

Львівський національний університет імені Івана Франка

Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Дрогомирецька Марта Миколаївна

УДК 82.0:821.161.2-32.09«18»](043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ
ГЕНЕТИЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ АСПЕКТИ ПОЕТИКИ
(«ПОВІСТКИ І ЕСКІЗИ З УКРАЇНСЬКОГО ЖИТТЯ»
АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО)

10.01.06 – Теорія літератури

035 – Філологія

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ М.М. Дрогомирецька

Науковий керівник: Будний Василь Володимирович, кандидат філологічних наук,
доцент

Львів – 2019

АНОТАЦІЯ

Дрогомирецька М. М. Генетично-функціональні аспекти поетики («Повістки і ескізи з українського життя» Агатангела Кримського). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури» (035 – Філологія). – Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2019.

Дисертацію присвячено вивченню взаємодії генетичних та функціональних аспектів поетики літературного твору на матеріалі прозової збірки Агатангела Кримського «Повістки і ескізи з українського життя» (1895). У роботі вперше в українському літературознавстві висвітлено інтертекстуальне співвідношення внутрішньої організації художнього твору з його генезою та функціонуванням. На цій концептуальній основі вироблено теоретичну модель поетики літературного твору як динамічної структури, у якій творчо трансформовані генетичні претексти володіють перспективним потенціалом – здатні породжувати різноманітні посттексти і функціонувати суголосно з тематичним, жанровим і стильовим архітекстом. Згідно з цією моделлю, художня структура не тільки зберігає сліди походження матеріалу, з якого її було сконструйовано, а й трансформує цей матеріал в єдине ціле, створюючи мережу кодів для свого прочитання і таким чином впливаючи на майбутню свою рецепцію. З'ясовано, що творче новаторство та естетична впливовість образної структури забезпечуються трансформацією претекстів, здійсненою в художніх формах пародії, іронії, парадоксу, експериментального поміщення претексту в новий контекст, стилізації твору за певним традиційним претекстом тощо. Вивчення дебютної збірки А. Кримського, яка постала на межі двох літературних епох, дало змогу простежити, як взаємодіють в інтертекстуальній структурі літературного твору різноманітні

генетичні складники традиції, актуалізуючи його здатність естетично функціонувати в літературному процесі.

Актуальність дослідження зумовлена потребою вивчення крізь призму поетики художнього твору таких взаємно зв'язаних аспектів літературного процесу, як генеза і функціонування, спадкоємність і новація, творчість і рецепція, індивідуальний стиль і літературний напрям, адже художня структура не тільки зберігає сліди походження матеріалу, з якого її було сконструйовано, а й трансформує цей матеріал в єдине ціле, створюючи мережу кодів для свого прочитання і таким чином впливаючи на майбутню свою рецепцію. Проблема, яку поставлено в дисертації – яким чином поетика поєднує різноманітні генетичні складники, актуалізуючи здатність твору естетично функціонувати в літературному процесі, вступаючи в контактні зв'язки і типологічні відношення.

Мета дослідження – з'ясування взаємозв'язку генетичних та функціональних аспектів поетики літературного твору на матеріалі прозової збірки Агатангела Кримського «Повістки і ескізи з українського життя».

Об'єкт дослідження – поетика літературного твору як функціональна, естетично поліфонічна конструкція творчо трансформованих елементів літературної традиції. Предмет дослідження – генетичні та функціональні аспекти внутрішньої будови твору.

За матеріал для дослідження слугували прозові твори дебютної збірки Агатангела Кримського «Повістки і ескізи з українського життя», у поетиці якої започатковано типові жанрові, стильові і концептуальні тенденції українського модернізму кінця XIX – початку XX століть.

Наукова новизна дисертації полягає у системному аналізі генетичних і функціональних аспектів поетики художнього твору. У роботі досліджено взаємозв'язок традиції та інновації, на основі якого розвиваються жанрово-стильові коди і культурні моделі нової епохи, осмислено закономірності історичних змін тематики, жанрової і стильової систем у часи антипозитивістського перелому, окреслено роль і статус окремого літературного

явища у літературному процесі, а також доведено, що творчо трансформуючи претексти в образній структурі, твір оновлює архітекст, активізує життєздатні художні й культурні цінності літературної традиції, транслуючи їх наступникам.

Науково-практичне значення отриманих результатів полягає в подальшому їх застосуванні для вивчення проблем поетики та викладання курсів теорії літератури, історії української літератури у закладах вищої освіти, для підготовки спецкурсів і спецсемінірів, написання монографій, підручників і навчальних посібників з теорії та історії української літератури.

Перший розділ «Художня структура і літературний процес: модель взаємодії» присвячено теоретико-методологічним засадам вивчення генетичних та функціональних аспектів поетики літературного твору. З методологічного погляду найбільш плідними для побудови моделі генетичних та функціональних аспектів поетики конкретного літературного твору визнано концепції діалогічності М. Бахтіна, літературної комунікації, рецептивної естетики, теорії дискурсу та інтертекстуальності.

В дисертації конкретизовано терміни для опису як генетичних, так і функціональних аспектів інтертекстуальних відношень актуального тексту – об'єкта безпосереднього розгляду, який обрано за точку відліку. За суто хронологічним критерієм увесь інтертекст нашої реальності («всезагальний текст», за Ш. Гривелем) розпадається відносно актуального тексту (збірки А. Кримського «Повістки і ескізи...») на дві умовні сфери: текст попередній – претекст, який став для актуального тексту джерелом, взірцем або ж представлений у ньому цитатою, алюзією парафразою тощо, і текст наступний, похідний – посттекст, який бере початок від актуального тексту, відштовхується від нього або вступає з ним в архітекстуальну діалогічність.

Актуальний текст постає своєрідним «вузлом» інтертекстуальних ліній, які поєднують пре- і посттексти за тематичними, жанровими і стильовими ознаками в межах певного дискурсу. Інтертекстуальний вузол виникає в тих місцях дискурсу, де відбувається зустріч літературної традиції з новаціями, конфлікт горизонтів

читацьких сподівань і досвіду, руйнування художнього шаблону, а в наступних дискурсивних ланках – трансформація цієї традиції. На прикладі ескізу А. Кримського «В народ!» розглянуто таку взаємодію на різних рівнях структури літературного твору: тематичному, сюжетно-композиційному, стилістичному.

У світлі бахтінської концепції міжтекстової діалогічності поетика збірки А. Кримського ґрунтується на іронічно-пародійній напрузі між словом «чужим» (народницька традиція, міщанський стереотип) і «своїм» (мовлення модерного «я»). Низка творів, які передували збірці «Повістки і ескізи...», а також тих, які появились пізніше (включно з літературно-критичними відгуками), складають не просто тематично пов'язану хронологічну послідовність, а комунікативну спільноту текстів, між якими спостерігається певна діалогічність. Явище цієї діалогічності має відношення до методологічно важливої категорії дискурсу. Дискурсивний аналіз дає змогу з'ясувати культурно-психологічні характеристики, інтенції та взаємодії учасників спілкування навколо проблем «батьків і дітей», «психопатології», декаденства, обговорення яких в українському модернізмі започаткувала дебютна збірка А. Кримського.

Другий розділ «Модерністичний бунт на тлі літературної традиції (генетичні аспекти)» досліджує закономірності відбору генетичного претексту і його трансформації в поетикальній структурі актуального тексту в умовах міжгенераційного протистояння наприкінці ХІХ століття. Історія публікації збірки засвідчила, що новаторський твір здатний долати опір консервативного літературного середовища, змінюючи кордони між канонічним і «ненормальним», сакральним і профанним, традицією і новаторством.

Наскрізною у збірці стала тема бунту проти фарисейської моралі міщанства. До широкого тематичного архіпретексту «Батьківського права», «Перших дебютів одного радикала» можна зарахувати філософські мотиви непокори, відомі з попередніх літературних традицій – від міфологічного Прометея до Гетевого Фауста, який повстав проти обмеження людських можливостей, прагнучи повноти щастя; від байронівського непокірного героя – до протестантських

постатей у творчості реалістів. Універсальне трактування конфлікту, підкреслене античним, біблійним, середньовічним, ренесансним, новочасним інтертекстом, дає підстави говорити про модерністичне його забарвлення, характерне для останніх десятиліть ХІХ віку, коли на літературну і суспільну арену вийшло покоління молодих бунтарів.

Висвітлений у повістках «Та хто ж справді тут винен?!», «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди» мотив бездуховності, яка поступово спустошує вражену нею особистість, має широкий сюжетно-тематичний претекст. На противагу прихильникам автобіографічного та психоаналітичного тлумачення, які схильні пов'язувати хворобливу нервозність і психопатологічні стани героїв А. Кримського з психофізіологією самого автора, доводимо, що значна частина його «хворобливого дискурсу» – це звичайна «літературщина», результат начитаності автора, який з причин заклопотаності станом власного здоров'я цікавився модними в тогочасному інформаційному потоці трендами в галузі психології й медицини.

В оповіданнях «В народ!» і «Сирота Захарко» молодий письменник пропустив народницьку традицію крізь призму іронічно протиставлених двох досвідів – книжного і життєвого. Ліберальні персонажі збірки співвідносять себе з улюбленими персонажами Шевченка, Марка Вовчка, Нечуя і намагаються наслідувати їх у житті, однак зазнають фіаско, бо начиталися про свій народ у книжках, але попадають з ним у конфлікт у реальному житті. Не збігаються їхні культурний, мовний, моральний коди, наприклад, незрозуміле селянам ім'я Шевченка вони сприймають за шевця, згідно з принципом народної етимології.

Твори А. Кримського зображують духовний бунт, який будучи риторично спрямованим проти Бога, моралі, авторитету, культури, насправді став для молодих протестантів формою пошуку істини і незалежності.

У третьому розділі «Художня структура у функціональному архітексті: дискурси, жанри, стилі» з'ясовано, що багатозначна і багато в чому провокативна поетика дебютної прозової збірки А. Кримського зумовила розбіжність горизонту

читацького сподівання і горизонту тексту на всіх етапах критичної рецепції – від перших відгуків і до сучасних інтерпретацій. Зацікавлено й водночас суперечливо сучасники сприймали збірку А. Кримського з її незвичайним – парадоксальним, пародійним та багатозначним – висвітленням фундаментальних для суспільства проблем виховання, національної самототожності, релігії, сімейних і дружніх стосунків. Незважаючи на окремі звинувачення в неморальності й паплюженні національних святощів, дебютантові пощастило – першими рецензентами його творів стали О. Огоновський, І. Франко та Б. Грінченко. Характерними були застереження письменника від крайнощів натуралізму і декадансу.

Багатозначна художня трансформація багатющого претексту у дебютній збірці письменника проявила здатність породжувати різноманітні посттексти і ремінісцентно перегукуватися з ними. Порушена А. Кримським проблема правди, справедливості та правдомовності стала магістральною на зламі віків, коли відбувалася зміна світоглядних систем. Сміливою «переоцінкою цінностей» і гострою конфліктністю його «Повістки і ескізи...» прокладали шлях прозі М. Яцкова, О. Шпитка, В. Винниченка, «хатянській» критиці.

Характерний дискурсивний ланцюжок «входження героя в соціальне середовище» вибудовують «Хмари» І. Нечуя-Левицького, «В народ!» А. Кримського і «Місто» В. Підмогильного. Ці три твори при зіставленні вступають у типологічні відношення, виявляючи сюжетні та ідеологічні збіги і розбіжності. Фрагмент інтертекстуальної дискусії з «Хмарами», яку розпочав А. Кримський пародійним оповіданням «В народ!», В. Підмогильний розгорнув у психологічно витончену, іронічно стриману картину малопомітної, але поступової духовної інфляції в умовах становлення нової імперії, перебудованої з царської в радянську.

У 1960-х і на початку 1970-х років, після кількох десятиліть замовчування відбулися спроби повернути творчість А. Кримського читачеві, однак інтерпретації були переважно ідеологізованими, а прозову спадщину видано з купюрами. В сучасному літературознавстві поширене трактування прози

А. Кримського крізь призму психоаналізу (С. Павличко, Т. Гундорова, Н. Зборовська, А. Печарський), наратології (Г. Останіна, В. Сірук), культурної антропології (Ю. Ковалів, М. Моклиця, М. Гірняк, В. Шкляр, Ю. Горблянський, Р. Ткаченко). Творчий досвід А. Кримського, який заперечив опозицію народництва, європеїзму та орієнталізму, акцентував на психологічній проблематиці і вдавався до пародіювання перестарілих традицій, виявився цікавим як для постмодерністів, так і «нативістів».

Отже, генетичний та функціональний аспекти пов'язані з поетикальним: перший виявляє інтенційний характер творчої трансформації в текстовій конструкції готового літературного матеріалу («чужого слова», за М. Бахтіним), а другий з'ясовує зв'язок між творчою рецепцією і актуалізованим елементом цієї конструкції. Вибір автором елемента літературної традиції і способу його представлення є актом інтенційним, розрахованим на рецептивну реакцію.

Обрана методика поєднання генетичного і функціонального аспектів висвітлила поетику літературного твору як інтертекстуальне перехрестя різних традицій і як джерело впливу на сучасників та наступників, що дає змогу провести умовний вододіл між літературними поколіннями і глибше пізнати діалектику зміни літературних епох.

Ключові слова: генетично-функціональні аспекти поетики, претекст, посттекст, архітекст, літературна комунікація, діалогічність тексту, горизонт сподівань, модерністична інтертекстуальність, художній експеримент, пародія, іронія, стилізація.

ANNOTATION

Drohomyretska M. M. Genetico-functional aspects of poetics (“Narratives and Sketches from Ukrainian Life” by Ahatanhel Krymskyi). – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for a candidate degree in philological sciences (PhD), specialty 10.01.06 “Theory of literature” (035 – Philology). – Lviv National University of Ivan Franko, Lviv, 2019.

The thesis is devoted to the study of the interaction of genetic and functional aspects of poetics of a literary work as exemplified by the prose collection “Narratives and Sketches from Ukrainian Life” by Ahatanhel Krymskyi (1895). The study is the first in Ukrainian literary criticism to cover the intertextual relation of the internal organization of a work of art and its genesis and functioning. On this conceptual basis, a theoretical model of the poetics of a literary work as a dynamic structure is developed, in which creatively transformed genetic pretexts have a prospective potential of being capable of generating heterogeneous post-texts and functioning in harmony with a thematic, genre and stylistic architext. According to this model, the artistic structure not only retains traces of the origin of the constructed material but also transforms this material into a whole, creating a network of codes for its reading and thus influencing its future reception. It was found that creative innovation and aesthetic influence of the figurative structure are ensured by the transformation of pretexts made in the artistic forms of parody, irony, paradox, experimental placement of the pretext in a new context, stylization of the work according to a certain traditional pretext and so on. The study of A. Krymskyi’s debut collection, which appeared at the turn of two literary eras, made it possible to trace how the heterogeneous genetic components of tradition interact in the intertextual structure of a literary work, actualizing its ability to function aesthetically in the literary process.

The topicality of the research is determined by the need to study such interrelated aspects of the literary process as genesis and functioning, continuity and innovation, creativity and reception, individual style and literary direction through the prism of the poetics of a literary work, because the artistic structure not only preserves traces of the origin of the constructed material but also transforms this material into a whole, creating a network of codes for its reading and thus influencing its future reception. The problem posed in the thesis is how poetics combines heterogeneous genetic components, realizing the ability of a work to function aesthetically in the literary process, engaging in contact and typological relationships.

The aim of the study was to investigate the interrelation of genetic and functional aspects of the poetics of a literary work as exemplified by the prose collection “Narratives and Sketches from Ukrainian Life” by Ahatanhel Krymskyi.

The object of the research is the poetics of a literary work as a functional aesthetically polyphonic construction of artistically transformed elements of the literary tradition. The subject of the research is genetic and functional aspects of the internal construction of a literary work.

The material of the study was the prose works of the debut collection “Narratives and Sketches from Ukrainian Life” by Ahatanhel Krymskyi, in the poetics of which the typical genre, stylistic and conceptual tendencies of Ukrainian modernism of the late nineteenth – early twentieth centuries were introduced.

The scientific novelty of the thesis is the systematic analysis of the genetic and functional aspects of the poetics of a literary work. The study investigates the relationship of tradition and innovation, on the basis of which genre-stylistic codes and cultural models of the new epoch are developed, the regularities of the historical changes of thematic, genre and stylistic systems in times of anti-positivist change are determined, the role and status of individual literary phenomenon and the literary process are outlined, as well as it was proved that by creatively transforming pretexts in a figurative structure, the work renews the architext, activates viable artistic and cultural values of the literary tradition, and transmits them to successors.

The scientific and practical significance of the obtained results is their further application for studying the problems of poetics and teaching courses in literature theory, history of Ukrainian literature in higher education institutions, for preparation of special courses and special seminars, writing monographs, textbooks and manuals on theory and history of literature.

The first chapter, “The Artistic Structure and the Literary Process: A Model of Interaction”, is devoted to theoretical and methodological principles of studying the genetic and functional aspects of the poetics of a literary work. From the methodological point of view, the concepts of M. Bakhtin’s dialogicality, literary

communication, receptive aesthetics, discourse theory and intertextuality are the most fruitful for constructing the model of genetic and functional aspects of the poetics of a particular literary work.

The thesis specifies terms for describing both genetic and functional aspects of the intertextual relations of the actual text, the object of direct consideration, which is selected for the reference point. By purely chronological criterion, the whole intertext of our reality (“universal text”, according to Ch. Grivel) breaks down relatively relevant text (A. Krymskyi’s collections (“Narratives and Sketches...”) into two conventional spheres: the preceding text is the pretext, which became a source, a model or a quotation, an allusion to a paraphrase, and so on, in the actual text, and the following text, a derivative, is a post-text that originates from the actual text, starts from it or engages with it in architextual dialogue.

The actual text appears as a kind of “node” of intertextual lines that combine pre- and post-texts on thematic, genre and stylistic features within a certain discourse. The intertextual node arises in the places of discourse where the literary tradition meets with innovations, the conflict of horizons of readers' hopes and experiences, the destruction of the artistic pattern, and in the following discursive links - the transformation of this tradition. On the example of A. Krymskyi’s sketch “To the People!” such interaction is considered at different levels of the structure of a literary work: thematic, plot-compositional, stylistic.

In the light of Bakhtin’s concept of intertextual dialogue, the poetics of A. Krymskyi's collection is based on an ironic parody of tension between the word “foreign” (populist traditions, bourgeois stereotype) and “own” (the language of the modern “I”). The series of works that preceded the (“Narratives and Sketches...”, as well as those that appeared later (including literary-critical reviews), are not just a thematically linked chronological sequence, but a communicative complex of texts between which there is certain dialogics. The phenomenon of this dialogics is related to a methodologically important category of discourse. Discourse analysis makes it possible to find out the cultural and psychological characteristics, intentions and

interactions of the participants of communication around the problems of “parents and children”, “psychopathology”, decadence, the discussion of which was introduced in Ukrainian modernism by A. Krymskyi’s debut collection.

The second chapter, “The Modernist Rebellion Against the Background of the Literary Tradition (genetic aspects)”, explores the patterns of selection of genetic pretext and its transformation in the poetic structure of the actual text in the context of intergenerational confrontation at the end of the nineteenth century. The history of the publication of the collection showed that the innovative work is able to overcome the resistance of the conservative literary environment by changing the boundaries between canonical and “abnormal”, sacred and profane, tradition and innovation.

The concept of rebellion against the Pharisee morality of bourgeois appears throughout the collection. The wide-ranging thematic archipretext of “Father’s Law”, “First Debut of a Radical” can be attributed to philosophical motives of disobedience known from previous literary traditions – from the mythological Prometheus to Goethe’s Faust, who rebelled against the restriction of human possibilities, seeking the fullness of happiness; from Byron’s rebellious hero to rebellious figures in the works of realists. The universal interpretation of the conflict, emphasized by antique, biblical, medieval, renaissance, modern intertext, gives grounds to speak of its modernist colour, characteristic of the last decades of the nineteenth century, when a generation of young rebels came to the literary and social arena.

A motive of insensitivity that gradually devastates the afflicted personality and has a broad plot-thematic context is revealed in the stories “Who is really guilty here?!”, “Excerpts from the memoirs of an old sinner”. In contrast to the proponents of autobiographical and psychoanalytic interpretation, who tend to associate the painful nervousness and psychopathological states of A. Krymskyi’s heroes with the psychophysiology of the author himself, we prove that much of his “painful discourse” is the usual “literature”, the result of the erudition of the author who was interested in trendy in the current information flow trends in psychology and medicine due to the concern for his own health.

In the stories “To the People!” and “Orphan Zakharko” the young writer passed the populist tradition through the prism of two ironically juxtaposed experiences – book and life. The liberal characters of the collection relate to the favorite characters of Shevchenko, Marko Vovchok, Nechuy and try to imitate them in life yet fail because they read about their people in books but fall into conflict with them in real life. Their cultural, linguistic, moral codes do not coincide, for example, the incomprehensible for peasants name Shevchenko is perceived as a shoemaker, according to the principle of folk etymology.

A. Krymskyi’s works depict a spiritual rebellion, which, rhetorically directed against God, morality, authority, culture, has in fact become a form of search for truth and independence for young rebels.

In the third chapter, “Artistic Structure in Functional Architext: Discourses, Genres, Styles”, it is found out that the meaningful and in many ways provocative poetics of A. Krymskyi’s first prose collection caused the divergence of the horizon of readers' expectations and the horizon of text at all stages of the critical reception - from first reviews up to modern interpretations. With interest and contradiction at the same time did the contemporaries perceived A. Krymskyi's collection with its unusual – paradoxical, parody and ambiguous – coverage of fundamental problems for education, national identity, religion, family and friendship. Despite some allegations of immorality and vilification of national celebrations, the debutante was fortunate – O. Ohonovskyi, I. Franko and B. Hrinchenko became the first reviewers of his works. Warnings against the extremes of naturalism and decadence were characteristic to the writer.

The multifaceted artistic transformation of the richer pretext in the writer’s debut collection showed the ability to produce a variety of post-texts and to reminisce with them. The problem of truth, justice and truthfulness, which was raised by A. Krymskyi, became the main one at the turn of the century, when the outlook systems changed. The bold “reassessment of values” and the sharp conflict of his “Narratives and Sketches...”

paved the way for prose by M. Yatskiv, O. Shpytko, V. Vynnychenko, and criticism of journal “Ukrains'ka khata”.

Typical discursive chain of “hero’s entry into the social environment” is built by “Clouds” by I. Nechuy-Levytskyi, “To the People!” by A. Krymskyi and “City” by V. Pidmohylnyi. These three works, when compared, enter into typological relations, revealing plot and ideological coincidences and differences. Fragment of intertextual discussion with “Clouds”, started by A. Krymskyi in a parody story “To the People!”, V. Pidmohylnyi developed into a psychologically sophisticated, ironically restrained picture of inconspicuous but gradual spiritual inflation in the conditions of the formation of a new empire, rebuilt from tsar to soviet.

In the 1960s and early 1970s, after several decades of silence, attempts were made to return A. Krymskyi’s work to the reader, but the interpretations were largely ideological, and the prose legacy was issued with notes. In contemporary literary studies, the interpretation of A. Krymskyi’s prose through the prism of psychoanalysis (S. Pavlychko, T. Hundorova, N. Zborovska, A. Pecharskyi) and cultural anthropology (Yu. Kovaliv, M. Moklytsia, H. Ostanina, M. Hirniak, V. Shklar, Yu. Horbliansky, R. Tkachenko). The creative experience of A. Krymskyi, who denied opposition to populism, Europeanism, and Orientalism, emphasized psychological issues and resorted to parodying outdated traditions, proved to be of interest to both postmodernists and “nativists”.

Thus, the genetic and functional aspects are related to the poetic: the first reveals the intentional nature of the creative transformation in the textual construction of the finished literary material (“foreign word”, according to M. Bakhtin), and the second clarifies the connection between the creative reception and the actualized element of this construction. The author’s choice of the element of the literary tradition and the way it is presented is an intentional act, calculated for receptive reaction.

The chosen method of combining genetic and functional aspects shed light on the poetics of literary work as an intertextual intersection of different traditions and as a source of influence on contemporaries and successors, which allows to draw a

conventional dividing line between literary generations and to learn more about the dialectic of changing literary eras.

Key words: genetical-functional aspects of poetics, pretext, post-text, architext, literary communication, dialogics of text, horizon of expectations, modern intertextuality, artistic experiment, parody, irony, stylization.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Етичні проблеми в малій прозі Івана Франка й Агатангела Кримського // Українське літературознавство. – Львів : ВЦ ЛНУ імені І.Франка, 2014. – Вип. 78. – С. 179–186.

2. Агатангел Кримський та Михайло Коцюбинський: контакти, рецепція, паралелі // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Вип. 42-43. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. – С. 103-108.

3. Генетичні та функціональні аспекти літературного твору (З рецептивної історії збірки «Повістки і ескізи» Агатангела Кримського) // Spheres of Culture. Volume XII. – Lublin, 2015. – S. 76-84.

4. Історико-функціональні аспекти збірки Агатангела Кримського «Повістки і ескізи» // Актуальні питання суспільних наук та історії медицини : Спільний українсько-румунський науковий журнал. – 2017. – N 1 (13). – С.94-97.

5. Художні експерименти й етичні парадокси в оповіданні «Батьківське право» А. Кримського // Українське літературознавство. – 2017. – Вип. 82. – С. 51-61.

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. «...Пишу до нього листа. Він цікава людина...» (Творчі взаємини Михайла Коцюбинського з Агатангелом Кримським) // Дзвін. – Львів, 2015. – С. 132–134.

2. Конфлікт «батьків і дітей» у прозі Агатангела Кримського: до проблеми міжгенераційних стосунків // Сучасна українська нація: мова, історія, культура: Мат. наук.-практ. конференції з міжнародною участю 16 березня 2016 року з нагоди 15-річчя кафедри українознавства / Наук. ред.: проф. Чоп'як В.В., проф. Магльований А.В. – Львів : ЛНМУ імені Данила Галицького, 2016. – С. 370–372.

3. Наративна та ідеологічна функція подорожньої пригоди у прозі Агатангела Кримського // Мільйон історій : Поетика пригод у літературі та медіа. – Бердянськ : Бердян. держ. пед. ун-т, 2016. – С.44-46.

ЗМІСТ

Вступ	18
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЯ СТРУКТУРА І ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС:	
МОДЕЛЬ ВЗАЄМОДІЇ.....	25
1.1. Поетика і проблеми вивчення її генетичних та функціональних аспектів	25
1.2. Інтертекстуальний інструментарій дослідження поетики	35
1.3. Діалогічність художньої структури і літературного процесу	55
Висновки до розділу 1	70
РОЗДІЛ 2. МОДЕРНІСТИЧНИЙ БУНТ НА ТЛІ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ (ГЕНЕТИЧНІ АСПЕКТИ)	73
2.1. Проблема автобіографічних та літературних джерел	73
2.2. Конфлікт поколінь у світлі художнього експерименту	84
2.3. Іntenційна трансформація претексту	112
2.4. Іван Франко й Агатангел Кримський: представники двох поколінь в одному дискурсі	126
Висновки до розділу 2	134
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЯ СТРУКТУРА У ФУНКЦІОНАЛЬНОМУ АРХІТЕКСТІ: ДИСКУРСИ, ЖАНРИ, СТИЛІ	136
3.1. Історія критичної рецепції збірки: текст у світлі посттексту	137
3.2. Дискурс влади і влада дискурсу	153
3.3. Психологічні профілі та світоглядні перспективи.....	170
3.4. Жанрові коди і стильові тенденції.....	188
3.5. Михайло Коцюбинський: контакти, рецепція, паралелі	204
3.6. У перспективах наступного століття	212
Висновки до розділу 3	216
ВИСНОВКИ	218
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	224
ДОДАТКИ.....	247

Вступ

Обґрунтування вибору теми дослідження. З часів О. Потебні, О. Веселовського, І. Франка актуальним науковим завданням залишається вивчення крізь призму поетики художнього твору таких взаємозв'язаних аспектів літературного процесу, як генеза і функціонування, спадкоємність і новація, творчість і рецепція, індивідуальний стиль і літературний напрям. З погляду сучасної теорії, літературний твір – це інтенційно злагоджена художня структура, яку створено з різнорідних елементів літературної традиції й інтертекстуально запрограмовано на певний спосіб естетичного функціонування в літературному процесі. Художня структура не тільки зберігає сліди походження матеріалу, з якого її було сконструйовано, а й трансформує цей матеріал в єдине ціле, створюючи мережу кодів для свого прочитання і таким чином впливаючи на майбутню свою рецепцію. Проблема, яку поставлено в дисертації – яким чином поетика поєднує різнорідні генетичні складники, актуалізуючи здатність твору естетично функціонувати в літературному процесі, вступаючи в контактні зв'язки і типологічні відношення. Оскільки літературний твір певним чином перевпорядковує літературну традицію у своїй структурі, актуалізуючи одні тематичні, жанрові, стильові лінії і полемізуючи з іншими, він стає цікавим явищем для читачів і впливовим фактором літературного процесу.

Наукова мета дослідження – з'ясування взаємозв'язку генетичних та функціональних аспектів поетики літературного твору на матеріалі прозової збірки Агатангела Кримського «Повістки і ескізи з українського життя».

Об'єкт дослідження – поетика літературного твору як функціональна (естетично поліфонічна) конструкція творчо трансформованих елементів літературної традиції.

Предмет дослідження – генетичні та функціональні аспекти внутрішньої будови твору.

За **матеріал** для дослідження слугували прозові твори дебютної збірки Агатангела Кримського «Повістки і ескізи з українського життя», висвітлені на

тлі провідних тенденцій у розвитку української та інших європейських літератур кінця XIX – XX ст. Беремо до уваги перше видання збірки 1895 року як історико-літературний документ тодішньої епохи.

Збірку «Повістки і ескізи...» обрано за матеріал дослідження з кількох міркувань. По-перше, збірка стала ластівкою змін, що розпочиналися в ранньому модернізмі на межі літературних епох. А. Кримський – представник молодого покоління «талановитих белетристів» [225, т. 41, с. 86], який змалював образ зневіреного молодого сучасника-бунтаря, порушивши тривожну й болючу морально-етичну проблематику, яка згодом стала визначальною в модернізмі. У збірці «Повістки і ескізи» вперше в українському письменстві прозвучав болючий мотив декадансу: «Я – продукт сучасної цивілізації, я дегенерат, я декадент, я людина з *fin de siècle*, я неврастенік...» [128, с. 26], – відверто признається перший в українській літературі герой-декадент Андрій Лаговський з повістки «Не порозуміються», яка була 1895 року надрукована у збірці «Повістки і ескізи», а потім увійшла у склад роману «Андрій Лаговський». У цьому та інших своїх творах А. Кримський зумів проникливо виразити настрої епохи «кінця віку», які вже були відчутні в окремих публікаціях, які згодом склали збірку І. Франка «Зів'яле листя» (1896), зазвучали у творчості Лесі Українки («Блакитна троянда», 1896), Осипа Шпитка («Вирід», 1901), Олексія Плюща та ін. За словами С. Павличко, «такої оригінальної й водночас контроверсійної прози, з якою дебютував Кримський, українська література ще не знала» [183, с. 65].

По-друге, дебютна збірка А. Кримського – це репрезентативний твір, який започаткував у своїй поетиці типові жанрові, стильові і концептуальні тенденції раннього українського модернізму. Вона є компактним ансамблем тематично злободенних, жанрово і стилістично неоднорідних, наскрізь суб'єктивних, нервозних та іронічних прозових творів, позбавлених традиційної умовності в зображенні буденного і духовного буття людини, ґрунтованих на безжалісному розтині етичних конфліктів. Інноваційний характер цієї книжки дає змогу поставити теоретичне питання про зв'язки межового літературного тексту з

попередньою і наступною епохами. І по-третє, висвітлення під інтертекстуальним кутом зору поетики твору, який постав на межі двох літературних епох, дає змогу простежити, як взаємодіють в інтертекстуальній структурі літературного твору різноманітні генетичні складники літературної традиції, актуалізуючи його здатність естетично функціонувати в літературному процесі.

Літературний процес є взаємодією конкурентних сил – талантів, стилів, жанрових систем. Цілісну панораму історико-літературної епохи неможливо з'ясувати без вивчення ролі окремих художніх явищ у літературному процесі. «Повістки і ескізи...» – не тільки визначний художній документ українського раннього модерну, а й помітний естетичний чинник сучасного культурного середовища. Успіх збірки засвідчує п'ять її видань (то в повному, то в неповному складі) за життя автора (1895, 1902, 1904, 1916, 1919) і не менше чотирьох разів за останні півстоліття (1965, 1972, 2011, 2017). За словами Ю. Коваліва, «визнання А. Кримського як блискучого прозаїка ламає не лише ієрархії, а й хронологічні та естетичні рамки розвитку літератури, спонукає до перегляду комфортних історико-теоретичних схем, руйнує погляд на українську літературу як одноманітну, провінційну, обмежену дидактичними завданнями та сільськими мотивами» [105, с. 7-8]. Упродовж останніх десятиліть саме таким чином – висвітлюючи творчі пошуки автора і його взаємодію з традицією – наше літературознавство дедалі виразніше окреслює роль А. Кримського у становленні раннього українського модернізму. Щоправда, в окремих розвідках, присвячених творчості цього різнобічно обдарованого письменника (С. Павличко, М. Моклиця, М. Гірняк, Ю. Горблянський, Г. Останіна, М. Ревакович та ін.), та в узагальнюючих працях, які висвітлюють розвиток прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. (І. Денисюк, С. Павличко, Т. Гундорова, Н. Шумило, Ю. Кузнецов, В. Агеева, Л. Мацевко-Бекерська), на першому плані фігурує вершинний його твір – роман «Андрій Лаговський» і дещо рідше в поле зору дослідників потрапляють оповідання А. Кримського, з яких, власне, розпочинався згаданий роман та й, зрештою, в певному сенсі уся модерна українська проза загалом. Тенденцію

докладнішого студіювання малих прозових жанрів спостерігаємо у найновіших дослідженнях Ю. Коваліва [105], В. Сірук [208; 209], в монографії Г. Останіної «Агатангел Кримський. Особливості поетики художньої творчості» [179].

З огляду на появу дебютної збірки А. Кримського на межі двох літературних епох виникають закономірні питання: яке відображення в її художній структурі знайшли традиція і модерні тенденції, завдяки яким своїм поетикальним якостям вона стала значущою в тогочасному літературному процесі і залишається актуальною в культурному житті сьогодення. Тому нас цікавить не сама історія створення і рецепції твору, а інтертекстуальний зв'язок його поетики з літературними джерелами і подальшими відлуннями в культурному житті.

Мета дисертації – комплексне дослідження взаємозв'язку генетичних та функціональних аспектів поетики на матеріалі прозової збірки А. Кримського «Повістки і ескізи з українського життя» і створення генетично-функціональної моделі літературного твору.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання низки завдань:

– осмислити в інтертекстуальному плані генезу і функцію художнього твору як ретроспективні і проспективні аспекти його структури;

– створити теоретичну модель взаємодії генетичних претекстів і функціональних посттекстів у поетикальному просторі літературного твору;

– встановити закономірності історичних змін архітексту (тематики, жанрово-стильових кодів) у часи антипозитивістичного перелому;

– проаналізувати діалектику традиції та новаторства в поетиці твору перехідної епохи;

– окреслити роль і статус окремого літературного явища у літературному процесі;

– з'ясувати характер рецепції, трансформації і трансляції художніх цінностей у переломний момент історико-літературного розвитку.

Методи дослідження. Теоретико-методологічною основою роботи стали дослідження поетики літературного твору, культурно-історичного контексту,

літературного процесу, тематичної, жанрової і стильової типології, ґрунтовно розроблені у класичному літературознавстві (О. Потебня, І. Франко, О. Білецький, Д. Чижевський, І. Денисюк, Р. Гром'як, М. Ільницький, Г. Сивокінь, Г. Клочек, Ю. Ковалів, Т. Салига, М. Гнатюк, Р. Голод, М. Зубрицька, Н. Шумило, С. Павличко, Т. Гундорова).

Методологічні принципи феноменологічної естетики Р.Інгардена, діалогічної взаємодії читача з текстом (М. Бахтін), літературної комунікації (Р. Якобсон), рецептивної естетики (Г.-Р. Яусс, В.Ізера), теорії інтертекстуальності (Р. Барт, М. Ріффатер та ін.) застосовано для обґрунтування тези про поетику літературного твору як перехрестя традицій, перегуків і впливів на сучасників та наступників.

Дисертація презентує **поетикальну методологію аналізу генетичних і функціональних аспектів** структури художнього твору. Це означає, що генеза та історія функціонування твору досліджуються не самі по собі, а як аспекти його внутрішньої будови. Поетику твору розглядаємо у двох взаємозв'язаних перспективах: ретроспективній (генетичній) і проспективній (функціональній) [див.: 19, с.55]. Ретроспективний (генетичний) план висвітлює художню структуру як інтертекстуальну мережу, концептуально сконструйовану з претекстів (вічні сюжети та образи, алюзія, ремінісценція, пародія, іронія, формальні та змістові паралелі, перегуки, відгуки тощо). Проспективний (функціональний) план покликаний з'ясувати таку естетичну дієвість поетики твору, яка проявляється в посттекстах – безпосередніх читацьких оцінках, критичних інтерпретаціях, творчих впливах, а також його типологічній суголосності з тематичними, жанровими і стильовими тенденціями епохи.

