); “Leben und leben lassen” [С. 133] – “Жити і дати жити іншим” (нім.); “De mortuis nil nisi bene” [С. 139] – “Про мертвих погано не говорять” (лат.); “Nihil novi sub soli” [С. 162] – “Нема нічого нового під сонцем” (лат.).

Ці та багато інших подібних висловлювань не тільки прилучаються до ритміки твору, але й до ритму образу того персонажа, котрий їх промовляє.

Як і у кожному великому епічному творі, у повісті-казці “Під тихий вечір” відзначаємо прискорення історичного (і відповідно художнього) часу. Це, як правило, фрази, епічні штампи: “Минув рік”, але є інші позначення, пов’язані з природою: “зима кріпшала з дня на день”, або просто: “Чекали. Життя пливло як тиха ріка” [217, 221].

Порівняння, персоніфікації, метафори, звуконаслідування, алітераційно-асонансний звукопис немовби синтезують звукові і слухові враження, створюючи поетичну ліри зовану прозу, в якій взаємодіє потенціал тропіки, риторики, поетичного синтаксису.

Звукові повтори проймають фрази, періоди, ніби щільніше “зшивають” віддалені в тексті слова, привертають до них увагу читачів. У їх свідомості складається певна звукова гама, а при зіставленні різних персонажів – своєрідна звукова хвиля (особливо при сприйнятті діалогів). У цьому і полягає ритмотвірна роль звукопису.

Звертає на себе увагу і прийом антиципації – “композиційного засобу, суть якого полягає в тому, що автор від імені оповідача чи ліричного героя (або в інший спосіб) подає інформацію, яка стосується наступних подій, мотивів, розвитку дії чи поведінки персонажів. Антиципаційну функцію вико-

нують у творах зачини, заспіви, віщі знаки, сні пророцтва” [233, 49]. У повісті “Під тихий вечір” чимало випадків антиципації. Простежимо деякі з них.

“Вечоріло, політав сніжок, над парком крякали ворони.

“Тю, навісні! – казав візник на передніх санях, – не люблю, як вони мені крякають” [217, 235].

Був гарний, тихий вечір, ніщо не віщувало поганого. Ніщо, окрім крякання воронів. І мимоволі читач звертає на це увагу, тим паче, що через кілька сторінок прикрість стається – на панів нападають: “А що – не казав, що як перед виїздом ворони злітають і прячуть, то погана буде їзда”, – говорив молодший візник до старшого” [217, 251].

Багато антиципації є у діалогах між графинею Христиною і доктором, коли останній розказує повість.

“Ваш герой мене дуже цікавить; я його ніби знаю...” – казала, всміхаючися, графиня” [217, 12].

“Побіда над собою – найбільша з побід. Правда?”

“Так, пані. Правда, до котрої дійшли ми, стоптавши своє власне щастя” [217, 16].

“Тиха драма...Ще одна тиха драма” [217, 27].

“Яке їхало, таке здибало. Зібралось двоє неспосібних до життя і змарнували щастя!” [217, 39].

І ще багато подібних таємничих речень – натяків. Читач відчуває: щось не так, щось буде, і читає далі, прагнучи уявити, вгадати.

Автор свідомо “заклав” у структуру тексту такі мисленнєві операції кожного можливого потенційного читача, він “заадресував” йому художній прийом. Так реалізується рецептивна стратегія автора в поетиці тексту, який має свій мовний ритм, що сугестується реальному читачеві різними ритмотвірними чинниками.

Отже, так збудована багатоплощинна, „камерна повість” завдяки рецептивно-наративній стратегії тексту, музичному контрапунктиву в зіставленнях

структурних рівнів твору неначе розтискає вузькі межі обсягу „повісті” і насправді виявляє чутливим чатачам романне мислення автора.

„Веселка над пустарем” (1931) також змальовує широку панораму побуту галицького села. Події твору відбуваються в період після реформи 1848 р. в Галичині. Тоді вже працював український парламент, Головна Руська Рада, активно діяла культурно-просвітницька організація „Просвіта”. У творі розкрито освітню та громадську діяльність народного вчителя Петра Шагая, його роль у процесі відродження українського села, а також безкомпромісну боротьбу з бюрократизмом деяких сільських „пиявок”, які тільки думають про особисте збагачення.

У творі “Веселка над пустарем” наявні елементи автобіографічного характеру (описи попівського побуту, обвал глинища, який мав місце на парафії батька Богдана Лепкого, напад вовків, а також численні розмови про москвофільство і народовство, які сам письменник часто чув у дитинстві). Висновок щодо автобіографічності окремих елементів цього твору можна зробити і на основі спогадів Б.Лепкого, але, порівнюючи “Веселку над пустарем” із “Казкою мого життя”, варто зауважити, що ідентичними є не лише окремі події та описи попівського побуту, але й імена другорядних та епізодичних героїв обох цих творів. Це свідчить про те, що письменник взяв за основу свого твору реальні факти, описав людей, які насправді колись жили, зберігши навіть їхні імена. Цікаво, що Б.Лепкий змалював своїх героїв такими, якими вони йому запам’яталися ще з дитинства, зосереджуючи увагу на якійсь яскравій рисі характеру чи зовнішності.”

Так, головним негативним персонажем твору є сільський глитай Кирикучка, про якого Б.Лепкий згадував і у спогадах, вказуючи, що так називався найбільший багач села Поручин. Правда, письменник, зберігши деякі особливості Кирикучки із Поручина, негативною характеристикою наділяє лише його двійника – вїта села Житники. У “Веселці над пустарем” змальовані й інші люди, яких знав Б.Лепкий у дитинстві. Це і візник Мартин, і кучерява

Доська (феноменально сонлива дівчина), і старий Онуфрей, і його набагато молодша дружина Марта, і дяк Гнат Янчинський, і подружжя Лемішів, котрі своєю енергійністю, відданістю просвітницькій роботі на селі нагадують батьків Б.Лепкого.

Письменник у “Веселці над пустарем” відобразив священиче середовище Поділля, з якого сам походив, а тому дуже добре знав і любив. Це, звичайно, не могло не вплинути на кут зору, під яким показано події, на проблемно-тематичний рівень твору, а звідси й на окремі елементи композиції, жанрові особливості “Веселки над пустарем”. Саме тому вона суттєво відрізняється від інших творів про священиче середовище тією позитивною тональністю, в якій змальовано духовенство. Автор наділяє його високими моральними чеснотами, національною свідомістю. Це певною мірою зближує “Веселку над пустарем” із трилогією Р.Купчинського “Заметіль” і суттєво відрізняє від повісті “Забобон” (1917) Леся Мартовича, а також таких творів, як “Старосвітські батюшки і матушки” (1884) І.Нечуя-Левицького та “Люборацькі” (1886) А.Свидницького.

У малій прозі Б.Лепкого наявні окремі негативно змальовані образи священиків, але вони є поодинокими, оскільки сам митець писав, що йому “доводилося знати переважно гарних і добрих попів, котрі своє діло душпастирське тісно сплітали з просвітою і народною роботою, – були добрими людьми” [216, т.2, 461].

Однак „Веселка над пустарем” як художній твір виник не відразу. Перша його версія з’явилася ще у 1911 році в “Руслані” як оповідання під заголовком “Оля”. У листі до Кирила Студинського, співредактора “Руслана”, письменник писав: “Я хотів змалювати тиху драму, одну з тих, що розкриваються без “бравів” і без “фора” на сцені нашого життя. Я бачив аж кілька таких Оль і з них зробив одну. Є в ній і символ. Оля – се ті люди, що не мають широкої губи і сильних кулаків, се ті робітники, тихі і ревні, про котрих навіть газети не пишуть, а властиво, пишуть щойно тоді, як та людина покине

свою тиху комнатку, в котрій крізь одно вікно видно сільські хати, а крізь друге – церкву і цвинтар, і не перенесеться до такої, з котрої вже нічо не видно... Але Оля – се разом людина творча, котра освідомлюється і з хвилиною освідомлення стає до продуктивної, хоть не ефектної праці” [106, 716].

Образ Олі, героїні однойменного оповідання, трансформувалася у “Веселці над пустарем” в типовий образ Гані, небоги пані Ілецької.

Фабулу твору становить розповідь про сільського вчителя Петра Шагая, який, після численних поневірянь і перенесень з одного місця на інше, опиняється в селі Житники, заступивши місце молодій учительки, яка померла за дивних обставин.

У селі герой здобуває прихильне ставлення отця Ілецького, пані Ілецької; в нього закохується їхня небога Ганя. У “Веселці над пустарем” письменник традиційно для кінця XIX – початку XX століття змальовує українське село, подаючи його в соціальному розрізі, розглядає вічну і болючу для селянина проблему землі. Саме з цією проблемою пов’язане і соціальне розшарування селян у творі, що, в свою чергу, обумовлює розвиток конфлікту, який виникає як зіткнення протилежних поглядів Шагая і сільського багатія Кирикучки. У творі конфлікт не виражається у гострій та цілеспрямованій боротьбі учителя з війтом, маючи на перших порах ознаки пасивного спротиву.

Для Петра Шагая на першому місці – громадська робота. Про це він одразу чітко заявляє отцеві Ілецькому під час знайомства: „Українці не знали, що вони українці. І загалом не знали, хто вони такі. Тут називали себе русинами, а там – малоросами, або й прямо православними. А я довідався, хто такий, і тепер вважаю своїм обов’язком боронити свого національного імені і освідомлювати других” [207, 26].

Живе Петро у великій матеріальній скруті. Але життєва позиція юнака така, що не дозволяє йому думати про власну біду та злидні. Він знає, як багато у світі всілякої нужди і кривди, думає, як зарадити цьому злу: „Треба би добратися до тих глибин і переробити їх” [207, 33]. Герой вважає, що „це

може зробити тільки хата і школа. Просвічена хата і добре поставлена школа, особливо початкова, яка формує основи характеру” [207, 33].

Б.Лепкий показав, як Шагай та отці Ілецький і Леміш дбають про духовний розвиток жителів села, про їхній поступ в освіті, науці, мистецтві. Отець Ілецький, зокрема, журиться (після знайомства з вчителем), що не завжди був своїми прихожанам порадником, проповідником і провідником: „Я нині бачу, – говорить він, – що нам треба було ближче підійти до селянина, треба було пильніше прислухатися до голосу його серця... Вірте мені, я дуже тішуся, що теперішні священики роблять те, що занедбали їхні попередники...” [207, 170-171].

Усвідомлення свого почуття громадянського обов’язку, того, що він чинить правильно, що його праця не пропаде марно, допомагає Шагаю побороти сільського війта Кирикучку. Гаслом вчителя є: „...Нам не треба дурити себе ніякими ласками й прихильностями, лиш освідомлювати народ, організувати його, підносити культурно й економічно, бо тільки це одно може нас врятувати” [207, 57].

Автор побудував твір таким чином, що головний герой повсякчас перебуває у центрі подій. Читач бачить його в щоденній діяльності, яку неоднаково оцінюють різні верстви населення села, у майже щоденних розмовах з родиною отця Ілецького. Навіть присутність вчителя у думках панни Ганни допомагає створити цілісний образ Шагая: його непоступливість у громадських справах, скромність та інтелігентність (особливо у стосунках із коханою), почуття власної гідності, мужність, чесність і справедливість під час зустрічей з місцевою владою і мешканцями села Житники. Засоби характеротворення (портрет, діалоги, полілоги, внутрішні монологи, образи-символи) органічно взаємодіють і значно розширюють, поглиблюють підтекст твору.

Петра Шагая можна ще охарактеризувати як професіонала, знавця складної справи – навчати. Він має тверді переконання, що справжня школа не

повинна бути страшною. Він прагнув, щоб підгрунтям освіти були довіра і повага до особи учня, щоб до школи і зі школи йшли з радістю.

Серед однодумців вчителя – священик Ілецький, його дружина, племінниця Ганна, художник Семаківський, сімейство Лемішів.

Важливим у структурі образу Шагая є його художньо-естетичний ідеал. Поділяючи думки художника Семаківського про високу місію мистецтва, протагоніст стверджує: „...суспільність, яка не любить мистецтва і не потребує письменства, це ще не суспільність, а товпа, стадо, череда, котру пастухи виганяють на поле, на пашу і до роботи, а вечером заганяють у кошари. Що лиш мистецтво, письменство і наука додають тій товпі свідомості, гідності людської, дають їй право називатися народом” [207, 83].

Отже, духовне багатство, високе почуття громадянського обов’язку, професійне покликання, тверді переконання – визначальні риси характеру Петра Шагая, риси справжнього патріота України. Він твердо вірить у розвиток своєї нації: „Нам треба йти... І то всіма дорогами, хоч як вони нерівні і тернисті. Хтось же їх прочистити мусить, і в мистецтві, і в літературі, і в просвіті, – скрізь. А що не оден собі руки і ноги покервавить або й обезсилений упаде, так і це річ неминуча” [207, 52].

“Веселка над пустарем” містить усі елементи сюжету, подані в традиційній послідовності. Це зумовлюється тим, що Б.Лепкий подає конфлікт у його логічному розвитку. В експозиції автор знайомить читачів із мешканцями парафії, зав’язку становить приїзд Шагая у Житники, кульмінаційним епізодом є обвал глинокопа, який зумовлює і розв’язку – Кирикучка покидає село.

Любовну колізію у творі становить приховуване і невисловлене кохання Шагая і Гані, яке виявляється в кульмінаційний момент: “Не було би щастя, але нещастя допомогло”. Шагай і Ганя одружуються.

Сюжет твору є хронологічним, однолінійним. Хронотоп, на відміну від твору “Під тихий вечір”, безумовно, складнішого в цьому плані, є причинно-наслідковим. Лише декілька разів він переривається коротенькими спогадами

про події, які відбувалися в іншій часовій або просторовій площині. Отже, “Веселка над пустарем” проблемами, структурою відповідає парадигмі роману. Це втілюється в тому, що у творі описується багатий на різноманітні події період життя людини, яка становить композиційний стрижень; конфлікт подається в розвитку і реалізується в сюжеті; групування персонажів відбувається навколо образу головного героя; наявні численні описи природи, села Житники, помешкання Ілецьких, зовнішності героїв, внутрішніх почуттів. Відверта, декларативна буденність проявляється зрідка, наближаючи твір у сприйнятті читачів до романного типу творення художнього світу.

Оцінність (“капосна муха”) проймає авторську іронічну перевагу невласне прямою мовою героїв, як-от: “Не знаю, чи спиться коли смачніше, як літом на селі, по обіді, перед вчасною кавою, в старосвітському фотелю з високою спинкою і з поручами, котрі так вигідно підпирають тебе з обох боків, як живі”, – виявляє свій внутрішній світ о.Ілецький. „Недаром князь Мономах радив своїм дітям переспатися вполудне. Хоч він, мимоходом кажучи, на вчасну каву не чекав і “Слова” в шкіряному фотелю не міг читати, то все-таки знав, що добре” [207, 6].

Далі оповідність, яка зближує “Веселку над пустарем” з усім мовленням, постає як романний виклад матеріалу у формі письмового дискурсу. Присутність автора, який не є яскраво вираженим оповідачем, майже непомітна. Натяк на неї відчувається лише в коротеньких оцінках-коментарях певної людини чи події. Складається враження, що автор хоче позбавити виклад обертонів суб’єктивності. Це виявляється в тому, що характеристика героїв не обмежується лише авторською, а доповнюється оцінками інших персонажів, сприяючи створенню цілісного образу того чи того героя. Як бачимо, всюдисущий автор, який знає все і про всіх, відмовляється від ролі суворого арбітра.

Б.Лепкий, характеризуючи образ головного героя, яким є Шагай, а також другорядних та епізодичних постатей, не подає скрупульозно виписаних пор-

третів. Він надає перевагу штрихованим динамічним описам, які створюють у читача загальне враження щодо зовнішності героя. Письменника більше цікавить його внутрішній світ, душевні переживання.

Простежимо це на образі Гані, який постає протягом усього твору. Коли читач вперше зустрічається з дівчиною на сторінках твору, то дізнається, що їй “літ трохи понад двадцять, не красуня, але й не погана, з великими, добрим очима, з золотою косою, вінком на голові” [207, 8]. Згодом Шагай подумки констатує, що дівчина виглядала молодшою, ніж була [207, 17]. Пізніші динамічні описи зовнішності Гані мають характер принагідного зауваження щодо портрету як вияву внутрішнього стану: “почервоніла від уха до уха” [207, 27], “глянула і спаленіла” [207, 107], “усміхнулася” [207, 109]. Або ж письменник змальовував одяг дівчини: “мала вишивану сорочку – блузку і чорну стрічку; на голові коса у віночок” [207, 45].

У “Веселці над пустарем” автор обмежився скупими фразами не лише стосовно зовнішності Гані, але опосередковано змалював і другорядних героїв твору. Таких, як отець Ілецький, пані Ілецька, маляр Омелян Семаківський, подружжя Лемішів, Марта Побігуца, Павло Кирикучка, Степан Залісний, Анатоль Пишук. Ще менше уваги приділяє Б.Лепкий описам зовнішності епізодичних персонажів. Якщо одних (зятів та дочок Ілецьких) автор малює з певною прискіпливістю, то інших (дяка Ланчинського, інспектора, Доську, Онуфрея Гриця, Маланку, фірмана Мартина, Петрика, Наталку, доктора Антона Орловського та інших) – схематично (в інгарденівському розумінні). Так, письменник лише вказував, що Доська – кучерява, Маланка – чорнява, Онуфрей Гриць “був такий тиркавий, як ракувата сливка” [207, 41], а дяк Ланчинський – це “сорокалітній, здоровий і дуже гарний собою мужчина, не скинув свого сільського одягу і, крім окулярів..., нічим від других селян не різнився” [207, 129].

Переважна більшість героїв твору є всуціль позитивними. Virізняється в цьому плані лише Кирикучка і суддя Анатоль Пишук. Ці два характери

Б.Лепкий намагається наділити такими рисами, які б викликали у читача відразу. У цьому письменник не був винахідливим, бо повторює самого себе. Так, він пише, що Кирикучка “дуже потився” [207, 98], у нього була “спочена рука” [207, 75], тим часом червоними і завжди пінними руками був наділений і отець Єротей у повісті “Зломані крила”. А такі самі зуби, як суддя Анатоль Пищук, мав і граф Адольф у романі “Під тихий вечір”.

Б.Лепкий не спрощено підійшов до образу Кирикучки. Цей сільський глитаї, при всій своїй зухвалості й жорстокості, був у нього людиною нестандартною. Характерові Кирикучки у творі притаманна суперечливість. “Був це селянин сорокалітній, рослий і гарний собою” [207, 37], до того ж мав непогану освіту. Він знав латинську мову, дещо з філософії, але перекручував імена відомих мислителів. В егоїстичній душі вїта збереглася крапля благородства, яке проявилось, коли Кирикучка відмовився продати свою землю чужим людям, а продав місцевим селянам.

Цікаво, що, як і в творі “Під тихий вечір”, у “Веселці над пустарем” письменник вирізняв голоси своїх героїв, намагаючись у такий спосіб передати натуру людини. Така прискіпливість характеризує автора як уважну до дрібниць, спостережливу людину, якій властиве вроджене почуття музики. Так, про пані Лемішеву автор писав, що вона “балакала живо”, мала “чистий сопрановий голос” [207, 55], вказував, що отець Ілецький сміявся “трімким баритоном” [207, 61], а Семаківський мав баритон “дзвінкий, високий” [207, 77].

Поряд із портретами в романі активно функціонують і такі позасюжетні елементи, як інтер’єри та пейзажі. Автор детально описав помешкання Ілецьких, що зумовлено тематикою твору, оскільки сама хатня обстановка є елементом попівського середовища. З цією метою Б.Лепкий вдався до опису священничого побуту, зосереджуючи увагу навіть на таких, здавалося б, дрібницях, як „вчасна” кава з булочками.

Пейзажі у творі здебільшого мають характер епічних пауз, хоча зрідка вони бувають фоном, на якому змальовуються внутрішні переживання героїв. Осінній пейзаж письменник тут, як і в “Зломаних крилах” та “Під тихий вечір”, використав як своєрідне обрамлення. Події у “Веселці над пустарем” починають розгортатися в “осіннє, погідне полудне”, коли “листки ще тільки жовкнуть, та не облітають, дикий виноград тулиться до ганку, голуби буркотять на стрісі і пес позіхає при біді” [207, 7]. Завершальний подієвий акорд звучить у теплий осінній день, коли “у повітрі павутиння літало, тонесеньке, як нез’ясована думка, як почуття... Зів’ялий листок відірвався від гіллячки і з тихим шелестом положився на стежку” [207, 313].