Наукова новизна дисертації полягає у системному аналізі генетичних і функціональних аспектів поетики художнього твору. У роботі вперше:

1) висвітлено генезу і функцію художнього твору в інтертекстуальному плані – як ретроспективні і проспективні аспекти його структури;

2) створено теоретичну модель поетики як динамічної структури, у якій творчо трансформовані генетичні претексти володіють перспективним потенціалом – здатні породжувати різноманітні посттексти і функціонувати суголосно з тематичним, жанровим і стильовим архітекстом;

3) осмислено закономірності історичних змін тематики, жанрової і стильової систем у часи антипозитивістського перелому;

4) крізь призму поетики літературного твору проаналізовано інтертекстуальну взаємодію традиції та інновації, яка витворює жанрово-стильові коди і культурні моделі нової епохи;

5) окреслено роль і статус окремого літературного явища у літературному процесі;

6) доведено, що творчо трансформуючи претексти в образній структурі, твір оновлює архітекст, активізує життєздатні художні й культурні цінності літературної традиції, транслуючи їх наступникам.

Науково-практичне значення отриманих результатів полягає в подальшому їх застосуванні для вивчення проблем поетики та викладання курсів теорії літератури, історії української літератури у закладах вищої освіти, для підготовки спецкурсів і спецсемініарів, написання монографій, підручників і навчальних посібників з теорії та історії української літератури.

Особистий внесок здобувача. Усі ідеї дисертації та її висновки належать авторові. Опубліковані статті написані одноосібно.

Апробація результатів дисертації. Результати дисертації апробовано в усних доповідях на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях і конгресах, а також наукових семінарах: XXVII щорічна наукова франківська конференція «Гуманітаристика Івана Франка» (м. Львів, 3-4 жовтня 2013 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Не попів слів, а серця жар...»: філологічні обрії Івана Денисюка (до 90-річчя від дня народження) (Львів, 12 грудня 2014 р.); Науково-практична конференція з міжнародною участю з нагоди 15-річчя кафедри українознавства Львівського національного медичного університету

імені Данила Галицького «Сучасна українська нація: мова, історія, культура» (м. Львів, 16 березня 2016 р.); Міжнародний науковий конгрес «Іван Франко: Я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження) (м. Львів, 22–24 вересня 2016 р.); Міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» до 80-річчя факультету філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету (м. Бердянськ, 22-23 вересня 2016 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (м. Львів, 27-28 квітня 2017 р.); Міжнародна наукова конференція «Українська філологія: школи, постаті, проблеми (до 170-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті)» (м. Львів, 4-6 жовтня 2018 р.); XXXII щорічна наукова франківська конференція «...Все, чим може вгору дух підняться...»: Теоретичні та практичні аспекти актуалізації Франкової спадщини (м. Львів, 19 жовтня 2018 р.).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 8 статей (з них чотири – у фахових виданнях, одна – в зарубіжному науковому збірнику та три – додаткових публікацій). Усі праці виконано самостійно, без участі співавторів.

Структура дослідження. Дослідження складається із вступу, трьох розділів, а також висновків, списку використаних джерел (255 найменувань). Загальний обсяг роботи – 248 сторінок, з яких 206 становить основний текст.

РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЯ СТРУКТУРА І ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС: МОДЕЛЬ ВЗАЄМОДІЇ

Згідно з принципами літературної комунікації, кожен значний літературний твір виникає як естетична реакція на внутрішньо- і позалітературні фактори, а відтак сам стає одним із факторів, які впливають на подальший літературний розвиток [139]. Іншими словами, будучи реплікою на полілог попередників, літературний твір після публікації ставить питання для сучасників і наступників, породжуючи ланцюгову реакцію різнорідного літературного полілогу. У зв'язку з цим доречно виокремити генетичний і функціональний аспекти літературної рецепції, які б дали можливість розглянути не лише історію твору до, а й після його публікації.

1.1. Поетика і проблеми вивчення її генетичних та функціональних аспектів

Проблеми генези, будови і функціонування поетичного мистецтва цікавлять науку з часів Арістотеля. Поворот від нормативної естетики до аналітичного пізнання словесної творчості відбувся у другій половині ХІХ й на початку ХХ століття, коли, за словами М. Гнатюка, «вивчення рецептивно-комунікативних аспектів літературного життя, історико-літературного процесу, структури літературного твору привертало увагу мислителів різних країн» [41, с. 197]. Так, психолінгвістична концепція О. Потебні започаткувала дослідження будови словесного образу, «Поетика» (1888) В. Шерера зорієнтувала літературознавство на філологічний аналіз тексту, О. Веселовський розкрив історичний характер категорій поетики, а І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості» (1898-1899) продемонстрував естетичну специфіку мистецтва слова.

Сучасне розуміння поетики надзвичайно розгалужене. Насамперед ця дисципліна спрямована на вивчення мовно-стилістичної, композиційно-образної, наративної організації літературного тексту. Окрім її трактування в найширшому розумінні – як системи художніх засобів, розвиваються такі напрями, як поетика

жанру, стилю, національної літератури, творчої індивідуальності, окремого твору. Поетика конкретного твору переважно спрямована на висвітлення тексту як художнього цілого – системи тісно зв'язаних зображально-виражальних елементів. Поглиблений іманентний розгляд питань поетики практикували російський формалізм, англо-американська «нова критика», французький структуралізм. Їхня заслуга полягає в концептуалізації та систематизації поетикальних категорій.

За межі іманентного описового аналізу виходять такі різновиди традиційної поетики, як історична та порівняльна: перша простежує еволюцію художніх засобів, жанрів і стилів, а друга висвітлює їхні типологічні ознаки.

Крім того, поетика як наука про будову літературних творів і систему художніх засобів підлягає впливу різноспрямованих літературознавчих методів. Структурно зорієнтовані методи (російський формалізм, англо-американська «нова критика», французький структуралізм) фокусували увагу на внутрішній будові літературного твору, розглянутій крізь призму системно впорядкованих категорій.

Історично зорієнтовані методології розглядають твір у діахронії – то як продукт культурних процесів, то як їхній чинник. Згідно з Ю. Тиняновим, «...історичні дослідження розпадаються, принаймні, на два основних типи відносно спостережного пункту: дослідження *генезису* літературних явищ і дослідження *еволюції* літературного ряду, літературної мінливості» [218, с. 271]. Генетичні методи зосереджені на джерелах і походженні літературного явища: з одного боку, на особі і психіці автора (біографічний, психологічний і психоаналітичний методи), а з другого боку – на культурному житті епохи, соціальній структурі суспільства і політичній ситуації (культурно-історичний, соціологічний методи, культурологічний підхід, постколоніальні студії).

Функціонально зорієнтовані методи зосереджують увагу на дієвості літературного твору: з одного боку, на читацькому сприйманні твору (рецептивна естетика Г.Р. Яусса, В. Ізера), а з другого боку – на його ролі в літературі і

суспільстві (соціологія літератури Р. Ескарпі, концепція літературного поля П. Бурдьє, міждисциплінарні культурологічні дослідження, постколоніальні студії).

В історії літературознавчої рецепції збірки А. Кримського «Повістки і ескізи...» застосовувалися різноманітні підходи, однак переважав генетичний. Прижиттєва критика трактувала тексти в широкому культурно-історичному плані. Так, у літературних портретах письменника, які вийшли з-під пера Б. Грінченка (1903) та О. Грушевського (1908), тематику й сюжети прозових творів було висвітлено у зв'язку з гуманістичними і психологічними проблемами тогочасної епохи, а стилістичні особливості – з огляду на тенденції розвитку української літературної мови. Герменевтичний підхід з позицій «філософії життя» застосував до творчості А. Кримського провідний критик «Української хати» М. Євшан (1910). Заглиблюючись у проблеми психології творчості, він намагався з'ясувати творчу структуру авторської особистості та її відношення до дійсності.

Культурно-історичній та герменевтичній інтерпретації протидівав соціологізм, поширений у працях 1920-х років (О. Дорошкевич, В. Коряк), який трактував літературні тексти з вузькокласової точки зору. У біографічному плані прозу А. Кримського висвітлювали праці О. Бабишкіна, О. Прицака, М. Іванченка, С. Романова, у психоаналітичному – С. Павличко, Н. Зборовської, А. Печарського. У книзі С. Павличко «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського» (2000) майже всі аспекти творчості А. Кримського зведені до психофізіології автора, що відбито в заголовку монографії і назвах розділів. Наприклад, перший підрозділ монографії задає тон концептуальним заголовком: «Оповідання, або література як форма психопатії». У підзаголовку ототожнено письменника з психопатом, а його творчість із формою психопатії. У книзі є чимало влучних спостережень над темою неврозу і невротичним стилем, типом героя і конфлікту, однак, проза А. Кримського цікавила дослідницю не сама по собі, а в контексті письменникової психографії.

Змістовнішими є методологічні засади Т. Гундорової, яка Едіпів комплекс та інші психоаналітичні ознаки у прозі А. Кримського трактує крізь призму поетики декадансу, теорії постмодерну, постколоніальних студій [58; 59].

Поширеним є поетикальний підхід із жанровими і стильовими критеріями. Ю. Горблянський вивчає інтелектуалізм у прозі А. Кримського [47], М. Ревакович – декаденський різновид роману *fin de siècle*, Р. Ткаченко – ознаки декадансу та наукового дискурсу [215; 216], а Г. Останіна у книзі «Агатангел Кримський. Особливості поетики художньої творчості» (2008) спробувала пристосувати для поетикального аналізу категорії зі сфери логіки і психології, якими описала особливості поведінки персонажів, риси психологізму, сюжетобудови тощо. Однак загалом, виявляючи традиційні і новаторські елементи, описова поетика не з'ясовує їхнього співвідношення та функціональних властивостей. Більш плідною для інтерпретації неоднозначних, суперечливих і провокаційних текстів А. Кримського виявилася герменевтична поетика діалогічності (М. Моклиця, М. Гірняк, С. Луцак, Г. Випасняк та інші).

У сучасній теорії помітні тенденції об'єднання генетичної і функціональної сфер на ґрунті розширеного розуміння поетики. З методологічного погляду найбільш перспективними для побудови моделі генетичних та функціональних аспектів поетики конкретного літературного твору видаються концепції діалогічності М. Бахтіна, літературної комунікації, рецептивної естетики, теорії дискурсу та інтертекстуальності.

У своїй концепції діалогічних відношень у тексті і між текстами М. Бахтін влучно уподібнив літературний твір до репліки в діалозі: «Твір – це ланка у ланцюгу мовленнєвого спілкування; як і репліка діалогу, він пов'язаний з іншими творами – висловлюваннями: і з тими, на які він відповідає, і з тими, які на нього відповідають...» [11, с. 408]. «Репліки співрозмовників» у літературній комунікації треба розуміти так, що кожен текст народжується і структурується як відповідь на попередню літературну традицію, щоби відтак самому стати

питанням, яке провокуватиме культурне середовище на відгук – критичний, художній, перекладацький [76, с. 76].

У бахтінській концепції міжтекстової діалогічності важливим є поняття взаємодії «свого» і «чужого» слова в поетиці тексту: «На території майже кожного висловлювання відбувається напружена взаємодія і боротьба свого й чужого слова, процес їх розмежувань або їх діалогічного взаємовисвітлення» [10 с. 166-167]. Таку взаємодію добре ілюструє ескіз «В народ! Побрехенька без тенденції», у якому «чужим словом» виступає народницька традиція, трансформована «своїм словом» крізь призму пародії. Заголовок ескізу – це відоме гасло, яке закликає до «ходіння в народ», але підзаголовок («побрехенька без тенденції») змінює його звучання з позитивного на іронічне. На іронічно-пародійній напрузі між «чужим» і «своїм» – між ідеалом і автентичною реальністю – побудовано й сюжет твору: як тільки-но Павло Котович подався в село, спробувавши втілити в життя свої українофільські мрії, вичитані з галицької преси, як з них моментально вивітрилося народолобство, а залишилися самі лише ілюзорні абстракції: «мова», «Україна», «пісня».

Ескізом «В народ!» та іншими творами збірка «Повістки і ескізи...» дала «відповідь» на творчість попередників-народників. Важливо з'ясувати, які ж «питання» первісток А. Кримського ставив перед наступниками-модерністами. Актуальність цього «діалогу» не викликає сумніву, оскільки він поновлювався в кожному з прижиттєвих і посмертних видань збірки, а також у романі «Андрій Лаговський», який став сюжетним і концептуальним її продовженням.

Г.-Г. Гадамер трактував сприймання літературного твору як процес спілкування і розуміння за посередництвом мови, який полягає у взаємодії та зближенні горизонтів тексту і читача. За Г.-Г. Гадамером, між текстом і реципієнтом завжди існує дистанція, однак, витлумачуючи в тексті те, що для читача є відчуженим, інтерпретатор стає немовби непомітним, вступаючи в комунікацію, «...після чого зникає напруження між обрієм тексту і обрієм читача – що я назвав *сплавленням обрїю*. Розділені обрїї, як і різні точки зору,

сплавляються. Тому розуміння тексту має тенденцію налаштувати читача на те, що каже текст, який саме при цьому зникає сам» [63, с. 313].

Однак крім герменевтичної інтерпретації існує і надінтерпретація, про яку писав У. Еко: «Переоцінювання важливості доказів часто походить зі схильності до визнання значущими тих чинників, що впадають в очі, тоді як сам факт, що вони впадають в очі, повинен бути для нас вказівкою, що їх можна пояснити значно ошадливіше» [80, с. 552]. Якщо, наводить дотепний приклад У. Еко, лікар зауважив, що всі його пацієнти з цирозом печінки регулярно п'ють віскі, коньяк або джин з содовою водою, і на цій підставі приходять до висновку, що содова вода призводить до цирозу печінки, то він помиляється, бо прогледів інший чинник, що спільний для усіх трьох випадків, а саме алкоголь. «Цей приклад виглядає абсурдним саме тому, що лікар зосередився на тому, що можна пояснити інакше, а не на тому, що було істотне» [80, с. 552].

У випадку такої надінтерпретації гадамерівське «сплавлення обр'ю» не відбувається і текст не «зникає», а постійно нагадує про себе. Так, С. Павличко, виходячи з психоаналітичного переконання, що «головним філософським питанням» роману «Андрій Лаговський» є «любов і сексуальність» [183, с. 79], підкреслює «таїнство дотиків, поглядів, взаємного милування» [183, с. 80] у стосунках Андрія і Володимира, але обминає або непереконливо пояснює факти, які суперечать цій концепції, як-от приязнь Андрія із зовні непривабливим донжуаном Володимиром, а не з його вродливими братами чи розрив Андрія із Зоєю, з якою він не знайшов духовної близькості.

Зате з культурно-історичної точки зору, обійми, цілунки, теплі дарчі написи – це, як зауважив В. Шкляр, «всього лиш данина культурній традиції» [242, с. 180]: вони виражали дружні почуття, вдячність чи жартівливе фліртування між приятелями.

Зрештою, чоловічі пристрасті не чужі чоловічим персонажам А. Кримського – вони не уникають жіночого товариства. Голі дівочі тіла вилискують в оповіданні «Перші дебюти...», де Петрусь, відживши на привіллі, почав

залицятися до дівчат, що сапали буряки. У повістці «Не порозуміються» Андрій відчуває хвилювання, зустрівшись із судією Лоначевською, і тужить за коханням, граючи на скрипці. Мізогінія (зневага до жінок) проявляється хіба що в комічного персонажа Павла Котовича, який через непорозуміння з селянками образився на них.

Розглядаючи крізь призму філософії спілкування діалогічне відношення «Я – Ти», М. Гірняк запропонувала ширшу й «ощадливішу» (У. Еко) інтерпретаційну парадигму, в яку вписуються і одна, і друга група фактів: у стосунках із братами Шмідтами і Зоєю Андрієм керує потреба духовного спілкування. Звідси випливає висновок, що «“головним філософським питанням” роману “Андрій Лаговський” є, мабуть, усе-таки не “любов і сексуальність”, а любов і розуміння, чи навіть точніше, любов як розуміння, як здатність існувати не лише відокремлено, а поруч із Іншим, в Іншому і задля Іншого» [33, с. 30].

Поняття літературної рецепції багатогранне: новаторський літературний твір, що має художні якості, є не тільки об'єктом, а й суб'єктом – активним чинником літературних впливів. Притім він здатен взаємодіяти із попередніми літературними явищами, впливу яких зазнав, і чинити зворотній вплив на їхнє розуміння, оскільки здійснює їх інтерпретацію та підтримує увагу публіки до них.

Провідний представник «констанцької школи» Г.Р. Яусс розглядав рецепцію в подвійному сенсі – як присвоєння, так і обмін між учасниками літературної комунікації. Під поняттям «горизонт читацьких сподівань» він мав на увазі той естетичний досвід, те знання жанрових і стильових умовностей, ті наперед задані очікування, з якими читач підходить до сприймання невідомого йому твору із закладеним у ньому новим змістом – горизонтом тексту [246, с. 392]. Згідно з Г.Р. Яуссом, горизонт читача – це «об'єктивована референційна система очікувань»: «Для кожного твору в історичний момент його появи вона складається з передрозуміння жанрових особливостей, форми і тематики відомих на той час творів і з опозиції поетичної і практичної мов» [248, с. 59]. В його розумінні літературний твір є наслідком діалогічної взаємодії читача з текстом.

«Унаслідок поєднання двох чинників – горизонту сподівань (первинний код), що його передбачає твір, і горизонту досвіду (вторинний код), який виникає завдяки реципієнтові, – зміст твору завжди складається в новий» [247, с. 38].

Г.Р. Яусс поставив завдання «розрізнити в історико-літературному процесі обидва аспекти стосунку тексту і читача, тобто вплив – як спричинений текстом – і рецепцію – як спричинений адресатом – елемент конкретизації смислу» [246, с. 393]. Відповідно, за Г.Р. Яуссом, необхідно довести «подієвий характер літературного твору», адже в рецепції поєднуються два горизонти: «горизонт сподівання, яке викликається, підтверджується твором або ж виходить за його межі, і горизонт того досвіду, що його вносить сприймач» [246, с. 393].

Яусова дистанція між горизонтами сподівання (аспект впливу) і читацького досвіду (аспект рецепції) нагадує бахтінську «боротьбу свого й чужого слова». Як вже було сказано вище, заголовок ескізу А. Кримського «В народ!» викликав у тогочасного читача асоціацію з просвітницьким рухом народників. Такий *горизонт сподівань, викликаний заголовком*, відсилає до тематичної, жанрової і стильової традиції реалізму, яка перетворила мотив «ходіння в народ» у добре впізнаваний художній шаблон. Так, Павло Радюк у романі І. Нечуя-Левицького «Хмари» (1874) прибув у село для розповсюдження українофільських ідей; герой повісті О. Кониського «Семен Жук і його родичі» (1875) повернувся після закінчення університету додому, в поміщицький маєток, аби допомагати сільській громаді; Тимофій Жук у повісті Панаса Мирного «Лихі люди» (1877) порвав зі своєю дворянською родиною, щоби разом з простолюдом працювати і боротися за краще життя; Марко Кравченко з повісті Б. Грінченка «Сонячний промінь» (1890) вирушив у село для культурницької праці, а Григорій Судиєнко в повісті В. Леонтовича «Пани й люди» (1893) «йде в народ», щоби піднести його освітній та економічний рівень.

Однак викликаний заголовком ескізу «В народ!» горизонт сподівань відразу ставиться під сумнів іронічним підзаголовком «побреженька без тенденції», який інтертекстуально відсилає читача до популярного розважального жанру політично

незаангажованої небилиці чи нісенітниці, а з другого боку, лукаво натякає на ідеологічно викривальний зміст твору. Далі читача знов спантеличують стилістичні штампи високого патріотичного мовлення в епіграфі (цитата із заспіву «Слова о полку Ігоревім», яка стала загальноживаним висловом, крилатою фразою: «Начяти же ся той пісні по билинам сего времени, а не по замишленію Бояню») і вступних абзацах («він так кохає Україну...», «Бідний наш народ, засуджений на загин», «Народ... о, то велика сила!»), які налаштовують горизонт сподівання на традиційну українофільську лектуру. Проте й ці очікування спотикаються в наступному епізоді з нестерпним для Павла голосним співом служниці Оксани і її перекрученою вимовою слова «фортеп'ян» – «картоплян»... Такі постійні перебої в горизонті сподівання (Г.Р. Яусс зараховує їх до «текстової стратегії») втягують читача на поле гри між комічною поведінкою патріотично налаштованого юнака і реальною дійсністю, цілковито відмінною від його ілюзій.

Горизонти тих *досвідів, які вносили у твір сприймачі*, були дуже різноманітними. Наприклад, Д. Гладилевич відчитав у творі «насмій над народними святощами» [134, с. 40], а Б. Грінченко, навпаки, підтримав авторське викриття українофільства без демократизму – це «гра в національність і зневага до становища трудового народу» [51, с. 125].

За радянських часів О. Бабишкін змушений був підкреслити «класову» ідеологію твору: «письменник оголив соціальне коріння панського хлопоманства і викрив зворушливе єднання націоналізму з російським шовінізмом на прикладі такого собі паничика, що на словах “кохає Україну”, а на ділі останніми словами кобенить українського селянина» [5, с. 76].

Т. Гундорова відзначила демістифікацію у творі народницьких ідеологем «ходіння в народ», «народної душі» тощо – вони постійно цитуються, повторюються, тиражуються, набуваючи іронічного значення [59, с. 230-231]. А С. Павличко, коментуючи інтертекстуальні перегуки збірки А. Кримського із «Хмарами» (1874) І. Нечуя-Левицького, дещо спрощено потрактувала цей зв'язок

як пародію на Нечуїв роман [183, 59], тоді як об'єктом пародії є радше не роман, а все тогочасне українофільство з його платонічним народолобством, нудною літературою, малопродуктивною тактикою «малих діл».

Привертає увагу та обставина, що низка згаданих творів, які передували ескізу «В народ!», а також тих, які появилися пізніше, складають не просто тематично пов'язану хронологічну послідовність, а комунікативну спільноту текстів, між якими спостерігається певна діалогічність. Явище цієї діалогічності має відношення до методологічно важливої категорії дискурсу.

Співвідношення понять «твір», «текст» і «дискурс» – дискусійне питання в сучасному літературознавстві. Їх використовують по-різному: то як взаємозамінні поняття, то як протилежні. Свого часу твору як жанрово, стилістично і концептуально завершеному продукту письма Р. Барт протиставив текст – відкрите й необмежене «поле методологічних змагань», яке «існує лише в дискурсі», рухаючись «крізь шеренги творів» [7, с. 491, 492].

У такому трактуванні дискурс постає як текст у ситуації соціокультурного спілкування, коли до уваги беруться такі його чинники, як адресант, адресат, повідомлення, код, інтенція, обставини (час, місце тощо), спільна тема, відмінні її інтерпретації та інші комунікативні чинники. Замкнутий в собі одиничний текст-об'єкт (бартівський «твір») розкриває свою змістову поліфонію лише в дискурсі, в ситуації діалогу, коли «під час сприймання реальність тексту стає для суб'єкта мовлення саме полем суміщення і зближення різних полярних точок» [12, с. 58].

Запитуючи «що мовці роблять під час спілкування?», дискурсивний аналіз (М. Фуко, Т. ван Дейк, Н. Фейєрклаф, Ф. Йоргенсен) спрямований на виявлення у структурі повідомлень культурно-психологічних характеристик, інтенцій та взаємодій учасників спілкування. Зручним для практичного використання є й найпростіше, елементарне трактування літературного дискурсу як сукупності тематично, жанрово або стилістично зв'язаних текстів, які концептуально перегукуються або полемізують.

Пристосовуючи теоретичні категорії до завдань нашого дослідження, розглядаємо поетику як образну структуру, в якій взаємодіють генетичні претексти (біографічні й літературні джерела) і рецептивні посттексти (як критичні, так і художні відгуки на твір).

1.2. Інтертекстуальний інструментарій дослідження поетики

Поняття інтертекстуальності розширило розуміння літературного тексту, текстуальності, тексту культури загалом, трактуючи в рамках цих універсальних категорій походження, поетику і функціонування літературного явища. Р. Барт стверджував, що «інтертекстуальність не можна зводити до проблеми джерел і впливів; вона становить загальніше поле анонімних формул, походження яких рідко можна з'ясувати, позасвідомих або автоматичних цитацій без лапок» [цит. за вид.: 19, с. 246]. Дослідники намагаються скласти конкретнішу карту цього безмежного інтертекстуального поля.

Ж. Женетт створив п'ятичленну класифікацію типів транстекстуальності [див.: 19, с. 250]) – взаємодії текстів:

1) інтертекстуальність – «присутність одного тексту в іншому» [89, т. 2, с. 338]. Інтертекстуальністю учений назвав «буквальну (більш чи менш буквальну, цілісну чи ні присутність одного тексту в іншому: найбільш наочним прикладом таких функцій, який включає в себе і чимало інших, є цитація, тобто експлітна апеляція до іншого тексту, який введено і водночас дистанційовано за допомогою лапок)» [89, т. 2, с. 338]. Тексти збірки «Повістки і ескізи...» інкрустовані цитатами з Біблії, творів Хайяма, Сааді, Гафіза, В. Шекспіра, М. Гоголя, Т. Шевченка, С. Руданського, П. Чубинського, а також численними алюзіями, стилізаціями, пародіями та іншими інтертекстуальними засобами, які збагачують твір концептуальним змістом та конотативними нюансами;

2) паратекстуальність – відношення тексту до свого заголовка, присвяти, епіграфа, передмови та інших проміжних текстових інстанцій між твором і читачем, які містять вказівки як читати текст. Наприклад, заголовок повістки «Та

хто ж справді тут винен?!» відсилає до традиційного в українській літературі мотиву («Сестра» Марка Вовчка, «Лихо не без добра» Ганни Барвінок, «Хто винен?» Ю. Федьковича, «Хто винен?» І. Карпенка-Карого та ін.);

3) метатекстуальність – інтерпретація текстом свого претексту, або ж, за визначенням Ж Женетта, «транстекстуальний зв'язок, який об'єднує коментар і текст, який він коментує» [89, т. 2, с. 338]. В оповіданні «Батьківське право» знаходимо розбіжне трактування учителем та його учнем біблійних заповідей, а в «Перших дебютах» – «нігілістичної» літератури;

4) гіпертекстуальність, за Ж. Женеттом, виявляється у взаємному накладанні і трансформації текстів (наслідування, продовження, пародія, пастиш тощо). В ескізі «В народ!» пародіювання охоплює різні структурні рівні і композиційні компоненти – від заголовка до сюжету та ідеї;

5) архітекстуальність – «зв'язок, за допомогою якого текст включається в різні типи дискурсу. Тут ідуть жанри та їхні детермінанти... – тематичні, модальні, формальні та інші» [89, т. 2, с. 339]. Відштовхуючись від цього визначення, до архітекстуальних зараховуємо жанрові відношення тексту («повістка», «ескіз», «роман виховання»), а також стильові (сентименталізм, натуралізм, декаданс), тематичні (мотиви морально-етичні, молодіжні, виховні, ностальгійні), наративні (форма оповіді, записок, щоденника, потоку свідомості).

Зрозуміло, що ці поняття взаємозв'язані і співвідносні, тому їхнє визначення залежать від кута зору, під яким розглядаємо той чи той текстовий фрагмент. Наприклад, з погляду композиційного передмова «До читача» є паратекстом, що передує основному тексту, й водночас вона виконує метатекстову функцію, оскільки тлумачить походження і сенс основного тексту, а ще можна говорити про її архітекстуальність щодо жанрового дискурсу (належить до жанру передмови), стильового (поєднує публіцистичний і художній способи висловлювання) й тематичного (запевняючи, що «в основі своїй усе, що міститься в цій книжці, геть усе щира правда», автор включає цей текст у дискурс реалізму/натуралізму).

Як би це парадоксально не звучало, в безмежній інтертекстуальній мережі розмиваються не тільки семантичні кордони тексту, відкриваючи можливість множинних інтерпретацій, а й хронологічна його визначеність. Як зауважив Р. Барт, «чим повніша множинність тексту, тим менше підстав стверджувати, що він написаний до того, як я приступив до його читання; невірнo, що я піддаю його якійсь предикативній операції, яка впливає з його сутності і називається *читанням*» [8, с. 37]. Запропоноване Роланом Бартом трактування поняття інтертексту «звільнило текст од будь-яких генетичних залежностей і структурної завершеності» [19, с. 246].

Цей релятивізм сприяв поширенню в літературознавстві синонімії понять, значення яких часто буває нечітким. Той текст, до якого відсилають, інколи називають текстом-джерелом, а той, що є предметом дослідження, – вторинним текстом чи текстом-продуктом. Зустрічаються термінологічні пари «вихідний – вхідний» тексти, «прототекст – метатекст» та ін. Ось, наприклад, термінологічний варіант, запропонований Ю. Ковалівим: «“Стороннє слово” “постає у процесі зміни відношень архетексту (логічне поняття текстової сукупності в дистрибутивному розумінні), прототексту (попередній текст) та метатексту, внаслідок якої виникає інтертекст, що розглядається в аспекті “текст – тексти – система”» [138, с. 431]. Дослідники не раз нехтують різницю між паронімами «претекст–передтекст» і «посттекст–післятекст»: поняття «передтекст» та «післятекст» варто вживати для означення інтратекстових (внутрішньотекстових) відношень частини тексту з попередньою його частиною; скажімо, передтекстами є заголовки, епіграф, присвята, передмова, а післятекстами – післямова, посткриптум, вказівка дати і місця написання твору, його зміст.

Із процитованого вище пасажу Р. Барта впливає важлива думка, що джерела тексту існують не тільки до, а й після нього, тому поняття інтертекстуальності стосується не лише текстів, які передували дебютній збірці А. Кримського і вплинули на неї, а й пізніших текстів, які вступають в діалогічні відношення з «Повістками і ескізами...». Звідси виникає завдання конкретизувати

терміни для опису як генетичних, так і функціональних аспектів інтертекстуальних відношень актуального тексту у процесі літературної комунікації.

Обираємо точкою відліку *актуальний текст* – об'єкт безпосереднього розгляду, яким у нашому дослідженні є збірка А. Кримського «Повістки і ескізи...». Відтак за суто хронологічним критерієм увесь *інтертекст* нашої реальності («всезагальний текст», за Ш. Гривелем) розпадається відносно актуального тексту на дві умовні сфери: текст попередній – *претекст*, який став для актуального тексту джерелом, взірцем або ж представлений у ньому цитатою, алюзією парафразою тощо, і текст наступний, похідний – *посттекст*, який бере початок від актуального тексту, відштовхується від нього або вступає з ним в архітекстуальну діалогічність.

Претекст неоднорідний – він відображається в актуальному тексті як у конкретних формах (як-от: цитата, алюзія, парафраза, запозичення композиційних форм, сюжету, персонажів тощо), так і в узагальнених формах у вигляді впізнаваного стилю, жанру, тематики. В другому випадку вже неможливо встановити конкретні тексти у функції претексту й посттексту, тому варто скористатися категорією *архітексту* (Ж. Женетт), яка означає сукупність характерних жанрових, стильових, тематичних властивостей групи (категорії) текстів [252]. Архітекст є настільки широким типологічним параметром, що охоплює як пре-, так і посттекст. Скажімо, поняття «оповідання», «натуралізм», «мотив ностальгії» стосується всієї сукупності відповідних жанрів, стилів, тем: від абстрактних моделей до конкретно-історичних феноменів – як попередніх відносно «Повісток і ескізів...», так і тих, що появилися після збірки.

Триланковий термінологічний комплекс «претекст – актуальний текст – посттекст» лежить в основі системи понять, які служать для опису генетичного і функціонального аспектів процесу літературної комунікації. Якщо розглядати інтертекст як «текст у тексті» (присутність одного тексту в іншому), то інтертекстуальність можна описати як відношення між актуальним текстом та

його претекстом, посттекстом і архітекстом загалом. Відтак виникає завдання виявити у структурі твору ті інтертекстуальні сфери поетики, які мають стосунок до його генези і функціонування, і з'ясувати характер їх взаємодії.

Беручи до уваги класифікацію транстекстуальності Ж. Женетта, доцільно зосередити вивчення генетичних та функціональних аспектів художньої структури навколо таких питань:

– генетичні (ретроспективні) та функціональні (проспективні) аспекти *інтертекстуальності*, маркерами якої є цитування, алюзії, відлуння, наслідування, продовження, пародіювання та інші форми включення і трансформації претексту в актуальному тексті і такі ж інтертекстуальні маркери актуального тексту у посттексті;

– генетичні та функціональні аспекти *архітекстуальності*, маркерами якої є тематичні, жанрові, стильові ознаки актуального тексту – основа для типологічного його співвіднесення з конкретно-історичними і теоретичними моделями тематики, жанру, стилю.

Дослідження інтертекстуальності виявляє історичну спадкоємність літературних жанрів, стилів, тем, а з'ясування архітекстуальності встановлює їхнє типологічне відношення до поетики актуального твору.

Архітектуальні відношення тексту – це, фактично, коди, за допомогою яких реципієнт сприймає текст. У. Еко піддав сумніву вироблену в теорії інформації стандартну модель спілкування, згідно з якою повідомлення кодується і декодується на основі спільного для адресата й адресанта коду [81, с. 25]. Насправді існують різні коди і субкоди, соціокультурні обставини та ідеологічні нахили учасників літературної комунікації – автора і сприймача. Італійський семіотик запропонував умовні поняття «Зразкового автора» та «Зразкового читача», під якими мав на увазі не емпіричних осіб, а співпадіння авторського і рецептивного ансамблів кодів, до яких У. Еко зарахував лінгвістичний, стильовий, жанровий коди і взагалі «енциклопедію» культурних знань.

Згідно з У. Еко, твір запрограмує свого Зразкового читача таким чином, що формує текстуальну стратегію, передбачаючи тематичні, жанрові і стильові правила прочитання [81]. Саму текстуальну стратегію формують поверхневий і глибинний рівні структури літературного твору. Розповідаючи історію, текст на поверхневому рівні «обережно конструює свого наївного читача як типового споживача таких історій» [81, с. 289] і водночас виявляє, що наївне, буквальне читання недостатнє або взагалі неможливе. Пошук змістовнішої інтерпретації можливий на глибинному рівні, який конструює критичного читача, здатного зануритися в «лабіринтоподібну структуру тексту» [81, с. 31].

За Р. Бартом, літературний твір закодований п'ятьма багатозначними кодами, які він називав перспективами цитації, міражами, зітканими зі структур, слідами того, що вже було читано, бачено, здійснено, пережито [8, с. 44-45]. Використовуючи культурні стереотипи, автор неминуче викликає до життя асоціації з усіма такими ситуаціями у світовій літературі.

Скажімо, *код оповідальних дій* (проайретичний код) характеризує послідовність подій, про які йдеться в тексті. Повістка «Не порозуміються» починається відсортуванням непотрібних листів та записок, які Андрій «одкидав набік, себто щоб знищити» [131, с. 295] – ця дія викликає припущення про можливе приготування героя до від'їзду; припущення підтверджується звісткою про очікування телеграми, якою Андрій учень має повідомити про результат своїх іспитів – успішний або невдалий; вдавано спокійна реакція Лаговського на невтішний зміст телеграми викликає роздратовану образливу репліку мадам Бобрової; у відповідь на образу Андрій міг змовчати або відреагувати – його реакція була шляхетно спокійною і вразливою для панства Бобрових – він відмовився від плати за навчання. Послідовністю цих і всіх наступних подій керує, за Р. Бартом, логіка вже-зробленого, вже-чутого, вже-читаного, тобто асоціації читацького досвіду.

Семантичний код стосується сем – важливих для розуміння тексту понять, які конотує текст. Заголовок повістки «Не порозуміються» конотує сему

«непорозуміння», лейтмотив якої появляється постійно в тексті і рухає сюжет. У героя виникають неясність у стосунках, незгода чи гострі конфлікти з подружжям Бобрових, матір'ю, пані Лоначевською, наймичкою Теклею, пожежниками і, зрештою, з самим собою.

Завдання *герменевтичного коду* полягає у виділенні таких одиниць, які дозволяють сформулювати питання, загадати загадку, зацікавити читача за допомогою ретардації і, нарешті, розгадати загадку [8, с. 44]. Повістка «Не порозуміються» інтригує читача незгодою сина з матір'ю і підштовхує своїм сюжетом на хибні витлумачення причини непорозумінь – нервозність і тілесна хворобливість героя, міщанська обмеженість матері. Розгадку отримуємо аж наприкінці останньої частини роману – виявляється, Андрій Лаговський упродовж семи років мандрів світами носив у глибині душі біль розриву з матір'ю і заспокоївся лише тоді, коли, повернувшись додому, збагнув свою помилку (вона полягала у відчутності міжособистісного спілкування) і примирився з рідною людиною: «...Нема на світі більшого щастя, ніж ота природна любов рідного до рідного» [131, с. 304].

Код культури включає відомості про культурну епоху, відображену у творі. До таких відомостей у повістці «Не порозуміються» належать співомовка С. Руданського, лист від неграмотної матері, складений під її диктування якимсь писакою поганою російською, згадка про точно визначений час для ранкової кави, очікування в селі Курської губернії телеграми з Києва від гімназиста, котрий в серпні вдруге складає провалені іспити – з безлічі подібних культурно-історичних цитацій твориться «реальність», у якій живе персонаж.

Символічний код створює тло глибинних психологічних мотивів героїв твору. Скажімо, портретні деталі асоціативно вказують на внутрішній стан персонажа і риси його характеру: «крива» й «кисла» усмішка, яка появилася на обличчі Андрія («Не порозуміються») після прочитання матиного листа, виявляє внутрішній, етичний та емоційний конфлікт героя з міщанським світоглядом. Лейтмотивом символічного коду є тема грошей – їх ігнорує Андрій,

бо має вищі, духовні цінності, тому саме вони стають символічною першопричиною усіх вище згаданих непорозумінь, на яких засновано сюжетні перипетії повістки.

Проходячи крізь мережу цих кодів, інтертекст культурних стереотипів та ідеологем перетворюється в текст. Перефразовуючи Р. Барта, індивідуальний текст, яким є збірка А. Кримського, це один з багатьох входів у Літературу, який відкриває її перед читачем «цілу перспективу (уривки чийхсь розмов, голоси, що долинують із надр інших текстів і кодів) з таємничо розчиненим горизонтом, що тікає і відступає» [8, с. 39]. Образні конотації, якими переповнений твір, провакують не лише появу інших його версій і цілком нових творів, а й народження нових інтерпретацій звичних кодів і цілком нових кодів.

Свого часу М. Бахтін звернув увагу на те, що «два мовленнєвих твори, висловлювання, зіставлені один з одним, вступають в особливі смислові відношення, які ми називаємо д і а л о г і ч н и м и» [9, с. 329]. А Д. Чижевський пропонував зосереджуватися не на «впливах» чи наслідуванні, а на закономірностях розвитку української культури як органічного складника загальноєвропейського культурного контексту: «...Коли український культурний розвиток проходив ті самі стадії, що й європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні “впливи”, на Україні чинять “чинники”, “фактори” чужого походження, а тому, що Україна яко частина європейської культурної цілості переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить» [235, с. 351].

Інші дослідники керуються поняттям літературної гомології, до якого належать паралелізми, обумовлені контактами зі спільним першозразком, і аналогії, тобто паралелізми, обумовлені не контактами, а іншими чинниками, наприклад, подібністю тематичного матеріалу, схожою суспільною ситуацією, подібністю характерологічного типу тощо [212, с. 77-78].

Такі дослідницькі позиції, близькі до концепції архітекстуальності, яке Ж. Женетт визначив як «зв’язок, за допомогою якого текст включається в різні

типи дискурсу» [89, т. 2, с. 339], доцільно конкретизувати. Під «типами дискурсу» можна розуміти двоякі типологічні подібності і відмінності: одні «впливають зі схожих історичних обставин, динаміки розвитку стилів, жанрів, віршових форм тощо й проявляються у подібних структурних і функціональних особливостях», а інші є «відповідностями між окремими істотними ознаками літературних творів чи тенденцій», які творять широку тематичну, жанрову, стильову парадигму [19, с.120].

Крім відгуку, який проявляється у формах читацької, критичної і творчої рецепції, існує ще одна форма діалогічності – перегук творів, які під час паралельного зіставлення викликають враження аналогії чи контрасту [див.: 19, с.114-115]. Такий тематичний, жанровий чи стильовий перегук пропонуємо зарахувати до архітекстуальності. У дискурсі теоретична модель теми, жанру, стилю співвідноситься з тією тематичною, жанровою і стильовою спільністю, яка зумовлена культурно-історичною епохою. Отже, архітекстуальність означає не просто приналежність тексту до певного типу дискурсу, а його діалогічну взаємодію з певним типом гомогенних текстів (як пре-, так і посттекстів).

Чимало тенденцій, які стали характерними для архітекстуальності модерної прози, проявилось у першій збірці А. Кримського. Короткі і фрагментарні жанри отримали тут перевагу перед широкими епічними полотнами: до *повістки* як уривчастої повісті тяжіють «Сирота Захарко», «Перші дебюти одного радикала», «Psychopathia nationalis», «Не порозуміються», «Та хто ж справді тут винен?!», мемуарна повістка «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди», а до *ескізу* як начерку майбутнього оповідання – «Батьківське право», «Історія однієї подорожі», «В народ!». Драматизація, психологізм та інтелектуальна проблематика витісняють авторські описи. Твори цієї збірки розпочинаються, як правило, не з експозиції, а з розвитку дії.

Зрозуміло, що від класичної інтертекстуальності (цитата, алюзія, парафраза та інші форми відсилання до попереднього тексту), відрізняються відношення актуального тексту до критичного та художнього посттексту (зв'язок між текстом

та його критичною й художньою інтерпретацією) і архітексту (співзвучність і розбіжність із тематичними, жанровими, стильовими тенденціями).

У нашому дослідженні важливим є пошук не самих генетичних складників, а їхня інтертекстуальна співвіднесеність, оскільки з них вибудовано конструкцію літературного твору інтенційно – з певною функціональною метою, з розрахунком на естетичний ефект. Під генетичними аспектами поезики маємо на увазі насамперед з'ясування слідів творчого процесу, які відбилися (явно чи здогадно) на художній структурі твору. Такі інтертекстуальні «сліди», як цитування, пародія, травестія, переспів, передбачають ретроспективний погляд читача на претекст.

Спираючись на дослідження Т. Жілки «Текст і претекст» [255], пропоную розрізнити три основні способи претекстової інтертекстуальності:

1) актуальний текст може відсилати до претексту як цілості або до окремих деталей. До претекстових форм поезики актуального тексту можна зарахувати пародію попереднього твору («Хмари» І. Нечуя-Левицького – «В народ!» А. Кримського), обробку («На Кожум'яках» І. Нечуя-Левицького – «За двома зайцями» М. Старицького; переспіви Гайне і східних поетів у «Пальмовому гіллі» А. Кримського), цитати з претексту, яких чимало вплетено в тканину «Повісток і ескізів...»;

2) за допомогою алюзій та прямих покликань твір може відсилати до позалітературної дійсності (яка все одно залишається культурним інтертекстом). Наприклад, у збірці «Повістки і ескізи» згадано українські часописи й політичні партії, відомих громадських діячів (І. Нечуя-Левицького, І. Франка); в оповіданні «В народ!» персонаж відвідує в Києві концерт Лисенкового хору, а в «Psychopathia nationalis» оповідач сперечається з думкою М. Драгоманова про причини популярності російської пісні в Україні [128, с. 271];

3) твір може відсилати до власного тексту як претексту. Скажімо, в автобіографічній повістці-щоденнику «Psychopathia nationalis» викладено історію створення оповідання «В народ!», яке є складовою частиною збірки [128, с. 237].

А фабула «Вириків з мемуарів одного старого гріхводи» викладає зміст сну, зображеного в оповіданні «Дивна пригода», яке було написане одночасно з іншими творами деб'ютної збірки, але вперше надруковане у виданні «Повісток і ескізів...» 1919 року.

Якщо історико-літературне дослідження генезису твору виходить за його межі, з'ясовуючи «передісторію» і виявляючи позатекстові фактори, які сприяли його появі, то генетичний аспект поезики має внутрішньотекстову спрямованість, висвітлюючи концептуальну трансформацію і формоутворююче співвідношення традиційних та індивідуально-творчих елементів у структурі літературного твору.

Р. Барт метафорично уявляв Текст як мережу, невід [7, с. 494]. Так само за Женеттом збірку «Повістки і ескізи...» можна уявити як фільтр, який вибірково пропускає і змінює весь попередній інтертекст. Претекстами, включеними до структури твору, стають, як правило, відомі фольклорні, біблійні, літературні явища, канонізовані традицією як культурні взірці («Біблія», «Гамлет», «Кобзар»). До них можуть належати як цілісні тексти, так і окремі маркери, які відсилають до цих літературних творів: їхні заголовки, цитати (особливо афористичні: «Люби свого ближнього, як самого себе», «Бути чи не бути», «На нашій, не своїй землі...»), імена персонажів (Ісайя, Офелія, Перебендя) та авторів (Мойсей, Шекспір, Шевченко).

Ретроспективний розгляд виявляє різні форми співвіднесеності тексту із запозиченим текстом – від тяжіння (наслідування, творче продовження) до його заперечення (полеміка, пародія). Ідеальним випадком естетичного ефекту, заснованого на взаємодії тексту з трансуб'єктивним горизонтом розуміння (тобто культурно-історичною традицією) є твори, які «...цілком навмисно викликають у своїх читачів традиційний у жанровому, стилістичному і формальному стосунку горизонт очікування, щоб потім, крок за кроком, його зруйнувати» [248, с. 61]. Г.Р. Яусс навів приклад Сервантесового «Дон Кіхота», читання якого дозволяє спершу воскресити пам'ять про старі популярні лицарські романи, які відтак глибокодумно пародіюються.

Складність рецепції «Повісток і ескізів...» зумовлена їхньою інтертекстуальною поетикою, основна риса якої – інтенсивна діалогічність із попередніми текстами, концепціями, традиціями, яка полягає не в наслідуванні, а у творчому їх розвитку, а також запереченні і пародіюванні. Притому традиційні елементи претексту організовуються в поетикальній структурі таким чином, щоб забезпечити функціональні якості твору, його естетичну впливовість. Проілюструємо це на кількох прикладах.

Цитата, алюзія, парафраза в дебютній збірці А. Кримського виконують смислову роль – на початку твору вона налаштовує читача на сприйняття змісту, в моментах сюжетного напруження виступає ідейною кульмінацією, а наприкінці твору – образно підсумовує його. Так, скажімо, амбівалентну концепцію повістки «Не порозуміються», а відтак і її продовження – роману «Андрій Лаговський», побудовано на діалогічній взаємодії зі співомовкою С. Руданського «Наука» (1860) та інших класичних творів. Повістка починається цитатою першої частини співомовки, в якій мати повчає сина, виряджаючи його «в світ», аби ціною безпринципної покірливості вирвався зі своєї верстви згорьованих трудівників у комфортне панське середовище: «І з панами ти привітаєшся, / З полем батьківським розпрощаєшся...» [128, с. 288].

В той час, коли ці рядки співомовки викликали в Андрія усміх, а в читача подумки виринає неоголошена друга частина «Науки», в якій батько напучує сина не коритися підлим багачам-неробам, бути в житті чесним і допитливим, не зрікшись рідного «поля»: «Ти у світ іди,/ Милий синочку,/ Ти усе спізнай –/ І билиночку./ Тоді з світом ти/ Порівняєшся,/ В добрі-розумі/ Закупаєшся, [...] / З полем батьковим/ Привітаєшся!» [202, с.59].

Відмовившись від поступливості, яку так необачно порадила синові любляча матір, і безнастанно шукаючи «добра-розуму», Андрій Лаговський наприкінці роману повернеться зі своїх мандрів «світами» в батьківщину, до матері, збагнувши ту істину, що ніде нема так добре, як удома.

Після важкої сварки з пожежниками, які відмовилися гасити пожежу на чужій адміністративній ділянці, Андрій Лаговський, оглядаючи палаючий хутір, з нищівною іронією цитує відомий уривок «Знаете ли вы украинскую ночь?» з повісті М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплена», вдаючи начебто насолоджується видовищем «з естетичного погляду»: «Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете. И чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь!» [128, с. 322].

Теоретики інтертекстуальності називають три функції цитати: покликання на авторитет; підтвердження достовірності того, про що мова; орнаментальна функція [196, с. 113]. Здається, цю список треба доповнити експресивною функцією з огляду на явну оцінку – саркастичну – конотацію наведеної цитати з Гоголя в тексті повістки. «Цей уривок вчать по російських школах напам'ять» [128, с. 322], – зауважив автор у виносці, підкресливши контраст між трагізмом реальної життєвої ситуації та ідилічного зображення України, канонізованого імперською освітою й культурою.

Цитатою А. Кримський часто образно підсумовує зміст твору: рядками з улюбленого Сааді завершуються повістки «Перші дебюти одного радикала» і «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди», з національного гімну «Ще не вмерла...» – комічний скетч «В народ!» і поважна повістка «Psychopathia nationalis». Тут цитата виконує метатекстову функцію. Скажімо, повістка «Перші дебюти одного радикала», в якій зображено протестну поведінку і комічні пустощі гімназиста шестикласника Петруся Химченка, увінчується поетичною фразою Сааді «З чорної хмари ллється ясний дощ», яка навіює думку, що з інтелектуального розбишаки Петруся виросте хороша вдумлива людина, яка принесе чимало користі суспільству.

Ремінісценція – це побудова образу за аналогією до відомого літературного зразка. Вона викликає в думці спогад, відновлює в пам'яті колишні враження, активізує досвід. У прозі А. Кримського зустрічаємо перегуки з характерним для романістики Діккенса іронічним зображенням безсердечності заможних та

владних осіб. Ось приклад з повістки «Сирота Захарко»: поки Олесь оглядає адміністративний будинок в Озірній, у якому розташовано і сільську управу, і в'язничну камеру, і школу, автор у насмішкуватому коментарі вдає, що виснував глибокодумний здогад про ідею такого планування: «...це було зробиляне, мабуть, чи не з певною педагогічною метою: наглядно впоювати дітям огиду до всяких злочинств та страх супроти “властей предержажщих”» [128, с. 164]. Відразу пригадується роман «Пригоди Олівера Твіста» із в'їдливою характеристикою робітного дому як раю, малолітні мешканці якого були приречені на повільну смерть від голоду. А в однойменному романі Андрій Лаговський жартує, парафразуючи Діккенсові дотепи: «Та бачите, – сказав він, – мені не було охоти скидатися на Діккенсового конюха з Піквікського клубу. Пам'ятаєте, може: як один із слуг на кухонному бенкеті був проголосив тост за дам, то конюх підвівся та й, дуже ввічливо й галантно розкланюючись перед компанією, сердечно дякував за цей тост, ніби стосувався він спеціально до нього...» [131, с. 280].

Інтертекстуальна полеміка (елементи пародіювання, перевертання з ніг на голову застарілих форм та уявлень) відбувається не тільки з попередньою традицією українського письменства – наратор часто спрямовує на самого себе. До самоіронії вдається автор щоденникових записів у повістці «Psychopathia nationalis», описуючи свій ностальгійний стан у Москві за допомогою відомої фрази «Сидів я яюсь, смутний та невеселий, на Чистопруднім бульварі...» [128, с. 236], яка є анафоричною в розділах повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма». А зустрівши на Курському вокзалі українських переселенців у Сибір, він згадує, «незабутній вірш нашого поета-патріота» (не називаючи прізвища Б. Грінченка і назви поезії «Смутні картини»): «Убогії ниви, убогії села,/ Убогий, обшарпаний люд./ Смутнії картини, смутні-невеселі, А інших не знайдеш ти тут [128, с. 244].

Традиційно інтертекстуальність розуміємо як звернення актуального тексту до художніх текстів минулого. А чи може текст перебувати в інтенційному відношенні до текстів ще невідомого майбутнього? Про відношення, які

встановлюються між структурою актуального тексту і посттекстом, задумуються дослідники, коли говорять про рецептивну естетику (В. Ізер, Г.Р. Яусс), «відкритий твір» (У. Еко), поетику подвійного кодування – пародійного зіставлення двох чи більше «текстуальних світів» (Ч. Дженкс) та інші форми залучення реципієнта до співтворчості.

Свого часу П. Рікер висловив сумнів у тому, що читання є діалогом, оскільки «діалог – це обмін запитань і відповідей; такого виду обміну немає між письменником і читачем. ...Книга поділяє акт читання і акт писання на дві частини, між якими немає комунікації. Читач відсутній при акті писання; письменник відсутній при акті читання. Отже, текст створює подвійне затемнення читача і письменника. Він змінює зв'язок діалогу, коли голос одного чує голос іншого» [199, с. 306]. Зауважена П. Рікером специфіка літературної рецепції спонукає пильніше придивитися до внутрішньої будови тексту, якою автор компенсує неможливість провадити безпосереднє спілкування зі своїм адресатом.

Можна припустити, що художня структура літературного твору містить не лише сліди його генези – джерел натхнення, об'єктів пародії, полеміки тощо, а й певні поетикальні вказівки для майбутнього функціонування – структурні якості, які вписуватимуть його в мінливий потік літературного процесу. Насамперед це стосується читацької рецепції. Функціональні аспекти дослідження передбачають розгляд художньої структури у проспективному ракурсі на предмет виявлення маркерів художніх відкриттів, сигналів чи передумов майбутнього посттексту.

Р. Інгарден говорив про схематичність образної структури літературного твору і читацьку конкретизацію в процесі естетичного сприймання. Це означає, що поетика схематичного образу передбачає творчу активність читачевої уяви під час рецепції.

Покликаючись на концепцію динамічної структури Ю. Тинянова, Г.Р. Яусс стверджував, що «будь-яка синхронна система обов'язково включає в себе в якості невід'ємних структурних елементів своє минуле і своє майбутнє, тому в синхронному зрізі потоку літературної продукції, зробленому в певний

історичний момент часу, обов'язково містяться як попередні, так і наступні зрізи діахронічного ряду» [248, с. 77]. Г.Р. Яусс звернув увагу на внутрішньотекстові сигнали і вказівки для читання тексту, який не з'являється в інформаційному вакуумі як абсолютне нововведення: «...він налаштовує свою публіку на цілком певний спосіб рецепції за допомогою повідомлень, відкритих чи прихованих сигналів, знайомих ознак або імпліцитних вказівок. Він пробуджує спогади про вже прочитане, викликає в читача певну емоційну установку і вже самим своїм початком закладає очікування “середини і кінця”, які можуть або зберігатися протягом читання відповідно до визначених правилами жанрової гри або різновидів тексту, або змінюватися, отримувати інші орієнтири, іронічно спростовуватися. Психічний процес під час сприйняття тексту постає в первинному горизонті естетичного досвіду не як довільна послідовність тільки суб'єктивних вражень, а як реалізація певних вказівок, що скеровують сприйняття» [248, с.60].

М. Ріффатер зауважив, що автор турбується про те, *«щоб його твір було декодовано так, як він це задумав, щоби не тільки зміст твору, але й його відношення до нього було передано читачеві. Читач не тільки повинен зрозуміти зміст повідомлення, а й приєднатися до погляду письменника на те, що важливе і неважливе в цьому повідомленні»* [198, с.72-73]. Тому контроль над декодуванням письменник мусить закодувати у структурі твору художніми засобами.

Те, що М. Ріффатер назвав авторським контролем над декодуванням є зумисною творчою стратегією організації інтертекстуального матеріалу, яка провокуватиме відлуння, схожі образи, полемічні відгуки в літературі наступних епох. Щоби важливі елементи текстового ланцюжка не вислизнули навіть під час поверхового читання, їх, за М. Ріффатером, треба зробити непередбачуваними. *«Передбачуваність може призвести до поверхового читання; непередбачуваність вимагає уваги: інтенсивність сприймання повинна відповідати інтенсивності повідомлення»* [198, с. 73]. Естетично перспективними (спрямованими в

майбутнє) є відхилення від естетичної норми – найрізноманітніші видозміни традиційних жанрових, стильових форм, оскільки вони здатні спровокувати творчу рецепцію наступників. Автор повинен завадити читачеві передбачити певну важливу особливість свого тексту, відкриваючи перед читачем щоразу нові горизонти.

Чимало елементів традиції А. Кримський переосмислив у своїй прозі, трансформувавши в модерну поетику. За нашими спостереженнями, це парадоксальна постановка морально-етичної проблематики, своєрідна «переоцінка цінностей», широке використання прийому пародії, що вигідно вирізняло збірку на тлі тодішньої літератури реалізму, забарвленої етнографічно-побутовими та соціально-ідеологічними кольорами.

До художніх форм, здатних активізувати творче сприймання і підтримати функціонування твору в наступних епохах, очевидно, варто зарахувати такі, як розтабування заборонених тем, розвінчування стереотипних уявлень, змішування стильових і жанрових елементів тощо. Все це – прийоми, характерні для поезики «Повісток і ескізів...».

Звісно, автор не може цілковито передбачити зміст і форму творчих реакцій на свій текст. Керуючись принципом «диму без вогню не буває», М. Ріффатер ствердив, що стимули, які містить текст, викликають різноманітні суб'єктивні реакції сприймача, однак у всіх випадках їхня причина об'єктивна і незмінна – текст, його внутрішня інтенційно впорядкована інтертекстуальна структура [198, с. 77].

Це означає, що претексти збірки «Повістки і ескізи», впорядковані в її інтертекстуальній структурі в таких композиційно-образних формах, які відкривають можливості для генерування посттекстів у процесі рецепції.

Те, що для сучасного спостерігача є посттекстом, було для А. Кримського в момент створення і публікації «Повісток і ескізів...» невизначеним, але сподіваним і в певному розумінні прогнозованим. Інтертекстуальність художнього твору зв'язана не тільки з відсиланням до попередніх текстів і

традицій, з яких черпає своє значення, а й із прагненням сприяти певному напрямку розвитку суспільства, людського характеру, мистецтва. Від інтенційного конструювання майбутнього залежатиме доля твору в динамічно мінливому посттекстуальному універсумі загалом.

Якими ж є ознаки інтертекстуальної перспекції в поезиці художнього твору? Алгоритмом, який здатний скерувати рецепцію у творчому напрямі, творять різноманітні способи зміни горизонту читацького сподівання. На нашу думку, можна вести мову про тематичні, жанрові і стильові маркери інтенційності – своєрідні художні стимули, які залучають читача до зображеного світу, провокують творчу активність сприймача.

До *тематичних* маркерів належать, зокрема, художня репрезентація ідеї, коли автор не самою лише абстрактною тезою, а її образно-сюжетною конкретизацією розбурхує уяву та інтелект читача. В оповіданні «Історія однієї подорожі» таким способом донесена до читача думка про негідність ксенофобії, національного запроданства імперської зверхності. Автор вдається до трактування традиційних сюжетів і проблем в новому морально-етичному освітленні («Та хто ж справді тут винен?!»), прийому очуднення (за В. Шкловським), який малює дійсність у незвичайному ракурсі. Так, неправдоподібна, загадкова, майже містична подія тримає в напрузі увагу читача оповідання «Дивна пригода» (оповідання, написане 1894 р., ввійшло до видання збірки «Повістки і ескізи...» 1919 р.).

Важливим показником, що передбачає долю твору, є тематична новизна. Згідно Ю. Ковалівим, А. Кримський писав «на випередження» [119, с. 11-12]. До таких художніх відкриттів А. Кримського, що випередили свій час, дослідник зарахував інтелектуальну експериментальну прозу, архетипи, які пізніше обґрунтував К. Юнг, і навіть «некрофільські нахили», згодом висвітлені у працях Е. Фромма.

Нашу увагу привернули такі завчасні поетикальні знахідки, як парадоксальний спосіб авторського мислення, неврівноважена манера нарації,

іраціональний тип бунтівного героя. Ці формо-змістові тенденції невдовзі були підхоплені і розвинуті в українській прозі.

Жанровими сигналами рецепції і стимулами творчого мислення є трансформації жанрових форм, зміщення ознак з периферії до центру жанрової структури (за Ю. Тиняновим). «Процес безперервного встановлення і відповідної зміни горизонту характеризує і відношення окремого тексту до ряду текстів, що творять певний жанр. Новий текст викликає у читача (слухача) знаний із попередніх текстів горизонт очікувань і правил гри, які можуть потім варіюватися, коригуватися, змінюватися або ж тільки відтворюватися. Варіація і корекція визначають ігровий простір, зміна або відтворення – межі жанрової структури» [248, с. 60].

У збірці «Повістки і ескізи...» зустрічаємо різножанрові елементи – суміш белетристики, побутопису, суспільної аналітики і ліричного елемента. Не раз у рамках одного твору (як-от у повістці «Перші дебюти одного радикала») поєднано елементи побутово-психологічної, авантюрної, дидактичної, ідеологічної прози. До жанрових новацій А. Кримського, які зацікавлювали читача, стали драматизація новели, її насичення інтелектуальним струменем, залучення до складу твору документальних та автобіографічних елементів. Ламаючи жанрові умовності, виводили художню фікцію в реальне життя форма щоденникових записів («Psychopathia nationalis»), згадки про сучасників – Панаса Мирного, Івана Франка, Івана Нечуя-Левицького («В народ!»), перетворення реальних постатей сучасників на літературних персонажів (так, учень і друг А. Кримського Костянтин Фрейтаг зображений під своїм іменем у повістці «Дивна пригода»).

Здатні змінювати горизонт читацького сподівання *стильові* експерименти. Саме в контролі над декодуванням (рецепцією) М. Ріффатер вбачав специфічний механізм індивідуального стилю [198, с. 73]. Це означає, що лише позначений творчою індивідуальністю стиль може привернути увагу реципієнта і скерувати сприймання тексту згідно з авторською інтенцією.

Сучасники часто закидали А. Кримському стильові крайнощі, еклектику та суб'єктивність (висунення на перший план авторського «я»), не помічаючи в цьому своєрідну форму гри з читачем. Як спостерегла Т. Гундорова, письменник «свідомо вибирав собі читача: декадента й гурмана, “слабку людину”, а не прагнув дати “загальнонародну” літературу чи поезію ідеологічного “чину”» [59, с.223]. У поетиці його прози це проявилось у змішуванні стильових елементів, в послабленні ідеологічних акцентів і провокації читача на самостійні пошуки відповідей на болючі питання. Як тогочасного, так і сучасного читача бентежить гранична щирість героя в повістці «*Psychopathia nationalis*», поєднання елементів натуралізму й сентименталізму у повістці «Не порозуміються», а на авансцену «Повісток і ескізів...» часто виходить наратор, однак він специфічний – такий, що шануючи читачеве прагнення незалежності, не нав'язує власної думки, а спрямовує рецепцію за допомогою риторичного питання, парадоксу, містифікації, відкритого фіналу з нерозв'язаним конфліктом тощо. Наприклад, у «Батьківському праві» розповідач прикидається, що не усвідомлює суті проблеми, хоча читач відразу помічає його помилку, а повістку «Не порозуміються» завершено вдаваним питанням читача, на яке наратор немовбито не має відповіді, що дає читачеві можливість самостійно обмірковувати можливі варіанти дальшого розвитку подій:

«А що ж далі буде з Андрієм? – питає читач.

– Йй Богу, не знаю, дорогий читачу мій! Бо, бачте, я не брехню списав вам, а щирю правду. Андрій – людина гістерична: кожнісінької хвилини зугарен він утнути таку штуку, що ніхто й не вгадає чогось такого. Тепер у нас 1894-й рік а що буде, приміром, 1895-го року, знав сам Бог. Я ж думаю, що Андрій колись або повіситься, або увірує в Бога та й піде в черці» [128, с. 332].

Через неможливість безпосереднього контакту між автором і читачем, спричинену просторовою, часовою і соціокультурною дистанцією, А. Кримський супроводив свої тексти метатекстовими інструкціями для сприймача, якими є заголовки, жанрові маркери, перед- і післямова, авторський коментар, «текст-у-

тексті» та інші засоби зацікавлення читача та активізації його творчої уяви. Скажімо, заголовки прозових творів дебютної збірки А. Кримського мають продуманий концептуальний характер, а деякі – провокаційний. Так, назва ескізу «Батьківське право», відсилаючи до біблійної притчі про блудного сина, парадоксально переключає увагу зі споконвіку наголошуваних прав на обов'язок батьків. Дезорієнтує читача і підзаголовок «Історії однієї подорожі» – він звучить як «Оповідання про поганого жида», а сюжет насправді порушує проблеми расизму і великодержавного шовінізму. «Оповідання з міщанського побуту» має заголовок «Та хто ж справді тут винен?!», який не дає відповіді, а спонукає до ширшого роздуму над драмою міщанського існування. Плеоназмом у заголовку та авторською присвятою «...юному приятелеві Костеві Ф[райтаг]ові, що дав чимало матеріалу для цього оповідання») повістка «Перші дебюти одного радикала» виправдовує очікування читача і водночас перевершує їх, оскільки виходить далеко за межі пригодницького твору у сферу виховної і філософської літератури. Так само «посвята націоналова націоналам» надає ширшого, політичного звучання повістці «Сирота Захарко» (до речі, заголовок цього твору належить його видавцеві І. Франкові). Інтригували, бентежили і навіть шокували тогочасного читача провокаційні заголовки і сміливий зміст повісток «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди. Матеріали для діагнозу *psychopathie sexualis*» та «*Psychopathia nationalis*. Дещо з невропатології, дещо з етнографії, дещо – так собі дещо».

Генетично-функціональні аспекти поетикального аналізу літературного твору дають змогу виявити не лише сліди його походження і передумови впливів, схожі і відмінні його риси в контексті літературної епохи, а й оригінальність, неповторне звучання для сучасного читача.

1.3. Діалогічність художньої структури і літературного процесу

Згідно з сучасними уявленнями, «рецепція – це синтетична форма генетично-контактних зв'язків, яка полягає у сприйманні ідей, мотивів, образів,

сюжетів із творів інших письменників та літератур і їхньому творчому переосмисленні в національному письменстві чи творчості митця» [19, с.70]. Сприймання актуального твору реципієнтами може бути пасивним і активним, творчим. Як висловився Р. Барт, «...одна річ *читання* у розумінні *споживання*, а зовсім інша – *гра* із самим текстом» [7, с. 495]. Безумовно, питання генетичних і функціональних аспектів поетики, розглянуте під таким кутом зору, змінюється кардинально – його треба розглядати інтертекстуально, а не з погляду впливості. Рецепція тоді стає семіозою – ланцюговим процесом засвоєння текстів, трансформації національних контекстів і трансляції культурних цінностей від покоління до покоління, від епохи до епохи.

Генетичний та функціональний аспекти пов'язані зі структурним: перший виявляє інтенційний характер творчої трансформації в текстовій конструкції готового літературного матеріалу («чужого слова», за М. Бахтіним), а другий з'ясовує зв'язок між творчою рецепцією і актуалізованим елементом цієї конструкції. Самий вибір автором елемента літературної традиції і способу його представлення є актом інтенційним, розрахованим на певну рецептивну реакцію.

Обсяг і зміст посттекстуальної мережі залежить, звісно, від функціональних властивостей художньої структури. Відповідь на питання про ці властивості прояснює проспективний підхід, спрямований на зіставлення поетики твору з посттекстами, в яких він відгукнувся або з якими перебуває в типологічних відношеннях.

Після публікації твір сам перетворюється на претекст для розгалуженої мережі посттекстів. Такі посттексти є результатом різних способів засвоєння та освоєння актуального тексту. Виділяємо різних видів рецепції:

- читацької (зафіксована, скажімо, у листуванні А. Кримського та І.Франка, Б. Грінченка, Лесі Українки);
- літературно-критичної (рецензії і дослідження збірки «Повістки і ескізи...», які становлять літературно-критичний та науковий метатекст);

– творчої (інтертекстуальні зв'язки актуального тексту з художніми посттекстами, в яких твори А. Кримського стають «чужим текстом» – цитованими, парафразованими, пародійованими, стилізованими чи просто згаданими).

Між читацькою і критичною рецепцією є дві основні відмінності:

1) епістолярна рецепція є розмовою з приватною особою і може містити важливі деталі, які автор не вважав за потрібне оприлюднити в пресі;

2) критична рецепція відбувається в публічному комунікативному полі і тому справляє ширший вплив на публіку і літературний процес.

Стосовно творчої рецепції треба зауважити, що вона найчастіше буває співмірною культурній значимості актуального твору. Чим значніше актуальне літературне явище, тим частіше і помітніше відображається воно у творчості наступників. Скажімо, Шевченкова творчість з її величезною притягальною силою не тільки залишила в пізнішій літературі численні інтертекстуальні сліди у вигляді цитат, наслідувань, парафраз і стилізацій, а й породила негативне явище епігонства. Натомість твори середньої культурної значимості, такі як «Повістки і ескізи...», це претексти, які так само привертають до себе увагу і використовуються як будівельний матеріал, але переважно без посилань, а сліди їхнього походження та оригінальні риси запозиченого інтертексту навмисно затираються в наступних творах, оскільки діє «страх впливу» – закон боротьби письменників зі своїми попередниками.

Г. Блум – автор концепції «страху впливу» – відносив категорію впливу до «феноменів інтертекстуальних», адже вплив позначає співвідношення між текстами [16, с. 13]. У своїх книгах «Страхи впливу» (1973) та «Карта перечитування» (1975) на матеріалі англійської поезії кількох епох Г. Блум прийшов до висновку, що поети намагаються уникати впливу своїх попередників, хоча водночас вони черпають у них натхнення: «Історія плідного поетичного впливу, який слід вважати провідною традицією західної поезії з часу Відродження, – це історія страху і таких способів самозбереження, як карикатура,

спотворення, перекручення, навмисний ревізіонізм, без яких сучасна поезія як така існувати б не змогла» [17, с. 31-32]. Для того, щоб відмежуватися від попередників, вони, за словами Блума, вдаються до таких способів, як клінамен – творче перечитування попередника, яке неминуче набуває форми хибної поетичної інтерпретації. Поет намагається відійти від попередника таким чином, щоб, читаючи його вірші, навмисно по-іншому їх витлумачити;

– тессера – процес доповнення та антитези: поет читає твір попередника таким чином, щоб зберегти його творчі концепти, але дає їм новий зміст, переосмислює їх;

– кенозис, який виникає тоді, коли поет повністю порушує безперервність думки, що в'язала його з попередником, і вдається до такого «спустошення» свого твору, яке співвідноситься з ослабленням твору попередника;

– даймонізація, яка з'являється, коли поет створює вірш, щоб розмити своєрідність материнського твору, і унікальність раннього твору стає сумнівною;

– аскесис – поетична обробка, спрямована на досягнення стану самотності, таке самоочищення, яке відповідно спричиняє усічення, применшення творчості попередника;

– апофрадес – це заключний етап творчості поета, коли він знову відкривається перед попередником настільки, що виникає враження, начебто він не просто наслідує, а творить найкращий твір свого попередника.

Г. Блум виступав проти спрощеного розуміння впливу на поетів, дотримуючись думки, що він «робить їх більш оригінальними, хоча і не завжди удосконалює», і застерігав, що «глибини поетичного впливу неможливо звести до вивчення джерел або до історії ідей, до відтворення образів за зразками» [17, с. 13]. Друга важлива риса Блумової концепції – наголос на конфліктності у спілкуванні між літературними поколіннями та особистями: «Традиція – це не лише процес передачі досвіду чи милостивого рукопокладення молодших старшими, це також конфлікт між давнім генієм та сучасним натхненням, винагородою у якому є літературне виживання і канонізація» [16, с. 14].

З огляду на діалогічний характер літературної рецепції, під час дослідження літературного процесу до уваги треба брати генетичний, функціональний і архітекстуальний її аспекти, які дають змогу розглянути поетику твору крізь призму його історії не лише до, а й після публікації, а саме: яким є спосіб проявлення в поетиці тексту діалогічних відношень між пре- і посттекстами.

Уявлення про безмежну інтертекстуальну мережу надто абстрактне й тому потребує конкретизації. Адже кожен твір прокладає у ній певні маршрути із перехрестями й зупинками, світлофорами і вказівниками, які дають читачеві орієнтири в історико-літературному процесі.

Відправним пунктом повинен служити актуальний текст. В «Археології знання» (1968) М. Фуко метафорично назвав літературний твір «вузлом у великій мережі», в якій «...межі книжки ніколи не окреслені достатньо чітко: поза її заголовком, поза її першими рядками та останньою крапкою, поза її внутрішньою конфігурацією та формою, яка робить її автономною, існує система посилань на інші книжки, інші тексти, інші фрази...» [228, с. 37]. Йдеться тут, очевидно, про гіпертекстуальну форму організації тексту – не в лінійній послідовності, а у дискурсивно спрямованій формі інтертекстуальної мережі. Віртуальним гіпертекстом можна вважати структуру актуального тексту, інтертекстуально з'єднану з пре- і посттекстами асоціативними відношеннями. Актуальний текст постає вузлом інтертекстуальних ліній, які поєднують пре- і посттексти за тематичними, жанровими і стильовими ознаками в межах певного дискурсу.

Поняття дискурсивного вузла вимагає пильнішої уваги. Не тільки генетичні і функціональні точки дотику, а й архітекстуальні перегуки і розбіжності є підставою для включення актуального тексту у дискурсивний ланцюг.

Вузол – це перехрестя тематичних, жанрових, стильових інтертекстів у художній структурі актуального твору, які відсилають до претекстів та є сигналами посттекстів. Інтертекстуальність – це не тільки поглинання, всмоктування, всотування попередніх текстів, їх трансформування у формі стилізації чи пародії, а й випромінювання, висвітлення у змістовному освітленні

наступних у часі текстів, які стилізують чи пародіюють вихідний текст, формування нових кодів для їх прочитання. Отож художній текст виступає водночас медіумом, крізь який проходять різні коди, стилі й жанри, і чинником, який у процесі суспільної рецепції бере участь у творенні, підтримуванні і зміні цих кодів, стилів і жанрів.

Інтертекстуальний вузол виникає в тих місцях дискурсу, де відбувається зустріч літературної традиції з новаціями, конфлікт горизонтів і руйнування художнього шаблону, а в наступних дискурсивних ланках – трансформація цієї традиції чи її руйнування. Проявляється така взаємодія на різних рівнях структури літературного твору: тематичному, сюжетно-композиційному (елемент експозиції або зав'язки конфлікту), стилістичному.

Наприклад, спільно зі своїми претекстами та посттекстами ескіз А. Кримського «В народ!» утворює характерний інтертекстуальний вузол у тому дискурсі, який можна умовно назвати «взаємини інтелігенції й народу». Претекстову частину дискурсивного ланцюга складають вже згадувані твори народницького дискурсу: роман «Хмари» (1874) І. Нечуя-Левицького, повісті «Семен Жук і його родичі» (1875) О. Кониського, «Лихі люди» (1877) Панаса Мирного, «Сонячний промінь» (1890) Б. Грінченка, «Пани й люди» (1893) В. Леонтовича та інші.