Усі елементи композиції вказують на власне романне змалювання дійсності. Значне місце у творі займають монологи та діалоги, сприяючи реалізації проблемно-тематичного рівня, рухаючи дію, вивершуючи характери героїв.

Цікаво, що в жодному творі із сучасного циклу Б.Лепкий не використав зовнішній монолог, хоч часто вдавався до внутрішніх монологів-роздумів, поданих іноді невластивою мовою. Як і в “Зломаних крилах” та “Зірці”, у “Веселці над пустарем” письменник використав доволі складні діалогізовані монологи (наприклад, розмова Шагая з місяцем).

Діалоги ж у творі відзначаються гнучкістю, пластичністю, легкістю сприйняття. Іноді вони служать для передачі складних взаємовідносин між людьми. Так, репліки Шагая та Гані гармонійно доповнюють одна одну, створюючи ідилічну картину спорідненості душ двох людей.

“Видно було шматочок веселки.

- З мого покою побачимо її краще, - сказала Ганя, і вони пішли до її покою. Відчинили вікно від сходу.

Над громадським пустарем веселка висіла, як велетенський світляний міст. З цвинтаря виростала з-поміж гробів, а кінчалася між хатами в селі;

в'язала їх з собою, як казка діточу уяву, так вона очі приманювала до себе величністю розпину і привабом красок.

- Такої арки не побачить чоловік нігде.
- Ані таких красок.
- Це нагорода за бурю.
- Пересторога, щоб не тратити надії.
- Веселка над пустарем.
- Веселка над пустарем, - повторив за Ганею Шагай” [207, 20].

Письменникова увага зосереджена у творі не лише на проблемно-тематичному, сюжетному, але й на мовному рівні твору. Автор намагається індивідуалізувати мовлення кожного персонажа на лексичному та синтаксичному, а іноді навіть і на орфографічному рівні, беручи до уваги походження, соціальний стан, вік, індивідуальні особливості героя. Так, мовлення Гані, Шагая, Семаківського, Ілецьких є лексично багатим, синтаксично і орфоепічно правильним, колоритно оздобленим прислів'ями та приказками, цитатами латинською, німецькою та польською мовами. У той же час у лексично бідному, емоційно нейтральному, скупому, як сам суддя, мовленні Пищука виявляється його обмеженість, зухвалість, педантизм. Цікавим є мовлення отця Леміша, який при всій своїй освіченості та прогресивності, демонструє незрозуміло-паразитичну прив'язаність до слів “так єсть” і “отже”. Цим страждав і один із епізодичних героїв твору “Під тихий вечір”.

Орфоепічно неправильно говорить Онуфрей Гриць, оскільки в нього немає зубів. Його жінка, проста і весела селянка Марта, перекручує слова, які є для неї новими, а тому, мабуть, складними, наприклад, слово “театр” Марта вимовляє як “тріятри” [207, 146].

Письменник намагався якомога точніше, яскравіше змалювати той чи інший предмет, стан чи явище, а тому використовував однорідні члени речення, нанизуючи близькі за семантикою слова. Такий прийом градації спостерігається в усіх повістях та романах Б.Лепкого із сучасного циклу і засвід-

чує уважне, а подекуди і прискіпливе ставлення до проблеми мовлення персонажів.

Важливим жанротворчим чинником творів романного типу є їхня орієнтація на компетентного, ерудованого читача, який сам „впише” їх у широкий контекст навіть під час читання. У них розглядаються мистецькі, філософські, національно-культурні проблеми; наявні алюзії з літературних творів не лише українських, а й європейських авторів, згадуються імена відомих філософів, малярів, музикантів, письменників.

У творах наявні багаті інтертекстуальні елементи, які розширюють і поглиблюють хронотопний і семантико-смисловий вимір кожного тексту. Тому повноцінне сприйняття і розуміння цих творів Б.Лепкого можливе лише в загальноєвропейському культурному, зокрема літературному контексті, у широкому контексті крізь генологічну призму опозиції „повість/роман” увиразнюються і власне романна спрямованість жанрової структури обох творів, і генетичний зв'язок з позатекстуальними чинниками (українська ментальність, національна ідентичність), з естетично-мистецьким тлом, яке безпосередньо входить у глибинний шар тексту цих романів (етико-естетичний ідеал, національно-політичні орієнтації). Водночас підтверджується висновок, згідно з яким різні типи національно свідомих героїв для переконливої реалізації і презентації їхніх характерів органічно тяжіють до сконцентрованого, багаторівневого роману, в якому зменшується питома вага описово-міметичних первнів за рахунок домінування асоціативних, інтертекстуальних концептів, характерних для періоду модернізму.

2.2.2. Які „епопеї” писав Богдан Лепкий?

Вербалізована у запитальній модальності назва цього підрозділу дисертації фіксує той момент розгортання дослідження, в якому остаточне судження ще не склалося. Дисертант виходив з того, що в авторській свідомості Б.Лепкого *на рівні образно-інтуїтивного осягнення задумів* і т.зв. „творчих

мук”, пов’язаних із втіленням задуму у твір певної структурної конфігурації (плани, начерки, варіанти), і **на рівні раціонально-теоретичного осягнення результату** творчого процесу аж у формі його візуалізації (як-от: рукопису, газетної публікації, верстки збірки і сигнального примірника книжки), – виявляли себе генологічні феномени, які маркувалися з допомогою лексем „епічні спроби”, „епопея”, „епіка”. У свідомості критиків – сучасників Лепкого, які сприймали опубліковані тексти письменника з різними жанровими означеннями, а також істориків літератури, які свою генологічну активність виявляли у газетно-журнальних публікаціях і в підручниках чи посібниках, регулярно чи спорадично спалахували смислові елементи поняття/терміна „епос”. Вони не відразу співвідносилися з творами Б.Лепкого про Мазепу.

Маємо свідчення про те, що у певних ситуаціях йшлося про інші, навіть не названі, твори; а відтак – про історичну постать Івана Степановича Мазепу, його пригоди в різні періоди життя, навіть у різних державах. Наприклад, 22 січня 1902 року Б.Лепкий листовно інформує К.Студинського: „Тепер ладжу нову збірку, до якої увійдуть мої *епічні проби*. В липни або серпни буде готова ” [106, 532]. Натомість у листах до О.Барвінського з 1909 року знаходимо міркування Лепкого про Мазепу, викликані підготовкою до ювілейних мазепинських заходів і конкретним приводом – віднайденим у музеї портретом гетьмана. 24 лютого 1909 року у постскрипті до листа читаємо: на портреті Мазепа „дуже гарний, молодий, пристійний. Тип народний, в оригінальнім одязі” [106, 114].

У кількох листах того часу відбита система історіософських поглядів письменника, які сягали від сучасності аж до мазепинської доби. Ось 3 березня 1909 року Б.Лепкий про своє самопочуття пише: „...руйнують мене всілякі клопоти і тота людська глупота, те фарисейство, злоба та сходубіння, якого у нас (!) з кожною дниною більше [...] Приміром, наша критика і то, не тільки науково-літературна, але й горожанська. Я розумію, що люди можуть і мусять мати всілякі програми і, стоячи на їх ґрунті, з всіляких точок погляду

дивитися на річ. Але всі вони повинні мати одно вспільне – почуття правди, пошанування людини і щире добро волю” [106, 116]. А 28 травня 1909 року після повідомлення, що адресант висилає портрет Мазепи, він же пропонує сказати „кілька слів про нього” у газеті „Руслан”. У цьому зв’язку додає надзвичайно цікавий постскриптом, який видається вже не задумом, а розгорнутою першою візією майбутнього твору „Мазепа”, яка має конфігуративну проекцію, співмірну з епічним способом бачення, моделювання художнього твору. У тому листі, адресованому О.Барвінському, читаємо: „Безперечно, дуже гарною пам’яткою мазепинського ювілею, який у нас отсе починають святкувати, буде портрет гетьмана Мазепи, що якраз вийшов з друку і продається в книгарні товариства імени Шевченка, Ринок 10, Львів.

Єсть се образ доволі великий (55 і 38 см), а викінчений так, як досі ні одна наша репродукція. Коштує 2 корони. Гетьман представлений в синім, багато гаптованім жупані і в киреї, підбитій соболями. На голові соболева шапка з червоним верхом. При боці шабля з багато прикрашеною рукояттю. Борода зголена, над губами малий, темний вус. Чоло високе, пооране гадками, ніс прямий, злегка скаблучений, око бистре, пронизливе, що тягне до себе якоюсь непереможньою силою. На устах згіршливий усміх, якби хотів ворогам своїм сказати: „Заскоро гострите собі на мене зуби, заскоро. Подождіть! Спробуємся!”. Так понята стаття викликає в нас безліч думок і рефлексій на тему нашої сумної минувшини, котра була б може багато веселіша, коли б не ми самі, коли б не всілякі Пушкарі, Цицюри, Кочубеї та тільки иньших, може, і хоробрих, і не найгірших людей, але засліплених егоїзмом, жаждою власного добра і значіння, затуманених хитрощами московськими, або принаджених, як птах до силця, царськими дарунками.

Вони то лягали колодами непрохідними в тім поході, який з напругом сил вели наші Виговські, Богуни, Мазепи, а на якого прапорі була виписана „Самостійна Україна”.

Нехай же увійде по 200 літах видимий пригад великого гетьмана під наші рідні стріхи і най будуть у нас гадки та ідеї, яких він перевести не успів, а які час, ворожа хитрість, а наша сліпота так нерозумно приспали.

Хто цікавиться справою автентичности портрету Мазепи, най прочитає собі розвідку д-ра Богдана Барвінського в його „Історичних розвідках”, Жовква 1908” [106, 125-126].

„Видимий пригад великого гетьмана”, який не встиг донести до народу свої „гадки та ідеї” через „ворожу хитрість, а нашу сліпоту”, зрештою почав реалізуватися аж після першої світової війни. Про те, що такий намір Лепкого жив у свідомості письменника, актуалізуючись будь-якою принагідною спонудою, свідчать ще кілька прикладів із листування. Так, 23 червня 1909 року Лепкий писав: „Доля [...] нівечить мої найлучші наміри. ... До Мазепинського числа конечно щось напишу, тільки жду, щоб прийти трохи до себе...” [106, 127], „...боюся, чи не затіяли наші яку нову Хмельниччину. Втомилися борбою з вшехполяками та раді б миритися з Погодіним. Хто зна, чи не звідси повіяв такий протимазепинський вітер... Не треба дражнити москалів, бо, мовляв, може вони дадуть нам що-небудь. А я собі думаю, що отсі молоді-росіяни розгорілися тільки на хвилю святим огнем правди і братолюбія; перша-лучша пригода потушить його, і вони підуть слідами кадетів. Нам не вільно ширити москвофільських ідей за ніяку ціну і ні під якою покришкою, бо се наша смерть. Хто хоть трохи знає історію, той може переконатися, як ми на тім виходили. Цариця Катерина страх яка була лібералка, з енциклопедистами листувалася, для козаків палати будувала, а для України була гіршою від Петра Великого. Каже Погодін, що ми до москалів дуже близькі, зі всіх слав'ян найблизші, та якраз в тій близькості велика небезпека. Ви, мовляв, такі нам близькі, що ніякої різниці між нами нема. Значиться, чи б'ють, чи цілують, а все для нас виходить болючо. Тому найкраще здалека. Особливо загалови нашому не вільно впоювати таких ідей – бо він би зараз заблагоден-

ствував. Помирилися – можна відпочити. А ми дуже скорі до спочинку” [106, 128-129].

Такі і подібні міркування, роздуми Б.Лепкого видають постійний нурт його цілісної авторської свідомості, в якому доцентровим чинником була доля гетьмана Мазепи і не винесений українцями з його поразки урок. Письменник у своїх листах час від часу заходив на чергові витки рефлексій про українсько-польсько-російські взаємини („Поляки пустилися з заходу на схід, а ми, оттак таки загуляли, та й більше нічо, і тепер „Чорне море” тьми тягне на нас”), бо хочеться йому „облеччити душу” (іноді „так тяжело, що видержати не годен”) [106, 155-156].

Цитовані вище листи значною мірою акцентували прояви генологічної інтеракції в просторі „письменник-людина – адресати, які користуються його довір’ям”. Тепер ми переакцентуємо мисленнєве поле генологічної свідомості з метою увиразнення суспільного контексту, який тяжів над епістолами Лепкого і доформовував візію більших оповідань як історичних повістей. Ось характерний імпульс: „Стаття, з якої виписки посилаю, написана подло; повно в ній нападів на нас і на наш рух. Але закиди, і то тяжкі, які в ній пороблено, остають закидами, на котрі кожний чесний чоловік повинен реагувати. Се річ певна” [106, 169]. Простежуване мисленнєве поле поглиблюється семантикою епічності і видовжується, розпросторюється в напрямку втілення образу Мазепи: планована драма не відбулася, рукопис її перших актів згорів у Яремчі; під час війни у Вецлярі, як уже згадувалося вище, Лепкий „розпочав великий *епічний* вірш” [106, 187]. 7 липня 1918 року перевтомлений адресант скрушно прохоплюється: „Підтоптався козак. Праця, турботи, життя, мов на вулкані...” [106, 194], а 15 січня 1921 року знову інформує постійного адресата: „Я тепер вже не знаю, кому вірити, чи своїм, що *ганяють* (!), чи чужим, що *хвалять*. На всякий спосіб пишу. Написав „Ноктурн”, „Криниця кохання”, „Герта” – тепер працюю над *епосом* „Буря”. Вже маю кілька тисяч віршів, дистихонів. Крім цього, пишу повість з нашого „повітового” життя

(учителька, піп, інспектор, „Боян” і т.д.). Спомини з минулого. Здоровля мое сорокате. Хата дуже погана. [...] Одної ночі якраз надлетіли французькі літаки [...] Я лежав сам оден і числив експльозії бомб. Ріжно було...” [106, 197]. Через рік, 10 червня 1922 року, продовжує цю ж тему – свого самопочуття в повоєнному світі: „Вичерпання і нерви. Голодував, запрацювавсь і зажуривсь. [...] Тепер гріюся на сонці і відживлююся. Та харчі такі дорогі, що в рот не лізуть. [...] Їх (росіян – О.К.) письменники на еміграції панують. Артисти теж. А наші бриндзю б’ють і не знають, що з ними завтра станеться. Большевики грозять! Винищили наших на Україні, ще й на еміграції хочуть винищити, щоб і сліду не було. [...] Про мене край забув, хоч я ніколи не забуду про його” [106, 199-200].

Психологічна атмосфера і життєва ситуація письменника надто відчутні і в текстах листів аж запрозорі. І те, про що згадувалося раніше без назв творів і жанрових бодай натяків, тепер, скажімо, 24 жовтня 1924 року, проступає з підтексту, з глибин свідомості, виразно артикулюється, у тім числі і з допомогою генологічних термінів: „Живу тепер виключно з пера. Що запишу, те й маю. Писати треба багато, бо мало платять. Найменше 10 аркушів треба на місяць писати, щоб якое перебідувати. А до того коректи. Ті найгірше дошкулують чоловікови. Тими днями робив коректу своєї повісти „Під тихий вечір”, – 24 аркуші друку. Так мене це втомило, що нічого писати не міг. Прошу не гніватися на мене й не гадати, що я змінився за тих 10 літ” [106, 204].

Аж 7 жовтня 1925 року з’являється текстуалізоване свідчення Лепкого про завершення роботи над трилогією „Мазепа”. Воно вже цитувалося в попередньому розділі.

Таким чином, маємо пунктирно відзначену траєкторію руху втілення образу Мазепи в силовому полі родо-жанрової традиції – від „зерна” задуму („епічні спроби” 1902 року у Кракові) до викінчення 4-го тому „трилогії „Мазепа” 7 жовтня 1925 року в Берліні. Крізь текстуалізовану проєкцію цієї трає-

кторії розуміємо якість твору в самооцінці Б.Лепкого: між „пляном повісті” та її викінченням бракувало матеріалів; бракувало „спромоги” спокійно й уважно писати. Письменник сподівався, що згодом зможе виправити те, що „тепер занедбав”, а наразі був задоволений тільки „з деяких частин”. Варто ще раз наголосити на соціокультурних і психологічних причинах публікації остаточно невідшліфованого тексту: „Треба спішитися, напружувати уяву, інтуїцію і нерви”, а між тим „бракувало”, крім матеріалів і „спромоги спокійно й уважно писати”..., навіть харчів і облаштованого помешкання. Справді, кажучи словами Лепкого, „дійсність страшна” і він не затаював цього перед Високоповажним Паном Радником – Олександром Барвінським – і сповіщав, облегшуючи душу: „Сиджу, як подорожний на скелі, котрого викинуло море, розбивши корабель. Ні хати, ні харчів, – нічого певного, реального. Фікція, міраж, фата моргана” [106, 209].

Отже, щоб відповісти на запитання „Які ж „епопеї” писав Б.Лепкий?”, маємо, по-перше, знати і враховувати викладене в його листах і, по-друге, той факт, що закінчення задуманого твору настало *рантowo* – зі смертю автора, і *завершили* його формально – спадкоємці і видавці. По-третє, не раз прокламована письменником омріяна *гармонія* змісто-форми твору будь-якого родо-жанрового типу, як „безумовний постулат літератури”, що спирався на „почуття естетичне”, з яким „росте уява”, – все це не було недосяжне і нездійсненне для „авторської свідомості” Богдана Лепкого. У його спадщині залишилося чимало довершених творів, які відповідають найвищим критеріям мистецької вартості. Але безумовним є висновок, що стосується творчості талантів будь-якого рангу: не всі без винятку прояви творчого духу сягають вершин. Це, як переконують листи, розумів і визнавав Б.Лепкий, особливо відповідально і вирозуміло говорив про здійснення своєї „давньої мрії”. Кожен крок на шляху її реалізації письменник називав „історичною повістю”, а всі в сукупності в міру викінчення окреслював чисто кількісним маркером – трилогія. Самозрозуміло, що „трилогія” 1928 року з видруком „Полтави”

оприявнювалася вже „тетралогією”. Ті ж, хто брав до уваги, що під назвою „Полтава” вийшло дві окремі книги, з яких перша „Над Десною” (1928) має 330 сторінок, а друга „Бої” (1929) – 420 сторінок, правомірно кваліфікували цілість „пенталогією”. Однак слід врахувати, що робота автора тоді ще тривала, тому Л.Білецький 1952 року писав про „Мазепу” як про „найобширнішу повість ув українській літературі – аж у шістьох томах”, уникаючи незручного з евфонічного погляду терміна, що був би створений за зразками трилогія, тетралогія, пенталогія.

Водночас літературознавець, крім кількісно-формальних, відразу вказував на якісні, змістові параметри – „монументальний твір”, задуманий як „повість „строого епічного” плану. Л.Білецький майже дослівно повторював генологічні констатації М.Рудницького, який раніше, 1929 року, у цілковитій відповідності з фактами писав: „Б.Лепкий вибрав на героїв своєї 6-томової трилогії дві дуже психічно складні історичні постаті: Мазепу та Карла XII. Нема автора менше схильного до проблем як Лепкий; нема більше „проблематичних” героїв як ці два. Що ж вийшло? Мазепа замість стати індивідуальністю повною пристрастей, суперечностей, духових прірв, таємною, навіть демонічною постатю, незрозумілою для свого середовища, а навіть не збагнutoю для себе самого, став зрівноваженим поміркованим володарем, що виголошує сенаторські промови. Не інакше й з Карлом. У Лепкого він є тільки дуже блідим неврастеніком. У своїй клясичній „Історії Карла XII” Вольтер каже про нього, що „ніхто не знав його вдачі, і він сам не знав її, заки бурі, що повстали неждано на півночі не дали нагоди розвинутисть його притаєним талантам”. Друга глава цієї „Історії” має навіть окремий заголовок „незвичайна і несподівана зміна в характері Карла XII”. Образу такої метаморфози – неоціненний сюжет для письменника! – в Лепкого нема” [301].