Своєю появою окремим виданням (1892) та у складі дебютної збірки (1895) ескіз «В народ!» проклав розмежувальну лінію між традиційним зображенням народницького «ходіння» інтелігенції і модерним критичним зображенням як «народу», так і «інтелігенції». Ця розмежувальна лінія інтертекстуально спостерігається на ідеологічному, сюжетному, образному, стилістичному рівнях художньої структури твору А. Кримського. На ідейно-сюжетному рівні тут йдеться про молодика-українофіла Павла Котовича, який натхненний романом «Хмари» вирушив у село «брататися з народом» і читати селянам поему Т. Шевченка «Наймичка», але зазнав ганебної невдачі – його було сприйнято за

злодія і побито. На образно-стилістичному рівні ескіз пародіює манеру народницького письма, перекручено цитуючи роман І. Нечуя-Левицького.

Після пародійного ескізу А. Кримського у дискурсі «інтелігенція – народ» було помітно підірвано шаблон народницького стилю, змінилися ідейні акценти, виникли опозиційні дискурси. Попередні ланки дискурсивного ланцюга, які мали переважно народницький характер, поступово трансформуються у посттекстову тематичну лінію «псевдодемократична ідеологія – реальне життя». Гомологічну серію ескізу «В народ!» продовжили «Малорос-європеєць» (1907) В. Винниченка, «Коні не винні» (1912) М. Коцюбинського та низка інших творів, критично налаштованих до народницької традиції і зближених ідейним звучанням до ескізу А. Кримського. Скажімо, Коростенка з оповідання В. Винниченка «Малорос-європеєць» (1907) зв'язують із Котовичем не тільки облудне піклування про освіту та матеріальне становище селян, а й негідна поведінка в реальній життєвій ситуації. За облудною пишномовною риторикою обидва – і Котович, і Коростенко – приховують власні інтереси. Марнославство Котовича живиться ідеєю патріотичного письменства, а Коростенка – ідеєю прогресу: «Ми, малороси-європейці, скажемо нове слово старій нашій неньці Україні!» [24, с. 449]. Провал Котовича нагадує катастрофу Коростенка. Тільки у Винниченка не персонаж йде в «народ», а навпаки – «народ» до пана: Коростенко сприйнявши весільний похід, який наближався до панського дому, за селянський бунт, розстріляв людей з кулемета.

Як бачимо, порівняно з народницьким дискурсом «ходіння в народ», у А. Кримського і В. Винниченка змінилися сюжетні ситуації та їх ідейне освітлення, тип героя і його стосунки з середовищем: їх ділять не тільки соціальна нерівність, а й культурні відмінності і психологічні бар'єри – обидві сторони не знаходять спільної мови, втрачають довір'я один до одного і доходять до ворожого протистояння.

Уникнути суб'єктивізму у встановленні інтертекстуальних вузлів у поезиці актуального твору можна звертанням до публічних та епістолярних документів

рецептивної історії актуального твору, які допомагають з'ясувати як продуктивні, так і тупикові напрями сюжетно-образних і жанрово-стильових пошуків, дають можливість виявити, які з них і чому були активізовані в певну епоху.

У багатьох випадках подібність між творами неможливо ідентифікувати як контактний зв'язок (вплив або відлуння) чи типологічний збіг (паралель або співзвучність). Однак, оскільки наше дослідження теоретичне, а не історико-літературне, ми не ставимо завдання виявити і класифікувати всю сукупність генетично-функціонального контексту збірки А. Кримського, а вивчаємо *впізнавані* типи генетично-функціональних зв'язків та архітекстуальні відношення у межах обраного дискурсу.

Вступаючи в діалогічні відношення, інтертекстуальні ланцюжки творять у тканині літературного тексту поліфонію чи контрапункт, за Н. Фатєєвою [див.: 223]. Зрозуміло, що значення художнього тексту є множинними й тому асоціацій з інтертекстом може бути безліч. Виявлення дискурсивного вузла залежить від дослідницької актуалізації тих чи інших його інтертекстуальних відношень, від його підключення до певних кодів.

Нас цікавлять ті художні елементи тексту, які дають змогу асоціювати його з реальним чи здогадним пре-, пост- та архітекстом. Таким чином, увесь твір чи окремий його композиційний блок можна розглядати як інтертекстовий вузол, який поєднує елементи породження і рецепції тексту та його тематичного, жанрового чи стильового архітексту.

Скажімо, в інтертекстуальних ланках ескізу «В народ!» можна звузити ширину тематичного охоплення від «взаємин інтелігенції й народу» до сюжетної деталі «роль книжки в піднесенні національної самосвідомості». В ескізі не випадково змальовано спробу молодика-українофіла читати селянам «Наймичку» Шевченка – А. Кримський цією невдалою спробою Павла Котовича пародійно відреагував на сюжетний поворот, традиційний для народницького «ідеологічного роману»: герой з інтелігентного середовища замолоду навертається до українства

через читання книжок, а тоді наvertsає й простолюд за допомогою друкованого слова.

«Треба розкидати по хуторах книжки, бо книжки дуже добра річ» [167, с. 176], – каже Павло Радюк у романі «Хмари» і привозить для Галі Масюківни українські видання, дарує їй на пам'ять «Кобзар», а на баштані читає селянам «Наймичку»: «Радюк скінчив і згорнув книжку. Онисько все сидів і не рушився з місця, а парубок все лежав та дивився на ту книжку, що лежала згорнута на траві. Вплив був такий великий, як був великий Шевченків геній, що постеріг тайну народного серця й поезії...

Онисько підвів голову й обтер рукавом сльозу.

– Я ще зроду не чув нічого кращого од цієї “Наймички”, – промовив дід та й знов похилив голову, неначе од великої ваги й великого жалю» [167, с. 195].

У сюжетах реалістичної прози склалася традиція зв'язувати просвітню місію української книжки з «ходінням у народ». Наприклад, Марко Кравченко з повісті Б. Грінченка «Сонячний промінь» (1890) в сімнадцять років прочитав «Кобзаря» – першу свою книжку українською мовою, а потім «кілька книжок з історії української доробили Шевченкове діло: Марко Кравченко зрозумів, хто він і якої просвіти мусить бажати тому темному народові, про який думав...» [54, т. 1, с. 326], тому він рушає в село для культурницької праці.

На відміну від ідилічного зображення стосунків неосвічених селян з інтелігенцією за посередництвом книжки, в ескізі «В народ!» цей сюжетний шаблон спародійовано: пропозиція юного українофіла послухати Шевченкову «Наймичку» викликає комічне непорозуміння – селяни Шевченка сприймають за шевця, згідно з принципом народної етимології:

«“Тітко, хочете послухати Шевченка?” – спитав він, витягаючи “Наймичку”...

– Ні, на що мені швець тепереньки? Улітку я раз-у-раз без чобіт ходю... А от хіба восени – ну, тоді справлю собі в городі нові..

– Боже, Боже! яка пітьма, яка темнота, який морок, яка темрява!! — подумно жахався Котович» [128, с. 221].

Якщо порівняти ситуації, зображені у романі «Хмари» і ескізі «В народ!», то побачимо, що об'єктом висміювання в А. Кримського є не Шевченко і не роман «Хмари», а українофільські ілюзії. Павлові Радюку вдалося за посередництвом «Наймички» достукатися до селянських сердець, зашкарублених від щоденних проблем, лише нав'язавши з ними спільну мову: він завітав як чемний гість, тактовно дотримуючись народного звичаю, допоміг дідові Ониськові працювати на баштані і розгорнув книжку після робочого дня, в час вечірнього відпочинку.

Натомість Павло Котенко навіть не спромігся нав'язати розмову з господинею, бо для неї незрозуміла мета його візиту і не викликає довіри сам незнайомиць, який цілком несподівано зі своєю дивною пропозицією безцеремонно зайшов у хату до неї, самотньої жінки, серед білого дня, в робочий час. Якщо чемною поведінкою, спільною працею і Шевченковою «Наймичкою» Павло Радюк добився духовного єднання з людиною, яка перебуває на протилежному соціальному полюсі, то невихованість і невігластво його тезки з ескізу А. Кримського виявляє повну відсутність спільної мови у юного «народолюбця» і «народу».

Так поетика пародії розвернула традиційну сюжетну ситуацію «піднесення національної самосвідомості за допомогою книжки» в протилежний бік, продемонструвавши крах народницьких ілюзій: позитивістична теорія «малих справ» не виправдала себе, оскільки малими зусиллями, дрібними кроками, мізерними задумами вона добивається нікчемних і сміховинних результатів. Поміркованому українофільству А. Кримський протиставив у повістці «*Psychopathia nationalis*» по-юнацькому наївний та емоційний, але всеосяжний максималістський патріотизм.

Необхідно зауважити: твір, який можна трактувати як інтертекстуальний вузол, лише намічає тематичні, жанрові чи стильові зміни в дискурсивній мережі.

З появою вузлового твору ситуація змінюється не відразу, а поступово, і ці зміни не перетворюють літературний процес на однобарвний потік – у ньому поряд з новими магістральними лініями продовжують розвиватися і паралельні чи бічні, в тому числі і попередня, претекстова традиція. Значно ослаблена критикою, ця традиція не припиняє розвивати свою проблематику, але вже на дещо оновлених ідейних засадах. Наприклад, Б. Грінченко у повісті «Під тихими вербами» (1902) малює продуктивний досвід спілкування юного Зінька Сивашенка з Шевченковою поезією: «...книга була Зінькові така зрозуміла, така зрозуміла, як ще ні одна в світі: кожне тобі словечко в їй Зінько тямив, розумів і почував, бо воно йому якось до душі, до серця промовляло. Звалася та книга “Кобзарь Тараса Шевченка”, і як Зінько читав її, то так, мов батька рідного чув, або до пісні, що кохана дівчина співає, прислухався» [54, т. 2, с. 152]. Відповідно освідомлений Зінько приступає до боротьби з сільськими глитаями. На перший погляд, сюжетна схема залишилася стара, однак змінилася важлива обставина: Зінько Сивашенко – не дворянин чи різночинець, а звичайний молодий селянин, якого книжка піднесла над його середовищем. Він походить із хліборобського роду і працює на власній землі, але самоосвітою і власним розумом дійшов до думки про соціальну справедливість. А 1907 року, провівши соціологічне дослідження сприйняття книжки на селі, Б. Грінченко змушений був визнати: «Нема чого нам тішитися, що ось, мовляв, маємо такого великого поета, що його в кожній мужичій хаті розуміють і що на йому може виховуватися народ. Ми справді маємо великого поета, але в мужичій хаті його ще не знають, або мало розуміють» [53, с. 144]. З цього письменник зробив висновок про необхідність піднесення освітнього рівня населення.

Таким чином, «любовний трикутник» народницької прози «інтелігенція – просвіта – народ» було значно підірвано ескізом «В народ!», повісткою «Сирота Захарко» та іншими творами першої збірки А. Кримського. Розуміння кожного елемента цієї тріади помітно змінилося в міжвоєнному двадцятилітті, коли відбувалися геополітичні і світоглядні змагання. Трактування культурної місії

книжки були надзвичайно різноманітними – аж до прямої протилежності, але позбавленими народницької ідеалізації. Скажімо, у «Вальдшнепах» (1927) М. Хвильового фанат-комуніст Карамазов заявив, що з «Тарасами Шевченками» він не має нічого спільного, бо автор «Кобзаря» «кастрував» інтелігенцію, виховавши з неї «тупорилого раба-просвітянина» і тепер перевиховати її «закобзарену» психіку можна тільки «Капіталом» [230, т. 2, с. 305-306]. Так само Шевченко відсутній на вузькому світоглядному обрії молодого радянського письменника-кар'єриста Степана Радченка в романі В. Підмогильного «Місто» (1928). Зате в комедії М. Куліша «Мина Мазайло» (1929) Мокій за допомогою книжки українізує Улю й обоє закохуються, а Володькові Довбенку (роман У. Самчука «Волинь», 1935) «Кобзар» приніс «нову віру» – відкрив у його серці відповідь на питання, сином якої землі він себе відчуває.

Осмислюючи роль дебютної збірки А. Кримського у стосунках між реалізмом і модернізмом всередині національної літератури, варто взяти до уваги тезу Ю. Лотмана про суперечливість складників семіотичної структури та взаємодію між ними як умову її розвитку: «...будь-яка культура семіотично неоднорідна, і постійний обмін текстами здійснюється не тільки всередині деякої семіотичної структури, а й між різними за своєю природою структурами. Вся ця система обміну текстами може бути в широкому сенсі визначена як діалог між генераторами текстів, які неоднаково влаштовані, але знаходяться в контакті» [141, с. 594]. Цей діалог між естетичними системами різних епох відбувається через посередництво вузлових текстів. На інтертекстуальній території ескізу «В народ!» і загалом збірки А. Кримського зустрілися і взаємодіють світоглядні, жанрові і стильові тенденції реалізму і раннього модерну та пізніших культурних епох.

Г.Р. Яусс наполягав, що рецептивно-естетична теорія дозволяє не тільки усвідомити сенс і форму літературного твору в історичному розгортанні його сприймання та інтерпретації, а й «передбачає також аналіз окремого твору у відповідному літературному ряді, необхідний для визначення його історичного

місця і значення в контексті літературного досвіду. У переході від історії рецепції творів до подієвої історії літератури остання розкривається як процес, де пасивна рецепція читача і критика переходить в активну, в нові твори автора або, іншими словами, де наступний твір здатний вирішувати формальні і етичні проблеми, поставлені попередніми, або висувати нові» [248, с. 70-71].

Поняття літературної події уточнив Г. Маркевич у статті «Дилеми історика літератури»: «Літературний твір ми розуміємо як історико-літературну подію передусім у тому сенсі, що він запроваджує інновації до літературних формацій, до яких належить» [148, с. 50]. Г. Маркевич запропонував розрізняти окрім інновацій, які твір безпосередньо запровадив і поширив у літературному процесі, й такі, що не були типовими для літературної течії, а випередили свій час і були розпізнані в пізніші епохи [148, с. 50]. До того ж дослідник звернув увагу, що для історії письменства важливими є й твори, що не так трансформують існуючу формацію, як виступають її досконалим утіленням [148, с. 50].

Як правило, нові стильові явища зароджуються в надрах традиції і спершу проявляються у творах, заснованих на переосмисленні узвичаєної поетики. Нових тенденцій сучасники можуть не помічати, або ж сприймати їх як відхилення від канону, піддаючи критиці чи замовчуючи, однак поступово нагромаджуючись, нові тематичні, жанрові і стильові елементи вибухають у новаторських творах і досягають критичної маси, змінюючи стильову ситуацію в національній літературі.

Дебютна збірка А. Кримського ілюструє і презентативну функцію літературної події, і обидва типи інновацій (тобто такі, що були розпізнані сучасниками, й такі, що були розпізнані наступниками). Проза Кримського добре характеризує безперервність і розрив у літературній традиції в тому розумінні, що він не тільки критикував традицію, а й творчо використав її досвід для виразу нового світовідчуття. Скажімо, ще до А. Кримського українська література розвивала теми протистояння поколінь, ностальгії на чужині, переживань і

розчарувань інтелігентної юної душі, однак його «Повістки і ескізи...» зробили для сучасників ці мотиви впізнаваними.

Автор «Повісток і ескізів...» та роману «Андрій Лаговський» відмовився від популярної в його часи історичної тематики (середньовічна Русь-Україна чи доба козаччини). Він зв'язав національну самототожність свого героя не з подіями героїчної минувшини, а з тим, що є неминущим – духовністю, поверненням до культурних цінностей і моральних джерел сучасника. У збірці А. Кримського батьки та діти, пани і простолюди, патріоти і народ постали перед судом моралі, звільненої від стереотипних нашарувань.

Інші ознаки модерного переосмислення людини і літератури проявилися в поглибленому психологізмі А. Кримського, суб'єктивізації його прозового письма, інтелектуалізації та своєрідної філософічності без моралізаторства, притаманного народницькій літературі. У його збірці відчутне пульсування болючих мотивів декадансу як хворобливого стану суспільства й особи, помітна схильність змішувати натуралістичний опис із сентиментальним виразом почуттів.

Новаторство А. Кримського полягає в зображенні життя не крізь призму абстрактної, хоча й «правильної» системи цінностей, а з різних, навіть протилежних морально-етичних ракурсів та з відкритим конфліктом у фіналі. Проза А. Кримського, зокрема його роман «Андрій Лаговський», здатні відповідати на такі актуальні питання нашої сучасності, як взаємини «я» та «Іншого», екзистенційна потреба спілкування, повернення до себе тощо.

М. Ріффатер описував рецепцію як взаємне пристосування в синхронному контакті двох асинхронних систем – системи відправника і системи отримувача [198, с. 75]. Він питав: яким чином незмінна система може продовжувати діяти в обставинах історичної зміни сфери компетенції, в умовах розриву, який дедалі збільшується, між кодом письменника і кодом отримувача [198, с. 75].

Рецептивна історія дебютної збірки А. Кримського важлива в плані зв'язку між художньою структурою і її функцією в наступних культурних епохах.

Інтенсивність естетичних імпульсів, які справляє збірка протягом останніх сто двадцять років, зумовлена її поетикою, яка оригінально поєднала елементи традиції. Заперечуючи своєю образно-інтенційною структурою одні гуманістичні й художні тенденції і підтримуючи інші, твір може то попадати в магістральний еволюційний фарватер, то випадати з нього в бічні еволюційні лінії. Саме так сталося з прозою А. Кримського – відразу високо оцінена сучасниками, вона не випадково була замовчувана в 1930-50-х роках, аж поки після кількох спорадичних спроб нарешті відбулося її тріумфальне повернення до читача в часи новітньої незалежності.

Разом з тим спостерігається значний розрив між художнім кодом прози А. Кримського і кодом (кодами) сучасного українського реципієнта. Цей розрив утворений не тільки розбіжністю між літературними епохами модернізму і постмодерну, а й штучним пригніченням радянською тоталітарною системою процесів рецепції класичної спадщини. Прогалина, що утворилася між прозою А. Кримського і нашим сучасником, почала заповнюватися на межі ХХ і ХХІ століть найрізноманітнішими, часто протилежними інтерпретаціями.

Скажімо, зв'язуючи творчість А. Кримського переважно із здогадною статевою орієнтацією автора, С. Павличко майже не брала до уваги літературного контексту, обмежуючись загальними характеристиками («вся епоха була нервозною»), або проводячи віддалені паралелі. Наприклад, на основі зіставлення роману «Андрій Лаговський» із прозою російського декадента Кузміна С. Павличко висловила думку про прихований гомосексуалізм українського письменника. Натомість М. Моклиця показала, як кардинально змінюється розуміння тексту, якщо перейти від окремих спостережень до широкого архітекстуального тла. У контексті творів Ф. Достоєвського, Д. Мережковського, В. Брюсова І. Шмелюва, Б. Зайцева, А. Белого, Ф. Сологуба і багатьох інших представників російського «Срібного віку», а також М. Пруста, М. Гамсуна, М. Метерлінка, Ф. Моріака дослідниця виявила «цілий натовп героїв, які чимось нагадують нам Лаговського. І прикладів так багато, що цілком можна обійтися без

кількох імен, одіозних з погляду сексуальної орієнтації (а саме на них, звісна річ, акцентує увагу С.Павличко). На цьому тлі Лаговський не лише подібний до цих героїв за певними ознаками, а й увиразнює їх, бо він – органічна постать української літератури. Цей персонаж психологічно переконливий, у ньому нема ні грана запозиченої позірності, бо він справді проростає з глибин авторської психології й репрезентує авторське світосприйняття» [155, с. 22].

Дискусія М. Моклиці з С. Павличко показує, що вибір коду залежить від особистісних культурних пріоритетів інтерпретатора. Не можна заперечити, що деякі підстави для своєї інтерпретації, нехай звуженої і дискусійної, С. Павличко знайшла в художньому тексті А. Кримського. На користь цієї версії вона трактує емоційну розповідь про радощі і прикрощі взаємин Андрія Лаговського з друзями, антитезу вимріяної ідеальної любові і тілесного кохання тощо. Можна вважати однобічним і не приймати таке чи інше розкодування образної багатозначності, але будучи оприлюдненим, воно неодмінно впливає на рецепцію. Від концепції книжки «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм» вже неможливо абстрагуватися сучасному читачеві, і він під час читання роману мимоволі зіставляє текст твору з версією С. Павличко.

Висновки до розділу 1

З методологічного погляду найбільш плідними для побудови моделі генетичних та функціональних аспектів поетики конкретного літературного твору є концепції діалогічності М. Бахтіна, літературної комунікації, рецептивної естетики, теорії дискурсу та інтертекстуальності. В дисертації конкретизовано терміни для опису як генетичних, так і функціональних аспектів інтертекстуальних відношень актуального тексту – об'єкта безпосереднього розгляду, який обрано за точку відліку. Традиційний для теорії літературної комунікації ланцюг «автор – текст – реципієнт» переформульовано у нашому дослідженні крізь призму теорії інтертекстуальності на «претекст – актуальний текст – посттекст». За суто хронологічним критерієм увесь інтертекст нашої

реальності («всезагальний текст», за Ш. Гривелем) розпадається відносно актуального тексту (збірки А. Кримського «Повістки і ескізи...») на дві умовні сфери: текст попередній – претекст, який став для актуального тексту джерелом, взірцем або ж представлений у ньому цитатою, алюзією парафразою тощо, і текст наступний, похідний – посттекст, який бере початок від актуального тексту, відштовхується від нього або вступає з ним в архітекстуальну діалогічність.

Згідно з сучасними уявленнями, автор, його твір і читач є своєрідними інтертекстуальними системами, а об'єднує всіх трьох учасників літературної комунікації універсальний інтертекст культури (архітекст). З такого погляду, «автор» (і як історична особа з конкретною біографією, і як абстрактний «скриптор») являє собою «претекст» – інтенційно трансформовані в текстовій структурі попередні тексти, до яких відсилає цей текст, а «рецепція» – це «посттекст», наступні тексти, які були стимульовані актуальним текстом і відсилають до нього. Пристосовуючи категоріальний апарат до вивчення поезики літературного твору, трактуємо і генетичний, і функціональний аспекти не як одноразовий «вплив», а як діалогічний дискурс, сліди якого зафіксовані в інтертекстуальній структурі актуального тексту. Відтак маємо за мету не пошук джерел (претексту) та фактів рецепції (посттексту), а інтертекстуальне відношення до них і загалом до тематичного, жанрового і стильового архітексту. Історія рецепції збагачує різноманітними, часто конкуруючими, інтерпретаціями розуміння актуального твору. І деякі з цих інтерпретацій, витонченіші або гучніші, здатні здійснювати вплив на його зміст – увиразнювати окремі його сторони, наближаючи до сучасного читача. Приклади зворотнього впливу посттектів на зміст актуального твору засвідчують, що літературний процес не лінійний, а інтерактивний. У ньому беруть участь творча рецепція та критична інтерпретація, які можна окреслити як діалог тексту і контексту. А цей діалог можливий завдяки внутрішньотекстовим механізмам, які, власне, становлять основу рецепції.

У культурному середовищі літературний твір постає сполучною ланкою між традицією і новаторством, джерелом впливів на сучасників та наступників. Це означає, що будучи одного разу зануреним у літературний потік, він починає жити своїм життям у його мінливому континуумі, змінюючи сприймання творів-попередників та наступників і сам змінюючись під їхнім впливом у процесі історичної рецепції. Рецепція літературного твору – це процес сенсотворення, який розгортається в культурному просторі, що змінюється в часі. Збагачення і зміління сенсу та різноматні його трансформації відбуваються під час і під впливом взаємодії літературного твору з культурним простором.

Варто, отже, говорити про циркулювання актуального твору в полі національної і світової літератури, коли, вступаючи в полілогічні стосунки з текстами, традиціями й кодами, він бере участь у розвитку її проблемно-тематичної, стильової, жанрової сфер.

РОЗДІЛ 2. МОДЕРНІСТИЧНИЙ БУНТ НА ТЛІ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ (ГЕНЕТИЧНІ АСПЕКТИ)

Чи існують якісь закономірності вступу в літературу талановитого дебютанта-ерудита? Яким чином формується його творча рецепція традиційних проблем, стилів і жанрів?

Зрозуміло, що входження в літературу нової генерації супроводжується зіткненням із попередниками, оскільки окремі творчі постаті у своїх пошуках виходять далеко за межі традиції. Тому важливо дослідити, як в умовах міжгенераційного протистояння відбуваються відбір генетичного претексту і його трансформація в поетикальній структурі актуального тексту.

2.1. Проблема автобіографічних та літературних джерел

Історія появи творів, що увійшли до збірки «Повістки і ескізи...», та самої книжки засвідчує автобіографічний і культурно-історичний претекст, показуючи, крізь які тенета усталених естетичних канонів і політичних упереджень довелося прозі А. Кримського пробиватися до читача.

Писати вірші Кримський почав ще на шкільній лаві. Свої переклади українською мовою Шекспіра та Гайне і оригінальні поезії він поміщав у таємному рукописному учнівському журналі. А з кінця 1889 року першокурсник А. Кримський почав друкувати свої твори в галицьких виданнях під псевдонімом «А. Хванько». Це були переклади, дописи на літературні та громадські теми, а також прозові твори. Під впливом передмови М. Драгоманова до «Повістей Юрія Федьковича» він написав у натуралістичній манері Е. Золя безвартісну, за його ж пізнішою оцінкою, довеззну тенденційну повість «На чужім ґрунті», яку «Зоря» відмовилася друкувати як «ненормальну» [134, с. 40] чи «неморальну» [82, с. 97]. «Я аж остовпів, почувши такий суд, бо неморального нічого в моїм творі не було: треба бути ханжею..., щоби видати такий осуд» [82, с. 97-98]. В листі до автора впливовий громадський діяч Д. Гладилевич намагався жартуючи виправдати журнал: «...сміявся з її заборони, іронізував, що редакція боїться “попсувати

панночок”, а зрештою сам покликався на “такі наші обставини”» [134, с. 40]. Але з приводу чергового твору – оповідання «В народ!» Д. Гладилевич навпростець відповів, що «його друкувати не можна, бо там насміх над народними святощами» [134, с. 40]. Безперечно, редакційне покликання на неморальність, політичні обставини і зневагу національних святинь мало на меті спрямувати творчість молодого автора в річище традиції.

Повість «На чужому ґрунті», як і оповідання «Люба пара», не були друковані, і текст цих творів не зберігся [134, с. 6, 11, 461, 462]. На матеріалі повісті (в інших джерелах А. Кримський називає цей твір романом, який «начеркав улітку 1890-го року, а викінчив на протязі 1891-го» [128, с. II]) було створено кілька оповідань. Влітку 1895 року, збираючись у поїздку до Сирії, автор розповів про долю того рукопису в передмові до першого видання збірки: «В своїй цілості той роман таки одразу видався мені дуже недоладним. Два-три епізоди з його я потім якось витяг та трошки переробив та й надрукував у Галичині, а решту так був і покинув. Не дуже давно, перегортаючи своє старе шпаргалля, я знов надібав на той рукопис. Переглянув, – та й узяв і знищив трохи чи не все: залишив лиш декілька ескізів, котрі здавалися трохи путнішими та й не хотілося їх палити. ...Я взяв, попідправляв та пообкругляв ті обірвані ескізики, яких, кажу, не встиг знищити, а разом притулив до них уривок із свого щоденника з того таки самого 1890-го року (до щоденника стосується і побрехенька “В народ!”)...» [128, с. II].

Тими «двома-трьома епізодами» зі знищеного роману, що побачили світ перед появою збірки 1895 року, були «Історія однієї подорожі» («Зоря», 1890), «Батьківське право» («Зоря», 1891). Оповідання «В народ!», опубліковане 1892 року окремим виданням, відразу ж конфіскувала австрійська прокуратура. В листі до редактора «Зорі» В. Левицького від 7 грудня 1892 р. А. Кримський повідомляв про такі свої завершені твори: «повістка зі шкільного життя» «Мерзенний хлопчина», оповідання «На Йвана Купайла», «малюнок з міщанського побуту» «Милого друга мила й пуга» [82, с. 130]. Очевидно, мова

йшла про твори, написані 1890 року, які в «Зорі» так і не були видрукувані, а вперше побачили світ у збірці 1895 року під заголовками «Перші дебюти одного радикала», «Psychopathia nationalis» та «Та хто ж справді тут винен?».

Повістку «В обіймах старшого брата», яку А. Кримський послав до редакції «Народу», І. Франко видрукував окремим виданням у серії «Літературно-наукова бібліотека» 1892 року. Майже весь тираж цього видання був конфіскований «за монолог Захарка о тім, що пани його обкрадають і що йому слід й їх обкрадати» [225, т. 49, с. 334]. В травні того ж року Ольга Франко перевезла до Росії лише кілька врятованих від конфіскації примірників [225, т. 49, с. 335]. Пізніше це оповідання, перероблене і під назвою «Сирота Захарко», І. Франко передав М. Павликові для публікації у збірці «Повістки і ескізи з українського життя».

У справі публікації збірки А. Кримський вперше листовно звернувся до М. Павлика 26 грудня 1892 року. Процес набору, коректури і видруку відбувався надто повільно – протягом майже трьох років. Нарешті у вересні 1895 року книжку було видрукувано і автор розіслав її колегам. До збірки увійшло дев'ять творів, з яких сім датовані 1890 роком («Батьківське право», «Та хто ж справді тут винен?!», «Історія однієї подорожі», «В народ!», «Перші дебюти одного радикала», «Psychopathia nationalis», «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди» – цей твір доопрацьовано 1894 року) і по одному – 1891 («Сирота Захарко») та 1894 року («Не порозуміються»).

Таким чином, редакційна політика тогочасного українського видавничого середовища стосовно публікації прозових творів А. Кримського засвідчує як насторожено претекст культурної традиції сприймає новації. З другого боку, новаторський твір здатний долати опір консервативного середовища, поступово змінюючи кордони між канонічним і «ненормальним», сакральним і профанним, традицією і новаторством.

Безумовно, увесь претекст літературного твору є не чим іншим, як життєвим досвідом автора, художньо трансформованим його читацькою ерудицією та творчою уявою. Вдавшись до синонімічного поняття прототексту,

під яким мається на увазі життєвий та художній матеріал (претекст – у нашій термінології), словацький дослідник Станіслав Ракус відмежував його від теми – літературної дійсності, втіленої в образній формі [254]. Літературознавець звернув увагу, що читач реконструює предмет з теми, порівнюючи її з власним досвідом, тоді як автор при написанні твору йде від предмета до теми, пропускаючи життєвий матеріал крізь призму творчої уяви і літературної традиції в сюжетно-образну структуру.

Авторське опрацювання виявлялося неоднаково в різних літературних епохах та у творчості різних письменників. Для модерну притаманний своєрідний автобіографізм, яким просякнута не тільки лірика, а й інші літературні роди. На відміну від Е. Золя, який обґрунтовував правдивість своїх творів науковим опрацюванням різноманітних інформаційних і наукових документів, ховаючи власне «я» за розлогими описами, в українських його послідовників кінця XIX ст. дедалі частіше зустрічаємо покликання на безпосереднє авторське сприйняття дійсності і вихід наратора на передній план зображеного світу. Наприклад, І. Франко у своєму «*curriculum vitae*», доданому до передмови М. Драгоманова у збірці «В поті чола» (Львів, 1890), наголосив на винятково приватному життєвому досвіді, що його письменник використав як творчий матеріал: автор, мовляв, змалював тих людей, події і крайобрази, які пізнав особисто: «В такім розумінні всі вони частки моєї автобіографії» [225, т.49, с.252].

Автобіографічний претекст у такому широкому розумінні важливий для розуміння творчої манери А. Кримського, стосовно якої І. Франко зауважив: «...всюди він вносить своє власне я в такій мірі, як мало котрий наш письменник. І се не з якогось принципіального суб'єктивізму, навпаки. Він силкується бути якомога об'єктивним, правдивим, не втеряти ані крихіточки тої правди, що стоїть у нього перед душею» [225, т. 33. с. 188]. Йдучи слідами І. Франка, А. Кримський усував бар'єри між творчістю та реальним світом. У передмовах до першого (1895) та п'ятого (1919) видань збірки «Повістки і ескізи...» й поетичної книжки «Пальмове гілля» (1901) та у приватних листах до І. Франка, О. Огоновського,

Б. Грінченка молодий автор розкривав свою творчу «кухню». Його запевнення, що «в основі своїй усе, що міститься в цій книжці, геть усе щира правда», хоча й перебільшені, але не голослівні. За словами С. Павличко, «те, що Кримський не кривив душею й у своїх оповіданнях писав здебільшого про себе, беззаперечно підтверджують його листи та щоденникові записи 1890-1892 років» [183, с. 47]. Щоправда, вважаю сумнівним припущення С. Павличко, що юний Хванько (так називали хлопця рідні і друзі) міг зазнати «родинної тиранії» [183, с. 48]. Насправді батько А. Кримського – вчитель географії та історії, «загальнорус по пересвідченнях», мав бібліотеку, прихилив сина до читання, поки той не зіпсув собі очі [82, с. 78, 161], був мисливцем і привозив з полювання перепелиць (саме таким епізодом починається повістка «Сирота Захарко»). Швидше за все турботливий, добродушний і довірливий Юхим Степанович став прототипом батька Петруся Химченка в повістці «Перші дебюти одного радикала».

На автобіографічний претекст вказує чимало паратекстових елементів прозових творів дебютної збірки. Так, «Історія однієї подорожі» має присвяту братові: «Присвячуюлюбому Сімові Кр-ському» (Сімою вдома називали Юхима, молодшого брата Агатангела Кримського). «Перші дебюти одного радикала» автор присвятив «юному приятелю Костеві Ф[райтаг]ові, що дав чимало матеріалу для цього оповідання»). А повістка «Та хто ж справді тут винен?!», яка має підзаголовок «оповідання з міщанського побуту», є, очевидно, записом почутої під час літніх канукул розповіді однієї із звенигородських міщанок-приятельок авторової матері.

Деякі паратекстові елементи виконують явну метатекстову функцію, як-от звернення до читача, якими А. Кримський супроводжував свої публікації. Має рацію В. Корнійчук, що після Франкової передмови до збірки «Зів'яле листя» почалася «мода на фіктивні передмови» [112, с. 108]. І все ж варто відзначити, що ще до виникнення тієї моди фіктивний елемент проявився в передньому слові «До читача» першого видання збірки «Повістки і ескізи...». Цю передмову разом з

пізнішими «Заспівом» (1901) і «Напутнім словом» (1919) до поетичної книжки «Пальмове гілля», ліричною апострофою «Поезіє, супутнице моя!..» і літературно-критичними виступами в пресі можна розглядати як маніфестування творчих позицій молодого письменника. Якщо в поетичних рядках «Заспіву» відчутний неоромантичний естетизм, то в художній прозі письменника переважає іронічне ставлення до міщанського побутовізму та народницької ідеології.

До авторського метатексту належить використання щоденникових та мемуарних матеріалів і таких автореференційних фрагментів, як розповідь про історію створення ескізу «В народ!» в автобіографічній повістці-щоденнику «*Psychopathia nationalis*» [128, с. 237] чи повістки «Виривки з мемуарів...» – в оповіданні «Дивна пригода» [119, с. 35]. Тема юнацького життя в сім'ї та школі не випадково звучить у прозових творах А. Кримського, як і багатьох його сучасників, – це була найближча для молодих письменників життєва сфера, яку вони нещодавно пізнали. У збірці присутні такі реалії, як письменникове рідне містечко Звенигородка на Київщині і Москва, де він навчався і працював. Герої А. Кримського нагадують свого автора то вигадливою вдачею, то фізичною квалістю і хворобливістю, то фахом чи хобі (Андрій Лаговський – математик, який цікавиться філологією). Неуважні до свого вигляду, неповороткі й несміливі, вони щирі у спілкуванні і затяті моральні максималісти в житті.

Звісно, подекуди він вдавався до своєї гри: зізнаючись у використанні автобіографічного матеріалу, власних щоденникових записів, він водночас застерігав, що його твори художньо опрацьовані і переключав увагу зі своєї особи на постаті друзів чи неназваних знайомих людей. Скажімо, письменник присвятив повістку «Перші дебюти одного радикала» Костеві Фрейтагу, своєму учневі і приятелю, який «дав чимало матеріалу для цього оповідання» [128, с. 67], а в «Дивній пригоді» він вже фігурує як персонаж. А. Кримський заперечив автобіографічний характер циклу «Нечестиве кохання» («Тут виведено одного європейського орієнталіста, з яким я товаришував у Сирії» [134, с.605]) і роману

«Андрій Лаговський» («в цьому романі про сироту жоднісінької події нема моєї автобіографічної») [131, с. 695]).

З автобіографічних листів А. Кримського добре видно, як тісно зв'язані повістки й ескізи дебютної збірки з подіями в недавньому юнацькому житті й духовному зростанні їхнього автора. Колегію Галагана, в якій навчався А. Кримський у 1885-1889 роках, описано в його листуванні як невелику приватну школу, куди за конкурсними іспитами приймали найкращих учнів, які закінчили четвертий клас гімназії, виховуючи в молоді «пошану до розумової праці й до науки» [82, с. 161-162]. В листах А. Кримський описав і непривабливі сторони свого життя і навчання в Колегії Галагана. Там, скажімо, ворогували «аристократи» (учні платного навчання із заможних родин,) зі «стипендіатами» (обдарованими дітьми, які навчалися безкоштовно), а вчителі дотримувалися авторитарних засад у педагогіці, порушуючи права своїх вихованців. Хванько боляче сприймав соціальну нерівність і приниження вчителями дитячої гідності. Ідейний поштовх для соціального критицизму він знайшов у російській «нігілістичній» літературі і виявляв свою непокору чудернацькими вибриками, що згодом відобразив у повістці «Перші дебюти одного радикала».

Захоплення юного А. Кримського літературою російського «нігілізму» було недовгим. Духовною опорою для нього з ранніх літ становило природне середовище національної культури: «українство вросло в мене органічно, без мого відома» [82, с. 161]. В Колегії Галагана воно зміцніло, бо це була школа «трохи з українським духом» [82, с. 78]. Словесність викладав у А. Кримського видатний філолог П. Житецький.

У спогадах про Лесю Українку А. Кримський засвідчив, що естафету національної самосвідомості українська молодь переймала від попереднього покоління «старогромадівців»: «Я вчився в колегії Павла Галагана. Пішов раз гуляти з товаришами на вулицю. Бачимо – вискакує дівчинка, а якась інтелігентна дама до неї по-українському:

– Куди ти, Катре, побігла?

А та відповідає:

– А я побігла назустріч татові.

Дивимось, іде назустріч дівчинці Микола Віталійович Лисенко.

...Було дивно, що композитор-музикант, людина інтелігентна, розмовляє з сім'єю по-українському. На нас, двох хлопців – нам тоді років по 15 було, – це справило найсильніше враження» [131, с. 687].

Кримського-випускника Колегії Галагана до свідомого українофільства підштовхнули повісті Ю. Федьковича з передмовою М. Драгоманова [82, с. 83]. «Українські письменники надили тим, що давали рідний, до дрібниць знайомий, споминами овіяний побут, покріплюючи стихійні впливи околишніх обставин та осередку» [123, с. 43], – писав згодом А. Кримський про становлення національної свідомості С. Єфремова, передаючи, безумовно, і власний досвід.

Успішно закінчивши Колегію Галагана, вісімнадцятирічний знавець семи іноземних мов (польської, французької, англійської, німецької, грецької, італійської, турецької [194, с. 11]) прибув до Москви для навчання в Лазаревському інституті східних мов (1889-1892) та на історико-філологічному факультеті Московського університету (1892-1896) як войовничий українофіл: «...Я тоді, судячи по симптомам, був зовсім закоханий в Україну, або краще сказати – в українську мову та національність. ...Україна мені навіть снилася. ...Це було якесь містичне кохання...» [82, с. 89-90]. У ті роки він вивчив низку східних мов, знання яких відбилися в різномовному інтертексті його українських творів.

У студентські роки А. Кримський був членом гуртка «Українська громада». Згідно з його мемуарним оповіданням «Злочинне святкування» (1911), потрапивши 26 лютого (10 березня) 1890 року на відзначення Шевченкових роковин у Москві, він, звичайно нерішучий першокурсник, несподівано для самого себе зважився на сміливий громадянський жест: виголосив палку промову, закликавши присутніх користуватися рідною мовою у всіх сферах життя [129, с. 258-260]. Ці тези збігалися з програмними засадами нового українства, які днем раніше виголосив Т. Зіньківський у своїй петербурзькій промові «Молода

Україна, її становище і шлях». Така ідейна співзвучність свідчила про зародження нового покоління українців. Тоді ж зав'язалося його листування з І. Франком, М. Павликом, В. Лукичем (Левицьким), Б. Грінченком та іншими культурними діячами. Статтею «Наша язикова скрута та спосіб зарадити лихові» (1891) молодий літератор узяв участь у мовній дискусії 1891-1892 років. Відтоді увага до мовних питань не покидала письменника і вченого.

Змужніння характеру і світоглядне становлення дебютанта було нелегким і, певною мірою, характерним для всього покоління «Молодої України». У творах «Сирота Захарко», «В народ!» відбито зацікавлення А. Кримського ідеологічними дискусіями радикалів та народовців і його власні проби просвітницької роботи серед селян, а в «*Psychopathia nationalis*» і «Не порозуміються» – транзитне життя молодого автора між Звенигородкою і Москвою, між українською та імперською культурами.

Хоча з текстів дебютної збірки прочитується життєва канва молодого письменника, не треба забувати, що всі пригоди свого і чужого життя він пропускав через літературні форми, які були засвоєні внаслідок читання, а потім сміливо трансформовані під впливом модерністичного світогляду.

Зі свідчень самого А. Кримського знаємо, що в дитинстві він настільки інтенсивно читав, що зіпсув собі зір і батько був змушений заборонити йому читання взагалі. В гімназії та інституті коло читацьких зацікавлень розширювалося, естетичні смаки та ідейні позиції ставали виразнішими. Дивовижна ерудиція молодого письменника зумовила інтертекстуальний характер його творчості. У збірці 1895 року знаходимо відсилання і ремінісценції до багатьох творів світового і рідного письменства. Зокрема, в ранній його прозі відбулося юнацьке захоплення літературою російського «нігілізму», яке було недовгим і незабаром вивітрилося. Як довів І. Нечуй-Левицький у статті «Сьогочасне літературне прямування» (1878), український читач не пізнавав себе в персонажах російських письменників – надто значна світоглядна дистанція була між ними. Не пізнав себе і А. Кримський. Визнаючи письменницький талант

Ф. Достоевського, Л. Толстого, юнак не приймав їхнього замилювання у змалюванні психопатологічних станів, ідею «непротівлення злу насиллям», реакційні настрої, зокрема ксенофобію. Шаблони російського нігілізму та їх переборення помітні у сюжетобудові і характерах персонажів прозових творів А. Кримського. Як і сам автор, його герої не тільки читали російських нігілістів, а й пробували їх наслідувати. Скажімо, Д. Писарев у статті «Базаров» (1862) культивував утилітаризм, індивідуалізм, неприйняття аристократичних манер і міщанського життя, антиестетичну позицію («руйнування естетики»): «Розумні люди не уживаються з тими явищами, до яких без найменшого зусилля звикає маса» [188, 172]. Всі ці ідейні тенденції характерні для юного «нігіліста», як прозвали Петруся Химченка в містечку. Трактовані з іронічною усмішкою, «нігілістичні» настанови визначили пригоди хлопця і в гімназії, і вдома, і на звенигородських вулицях («Перші дебюти одного радикала»).

Автор перехворів і захопленням українофільством – «рутенською літературою» [82, с. 89], що відбилося в таких його творах, як «Сирота Захарко», «В народ!», «*Psychopathia nationalis*». Колізії різних етапів цього ідейного просвітлення змальовано в низці творів. Зіставляючи епістолярій письменника і його оповідання «Сирота Захарко» і «В народ!», можна простежити, як молодий автор пропускав власні життєві події, обставини і переживання крізь призму критично осмисленого і гротескно представленого літературного шаблону українофільського просвітництва. В цих творах читацькі враження від «Хмар» І. Нечуя-Левицького і народовської та радикальної публіцистики накладалися на особисті враження Хванька від його приїзду додому на літні канікули, взаєминам з родичами, пригод на вулицях Звенигородки та мандрівок околицями. Таким чином, справджується теза Г. Блума про те, що «початкова любов до поезії попередника порівняно скоро перетворюється в ревізійну боротьбу, без якої індивідуація неможлива» [17, с. 143].

Тими модерними віяннями, які підривали нігілістичні та українофільські настрої молодого прозаїка, були ідейні впливи світочів європейської і вітчизняної літературно-громадської думки.

Раніше вже висловлювалися думки про вплив філософії А. Шопенгауера на український декаданс [див.: 91, с.211; 155, с.21]. Цілком ймовірно, що А. Кримський використовував у своїх світоглядних пошуках Шопенгауерову концепцію індивідуальної волі людини та його теорію чистої любові (*caritas*). Як А. Шопенгауер був зачарований давньоіндійськими «Упанішадами», так герой роману «Андрій Лаговський» захоплюється Єфремом Сіриним та східними вченнями. Мета цих духовних практик – злиття індивідуальної душі з безконечною сутністю істинної любові. На ідейному звучанні, характеротворенні та сюжетобудові таких творів А. Кримського, як «Батьківське право», «Не порозуміються», міг відбитися творчий досвід Г. Ібсена, який умів у заплутаних особистісних взаєминах, сімейних стосунках та політичних протистояннях відкривати глибинні етичні конфлікти і соціальні протиріччя («Ляльковий дім», 1879; «Ворог народу», 1882). А. Кримський знав творчість норвезького драматурга, захоплювався її перекладами українською мовою Б. Грінченка і М. Загірньої (1907) [134, с. 405-406].

А. Кримський не приймав філософію Ф. Ніцше [див.: 131, с.481], але риторично його етичних парадоксів і тактику скепсису використав у своїх творах. Юних персонажів «Повісток і ескізів...» споріднює з Ніцшевим Заратустрою ненависть до міщанського утилітаризму та абстрактних моральних схем, якими люди прикривають свої обурливі вчинки. Знаходимо тут протиставлення духовної шляхетності принизливому плебейству і пихатому успадкованому аристократизму, однак, на відміну від Ф. Ніцше і О. Вайлда («Портрет Доріана Грея»), А. Кримський-прозаїк не був прихильником концепції надлюдини, не зневажав натовп, не культивував естетизму.

А. Кримський належав до покоління «Молодої України», яке характеризував як гурт найрухливішої і найталановитішої молоді, що стоїть на

тому ж ідейному ґрунті радикалізму, що й «Народ». Безпосереднім поштовхом до критичного осмислення всього культурного претексту послужили для молодого А. Кримського ідеї М. Драгоманова та листування з І. Франком. Встрявши в політичні дискусії українських партій у Галичині й Києві, А. Кримський помітив у народовських виданнях «рутенські риси» та клерикальний дух і пристав до радикалізму [82, с. 101]. Реферуючи провідні тези «Profession de foi молодих українців» («Правда», квітень 1893), він писав, що молоді українці вважають національність не «святістю», а «розумною річчю» і картають українофілів, які за своїм етнографізмом не помічають економічної убогості народу [124, с. 127]). Подібними словами говорила про своє покоління Леся Українка в листі до М. Драгоманова: «Ми відкинули назву “українофіли”, а звемось просто українці, бо ми такими єсмо, окрім всякого “фільства”» [220, т. 10, с. 86].

«Молода Україна» була націлена на опір імперській політиці і розбудову власної культури. Молодь значною мірою надихалася драгоманівськими ідеями рішучого оновлення та європеїзації суспільного життя: «Консерватизм – це така річ, котру треба підрізувати при всякій пригоді...» [74, с. 187-188]. І дебютант Хванько взявся втілювати у своїй прозі радикальні тези, які традиційна суспільність приймала нерадо, бо вони виражали світогляд молоді генерачії.

2.2. Конфлікт поколінь у світлі художнього експерименту

Ескіз «Батьківське право», яким А. Кримський відгукнувся на світоглядне протистояння між поколіннями, можна назвати своєрідним творчим маніфестом, оскільки цей, один із перших своїх прозових творів, дев'ятнадцятирічний автор закінчив у Звенигородці на Київщині 31 травня 1890 року, наступного року видрукував його із присвятою Василеві Лукичу у двадцятому номері «Зорі», а згодом розпочав ним дебютну прозову збірку «Повістки і ескізи з українського життя» (Львів, 1895), яку опісля перевидав чотирма виданнями (видання 1916 року не розшукане, останнє вийшло 1919 року), таким чином опублікувавши це оповідання загалом шість разів за неповних три десятиліття, що, безумовно,

засвідчує як значну його вагу для автора, так і актуальність для літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Дослідники вже вивчали морально-етичну проблематику, тип героя, поетику «Батьківського права». С. Павличко інтерпретувала цей твір крізь призму класичного Едіпового комплексу [183, с. 123], Т. Гундорова розглянула його у світлі естетики декадансу [59, с. 236]. В. Сірук висвітлили нарративну стратегію і дидактичне спрямування твору [209, с. 223]. Питання нетрадиційних прийомів творення образу порушила Г. Останіна [179]. І все ж поза увагою дослідників залишилися експериментальний характер і парадоксальність творчого мислення, які вже з початкових абзаців твору вражають читача і тримають увагу в напрузі до останньої фрази. Саме ці новаторські риси забезпечили оповіданню помітне місце у творчій біографії автора й літературному процесі зламу століть.

Генетичний претекст, у силовому полі якого перебуває «Батьківське право», надзвичайно широкий. Суперечності між поколіннями відомі споконвіку, і їхні причини найрізноманітніші: від несхожості естетичних уподобань до світоглядних розбіжностей, від прагнення здобути особистісну незалежність до боротьби за владні повноваження. Протилежні сюжетні моделі такого конфлікту зустрічаємо в давньогрецькому міфі про Едіпа, у якому вбачають суперництво сина з батьком, та євангелійній притчі про повернення блудного сина до батьківського дому. Шлях пошуків і помилок юних героїв, їхні поневір'яння у світі дорослих зображував роман виховання («Історія Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга, «Пригоди Олівера Твіста» Ч. Діккенса, «Пригоди Гекльберрі Фінна» М. Твена, трилогія «Дитинство», «Отроцтво» і «Юність» Л. Толстого). Тему непокори перед загально визнаними авторитетами розвивали «Батьки і діти» (1862) І. Тургенєва та інші твори російського реалізму, якими зачитувався у шкільні роки А. Кримський. «Спершу Писарєв, далі другі писателі того часу мали на мене великий вплив» [82, с. 80], – визнав письменник, а його «Батьківське право», згідно із Франковою оцінкою, нагадує «великоруську школу, котра напродукувала таких речей багато» [225, т. 49, с. 303].

Зрештою, просвітницька доктрина, ідеалізація патріархального ладу в сім'ї і суспільстві, моралізаторський тон склали романтично-сентиментальну традицію в українській літературі XIX століття. А. Кримський досконало знав творчість Г. Квітки-Основ'яненка, бо з 1892 року готував твори патріарха української прози до друку у московському видавництві Є. Губанова. «Маруся», «Добре роби, добре і буде» та інші Квітчині твори містили архетипну етичну модель: «Усякий, усякий отець старається навчити дітей усьому доброму; а неслухняних по-батьківськи повчить та по-батьківськи і пожалує. Недурно сказано: ледача та дитина, котрої батько не вчив!» [101, с. 44]. Квітчині мотиви поваги до старших, дотримання звичаєвих правил можна розглядати як можливі творчі подразники для автора «Батьківського права».

В оповіданні А. Кримського вчуваються перегуки з тією проблемно-тематичною лінією української прози, яка відтворила руйнування патріархального родинного укладу і втрату спільної мови між поколіннями (повісті «Люборацькі» А. Свидницького та «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького, оповідання «Дух часу» Н. Кобринської), змалювала конфліктні взаємини юної особистості в сім'ї і школі («Грицева шкільна наука», «Малий Мирон», «Schön Schreiben» І. Франка, «Каторжна», «Ксеня», «Екзамен» Б. Грінченка). Скажімо, в оповіданні «Дух часу» (1883) Н. Кобринської «страшний демон» змін захопив старосвітське життя, порушивши взаємини між дітьми і батьками, зруйнувавши ілюзорну родинну ідилію старої пані Шумінської.

Відповідаючи на критичну оцінку, яку дав «Батьківському праву» І. Франко («...се не образок, вихоплений з дійсного життя, а формула абстрактна, розіграна драматично кількома особами» [225, т.49, с.304]), А. Кримський переконував, що оповідання правдиве: «Це епізод з мого власного життя, тільки що я не був тоді таким наївним, як Гнат, і старшого брата не мав» [134, с. 40]. І все ж, на нашу думку, в зацитованій оцінці І.Франка можна вбачати непряме підтвердження притаманних «Батьківському праву» деяких прикмет програмного твору. Заперечна частина Франкового виразу («не образок, вихоплений з дійсного

життя») відсилає до горизонту сподівань, сформованого традиціями реалізму, а ствердна частина («формула абстрактна, розіграна драматично кількома особами») вказує на відхилення від цього горизонту, якими в ескізі є провокаційно сконструйований ідеологічний конфлікт, висунення на перший план світоглядних рис зображених характерів, навмисне загострення контурів життєвих ситуацій і парадоксальні дискусії, що підривали підвалини одного з основних моральних імперативів.

Дух провокативного експериментування і парадоксального мислення А. Кримський переніс у художню лабораторію зі свого молодечого досвіду. Спираючись на життєвий матеріал, А. Кримський творчо трансформував його в художньому світі. Наприклад, деякими автобіографічними рисами він наділив образ Гната, впровадив у систему персонажів сконструйований творчою уявою образ старшого Гнатового брата Костя. З листів А. Кримського випливає, що у свої гімназійні літа він перейшов ту ж ідейну еволюцію, що й його Кость. З'ясувавши з книжок, що авторитетна особа повинна бути відповідальною, а не свавільною, мусить свідомо обмежувати свої владні права, аби не утискати свободи тих, хто їй підпорядкований, обоє – як Хванько Кримський, так і Кость Ручицький – переконалися в разючій розбіжності між належним і дійсним, прийшовши до зневіри в будь-якому авторитеті. Як і майбутній автор, Кость «бачив повне заперечення тих любих теорій, бачив, що в школі панує деспотичний авторитет і педагоги спокійнісінько переступають усяку справедливість» [128, с. 5]. Як Хванько прищепив своєму молодшому брату Юхимові пересвідчення «стояти на ґрунті логіки, а не сльозливих забобонів» [82, с. 109], так і Кость відкривав очі молодшому братові Гнатові на суворий світ дорослого життя.

У природничих науках експеримент – це дослідницький метод, який дає змогу вивчити об'єкт, спостерігаючи за його поведінкою під дією зовнішніх чинників у спеціально створених умовах. Ідея ретельного дослідного обстеження предмета надихнула Еміля Золя, котрий у статті «Експериментальний роман»

(1879) уподібнив натуралізм науковому вивченню поведінки людських характерів у різних життєвих обставинах. Роком раніше І. Франко у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» виклав споріднену концепцію «наукового реалізму», принципи якої реалізував у повісті «На дні» (1880), романі «Борислав сміється» (1882), збірці оповідань «В поті чола» (1890) та інших творах.

Ознаку експериментальності в «Батьківському праві» вбачаємо в навмисному ускладненні ситуації, вихопленої з реального життя, спеціальним конфліктогенним реагентом – парадоксальною ідеєю, котра провокує непрогнозовану поведінку дітей і батьків, збурюючи усталений життєвий ритм у домі панів Ручицьких і таким чином підриваючи етичні підвалини традиційної сімейної ієрархії.

«Батьківське право» з першого ж епізоду занурює читача у вир етичних суперечностей – починається твір гостроконфліктною сценою побиття куховаркою Горпиною своєї десятилітньої доньки Насті за те, що непокірна дитина відмовилася підтвердити неправдиву заяву лицемірної матері та ще якось не по-дитячому поважно запитує: «Чому ж, коли ви мати, я мусю геть в усьому вас слухать?» [128, с. 3]. Як скаржиться обурена Горпина, на материні нарікання на невдячність («Та я ж тебе зродила на світ! Я тебе годую!» [128, с. 2]) донька відповіла нагадуванням про батьківський обов'язок: «Дуже я вас прохала, щоб ви мене на світ породжали! Може, воно було би й гарніш, якби що я зовсім не родилася! А самі породили, то мусите й годувати» [128, с. 3].

Як бачимо, куховарка Горпина і правдомовна її донька висловили антиномічні, тобто взаємосуперечливі твердження, які виключають одне одного, хоча й переконливо доводяться логічно, а саме: мати Горпина переконана, що діти повинні в усьому слухатися батьків і бути вдячними їм, оскільки ті народили їх на світ і виховують, натомість її донька Настя заявила, що зобов'язаними є виключно батьки перед своїми дітьми, а діти, оскільки вони непричетні до свого народження, не лише ні в чому не зобов'язані, а й не повинні в усьому коритися батькам, особливо, якщо ті неправі. Безумовно, експозиційна сцена є

парадоксальним перевертанням з ніг на голову застарілих патріархальних уявлень.

Твір занурює читача у вир етичних суперечностей з першого ж епізоду, ба навіть починаючи з епіграфа, яким є народна приказка «Син я твій, а розум у мене свій», яка натякає на закономірність розриву поколінь та суперництва між ними, яке є запорукою прогресу. Ревнителями парадоксальної ідеї є діти: вперше висловлена Настунею, вона знаходить розширене концептуальне обґрунтування в Костя і практичне підтвердження у Гната. Кость не лише стає на бік Насті, а й обґрунтовує бунтівну її фразу продуманою етичною теорією, яку викладає своєму молодшому братові Гнатові, а той, розмірковуючи над нею, згодом переконується на практиці у несправедливості свавільного «батьківського права». Отже, маючи парадоксальний, тобто внутрішньо суперечливий характер, етична ідея міжпоколінневих взаємин ферментує на подієвому та ідеологічному рівнях. Спрямована проти патріархальної етики, вона розвиває конфлікт, викликавши ланцюгову реакцію: скандальну поведінку куховарки Горпини, сутичку пана Ручицького зі старшим сином і накладання ним покари на молодшого сина.

Образ Костя виступає для читача психологічно вмотивованим. Економічно незалежний від деспотичного батька (бо отримує в гімназії стипендію), він сміливий і вільнодумний максималіст, погордливий і гострослівний аж до нахабності: не минає жодної можливості висловити батькові та іншим старшим виховникам «ущипливу правдоньку», котра полягає в тому, що наставники-фарисеї насправді не дотримуються консервативної моралі, адресуючи її іншим, а не собі. «...Він в розмову з їми вносив чималу дозу настирливості, жорстокості та зухвальства» [128, с. 5]. Такою була реакція підліткової душі на зловживання необмеженою владою з боку дорослих.

Психологію батька вмотивовано його тяжким життєвим досвідом: пан Ручицький – людина, яка з усіх сил намагається утриматися на поверхні життя. Своєрідною, щоб не сказати деформованою, є його батьківська любов – він хвилюється, аби його сини не повиростали на злочинців. Ручицький деспотично

поводиться з молодшим своїм сином Гнатом, однак остерігається старшого свого сина Костя. Так часто буває в сім'ях, у яких батько, зайнятий роботою, втрачає контакт з дітьми. Менш переконливий образ матері, котра не переймається конфліктними стосунками сина з батьком, не вникає глибше в їхню суть. «...Жінка, що не здобула високого виховання, не збагнула всіх високорозумних, психологічних основ педагогії свого чоловіка» [128, с.16], – іронічно коментує автор поведінку пані Ручицької.

Мусимо визнати, що дисонанс між системою виховання і рівнем дозрівання юної особистості є закономірним: у безхмарних взаєминах старшого і молодого поколінь обов'язково з плином часу настає суперечливий момент, коли виростаючи, діти починають помічати вади батьків та педагогів і в прагненні самостійності вступають з ними в етичний конфлікт. В одному з листів А. Кримський пояснив виникнення антиномічних ситуацій асиметрією взаємин між поколіннями і браком довірливого спілкування: «Вченик, син, вихованець etc. повинні мати які-будь права, котрих не сміє переступати ніякий вчитель, батько, вихователь. ... Дитина чи хлопець – є повноправна людина, к[от]ра хоче доказів, а не сліпого послуху» [82, с. 80-81].

В оповіданні й загалом у збірці чимало парадоксів, побудованих на зіткненні думки і почуття, ідеалу й дійсності, права й обов'язку. Логіки стверджують: суперечність полягає в тому, що в процесі доведення створюються умови для одночасного доказу істинності і хибності певного висловлювання, причому доведення істинності цього висловлювання неодмінно веде до визнання його хибності і навпаки. На відміну від О. Уайльда, який вважав парадокс напівправдою, оскільки, на його думку, абсолютної правди не існує, А. Кримський будує парадокс як питання, яке висловлює сумнів і підважує тривіальний стереотип, змушуючи глибше вдуматися в проблему, якої раніше ми не помічали.

Очевидно, увага до парадоксальності була притаманна психологічно витонченій ментальності А. Кримського з її тяжінням до рефлексій та

інтелектуального аналізу. За спогадами письменника, молодший його брат Юхим, котрий задля розваги вбивав пташок, згодуючи їх котів, відповідав на жалісливі благання Агатангела «теоретичними доказами», котрі фактично були софізмами: «“Чому ж ти любісінько їси перепелиць, яких привозить з полювання батько? ...Тебе обурює не факт вбивства живого створіння, а лиш та обставина, що я вбиваю задля кота. Це сентименталізм”, – сказав він. А я теоретично не міг би його збити; я тільки відчув, що тут є якийсь софізм» [82, с. 107-108].

Софізм, як відомо, це міркування, що використовує позірно правильні, але фактично помилкові докази для навіювання хибних висновків. Логічна помилка у висновку молодшого брата очевидна: те, що полювання є дозволеним, зовсім не означає, що дозволеним є всяке вбивство тварин. Тут хибний висновок побудовано на аргументі, що сам по собі є коректним, однак його використано невідповідним чином для обґрунтування іншого твердження, адже полювання для домашнього столу і для бездушної розваги – це не тільки різні, а й несумісні речі: першу виправдовуємо життєвою необхідністю, а другу засуджуємо за жорстокість.

Софізм навмисно переплутує правильні і хибні аргументи. Наприклад, Кость Ручицький повчає Гната, розставляючи етичні пастки не тільки для недосвідченого молодшого брата, а й для читача: «З якої речі ми обов'язані любити та поважати батьків виключно по тій причині, що вони батьки? З якої речі ми мусимо бути їх рабами? Чи не за теє, що нас годують?! Женився, – знав, нащо женився, знав, що будуть діти, котрих муситимеш викохувати: отож сам себе тепер і винувать, а не вимагай од дітей того, на що не маєш морального права!» [128, с. 4]. Тут наявна підміна понять: синівські почуття не є ані обов'язком, ані правом, а природним безкорисливим почуттям.

Однак облудним доведенням займаються і представники протилежного табору. Про те, як через сваволу батьків і педагогів вивірюється любов з юних душ їхніх вихованців, розповідають сюжетні перипетії, антиномічні роздуми та дискусійні діалоги персонажів.

Покоління «батьків» зображене в непривабливому освітленні. А. Кримський викладає внутрішній монолог Ручицького-старшого, стурбованого ставленням до нього дітей, а далі вдається до авторської діагностичної оцінки взаємин персонажа з дітьми, на яку не спроможний сам Ручицький: «Він зовсім щиро забував про те, що завжди вважав дітей за тягар на своїй шиї, забував про те, що не раз (коли не просто, то околично) те саме виявляв і перед дітьми, забував і про те, що повсігда силувався бути їх абсолютним володарем; все це він справді забував, бо добре пам'ятав, скільки йому доводилося працювати задля вдержання родини» [128, с. 9].

Насправді, почуття любові безкорисливе і безумовне, а справедливість передбачає рівновагу прав і обов'язків. Відповіддю на самовиправдання Ручицького-старшого можуть бути слова його малолітнього сина, що їх він занотував у своєму щоденнику: «...коли ми, діти, маємо по Євангелію бути слухняні, то так само по тому ж Євангелію сміємо потребувати й од батьків повної справедливості до нас» [128, с. 15]. А Кость, нагадуючи батькові про суверенність особистісних думок, заявив, що поверне згодом усі кошти, що їх на його утримання потратив батько.

До речі, починається ескіз воанням Насті на допомогу «Ой!! Рятуйте, хто в Бога вірує!», яке апелює до людського сумління, і події у творі розгортаються навколо наповнення цієї заповіді актуальним змістом і завершуються так само воанням бо Бога скривдженого малого Гната. Інтертекстуальним центром твору є Біблія, десять заповідей Божих, зокрема п'ята – «шануй батька твого і матір твою». Міщанська традиція зуміла пристосувати цю заповідь до власних потреб, перетворивши на зручний інструмент підпорядкування «менших» владі «старшого». Дитячим своїм почуттям відчуваючи порушення справедливості, юні герої твору апелюють до змісту заповіді, намагаючись відновити її первісний сенс. Дехто з них робить це невміло, але щиро, а дехто, як-от Кость, вдаючись до ускладнених логічних викрутасів, які ведуть до парадоксальних висновків.

Читача вражає ганебна сцена приниження Ручицьким-старшим беззахисного молодшого сина. Батько викликав Гната в пекарню, де оголосив йому своє рішення: «Оцей твій дневник я переховаю і віддам тобі, аж коли ти виростеш. Тоді ти побачиш ту кручу, що над нею стояв, а я тебе з неї вирятував. Побачиш, що був кандидатом на шибеницю» [128, с. 19]. Сумний парадокс полягає в тому, що в пана Ручицького і його міщанського оточення матеріальні цінності переважають над духовними: тут вважають злочином залізти в чужий сад по груші, але виправдовують читання щоденника своєї дитини всупереч її волі і копірвання в думках іншої людини.

Отож життєва історія пана Ручицького, батька двох синів і трьох доньок, сприймається як історія поступової профанації родинних почуттів: любов до дітей штовхала главу сімейства до заробляння грошей, руйнуючи взаємини з дорогими людьми і перетворившись у кризовій ситуації на свою протилежність – агресію. Такий алгоритм закономірний у суспільстві, яке формалізувало етичний кодекс, підпорядкувавши його зміцненню авторитету владного центру. Навіть християнські заповіді тут зазнали фільтрування: замовчувано батьківські обов'язки і висунуто на перше місце обов'язки дітей, однобічно інтерпретовані та утилітарно обґрунтовані.

Як співвідноситься індивідуалізм А. Кримського з християнським ученням, з якого, як відомо, Лев Толстой виснував свою теорію «непротивлення злу насиллям»? Як бачимо, зневажені і повсталі проти обману і насилля, юні герої А. Кримського вимагають активної оборони добра і справедливості.

Згідно з кантівською традицією, яку пов'язують із французьким письменником-моралістом Франсуа Ларошфуко (1623-1680), свобода одного індивіда закінчується там, де вона наштовхується на свободу іншої людини. З часом цей принцип перетворився на риторичний спосіб обмеження будь-яких особистісних прав, й тому модерне мислення звернулося до переоцінки етичних цінностей. На відміну від тези Ларошфуко, А. Кримський висуває свій парадокс із царини суспільної етики. Повсталі проти обману і насилля, юні герої

А. Кримського вимагають активної оборони добра і справедливості: «Ти, мабуть, часом погадаєш собі: “Бувають же й між старшими добрі люде, – за віщо ж їх кривдити?” Марниця! ти опасуйся покривдити тільки слабшого, нижчого суспільним становищем, усякого меншого й тощо; а старших образити – не лякайся! Обідити слабшого – то підлота, обідити ж сильнішого, хоча й би безвинно – то знак самостійності, то ступінь до визволення себе й других молодших!» [128, с. 7].

Цей ризикований парадокс, що виправдовує безпідставну образу «сильних», межує із софізмом і в дечому суголосний міркуванням Ф. Ніцше. Щоправда, на відміну від Костевої солідарності зі зневаженими і пригніченими, німецький філософ-поет визнав повну свободу і волю – однак не кожній особистості, а лише надлюдині. Можливо, саме тому А. Кримський скептично висловився з приводу ніцшеанських алюзій у прозі О. Кобилянської [див.: 131, с. 481], а до споглядальної тези Канта додає активістську позицію Костя.

Як доводить розвиток сюжету «Батьківського права», бунтарські Костеві максими, що різночле розходяться з усталеними поглядами і начебто суперечать здоровому глузду, насправді не є цілковито хибними. Адже влада – це можливість впливати на людей. Батько як центр влади чинить тиск на сина облудними аргументами, показуючи, що влада в того, хто має авторитет і право мовити, а хто нижчий статусом, той повинен мовчати і коритися. Йдеться, отже, про фарисейську суспільну мораль, яка спричиняє руйнування моральних святинь, що лежать у підмурівку міжособистісних взаємин. Таке універсальне трактування конфлікту дає підстави говорити про модерністичне його забарвлення, характерне для останніх десятиліть ХІХ віку, коли на літературну і суспільну арену вийшло покоління молодих бунтарів.

Отож завдяки парадоксальності та експериментальності – інноваційним рисам, які проявилися у відборі життєвого матеріалу і художньому його трактуванню, «Батьківське право» опинилося в опозиції до попередніх

літературних традицій, поставивши під сумнів культурні коди позитивізму й відновлюючи моральне трактування проблеми в первинному тексті – у Біблії.

Конфлікт поколінь і світоглядів, який сюжетно увиразнився зіткненнями в сім'ї пана Ручицького, продовжує конкретизуватися і різноаспектно розвиватися в наступних творах збірки. Перегукуються і характери юних героїв. Невипадково у повістці «Перші дебюти одного радикала» шестикласник Петрусь Химченко отримав реноме «нігіліста»: навмисно порушуючи прямолінійною своєю поведінкою міщанський етикет, він вдавався до своєрідного карнавалізованого протесту, коли йшов на спектакль в українській сорочці чи демонстративно розмовляв українською мовою.

Претекст «Перших дебютів...» має автобіографічне і літературне походження. Навчаючись у Колегії Павла Галагана, майбутній письменник відчув дискримінацію з боку ровесників із заможних і знатних родин. У цій «закритій школі» вчителі були непоганими людьми, але нікчемними педагогами, виховання ґрунтувалося на покорі авторитетам, а учні-«аристократи» ворогували зі «стипендіатами». Будь-який зневажливий натяк на низьке соціальне походження боляче ранив гордовитого Хванька. Він рано замислився над соціальною несправедливістю: «Природна річ, з'явилася в мене зневага до всяких традицій, до приличностей яко до дворянської ознаки... З традицій зневага перейшла й взагалі на авторитети» [82, с. 80]. Юнак захопився творами Д. Писарєва та інших «нігілістів» – представників реалістичного напрямку в російській літературі 1860-х років: «Вони формулювали мені мої змагання, дали систему моему світоглядові, навчили мене думати» [82, с. 80].

Як і його автор, гімназист-шестикласник Петрусь Химченко розпочав свою одіссею до бунтівної істини з читання книжок, які підривали міщанський світогляд. Серед лектури були популярні в середовищі вільнодумної молоді твори В. Белінського, Д. Писарєва, М. Добролюбова, англійського ідеолога лібералізму Г. Спенсера, французького історика Е. Ренана, книжку якого «Життя Ісуса» (1863) було визнано за блюзнірську. Особливо захоплення Писарєвим відіграло велику

роль у руйнуванні того морального храму, який досі будувався в душі Петруся «на підвалинах авторитету старших»: «Розквічання Пушкіна, непотрібність естетики, “розумний егоїзм”, утилітаризм, перевага думки над вірою в усякі святощі і т. і. – все те бурхливим потоком ринуло в хлоп’ячий мозок та й вчинило тамечки цілу революцію» [128, с.84].

Зміна світогляду шестикласника Петруся Химченка співзвучна з тими подіями, що відбувалися в душі його майбутнього автора, який згодом, подорослішавши, збагнув наївність нігілістичних тез. Єдине, що від чого письменник не відмовився – це виховане читанням «нігілістичної літератури» критичне ставлення до будь-яких аксіом, постулатів, правил. Як стверджується в романі «Батьки і діти», нігіліст – це людина, яка не схиляється ні перед якими авторитетами, який не приймає жодного принципу на віру, якою б повагою не був оточений цей принцип [217, с. 25].

Юний Хванько, як і його літературне відображення – Петрусь Химченко, став принциповим правдошукачем і докоряв навіть друзям-стипендіатам, якщо вони йшли на невеликі поступки «аристократам». Відповідно до цих світоглядних настанов Хванько-Петрусь зухвало поводився і в школі, і на канікулах вдома, через що за ним закріпилося «реноме нігіліста» [128, с.105]. На відображення у прозі письменника цього біографічного претексту звернув увагу О. Пріцак: «...цей бравурний виступ в обороні переслідування української мови Агатангел Юхимович описав у своїм оповіданні “Перші дебюти одного радикала”, де він виступає під іменем Петра Химченка» [194, с. 12].

Звісно, крім російського реалізму, до широкого тематичного архіпретексту «Перших дебютів...» можна зарахувати філософські мотиви непокори, відомі з попередніх літературних традицій – від міфологічного Прометея до Гетевого Фауста, який повстав проти обмеження людських можливостей, прагнучи повноти щастя; від байронівського типу непокірного героя – до розкриття у творчості реалістів соціальних та психологічних мотивів руйнування загальнолюдської моралі задля свободи будь-якою ціною («Злочин і покарання»

Ф. Достоевського, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика та ін.).

Безумовно, образ Петруся Химченка є відображенням життєвих, значною мірою автобіографічних ситуацій, однак змодельовано його за взірцями тогочасної літератури про молодь. Повістка «Перші дебюти...» розвиває традицію роману виховання (Bildungsroman). Юний герой А. Кримського заперечує взірці, які нав'язує йому офіційна школа, і обирає ті, які ведуть на нелегкий, але чесний шлях. Тут відсутні такі атрибути Bildungsroman'у, як палка дружба чи перше кохання, зате є захоплення кумирами нігілізму і конфліктні стосунки зі світом дорослих. Попередники А. Кримського різноаспектно опрацьовували такі провідні мотиви «Перших дебютів...», як шкільний побут, взаємини дітей з учителями, формування юних характерів. Можна згадати пригоди Антося в романі «Люборацькі» (1861-1862, опубліковано 1885) А. Свидницького, натуралістичні картини похмурого, безпросвітнього життя школярів у «Нарисах бурси» (1862-1863) М. Помяловського, душевні муки малого Телепня в повісті «Лихі люди» (1875) Панаса Мирного, захопиви і кумедні авантюри дітей у школі і поза школою в «Пригодах Тома Соєра» (1876) Марка Твена. Щоправда, пригоди юних персонажів А. Свидницького, Марка Твена мали суто авантюриницький, а не протестний характер.