Категоричність цієї оцінки впливає не з докладного аналізу образів Мазепи і Карла XII на предмет неповноти їх характерів, а з припущення рецензента, що багатогранність характерів могла б, на думку М.Рудницького, роз-

критися вповні через „мереживо оповідання і фабули” і витончений психологічний аналіз, які не послаблювалися би упродовж „б-томової трільогії”. Отже, М.Рудницький уже знав і брав до уваги, пишучи рецензію, цілість „широкої картини діяльності Мазепи”, задуманої як „наскрізь *епічний* твір”. Критерії рецензента начебто відповідали задумові письменника і часопросторові опублікованих шести томів історичної прози Лепкого про „романтичні пригоди Мазепи”. А все ж таки тодішні публікації фіксували *розходження* в проєкціях генологічної свідомості критика, з одного боку, й автора – з другого, на „широку картину діяльності Мазепи”. Прикметно, що ці „розходження” текстуалізувалися у виразних аксіологічних висловлюваннях. М.І.Рудницький писав: „Великою психологічною помилкою (!) в самій зав’язці повісти Лепкого є факт (!), що всі можливості (!) романтичних пригод Мазепи кінчаються (!) вже на другім томі...”. І далі: „... той клубок подій, який він розтягнув (!) у зв’язку з пригодами *всіх своїх героїв* на 6 томів, нам видається [...] ледве вдовольняючим на один том”. І ще: „Мазепа і його дружини співробітників є більше кабінетними „міркувальниками”, як дієвими вояками...”.

Як бачимо, у цих висловлюваннях констатуються „факти”, взяті зі структури лепківського тексту, і водночас – „факти” з власної версії можливого втілення „широкої картини діяльності” гетьмана. „Факти” з критичної рецензії Рудницького мають однотипну модальність: „Якби (!) Лепкий був баталістом, то він мав би (!) з цілого тому „Батурина” зробити могучий (!) малюнок облоги...”; і знов: „Лепкий може сказати на це з погордою (!), що ми (ті, що так думають, як я) „здегенеровані модерною літературою, коли щиро признаємось...”. Отже, полемічна настанова критика виразно проартикульована з алюзіями до самооцінок автора багатокнижжя про історичну переломну подію, в оцінці якої кардинально розходилися люди проросійськи налаштовані і люди з українського середовища. Між Рудницьким і Лепким у цьому аспекті суперечки не було. У рецензії читаємо: „Лепкий мав у своїх руках одну ідею,

яка зовсім затерлася між листками історичних матеріалів. Це була проблема збройної боротьби України з Московщиною, як єдиного (!) виходу для виборення своєї самостійності [...] Така ідея може хвилювати кожного ще й нині; як перспектива майбутнього. Але її треба було (!) *поставити* як актуальну [...] Та для цього треба би..." [301].

Зацитовані умовні конструкції висловлювань критика недвозначно засвідчують, що *джерелом* розходжень щодо кваліфікації жанрової своєрідності шеститомового твору про Мазепу було *неоднакове уявлення* про мистецько-естетичну конкретизацію „широкої картини діяльності” історичного Мазепи. Зокрема, і неоднакове трактування ролі читачів у довершенні такої конкретизації.

М.Рудницький, як на той час фахівець з галузі феноменології словесного мистецтва, допускав різні іпостасі „історичної повісті”, нагадував, що вона не мусить бути „споріднена з кримінально-сензаційним *романом*”, але відразу додавав: „Ми не можемо стриматись від запиту: що має казати цей малюнок і вчинки цих людей”.

Така „драматургія” прихованої частини дискурсу критика з приводу твору і причин неоднакового тлумачення його генологічних вимірів. Одне з джерел розходжень пов’язане з особистістю Лепкого, природою його письменницького світовідчуття і світомислення, що, зрештою, також чітко ословлено Рудницьким. „Лепкий як повістяр залишався ліриком”, – констатує рецензент очевидне. І з цього робить логічний висновок: твір, задуманий як „наскрізь епічний”, остаточно зреалізувався в структурі, яка не могла не абсорбувати ліричності як однієї з атрибутивних ознак таланту Лепкого, яка і відбилася у „композиції повісти без динаміки і без акції”, в „численних рефлексіях”.

Сприймаючи сьогодні текстуалізовані 1929 року міркування, оцінки, закиди, пропозиції М.Рудницького, можемо думати і здогадуватися про те, як тоді розуміли „динаміку повісти”, і чи не мають права на існування в культу-

рі твори „без акції”, т.зв. „ліричні повісті”? Навіть, відкидаючи подібні питання, бо на них уже відповів історико-літературний процес за останнє півстоліття, маємо факти, які пояснюють інший факт – механізм і мотиви невдоволення критика. Він слушно підкреслював, що Лепкий творив „антидот на історичні повісті Сенкевича”; текст Рудницького-критика оприявнює *тло*, основу мислення начитаного критика: поезії Віктора Гюго, Дж.Г.Байрона, Ю.Словацького; прозові епічні (поза сумнівом) „Попьоли” С.Жеромського, „Нуждарі” того ж Гюго... Звертаємо увагу на те, що саме названі та, очевидно ж, інші твори структурували оцінні судження Рудницького, про що він і сам між іншим заявляє: „Нам видається нині після Віктора Гюго (не кажемо Дюма!)”, а навіть Сенкевича, ледви вдовольняючим ... нас”. Вище, цитуючи закінчення цієї фрази, ми там зумисне робили купюру, заповнену тепер, щоб переакцентувати саме *динаміку* критичної рецепції жанрової конфігурації шеститомного твору. Він онтологічно тоді ще не „відстоявся” і тому закономірно (без огляду на естетичну свідомість реципієнтів) не міг давати одновиірних проєкцій жанрового окреслення цього твору, немислимого без проявів інтерпретативної спроможності поодиноких рецензентів, а відтак – істориків літератури.

Відтворюючи рух різних проєкцій цього плану, що належать прихильникам Б.Лепкого, його однодумцям щодо центрального концепту в „мазепіані”, подаємо тут декілька текстуалізованих проєкцій, задокументованих стисло у підручниках, оглядах, публічних промовах 30-40-х рр. ХХ ст.

Отже, 1931 рік. В.Радзикевич у „Короткому нарисі історії української літератури” (Львів, 1931) зазначав: „Писав Лепкий оповідання, навіяні тужними споминами про українське село, його обряди й звичаї, та пронизані сердешним теплом. В повоєнній добі, з-поміж повістей Лепкого („Під тихий вечір”, „Сотниківна”, „Зірка”) здобула собі серед української суспільності, зокрема в Галичині, широкий розголос *велика історична повість „Мазепа”*, в

якій автор апотеозує великого українського гетьмана та його ідею окремої незалежної української державности” [291, 295-296].

1933 рік – стаття у „Дзвонах”, що належала В.Ратичу „Сфери творчості Богдана Лепкого”. Автор її відзначає, що письменник „в історичній повісті будить глибоку давнину, відчуту в старовинних колядках, поглиблену довголітніми основними студіями, й веде нас туди, де „предків дух” нас „просить”. В нашій уяві воскресають староукраїнські княжі часи (Вадим), поет іде „слідами Ігоря”, змальовує народні здвиги за козаччини (Сотниківна) та розгортає перед нашими очима широкі, величні картини доби *найбільшого нашого державника* новіших часів у *монументальній трилогії „Мазепа”*. Мистецькими малюнками наших зривів і упадків автор немов гартує нас і хоронить від зневіри, з невдач у минулому кує нові завдатки для світлої будучини” [293, 78].

Передрукована в книзі „Українська літературі” В.Петрова, Д.Чижевського, М.Глобенка оцінка останнього (1949 р.) стосується спочатку малої прози Б.Лепкого: „...оповідання з образами особистих трагедій з життя інтелігенції (як „Стріча”) повіті сумним ліричним серпанком, поезією старовинної священної садиби, що на очах письменника відходила в минуле („До Зарваниці”, „Крегулець”, „Бережани”). Пізніше Лепкий-прозаїк звернувся до історичної тематики, написавши, вже в 20-х рр., крім кількох менших повістей („Крутіж”, „Сотниківна”, „Орли”), *велику тетралогію „Мазепа”*: „Мотря”, „Не вбивай”, „Батурин”, „Полтава” [63, 205].

Спираючись на вже цитовані й аналізовані прояви рецептивно-критичної активності Леоніда Білецького та Ю.Шереха протягом 50-х років, переходимо до 80-х років.

У США в 1981 році Роман Завадович надрукував коротку замітку під назвою „Пом’янім Богдана Лепкого”, зазначивши, що „разом з Франком і Василем Стефаником становить він трійку письменників, що своєю мистецькою культурою і впливом ідей стали *на вершинах* того, що в скарб всеукраїнської

літератури вклала Західня Україна”, а далі дав свою оцінку жанрової палітри творчого доробку: „Від коротких оповідань автор звернувся до *повістей*, таких як, наприклад, „Тихий вечір”, *повість-казка* з героїнею-аристократкою, що повертається до свого предківського народу, чи „Веселка над пустарем” з картинами священничого та вчительського побуту. Укороновує діяльність Лепкого низка історичних повістей („Вадим”, „Каяла”, „Сотниківна”, „Крутіж”) та *славний 7-томовий роман „Мазепа”*, який не одного українця на батьківщині та на еміграції зробив справжнім, свідомим українцем. Відкидаючи вигадки-сенсації про молодого Мазепу, якими захоплювалися чужі автори, Лепкий представив гетьмана як справжнього державного мужа і дав нову, українську версію цього історично-політичного діяча” [109, 10].

У часи незалежної України маємо різні оцінки. Насамперед, із передмови професора М.Ільницького до двотомного видання творів Б.Лепкого 1991 року. Бажаючи сказати окремо про цикл повістей, пов’язаних з образом Мазепа, дослідник згадує, що „повісті ці виклика́ли неоднозначну оцінку критики. Їм закидали фрагментарність „прозової поезії” (М.Рудницький), інші, попри „підсолодженість” головного персонажа, вважали „Мазепу” твором високої художньої культури (Радзевич)... Фатальні наслідки щодо подальшої долі „Мазепа” мала стаття критика В.Державіна на сторінках журналу „Критика” (1930)” [122, 26]. М.Ільницький вважає, що „трилогія „Мазепа” потребує окремої розмови, а передусім видання, щоб твір цей став доступним широкому колу читачів” і що „у своєму трактуванні постаті Мазепа письменник спирався передусім на праці М.Грушевського як на найавторитетніше дослідження, яке й донині не втратило свого значення. Мазепа Б.Лепкого – не та демонічна постать, якою він виведений у творах багатьох класиків західноєвропейської літератури, а радше просвітницький діяч. І такий підхід відповідає історичній правді” [122, 27]. Критик подає високу оцінку творові, стверджуючи, що „трилогія „Мазепа” була новим помітним кроком уперед в творчості Б.Лепкого в галузі історичної прози”, бо „автор долає тут надмірну лі-

ризацію, що пронизує його оповідання та повісті, і досягає поглибленого психологізму, особливо в зображенні таких персонажів, як Кочубей та Мотря. *Епічне начало стилю письменника міцніє* від перших повістей, що входять до трилогії, – „Мотря”, „Не вбивай”, – і особливо виразно виявляється в повісті „Батурин”. Автор передмови згадує прихильну оцінку одного із рецензентів роману, а саме Є.Бунди: в „Батурині” „гігантське його (Лепкого) зусилля дати справжню історичну повість – і то без еротичного мотиву, в лапідарному і *чисто епічному* стилі, без ніяких конструкційних недоладностей – увінчалось успіхом” [122, 28].

У 1992 році у „Дзвоні” з’явилась стаття професора Т.Комаринця під символічною назвою „Твір європейського звучання”, передрукована у розширеному варіанті у збірнику статей і матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження Б.Лепкого [158]. Зацитуємо кілька суджень науковця. Насамперед він вважав, що „тетралогія „Мазепа” присвячена одній з найбільш яскравих і драматичних сторінок українського минулого” [158, 90]. Далі, після короткої історичної довідки про тодішні події, констатував, що саме вони стали „основою *романної розповіді*, визначили сюжеттику тетралогії Б.Лепкого, конфліктні ситуації, взаємодію, іноді дуже складну, різнотипних персонажів як уособлення автентичних представників того часу, так і створених творчою уявою письменника людських характерів, які не меншою мірою виражають правду історії (С. 91).

На думку Т.Комаринця, „романи тетралогії „Мотря”, „Не вбивай”, „Батурин”, „Полтава” – *високохудожні твори*”, адже вони „не є ілюстрацією історичних подій і не претендують на детальний опис життя відомих державних діячів”, а „кожен із цих романів є завершеною композиційною структурою, але, *взяті разом, становлять велику епопею* змагань наших предків за державну самостійність”. Професор дійшов висновку, що „повернена читачеві тетралогія „Мазепа” є єдиним такого плану і такої проблематики *циклом романів* в українській літературі”, тому, безперечно, „сприятиме відроджен-

ню історичної пам'яті нашого народу" (С. 92). Далі історик літератури вдався до таксономії творчості: „Серед прозових жанрів художньої спадщини Б.Лепкого *чи не найперше місце* посідають оповідання і повісті історичної проблематики. Вони становлять два цикли: перший стосується подій Київської Русі, інтерес до яких пробудило славнозвісне „Слово о полку Ігоревім”; другий – пов'язаний з періодом очолюваної гетьманом І.Мазепою боротьби українського суспільства за свою незалежність. До першого циклу належать повість „Вадим”, оповідання „Каяла”; до другого – передовсім тетралогія „Мазепа” (І. „Мотря”, ІІ. „Не вбивай”, ІІІ. „Батурина”, ІV. „Полтава”), повісті „Сотниківна” і „Крутіж”, оповідання „Орли”. Доповідач простежував жанрову еволюцію творів: „Кожна з чотирьох частин, виходячи з тодішньої традиції, визначається письменником як історична повість. Насправді ж за своєю структурою, розгалуженістю розповіді, сюжетними перипетіями – це *роман*. Романи тетралогії (чи трилогії) відзначаються широтою охоплення подій, глибоким проникненням в історичну епоху, достовірністю розповіді, яка часто насичена ліричною теплотою, зокрема коли йдеться про головні постаті, Мотрю і Мазепу. Кожен із чотирьох романів складається з багатьох іменованих (із назвами) частин. Перший („Мотря”) і четвертий („Полтава”) романи мають по дві книжки. Особливістю стилю романів тетралогії є наскрізний ліризм, який, до речі, властивий для усієї прози Б.Лепкого. У них (романах) домінує романтичне (неоромантичне) бачення над реалістичним світовідчуттям, явно помітне тяжіння до символізації” (С. 95).

Дослідник звертався і до оцінок сюжету твору, визнаючи зокрема, що „сюжетна лінія Мазепа-Мотря належить до *найбільш вдалих*, достатньо психологізованих”, бо „Мазепа розкривається тут як людина глибоко інтимних почуттів, як витончена натура, що розуміє красу людських відносин, тягнеться до відчуття всієї багатогранності світу” (С. 100).

Після численних розмірковувань Т.Комаринець пропонує підсумкову оцінку: „Найвищим здобутком мистецьких пошуків і осягнень Лепкого, зок-

рема у прозі, є, *безперечно*, тетралогія „Мазепа”. Письменникові не вдалося закінчити і реалізувати повністю свій задум щодо створення нових романів мазепинського циклу „Орлик” і „Войнаровський” (один із них залишився у рукописі, другий ненаписаний). *Тетралогія Б.Лепкого є новаторським явищем в українській літературі*. Подібного твору вона не знає: йдеться не лише про проблематику, а й про особливості реалізації складного задуму. Письменник, що від природи схильний до медитативних форм, бо за складом мислення був ліриком, запропонував читачеві цикл романів неоромантичного спрямування” [158, 102].

Дослідник творчості Б.Лепкого, зокрема упорядник його листування, В.Качкан писав: „те, що характеризує власну проєкцію Лепкого-поета на ліризацію персонажу, часто відповідає і манері Лепкого-прозаїка: спогадовість і туга пронизують іноді оповідання, як то кажуть, від заголовка аж до прикінцевої фрази, бо така туга як морально-філософський феномен десь коріниться в історичній пам’яті, у народнопісенній стихії. Справедливо ж зауважив свого часу професор Михайло Рудницький, що у художньому методі Б.Лепкого нероздільно співіснують „особистий смуток і смуток – з приводу народної недолі”. Багато хто з дослідників не розумів або не міг збагнути специфічності душі українця, яка безумовно, проявлялася у характері письменницької праці, у характеротворенні. Так, приміром, „Літературні вісті” (1927. – № 9), аналізуючи початкові книги *епопеї* Б.Лепкого „Мазепа”, пафосно констатували, що автор „переборов свою ліризовану анемію вислову й конструктивну кволість, зумів виявити небуденний хист психологічної обсервації у характеристиці типів з історичного становища” [136, 87]. В.Качкан твердив: „Безперечно, Б.Лепкий як прозаїк у творах на історичні теми дотримувався наукових трактувань історичної епохи, часу, тла. Але навіть у такому *широкому художньому полотні, як роман „Мазепа”, автор достатньо використовує не тільки раціональну, а й емоціонально-почуттєву сферу, іншими словами, – душу*” [136, 89].

У 2003 році, досліджуючи новаторські тенденції розвитку сучасної української прози з урахуванням художніх здобутків жанру історичного роману в попередні періоди розвитку, Л.Ромашенко назвала Б.Лепкого „видатним майстром історичної прози” і зазначила, що він „у повістях „Сотниківна”, „Орли”, „Крутіж”, *романній тетралогії* „Мазепа” створив об’ємну панораму суспільно-політичного та культурного життя України XVII-XVIII століття, вивів образи історичних діячів того часу, насамперед І.Мазепи, П.Орлика, А.Войнаровського, Меншикова, Петра I, Карла XII”. І далі, не називаючи, які саме „окремі вади” властиві творам письменника, констатувала все ж, що вони, особливо *епопея* (!) „Мазепа” „вражають масштабністю охоплення подій, розмаїтістю образів, етнографічно-побутових сцен, художнім зображенням батальних картин, ліричною тональністю” [298, 44].

Висновки до II розділу

На наш погляд, корпус наведених уривків із журнально-газетних статей, історико-літературних оглядів, доповідей на наукових конференціях і урочистих академіях, присвячених вивченню творчості і вшануванню пам’яті Богдана Лепкого, від 1931 року до наших днів, демонструє ту динаміку, яка проймала генологічну свідомість українців різних поколінь, спроектовану авторською свідомістю письменника крізь призму терміносистеми „*епічність*” → „*повість*” → „*роман*” → „*епопея*” у заломленні і трансформації генологічної свідомості найбільш компетентних реципієнтів-літературознавців, яким доводилося працювати у мінливих соціокультурних ситуаціях. Зміст і контури ситуативних контекстів структувалися в діалогічній конситуації, горизонт якої, зрештою, окреслювався протистоянням тоталітарних, жорстко конструйованих систем і систем, саморегульованих у демократичних суспільствах.

Активна участь Б.Лепкого в історико-літературному процесі як письменника і як літературознавця, укладача хрестоматій і читанок, видавця україн-

ської класики тощо зумовлювала той факт, що на його твори не доводиться „накладати” жанрові матриці з інших періодів, підганяти ці твори під усталені, сформовані поза контекстом Лепкого парадигми; жанрову сутність, генологічні виміри прози Лепкого можна „вивести” з культурно-мистецької ситуації, в якій жанрологія/генологія свідомо та цілеспрямовано розроблялася. З цього погляду досвід українців О.Колесси, Л.Білецького, М.Рудницького, Ю.Шевельова, пізніше І.Денисюка, В.Фащенко, В.Лесина, В.Удалова, М.Кодака та ін, як і поляків С.Скварчинської, С.Савіцького, М.Гловінського, Г.Маркевича, як і російських, французьких чи німецьких літературознавців, складає той контекст, у якому увиразнюється своєрідність генологічної свідомості Б.Лепкого.

Горизонт генологічної свідомості Б.Лепкого-прозаїка окреслюють згадувані письменником, його критиками і компетентними читачами-прихильниками твори К.Гамсуна, С.Жеромського, В.Оркана, Я.Вассермана, А.Чехова, В.Стефаника, М.Коцюбинського, М.Яцкова, А.Чайковського, В.Винниченка. А концепти, постаті, яким Лепкий свідомо протиставляв своє власне розуміння героя-виразника української візії, пов’язувалися з Г.Сенкевичем, Д.Мордовцем, Н.Погодіним, з котрими духовно і текстуально полемізував Б.Лепкий-прозаїк. У його художньому світі епічні й ліричні первні постійно взаємоопосередковувалися.

Корпус розповідно-оповідних прозових творів Б.Лепкого репрезентує в українській культурі текстуалізовану генологічну свідомість письменника, відлуння якої посилювалося, заломлювалося в літературно-критичній рецепції таких діячів української культури, як Василь Сімович, Євген-Юрій Пеленський, Михайло Рудницький, Теофіл Коструба, Леонід Білецький, Володимир Державин, Іван Багряний, Роман Завадович, а відтак М.Сивіцький, В.Лев, М.Ільницький, Т.Комаринець, Ф.Погребенник, В.Качкан, і сприйманні молодого покоління дисертантів-лепкознавців В.Соколової, Н.Лисої, Н.Буркалець, Б.Вальнюк, Т.Литвиненко, О.Царик.