Ще одна яскрава тематична лінія повістки А. Кримського – осуд міщанства, нахабного у ставленні до менших, корисливого у взаєминах з рівними з собою і боязливого перед начальством. Петрусєва мати і молодша сестра Мася погрожують побиттям неповороткій наймичці Килині, бо, як іронізує наратор, «в богоспасаємій Тихгородці ані пани, ані слуги не догадувались, що закони можуть заборонити кулачну розправу з службою» [128, с.127-128]. Старий Химченко панічно боїться політичних розмов, щоб місцевий справник на запідозрив у неблагонадійності: «Затям, сину... ми живемо не в республіці якійсь: “граждан” навіть на язиці не повинно бути» [128, с.121]. Адже справник, як всім відомо, неослабно пильнує, аби в містечку не ширився «нігілізм».

Тут, безумовно, вчуваються відголоски нарисів історії міста Глупова М. Салтикова-Щедрина, як зауважив рецензент Т. Галіп. Варто відзначити й перегук повістки з такими викривальними творами, як «Унтер Пришибєєв» А. Чехова (1885) чи оповідання Б. Грінченка «Непокірний» (1886), у якому іронічно потрактовано конфліктні стосунки фахового й людяного вчителя з сільською старшиною – глитаями-п'яницями.

Незвичайним у повістці є художнє трактування інтертексту. На перший погляд, життєрадісну юність на лоні природи тут протиставлено черствій схоластиці, якщо не всій культурній цивілізації: «...хлопець, видершись із школи, справді оздоровів... Він забув не тільки про те, що зветься “сумом”, “нудьгою”, “світовою скорботою” і т. і., – забув навіть про існування громадських інтересів ба й про існування книжок» [128, с. 100]. Однак, придивившись до тексту, помічаємо, як підсилюють оптимістичну тональність твору численні інтертекстуальні вкраплення, які походять практично з усіх культурних епох.

Античний інтертекст тут застосовано з метою справити комічне враження. Скажімо, в жартівливій розмові про похід у «лупанар» бере участь один з гімназистів-«аристократів» (тобто учень із заможної родини) – «патріарх шостого класу, бородатий велетень, з таким виразом обличчя, що трохи скидається на Пріапа» [128, с.70]. В середовищі гімназистів, які вивчають грецьку й латинську мови, жаргонізми «лупанар» (публічний дім у Стародавньому Римі), «патріарх» (прабатько), «Пріап» (хтивий бог любострастя) є природними алюзіями і виконують низку характеротворчих функцій: по-перше, малюють виразний образ другорічника, який, очевидно, вже має відповідний сексуальний досвід, по-друге, окреслюють невимушену атмосферу гімназійного товариства, по-третє, характеризують насмішкуватий погляд наратора.

Прибувши на вакації додому, Петрусь Химченко продовжує за інерцією сприймати містечковий побут крізь інтертекстуальну призму свого шкільного побуту. «Аркадія», – подумав він, побачивши, як голі дівчата, що купалися в ріці, змовилися не пропускати хлопця в човні. А жінка, що стала на городі «у позі

римського оратора», виявилася майстринею прокльонів: «на красномовство не перевершив би її аніякий Демостен, ані Ціцерон з їхніми філіппіками» [128, с. 130-131]. Це своєрідна мікротравестія, яка алюзійно зображує буденні епізоди містечкового побуту в античному стилі. Жартівливі алюзії є лише далеким відгуком суворої гімназії, висловлюючи радість хлоп'ячої душі. Якщо у приміщенні гімназії витівки Петруся були жестами колючого сарказму, то тут, серед привілля, вони стають дотепними жартами, викривальними пародіями і кумедними травестіями.

Етичну проблематику автор просвітлює крізь призму біблійного претексту. Петрусь Химченко назвав свого шкільного друга-правдошукача «новітнім апостолом» [128, с. 72]. Нагадуючи сестрі про рівноправність громадян незалежно від їхнього соціального становища, він жартома покликається на біблійного праотця: «А все винен Адам! ...Якбищо він був дворянин або ж і князь, то ми геть усі були б тепер дворянського або князівського роду...» [128, с. 120].

Діючи щиру молитву під куполом нічних небес, Петрусь відчуває себе неначе в готичному соборі, де звучить «лагідний, повний теплої віри голос патера: "Orate, fratres!.."» [128, с. 135]. І цей середньовічний претекст допомагає відтворити хвилююче релігійне піднесення, яке долає атеїстичні настрої в душі юного персонажа.

Чимало відсилань стосуються нової літератури. Розсердженого Химченка друзі жартома асоціюють через задиристу його поведінку з лермонтовськими Демоном і Печориним [128, с. 71]. Один з гімназистів «силувався (хоч даремно) відтворити своїми очима погляд Мефістофеля» [128, с. 74]. На адресу худорлявого шкільного поета звучить ущиплива епіграма П. Баур-Лорміана: «Lebrun de sa gloire se nourrit, / Ainsi voyez, comme il maigrit!» [128, с. 74] (Лебрен живиться самою лише славою, / Отже, дивіться, як він втрачає вагу!). Іншому однокласнику, який турбується про своє становище в гімназії, Петрусь в'їдливо цитує афористичну строфу з «Колискової пісні» М. Некрасова: «Тих и скромн, как овечка,/ И крепонек лбом,/ До хорошего местечка/ Доползешь ужом» [128,

с. 91]. А пильний справник Тихогородки, який вилучив у студента конспекти грецької мови, запідозрівши в них «крамолу», фігурує як «шановний, але невчений тихогородський Лекок» [128, с. 121], що є іронічним відсиланням до постаті однойменного агента розшукової поліції – персонажа детективів французького письменника Еміля Ґаборіо (1832-1873).

Трансформований з назви письменникового родинного містечка (Звенигородка) сатиричний топонім «Тихогородка» є, за Р. Бартом, означником семантичного коду, оскільки характеризує містечко не просто як далеку провінцію, а й конотує атмосферу духовної стагнації його мешканців. Разом з іронічно вжитим урочистим епітетом церковного походження топонім «богоспасаєма Тихогородка» творить експресивний і мальовничий образ містечка.

Завершуються «Перші дебюти...» епізодом, який пародіює логіку «нігілістичної» літератури: посеред ночі Петрусь подався в сусідський садок поцупити вишень з «ідейних» переконань, попередньо обміркувавши поняття крадіжки: «“Крадіж”. – Що таке “крадіж”?! Пересуд! Бо і “власність” є пересуд... Я б безпечно міг нарвати вишень у нашім саду вдосталь, та не хочу: піду красти, бо власности нема...» [128, с. 137].

Однією з провідних тем у дебютній збірці є висміювання приземленого побутовізму. У повістці «Та хто ж справді тут винен?!» Марійка, міщанка зі Звенигородки, оповідає про понівечене своє життя з ненависним чоловіком, десяцьким Трохимом. Починається твір традиційною ідилією залицяння та сватання десяцького Трохима до Марійки, далі розгортається драматично і завершується очікуванням суду про розлучення та відсудження дому. Оповідь Марійки – це історія взаємин між людьми, які зійшлися під впливом першого почуття, але так і не стали близькими, а непорозуміння між ними переросло в диявольський антагонізм. Тертя почалися через два тижні після шлюбу, а далі – сварки та бійки. Дітей вони не мали, однак спільні матеріальні інтереси ще утримували їх у певних рамках чотири роки, поки будували власну хату. А опісля колотнеча наростає немов лавина і набирає відверто злочинного характеру:

Марійка тікає від чоловікових побоїв із Звенигородки в Київ; Трохим привів додому коханку – бездомну сироту Мотрю; за скаргою Марійки Трохима на тиждень ув'язнено; Трохим помстився, спаливши хату Марійчиної матері, а сама Марійка переховується від нього і подала скаргу до суду.

Твори уснооповідної форми були поширені в попередній літературній традиції, однак між реалістичними інтерпретаціями попередників і натуралістичною інтерпретацією А. Кримського спостерігаємо низку відмінностей. Скажімо, Марко Вовчок запровадила в літературу характерний зачин жіночої оповіді про нелегку долю та сімейні стосунки: «Мати вмерла – я ще малесенькою була, добре й не запам'ятаю. Тільки мені наче сниться, що хитав мене хтось у колисці і співав надо мною тихесенько» [27, с. 23] («Сестра», 1857). Дебютне оповідання Ганни Барвінок «Лихо не без добра» (1857, видрукувано 1860) побудоване як зворушливі теплі спомини селянки про подружню долю: після довгого пробування в сім'ї жонатого брата свавільна невістка силоміць видала її заміж за незнайому людину, та після весілля виявилось, що доля нарешті всміхнулася збідованій жінці – заміжжя виявилось щасливим. І починається традиційним зачином: «Як ішла я заміж, так свого жениха й не бачила. Я осталась п'яти год од матері, та ще було в мене дві сестри та брат жонатий; у його ми й жили» [6, с. 21].

В А. Кримського звенигородська міщанка Марійка так само розпочинає оповідь початковою ідилією: «Мої тато померли ще тоді, як я була зовсім мацісінька. А я в їх була одначка» [128, с. 37]. Однак сюжетна лінія повістки А. Кримського, яка зберігає стенографічний стиль оповіді, дисонує з розвитком подій у традиційних оповіданнях. «Лихо не без добра» розпочинається драматично і завершується ідилією, а в повістці «Та хто ж справді тут винен?!» навпаки – ідилія початкових романтичних взаємин поступово перетворюється в жахливу драму руйнування подружжя і їхніх душ.

Ще одним відомим попередником, який використовував уснооповідну манеру, був Ю. Федькович. До зіставлення «Повісток і ескізів...» із прозою

Ю. Федьковича підштовхують епістолярні згадки А. Кримського про його захоплення творчістю «буковинського соловія» ще в часи навчання в Колегії: «І от узяв я якось повісті [Ю.] Федьковича з передмовою Драгоманова, узяв, прочитав, і мене нове світло осіяло. Я зрозумів, що я мусю бути українофілом...» [82, с. 83]. Можна зближувати обох письменників на основі їхнього зацікавлення етнографічним колоритом місцевого життя, однак, окрім суто романтичного захоплення, притаманного Ю. Федьковичеві, А. Кримський виявив ще й дослідницький нахил до пильного спостереження і художнього відтворення цього колориту. Великі відмінності спостерігаються й у принципах характеротворення обох письменників. Герої буковинського прозаїка – «лицарські, цільні і горді постаті» [225, т. 27, с. 155], як охарактеризував їх І. Франко. У незвичайних ситуаціях, на межі життя і смерті Ю. Федькович випробовує на справжність почуття дружби, кохання, людяності романтичних героїв, тоді як сповнені моральних протиріч модерні персонажі А. Кримського – вразливі бунтарі і декаденти – приречені на тужливий пошук цих примарних ідеалів, втрачених у міщанському суспільстві.

Якщо порівняти повістку А. Кримського «Та хто ж справді тут винен?!» з новелою Ю. Федьковича «Хто винен?» (1862), можна відзначити, що текстуальних співпадінь немає, але є контрастне співвідношення обох творів на рівні їхніх сюжетних ліній і світоглядних концепцій, що й відображено в заголовку. В Ю. Федьковича чоловічий голос оповідає про трагічну долю закоханих Марка й Калини: коли мати силоміць віддала нещасну заміж, обоє гинуть, не витримавши розлуки.

На відміну від цієї романтичної історії про силу любові, повістка А. Кримського викладає історію осквернення стосунків сімейної пари, яка побралася з кохання, але згодом перетворилася на лютих ворогів. Не позбавлені природних задатків і здібностей, але світоглядно обмежені Марійка і Трохим не зуміли розвинути свої потенційні можливості: вони застрягли в болоті щоденних

проблем, збайдужіли і, озлобившись одне на одного, руйнують своє життя безперервною взаємною помстою.

Далека від романтичної атмосфери Ю. Федьковича, повістка А. Кримського ближча в цьому плані до викривального реалістичного тону повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», але позбавлена її теплового гумору і хепі-енду «з грушею», адже залишає конфлікт по-модерністичному абсурдним, жорстоким і відкритим.

Ще один твір має назву співвідносну з повісткою А. Кримського – драма І. Карпенка-Карого «Хто винен?» (1884), яка потім була перейменована у «Безталанну». Сюжет, що має характер любовного трикутника, дуже заплутаний: гадаючи, що Варка зрадила його, Гнат одружується з Софією, яка його кохає; Варка виходить заміж за іншого і невдовзі овдовіла. Тим часом свекруха гризе невістку Софію і налаштувала проти неї сина; той покинув дім і зійшовся з Варкою; наприкінці Софія сліпне і гине від руки Гната, підбуреного Варкою. «Справжньої, свідомої вини жодної з дійових осіб ми не бачимо», – писав І. Франко в 1889 р. після перегляду вистави у виконанні театру «Руської бесіди». Критик висловив думку, що головним джерелом вини і трагічного конфлікту слід вважати «душну й темну атмосферу сучасного українського села, де є тисячі причин для того, щоб підірвати у людях все чисте й здорове, але ніщо тут не збуджує, не підтримує в них почуття обов'язку, і громадської свідомості» [225, т. 27, с. 343].

Для реалізму характерним було шукати причини трагічних конфліктів у суспільних обставинах. Натомість у повістці «Та хто ж справді тут винен?!», якою б архаїчною за усноповідним стилем викладу вона не здавалася, причина криється в самій людині. Набагато сильніше, ніж «Кайдашева сім'я» чи «Безталанна», модерністичний твір А. Кримського навіює жахливе відчуття незбагнених сил, що вирують у підсвідомості, руйнуючи особу та її оточення.

Наприкінці повістки Марійка розповіла своє «діло» панам Басенкам: «Ну, чи повірите? чужі люде, а всі вони аж іздригалися, слухаючи мене. От тільки

найстарша панночка чудно якось зговорила. Засумувалась та й каже: “Безталанна ти, Марійко, безталанна мучениця..., отже Трохим ще безталанніщий, а Мотря й потім!... І ніхто споміж вас тутечки не винен...” Сказала та й пішла до покоїв» [128, с. 65-66]. Тут все значуще: слухачі здригаються, бо кожен з них, напевно, відчув щось знайоме у своїй душі. А панночка називає всіх трьох дійових осіб цієї життєвої трагікомедії «безталанними», бо не здатні розуміти вони, як і персонажі драми І. Карпенка-Карого, власної «справжньої, свідомої вини».

Отже, у текст повістки «Та хто ж справді тут винен?!» трансформовано два генетичні інтертексти в рамках модерністичної концепції – романтичну оповідь про закохану пару, в трагедії якої вину покладено на третю особу – матір, і реалістичну фабулу про сімейну драму обмежених індивідуалістів, які самі завинили у своїх нещастях. Тому питання «хто ж *справді* винен?» може сприйматися як полемічно адресоване романтичній традиції, а відкритий у фіналі конфлікт – як полемічно адресований реалістичній традиції.

Сучасникам і майбутнім поколінням ця повістка адресувала питання-сигнал про неусвідомлений потяг до руйнування міжособистісних взаємозв’язків і саморуйнування особистості.

Справжнім твором-засторогою перед принадами зла стала повістка «Виривки з мемуарів...», у якій персонаж пішов на свідоме порушення моральних законів: «Бога (або, як каже дехто, «ідеалів», або взагалі трансцендентної області) нема, – в це ж я твердо вірю... Звідси впливає мораль, що на землі треба жити так, як кому підказує його чуття» [128, с.174].

Бог, першопричина, мораль, духовне Буття, світова воля, совість, колективна надсвідомість – попередники і наступники А. Кримського по-різному означували мету існування окремого індивіда і всього людства, в якій міститься і принцип самозбереження людини і всієї нашої цивілізації. Реалісти аналізували соціальні спонуки порушення заборони і висвітлювали спокуси, які вирують у людській душі. Наприклад, правдошукач Чіпка Варениченко («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика) прийшов до виправдання

крадіжки і розбою ідеєю відновлення соціальної справедливості: «Хай знають, нехристи, де правда! Коли є вона, – то для всіх хай буде рівна; коли нема, – то всім нема!» [152, с. 255]. Якщо Чіпку за страшні злочини покарав закон, то героя оповідання Б. Грінченка «Без хліба» (1884) на істинний шлях вивело сумління, яке не давало спокою за порушення заповіді «не вкради». У романі Ф. Достоєвського «Злочин і кара» (1866) Раскольников, який намагався переконати себе, що є вищою, видатною особистістю, щоб виправдати своє право зверхньо судити інших людей, до усвідомлення морального і кримінального переступу спонукала Соня. Розвиваючи ідею «якщо немає Бога, то я бог» [69, с. 574], Олексій Кирилов у романі «Біси» (1871-1872) Ф. Достоєвського додумався до того, що немовбито має повну індивідуальну свободу, навіть вільний здійснити самогубство, і щоб довести це, наклав на себе руки. А в романі «Брати Карамазови» (1880) атеїстичне уявлення поширено на можливу долю всієї цивілізації: «...знищять в людстві віру в своє безсмертя, в ньому відразу ж вичерпається не тільки любов, а й будь-яка жива сила, щоб продовжувати земне життя. Мало того: тоді нічого вже не буде аморального, все буде дозволено» [70, с. 79].

Торкаючись мотивів провини, каяття і покути, реалісти вдавалися до моралізації, яка відсутня в А. Кримського. Різкі, «пасквільні» [131, с. 483] філософсько-етичні авторські акценти в романістиці Ф. Достоєвського навіть драгували українського письменника. Він з ними вів творче змагання, так само, як з ідеями Ф. Ніцше. «Бог помер, а з ним померли й богохульники» [170, с. 11], – сказав Ніцшів Заратустра. Для А. Кримського це аж ніяк не означає вседозволеність і зникнення Істини. Його персонаж старий гріховеда з повістки «Вишивки з мемуарів...» все своє життя був розпусником, атеїстом і циніком, але перед життєвим фіналом його починають мучити спогади про зневажену матір, про зведену ним курсистку Маню та інші аморальні провини. Нестерпні муки сумління стали для нього доказом існування Бога: «Якщо існують душевні муки, докори совісті, яких і логіка прогнати не може, то мабуть чи не існує щось вище»

над чоловіка?» [128, с. 175]. Наприкінці твору старий гріховеда – самотня людина, яка змарнувала своє життя і перед смертю навіть не має до кого заговорити, окрім своєї совісті, і цей голос сумління допроваджує його до розпачу й божевілля.

Мотив бездуховності, яка поступово спустошує вражену нею особистість, має широкий сюжетно-тематичний претекст. Скажімо в літературній донжуніані змальовано образ нарцистичного розпусника і вільнодумця, який не зупиняється перед жодними моральними перепонами заради нових вражень. В комедії Мольєра «Дон Жуан, або Камінний гість» (1661) він не тільки безсоромний спокусник, а й святотатець. Слуга Дон Жуана Сганарель так характеризує свого господаря: «...це найлютіший лиходій з усіх лиходіїв, яких коли носила на собі земля, скажений собака, диявол, турок, єретик, що не вірить ні в небо, ні в святих, ні в бога, ні в чорта, що ціле життя своє живе, як паскудна тварюка, як епікурейський кабан, як справжній Сарданапал, що затуляє собі вуха, аби не слухати християнських напучень, і вважає дурницею все те, у що ми віримо» [156, с. 140-141].

Спокусник, позбавлений чеснот, змальований у сентиментальних повістях С. Річардсона «Клариса» (1748), М. Карамзіна «Бідна Ліза» (1792), Г. Квітки-Основ'яненка «Сердешна Оксана» (1841). В соціальному і морально-етичному плані цей тип постав у поемах Т. Шевченка «Катерина» (1839), «Княжна» (1847), «Варнак» (1848), «Відьма» (1847), де пан-нелюд перед смертю просить прощення у свої жертви. Цілий сонм різномастих хижаків, розбещаних і безчесних, що знівечили не одну людську долю, зображено в оповіданні Марка Вовчка «Одарка» (1961), повісті І. Нечуя-Левицького «Бурлачка» (1880), романах Панаса Мирного «Повія» (1883-1884, повністю опубліковано 1928), Г. де Мопассана («Любий друг», 1885) та інших творах.

Можливі тематичні претексти «Виривків з мемуарів...» можна знайти і в старших сучасників А. Кримського. За руйнівними наслідками свого розпусного життя постать гріховеда співзвучна образам сина й батька Темницьких з

оповідання І. Франка «Маніпулянтка» (1890). Гірким визнанням життєвого краху мемуари старого гріхводи нагадують оповідання «Судія» (1884, видрукувано 1887) Н. Кобринської, яке також малює (щоправда, у формі третьоособової нарації) старого суддю, котрий, гріючись зимового вечора перед вогнем у печі, пробігає думкою своє змарноване життя.

Слід відзначити, що натуралістичне зображення нервових зривів і брутальної жорстокості зустрічається у прозі Панаса Мирного («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), І. Франка («*Voas constrictor*»), але загалом попередня літературна традиція була менш експресивною. Натомість у прозі А. Кримського цілком запанували почуттєва стихія і перепад емоційних станів.

Хворобливу нервозність і психопатологічні стани героїв А. Кримського С. Павличко пов'язувала з психофізіологією самого автора: «Нерви Кримського стали головним стильовим і формотворчим фактором його оповідань» [183, с. 57]. Однак, за нашими спостереженнями, значна частина «хворобливого дискурсу» А. Кримського – це звичайна «літературщина», результат начитаності автора, який з причин заклопотаності станом власного здоров'я цікавився модними в тогочасному інформаційному потоці трендами в галузі психології й медицини. Ось, наприклад, наратор повістки «*Psychopathia nationalis*» фіксує у щоденниковому записі свій зовнішній вигляд: «Щось чудне скоїлося зо мною з несподіванки. Я остовпів, занімів. Я не міг поворухнутися, неначе мене застувала каталепсія; я не міг підвести руку, не міг глипнути оком, не міг розхмурити брову, що сама собою була похмурилась. *Зінки мої пошишали, ніби хтіли з орбіт вицибнути*; вони недвижно вперлися в одну точку; вуха нащулились...» [128, с. 245]. Звісно, автор цих записів не міг бачити себе збоку в момент заціпеніння, але його опис відповідає дефініціям каталепсії в тогочасних медичних, довідкових і популярних виданнях.

Термін «каталепсія», згідно з визначенням тодішньої енциклопедії «Британіка», означає нервово-ураження, яке характеризується раптовим призупиненням відчуття та волі і супроводжується своєрідною заціпенілістю

всього тіла або певних м'язів. Каталепсію пов'язували з ускладненнями, які виникають під час істерики, а також із сильним психічним збудженням. Відкрив каталепсію Анатазіус Кірхер, а вперше докладно її описав Карл Кальбаум. У другій половині XIX ст. було створено широку наукову й науково-популярну літературу про гіпноз, істерику, каталепсію, несвідомі психічні стани й інші питання неврології та психіатрії. Відомі були праці Ж.-М. Шарко, П. Жане, М. Бенедикта («Про каталепсію і месмеризм», 1880), Й. Мочутковського («Про істеричні форми гіпнозу», 1888) та ін. А ще А. Кримський цікавився популярними за тих часів працями Ч. Ломброзо «Геній і божевілля» (1863), М. Нордау «Виродження» (1892), Р. Крафта-Ебінга «*Psychopathia sexualis*» (1886). Саме останній діагноз (до речі, помилковий) поставив оповідачеві «*Psychopathia nationalis*» київський психіатр [128, с. 249], а в іронічному контексті Р. Крафта-Ебінга згадано в повістці «Сирота Захарко».

Можна в персонажах «Повісток і ескізів...» шукати ознаки ненормальності генія за Чезаре Ломброзо – майже всі вони є в героїв Кримського, за винятком «зловживання наркотичними речовинами та спиртними напоями» і «надзвичайно великого черепа неправильної форми». Більш-менш впізнаваними в тих чи інших персонажів дебютної збірки є такі риси: відсутність цільного характеру; хворобливе марнославство; неприродно ранній розвиток геніальних здібностей; непосидюча вдача мандрівника; часта зміна фаху чи наукових зацікавлень; фанатичне захоплення найважчими науковими питаннями, яке може провадити їх до оригінальних відкриттів або ж безглузвих висновків; під впливом психозу в них виробляється особливий стиль – «пристрасний, тремтливий, колоритний, який відрізняє їх від інших здорових письменників»; глибоке страждання від релігійних сумнівів; занурення в проблеми власного «я»; схильність до нелогічних висновків, безглузких протиставлень, фантазій; надання надмірного значення своїм сновидінням; чергування збудження й занепаду душевних сил [140, с. 275-298]. Пізніше, в романі, в Андрія Лаговського проявилася п'ята ознака – відхилення в реалізації статевої функції: «Ні, ні! В моїй уяві грішний любовний

акт відтепер асоціюється з самісіньким фізичним болем, а не з фізичною втіхою!...» [131, с. 178].

«Вишивки з мемуарів...» мають крім проблемно-тематичного, широкий стилістичний претекст. Повістка, побудована у формі записів, створених лиходієм, вписується в наративну традицію таких творів, як «Сповідь» (1766-69) Ж.Ж. Руссо, «Замогильні нотатки» (1848) Ф.Р. де Шатобріана, «Записки з підпілля» (1864) Ф. Достоєвського, «Учень» (1889) П. Бурже. Ці твори розкривають потворну сутність філософії цинічного егоїзму, зображуючи внутрішній світ маленької егоїстичної людини, для якої «немає нічого святого», а форма записок, мемуарів, сповіді надає їм якостей особистого документу, посилюючи переконливість художнього аналізу тези про загрозу відносної моралі.

Роман П. Бурже «Учень» можна розглядати як цілком імовірний конкретний претекст «Вишивки з мемуарів...». Розповідаючи в одному з листів до Б. Грінченка, як, відчувши в юнацькому віці внутрішню потребу «суворої нігілістичної теорії» [82, с.107], він намагався прищепити своєму молодшому братові пересвідчення «стояти на ґрунті логіки, а не сльозливих забобонів» [82, с. 109], А. Кримський згадав тогочасні свої враження від популярного роману французького прозаїка: «Може Ви знаєте роман Поля Бурже: “Le Disciple”? О, як я його зрозумів тоді! Я живою душею перебував усі ті почування, які обгортали отого вченого, що його ідеї учень перевів в практиці: з теоретичного боку не зроблено жаднісінької помилки, а чому ж результат инакший?!» [82, с. 109].

У прозовій творчості А. Кримського роман «Учень» П. Бурже залишив і тематичний, і жанровий слід. У цьому творі раціоналіст, атеїст та іммораліст Робер Грелу, керуючись теорією позитивістичного детермінізму, здійснив психологічний експеримент – звабив дівчину, яка опісля наклала на себе руки. Про це він розповів у записках, які назвав «Сповіддю молодого людини нашого часу». До речі, «Вишивки з мемуарів...» так само містять текст-у-тексті – «Старечу

сповідь» гріховоди Андрія Олександровича – людини, яка все своє життя переступала через інших людей, цинічно граючись з їхніми почуттями.

На сюжетно-тематичні перегуки повістки А. Кримського з романом П. Бурже звернула увагу Т. Гундорова [59, с. 232]. Справді, для обох персонажів характерні гординя та осудливе ставлення до своєї матері, зарозумілість у стосунках з однокласниками і вчителями. Обом притаманна саморефлексія, з якої вони висновують цілі теорії, аморально перевіряючи їх «на практиці». Обоє сповідують дарвінівський закон боротьби за виживання і редукують кохання до статевого інстинкту. Якщо в людини відсутні душа і мораль, то «слова “coitus” та “кохання” можна брать як синонімічні» [128, с.178]. Замолоду гріховода також звабив дівчину, щоби довести перевагу своєї «теорії» кохання як злягання. Таким чином у цих персонажів-циніків духовні поняття вихолощуються, перетворюючись у симулякри. Як і «Учень» П. Бурже, «Виривки...» А. Кримського – це художній експеримент над панівною позитивістичною філософією, яку доведено до крайньої межі у спотвореній інтерпретації аморального егоїста.

У художньому середовищі кінця XIX століття були поширені дендизм, естетизм, декаданс. Вишуканість і зухвалий марнотратний спосіб життя великосвітського парвеню, неприйняття життєвої перспективи, занепаду і хизування слабкістю, хворобливістю, звернення до табуйованих тем сприймалися наприкінці віку як вираз бунту проти міщанської дійсності.

В галереї персонажів-денді, естетів і декадентів модної прози «кінця віку» герої А. Кримського оригінальні. Вони не ідеалізовані і не є втіленням якоїсь однієї риси характеру.

На відміну від цинічного лорда Генрі, обдарованого Безила Голворда та занепокоєного минущистю своєї зовнішності Доріана з роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» (1891), персонажі А. Кримського не є фанатиками «чистого мистецтва», хоча небайдужі до краси.

Андрій Лаговський, як і Дез Ессент з роману Ж.-К. Гюїсманса «Навпаки» (1884), нервово гризе нігті, не раз розчарується і прагне усамітнитися, однак віддаляється в науку, а не в штучний світ, і прагне порозуміння і любові.

А. Кримський не шукає ідеалу у феодальній минувшині, ані в еротизмі, на противагу Д'Аннунціо – «поетові аристократії», згідно з характеристикою Лесі Українки, якому притаманні романтичні сюжети, символічна образність, вишукана стилістика і «красивий, сильний, жорстокий, пристрасний» герой [220, т. 8, с. 29]. Українського піонера декадансу бентежить пошук спорідненої душі і щирість у міжособистісних стосунках.

Концепцію повістки «Не порозуміються», а відтак і її продовження – роману «Андрій Лаговський», побудовано на діалогічній взаємодії зі співомовкою С. Руданського «Наука» (1860) та інших класичних творів. Повістка починається цитатою першої частини співомовки, в якій мати повчає сина, виряджаючи його «в світ», аби ціною безпринципної покірливості вирвався зі своєї верстви згорьованих трудівників у комфортне панське середовище: «І з панами ти привітаєшся, / З полем батьківським розпрощаєшся...» [128, с. 288].

Ці рядки співомовки викликають в Андрія усміх, а в пам'яті читача у цей час виринає неоголошена друга частина «Науки», в якій батько напучує сина не коритися підлим багачам-неробам, бути в житті чесним і допитливим, не зрікшись рідного «поля»: «Ти у світ іди, / Милий синочку, / Ти усе спізнай – / І билиночку, / Тоді з світом ти / Порівняєшся, / В добрі-розумі / Закупаєшся, [...] / З полем батьковим / Привітаєшся! [202, с. 59]. Відмовившись від поступливості, яку так необачно порадила синові любляча матір, і безнастанно шукаючи «добра-розуму», Андрій Лаговський наприкінці роману повернеться зі своїх мандрів «світами» в батьківщину, до матері, збагнувши ту істину, що ніде нема так добре, як удома.

Осмислюючи філософію духовних шукань, психологію людських пристрастей і фізіологію страждань, А. Кримський не приймає принцип спадкоємності і пристосування до навколишнього середовища, поширену у

творчості Е. Золя та інших натуралістів, а навпаки, намагається, як впливає з повістки «Не порозуміються» і роману «Андрій Лаговський», навіяти думку про те, що духовне має стояти на першому місці, коли йдеться про людське щастя.

2.3. Іntenційна трансформація претексту

Осмислення і зображення подій крізь призму двох досвідів – книжного і життєвого – характерне для всієї прози письменника: від «Повісток і ескізів...» до роману «Андрій Лаговський» та збірки «Бейрутські оповідання». Крізь призму пародії, парадоксу, етичного експерименту молодий письменник пропустив реалістичну традицію, зокрема шаблони народницької літератури.

Сучасне літературознавство відмовляється від огульного звинувачення українського народництва у всіх мислимих і немислимих гріхах. Як відзначив М. Гнатюк, вони штучні, «як і штучними є спроби довести примітивізм мислення тих, хто відстоював національні святощі у літературі. Українське народництво значною мірою сприяло зверненню літератури до нових тем, нових проблем. Такі ідеї характерні і для народництва в інших літературах» [41, с. 166]. Дослідники пропонують уточнити поняття народництва: «українських так званих народників випадає вважати радше “націоналами”, за визначенням А. Кримського, або ж “українофілами” – цей традиційний термін чіткіше відображає сутність явища, не даючи змоги плутати його зі спорідненим, однак значно відмінним російським аналогом» [18, с. 102].

Українофільство/народництво включає в себе кілька поколінь, кожне з яких зробило великий внесок в національну культуру, дотримуючись поміркованих суспільних позицій. Натомість покоління «Молодої України», до якого належав А. Кримський, поставило перед українством амбітні політичні і культурні цілі. «Тарасівці» й інші студентські, літературні і політичні гуртки єдналися у відстоюванні права на власну національну ідентичність. У цьому залишила позаду українофілів з їх орієнтацією на просвітницьку діяльність і «традиційною для

української літератури проблемою об'єкту зображення, яким було переважно селянство та взаємини інтелігенції з народом» [244, с. 185].

Для автора «Повісток і ескізів...» першим інспіратором критичного ставлення до формального патріотизму став М. Драгоманов, ідеологічні тези якого збурювали громадську думку. Скажімо, про «національні святощі», до яких українофіли зараховували мову, звичаї, народний стрій, релігію, він писав: «Нема нічого темнішого над ідеї про ці святощі і нема нічого шкідливішого для української справи... Очевидно, що коли на вироб національних ознак мусить мати вплив географія й історія, то, значить, в тих ознаках мусить бути багато перемінного, а окрім того, стільки ж доброго, скільки й хибного. Про сталість національних ознак і говорити смішно» [74, с. 183]. Мова, наполягав він, «все-таки слуга людини, а не пан» [74, с. 188].

Як публіцист, А. Кримський спершу хитався між народовською «Правдою» і радикалістським «Народом», пробував публічно дискутувати з М. Драгомановим, та врешті публічно визнав: «...при своїм найгарячішим патріотизмі й національстві можу прийняти таку програму...» [122, с. 350]. Так погляди А. Кримського зійшлися з точкою зору його ровесниці Лесі Українки, фразу якої «Бога ради, не судіть нас по романах Нечуя» [220, т. 10, с. 113] процитував М. Драгоманов у своїй рецензії на повість І. Нечуя-Левицького «Над Чорним морем», демонструючи позицію прогресивної молоді [71, с. 311]. Водночас, викриваючи формальне народолюбство («Історія однієї подорожі», «Сирота Захарко»), А. Кримський доводив І. Франкові, М. Павликові та їхнім однодумцям-драгоманівцям, що «можна ж бути й соціалістом і не погорджувати народними святощами» [131, с. 316]. Та найкращим аргументом на користь демократичного патріотизму стала його літературна творчість, засвідчивши зміну літературних стилів світоглядних епох.

Просвітницьку практику незрілих і самозакоханих українофілів А. Кримський спародіював у низці творів. За Ж. Женеттом, до гіпертекстуальності належить пародіювання одним текстом (гіпертекстом)

попереднього (гіпотексту). У А. Кримського таким гіпотекстом стали шаблони літературного народництва, які зазнали оригінального творчого переосмислення і критичної переоцінки.

В епістолярії А. Кримського викладено автобіографічну передісторію «побреженьки без тенденції» «В народ!» – як після першого року навчання в Москві майбутній її автор прибув на канікули додому, цілував землю, мліючи від зворушення, і взявся «будити в народі національну самосвідомість та вчити моралі» [82, с. 91]. Письменник признався, що відчуває сором за своє дилетантське «ходіння», хоча вважає спілкування з народом важливою справою, яка вимагає поважного приготування [82, с. 91-92].

В ескізі «В народ!» патріотично налаштований панич Павло Котович пишається тим, що насторожене ставлення до нього батьків нагадує родинне становище його улюбленого літературного героя-тезки Радюка, намагається висловлюватися фразами, що їх запам'ятав із «Хмар» І. Нечуя-Левицького й виношує задум власного роману «Туга України». Керуючись вчитаними з книжок стереотипами, юнак одягнув вишиванку і спробував здійснити «ходіння в народ», однак з реальним простолюдом так і не зміг порозумітися через комунікативний бар'єр – на пропозицію послухати поезії Шевченка, селяни відповіли переодягненому в народний одяг паничеві, що швець їм непотрібен, і, сприйнявши його за шахрая чи то божевільного, надавали стусанів і спустили на нього собаку. Перед Павлом постала дилема: що робити з українолюбством, якщо враження від реального народу виявилися різуче відмінними від літературного його зображення. Повернувшись із невдалої місії додому, він прийняв «соломонове рішення» – залишатися українофілом, але позбутися свого демократизму. Вилучивши «народ» зі списку своїх пріоритетів, утішений Павло «бадьоро засвистав: Ще не вмерла Україна!...»

Безумовно, в ескізі «В народ!» автор використав не тільки промовисті деталі свого життєвого досвіду, а й широкий претекст ідеологічної народницької літератури і гру творчої уяви. Братання з народом – традиційна тема в

українській, російській, польській літературах другої половини XIX століття, що з часом виробилися второвані сюжетно-образних схеми. Найбільший масив таких схем виробила російська проза: образи покаянного дворянина і народника-пропагандиста, толстовський принцип «спрощення», ідеалізація селянських «устоев» (підвалин), гасла «повернення боргу народові», прагнення до «злиття» інтелігенції з селянством. У російській народницькій прозі переважав жанр нарису з широкими публіцистичними міркуваннями на соціальну тематику, тенденційним обстоюваннями селянської «общини» (М. Наумов, Ф. Нефйодов, П. Засодимський, М. Златовратський). А для польського позитивізму архетипним став роман Е. Ожешко «Над Неманом» (1886–1887), який пропагував культ праці, патріотизм і єднання шляхти з селянством.