РОЗДІЛ 3

СТРУКТУРУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ БОГДАНА ЛЕПКОГО

У соціокультурній ситуації, яка склалася зараз в українському науковому просторі, завершення дослідження „Жанрова система прози Богдана Лепкого” на заявлених у Вступі і розгорнутих у попередніх двох розділах спостереженнях і матеріалах видається можливим у вигляді спроби запропонувати функціональну модель генологічної свідомості письменника. Приступаючи до її реконструкції і презентації, наголосимо на декількох концептах, які вважаємо фундаментальними у виконанні розвідки. Назвемо їх термінами, вже використаними попередниками: „цілісно-системний підхід” до розуміння взаємопов’язаних жанрів новела – оповідання – повість – роман (за В.Л.Удаловим) і „системогенеза авторської свідомості” у трактуванні генетики класичної літератури (за М.П.Кодаком). При цьому будемо пробувати дотримуватися „методологічної культури”, якої вимагає дослідження надскладних систем [183].

Художній світ будь-якого письменника, як один із проявів цілісної національної культури у діалектиці світова – регіональна – національна культура, для нас об’єктивно текстуалізований у спадщині Богдана Лепкого. У свою чергу у цій спадщині як системі вищого рівня виступають *підсистемами* прозовий і віршований доробки; у прозі – відповідно – можемо абстрагувати домінанти жанрових субсистем – „малої”, „середньої” і „великої” прози.

Як проілюстрували тексти літературних критиків, істориків літератури і сучасних літературознавців, можна *відчувати* на рівні безпосередньої рецепції і *рефлексувати* на рівні теоретичної інтерпретації три домінанти, які виділяються на матеріалі прозових творів, коли читачі і дослідники говорять про ці твори, використовуючи по чергово такі терміни як новела – оповідання – нарис – повість (одна ситуація); оповідання – повість – роман (друга ситуа-

ція); повість (цикл повістей) – роман (цикл романів) – епопея (дилогія, трилогія, тетралогія, пенталогія тощо) (третя ситуація).

Все відзначене потребує належної експлікації стосовно Богдана Лепкого. Йдеться про оприсутнення його творчості в діяхронному і синхронному аспектах такої соціокультурної конситуації, яка склалася в період нашої роботи над цією дисертацією, тобто з 1998 по 2003 рік.

3.1. Домінанти жанрових систем у прозі Богдана Лепкого

Корпус прозових творів Б.Лепкого, що складався у першодруках за життя автора, розокремлюється з жанрового погляду на два ареали. Перший від 1897 року (перша збірка оповідань „З села”) до 1923 року. Початок цього періоду ще ознаменований публікацією тексту „Зломані крила” в журналі „Зоря” під псевдонімом Лепкого і з жанровим маркуванням „новеля”.

Хронологічно верхня грань періоду – 1923 рік – позначена виходом ужгородського видання оповідань „З села” (по суті, третім перевиданням першої книжки Лепкого-прозаїка) і повісті-казки „Під тихий вечір”.

У жанровому аспекті 25-річний творчий шлях письменника розмірений книжками: „З життя” (1899), „Оповідання” (1901), „Щаслива година” (1901), „В глухім куті” (1903), „Нова збірка” (1903), „В горах” (1904), „Кара та інші оповідання” (1905), „По дорозі життя” (1905), „Кидаю слова” (1911), „Оля: образок з глухого кута” (1911), „Писання” (1922). Другий том обсягом 485 сторінок містив прозу письменника.

Одночасно з названими прозовими збірками автор часто випускав збірки поезій, промов, історико-літературних оглядів. *Літературні нариси* „Василь Стефаник” (1903), „Маркіян Шашкевич” (1912), „Чим жива українська література” (1915, 1918), „Незабутні” (1922) виконані на порубіжжі мистецької прози та літературної есеїстики з виразною розповідною тональністю.

Назви книжок, частота їх появи у літературно-мистецькому житті, ювілейна збірка „Золота липа”, хоча вийшла в світ друком у 1924 році, разом з

двотомником писань Б.Лепкого, щедро коментованим самим автором, з проникливою статтею Василя Сімовича, – все це не просто бібліографічні позиції, а й опрідметнена, зматеріалізована в різноформатних книжкових виданнях, розрубрикована семіоза генологічної свідомості автора, позначена в текстах *термінами*, серед яких переважає лексема „оповідання”.

Свідченням того, що на даному відтинку часу повільно визрівали такі задуми, які ословлювалися й іншими лексемами, серед яких фігурували слова „новела”, „нарис”, „повість”, „епіка”, – є, по-перше, листи Б.Лепкого до людей, з якими адресант був найбільш відвертим (О.Барвінський, К.Студинський, З.Кузеля), а, по-друге, нові тексти іншого, ніж оповідання, формату і жанрового окреслення. Створені, підготовлені до друку Лепким, вони невдовзі неначе „вибухнули”, явивши публіці багатьох прихильників і задрісних сучасників новий вимір авторської свідомості – *історичні повісті*. Відтворена далі динаміка руху творчої активності прозаїка в часі, в жанрових маркуваннях, в презентації перспективної тяглості (том перший, том другий, трилогія, тетралогія) увиразнила скриті від спостереження трансформації в генологічній свідомості Б.Лепкого. Наступні його публікації з описом жанрових окреслень – це безперечне і наочне підтвердження такого висновку. Отже, після повісті-казки „Під тихий вечір” (1923) і попри повість із стрілецького життя „Зірка” (1929), 1926 року разом з видруком „Мотрі” почав фігурувати генологічний маркер „історична повість”. Окрім книжки обсягом 130 сторінок „От так собі” з генологічним маркером „мініятури”, одна за одною виходять прозові книжки історичної тематики: 1927 року – „Сотниківна”, обсягом 184 сторінки із структурно неокресленим визначенням „історична картина”, зате з часовим і тематичним скеруванням – „... картина з часів Виговського”. Невдовзі, у 1931 році, виходять її „друге поправлене видання”, а рік перед тим у Београді – сербський переклад. У 1930 році – „повість з княжих часів „Вадим”, окремою книгою опублікована повість „Веселка над

пустарем” (вона, як пам’ятаємо, у додатку “Неділі” побачила світ ще в 1929 році).

Протягом 1931 року „Рідна школа” у Львові пропонувала дітям літературно опрацьовані Лепким народні українські казки і переклади казок інших народів.

Отже, 60-річчя Б.Лепкого було ознаменоване творчою активністю письменника, що було зафіксовано у журналі „Дзвони”, який присвятив йому цілий номер за лютий 1933 року.

Прозовий доробок 30-х років поповнювався регулярно, з розширенням тематики і нових генологічних проєкцій: 1934 – *історичне оповідання* „Орли”; 1935 – *історичне оповідання* „Каяла”. Обидва тексти, крім вказівки на загальну і спільну матрицю (форма „історичне оповідання”, „історична повість”), мали додаткову хронологічну орієнтацію: „Каяла” писалася „з нагоди 750-ліття походу князя Ігоря Святославича на половців 1185 р.”; „Орли” співвідносилися з 1734-1750 роками. Обидва „історичні оповідання” виходили заходом „Просвіти” і Видавничої Спілки „Діло”.

Варто тут нагадати деякі факти, з якими пов’язані певні паузи і повороти в розвитку і в траєкторії творчої свідомості письменника. Готуючись до наукового звання „повного професора”, Б.Лепкий написав підручник „Zarys literatury ukraińskiej” (1930), а в 1933 році опублікував у журналі „Sprawy Narodowościowe” інформаційний нарис „Kilka zagadnień z literatury ukraińskiej”.

Саме тоді довелося Б.Лепкому пережити найбрутальнішу оцінку його діяльності та історичної белетристики (стаття В.Державина 1930 року), яка спровокувала кількарічну дискусію з приводу тетралогії „Мазепа”. Про це свідчать аналізовані вище тодішні рецензії М.Рудницького*, а також велика розвідка С.Лакусти „Україна і Московщина в трилогії Богдана Лепкого „Мазепа” (Чернівці, 1932) [312, 292].

* Зокрема, рецензія М.Рудницького на книжку І.Борщака та Мартеля „Життя Мазепи” // Діло. – 1931. – 27 лютого.

Не завершивши циклу „історичних повістей” про Мазепу, Б.Лепкий в другій половині 30-х рр. як сенатор Сейму Речі Посполитої публічно виявив свою генологічну свідомість у формах спогадів („Казка мого життя”, 1936-1941; „Три портрети. Франко – Стефанік – Оркан”, 1937), порівняльної студії про Шевченка, Пушкіна, Міцкевича („Pod romnikiem Piotra I” 1939) і в ще одній повісті – в „історичних малюнках з часів гетьмана Виговського” – „Крутіж” (1941). З публікацією цього твору формально закінчився метатекст прози Б.Лепкого, в якому залишилася в текстуалізованому вигляді ще одна грань, іпостась художнього світу Лепкого як прозаїка. На відтинку 1923-1941 років генологічна свідомість письменника, як послання до читачів і нащадків, скеровувалася через систему лексем „повість”, „епіка”, „оповідання”, які увійшли в термінологічні маркування типу „історична повість”, „історичне оповідання”, „малюнок”, „картина з часів...”, „трильогія” і т.п. Прикметно, що не тільки тодішні критики виявили певні розходження між собою і щодо авторської волі Лепкого, а й перекладачі його творів. Так, чеською мовою вже перші томи, що представили образ Мотрі, презентувалися читачам під заголовком „Srdce a žezlo” (Серце і булава) з переформульованим жанровим означником „Historické eopereje”.

У генологічному дискурсі лінійно часове розміщення прозових творів Б.Лепкого потребує увиразнення перспективно-ретроспективних модифікацій горизонту перцептивного поля кожного тексту з оприявленням наступних. Цю динаміку легко фіксуємо з позицій авторської свідомості. Коли Б.Лепкий написав „Зломані крила” і проходив перипетії з публікацією свого твору, він не був ще автором повістей „Під тихий вечір”, „Веселка над пустарем”, і навіть у листах не фіксував задуму оповідання „Оля”. З публікацією трилогії „Мотря” ніхто з критиків цієї „історичної повісті” не міг знати, що опублікований текст уже гравітаційно тяжів до перспективи задуманого твору (чи розділів), у центрі яких уявлялися письменникові Орлики (батько і син) і Войнаровський. Коли, скажімо, Ст.Шах відразу рецензував повість-

казку „Під тихий вечір”, то горизонт його читацького досвіду, що був підставою сприймання цього тексту, обмежувався 1925 роком, а жанрове окреслення сумірялося зразками творів С.Жеромського і Я.Васермана. Зрозуміло, що цей же твір Лепкого набував іншого контекстуального поля в Л.Білецького та Ю.Шереха.

Такі і подібні приклади підводять до усвідомлення та артикуляції висновку на матеріалі прози Лепкого, в якій закладені автором тематичні, мотивні, ідейно-концептуальні зв'язки і відношення, образно-персонажні подібності чи континуації-розгортання і т.п., – отже, висновку про те, що генологічні маркування сприяють переформатуванню рецептивної іпостасі твору, виокремленого з доробку письменника за допомогою назви (заголовка) і терміна на окреслення загальних контурів твору – оповідання чи повісті, чи звичнішого для когось терміна “роман” (opowieść, novels).

Якщо Б.Лепкого, як ми вже мали нагоду текстуально спостерігати, постійно цікавила проблема зради/вірності, пов'язаного з нею концепту повернення до „віри батьків”, який спирається на архетип „блудного сина”, то легко зауважити оприсутнену в образах наявність цієї проблеми і в „Зломаних крилах”, і в „Олі”, і в „Під тихий вечір”, і в „Зірці”, і в „Веселці над пустарем”, і в циклі творів про Мазепу. Ця проблема як концепція постає і конкретизується на різному матеріалі (релігійному в „Зломаних крилах”, родинно-соціально-побутовому в „Олі” і „Веселці над пустарем”, етнічно-національному в „Під тихий вечір”, у „Крутіжі”) тощо; на різному часопросторовому континуумі та його осяжній об'ємності – від локально-родинної („Зломані крила”, „Оля”, „Під тихий вечір”, „Сотниківна”) до панорамно-національної і регіонально-міжнаціональної („Мотря”, „Батурин”, „Полтава” – цикл про Мазепу). Вона, ця проблема, трансформується в образно-персонажному вияві через долю яскравої особистості в її незалежній постаті чи здебільшого в стосунку до іншої статі за парадигмою „він - вона”. Про це свідчать назви ряду творів Лепкого, які вербалізовані різними онімами:

іменами людей („Оля”, „Мотря”, „Вадим”, „Мазепа”); назвами міст („Батурин”, „Полтава”), образами-символами, метафоричними узагальненнями („Зломані крила”, „Під тихий вечір”, „Зірка”, „Веселка над пустарем”, „Орли”, „Крутіж”). З усього зазначеного і з інших реалій художнього світу Лепкого-прозаїка стає відчутно-осяжною цілісність і взаємопов’язаність духовного світу, авторської свідомості письменника, який зосереджує в собі світ. А світ у свою чергу (навіть як всесвіт-космос) формує чи вилонює з себе таких, як Б.Лепкий. А це означає згідно з концепцією цілісності художнього твору, що авторська свідомість, втілюючись в словесно-мистецьких феноменах, постає як різноформатні фабульно-сюжетні, імагологічно-типажні величини. Власне їх відчуває, осягає, породжує передусім автор у мовно-генологічній картині світу, яку він органічно засвоює і присвоює в соціокультурному середовищі, ведучи безнастанний діалог з читачами, критиками, видавцями, з організаторами мистецько-культурного життя.

Листи Б.Лепкого, його літературно-критичні, історико-літературні праці, матеріали критично-інтерпретативної діяльності сучасників письменника – все це разом засвідчило і підтвердило, що художній світ його прози – це континуум структуралізований. Системотворчу роль у структуруванні художнього світу, крім інших чинників, відігравали смислові єдності, які визначали семантику понять/термінів *новела, оповідання, повість, роман, епопея*. І тільки той учасник мистецько-культурного життя, хто прочитав ці твори, і пам’ятає твори інших письменників, може чисто прагматично зорієнтуватися в корпусі книжок Лепкого, в континуумі його художнього світу, брати посильну участь у розгортанні дискурсу з приводу *поодиноких, декількох* чи всіх назагал опублікованих його творів. Завдяки законам асоціативності діяння уяви, згадування і пригадування, пам’яті такі читачі розширюють і збагачують свій читацький досвід, який лежить в основі поняття специфічної *компетенції*.

Аналізовані літературно-критичні статті про твори Б.Лепкого засвідчують багатство та обсяг подібної читацько-рецептивної компетентності (С.Шах, В.Ратич, Т.Коструба, М.Рудницький, Є.Ю.Пеленський, Л.Білецький), яка зумовлювала *різний ступінь* наближення горизонтів письменника і реципієнтів. Хоча вони до 1941 року не мали (і не могли мати) у власному досвіді *всього корпусу* прозових творів Лепкого. Навіть побіжний розгляд текстуалізованої компетентності прихильних до Лепкого критиків виявляє сліди діяння в їх оцінках і судженнях зіставних операцій (аналогія, уподібнення, протиставлення), які виходять *поза* твори Лепкого.

Саме це дає компетентним читачам такого типу можливість і спромогу приймати генологічну свідомість на рівні наукової (інколи квазінаукової) термінології. Метафори як фікційні феномени генологічної свідомості не тільки живлять, а й виступають засобом оформлення оцінок жанрових форм конкретних творів аж до трансформації і цілковитої заміни жанрових маркувань. У зв'язку з цим зрозумілими стають такі явища як використання маркера „історична епопея” для презентації твору Лепкого „Мотря” чеським читачам або маркера „повість” для пізніших українських читачів твору „Зломані крила”. Але в цьому ж зв'язку постає і теоретичне питання: чи не є це проявом відвертого суб'єктивізму і сваволі сучасного дослідника? Відповіді на нього, принаймні, певна експлікація проблеми потрібна в контексті нашого дослідження, бо категоричність обстоювання „чіткого жанрового визначення літературних творів ХІХ – ХХ століття” [338, 3] на основі „об'єктивного рішення” проблеми [338, 15] залишає, як нам здається, осторонь сучасне розуміння онтології літературного твору, а в нашому випадку і специфіку оприсутнення в культурі України жанрової системи Лепкого.

Так, В.Л.Удалов у своїх працях послідовно педалює філософські категорії „об'єкт”, „об'єктивність”, „об'єктивне вирішення...”, критикуючи водночас суб'єктивність у міркуваннях інших дослідників жанрології, що може скластися думка, начебто розмова про „генологічну свідомість” – науково

некоректна. Варто вдуматися хоча б у таку тезу, що „жанрово-видова ознака певного твору визначається в такому разі за *об’єктивно існуючою* перевагою (домінантою) однієї або двох з цих ознак...”, аби засумніватися, чи коректно автор відзначає „об’єктивно (!) існуючу” жанрову прикмету. Підсумкова його фраза з посібника для студентів ще більше проблематизує можливість обіцяних однозначних чітких рішень. Прочитавши її, так і не знаєш, в *якому сенсі* трактується „об’єктивність” у літературі. Автор пише: „... *об’єктивно, незалежно від наших бажань чи втручань, виявилась, сама себе показала (!) суто жанрова основа будь-якого твору, яка є незалежно стабільною, непохитною – як основа – при всіх історично можливих змінах, що відбуваються із жанром твору. Ця основа – сюжет літературного твору*” [338, 23]. Нижче В.Л.Удалов слушно нагадує, що потрібен детальний розгляд сюжету, аби „усвідомити об’єктивні таємниці видозмін конкретно-історичних жанрів” [338, 23].

Отже, ми опиняємося перед необхідністю „усвідомлення об’єктивних таємниць” у жанровій системі прози Лепкого, яку „циркулярами” і „вказівками” взагалі виключали з живого історичного функціонування української культури. Якщо фахові літературознавці з витонченим естетичним смаком, досліджуючи оновлення української новелістики періоду, коли новели Лепкого писалися і публікувалися, про доробок цього письменника навіть не згадували; якщо новели й оповідання Лепкого об’єктивно (!) існували тоді, коли ці дослідники простежували: один – „оновлення жанру і суперечки про поетику” [344, 3], а другий – „розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст.” і „зміст в системі (!) жанрів”, шукаючи в цих змінах ролі і долі новели [85; йдеться про перше видання монографії 1981 року], а новелістичний доробок Лепкого при цьому обминався, то про яку *об’єктивність* у цілісно-системних дослідженнях жанрових визначень йдеться? Дотримуючись цілісно-системного підходу, ми маємо осягнути „всезагальну сітку закономірностей об’єкта як цілого”. Нам радять не забувати про онтологічні і гносеологіч-

ні корені будь-яких теорій, в тім числі помилкових і неспроможних, бо базованих на частково-системному підході до предмета осмислення.

Констатувавши відсутність творів Б.Лепкого у жанрологічних дослідженнях соціокультурних реалій – розвитку й оновлення української новелістики I половини ХХ століття, – ми також зіткнулися з дилемою: або Лепкий писав твори, що випадають із системи „художня література”, або категорія „об’єктивності” розуміється надто суб’єктивно, або вона в загально-філософському сенсі, на який покликається літературознавець, взагалі не застосовна до літературних явищ. Чи теоретик літератури не скеровує тих, що зацікавилися жанрологією, до таких висот абстрактно-логічного мислення, з яких літературні реалії не впізнаються і не проглядаються?

Щоб спростувати хибні чи неповні, часткові теорії, В.Л.Удалов радить сягнути до онтологічних коренів, які „містяться в наявності об’єктивно існуючої „Сітки” співвідношень і взаємодій всезагальних закономірностей Дійсності, її Буття, кожної їх клітини” [338, 16]. Очевидно, це цілком слушно щодо „сітки співвідношень і взаємодій”, яка проявляється в „кожній клітині Буття”. Але постає питання: скільки сходинок різних рівнів маємо пройти тепер від „сітки” різножанрових творів Лепкого у їх текстуалізації в період з 1897 по 1941 рік до „Сітки співвідношень і взаємодій всезагальних закономірностей Дійсності”, яка існувала протягом *того* часу, а нас зараз від неї відділяє наступне півстоліття?

На наш погляд, структурування художнього світу Богдана Лепкого можна простежити ефективніше з *нижчого рівня* розгляду його жанрової системи, а саме – з того рівня науки, на якому проблему онтології літературно-словесного твору почали переформульовувати феноменологи. Тепер існує чимало версій сучасного розуміння буття літературних творів різної жанрової конфігурації. Зокрема в Україні одну з них запропонував Є.М.Чорноіваненко [363], іншу – в Росії – В.І.Тюпа [336]. Зарубіжний досвід узагальнення зміни парадигм щодо специфіки літератури в її структурно-

системних вимірах запропонував французький вчений А.Компаньйон [159] та „Енциклопедія постмодернізму”, створена в США [96]. Згадані джерела, з яких би висот гуманітарного знання не підходили, врешті заторкують проблеми жанру з урахуванням „аналітики художності”. Саме аналітична логіка анатомує сутність художнього, невіддільну від рецептивно-комунікативної суперечливої єдності, яка складається в безнастанному діалозі автора з реципієнтами...

Не відхиляючись далі від означених вище сумнівів і запитань щодо „об’єктивності” генологічних предметів, вкажемо на ту позицію, яку вибираємо для наступних кроків на шляху зближення чи врахування філософсько-культурологічного і власне літературознавчого горизонтів вияву генологічної свідомості Б.Лепкого. Вважаємо, що система („сітка”) жанрів прозового метатексту письменника стає реально доступною нам не як об’єкт, незалежний від суб’єкта, а як система взаємо опосередкованих суб’єктно-об’єктних відношень (=інтерацій) кількох ієрархізованих рівнів і перехресних сфер.

Сходження, яке здійснює сучасний дослідник-інтерпретатор, з нижнього рівня цієї системи до найвищого, прискорюється та уможлиблюється завдяки досвіду *інших* дослідників, які безпосередньо не торкалися творчості Б.Лепкого, водночас кидаючи світло на неї з різних проєкцій. Стисло охарактеризовані вище праці О.Колесси „Гене́за української новітньої повісти” (1927), І.Кошелівця „Роман як жанр” (1981) є для нас тими „дзеркалами”, які увиразнюють внутрішні іманентно літературні відношення жанрових підсистем з домінантами „новелізація – оповідання”; „повістевий світ”; „романна епіка”. Вони дають найвиразнішу проєкцію європейського контексту на генологічну свідомість Лепкого. А згодом вже праці І.Денисюка, В.Фащенко, В.М.Лесина ілюструють наявність не артикульованих (формально не текстуалізованих, віртуальних, підтекстових, інтертекстуальних, алюзійних тощо) відношень прози Лепкого з жанровим полем європейської культури, але заломлену крізь призму радянської рецепції. Отже, маємо справу з реально

існуючим варіантом інтертекстуальної структури за парадигмою присутності в модусі відсутності.

Достатньо порівняти теоретичні вступні розділи – „Загальні теоретичні питання новелістичного жанру” з праці О.Сулими-Бойка [320] і „Оновлення жанру і суперечки про поетику” з монографії В.Фащенко [344] – з особливою увагою до їх бібліографічних посилань і теоретичних засновків, щоб докладніше і переконливо цю тезу експлікувати.

Під час такого зіставлення спостерігаємо, по-перше, таке: обидві праці опубліковані в 60-ті роках ХХ ст. – в один із поворотних історичних моментів у європейській цивілізації як західного, так і східного ареалу. В.В.Фащенко опублікував монографію „Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917-1967 рр.)” у вид-ві „Радянський письменник” в 1968 році. О.Сулима-Блохин 1969 року в Мюнхені – монографію „Квітка і Куліш – основоположники української новели”.

Отже, предметна спрямованість досліджень різновекторна: Квітка-Основ'яненко – П.Куліш, з одного боку, і вихідна теза „за 50 років зроблено багато. Українська новела, як і вся література, пішла шляхом соціалістичного реалізму” – з другого [344, 29]. Вихідна теза першого автора протилежна: „Коротко кажучи, форма новелі, в її загальних дефініціях, є нейтральна до реалізму і може заповнюватися різним стильовим змістом, може навіть імпресіоністичним більше, ніж яким іншим (Залишаю це питання відкритим, бо це – окрема тема)” [320, 11]. Отака іпостась „об’єктивного існування” жанру... Цей автор уникає категоричності і при цьому застерігає: „...Сказати, що належить до іманентних прикмет новели, а що у визначеннях виявляє нашарування моди, естетичних смаків одної епохи, не так то й легко, бо тут у літературознавстві все лежить облогом” [320, 10]. То, може, саме мюнхенський автор впадав у суб’єктивізм і піддався аксіологічним відхиленням?

Екскурси в історію жанрів малих оповідних форм прози сходяться і в Фащенко, і в Сулими-Блохина до однакових джерел – до праць Арнольда Гі-

рша (Hirsch), Пауля Гайзе (Heyse), Б.Ейхенбаума, М.Петровського та ін., і до однотипної моделі осмислення сутності жанру як поняття – до зіпротиставлення ланцюга генологічних маркувань: *анекдот – казка – оповідання – повість – роман*. Цю методику ми вже зауважували на текстах О.Колесси та І.Кошелівця; вона ширше використана О.Сулимою-Блохиним. Вона ж згорнуто проглядає з відомого визначення В.Фащенко, хоча в ньому на історичному тлі немає принципової новизни: „Новела – короткий епічний твір, в якому здійснюється композиційно стисле відкриття цілого світу в „зосереджувачій миті” життя, тобто в невеликому колі зв’язків, які в певному вузлі утворюють один, на відміну від роману чи повісті, епіцентр настрою і думи, важливої і значної для досягнення протиріч дійсності” [344, 21]. У компаративному дискурсі оприсутнюється міркування й Сулими-Блохина: „Там, де поруч новелі не розвивається роман, там все-таки, здебільшого (!), є повість як „ерзац” роману. В німецькій літературі терміна „повість” не існує, хоч відчуття наявності (!) проміжного жанру, більше спорідненого з романом, наявні, і є спроби означити цю категорію творів спеціальним, але не досить виразним висловом „größere Erzählung” [320, 15]. Німецьке „велика розповідь (оповідання)” геть нагадує лепківські емпіричні окреслення „більший твір”, „більша новеля” і т.д.

Характерним є також те, що докладному зіставленню понять новели, роману (повісті) в дослідженні „Квітка і Куліш – основоположники української новели” [320, 12-19] передує загальна теза: „Мистецтво слова є *водночас і жанрово розчленоване, і суцільне*, що продиктовано самою природою творчого процесу. Самі вимоги представлення словом ставлять перед письменником проблему *способу* представлення, а тим самим *передусім* (!) питання жанру” [320, 12]. Аплікувавши „зіставлення новелі з романом” (С. 13-14), „тісний зв’язок новелі з казкою (С. 15-16)”, з легендою (С. 17-18), „розгорнувши паралель між новелею й оповіданням” (С. 18-19), заакцентувавши особливо на „*функції мистецької сконцентрованості*”, автор з української перспективи

підсумував теоретичний екскурс в передісторію власного дослідження у такий спосіб: „Наші письменники дуже часто не дбали про диференціювання близьких жанрів, а не раз, видно, і не уявляли собі досить ясно якостевої відмінності сусідніх жанрів. Це не означає, що дослідник має право так само змішувати жанри, як вони представлені в історичній дійсності” [320, 19]. Але, на думку автора задуманої праці про новели Квітки і Куліша, дослідник мав би „у міру можливості *встановлювати лінії розвитку окремих жанрів*, спостерігати, як вони, в процесі літературного розвитку, поволі *розмежовувалися й унутрішньо окреслювалися*” [320,19].

Як бачимо, жоден з жанрологів, які в різний час (1927, О.Колесса; 1968, В.Фащенко; 1969, О.Сулима-Блохин; 1981, І.Кошелівець, І.Денисюк) перебували з обох боків „лінії ідеологічного фронту” і яких ділив український геополітичний і духовний простір, не згадували прози Б.Лепкого. Але чи можна в такому разі скидати з рахунку структурно-типологічний і логіко-аналітичний аспекти генологічної свідомості в її семіотично-семантичному розтині, пунктирно позначеному жанрологічними маркерами-термінами *новела, оповідання, повість, роман?* В іманентному континуумі генології, текстуалізованої українськими авторами, деякі з яких не контактували особисто, названі феномени української культури *існували* „об’єктивно” – в сенсі наявності, присутності *незалежно* від чийогось бажання.

Як компоненти літературно-мистецького життя фактично співіснували: а) індивідуальні творці і носії культури (Б.Лепкий, О.Колесса, Л.Білецький, І.Кошелівець, Ю.Шевельов), які у певний період були співучасниками і сучасниками культурного життя; В.Фащенко, І.Денисюк, О.Сулима-Блохин входили в рідну культуру як літературознавці молодшого покоління, що досягало зрілості і виявляло творчу активність з поступовим і почерговим відходом у фізичне небуття попередників; б) об’єкти і засоби збереження, поширення виявів генологічної культури (журнали, газети, установи); в) концепти-поняття жанрів як скристалізованої „пам’яті” структурування комуніка-

ції в сфері культури; г) споживачі тих феноменів, які окреслюються поняттям „генологічна свідомість” (генеретика, жанрологія); жанрологічні терміни, не окреслені висловлювання про „жанрову фізіономію” (М.Зеров) учасників літературного процесу чи й самого процесу. Всі згадані чинники в сукупності і в системі „українська культура – художня література” складають ідеальну єдність, розірвану або штучно, зумисне цензурою, державними бар’єрами, або розокремлено, дискретно самою природою творчого процесу, специфікою культурно-мистецького життя.

Про „об’єктивність” в гуманітарних науках говоримо у тому сенсі, що кожне нове покоління письменників, критиків, літературознавців *застає* в готовому вигляді явище культури, створене *до* нього. У цьому сенсі – об’єктивно, хоча насправді – це продукти суб’єктивної діяльності. І тоді починається рух у напрямку зближення горизонтів бачення культури попередниками і наступниками, віддаленими від усталених, стабільних компонентів культури часовими проміжками в арифметичній, а то й геометричній прогресії. Кожен із таких проміжків до того ж оточений атмосферою свого часу, як зернятка плодом, а личинка – коконом. Все це реально (і віртуально з допомогою аналогій) зумовлює складність і багатоступеневість інтерпретації генологічної проблематики, прагматичного підходу до неї. Тому, крім опису відповідних історико-літературних фактів на емпіричному рівні в форматі констатації підсистем генологічних конфігурацій художнього світу Лепкого-прозаїка, ми вдамося до логічно-вербальної і графічно-візуальної презентації нашого розуміння жанрової системи прози цього письменника. А паралельно, і водночас – результатів здійснюваної аплікації концепту „авторська генологічна свідомість” у процесі взаємопереходу від статички до динаміки у європейському контексті культури.

3.2. Спроба функціональної моделі жанрової системи письменника

Микола Зеров у передмові до книжки, укладеної „з шести історично-літературних статей”, яку назвав „Від Куліша до Винниченка”, 24 серпня 1928 року писав: „Свіжі дані, що опубліковуються нині щораз частіше й щедріше, нові погляди та завдання літературознавчі, нарешті час, що вносить свої, інколи дуже істотні, поправки до усталених, здавалося б, літературних репутацій, помалу переробляють канонічні списки українського письменства. На наших очах упало розуміння української літератури, як сосуда народності та її речника, адвоката, розвіявся войовничий естетизм Євшанових трактувань, з’явилися тверезе вивчення соціального коріння української творчості XIX – XX вв. і пильне приглядання до її художніх форм, жанрів і стилю” [113, 246].

То був час, коли в УРСР згорталася відома літературна дискусія, а в Кракові Б.Лепкий готував до друку, випускаючи одну за одною у Львові „історичні повісті” про гетьмана Мазепу.

Зеров, як не проголошений, але визнаний лідер неокласиків, що в літературній дискусії підтримав позицію М.Хвильового, гостро відчув зміну в Україні мистецьких орієнтирів і укладеного С.Єфремовим літературного канону, який попри соціологічні домінанти тоді ще супроводжувався „пильним пригляданням до художніх форм”. Беручи найактивнішу участь у зміні, як тепер говорять, творчих парадигм, сам М.Зеров, за його словами, „підступав до літературних з’явищ з боку їх жанрової фізіономії та мистецької техніки” [113, 246]. М.Зеров знав історико-літературні праці Б.Лепкого [див.: 113, 5], акцентував на ролі С.Єфремова в утвердженні згаданого канону українського письменства, який тоді вже переглядався, розумів вади „соціологічної аналізи” В.Коряка та послідовників. Тому його увага до „жанрової фізіономії та мистецької техніки” провідних митців українського письменства була і залишається помітним виявом генологічної свідомості українських літераторів, а також документальним свідченням факту, що одним із аспектів літератур-

ного канону певного історичного періоду є „приглядання до жанрової фізіономії”. Статті про М.Черемшину і про роман-утопію „Сонячна машина” В.Винниченка, з-поміж інших, кидають світло „компетентних суддів в справах літературного мистецтва” (О.Білецького і самого М.Зерова. – О.К.) на методичку і дослідницькі процедури отого „приглядання до жанрової фізіономії” великого роману, „програмової повісті” – взагалі до творів, які в 20-х рр. репрезентували „велику розповідну форму” [113, 437]. Зокрема, нагадавши як давню і загальновідому річ, що „автор іде від ідеї до образотворчого втілення: читач, навпаки, починає з образу, від нього рушаючи до ідеї і, правду сказати, не завжди до тої ідеї доходив”, Зеров цікавився тим, що „принаджує і бавить читача”, бо читацький успіх твору, мовляв, не дозволяє його ігнорувати з боку „шукання засобів художнього формування”.

Ми скористаємось подібною методикою, яка спирається на концепцію О.Потебні щодо літературного твору, концепцію, яка в Україні випереджувала рецептивну стратегію формування генологічних вимірів літературного твору в системі генеретики одного письменника і літературної генеретики його доби. Щоби засигналізувати, увиразнити і візуально представити динаміку генологічної свідомості в комунікативно-рецептивному форматі, обираємо формулу „адресант ↔ послання ↔ адресат”, конотовану поняттями У.Еко „інтенція автора, інтенція тексту, інтенція реципієнта”. Вони також складають інтеракцію елементів системи, яка саморегулюється функціонуючи. У ролі імпульсу, який *запускає*, урухомлює генологічну систему, виступатиме концепт жанру. Якщо досі не пропонуємо і не маємо задовільного визначення його суті, то приймаємо його як можливу, ймовірну фікційну величину, яка виявляє, оприсутнює себе в *користуванні* нею, в дискурсі з її приводу.

У системі прийнятих, заявлених координат можемо впорядковувати історико-літературні факти, відповідно розміщувати їх у тексті, перейменову-

ючи релевантними поняттями/термінами. З таких засновків логічно висновуємо подальші судження.

Б.Лепкий писав прозові твори з наміром висловитися перед публікою – співвітчизниками, але не безпосередньо, як оратор, публіцист, поет-декламатор, а опосередковано – на віддалі від публіки і в невідомих, можливих просторово-часових координатах. Його рукописи (пошлання) друкувалися в газетах „Діло”, „Буковина”, „Руслан”, у журналах „Зоря”, „ЛНВ”, в окремих збірках, книжках. У ролі коду для порозуміння насамперед з видавцями, редакторами, а відтак і з читачами, критиками, виступали *жанрові означення*: „нарис”, „образок”, „оповідання”, „повість” (інші похідні чи функціонально подібні вислови). Їх вербально-термінологічне оформлення вже традиційно на той час склалося (про що вже не раз ішлося тут і в перелічених джерелах). За публікаціями творів, за автокоментарями письменника, які він подавав у двотомнику „Писань” і які щедро використані М.Ільницьким і Ф.Погребенником, є можливість нині чітко розписати всі прозові твори Лепкого за генологічними групами: оповідання, новели, нариси, образки, повісті, тексти без загальновідомих маркувань з оригінальними окресленнями.

Отримуємо діаграму, представлену видовженими по вертикалі прямокутниками різної висоти (див. Додаток А). Візуально і кількісно (в числовому вираженні) домінують дві генологічні категорії – *оповідання* і *повісті*. Зрозуміло, що таку операцію можна виконати чисто статистично без самостійного читання творів. У такому разі отримаємо не літературознавче дослідження, а попередню інформацію, яка потребуватиме рецептивно-інтерпретаційних дій. Під час їх здійснення починаються власне наукові проблеми психологічного, естетичного, логічного, літературознавчого (текстологічного, історико-літературного, теоретико-методологічного) плану. Наслідком посилюючого реагування на проблемні питання і сумніви є або ігнорування будь-яких генологічних маркувань, або свідомо чи випадково (довільна) заміна жанрових окреслень.

Дослідницькою базою для фіксації подібних розходжень є опубліковані рецензії на твори Лепкого, перевидання його текстів, їх перекладних версій іншими мовами. З появою дисертацій, присвячених малій і великій прозі Б.Лепкого (В.Соколової, Н.Буркалець, Б.Вальнюк, Т.Литвиненко) і різножанрових просвітньо-популяризаторських видань, збільшився спектр жанрологічних розходжень без достатньої, а то й будь-якої мотивації. Вище ми вже про них згадували і певною мірою їх презентували, тому тут розглянемо аналогічну діаграму-модель іншої версії жанрової системи прози Б.Лепкого в критичній (зокрема й інтерпретативній) рецепції. У ній кількість структурних елементів системи також збільшиться, а її поле розшириться: поруч з нарисами, мініатюрами, образками, оповіданнями, новелами, повістями з'явилися роман та епопея (Див. Додаток Б), а також феномен циклізації („цикл повістей”, „цикл романів”) і генологічних заміників, своєрідних жанрових евфемізмів, як-от: багатформатний твір, монументальний твір, трикнижжя, шести (семи) томове видання.

Ці найпростіші формально-числові схеми нічого нового не виявляють і не прояснюють, тільки сигналізують про розбіжність, мотиви якої рідко коли вербалізуються, не ставши предметом спеціального дослідження. У цьому зв'язку на ґрунті спостережень, викладених вище, можемо запропонувати іншу, складнішу, схему як спробу візуалізації механізмів, взаємодії різного рівня чинників генологічної свідомості Б.Лепкого.

Спробуємо графічні наслідки системно-структурного аналізу руху інтенцій автора (Лепкого) через їх відлуння у критиці представити за *етапами*, які фіксуються з появою нових творів, помітних у соціокультурному середовищі.

Паралельно з рухом текстуалізованої авторської генологічної свідомості будемо хоча б пунктирно зазначати основні віхи генологічних вчень (пропозицій, теорій), які „об'єктивно” творять поле відношень у сфері генології (навіть безвідносно до контактів з Лепким).

Разом з тим умовно реконструюємо зустрічний рух дослідника жанрової системи Лепкого – той маршрут руху пізнавально-когнітивних дій, який з необхідності має пройти, подолати сучасний молодий дослідник у постійно мінливій пізнавальній ситуації з численними змінами методологічних парадигм.

Скористаємося символічними фігурами еліпсоїдних сфер (овалів), які розмістимо на двох рівнях і в різновекторних напрямках: зліва направо прямує інтенція автора, викликаючи хвилі відлунь у культурі, – то затихає, то відновлюються; справа наліво прямуватиме інтенція дослідника із завданням проникнути через жанрову систему Лепкого у сутність перипетій генеретики. Модель динаміки цього багаторівневого різноспрямованого вияву – феномену української культури, генеруючим центром структурування якого буде постать і творчість Богдана Лепкого. Вона, ця модель, може мати такий вигляд (див. Додатки і схеми В). Сферичні знаки (кола, еліпси, дуги) позначають семантичні поля, на яких концентрується стан української культури (УК), обсяг, конфігурація авторської свідомості Лепкого в момент публікацій репрезентативних творів домінантних жанрових груп: вигнуті дуги, скеровані вліво, символізують інтенцію провідних критиків, які подавали літературний силует Лепкого після виходу помітного в УК твору і так чи інакше торкалися європейського контексту – від Василя Сімовича, Є.Ю.Пеленського через М.Рудницького, В.Державина до Л.Білецького та Ю.Шевельова.

Верхня паралельна лінія знаменує вісь генологічної свідомості. Репрезентують її прізвища Фердінанда Брунетьєра, Івана Франка, Леоніда Білецького, Олександра Колесси, Миколи Зерова, Романа Інгардена, Яна Мукаржовського, Стефанії Скварчинської, у працях яких, крім І.Франка, Л.Білецького і М.Зерова, навіть не згадувалася особа Лепкого. Всі ці критики, історики літератури чи її теоретики фахово тоді обговорювали проблеми генології – від спроби Ф.Брунетьєра спроектувати еволюційну теорію Ч.Дарвіна на еволюцію літературних жанрів до розгорнутої експлікації теорій генеретики

С.Скварчинської, яка в ряді праць з 1952 до 1965 року запропонувала концепцію, основні поняття і терміни для опису й артикуляції генологічної свідомості.