В українській літературі існувала багата традиція ідеологічного роману. Повторюючись у різних варіаціях у низці творів І. Нечуя-Левицького, О. Кониського, Панаса Мирного, Б. Грінченка, В. Леонтовича, сюжетні лінії поступово усталилися, тому для читача розвиток подій став очевидним з самого початку, система персонажів – впізнаваною, й тому ідеологічний народницький роман втратив свіжість.

Алюзію на найбільш знаний український ідеологічний роман «Хмари» А. Кримський майстерно розвинув в самостійний гротескний сюжет. Його «побрехенька без тенденції» – це пародія, яка оголила застарілі ідеологічні і стилістичні шаблони тенденційного жанру. Пародія утворює нову художню структуру «способом діалогічної взаємодії з іншими текстами, а також конвенціями, кодами і контекстами соціального, культурного чи світоглядного характеру, які за ними стоять» [168, с. 187]. Наприклад, у виданні 1895 року ескіз має епіграф зі «Слова о полку Ігоревім» («Начяти же ся тьи пѣсни по былинамь сего времени, а не по замышленію Бояню»), який в іронічному плані висвітлює невдалий похід Котовича в село для «братання з народом». Цей епіграф протиставив твір як «сучасну бувальщину» попередній українофільській традиції як «Бояновому замислу».

А. Кримський пародіює тематику і стилістику українофільського літературного стереотипу. Ось як, скажімо, Павло декларує свої народолюбні позиції: «...Говоримо народною мовою на те, що теперечки ми нічим іншим не можемо виявити своїх ідей, – бо нам рот замазано, бо нам зв'язано руки й ноги! – наводив студент далі цілі речення з “Хмар” і, мордуючись мов на муках, помічав, що далі він не пам'ятав» [128, с. 209-210]. Це справді напівцитата-напівпарафраза запальної промови, яку Радюк виголосив перед батьками й гостями, прибувши з Києва додому: «Ми носимо народну одягу, бо чим же ми викинемо значок про свої ідеї? Чим же ми дамо ознаку, коли нам рот затулений, коли нам зв'язали руки й ноги» [167, с. 136]. Однак читач пригадує, що Радюкова промова була успішною, а суперечка Котовича з попом не надто переконливою.

Павлова мати, як і Радюкова («Хмари»), сердиться через синове «мужицтво», а мешканців Богачівки травестія Котовича з його перевдяганням у національний одяг, українською мовою та книжками спантеличила, бо не могли зрозуміти, хто перед ними – швець, злодій чи божевільний. Тут можна згадати Павла Радюка, в якого виникло непорозуміння з матір'ю через його «мужицький вплив» («Хмари» І. Нечуя-Левицького), та Базарова, після розмови з яким у селян склалося враження про нього як про блазня («Батьки і діти» І. Тургенєва).

Вже у «Хмарах» І. Нечуя-Левицького промайнули натяки про невідповідність книжного українофільства реальній дійсності:

«– Чиє жнете? – спитав Дашкович у женців.

– Панське! – одказали йому люди, і Дашкович трохи не вдарився об землю, як Дубовіїха за своїми дітьми. Невесело було йому, як виїхав він за село. Їдучи степами, він усе думав про свої Сегединці, про пишний край, родючі поля, про народ добрий, поетичний, гордий, багатий своїм самостійним національним життям, своєю поезією і оригінальними музичними глибокими мелодіями» [167, с. 100].

Невдалий експеримент Павла Котовича виявляє самообман українофілів. Він снує народницькі фантазії на основі вичитаного в книжках та газетах, лежачи

на канапі, а вирушивши на побачення зі своєю мрією, розчаровується. Про Павла Котовича можна сказати тими ж словами, якими себе, недавнього наївного українофіла, характеризував сам автор: «переплутав зміст із формою» [82, с. 84].

Крім полеміки з народницькою традицією у прозі А. Кримського простежується спадкоємність. Наприклад, концепт «націонала», важливий для особистісного культурно-політичного самовизначення самого письменника, А. Кримський перейняв від Нечуєвого Павла Радюка, який, прибувши до батьків, заявив: «...ми народовці, стаємо на бік народу; ми націонали!» [167, с. 136].

У творі не згадано імені Сервантеса та його героя, але, як видається, можна стверджувати про наявність ремінісцентної побудови гротескного образу за аналогією до цього відомого літературного зразка. Подорожні митарства скороспілого українофіла Павла Котовича викликають асоціацію з мандрями Лицаря Сумного Образу. Як Дон Кіхота спонукала відправитися на пошуки пригод мрія про лицарську славу, так і Котович вирушив «брататися з народом», натхненний думкою про письменницьку кар'єру, яка піднесе його ім'я «високо над усякими Мирними, Франками та Левицькими» [128, с. 216-217].

Нестримна фантазія віддалила обох героїв від реальності. Подібно Дон Кіхотові, якому вітряки ввижаються велетами, Павло Котович надумав уявляти собі гору біля села Богачівки за вершину Брокен у німецьких горах Гарцу з поезії Гайне «Мандрівка на Гарц» (1826), а тамтешніх селян приймає за пейзажів з українофільської літератури і зазнає від них ганебних побоїв. А. Кримський навіть розповідь стилізує під сервантесівську манеру. Порівняймо:

– «Серед таких мрій наш українофіл навіть не завважав ніякої втоми і, не в замітку собі самому, зближився до Багачівки. Зупинившись біля Брокена, с. є. коло славетної Багачівської “гори” з яром, за яку він марив уранці, він почав міркувати, з чого саме тра зробити початок...

В сінях господариха, ще не стара жінка, дала йому напитись. Павло дожидавсь, чи не запрохає “гостелюбива донька України“ (вираз із будучого

роману) його до господи, але тая не догадалася цього зробити» [128, с. 217] («В народ!» А. Кримського);

– «Розглядаючись на всі боки, чи нема де якого замку або хоч куреня пастушого, де б прихиститися та випочити з труду великого, побачив наш рицар неподалік од шляху корчму...

Нашому шукай-біді здавалося, ніби все, що йому думалось, бачилось чи уявлялось, має неодмінно з тим збігатися, що він у книгах вичитав, тож йому зразу й примарилось, що се не корчма, а пишний замок о чотирьох вежах та шпилях щиросрібних, що коло замку того і міст звідний, і рів кругойдучий є, і все інше, до нього належите. ...Дон Кіхот під'їхав ближче і, побачивши гулящих молодичок, подумав, що то перед замковою брамою шпацірують якісь гречні панянки чи пишні дами» [207, с. 29] («Дон Кіхот» Сервантеса).

Як Дон Кіхот, Павло Котович живе у «перевернутому світі» абстрактних уявлень, яких нахапався з книжок, а в реальному світі його сприймають за божевільного. Однак це донкіхотство пародійно обернене: якщо герой Сервантеса – шляхетний мрійник, який прагне приносити користь людям заради нездійснених ідеалів, то мрійництво новоспеченого українофіла Котовича виявилось марнославством самолюбця і призвело до комічного конфлікту між дійсністю, яку герой створив у своїй уяві, начитавшись українофільської літератури, і реальним станом речей.

Численні інтертекстуальні відсилання, які контрастують з реальністю, творять комічний ефект. Павла дратує, що наймичка зве «Олексою» собаку Аякса, бо «ніколи не чувала за таких усім відомих героїв з Іліяди» [128, с. 204]. Він прибирає позу Шекспірового Гамлета і задумується, як залишатися українолюбцем, якщо враження від реального народу так контрастують із балатристичним зображенням простолюду? Іншомовні фрази в устах Котовича («Hamlet's question», «Oh, ce bon peuple petit russe») підкреслюють віддаленість цього денді від народу.

Висвітлення позитивістичного сюжету крізь інтертекстуальну призму античної, середньовічної та позитивістичної епох переконливо доводить, у якій карикатурній формі виражається співвідношення доброго, але безглузлого й нещирого наміру і його результату. Комічне зниження образу головного персонажа відбувається за рахунок змалювання численних суперечностей між самооцінкою «народолюбця» і його сприйняттям іншими, між його думками і вчинками, очікуваннями і реальністю, які перетворили Павла Котовича на лицедія в театрі життя.

Повістка-«малюнок» «Сирота Захарко» має адресацію «Посвята націонала націоналам», яка виразно натякає на критичне ставлення до українофільської програми, невідповідної вимогам часу. Твір починається сценою в кухні, куди пан Присташ приніс впольованих пташок – обидві служниці і дружина бачать горобців і посмітюхів, а сам мисливець запевняє, що це перепелиці. Сцена комічного непорозуміння із паном Присташем є інтродукцією до сюжету про молодого Присташенка, який, як і його батько, має хобі, що дивним чином не узгоджується з дійсністю, – він захоплений українофільством: записує народні пісні і збагачує свій словниковий запас, але не знає українців і не може знайти з ними спільної мови.

Олесь Присташ щовечора голосно читав слугам Шевченка та Марка Вовчка. Цілком можливо, що, слухаючи оповідання Марка Вовчка «Ледациця», Захарко звернув уваги на скаргу його героїні сімнадцятилітньої кріпачки Насті, яка, задихаючись від ридання, показує в вікно на вулицю: «Там люди! – покрикнула. – Живуть, ходять собі, на Божий світ дивляться, а я отут над чужою роботою пропадаю. ...не знаю ні горя, ні радощів; я мов камінь тут каменю!» [27, с. 281]. З цією скаргою безталанної невільної душі перегукуються нічні роздуми голодного п'ятнадцятилітнього наймита-сироти Захарка, якого пані залишила без вечері: «За що на світі щастя самим панам? – роїлося в його голові. ...Одні паніють, а такий як я, мусить усе чисто терпіти, бо змістять і проженуть!..» [128, с. 152]. Як

повідомив авторові І. Франко, саме за цей монолог було конфісковане видання цього твору 1892 року [225, т. 49, с. 334].

Як і Настя, Захарко збунтувався після панського побиття і зважився вкрати панського кожуха як компенсацію за скривджену людську гідність. А коли його спіймали, він у відповідь на питання, хто його призвів до злочину, «з лютостю та ненавистю підвів очі на пані.

– Ви мене призводили!.. Та ще... – (тут він перестав плакати)... – та ще панич... Вони мені читали отого Шевченка та казочку за “Ледащицю” та...»

Попередня реалістична традиція, шанована українофілами, опинилася в іронічному інтертексті: “Це мені наука на будуче, – подумав Олесь. – Не гурт завдавайсь із хамлом! Ти йому читаєш про абстрактні типи Марка Вовчка, а він розуміє конкретно та зараз прикладає до себе самого, почина гнути кирпичу!..” [128, с. 168-169]. Безумовно, вільнолюбна творчість Шевченка і Марка Вовчка – це той інтертекстуальний прожектор, який висвітлює для читача вічний конфлікт між Правдою і Неправдою, що звучить в оповіданні про сироту Захарка.

Архіпретекстом оповідань «В народ!» і «Сирота Захарко» є сатирична галерея псевдопатріотів, яку розпочав Т. Шевченко образом магната-кріпосника, що «у світі ходить меж панами, // І п’є горілку з мужиками, // І вольнодумствує в шинку» [236, т. 2, с. 97]. У повісті Всеволода Коховського «Пан Комарчук» (1870; інша назва – «Пан народолюбець») поміщик-українофіл, який ходить у вишиванці і співає народних пісень, позбавив своїх кріпаків права на людську гідність і на саме життя. В оповіданні Олени Пчілки «Чад» (1886) красуня-служниця Лукія ледь не «вчаділа» від брехні зрадливого панича-залицяльника. Гротескні риси голосливого народолюбця сконцентровано у сатиричній поезії В. Самійленка «Патріота Іван» (1888): він збирається вивчити мову «за сім рік» і писати нею книжки «про народ», на словах дбає про батьківщину, а на ділі – про власний гаманець.

Відмінність підходу А. Кримського до теми полягає в тому, що попередники зображували псевдопатріотів як зловмисників, які обманюють із

корисливою метою, а «Повістки і ескізи...» показали самообман ліберальної інтелігенції, для якої народолобство не виходить за рамки власного комфорту. Не те, що на самопосвяту чи серйозну систематичну працю, а й на звичайні жести гуманізму такі особи не здатні. Протилежними А. Кримський змальовує не тільки економічні відносини між обома верствами однієї нації. Вдало підібрані інтертексти підкреслюють відмінності в їхніх культурних кодах – мовному і моральному: чудернацьки переінакшені народні пісеньки, польськомовна загадка «про кацапа», однаково незграбні строфи класицистичної оди М. Ломоносова «Утреннее размышление о Божием величестве» і український патріотичний *opus primus* Олеся Присташа: «Україно моя рідна! За тобою душа болить...» [128, с. 160].

Проникливо відзначивши інтертекстуальні перегуки збірки А. Кримського із «Хмарами» (1874) І. Нечуя-Левицького, авторка монографії про А. Кримського спрощено, на нашу думку, потрактувала цей зв'язок як пародію на Нечуїв роман [183, 65]. Насправді об'єктом пародії є радше не роман, а все тогочасне українофільство з його платонічним народолобством, нудною літературою, малопродуктивною тактикою «малих діл». Ліберальні персонажі збірки співвідносять себе з улюбленими персонажами і намагаються наслідувати їх у житті, однак зазнають фіаско, бо начиталися про свій народ у книжках, але попадають з ним у конфлікт у реальному житті.

Конфлікт міщанства із загальнолюдськими цінностями виражає сюжетна будова «Історії однієї подорожі» (1890; у виданні 1919 р. – «Жид-погонич»). Перипетії ескізу розповідають, як фурман Іцко заблукав під час хуртовини і, хоч як самовіддано не боровся зі стихією, не встиг вчасно завезти пана Скальського (у виданні 1919 р. – пана Присташа) до залізничної станції на потяг, і через те в кульмінаційній сцені Скальський бездушно принизив згорьованого візника, в котрого помирає дитина, давши своєму синові урок цинізму.

Традиційний образ єврея як соціального лиходія склався в реалістичній традиції. Досить пригадати шинкаря Берка в повісті І. Нечуя-Левицького

«Кайдашева сім'я» (1878), орендаря Шльому в драмі «Не судилось» М. Старицького (1881), підприємця Леона Гаммершляга в повісті І. Франка «Воа constrictor» (1884). В інших творах І. Франка, таких як поема «Сурка» чи оповідання «До світла!», змальовано інші типи єврейських представників знедоленої частини суспільства, з якими солідаризуються герої-українці.

Франкове оповідання «До світла!», яке появилось в другому числі журналу «Зоря» 15 (27) січня 1890 р., могло послужити творчим імпульсом для «Історії однієї подорожі», яку було написано в Москві 25 (6) січня 1890 р. і надруковано у 22-ому числі часопису «Зоря» 15 (27) листопада 1890 р. Крім можливого генетичного зв'язку простежується типологічна спорідненість між цими двома творами, яка полягає в гуманістичному висвітленні теми. Від традиційних трактувань єврейської теми оповідання І. Франка відрізняється зображенням ув'язненого юнака, який прагнув освіти, а «Історія однієї подорожі» – розвіюванням стереотипу «якщо жид, значить хитрий, заможний і скупий». Фурман Іцко постає в цьому оповіданні навпаки – наївним, убогим і погордженим.

Пригадується й оповідання А. Чехова «Туга» (1886), в якому самотньому петербурзькому візникові Іоні Потапову ні з ким поділитися своєю скорботою – в нього вмер син, але пасажирам до чужого горя байдуже. У портретних характеристиках обидва персонажі-візники – Іона та Іцко – зображені в непорушному вигляді, заціпенілими у своєму горі. Порівняймо:

– «Візник Іона Потапов увесь білий, як привид. Він зігнувся, як тільки можна зігнутися живому тілу, сидить на козлах і не ворухнеться. Якби впала на нього ціла кучугура, то й тоді він, здається, не вважав би за потрібне струшувати з себе сніг...» [234, с. 37] («Туга» А. Чехова);

– «Жид смутно осьміхнувся, схилив голову вниз та й замислився. Потомлені, ямкуваті, позападали очі дивилися в далиню олив'яним, затого неживим поглядом; здавалося мовби жид чогось ізлякався та й на віки так завмер» [128, с. 22] («Історії однієї подорожі» А. Кримського).

На обох персонажів сипляться лайки, але їхні думки з їхніми синами – в Іони син помер від гарячки, в Іцка – помирає, від інфлюенци (грипу).

Імперський антисемітизм та україножерство пана Скальського проявилось в нелюдській його поведінці, а інтертекстуальним індикатором етичної оцінки виступають біблійні інтертексти: Скальський накинувся на Іцка з лайкою («юда», «хриstopродавець», «іродів син»), тоді як візник лише апелює до Бога як вищої інстанції справедливості і, ридаючи, кинувся цілувати панові руку, а наприкінці мовчки вийшов зі станційної зали, адресуючи панові, що смакував за столиком пиво, невимовлену фразу «То кров мого Шльоми!» [128, с. 33].

В часи виходу збірки «Повістки і ескізи...» та роману «Андрій Лаговський» ще не існувало філософських категорій «Я» та «Інший». Книжки «Я – Ти» (1923) М. Бубера, «Картезіанські роздуми» (1931) Е. Гуссерля, «Буття і ніщо» (1943) Ж.-П. Сартра, твори Е. Левінаса появляються набагато пізніше. А в студентські часи А. Кримського популярними були концепції Гегеля, Фіхте, Шопенгауера. Особливо помітними є перегуки збірки з ідеями А. Шопенгауера. Згідно з німецьким філософом-іраціоналістом, доброю і шляхетною людиною керує не прагнення особистого щастя, а чистої любові (*caritas*), співчуття, милосердя: «те, що спонукає до добрих справ і вчинків в ім'я любові, це завжди тільки пізнання чужого страждання, безпосередньо зрозуміле із власного й ототожненого з ним страждання» [243, с. 470].

У передмові «До читача» (1895) А. Кримський признався, що віддає свої щоденникові записи «*Psychopathia nationalis*» на розсуд читача як документ юнацьких світоглядних блукань: «Я ж не шовініст, я тих сторінок тепер навіть не розумію гаразд, вони мені чужі, а я їм чужий...» [128, с. III-IV]. Справді, повістка «*Psychopathia nationalis*» у формі майже щоденникових замальовок викладає ностальгійні переживання українського студента в Москві, його спілкування з Іншими – численними випадковими супутниками під час залізничної подорожі в Україну і захоплене споглядання святкувань Івана Купала в рідній Звенигородці.

У новій українській прозі традиція наголошування на культурних, соціально-політичних, географічних відмінностях між Україною й Росією йде ще від першої передмови М. Гоголя до «Вечорів на хуторі біля Диканьки» (1829), в якій маємо протиставлення принадного «нашого» чужому «вашому»: «Це у нас *вечорниці!* Вони, як бачите, вони схожі на ваші бали; тільки не можна сказати, щоб зовсім» [43, с. 33]. Відчутна душевна травма, зумовлена колоніальними обставинами, в «Петербурзьких повістях». Український психотип, сформований природно-географічними, суспільно-історичними та етноестетичними чинниками [31, с. 192], чутливо сприймає відмінність рідного й чужого у праці «Дві руські народності» (1861) М. Костомарова, «Хмарах» І. Нечуя-Левицького, в епізодах роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», у яких рекрута Максима Гудзя везуть з України в Московію (розділ XII «У москалях» [152, с.143])

У повістці «*Psychopathia nationalis*» автор щоденника признався, що відчув у Москві ностальгію, перемішану з «москвожерством». Насправді герой А. Кримського далекий від шовінізму – він патріот, який з повагою ставиться до представників інших націй, але пригнічений відчуттям колоніального підпорядкування своєї батьківщини.

На відміну від попередників І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного поділ на своє і чуже у прозі А. Кримського не є однозначним. Це завжди конфліктний і водночас пізнавальний душевний процес, під час якого кордони починають зміщуватися, змінюючи відстань між «Я» та «Іншим». Такі сюжети пізнання Іншого бувають кількох типів. В одному з них антагоніст рухається від початкової несхвальної оцінки «Іншого» як «чужого» до спроби уявно зайняти його місце, внаслідок чого «Інший» сприймається вже як «свій».

Свої стосунки з Іншим герой постійно піддає рефлексії. Наприклад, в епізоді з повістки «*Psychopathia nationalis*» оповідач, переживаючи в Москві почуття глибокої ностальгії, роз'ятрює в собі ворожі почуття до місцевих ландшафтів, мови й людей: спершу він подумки роздратовано передражнив почуту від двох своїх випадкових сусідок на лавці біля Чистих прудів фразу «Ну,

полно, родненькая! полно, голубушка, касатка!», якою одна з них втішала засмучену іншу, а потім, відчувши сором, перейнявся співчуттям до згорьованих жіночок [128, с. 237]

А по-друге, у прозі А. Кримського не тільки Інший, але й Свій, який має тотожну з протагоністом національну ідентичність, виявляє відмінності – культурні, психологічні, етичні. Скажімо, письменник у низці епізодів зображує, як розвіюється наївний патріотичний сентимент його героя при зустрічі зі зросійщеними заробітчанами. З одного боку, українська мова як субстрат «національних святощів», а з другого боку – пияцтво, розпусна прилюдна поведінка хлопців та дівчат і брутальна лексика з їхніх уст: «Оце вона, Україна! Оце молода Україна!!! – З такої одчайної гадки мені погіршало» [128, с. 255]). Автор не обмежується осудом негативного явища та відстороненням від нього, а навпаки показує, як герой проймається до глибини схвильованої душі долею чужої темної душі: «Бідні діти! Бідні їхні батьки! Мені манулося впасти навколішки з молитвою до Бога» [128, с. 255-256].

У «*Psychopathia nationalis*» наратор обрав форму записок, яка дає читачеві змогу побачити не тільки його світ, роздвоєний на дві сфери – рідну і відчужену, а й самого оповідача – чутливого і надзвичайно щирого. Ньюансуванням психологічних переживань і станів повістка «*Psychopathia nationalis*» нагадує роман «Голод» (1890, того ж року перекладено німецькою, а 1892 – російською) К. Гамсуна, який також побудований у формі викладу від першої особи безпосередніх вражень суб'єкта внутрішнього монологу. Тільки у Кримського йдеться про голод не фізичний, а духовний – тугу за Батьківщиною.

Таким чином, надзвичайно широкий, різнорідний і суперечливий, інтенційно трансформований і майстерно організований претекст сповнює збірку життєлюбною енергією, надає їй філософської масштабності і етичної провокативності. Твори А. Кримського зображують духовний бунт, який будучи риторично спрямованим проти Бога, моралі, авторитету, культури, насправді став для молодих протестантів формою пошуку істини і незалежності.

2.4. Іван Франко й Агатангел Кримський: представники двох поколінь в одному дискурсі

З І. Франком молодшого його сучасника А. Кримського пов'язували тісні творчі і дружні стосунки. Ба більше, І. Франко був для нього «братом-сповідником», за влучним висловом О. Прицака [193, с. 6]. Безперечним є й те, що молодий письменник-модерніст причетний до Франкової літературної школи. Як поет, він своєю ліричною збіркою «Пальмове гілля» (1901) розвивав жанрово-стильові тенденції Франкової ліричної драми «Зів'яле листя», а як прозаїк, автор збірки «Повістки і ескізи з українського життя», чимало запозичив од свого вчителя та друга і зі сфери змісту, і з царини форми: у схильності А. Кримського до порушення етичної проблематики у парадоксальних і натуралістичних формах «оголеної правди» помітними є впливи етично наснаженої прози раннього Франка.

Як збіги, так і розбіжності між обома прозаїками потребують пильнішого розгляду на рівні етичної проблематики й наративної форми, оскільки засвідчують переломний момент у стильовому розвитку українського письменства від реалізму до раннього модерну. Щоправда, генетичні зв'язки і типологічні перегуки між обома літературними явищами ще не були предметом окремого розгляду ні в численних франкознавчих студіях (І. Денисюк, Л. Бондар, З. Гузар, М. Ткачук, М. Легкий, Р. Голод), ні в дослідженнях, присвячених творчості А. Кримського (О. Бабишкін, С. Павличко, Т. Гундорова, М. Моклиця, М. Гірняк, Г. Останіна, Ю. Горблянський), ані в узагальнюючих працях, які висвітлюють розвиток прози кінця XIX – початку XX ст. (І. Денисюк, С. Павличко, Т. Гундорова, Н. Шумило, Ю. Кузнецов, В. Агеєва, Л. Мацевко-Бекерська). Якщо під етичною проблематикою мати на увазі художньо виражену авторську оцінку зображених у літературному творі взаємин між персонажами на тлі моральних норм, прийнятих у суспільстві, то виникає низка питань: що саме взяв від свого великого сучасника А. Кримський; у якому напрямі він творчо

опрацьовував та розвивав його досвід і де саме вийшов за межі Франкового силового поля на шляхи власних художніх експериментів.

У 1889–1890 роках А. Кримський, будучи студентом Лазаревського інституту в Москві, дебютував на сторінках галицької преси, а з лютого 1890 р. розпочав листування з І. Франком, яке тривало до 1904 р. [225, т. 49, с. 656]. Тоді ж, на зорі своєї літературної кар'єри, А. Кримський настільки зацікавився прозою І. Франка, що написав рецензію на його збірку «В поті чола». Молодий рецензент схвалив відсутність соціалістичних чи будь-яких інших вузьких тенденцій на сторінках Франкової збірки, яка натомість вражала його гуманістичним протестом проти всякого гніту, як соціального, так і морального, і була спрямована на захист усіх «принижених і ображених». Особливо наголосив А. Кримський на актуальності питання «батьків і дітей»: «всі ми забуваємо, що діти такі самі рівноправні люди, як і дорослі; що людська кривда, а надто сваволя батьківська, вчительська, глибоко зачіпляє дитину і дає якнайшкідливіший вплив» [131, с. 307]. На питання дитини, яка чекає переконливого доведення необхідності дотримуватися певної заборони, дорослі, за словами Кримського, мають одну відповідь – лайку і фізичне покарання. На прикладі оповідань «Малий Мирон», «Лесишина челядь», «Олівець», «Schönschreiben» критик демонструє, що «биття – конечна педагогічна умова» [131, с.308] у виховній практиці не лише малоосвіченого простолюду, а й молодшої і середньої школи. «Шкода тільки, – зауважив А. Кримський, – що Франко не гурт порушує тему безмежного панування батьків і вихователів над дітьми в *інтелігенції*, в світлій громаді, а тема дуже добра» [131, с. 308].

Чому так зацікавився Франків критик етикою міжпоколінневих взаємин? Справа в тому, що А. Кримський та і інші молоді прозаїки, які перебували в силовому полі Франкової прози, переважно відштовхувалися від особистого досвіду й писали про те, що знали якнайкраще – про молодь, про школу, про взаємини між поколіннями. Такий проблемно-тематичний пласт порушує чимало прозових творів О. Маковея, раннього М. Коцюбинського, Леся Мартовича.

Однак спостерігаємо й певні відмінності в індивідуальних підходах до художнього опрацювання теми: якщо І. Франко розгортав дослідження моральної проблематики в соціально-психологічних параметрах, то А. Кримський поглиблював її в етичному плані, бо набагато гіршою від фізичної наруги вважав «моральну муку» – духовне насилля над юними персонажами, ламання їхніх характерів і світогляду. «Сваволя, тиранія над особистістю, над мислю ученика – ото уся система виховання в школах в школах усякого сорту...» [131, с. 309]. Відштовхуючись від оповідання «Малий Мирон», А. Кримський разом з І. Франком говорить про два результати такого виховання – з юних вихованців виходять або покірні виконавці, або несамовиті бунтарі [131, с. 310]. Якщо І. Франко зображує переважно жорстоке ставлення виховників до своїх вихованців, фізичне насилля над ними, що призводить до духовного пригнічення дитячої психіки, то А. Кримський віддав перевагу «психологічним драмам» у душі юних героїв, які спричинено складними конфліктними взаєминами з представниками старшого покоління, але які не доходять до бійок, окрім хіба що епізоду покарання хлопчика-наймита в повістці «Сирота Захарко».

Сирітство як відторгнення від родини і суспільства ще у Т. Шевченка отримало глибокий символічний філософсько-етичний сенс. В оповіданнях «На дні», «До світла!» І. Франка, «Сирота Захарко» А. Кримського зображено процес відчуження, коли система родинного і суспільного насилля перетворює молодь на духовних калік чи злочинців або ж просто вбиває їх. Скажімо, в оповіданні «До світла!» (1890) сироту Йоська Штерна, ув'язненого за неправдивим звинуваченням жорстокого свого родича-опікуна, убив вартовий за те, що той наблизився з книжкою до заграбованого вікна, аби читати. Спраглого знань і світла юнака знищено не випадково – він сирота і в родині, і в суспільстві.

Так само і з оповідань «Батьківське право» та інших творів А. Кримського впливає думка, що суспільні відносини засновано на поневоленні особи і примусовому нав'язуванні їй обов'язку добровільно коритися й бути вдячним те, що вона є членом спільноти і користується корпоративними привілеями, а якщо ж

виникає конфлікт між особою і спільнотою, закони ієрархізованого колективізму дають право «батькам» здійснити брутальний гвалт над нею заради відновлення нормалізованих відносин. Тому-то гімназист-шестикласник Петрусь Химченко («Перші дебюти одного радикала») не тільки був свято переконаний, а ще й «...голосно проповідував у класі, що чесна людина повинна бути в опозиції до будь-якого начальства, бо, мовляв, “усяке начальство – то є ватага гнобителів”» [128, с. 86].

Для обох прозаїків актуальною була проблема влади і насильства. Конфлікт між молодечою правдомовністю і владною сваволею яскраво змальовано у сцені сутички Франкового Андрія Темери, сповненого почуття власної гідності і громадянської самосвідомості, із капралом-самодуром («На дні», 1880) та в цілій низці конфліктів задержуваних юних персонажів А. Кримського з їхніми батьками і шкільними наставниками. Очевидно, в реаліста Франка моральні конфлікти мають не генераційний, а соціальний характер, тоді як у Кримського простежуємо виразну тенденцію до протиставлення поколінь: «батьки», і взагалі «старше покоління», цілковито загрузли в аморальному пануванні над меншими і слабшими. Відчайдушний і не завжди успішний опір цьому домінуванню чинять «діти», молоде покоління.

Обоє письменників, і реаліст Франко, і модерніст Кримський, здійснювали художнє дослідження тих етичних рамок і заборон, які, на перший погляд, цементують єдність суспільства, а насправді сковують його поступ. До таких негативних явищ належать утверджені в суспільстві етнічні стереотипи, що їх розвінчують Франків образ єврейського юнака Йоська Штерна, до котрого співчутливо ставляться його співкамерники («До світла!»), та постать бідного жида-погонича в оповіданні «Історія однієї подорожі» А. Кримського. Від сентиментально-народницьких трактувань твір А. Кримського відрізняється викриттям стереотипу «якщо жид, значить хитрий, заможний і скупий». До того ж тут звучить тема брутального імперського насилля – ксенофоб Скальський зневажливо поставився до безпомічної людини, а в душі свого сина Сашка

лицемірно намацав егоїстичний пунтик, витіснивши з неї почуття співчутливості і справедливості: підліток віддає перевагу матеріальній вигоді і комфорту, погодившись на роль гвинтика в системі суспільного насилля.

Якщо персонажі І. Франка живуть в умовах соціальної несправедливості і страждають від зловживання владою, то юні персонажі А. Кримського перебувають у світі асиметричних взаємин між представниками різних етнокультур. Дискримінаційне ставлення до української мови й культури імперія прищепила міщанам українського походження у формі хворобливого комплексу національної неповноцінності. Так, Петрусь із повістки А. Кримського «Перші дебюти одного радикала» отримав у своєму містечку реноме «нігіліста» за те, що пішов на спектакль в українській сорочці і розмовляв українською [128, с. 105], «хоч українофілом не був» [128, с. 124], як зауважує автор. Імперський шовінізм, расова упередженість та етнічна дискримінація настільки огидні, що у юних героїв А. Кримського мимоволі прокидається приспана національна свідомість, кристалізуючись у демонстративний націоналізм, як в оповіданні «*Psychopathia nationalis*».

На відміну від соціально зорієнтованого І. Франка, у прозі молодого письменника знаходимо виразніший акцент на етиці міжнаціональних стосунків. Однак молодший колега солідаризується з І. Франком, засуджуючи шовінізм, у якій би національній формі він не виявлявся. Скажімо, з гротескним образом отця Ілії, патріота-москвофіла з оповідання І. Франка «Патріотичні пориви» [225, т. 15, с. 35-41] (1878) перегукується карикатуризований образ попа-консерватора отця Кирила з оповідання А. Кримського «В народ!» [130, с. 507-515]. В «Патріотичних поривах» йдеться про священика, котрий жертвує на добродійні цілі з коштів, безсердечно забраних у прихожан. Опинившись у матеріальній скруті, убогі селяни, яких піп обзиває «хамами», віддають на його вимогу останню копійчину, але «гарячий, голосний патріотизм зі своїми великими абстрактами не бачить і не хоче бачити тої дрібної, щоденної прози» [225, т. 15,

с. 41]. Притім обоє персонажів, о. Ілія та о. Кирило, є запеклими українофобами, палкими прихильниками ретроградних газет і ворогами вільнодумної молоді.

Розвіювання фетишизованих моральних святощів, які увічнюють дійсний стан речей, ув'язнюючи самостійне критичне мислення, йшло в парі із зображенням морального занепаду. Для А. Кримського більше, як для І. Франка, притаманні мотиви декадансу як хворобливого стану вразливої, асоціально налаштованої душі, перенасиченої конфліктними враженнями і психічними переживаннями («Не порозуміються»). Натомість І. Франко більше наголошує на соціально-психологічних чинниках морального занепаду. Наприклад, в його оповіданні «На вершку» (1880, вперше опубліковано 1928) аристократичне товариство змальоване як багно, у якому морально занепадає «золота молодь», не гребуючи і злочином, як Ежен – юнак, що вкрав 10000 ринських у дядька-графа, який збирався зробити його своїм спадкоємцем. Висловлюючи таким вчинком «протест супротив гнету і неволі», цей молодик всю вину перекладає на елітне оточення з його моральною тиранією: «Ах, кільки я витерпів під гнетом тих ідеалів! Кожда йота тої проклятої фальшивої моральності була острим терном, що рік за роком глибше і глибше впивався в моє тіло, в мій мозок!.. Ні, я наперед уже вдсятеро спокутував свою вину заким іще поповнив її!» [225, т. 15, с. 157]. А в оповіданні І. Франка «Маніпулянтка» (1888-1890) (українською мовою вперше опубліковано 1890 р. у збірці «В поті чола») аморальний інтриган та дурисвіт доктор Темницький, ладний без вагань ламати людські долі: «Ворог усякого сентименталізму, він поглядав на світ холодним оком анатома і віддавна привик судити всіх і вся з погляду свого улюбленого “я”» [225, т. 18, с. 38].

Життєвий фінал ще одного «доктора Темницького» зображено в повістці А. Кримського «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди»: спустошений ненаситним поглинанням чуттєвих насолод, аморальний персонаж цього твору відчуває в літньому віці муки сумління, які стають для нього можливим аргументом існування Бога: «В Бога ж я увірую через те, що муки тієї “совісти” стають аж нестерпучими і наводять на безглузде питання: “Якщо існують душевні

муки, докори совісті, яких і логіка прогнати не може, то мабуть чи не існує щось вищеє над чоловіка?» [128, с. 175].

Невипадково значною мірою у І. Франка («Навернений грішник»), а ще більшою мірою в А. Кримського віра – це альтернатива цинізму, важлива життєва опора, дискусійна лише тому, що цю віру нещирі владоможці підступно використовують для зміцнення свого вищого становища [77, с. 183]. Очевидним є те, що до «нігілізму» юних героїв А. Кримського провадить зраджена довіра до владоможців, розчарування розбіжністю між їхнім словом і ділом, між несвідомо засвоєними традиціями та стереотипами і егоїстичною життєвою поведінкою.

Однак на лоні природи відчують священний трепет і щиро моляться юні герої як І. Франка, так і А. Кримського. Тут оживають їхні найкращі людські якості, приховані у глибині осамотілої чи зневаженої душі. Порівняймо:

– «На скількись ментів Петрусь так і завмер. Йому було гарно. Сльози котилися з очей, та він почував, що це не гіркі, а одрадісні сльози. Він забув, де він. Йому примарилося, буцім він – на вечерні, у якомусь величному храмі, та не в православному, а католицькому, середньовіковому. Готицькі зводи високо підносяться вгору. Орган тихо гуде якусь сумовиту, але невимовно солодку мелодію. Крізь тую музику чується лагідний, повний теплої віри голос патера: “Orate, fratres!..”» [128, с. 135] («Перші дебюти одного радикала» А. Кримського);

– «Для нього нема більшого щастя, як самотою блукати по лісі – рано, в неділю, коли там нема ані живої душі. Се його церква. Він слухає шуму дубів, тремтить разом із осиковим листочком на тонкій гілляці, відчуває розкіш кожної квітки, кожної травки, що хилиться під вагою діамантового намиста роси, то знов любується містичною дрожжю таємного і невідомого... Всі ті неясні почуття, з яких у людській душі зароджується релігія, переходять малого Мирона в лісі в часі таких самітних проходів, і вони творять ту дивну принаду, той чар, яким ліс оповиває його душу» [225, т. 22, с. 35] («Під оборогом» І. Франка).

Як відомо, І. Франко називав етичну концепцію «непротівлення злу» Льва Толстого вкрай неясною, але не приймав, як і А. Кримський, апології

насилля в марксистській теорії та у вченні Ф. Ніцше. Щоправда, з німецьким філософом І. Франка споріднює запекле викриття фарисейського формалізму у сфері віри, а А. Кримського – індивідуалістичні мрії про незрадливу особистість, сповнену відваги обстоювати власну людську гідність у вороже налаштованому міщанському середовищі.