Крім того, названі вчені, літератори і публіцисти жили, творили у геополітичному просторі (навіть у тих містах), де перебував Б.Лепкий. З погляду фіксації особистих контактних зв'язків, які започатковують циркуляцію ідей (ширше – естетичної свідомості з її компонентами аж до генології), безсумнівно задокументовану вартість мають усім відомі взаємини Лепкого з І.Франком, К.Студинським, О.Барвінським, В.Сімовичем, Є.Ю.Пеленським, М.Рудницьким. Можуть у декого виникати сумніви щодо таких контактів з О.Колесою, Л.Білецьким, М.Рудницьким. Про те, що ці стосунки не були регулярними і близькими, ми вже згадували. Що ж до інших діячів, згаданих у цьому переліку, то зауважимо таке: С.Скварчинська, як і Р.Інгарден, до кінця Другої світової війни творили у Львові; О.Колеса і Л.Білецький у міжвоєнний період жили, працювали і публікували свої праці в Празі. Там же діяло з 1929 року Празьке лінгвістичне коло, одним із провідних його учасників був Я.Мукаржовський. Навіть без фіксації особистих контактів Лепкого з ними, без вивчення кола читання Лепкого-професора є підстава залучати їхні праці до аналізу структурно-типологічних відношень у метатексті культури середовища, в якому обертався наш автор. Вирішальне значення для конструювання своєрідного віртуального контексту має проблематика праць таких теоретиків культури, як Р.Інгарден („Про пізнавання літературного твору”), Я.Мукаржовський („Про структуралізм”), С.Скварчинська („Wstęp do nauki o literaturze”), бо навколо них розгорнувся дискурс, націлений і на генологічну проблематику. Структурно-типологічні аспекти наукового мислення, в пов'язанні з історико-типологічними, з прагматичними інтенціями, як показало дослідження Б.П.Іванюка [120], дають теоретико-методологічне підґрунтя людям, віддаленим у часі від епохи і постаті Лепкого, наближатися до них і по можливості увійти не тільки в атмосферу доби, а й у проблематику

ку, якою до історично зумовленої міри переймався і Б.Лепкий. Цей ракурс об'єктивності „сітки” жанрології репрезентуємо моделлю, схематично поданою у формі діаграми В.

Сучасний дослідник жанрової системи прози Б.Лепкого наближається до її „об'єктивної сутності” через усю сукупність текстів письменника, з яких вже зняті нашарування часу, які графічно показані концентричними еліпсами від найбільшого до найменшого за зразком іграшкової „матрьошки”. Тепер із зняттям усіх обмежень і заборон, з перевиданням усіх текстів Лепкого, цілком можливо залишати осторонь ці інтерпретаційні нашарування і прочитати, вдумливо простудіювати тексти самого Лепкого. Однак такий шлях, емпірично можливий, але фактично у чистому вигляді нездійснений, бо асоціативна природа людської свідомості мимоволі „затягає” сучасного філолога в інтертекстуальні простори культури [див.: 22; 23], в дилему між правами здорового глузду і домаганнями допитливого розуму, теоретичного мислення [див.: 159] і врешті-решт у контекстуалістські колізії і лабіринти [див.: 251]. Сучасний український контекст з виходом „Антології світової літературно-критичної думки ХХ століття” [315] і довідників типу російського [317], американського [96] не тільки розширює європейський і світовий контекст з погляду української ситуації, а й оприсутнює в актуальному літературознавчому дискурсі такі генологічні надбання, які і за походженням, і за змістом, і за мовною формою текстуалізації є органічними складниками української культури [див.: 16; 17; 76; 92; 94; 97; 98; 113; 157; 179; 214; 215; 220; 224; 252-254; 289; 300-302; 309; 312; 348; 369; 378].

Окрім асоціативно-інтертекстуальних (часто мозаїчних, випадкових) стимулів сучасного наближення до художнього світу Б.Лепкого, відчутну системно-структурну роль відігравали публікації лепкознавців М.Ільницького, М.Сивіцького, В.Лева, Ф.Погребенника і кандидатські дисертації попередників [33; 36; 229; 318], які намагалися очистити творчість і постать Лепкого від ідеологічних, антиукраїнських нашарувань. Однак у цьому процесі дехто з

них настільки переакцентував аксіологічну шкалу, що лепкознавчий дискурс подавав у найвищій тональності щодо всіх складників художнього світу письменника. Тому проблема структурування художнього світу Б.Лепкого крізь призму жанрової системи письменника залишається відкритою для подальших досліджень на засадах цілісно-системного підходу як до творчості Лепкого, його місця в контексті української культури – цієї складової частини культури європейської, – так і до самого концепту „об’єктивності” літературознавчої науки.

Висновки до III розділу

Системотворчу функцію концепт „авторської генологічної свідомості” почав виконувати у нашому зворотному русі з наміром описати й осмислити жанрову систему прози Б.Лепкого, в міру освоєння нових праць з сучасної генології, яка у центр уваги ставить поняття *генологічної компетентності*. Воно опосередковує аналіз-інтерпретацію будь-якого елемента художньої системи – цілісного твору, творчості письменника, національної літератури певних періодів, напрямів, стильових течій, а, значить, і жанрових ліній в історико-літературному процесі, „жанрової фізіономії” (М.Зеров) літературних явищ.

З таких позицій і мотивів виносимо у підсумок своє переконання в тому, що об’єктивно в сьогоднішній панорамі української літератури і літературознавчого мислення маємо в спадщині Б.Лепкого своєрідні *романи* („Під тихий вечір”, „Веселка над пустарем”), є в ній своєрідна *епопея*, яка в генологічній шкалі мислення обіймає сім томів прозової оповіді про гетьмана України Івана Мазепу.

ВИСНОВКИ

1. Жанрове „розмежування” прози Б.Лепкого існує як проблема в двох аспектах: буттєво-онтологічному і пізнавально-гносеологічному. Перший заявляє про себе в творчому процесі як розгортання твору – від задуму, через увиразнення фабульно-сюжетної конструкції, невіддільної від характеротворення, до його композиційно-стильового втілення. Другий аспект окреслюється в авторських самооцінках і читацько-критичних рецептивних актах. І в першому, і в другому аспектах цілісність художнього світу – суперечлива, дуальна, дихотомічна за своєю суттю. Вона тяжіє до виявлення розмежування або у формі оприсутнення своїх чуттєво-емоційних домінант, або у вигляді їх оприявлення і вербалізації.

2. Самоспостереження письменника, який у листах фіксував результати власної інтроспекції або описував зовнішні параметри рукописних варіантів своїх творів, свідчать про фактичне розрізнення конфігурацій образних уявлень, які за давно сформованою традицією вербалізується в європейському культурному просторі лексемами грецько-латинського походження (епос, проза, новела, роман, епопея тощо) чи пізнішими етно-національними відповідниками, зокрема і слов'янськими (оповідання, повість, нарис). Саме ці лексеми скеровують увагу на логічно-когнітивні операції уподібнення, аналогії, типологізації, класифікації процесів і результатів духовно-образної діяльності. Тому виокремлювання, розчленовування тяглості оповідно-розповідних способів передачі інформації в комунікативних ситуаціях здійснюється, як засвідчують приклади досвідчених експертів (О.Колесси, І.Кошелівця, О.Сулими-Блохина, І.Денисюка, В.Фащенко) і активних видавців-критиків ще за часів Б.Лепкого, шляхом попарного/почергового використання найменувань (понять/термінів): *легенда, казка, оповідання, новела, повість, повістка, оповістка, роман, цикл оповідань, цикл повістей, цикл романів, дило-*

гія, трилогія, тетралогія, пенталогія, епопея з відповідними вказівками, окресленнями життєвих ситуацій, сфер діяльності тощо.

3. У прозі Богдана Лепкого спостерігаються всі традиційні групи найменувань творів малого, середнього й великого обсягу з використанням термінів *оповідання, новела, повість, нарис*, а також процеси, пов'язані з розвитком розповідно-оповідних творів, способів мовно-мовленнєвого викладу матеріалу творчості, – процеси, які в українському філологічному досвіді характеризуються як явище *новелізації* чи *романізації* прози. Вони є наслідком і проявом закону концентрації, ущільнення, суб'єктивізації художньої прози.

4. Аналіз змісто-форми таких прозових творів Б.Лепкого, як „Зломані крила”, „Зірка”, „Під тихий вечір”, „Веселка над пустарем” у тому контексті, який складають згадані рецензентами, істориками літератури твори інших авторів, дає підстави обстоювати висновок, що перші два тексти з цього ряду („Зломані крила”, „Зірка”) є типовими жанрами „повісті”, а два наступні („Під тихий вечір”, „Веселка над пустарем”) мають романну основу і відповідну структурну конфігурацію.

5. Відтворення літературно-критичного дискурсу в його репрезентативних виявах, пов'язаних з циклом творів Б.Лепкого про гетьмана Мазепу та „мазепинців”, засвідчує і переконує, що письменник об'єктивно залишив у своїй спадщині історичну епопею. Задуманий ним цикл „історичних повістей” почав так сприйматися ще за життя Лепкого, у цьому напрямку подібна інтерпретація жанрової структури багатотомного твору письменника укорінювалася серед читачів і літературознавців згодом, особливо з відновленням історичної правди про гетьмана Івана Мазепу та про його роль в історії України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. – С. 101-115.
2. Агеєва В.П. Ритм як засіб подолання фабули // Слово і час. – 1997. – № 10. – С. 36-44.
3. Агеєва В.П. Українська імпресіоністична проза. – К.: Інститут літ-ри ім. Т.Шевченка, 1994. – 159 с.
4. Адельгейм Е. Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості // Іван Франко. Із секретів поетичної творчості. – К.: Рад. письменник, 1969. – С. 3-62.
5. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П.Таращука. – К.: Основи, 2002. – 518 с.
6. Андрусів С.М. Мости між часами (Про типологію історичної прози) // Укр. мова і літ. в школі. – 1987. – № 8. – С. 14-21.
7. Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ століття. – Львів: ЛНУ ім.І.Франка; Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
8. Аристотель. Поетика. – К.: Мистецтво, 1967. – 134 с.
9. Арнаудов М. Психология литературного творчества. – М.: Прогресс, 1970. – 654 с.
10. Багрянний І. Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе. – К.: Смолоскип, 1996. – 856 с.
11. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – 501 с.
12. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худ. лит., 1972. – 479 с.

13. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
14. Безушко В. Богдан Лепкий. – Філадельфія: ПА, 1952. – 16 с.
15. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13-ти томах. – М.: АН СССР, 1953-1959.
16. Білецький Л.Т. Основи української літературно-наукової критики. – К.: Либідь, 1998. – 408 с.
17. Білецький Л. Поет туги і смутку // Лепкий Б. Під тихий вечір. – Вінніпег: Тризуб, 1953. – С. 5-16.
18. Білецький О.І. Зібр. праць: У 5-ти т. – К.: Наук. думка, 1966.
19. Білецький Ф. До питання жанрової специфіки малої прози Б.Лепкого // “Молода Муза” і літературний процес кін. ХІХ – поч. ХХ ст. в Україні і Європі: Тези доповідей наукової конференції. – Львів: Б.В., 1992. – С. 20-22.
20. Білик Н. Богдан Лепкий. Життя і діяльність. – Тернопіль: Джура, 2001. – 172 с.
21. Білітюк Л.А. Жанр і зміст художнього твору як проблема. – Луцьк: Волинський Академічний Дім, 1998. – 30 с.
22. Біловус Л.І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В.Стуса та І.Світличного): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський державний педагогічний університет ім. В.Гнатюка. – Тернопіль, 2003. – 18 с.
23. Біловус Л.І. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. – Тернопіль: Видавець Стародубець, 2003. – 36 с.
24. Богдан Лепкий. 1872-1941. Збірник у пошану пам'яті поета. – Краків – Львів: Укр. вид-во, 1943. – 77 с.

25. Богдан Лепкий – письменник, учений, митець: Матеріали наукової конференції, присвяченої 120-річчю від дня народження Б.Лепкого. – Івано-Франківськ, 1992. – 162 с.
26. Богдан Лепкий – видатний український письменник: Збірник статей та матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника / Відпов. ред. Гром'як Р.Т., Ткачук М.П. – Тернопіль: Збруч, 1993. – 194 с.
27. Богданов В.А., Брагинский И.С. Роман // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти томах. – Т. 6. – М.: Сов. энциклопедия, 1971. – С. 350-362.
28. Боднар В.Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І.Я.Франка. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – 168 с.
29. Бондар М.П. Жанр і система жанрів: Деякі теоретичні та історико-літературні аспекти // Радянське літературознавство. – 1984. – № 7. – С. 7-20.
30. Борев Ю. Эстетика. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
31. Бородіца С.В. Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західноукраїнської романної прози 30-40-х рр. ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Інститут літератури ім.Т.Шевченка. – К., 2000. – 16 с.
32. Бунин И.А. Стихотворения. Рассказы. – М.: Правда, 1986. – 544 с.
33. Буркалець Н.В. Поетика малої прози Б.Лепкого: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т.Шевченка. – К., 1999. – 16 с.
34. Буркалець Н. “Штука для життя” (Богдан Лепкий) // Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 46-47.
35. Буяк Я. Проблематика історичної повісті Б.Лепкого “Вадим” // Богдан Лепкий – видатний український письменник: Збірник статей та матері-

- алів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника. – Тернопіль: Збруч, 1993. – С. 103-110.
36. Вальнюк Б.І. Поетика історичної романістики Б.Лепкого: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Прикарпатський університет ім.В.Стефаника. – Івано-Франківськ, 1998. – 18 с.
37. Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272 с.
38. Вашків Л.П. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі. – Тернопіль: Поліграфіст, 1998. – 135 с.
39. Вервес Г. Українці на рандеву з Європою. – К.: Інститут історії України, 1996. – 120 с.
40. Веретюк О.М. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі: Видання. Постаті. Українсько-польські літературні контакти. – Тернопіль: Тернопільська крайова організація Національної Ліги українських композиторів, 2001. – 123 с.
41. Верниволя Василь (Сімович В.). Богдан Лепкий (нарис літературної діяльності і спроба характеристики письменника за 25 літ його письменницької праці) // Лепкий Б. Писання: У 2-х т. – Т. 1. – Київ – Лейпціг: Українська Накладня, 1922. – С. I-LXXVII.
42. Відлуння самотності: Кнут Гамсун та контекст українського модернізму / Упоряд. Ю.Ємець-Доброносова. – К.: Факт, 2003. – 472 с.
43. Вільде І. Сестри Річинські: Роман // Вільде І. Твори: У 5-ти т. – Т. 1-3. – К.: Дніпро, 1986-1987.
44. Вільде І. Над романом “Сестри Річинські” // Вільде І. Твори: У 5-ти т. – Т. 5. – К.: Дніпро, 1986. – С. 533-538.
45. Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века: Типология жанра. – К.: Вища школа, 1983. – 181 с.
46. В’язовський Г. Задум художнього твору // Проблеми. Жанри. Майстерність. – Вип. III. – К.: Рад. письменник, 1978. – С. 96-124.

47. В'язовський Г.А. Творче мислення письменника: Дослідження. – К.: Дніпро, 1982. – 335 с.
48. Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. – М.: Лабиринт, 1997. – 416 с.
49. Гаєвська Л. Морально-естетична проблематика української новели кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Наук. думка, 1981. – 128 с.
50. Гальперин И. Ретроспекция и перспекция в тексте // Филологические науки. – 1980. – № 5. – С. 44-52.
51. Гамзатов Р. Мій Дагестан. – К.: Дніпро, 1978. – 470 с.
52. Гамсун К. Вибрані твори. – Львів: Літопис, 2000. – 396 с.
53. Ганюкова К.О. Еволюція історичної повісті в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Запорізький державний університет. – Дніпропетровськ, 2003. – 19 с.
54. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
55. Гегель Г. Поэзия // Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: В 2-х. – Т. 2. – СПб.: Наука, 1999. – С. 295-535.
56. Гей Н. Время и пространство в структуре произведения // Контекст 1974: Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1975. – С. 213-228.
57. Гете И.В. Об искусстве и литературе // Гете И.В. Собр. соч.: В 10-ти т. – Т.10. – М.: Худ. лит., 1980. – 510 с.
58. Гете Й.-В. Поезія і правда: Збірник / Упоряд. Б.М.Гавришкова. – К.: Мистецтво, 1982. – 280 с.
59. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Л.: Сов. писатель, 1971. – 469 с.
60. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Л.: Сов. писатель, 1979. – 222 с.
61. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М.: Сов. писатель, 1982. – 367 с.

62. Гиршман М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528 с.
63. Глобенко М. Література доби модернізму // Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. Мірчук І. Історія української культури. – Мюнхен – Львів: УВУ, 1994. – С. 192-216.
64. Гольберг М. Автор і читач у системі слов'янського порівняльного літературознавства // Матеріали міжнародної славістичної конференції пам'яті проф. К.Трофимовича (1-3 квітня 1998 року). – У 2-х т. – Львів: Літопис, 1998. – Т. 2. – С. 4-7.
65. Гончар О.Т. Письменницькі роздуми: Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1980. – 314 с.
66. Горак Р. Трагедія Б.Лепкого. – Івано-Франківськ: Грань, 2002. – 72 с.
67. Горак Р. Крик Івана Мазепи // Дзвін. – 1991. – № 2. – С. 91-102.
68. Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні української літератури // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Критика, 2003. – С. 25-35.
69. Гриневичева К.В. Шестикрилець. Шоломи на сонці: Історичні повісті / Упоряд., авт. післямови та приміт. О.В.Мишанич. – К.: Дніпро, 1990. – 342 с.
70. Гром'як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 271 с.
71. Гром'як Р. Жанр у творчому процесі // Українське літературознавство. – Львів, 1972. – Вип. 15. – С. 10-14.
72. Гром'як Р. Естетика і критика (Філософсько-естетичні проблеми художньої критики). – К.: Мистецтво, 1975. – 224 с.
73. Гром'як Р. Проблема національної асиміляції і творчість Б.Лепкого // Між сусідами. Альманах. – Вип. 8. – Краків: Фондація св. Володимира, 1998. – С. 98-106.

74. Гром'як Р.Т. Творчість Б.Лепкого в літературній критиці: логіка рецензії // Творчість Б.Лепкого в контексті європейської культури ХХ ст. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 125-річчю від дня народження письменника. – Тернопіль: ТДПУ, 1998. – С. 5-10.
75. Гром'як Р. Естетика Шевченка. – Тернопіль: Просвіта, 2002. – 52 с.
76. Грушевський О. Богдан Лепкий // ЛНВ. – 1908. – Т. 42. – Кн. 6. – С. 494-498.
77. Гуляев Н.А., Богданов А.Н., Юдкевич Л.Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. – М.: Высш. школа, 1970. – 380 с.
78. Гуляк А.Б. Становлення українського історичного роману. – К.: ТОВ “Міжнар. фін. агенція”, 1997. – 293 с.
79. Гуменна Д. Мана // Літературно-науковий збірник. – Вип. 1. – Нью-Йорк: Укр.-Америк. Вид-во, 1952. – С. 7-102.
80. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 299 с.
81. Денисова Т.Н. Роман і проблеми його композиції. – К.: Наук. думка, 1968. – 220 с.
82. Денисова Т.Н. Історія американської літератури ХХ століття. – К.: Довіра, 2002. – 318 с.
83. Денисюк І.О. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 6-49.
84. Денисюк І.О. Невичерпність атома / Упор. та передмова Т.Пастуха. – Львів: Львівський національний університет ім. І.Франка, 2001. – 319 с.
85. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів: Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
86. Денисюк І.О. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. //Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Но-

- вели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наук. думка, 1969. – С. 5-26.
87. Денисюк Н.Р. Проблема фікційності художнього світу в англomовному та українському літературознавстві: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський державний педагогічний університет ім. В.Гнатюка. – Тернопіль, 2002. – 16 с.
88. Державин В. Исторична белетристика Б.Лепкого // Критика. – 1930. – Кн. 5. – С. 27-48.
89. Джидарьян И.А. Эстетическая потребность. – М.: Наука, 1976. – 192 с.
90. Днепров В.Д. О взаимодействии поэтических элементов романа // Днепров В.Д. Черты романа XX века. – Л.: Сов. писатель, 1965. – С. 496-547.
91. Домбровская Т.И. Эстетическое сознание и некоторые закономерности его развития в социалистическом обществе. – К.: Вища школа, 1986. – 155 с.
92. Домбровський В. Українська поетика // Домбровський В. Українська стилістика й ритміка. Українська поетика. – Мюнхен: УВУ, 1993. – С. 1-175.
93. Дончик В.Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм. – К.: Дніпро, 1987. – 429 с.
94. Дорошкевич О. Підручник історії української культури / Фотопередрук Олекси Горбача. – Мюнхен: УВУ, 1991. – С. 215-217.
95. Дубина М.М. Проблеми становлення й тенденції розвитку малої прози Західної України (20-30-і рр. XX ст.): Автореф. дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01 / Київський національний університет ім. Т.Шевченка. – К., 1997. – 50 с.
96. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун. – К.: Основи, 2003. – 503 с.

97. Євшан М. Богдан Лепкий // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 188-194.
98. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
99. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII – XX веков. – Киев, Одесса: Вища школа, 1985. – 147 с.
100. Жанры в литературном процессе. Межвузовский сборник научных трудов. – Вологда: Вологодский госуд. педаг. ин-т, 1986. – 151 с.
101. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. – Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 60-282.
102. Жеромский С. Провесна: Роман. – К.: Дніпро, 1965. – 277 с.
103. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман XX века. – К.: Вища школа, 1988. – 157 с.
104. Жулинський М. Богдан Лепкий // Жулинський М. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). – К.: Дніпро, 1990. – С. 81-85.
105. Жулинський М. Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі кінця XIX – початку XX століття // Записки НТШ: Праці філологічної секції. – Т. ССХХІV. – Львів: НТШ, 1992. – С. 141-154.
106. Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Б.Лепкого / Упор. В.Качкан. – Львів: Фенікс, 2001. – 920 с.
107. Журба С.С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років XX ст. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000. – 120 с.
108. Журенко О.М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. XX ст.: Автореф. дис. ... к. філол. н.: 10.01.01 / Інститут літ-ри ім. Т.Шевченка. – К., 2003. – 20 с.
109. Завадович Р. Пом’янім Богдана Лепкого // Церковний вісник (США). – 1981. – 19 липня. – С. 10-11.

110. Загребельний П. Спроба автокоментаря // Загребельний П. Неложними устами. – К.: Рад. письменник, 1981. – С. 438-456.
111. Затонський Д. Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції, новаторство). – К.: Дніпро, 1982. – 370 с.
112. Звягина М.Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX века. – Астрахань: Изд-во Астрахан. пед. ун-та, 2001. – 180 с.
113. Зеров М.К. Твори: В 2 т. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – К.: Дніпро, 1990. – 601 с.
114. Зимомря М.І. Слово про Богдана Лепкого // Теорія і практика перекладу. – К., 1991. – № 17. – С. 159-161.
115. Зимомря М.І. Сторінка спадщини // Повернення Україні Богдана Лепкого. Кн. Четверта. Святкування 125 річчя від дня народження Великого Сина України Богдана Лепкого 1872-1997 / Зібрав, упорядкував і видав на правах рукопису д-р Роман Смик. – Чикаго – Соборна Україна: Б.в-ва, 1998. – С. 269.
116. Зінченко В.Г. До питання про межі розповідних жанрів в літературі нового часу // Поетика. – К.: Наук. думка, 1992. – С. 200-210.
117. Золота Липа. Ювілейна збірка творів Богдана Лепкого з його життєписом, бібліографією творів, присвятами / Зладив Зенон Кузеля. – Берлін: Українське слово, 1924. – 253 с.
118. Золя Э. Экспериментальный роман // Золя Э. Собр. соч.: В 26-ти томах. – Т. 24. – М.: Худ. лит., 1966. – С. 239-526.
119. Зушман М. Василь Стефаник і прозова творчість Б.Лепкого раннього періоду // “Покутська трійця” й літературний процес в Україні кін. XIX – поч. XX ст. (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича): Матеріали наукової конференції. – Дрогобич: Вимір, 2001. – С. 119-126.

120. Іванюк Б.П. Метафора и литературное произведение (Структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). – Черновцы: Рута, 1998. – 252 с.
121. Ігнатенко М.А. Читач як учасник літературного процесу. – К.: Наук. думка, 1980. – 172 с.
122. Ільницький М. Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті // Лепкий Б.С. Твори: У 2-х т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5-29.
123. Ільницький М. Портрети на тлі епохи // Лепкий Б. З-під Полтави до Бендер. Крутіж. – Львів: Червона калина, 1991. – С. 325-335.
124. Ільницький М. Туга за гармонією (Богдан Лепкий) // Ільницький М. Від “Молодої Музи” до “Празької школи”. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича, 1995. – С. 61-82.
125. Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – поч. ХХ ст.: Зб. наук. праць. – К.: Наук. думка, 1987. – 310 с.
126. Історик І. Богдан Лепкий. Мазепа. Ч. 1. Мотря (Вступ, характеристика осіб, історична основа, зміст). – Львів: Накл. Укр. Книгарні й Антикварні, /Б.р./ – 36 с. (Літ.-крит. б-ка; Ч. 52).
127. Історик І. Богдан Лепкий. Мазепа. Ч. II. Не вбивай; Ч. III. Батурич (Вступ, характеристика осіб, історичний підклад, зміст). – Львів: Накл. Укр. Книгарні й Антикварні, /Б.р./ – 36 с. (Літ.-крит. б-ка; Ч. 53).
128. Історик І. Богдан Лепкий. I. Під тихий вечір; II. Сотниківна (Вступ, історична основа, зміст). – Львів: Накл. Укр. Книгарні й Антикварні, /Б.р./ – 32 с. (Літ.-крит. б-ка; Ч. 55).
129. Искусство в мире духовной культуры / Отв. ред. Е.П.Шудря. – К.: Наук. думка, 1985. – 240 с.
130. Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – 479 с.
131. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків // Йогансен М. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2001. – С. 361-477.

132. Каган М. Морфология искусства: В 3-х ч. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
133. Калениченко Н. Українська література кін. XIX – поч. XX ст. Напрями, течії. – К.: Наук. думка, 1983. – 254 с.
134. Карабанов Р.О. Сюжет і жанр: рівні аналізу й аспекти інтерпретації художнього твору // Радянське літературознавство. – 1987. – № 9. – С. 40-48.
135. Карманський П. Українська Богема. – Львів: Олір, 1996. – 144 с.
136. Качкан В.А. Духовна говерла Богдана Лепкого // Качкан В.А. Хай святиться ім'я твоє: історія української літератури і культури в персоналіях (XIX – I по. XX ст.). – Івано-Франківськ: Сіверсія, 2000. – 366 с.
137. Кирнозе З.И. Французкий роман XX века: Годы 20-30-е. Проблемы жанра. – Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1977. – 346 с.
138. Кир'янчук Б. Художній часопростір у романі І.Франка “Основи суспільності” // Українське літературознавство. – Вип. 58. – Львів: Світ, 1993. – С. 105-111.
139. Клочек Г.Д. У світлі вічних критеріїв (Про систему критеріїв оцінки літературного твору). – К.: Дніпро, 1989. – 221 с.
140. Клочек Г.Д. Методология и методика системного анализа индивидуальной поэтики и поэтики отдельного литературного произведения: Автореф. дисс. ... д. филол. н.: 10.01.06 / Киевский гос. ун-тет. – К., 1989. – 64 с.
141. Клочек Г.Д. Поетика і психологія. – К.: Знання, 1990. – 48 с.
142. Кобилянська О. Листи // Кобилянська О. Зібр. творів: У 5-ти т. – К.: ДВХЛ, 1963. – Т. 5. – С. 247-767.
143. Кобилянська О.Ю. Твори: У 2-х т. / Упоряд., передм. і приміт. Ф.Погребенника. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 1. – 495 с.; Т. 2. – 571 с.
144. Кобилянська О. Апостол черні: Повесть / Вступне слово та підготовка тексту Є.Г.Куртека. – Львів: Каменярь, 1994. – 243 с.

145. Кобилянська О. Людина. Царівна: Повісті / Передм. Н.Білоцерківець. – К.: Котигорошко, 1994. – 360 с.
146. Кодак М. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кін. ХІХ – поч. ХХ ст.: Автореф. дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т.Шевченка. – К., 1997. – 40 с.
147. Кодак Н.Ф. Время. Произведение. Книга. – К.: Наук. думка, 1987. – 198 с.
148. Кодак М. Жанр у часопросторових вимірах: до генології літературної класики // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 3-10.
149. Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1983. – 159 с.
150. Кодак М.П. Психологізм соціальної прози. – К.: Наук. думка, 1980. – 161 с.
151. Кодак М. Системогенеза авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури // Слово і час. – 2001. – №5. – С.8-15.
152. Кодак М. Спосіб життя і динаміка жанру // Радянське літературознавство. – 1980. – № 2. – С. 21-30.
153. Кожинов В. Жанр литературный // Краткая литературная энциклопедия. – В 9-ти т. – Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1964. – С. 914-917.
154. Кожинов В. Повесть // Краткая литературная энциклопедия. – В 9-ти т. – Т. 5. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. – С. 814-816.
155. Кожинов В. Происхождение романа: Теоретико-исторический очерк. – М.: Сов. писатель, 1969. – 439 с.
156. Козачок Я. Жанрова своєрідність повісті “Сотниківна” Б.Лепкого // Богдан Лепкий – видатний український письменник: Зб. статей та матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника. – Тернопіль: Збруч, 1993. – С. 110-116.

157. Колесса О. Генеза української новітньої повісті. – Прага: Держ. друкарня, 1927. – 27 с. // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років. Хрестоматія. – Львів: Львів. нац. ун-т ім. І.Франка, 2002. – Т. 1. – С. 132-152.
158. Комаринець Т. Твір європейського звучання // Богдан Лепкий – видатний український письменник: Збірник статей та матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника / Відпов. ред. Гром'як Р.Т., Ткачук М.П. – Тернопіль: Збруч, 1993. – С. 90-103.
159. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Пер. с франц. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
160. Копистянська Н. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві // Рад. літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 11-19.
161. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі // Молода нація. – Вип. 5. – К.: Смолоскип, 1996. – С. 172-179.
162. Копыстьянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе. – Львов: Вища школа, 1978. – 260 с.
163. Копыстьянская Н.Ф. Понятие жанр в его устойчивости и изменчивости // Контекст 1986: Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1987. – С. 178-205.
164. Копистянська Н. Час як категорія порівняльної поетики // XI Міжнар. з'їзд славистів. Слов'янські літератури. Доповіді. – К.: Наук. думка, 1993. – С. 184-200.
165. Коритко Р. Від передгроззя до громовиці (Роман з життя Богдана і Левка Лепких). – Львів: Кобзар, 2000. – 296 с.
166. Коритко Р. З когорти незаслужено забутих... // Лепкий Б. Крутіж: Іст. повісті. – К.: Веселка, 1992. – С. 5-16.
167. Коритко Р. Черченські вечори // Жовтень. – 1989. – № 6. – С. 66-70.

168. Королева Н. Предок. – К.: Дніпро, 1991. – 668 с.
169. Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. – Вып. 1. – М.: Наследие, 1994. – С. 45-87.
170. Костецька О.І. До проблеми жанрового розмежування прози Б.Лепкого // *Studia methodologica*. – Вип. 12. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – С. 86-89.
171. Костецька О.І. Генологічна свідомість письменника як підсистема естетичної свідомості автора // *Studia methodologica*. – Вип. 13. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – С. 96-103.
172. Костецька О.І. Рецепція повісті Б.Лепкого “Під тихий вечір” в українському літературному процесі // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія: Літературознавство. – Вип. 12. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – С. 55-57.
173. Костецька О.І. До питання про генологічну свідомість Б.Лепкого // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – Вип. 4. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2003. – С. 41-44.
174. Костецька О.І. Жанрова система прози Богдана Лепкого в рецепції літературної критики 30-40-х років ХХ століття . – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 73 с.
175. Костецька О.І. Типи національно свідомих українців у прозі Богдана Лепкого (генологічний аспект) // Проблеми славістики. – 2004. – № 1. – С. 86-92.
176. Коструба Т. Богдан Лепкий. “Веселка над пустирем” [рец.] // Дзвони. – 1931. – Т. 4. – С. 414-416.
177. Коструба Т. Богдан Лепкий. Сотниківна [рец.] // Дзвони. – 1931. – Т. 6. – С. 430-431.

178. Костюк В. Нариси сучасної жанрології // Наукові читання – 1998. Праці молодих учених України. Збірник статей. – К.: Українська книга, 1999. – С. 84-102.
179. Кошелівець І. Роман як жанр // Сучасність. – 1981. – Ч. II (251). – С. 96-109.
180. Коцюбинський М. Листи // Коцюбинський М. Твори: У 3-х т. – Т.3. – К.: Дніпро, 1979. – С. 269-353.
181. Крижанівський С. Розвиток і оновлення жанрів у сучасній українській поезії // Радянське літературознавство. – 1969. – № 10. – С. 7-19.
182. Кримський А.Ю. Зібр. творів: У 5-ти т. — К.: Наук. думка, 1972-1973.
183. Кримський С. Запити філософських смислів. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
184. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – М.: Интрада, 2000. – 160 с.
185. Крушельницький А. Новини нашої літератури. Богдан Лепкий: Кара // ЛНВ. – 1906. – Т. 34. – Кн. 5. – С. 267-284.
186. Кузнецов И. Проблема жанра и теория коммуникативных стратегий нарратива // Критика и семиотика. – 2002. – № 5. – С. 61-71.
187. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кін. ХІХ – поч. ХХ століття: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
188. Кузьмин А.И. Повесть как жанр литературы. – М.: Знание, 1984. – 111 с.
189. Кузьмичев И. Литературные перекрестки: типология жанров, их историческая судьба. – Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1983. – 208 с.
190. Куліш П. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1969. – 556 с.
191. Куприн А.И. Сочинения. В 2-х т. – Т. 2: Романы. Рассказы. – М.: Худ. литература, 1981. – 398 с.

192. Купчинський Р. Заметіль: Повість зі стрілецького життя / Вступ. ст. і післямова Т.Ю.Салиги. – Львів: Каменярь, 1991. – I. Курилася доріженька. – 175 с.; II. Перед навалою. – 151 с.; III. У зворах бескиду. – 143 с.
193. Куца О.П. Богдан Лепкий і Кнут Гамсун: парадигма “страченої молодості” // Творчість Б.Лепкого в контексті європейської культури ХХ ст. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 125-річчю від дня народження письменника. – Тернопіль: ТДПУ, 1998. – С. 67-72.
194. Кучма Н.З. Літературна критика в Західній Україні 20-30-х рр. ХХ століття. – Тернопіль: ТДПУ, 2004. – 232 с.
195. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. – Бухарест: Критеріон, 1983. – 396 с.
196. Лев В. Богдан Лепкий. 1872-1941. Життя і творчість // Записки НТШ. – Т.СХСШ. – Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1976. – 329 с.
197. Левидов А.М. Автор-образ-читатель. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1977. – 360 с.
198. Левченко М.О. Випробування історією (Український дожовтневий роман). – К.: Дніпро, 1970. – 260 с.
199. Левчук Л.Т. та ін. Естетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997. – 399 с.
200. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім.Т.Шевченка НАН України, 1999. – 160 с.
201. Лежить на серці доля України. Ювілейна збірка на пошану д-ра Романа Смика з нагоди 85-річчя від дня народження та 65-річчя подвижницької і меценатської діяльності: Виступи. Публікації. Рецензії. Листи. Бібліографічний покажчик. – Тернопіль: Джура, 2003. – 352 с.
202. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Монография. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.

203. Лейтес Н.С. Роман как художественная система: Учебное пособие по спецкурсу. – Пермь: Перм. ун-т, 1985. – 80 с.
204. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
205. Лендин Нестор. Зломані крила: Новеля // Зоря. – 1897. – С. 49-51, 70-75, 108-111, 128-132, 141-145, 161-166.
206. Лепкий Б. Вадим: Повість з княжих часів // Лепкий Б. Твори: У 2-х т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1991. – С. 544-685.
207. Лепкий Б. Веселка над пустирем // Лепкий Б. Твори: У 2-х т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5-317.
208. Лепкий Б. З-під Полтави до Бендер: Історична повість / Упоряд. та авт. післямови Р.Горак. – К.: Дніпро, 1992. – 266 с.
209. Лепкий Б. Зірка: Повість з повоєнного життя // Лепкий Б. Твори: У 2-х т. – Т.2. – К.: Наук. думка, 1997. – С.488-621.
210. Лепкий Б. Казка мого життя. Крегулець. До Зарваниці. Бережани. – 2-е вид., випр. і допов. / Упор. та відп. ред. У.Скальська. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1999. – 299 с.
211. Лепкий Б. Крутіж // Лепкий Б. Твори: У 2-х т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1991. – С. 685-831.
212. Лепкий Б. Мазепа: Трилогія: II. Не вбивай; III. Батурин: Іст. повісті. – Львів: Каменяр; Кооп. “Манускрипт”, 1991. – 488 с.
213. Лепкий Б. Мотря: Історична повість. У 2-х т. – Львів: Червона калина, 1991. – 388 с.
214. Лепкий Б. Начерк історії української літератури / Фотодрук з післясловом Олекси Горбача. – Мюнхен: УВУ, 1991. – 272 с.
215. Лепкий Б. Наше письменство. Короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів. – Краків: Укр.вид-во, 1941. – 135 с.

216. Лепкий Б. Писання: В 2-х т. – Київ-Ляйпціг: Укр. Накладня; Коломия: Галицька Накладня, 1922. – Т.1. Вірші. – 427 с.; Т.2. Проза. – 489 с.
217. Лепкий Б. Під тихий вечір: Повість-казка // Лепкий Б. Твори: У 2-х т. – Т. 2. – К.: Наук. думка, 1997. – С. 5-300.
218. Лепкий Б. Полтава: Іст. повість / Упор. Р.Горак. – К.: Дніпро, 1992. – 487 с.
219. Лепкий Б. Присвяти Василеві Стефаникові. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 100 с.
220. Лепкий Б. Про життя і твори Т.Шевченка. – К.: Україна, 1994. – 173 с.
221. Лепкий Б. Сотниківна: Історична картина з часів Івана Виговського // Лепкий Б. Твори: У 2-х т. – Т. 2. – К.: Наук. думка, 1997. – С. 354-488.
222. Лепкий Б. Твори: У 2-х т. / Упоряд., авт. передмови та приміток М.М.Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. – 862 с.; Т. 2. Повість. Спогади. Виступи. – 719 с.
223. Лепкий Б. Твори: У 2-х т. / Упор., авт. вст. статті та приміток Ф.П.Погребенник. – К.: Наук. думка, 1997. – Т. 1. Поетичні твори. Прозові твори. Мемуари. – 845 с.; Т. 2. Прозові твори. – 695 с.
224. Лепкий Б. Чим жива українська література? – Відень: Союз визволення України, 1915. – 23 с.
225. Лесин В.М. Василь Стефаник – майстер новели. – К.: Дніпро, 1970. – 332 с.
226. Липа Ю. Призначення України. - Львів: Просвіта, 1992. – 270 с.
227. Липинський В. Листи до братів-хліборобів. – Київ: Філадельфія, 1955. – 470 с.
228. Листи до Михайла Коцюбинського. – У 4-х т. – Т. 2. – Чернігів: КП “Видавництво “Чернігівські обереги”, 2002. – 480 с.
229. Литвиненко Т.М. Історіософська концепція пенталогії Б.Лепкого “Мазепа” та її художня реалізація. – Суми: Слобожанщина, 2001. – 164 с.

230. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. А.Н.Николукин. – М.: НПК „Интелвак”, 2001. – 1600 стлб.
231. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – 750 с.
232. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / За ред. Р.Гром’яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 378 с.
233. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
234. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Худ. лит., 1971. – 414 с.
235. Логвиненко О.М. Сучасний український роман: еволюція, характер, стиль. – К.: Вища школа, 1989. – 175 с.
236. Лук’янець В.С., Кравченко О.М., Озадовська Л.В. Сучасний науковий дискурс: Оновлення методологічної культури: Монографія. – К.: Інститут філософії НАН України, 2000. – 303 с.
237. Луців Л. Поет споминів (Б.Лепкий, лірик і новеліст) // ЛНВ. – 1931. – Т. 106. – Кн. 6. – С. 533-538.
238. Маковей О. Залісся // Маковей О. Твори: У 2-х т. – Т. 1: Поетичні твори. Повісті. – К.: Дніпро, 1990. – С. 332-519.
239. Маковецкий А.З. Пути развития польской прозы на рубеже XIX – XX веков // Русская и польская литература кон. XIX – нач. XX века: Сб. статей. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – С. 76-94.
240. Манн Т. Искусство романа // Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. – Т. 10. – М.: Худ. лит., 1961. – С. 272-288.
241. Медведев П. В лаборатории писателя. – Л.: Сов. писатель, 1971. – 392 с.

242. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 318 с.
243. Мельничук Б.І. Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення). – К.: ВЦ “Академія”, 1996. – 272 с.
244. Михальская Н., Аникин Г. Английский роман XX века. – М.: Высш. школа, 1982. – 192 с.
245. Моклиця М.В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк: Вежа, 2002. – 390 с.
246. Мотылева Т.Л. О времени и пространстве в современном зарубежном романе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 186-200.
247. Мотылева Т. Роман – свободная форма. – М.: Сов. писатель, 1982. – 399 с.
248. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чешск. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
249. Наєнко М. Інтим письменницької праці: 3 лекцій про специфіку літературної творчості. – К.: Педагогічна преса, 2003. – 280 с.
250. Наєнко М.К. П’ятиліття українського роману: Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1985. – 268 с.
251. Нестерак О.В. Принцип контекстуальності в методології сучасного літературознавства („Тіні забутих предків”): Автореф. дис. ... канд.. філол. наук: 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т.Шевченка. – К., 1997. – 22 с.
252. Нивинський А. Народини історичної повісти // Назустріч. – 1936. – Ч. 22 від 15.11. – С. 2.
253. Нивинський А. Історична повість поширюється // Назустріч. – 1936. – Ч. 23 від 1.12. – С. 2.

254. Нивинський А. Історична повість в ХІХ ст. // Назустріч. – 1937. – Ч. 1 від 1.01. – С. 5.
255. Новиченко Л. Український радянський роман (Стислий нарис історії жанру). – К.: Дніпро, 1976. – 443 с.
256. Оклянский Ю. Рождение книги. Жизнь, писатель, творческий процесс. – М.: Худ. литература, 1973. – 302 с.
257. Опільський Ю. Твори: В 4-х т. – Львів: Каменяр, 1994-2000. – Т. 1. Іду на вас. Ідоли падуть. Вовкулака. – 424 с.; Т. 2. Золотий лев. Сумерк. – 352 с.; Т. 3. Опирі: Трилогія. – 480 с.
258. Оркан В. В розтоках. Роман, повість, оповідання. – К.: Дніпро, 1976. – 443 с.
259. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – С. 273-306.
260. Островська А.С. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ століття (на матеріалі малої прози В.Стефаніка, О.Кобилянської, М.Коцюбинського): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Донецький державний університет. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с.
261. Павличко С. Зарубіжна література: Дослідження та критичні статті. – К.: Основи, 2001. – 559 с.
262. Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 679 с.
263. Павлишин Марко. Чорнобильська тема і проблеми жанру // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – Київ: Час, 1997. – С. 175-184.
264. Павлова П. Типологія німецького роману (1900-1945). – М.: Наука, 1982. – 279 с.
265. Пастух Т.В. Романи І.Франка. – Львів: Каменяр, 1998. – 135 с.
266. Пеленський Є.-Ю. Сучасне західньо-українське письменство. Огляд за 1930-1935 рр. – Львів, 1935. – 59 с.

267. Пеленський Є.-Ю. Богдан Лепкий – поет // Богдан Лепкий – поет. 1872-1941. Збірник у пошану пам'яті поета. – Краків-Львів: Укр. вид-во, 1943. – С. 13-32.
268. Петраш О. Маловідома повість Б.Лепкого з повоєнного життя комбатантів (ветеранів) “Зірка” // Богдан Лепкий – видатний український письменник: Зб. статей та матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника. – Тернопіль: Збруч, 1993. – С. 122-129.
269. Печарський А.Я. На розгорнутих сторінках ліричного роману “Поза межами болю” О. Турянського // Сучасність. – 2000. – № 7-8. – С. 75-87.
270. Письменники про свою роботу. – К.: Молодь, 1956. – 155 с.
271. Пікулик Н. Давня Україна в прозі Б.Лепкого // Парадигма: Зб. наук. праць. – Львів: Класика, 1998. – С. 116-121.
272. Піхманець Р.В. Психологія художньої творчості (Теоретичні та методологічні аспекти) / АН УРСР, Інститут літератури ім. Т.Шевченка. – К.: Наук. думка, 1991. – 161 с.
273. Повернення Україні Богдана Лепкого. Кн. перша / Зібрав, упорядкував і видав д-р Роман Смик. – Чикаго – Україна: Б.в-ва, 1994. – 330 с.
274. Повернення Україні Богдана Лепкого. Кн. друга / Зібрав, упорядкував і видав д-р Роман Смик. – Чикаго – Україна: Б.в-ва, 1996. – 404 с.
275. Повернення Україні Богдана Лепкого. Кн. третя / Зібрав, упорядкував і видав на правах рукопису д-р Роман Смик. – Чикаго – Україна: Б.в-ва, 1997. – 401 с.
276. Повернення Україні Богдана Лепкого. Кн. Четверта. Святкування 125 річчя від дня народження Великого Сина України Богдана Лепкого 1872-1997 / Зібрав, упорядкував і видав на правах рукопису д-р Роман Смик. – Чикаго – Соборна Україна: Б.в-ва, 1998. – 270 с.
277. Погребенник Ф.П. Богдан Лепкий. – К.: Знання, 1993. – 64 с.

278. Погребенник Ф.П. Богдан Лепкий // Лепкий Б.С. Твори: У 2-х т. – Т. 1. – К.: Наук. думка, 1997. – С. 5-35.
279. Погребенник Ф.П. Післямова // Лепкий Б.С. Твори: У 2-х т. – Т. 1. – К.: Наук. думка, 1997. – С. 684-694.
280. Полежаєва Т. Місце сюжету і конфлікту в структурі внутрішньої форми твору // Проблеми славістики. – 2001. – Ч. 2. – С. 3-8.
281. Полек В. Твори Богдана Лепкого у зарубіжній критиці і перекладах // Повернення Україні Богдана Лепкого. Кн. Четверта. Святкування 125 річчя від дня народження Великого Сина України Богдана Лепкого 1872-1997 / Зібрав, упорядкував і видав на правах рукопису д-р Роман Смик. – Чикаго – Соборна Україна: Б.в-ва, 1998. – С. 95-96.
282. Поліщук В. Що є повістю? (Проблема в літературознавстві) // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. Збірник статей. – Випуск I. – Черкаси, 2000. – С. 10-23.
283. Поліщук В. Повісті Т.Шевченка і розвиток повістєвого жанру в українській літературі (до постановки проблеми) // Тарас Шевченко і європейська культура. Збірник праць Міжнародної 33-ї наукової шевченківської конференції. – Київ-Черкаси, 2000. – С. 190-197.
284. Поліщук В.Т. Повість як жанр і як термін у працях Івана Франка: Із франкознавчих студій // Вісник Черкаського університету. Серія “Філологічні науки”. – Вип. 25. – Черкаси, 2001. – С. 142-146.
285. Поліщук В.Т. Проблематика й особливості поетики романів і повістей Михайла Старицького: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького. – К., 2003. – 40 с.
286. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
287. Поляков М.Я. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. – М.: Сов. писатель, 1983. – 367 с.

288. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М.: Просвещение, 1971. – 271 с.
289. Потєбня О.О. Естетика і поетика слова: Збірник. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
290. Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – поч. ХХ ст.: Зб. наук. праць. – К.: Наук. думка, 1991. – 268 с.
291. Радзикевич В. Короткий нарис історії української літератури: Підручник. — 2-е вид., змінене. – Львів, 1931. – С. 295-296.
292. Радзикевич В. Українська література ХХ ст. – Філадельфія: Америка, 1952. – 136 с.
293. Ратич В. Сфери творчости Богдана Лепкого // Дзвони. – 1933. – Ч. 2. – С. 66-80.
294. Реймонт В. Селяни: Роман: У 2-х т. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 1. – 379 с.; Т. 2. – 430 с.
295. Ржевская Н.Ф. Концепция художественного времени в современном романе (Функция “ретроспекций” в романе) // Филолог. науки. – 1970. – № 4. – С. 28-40.
296. Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – поч. ХХ ст.: Зб. наук. праць. – К.: Наук. думка, 1986. – 295 с.
297. Розвиток української радянської новели: Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. – Ужгород: Вид-во УДУ, 1966. – 116 с.
298. Ромащенко Л.І. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: Основні напрями художнього руху. – Черкаси: Вид-во Черкаського держ. ун-ту ім. Б.Хмельницького, 2003. – 388 с.
299. Роменець В.А. Психологія творчості: Навч. посібник. – К.: Либідь, 2001. – 288 с.
300. Рудницький М. Дещо про повість // Діло. – 1929. – 3-4 квітня.
301. Рудницький М. Історичні і воєнні повісти. II. „Батурин” і „Полтава” // Діло. – 1929. – 18 вересня. – С. 2.

302. Рудницький М. Богдан Лепкий // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів: Діло, 1936. – С. 273-281; Слово і час. – 1992. – № 11. – С. 28-31.
303. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 270 с.
304. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1994. – 262 с.
305. Салига Т. “...Бо заметілями курилися дороги” // Купчинський Р. Заметіль: Повість зі стрілецького життя: У 3-х кн. – Кн. III. – Львів: Каменяр, 1991. – С. 133-143.
306. Самчук У.О. Марія. Хроніка одного життя: Роман / Підгот. тексту та післямова С.Пінчука. – К.: Рад. письменник, 1991. – 190 с.
307. Самчук У. Волинь: Роман у 3-х ч. / Післямова С.Пінчука. – К.: Дніпро, 1993. – Т. 1. – 574 с.; Т. 2. – 334 с.
308. Самчук У. Гори говорять: Роман у 2-х ч. / Післямова Андрія Жив'юка. – Ужгород: МПП “Гражда”- Карпати, 1996. – 270 с.
309. Семчишин М. Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу. – К.: АТ “Друга ріка”, МП “Фенікс”, 1993.–550с.
310. Сенік Л.Т. Новаторство повістей і романів І.Франка у контексті європейського роману // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнародного симпозіуму Юнеско: У 3-х кн. – Кн. 1. – К.: Наук. думка, 1990. – С. 248-252.
311. Сиваченко Г.М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський „мета-роман” Володимира Винниченка: текст і контекст. – К.: Альтернативи, 2003. – 280 с.
312. Сивіцький М. Богдан Лепкий: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1993. – 254 с.

313. Сиротюк М.Й. Український радянський історичний роман. Проблема історичної та художньої правди. – К.: Вид-во АН УРСР, 1962. – 289 с.
314. Славутич Яр. Сумирний Орфей: лірика Б.Лепкого // Славутич Яр. Меч і перо. Вибрані дослідження, статті та огляди. – К.: Дніпро, 1992. – С. 233-245.
315. Слово. Знак. Дискурс. Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. –2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
316. Современная русская советская повесть. – Л.: Наука, 1975. – 363 с.
317. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада - ИНИОН, 1996. – 319 с.
318. Соколова В.В. Національно-патріотичне й загальнолюдське в історичному романі Б.Лепкого “Мазепа”: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Одеський державний університет ім. І.Мечнікова. – Одеса, 1997. – 16 с.
319. Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. – Л.: Наука, 1974. – С. 168-202.
320. Сулима-Блохин О. Квітка і Куліш – основоположники української новелі. – Мюнхен: Український технічно-господарський інститут, 1969. – 103 с.
321. Тамарченко Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике ХХ века // Известия АН. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60. – № 6. – С. 3-13.
322. Тарасова О.В. Еволюція художньої рецепції образу гетьмана Івана Мазепи в українській літературі XVII – ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд.

- філол. наук: 10.01.01 / Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2002. – 20 с.
323. Творчість Б.Лепкого в контексті європейської культури ХХ ст.: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 125-річчю від дня народження письменника / За ред. проф. М.П.Ткачука. – Тернопіль: ТДПУ, 1998. – 388 с.
324. Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия / Авт.-сост. Тамарченко Н.Д. – М.: Российский гуманитар. ун-т, 2001. – 467 с.
325. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – 486 с.
326. Тихолоз Н.Б. Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Львівське відділення Інституту літератури ім.Т.Шевченка НАН України. – Львів, 2003. – 20с.
327. Тищук Т.М. Жанрове визначення повісті як проблема. – Луцьк: Волинський державний ун-т, 1998. – 28 с.
328. Тищук Т.М. Повість як жанр: головні проблеми та композиційні можливості (на матеріалі української та російської прози ХІХ - поч. ХХ ст.): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Волинський державний ун-т. – Дніпропетровськ, 1999. – 16 с.
329. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для гуманітаріїв. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
330. Ткачук М.П. Жанрова структура прози І.Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). – Тернопіль, 2003. – 384 с.
331. Тодчук Н.Є. Роман І.Франка “Для домашнього огнища”: час і простір. – Львів: Львів. відділення Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України, 2002. – 204 с.
332. Толстой Л.Н. Полное собр. сочинений: В 90-та т. (Юбил. изд.). – М.: Гослитиздат, 1928-1956.

333. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
334. Торкут Н.М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та “література факту”). – Запоріжжя: Запор. держ. ун-т, 2000. – 406 с.
335. Турянський О. Поза межами болю. Син землі. Оповідання. – К.: Дніпро, 1989. – 335 с.
336. Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
337. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
338. Удалов В.Л. Жанрова атрофія в літературі: “за” і “проти”. – Луцьк: Волинський академічний дім, 2002. – 32 с.
339. Удалов В. Роман і повість як жанри (проблема єдності і розмежування принципів) // Проблеми славістики. – 2001. – Ч. 2. – С. 18-25.
340. Успенский Б. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1995. – С. 9-221.
341. Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л.: Наука, 1982. – 184 с.
342. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 323 с.
343. Фащенко В. Вибрані статті. – К.: Дніпро, 1988. – 373 с.
344. Фащенко В. Новела і новелісти: Жанрово-стильові питання (1917-1967). – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
345. Фащенко В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання. – К.: Рад письменник, 1971. – 215 с.
346. Федорів Р. Історична романістика та національна свідомість // Дзвін. – 1996. – № 10-12. – С. 109-114.
347. Фокс Р. Роман и народ. – М.: Худ. лит., 1960. – 246 с.
348. Франко І.Я. Зібр. творів: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1976-1986.

349. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
350. Фролова К.П. Эстетичні категорії в українській радянській ліриці. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1975. – 227 с.
351. Фролова К.П. Развитие образной сознательности в украинской советской лирике (1917-1967). – Дніпропетровськ: ДДУ, 1970. – 314 с.
352. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 1999. – 398 с.
353. Харлан О.Д. Творчість Катрі Гриневичевої в контексті західноукраїнської літератури першої половини ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Український національний педагогічний ун-т ім. М.Драгоманова. – К., 1997. – 16 с.
354. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М.: Сов. писатель, 1970. – 392 с.
355. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. – М.: Худ. лит., 1982. – 479 с.
356. Художественное произведение в процессе социального функционирования / Отв. ред. В.И.Мазепа. – К.: Наук. думка, 1979. – 256 с.
357. Художня література і духовне життя суспільства / Відп. ред. О.В.Шпильова. – К.: Наук. думка, 1989. – 270 с.
358. Царик О.М. Богдан Лепкий і Владислав Оркан: дружба митців і творчий діалог. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – 136 с.
359. Царик О.М. Творчість Б.Лепкого в українсько-польських літературних взаєминах 1899-1941 рр.: Автореф. дис. ... к. філол. н.: 10.01.05 / Тернопільський державний педагогічний ун-тет ім. В.Гнатюка. – Тернопіль, 2001. – 16 с.
360. Чайківський А. Його листи до проф. Івана Огієнка // Віра й культура. – 1954. – Ч. 11. – С. 27-30.
361. Чайковський А.Я. Сагайдачний: Істор. роман. У 3-х кн. / Упор., авт. післямови та приміт. В.В.Яременко. – К.: Дніпро, 1989. – 585 с.

362. Чернец Л.В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.
363. Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI – XX веков. – Одесса: Маяк, 1997. – 710 с.
364. Чичерин А.В. Ритм образа: Стилистические проблемы. – М.: Сов. писатель, 1973. – 280 с.
365. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – М.: Сов. писатель, 1975. – 375 с.
366. Чичерін О., Копистянська Н., Рубанова Г. Зв'язок жанрових модифікацій із зміною напрямів у слов'янських літературах (загальнотеоретичні питання, російський роман) // IX Міжнародний з'їзд славістів. Слов'янські літератури. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 139-152.
367. Шах Ст. Нова повість Б.Лепкого “Під Тихий Вечір”, повість-казка // Діло. – 1925. – Ч. 24.
368. Швець А.І. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. – Львів: Львів. відділення Інституту літ-ри ім. Т.Шевченка, 2003. – 236 с.
369. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3-х т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – 607 с.; Т. 2. – 367 с.; Т.3. – 431 с.
370. Шкловский В. Жанры и разрешение конфликтов // Вопросы литературы. – 1965. – № 8. – С. 91-102.
371. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 321 с.
372. Шумило Н. Б.Лепкий: на перехресті традиційного й нового // Слово і час. – 1998. – № 9-10. – С. 44-49.

373. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
374. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология романа и пути ее изучения. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – 184 с.
375. Эсалнек А.Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты). – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 159 с.
376. Эстетическая культура советского человека / Под ред. М.С. Кагана. – Ленинград: Изд-во Лен. ун-та, 1976. – 168 с.
377. Эстетическое сознание и художественная культура (Проблемы взаимодействия). – К.: Наук. думка, 1983. – 280 с.
378. Юриняк А. Літературний твір і його автор (Монографія літературного факту і критичні нариси). – Буенос-Айрес, 1955. – 289 с.
379. Юрчук О.О. Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т.Шевченка. – К., 1999. – 16 с.
380. Ярошинська Є. Вибрані твори. – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1958. – 426 с.
381. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / Pod red. H. Janaszek-Ivaničkovej. – Warszawa: Instytut kultury, 1997. – 327 s.
382. Bernacki M., Pawlus M., Jaworski S. Słownik gatunków literackich. – Bielsko-Biała: Park, 1999. – 714 s.
383. Chrząstowska B., Wyślouch S. Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej. – Warszawa, 1974. – 432 s.
384. Gatunki literackie: tradycja a współczesne przemiany / Pod red. D.Ossowskiej i Z.Chojnowskiego. – Olsztyn: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1996. – 137 s.
385. Głowiński M. Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej. Prace wybrane. – T. 1. – Kraków: Universitas, 1997. – 332 s.

386. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. – Wyd. 3. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Wydawnictwo Zakładu narodowego im. Ossolińskich, 1998. – 706 s.
387. Forster E. Aspects of the Novel. – New York, 1954. – 176 p.
388. Łepkyj B. Zarys literatury ukraińskiej. Podręcznik informacyjny. – Warszawa-Kraków: Wydawnictwo “Słowianie”, 1930. – 272 s.
389. Łepkyj B. Literatura ukraińska. // Wielka literatura powszechna. – Warszawa, 1933. – T. IV. – S. 519-538.
390. Łoch E. Między autorem-narATOREM-bohaterem a czytelnikiem. Studia o nowelistyce polskiej XIX i XX wieku. – Lublin: UMCS, 1991. – 240 s.
391. Markiewicz H. Polskie teorie powieści. – Warszawa: Wyd-wo Naukowe PWN, 1998. – 208 s.
392. Markiewicz H. Teorie powieści za granicą. – Warszawa: Wyd-wo Naukowe PWN, 1995. – 567 s.
393. Michałowska T. Rodzaje czy rodzej? Problemy taksonomij literackiej // Problemy teorii literatury. Seria 4. Prace z lat 1985-1994. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Wydawnictwo Zakładu narodowego im. Ossolińskich, 1998. – S. 246-258.
394. Mokry W. Bohdan Łepkyj // Ruch literacki. R.XIX. – 1978. – Z. 4-5. – S. 319-324.
395. Prince G. A Dictionary of Narratology: Revised Edition. – Lincoln & London: University of Nebraska press, 2003. – 126 p.
396. Sawicki St. Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne? // Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa / Pod. Red. H.Markiewicza. – Kraków: Wyd-wo literackie, 1976. – S. 204-212.
397. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. – Warszawa: Instytut wydawniczy “Pax”, 1965. – T. 3. – 410 s.

398. Stevick P. The theory of the novel. – New York: The Free Press, 1967. – 440 p.
399. The New Encyclopaedia Britannica (micropaedia). – Chicago, 1993. – V. 8. – 1044 p.
400. Weretiuk O. Kwestia rodowodu we współczesnej powieści ukraińskiej i polskiej (na przykładzie wybranych powieści) // Przegląd humanistyczny. – 2002. – № 3. – S. 35-40.
401. Weretiuk O. Wizja Ukrainy we współczesnej powieści polskiej i ukraińskiej. – Warszawa: Wyd-wo Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. – 297 s.
402. Wielka Encyklopedia Powszechna. – T.8. – Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966. – S. 266.

ДОДАТКИ