А. Кримський спостеріг, що будучи реалістом, І. Франко свої ідеологічні переконання лише частково втілює в художніх образах, не нав'язуючи їх читачеві: «Взагалі вартність новел Франка становить та обставина, що, коли він торкається тут якого-небудь питання, то саму теорію, з якою багато хто не згодився б зглядом остаточного її ідеалу, він зводить на практичний ґрунт; прихильник соціалізму, він такечки обстає за здійсненням лиш *частки*, найближчої точки своєї мети, через що однак не перестає бути соціалістом, а тим часом на *таку* програму мусить пристати усякий поступовець, хоч би був не соціалістом» [131, с. 313]. Сам А. Кримський пішов цілком протилежним шляхом у своїй прозі 1890-х років: на відміну від І. Франка, котрий реалістично змальовував життєві ситуації, типізуючи та увиразнюючи їх, А. Кримський експериментував з цими ситуаціями у своєрідній морально-етичній лабораторії, де не тільки демонстрував розбіжність абстрактних ідей з життєвою практикою, а й розвивав їх до крайньої межі і стежив, як міг би поводитися в реальній ситуації герой-максималіст.

І. Франкові такий експериментальний підхід видався крайністю, яка виходить за межі мистецтва. Відгукнувшись у листі до дебютанта від 4 листопада 1891 р. на першодрук «Батьківського права» в «Зорі» він визнав оповідання утрируваним: «...се не образок, вихоплений з дійсного життя, а формула абстрактна, розіграна драматично кількома особами» [225, т. 49, с. 304]. Однак, незважаючи на певні слабкі місця, піонерські пошуки А. Кримського були виправданими, якщо розглядати їх в історичній перспективі. Адже згодом, на початку ХХ століття, етичний експеримент стане характерним для прози і драматургії Володимира Винниченка та творчості інших митців.

Отже, А. Кримський не тільки вчився в Каменяра, а й творчо і не раз критично ставився до його прози, відштовхувався від неї, шукаючи нових шляхів і, спираючись на власний життєвий досвід та розуміння етичної проблематики, чутливо намацував вразливі місця в суспільному житті.

Висновки до розділу 2

З'ясовано закономірності відбору генетичного претексту і його трансформації в поетикальній структурі актуального тексту в умовах міжгенераційного протистояння наприкінці XIX століття. Відчувши вичерпаність традиційних форм і народницьких ідеологем, А. Кримський взявся за тематичне і стилістичне оновлення літератури. Стимулом для художніх пошуків молодого письменника стали протиріччя між попередніми стильовими і світоглядними дискурсами, як-от українофільська традиція (І. Нечуй-Левицький) – радикальна література (І. Франко), дидактична проза (Г. Квітка-Основ'яненко) – психологічні твори про молодь (І. Франко), оповідна манера жіночої прози (Марко Вовчок, Ганна Барвінок) – новітня жіноча проза емансипаційного напрямку (Олена Пчілка, Н. Кобринська, О. Кобилянська).

Історія публікації збірки засвідчила, що новаторський твір здатний долати опір консервативного літературного середовища, змінюючи кордони між канонічним і «ненормальним», сакральним і профанним, традицією і новаторством. Тексти, проблематика, жанрово-композиційні і стильові прийоми попередників по-різному були трансформовані у першій прозовій збірці А. Кримського. Твори тут побудовані переважно як інтертекстуальний діалог, часто полемічний, із попередньою традицією або ж стереотипами громадської думки. На рівні **тематики** впадає в очі відмова А. Кримського від історичних мотивів, відхід від побутопису, переосмислення морально-етичної проблематики на матеріалі актуальної сучасності. Дебютна збірка А. Кримського відкрила українському читачеві, звичному до народницьких трафаретів, новий і водночас близький і зрозумілий світ, зображуючи стосунки між різними поколіннями

інтелігентної сім'ї і міжетнічні відношення в імперії, змальовуючи становлення юної особистості, її духовне змушнення і етнокультурну самоідентифікацію, осмислюючи в несподіваних парадоксальних ракурсах етичну, релігійну, соціальну проблематику.

На рівні **образної** системи А. Кримський відмовився від пізньоромантичного ліризму, народницької тенденційності та розлогих статичних описів, які були поширені в літературі кінця XIX століття. Вільна інтертекстуальна стратегія А. Кримського дозволила йому переходити межі між художнім і документальним – історичним і автобіографічним – дискурсами. Етичні антиномії, парадокси та софізми створили справжні інтелектуальні лабіринти, надавши яскравого модерністичного забарвлення індивідуальному стилю А. Кримського. Завдяки цим новаціям його дебютна збірка заманіфестувала етичні проблеми «кінця віку», значною мірою спричинившись до стильового і концептуального оновлення української прози кінця XIX – початку XX століть.

На рівні **жанровому** проза А. Кримського відбиває еволюційну тенденцію від фрагментарної імпресіоністики («повістка», «ескіз») до широкоформатної форми роману, характерної для модернізму з його прагненням охопити філософські проблеми буття.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЯ СТРУКТУРА У ФУНКЦІОНАЛЬНОМУ АРХІТЕКСТІ: ДИСКУРСИ, ЖАНРИ, СТИЛІ

Оскільки для виявлення функціональних аспектів поетики актуального твору важливим є її проспективне зіставлення з посттекстом – поетикою тогочасної і наступних епох, поняття архітекстуальності потребує історичної конкретизації, адже тематичний, жанровий і стильовий архітекст постійно оновлюється. Будь-який більш-менш значущий твір з часу своєї появи залучається до цього історичного процесу не тільки як об'єкт, а й як суб'єкт літературного впливу: він актуалізує одні і заперечує інші традиції і новації, перегукуючись чи контрастуючи із жанрово-стильовими і проблемно-тематичними тенденціями, які наступники пізніше визнають плідними або ж непродуктивними.

Приблизними аналогіями структуралістичного поняття архітекстуальності є культурно-історична категорія традиції та рецептивно-естетична категорія горизонту сподівання. Окреслюючи горизонт сподівання як звичну для читача тематичну, жанрову і стильову традицію (те, що для нього «знайоме з попереднього естетичного досвіду»), Г.Р. Яусс запропонував поняття естетичної дистанції: «Сприйняття нового твору може привести через заперечення звичного або усвідомлення вираженого досвіду до “зміни горизонту розуміння”. Відповідно відстань між заданим горизонтом очікування і появою нового твору можна визначити як естетичну дистанцію. Історично вона об'єктивується в спектрі реакцій публіки і суджень критики: раптового успіху, невизнання, шоку або визнання лише одиницями, повільного або запізненого розуміння» [248, с. 62].

Критичну і творчу рецепцію можна уявити як діалог між традиційним читацьким (суспільним) досвідом та інноваційними пропозиціями актуального твору, а історію рецепції – як низку інтерпретацій, які встановлюють зв'язки між його поетикою та архітекстом, який розвивається в культурному часопросторі.

Отож якими є ознаки модерних віянь у збірці А. Кримського і які з них були цікавими для реципієнта тогочасної і наступних епох? Чи можна виявити

архітекстуальні властивості поезики актуального твору за допомогою вивчення дискурсивних його вузлів і посттекстових маркерів?

3.1. Історія критичної рецепції збірки: текст у світлі посттексту

Відмінність коду і декодування (М. Ріффатер), конфлікт інтерпретації та надінтерпретації (У. Еко), розбіжність горизонтів читацького сподівання і тексту (Г.Р. Яусс) – це ті теоретичні орієнтири, які дають можливість зрозуміти й описати історичні колізії критичної рецепції першої прозової збірки А. Кримського.

Зацікавлено й водночас суперечливо сучасники сприймали збірку А. Кримського з її незвичайним – парадоксальним, пародійним та багатозначним – висвітленням фундаментальних для суспільства проблем виховання, національної самототожності, релігії, сімейних і дружніх стосунків. У вартості книжки вагався й сам автор. Пізніше, у «Напутньому слові до 5-го видання “Повісток та ескізів”...» (1919), він писав про це так: «наша критика та історія українського письменства привітала, свого часу, мої “Повістки та ескізи” дуже прихильно. Чи варті вони були того?» [128, с.276].

Відгуки на окремі оповідання А. Кримського почали появлятися задовго до виходу збірки – в міру їх публікації у пресі («Історію однієї подорожі» було видрукувано в «Зорі» наприкінці 1890 року, «Батьківське право» – там же через рік) та окремими виданнями («Сирота Захарко» під назвою «В обіймах старшого брата» і в «В народ!» вийшли окремими брошурами у Львові 1892 року). Обмірковуючи перспективи своєї можливої письменницької кар’єри, початківець звернувся листовно до І. Франка, Б. Грінченка та інших літераторів з проханням висловити оцінку його первісткам: «Будьте ласкаві, скажіть мені про них Вашу щирі думку. Я не покривдюся ніяким осудом, а тим часом Ваше слово матиме на мене великий вплив. Як Ви думаєте: чи варто мені щось самому писати, чи краще обмежитися перекладанням?» [134, с. 37].

Відповіді були заохотливі, хоч і не завжди втішні. В листах до автора І. Франко зауважив залежність оповідань від «російської школи», їх неглибоку психологію, і схематизм [225, т. 49, с. 302-303], але вже у статті «Наше літературне життя в 1892 р.» зарахував дебютанта до «“наймолодшого” і найрухливішого покоління укр[аїнських] письменників», твори яких вирізняються «прекрасною мовою, викінченою формою і гармонійністю композиції» [225, т. 29, с. 14]. У Франковому переліку А. Кримський опинився поряд з Б. Грінченком, П. Грабовським, В. Самійленком, Лесею Українкою, М. Коцюбинським. «Отсей молодий гурток укр[аїнських] письменників, – прогнозував критик, – то, очевидно, головна надія нашого письменства, то його безпосередня будучина» [225, т. 29, с. 15].

Вже 1893 року прізвище Хванька Кримського фігурує в «Історії літератури руської» О. Огоновського серед багатонадійних повістярів, які пишуть «гарні оповідання» [172, с.1326] і «в популярній літературі, або в белетристиці могли би займати поважне місце» [172, с.1305], хоча «почали ось недавно з’являти хосенну діяльність літературну, зза чого годі сказати про неї рішуче слово» [с.1305]. Звісно, не всі початківці з того переліку увійшли до канону національної літератури, а Кримський згодом зайняв поважне місце.

Як, бачимо, у проспективній оцінці досвідчених літературознавців О. Огоновського та І. Франка йдеться про письменників, творчість яких вийшла за межі літературної традиції та звичного читацького досвіду і спроможна спричинити «зміну горизонту розуміння» [248, с. 62].

Згідно з оцінкою Б. Грінченка (лист до А. Кримського від 20 жовтня 1895 року), «Франкове “В поті чола” і Ваші “Повістки” найкраще з усього, що дали нам останні років 10» [82, с. 216]. Разом із творами Івана Франка та деяких інших письменників дебютна збірка А. Кримського засигналізувала перспективи модернізації національного письменства, оскільки торкалася серцевини болючих морально-етичних проблем своєї сучасності.

У 1896 році на сторінках чернівецької газети «Буковина» появилася рецензія Т. Галіпа на «Повістки і ескізи...» – розлога, позитивна, хоча й досить поверхова, що можна пояснити заниженим естетичним горизонтом молодого чернівчанина. Критик відзначив передовий ідейний зміст і майстерну форму збірки, зарахувавши її до тих літературних явищ, які «посувають суспільність наперед» [30], схвально оцінив у прозі А. Кримського «критичні образки життя, схоплені дуже вдатно», однак не зумів декодувати критичну її спрямованість проти народницьких шаблонів і не помітив болючого мотиву декадансу. Як зауважила С. Павличко, «рецензент не вловив іронії Кримського про панича-народника, так само не вловив акценту на нерви, суб'єктивізм» [183, с.153]. Невдалими були зіставлення «Повісток і ескізів...» із сатиричною прозою М. Салтикова-Щедріна і збіркою І. Франка «В поті чола». Звинувачення в наслідуванні М. Салтикова-Щедріна А. Кримський назвав безпідставними [135, с. 9]. А Франкові, як зауважила сучасна дослідниця [109, с.177], молодечою зухвалістю міг здатися нетактовний закид в бік збірки «В поті чола», в якій Т. Галіп добачив відбиток, як він висловився, «галицької польсько-жидівської культури, котра знов є хоч і порепаним дзеркалом сучасного західноєвропейського культурного життя». Пізніше в рецензії на повість Т. Галіпа «Перші зорі» І. Франко їдко висміяв вузький кругозір її автора, нездатність «станути вище понад уся оту моральну гніль, серед якої живе та громада, щоби зрозуміти, що в її словах і вчинках є зле, а що добре» [225, т. 30, с. 232].

У рецепції Т. Галіпа, зокрема, в його нечутливості до порушених болючих проблем, до мотиву декадансу, а також у його дилетантських компаративних оцінках проявилася значна естетична дистанція між дебютною збіркою А. Кримського і горизонтом сподівання широкої публіки, яку представляв молодий чернівчанин.

Намагання дещо згладити гострі кути і подати читачеві збірку в традиційному освітленні, можна помітити й у відгуках М. Кононенка в журналі «Киевская старина» та Б. Грінченка в «Літературно-науковому віснику» на

передрук повістки «Psychopathia nationalis» під назвою «Нудьга» в альманасі «Складка» (Санкт-Петербург, 1897): «Найкраща річ у збірці – се, безперечно, “Нудьга” д. Кримського, – констатував Б. Грінченко. – Вона вже друкувалася в галицькій збірці сього автора під іншим заголовком. Тут її де скорочено, де відмінено, і, здається, на краще. Взявши формою дневник, автор оповідає нам про страшну нудьгу інтелігентної людини за своїм рідним краєм» [52, с. 96]. Висунувши на перший план звичний для української публіки літературний мотив любові до рідної землі, критик не зауважив болючих внутрішніх дисонансів і світоглядних перемін у душі героя.

Зрештою, естетично й ідеологічно провокаційну новизну «Повісток і ескізів...» не так легко було окреслити логічними дефініціями. Критика йшла до такого окреслення поступово – через зіставлення нового літературного явища з попередньою літературною традицією і сучасними тенденціями національної та світової літератури. У статті «Українсько-руська (малоруська) література» (1898) І. Франко визначив новаторські стильові напрями наймолодшого літературного покоління, до якого зарахував А. Кримського: воно йде дорогою європеїзму, «черпаючи свої стимули прямо із західноєвропейських напрямів імпресіонізму та неоромантизму, прозваного *per nefas* декадентизмом» [225, т. 41, с. 86]. А 1901 року, аналізуючи літературний процес останніх десятиліть ХІХ ст., І. Франко вирізнив Б. Грінченка, А. Кримського і Г. Хоткевича як «тих людей, що надали йому характер, значно неподібний до того, що було давніше» [225, т. 41, с. 514-515]. Кількома штрихами критик змалював багатогранну постать А. Кримського-науковця, поета, прозаїка і публіциста: «незвичайна поява серед українців, незвичайна своєю енергією, пристрасною любов'ю до України та різносторонністю знання й таланту... Філолог із фаху, орієнталіст із замилювання, він виявив себе високоталановитим поетом, дуже оригінальним повістярем і якийсь час забирав голос у всяких важних літературних і суспільних справах у галицьких виданнях...» [225, т. 41, с. 515]. Охарактеризувавши письменника як діяча «перехідної формації» з новочасним європейським світоглядом, І. Франко

дав стислу, але вимогливу оцінку його прозі: «Оповідання чи то, пак, “Ескізи” Кримського, навіяні гарячою, подекуди аж неначе хоробливою любов’ю до України, артистично стоять невисоко; найцінніше в них – се, власне, виливи чуття і поглядів самого автора, той ліричний елемент, що виявляє нам його чисту, як сльоза, незвичайно чутливу і гарячу душу» [225, т. 41, с. 515]. За Франком, А. Кримський належить до «неспокійних, вихруватих натур, жадних праці і перетяжених працею, все втомлених полемікою і охочих до неї» [225, т. 41, с. 515–516], які самовідданою працею намагаються заповнити прогалини в різних сферах національної культури.

Услід за І.Франком, який охарактеризував поетичну манеру А. Кримського в літературному огляді «Наша поезія в 1901 році», Б. Грінченко спробував спортретувати цілісну постать письменника у статті «А.Е. Крымский как украинский писатель» («Киевская старина», 1903). Критик відзначив таку його стильову особливість, як «прояв індивідуальності автора – вразливої, нервозної, яка здатна до гарячих поривів почуття і водночас постійно прагне до щирого і об’єктивного розкриття істини, якою бачить її автор» [51, с. 126]. Інші риси, які вирізняють прозаїка А. Кримського на тлі традиції: його персонажі походять не з селянських, а інтелігентних верств, а в конфлікті «батьків і дітей» автор відстоює права скривджених; оскільки головних персонажів об’єднує «психічна спорідненість», твори збірки малюють один тип героя – сучасника-декадента надзвичайно вразливого, нестриманого, поривчастого, самозаглибленого, сповненого самолюбства і схильного до естетства. Природно, що Б. Грінченкові, прихильникові реалістичного письма, не сподобалися викривальні авторські інтенції, спрямовані проти вдаваного патріотизму, а повістка «Та хто ж справді тут винен?!» з її оповідною манерою видалася «річчю, що найкраще написана, хоч і не найцікавіша змістом» [51, с. 128].

Ім’я А. Кримського ставало популярним і за межами України. В січні 1903 р. Вільям Річард Морфілл (W.R. Morfill, 1834–1909) видрукував відгук на тритомну антологію української літератури «Вік» у журналі «The Athenaeum», де

згадав А. Кримського між такими письменниками, як І. Котляревський, П. Куліш, Марко Вовчок, І. Франко [див.: 221, с. 103]. Завдяки Морфіллові «візія української літератури як модерної й багатой жанрами вийшла поза межі слов'янського світу» [28, с.171]. У довідковій статті для російського читача, яку помістив Б. Грінченко в «Большой энциклопедии» (1903) за редакцією С. Южакова, автор «Повісток і ескізів...» постав як «талановитий белетрист, що пише на оригінальні теми колоритні оповідання» [50, с. 604]. А І. Франко в Енциклопедичному словнику Брокгауза і Ефрона (1904) назвав А. Кримського серед прозаїків, котрі стоять поряд із першорядним новелістом М. Коцюбинським, відзначивши у збірці «Повістки і ескізи...» повістку «*Psychopathia nationalis*», яка «відрізняється яскравістю барв і глибоким ліризмом» [225, т. 41, с. 154-155].

У статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» («Русская мысль», 1903) С. Русова визначила перехід від селянської до загальносупільної проблематики головною ознакою нової літературної генерації: «молоді її представники вже не обмежуються в своїх творах на малюванню самого народного життя, а рисують нам також картини з нашого товариського життя: Яновська (“Ідеальний батько”, “Дарочка”), Кримський (“Не порозуміються”) і найхарактерніший представник нової української літератури Коцюбинський» (цит. за вид.: [225, т. 35, с. 101-102]). У своїх зауваженнях («Літературно-науковий вісник», 1904) до цієї статті І. Франко уточнив і доповнив спостереження С. Русової, перевівши акцент з тематики на сферу поетики. На його думку, новизна представників молодого покоління полягає не в темах, а в способі трактування тих тем – у психологізмі, в зображенні подій з точки зору персонажа, а не автора, в заміні старої описової манери новим стилем – лаконічним, ліричним, ритм якого наближається до музики. На прикладі новелістики В. Стефаніка критик показав, як новітнє зображення душевних трагедій, конфліктів і драм здійснює «потрясаючий вплив на душу читача» [225, т. 35, с. 109]. Ці тези І. Франка й донині залишаються орієнтирами для подальшого

вивчення новітньої прози, у якій зміна авторської точки зору спричинилася до зміни поетики і, відповідно, до зміни «горизонту розуміння» (Г.Р. Яусс).

На наступні видання збірки, які виходили на початку ХХ століття, у пресі з'явилися позитивні відгуки В. Гнатюка [38], А. Нестеровського [165] та інших критиків. Однак «естетична дистанція» між прозою А. Кримського і звичним горизонтом публіки залишилася неперейденою. Це засвідчує той факт, що Українсько-руська Видавнича Спілка, опублікувавши 1905 року роман «Андрій Лаговський» (перші дві частини «Не порозуміються» і «Туапсе»), не пустила книжку до продажу, а висилала її передплатникам «за спеціальними замовленнями», як зазначено в рецензії В. Гнатюка. Рецензент, який був секретарем і редактором Видавничої Спілки, мотиви такого рішення виклав так: «Повість перейнята гарячою моральною проповіддю, але надається лише старшим до читання» [38, с. 165].

Пригадуємо, що півтора десятка років тому редакція «Зорі» відмовилася друкувати повість А. Кримського «На чужім ґрунті» через брак пристойності і пошани до «національних святощів». Тепер до списку претензій додався натуралізм. Леся Українка по-дружньому радила авторові «Андрія Лаговського»: «...я Вам от що скажу: таки не вадило б кілька карточок вирізати з Вашого роману. Ви самі знаєте, яких. Не всі ж “чителники такі “обстріляні птахи” в літературі всякої школи, як я, то, може, іншому й книжка випаде з рук, а се буде шкода, на мою думку. Та й ідея Вашого твору зовсім не вимагає такого *naturalisme à outrance*, скоріш навіть затемнюється ним» [220, т. 12, с.149]. Тут, фактично, Леся Українка має на увазі вузький естетичний горизонт публіки, яка через свою необізнаність з новітніми літературними «школами» неспроможна зрозуміти *naturalisme à outrance* – натуралізм, доведений до крайнощів.

Епістолярна критика прози А. Кримського часто не менш важлива за своїм змістом, ніж критичні публікації, оскільки, по-перше, адресанти у приватних листах висловлювали навпростець те, що не могли чи не хотіли сказати прилюдно. А по-друге, листовні рецензії І. Франка, Б. Грінченка, Лесі Українки

містять цінні аналітичні міркування. Скажімо, лист Лесі Українки від 16 листопада 1906 року з приводу роману «Андрій Лаговський» переріс, за словами М. Гнатюка, «з критичного відгуку на твір у розгорнутий аналіз літератури початку ХХ століття» [41, с.184].

Важливим поступом в освоєнні прози А. Кримського став невеликий літературний портрет письменника, що його опублікував О. Грушевський 1908 року в «Літературно-науковому віснику» [56], а наступного року – у складі своєї книжки «З сучасної української літератури» [55]. «Основний тип» у творах А. Кримського – це, за спостереженням критика, «нервово-хворий істеричний інтелігент» [55, с. 151], проблеми якого починаються в дитячому віці з конфліктів у сім'ї і провадять або до самотності мрійливого ідеаліста («Андрій Лаговський») або до філософії старого гріхводи («Виривки з мемуарів...»), яка має чимало спільного з проповіддю тілесних утіх в новітній літературній «течії сексуальних проблем» [55, с. 152].

До речі, оцінки модерністів – представників «Молодої музи» та «Української хати» – виявилися набагато суворішими за поблажливе ставлення традиційних поборників суспільної цноти. О. Луцький «найбільш суцільною» назвав першу частину роману «Андрій Лаговський», тоді як у другій частині помітив постійні перебої, спричинені настирливими рефлексіями на тему кохання. Тому твір, який сам інтерпретував свої образи у психологічно-еротичному ключі, виявився для молодомузівця «дивною повістю», невдалою спробою «представити нам сучасного дегенерата» [143, с. 523]. А М. Євшан, вважаючи декадентизмом втечу від життя у вигаданий штучний світ, зарахував до цього напрямку пізнього А. Кримського. За словами критика, дебютуючи, молодий прозаїк виявив добру обізнаність з українським життям, але, на відміну від попередників, звернув увагу «не на описи його, але радше на психологію своїх героїв» [84, с. 194]. В усіх своїх прозових творах А. Кримський змальовував в різних ракурсах один і той самий тип героя – надзвичайно чутливого, схильного до хворобливого самоаналізу. Однак невміння автора підібрати до цього образу відповідний «тон» знижує його

літературну цінність. Крім переваги раціоналізму над почуттям, критик назвав ще одну причину декадентського дисонансу – естетизм: письменник милується ідеалом здалека, остерігаючись підійти ближче й «побачити життя таким, як воно дійсно є» [84, с. 198-199].

Зате прихильники традиційного напрямку переважно намагалися відмежувати А. Кримського від модернізму й перетягнути його на свій бік. Глузливо критикуючи під час дискусії 1902–1903 років зразки «нової краси» у творчості таких зачинателів українського модернізму, як О. Кобилянська, М. Вороний, Н. Кобринська, Г. Хоткевич, В. Щурат і навіть Леся Українка, С. Єфремов зарахував А. Кримського до «справді визнаних письменників», а не представників декадансу [88, с. 60]. Пізніше автор «Історії українського письменства» (1911) характеризував А. Кримського як яскравого суб'єктивіста в українській літературі [88, с. 530]. Рефлексивність, притаманну і героям, і їхньому авторові, С. Єфремов декодував як безупинне шукання людини: «Немов той Діоген, всюди він обертається з світлом свого поетичного натхнення, вічно шукаючи відповідної своєму ідеалу людини, помиляється, впадає в зневір'я і знов шукає, не кидаючи надії колись таки знайти ту справжню, гармонійну істоту, яка задовольняла б його вимоги до людини» [87, с. 528].

У 1919 році Українське наукове товариство (УАН) опублікувало п'яте, «повне й переглянуте автором» видання збірки «Повістки і ескізи з українського життя». У рецензії на це видання М. Могілянський закинув А. Кримському описовість, але визнав цінність суб'єктивного викладу в його творах: «найцікавішим героєм їх є чулий, вічно шукаючий людини, “взискующий града” автор. ...Син свого часу відбивається в писаннях Кримського досить колоритно, й для історії українського інтелігента писання Кримського дають цінний матеріал...» [154, стовп. 1925].

Це було останнє прижиттєве видання «Повісток і ескізів...». Того ж року УАН видала «Бібліографічний покажчик друкованих писань проф.

А.Є. Кримського» – найповніший на той час покажчик праць письменника і науковця.

Літературний процес невідомо змінився, і критика згадувала А. Кримського дедалі рідше. В передмові до збірника «Нова українська поезія» (1920) М. Зеров виділив три покоління літераторів та окреслив їхню роль у художньому процесі: перше покоління, до якого він зарахував Лесю Українку, М. Чернявського та А. Кримського, звільнило літературу від «старо-сентиментального стилю», а друге, «молодомузівське», і третє, найновіше, покоління вдосконалили техніку письма й поширили «ідейні обхвати української поезії» [94, с. 324].

У 1923 році Ю. Меженко поділив літературний Київ на дві «ідеологічно ворожі» групи: з одного боку, деструктивні «панфутуристи», а з другого боку – всі інші: неокласики, плужани, а також старше покоління, яке не прийняло «революцію, яко матеріал для своєї творчості». До попутників, поряд із Л. Старицькою-Черняхівською, Н. Романович-Ткаченко, Л. Яновською, було зараховано й А. Кримського [150, с. 264]. Однак А. Кримський так і не став «попутником» більшовицької влади, оскільки більше не брався за письменницьке перо. Та й наукові праці з'являлися дедалі рідше.

Хоча в 1920-х роках постать А. Кримського стисло висвітлювалася в підручниках з історії літератури О. Дорошкевича, В. Коряка, однак інтерпретація була переважно ідеологічною. Скажімо, В. Коряк ототожнив родинні та економічні взаємини в оповіданні «Батьківське право» [113, с. 484].

Насувалися масові антиукраїнські репресії. 1928 року було організовано викривальний виступ В. Петрова на засіданні Академії наук, спрямований проти А. Кримського [див.: 183, с.283-297]. На ту пору останньою даниною шани А. Кримському-прозаїкові стала публікація у двотомній антології «Прозаїки 90-900-х років» (1930) повістки «Не порозуміються», стосовно якої упорядник І. Миронець відзначив органічність образу декадента [153]. А тимчасом за кордоном відомий львівський критик М. Рудницький у властивій для нього

скептичній манері характеризував А. Кримського як першого, хоча й не надто оригінального, прибічника новітніх течій: «Як добрий знавець чужих літератур, Кримський випередив спроби нашого модернізму та декадентизму в новелі та ліриці» [203, с. 183] («Від Мирного до Хвильового», 1936).

У повоєнному радянському літературознавстві нерado торкалися питань ранньої прози А. Кримського, її еволюції та впливу на літературний процес. «Праці його, за незначним винятком, не друкувалися, не перевидавалися, стали бібліографічною рідкістю. Не впорядкованим залишався архів ученого, внаслідок чого багато цінних документів, а то й праць в рукописах, очевидно, назавжди втратились» [60, с. 52]. Було знищено Звенигородський архів А. Кримського.

Спроби донести до читача прозу А. Кримського розпочалися в 1960-х роках. Автор передмови до «Вибраних творів» (1965) письменника С. Шаховський атестував це видання як відкриття забутої спадщини. Звісно, це було великим перебільшенням, бо до збірника увійшло всього лише чотири твори: «Перші дебюти одного радикала», «Та хто ж таки справді винен?», «Жид-погонич» і «Сирота Захарко». З усієї спадщини прозаїка тих кілька творів становили, за словами одного з рецензентів, саме «те, що дістало позитивну оцінку критики і витримало певне випробування часом» [13, с. 158].

Та навіть ця дециця віщувала поступ. 1968 року вийшла збірка А. Кримського «Поезії» та перша книжка про письменника – літературний портрет «Агатангел Кримський» О. Бабишкіна. Щоправда, О. Бабишкін змушений був применшувати новаторство прози («не в белетристиці він скаже нове й незнане слово» [5, с. 20]), трактуючи її як інтермецо в напруженій діяльності вченого, а створений А. Кримським образ молодого бунтаря критик інтерпретував як «тип Базарова», ледь не «Übermensch'a» [5, с.69-70].

Значним поступом стала публікація у 1972–1973 роках п'ятитомника художніх творів, наукових праць та листування А. Кримського. У ньому за виданням 1919 року вперше після довгої перерви було видруковано збірку «Повістки і ескізи», хоч і не в повному складі – з ідеологічних причин упорядники

не включили «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди» і «Psychopathia nationalis». З тих самих причин у виданні появилися купюри. Наприклад, на сторінках 482, 503 першого тому вилучено ті ж ідеологічні фрагменти, які не пройшли австро-угорську і царську цензуру, хоча були відновлені у виданні 1919 року. В п'ятитомнику було запроваджено радянську традицію написання з малої літери назв релігійних понять «Бог», «Господь», «Євангеліє», тоді як у прижиттєвих виданнях вживання у таких випадках великої і малої літер виконувало смислорозрізнявальну функцію. Порівняймо: «...він несвідомо пімстився за той час, коли, дякуючи татусеві, він вважав його немало за *бога*...» і «Так *Бог* звелів, – тихесенько вимовив Гнат...» [128, с. 6] – у першому випадку виділене курсивом слово вжите як загальна назва, а в другому – як релігійне поняття. Безумовно, згадані випадки втручання в авторський текст слід розцінити як цілеспрямовану спробу радянської цензури змінити художньо-гуманістичний код прози А. Кримського.

У добу новітньої української незалежності зацікавлення постаттю і творчістю А. Кримського відроджувалося поступово. Ще на початку двохтисячних років відомий сходознавець, учень академіка А. Кримського О. Прицак відзначив фактичну відсутність в історії української культури цієї унікальної постаті [193, с. 5]. Тоді ж М. Зубрицька підтвердила парадоксальну ситуацію: А. Кримський «не лише не увійшов у канон української літератури, а й надалі залишався в гроні найменше прочитаних, найменш ясних і найменш популярних українських письменників. Його непопулярність сягнула таких розмірів, що Кримському навіть не знайшлося місця в “Історіях української літератури ХХ століття”, виданих у 90-і роки» [95, с. 9].

Згодом було виявлено великий пласт проблем, зв'язаних з поетикою А. Кримського, які вимагали сучасних підходів, європейських мірок. Серед цих проблем – питання про зв'язок творчості А. Кримського з дискурсом модернізму. Раніше питання про місце А. Кримського в системі загальноєвропейських модерних течій частково порушувалося у працях закордонних українців. Ще в

1968 році Б. Рубчак у статті «Пробний лет (Тло для книги)» здійснив спробу зарахувати письменника до «піонерів українського передсимволізму» [201, с. 67]. Згодом таким шляхом пішов Г. Грабович, запропонувавши у статті «Екзорцизм українського модернізму» (1992) розглядати А. Кримського нарівні з «Молодою музою» та літераторами «Української хати» в контексті модернізму [49, с. 533].

Першою, але, на жаль, незавершеною аналітичною працею, яка порушила питання новаторства поезики та ідеології творчості А. Кримського у зв'язку з його особою і культурно-політичним життям епохи, стала книжка С. Павличко «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського» (2000). Тут С. Павличко підсумувала політичні, світоглядні і літературні «уроки» дебютної збірки «Повістки і ескізи...». Згідно з авторкою, політичний урок полягав у виявленні вичерпаності українофільства з його збиранням фольклору та «ходінням» у народ; світоглядний (С. Павличко назвала його «тематичним») – у змалюванні образу сучасника-невротика, в якого ірраціональне виривається з підсвідомості на свободу. С. Павличко спробувала за допомогою психоаналізу перейти від поверхневого до глибинного рівня структури літературної творчості. Лейтмотивом її книжки стало дискусійне твердження про зв'язок поезики А. Кримського з особою митця, зокрема з його немовбито прихованою і неусвідомленою гомосексуальністю. Притім авторка однозначно поставила знак рівності між персонажами та їхнім автором: «Герої Кримського, як і він сам, – люди з надламанною, хворобливою психікою» [183, с. 57]. Витлумачуючи фрагменти художніх і документальних текстів, у яких містився хоча б найменший натяк на користь такого здогаду, авторка вибудувала хитку й непереконливу надінтерпретаційну конструкцію.

Т. Гундорова у книзі «Проявлення слова» (2007) не схильна була ототожнювати персонажів з їхнім автором. Прозу А. Кримського вона трактувала у світлі ранньомодерністських світоглядних і стильових тенденцій, які зародилися на ґрунті кризи народництва [див.: 59, с.105]. У книжці «Транзитна культура» (2012) авторка приклала до прози А. Кримського складний методологічний

комплекс, у якому психоаналіз поєднано з постколоніальними студіями для дослідження травматичного досвіду у транзитних (перехідних) формах культури. Стверджуючи зумовленість істеричного характеру головного героя його перебуванням в «амбівалентній зоні між двома позиціями – колонізованого і колонізатора» [58, с. 67], дослідниця намагалася довести, начебто «його ідентичність і його бажання зорієнтовані поза межі провінції, до центру, до метрополії, як і належить імперській людині» [58, с. 72]. На наш погляд, намагання розгледіти приховану в підсвідомості «головного героя» А. Кримського «імперську людину» суперечить усій образній системі. Вважаємо не виправданим говорити про «імперськість» героїв «Повісток і ескізів...» та «Андрія Лаговського», які звільнилися від гнітючого відчуття колоніальної меншовартості і стають на захист особистісної і національної гідності.

До цілком відмінних висновків прийшла прихильниця психоаналізу Н. Зборовська. Згідно з її концепцією, «на модерністській стадії мала усвідомитися недооцінка аналізу психосексуальності в моделюванні державницького бажання» [91, с.210]. Внутрішня психічна енергія штовхала модерного українця до цілковитого унезалежнення і повноти виразу життєвої сили у всіх екзистенційних сферах.

Після публікації книжок С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997, 1999) і «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського» (2000, 2001) поширеною практикою стало психоаналітичне трактування деяких прозових персонажів А. Кримського та їхнього автора крізь призму нетрадиційної статевої орієнтації. Однак один і той самий психоаналітичний код, неоднаково трактований різними дослідниками, дає, як бачимо, несхожі результати. Безумовно, автобіографізм, зокрема імпульси авторського несвідомого, позначаються на всій творчості митця, однак не вичерпуються еротизмом і тим більше не зводяться до сексопатології. Витонченіші психоаналітичні, культурологічні, поетикальні інтерпретації

запропонували Н. Зборовська, М. Моклиця, Г. Останіна, М. Гірняк, В. Шкляр, А. Печарський та інші науковці.

Відтоді постать А. Кримського набуває все більшої популярності в літературознавчому дискурсі. Дедалі зриміше окреслюється його роль у становленні українського модернізму, вивчення якого перебувало під заборонами в радянські часи. Перевидано малу прозу А. Кримського, в тому числі «Виривки з мемуарів...» та «Psychopathia nationalis», які у радянський час не друкувалися. Опубліковано два томи його епістолярної спадщини [82] – цінне видання, до якого, щоправда, було висловлено й низку зауважень [див.: 20].

Нові штрихи до характеристики ранньої прози письменника містять праці Ю. Коваліва, М. Моклиці, Г. Останіної, Г. Випасняк, М. Гірняк, Ю. Горблянського, С. Луцак, М. Нестелеєва. Згідно з Г. Останіною, А. Кримський був першим прозаїком, який звернувся до модерністського способу образного мислення [див.: 174; 176; 179]. Щоправда, дослідниця спробувала описати поетику А. Кримського за допомогою таких «приймів вирішення основних проблем», як «інформативно-описові», «аналітичні», «стверджувальні», «заперечувальні», «прийоми домислювання та фантазування, містифікування, іносказання», а також деяких традиційних наратологічних понять (розповідь, роздум, звертання). Деякі з цих прийомів, як бачимо, запозичені зі сфери логіки та психології; вони не повністю збігаються з літературознавчою сферою й подекуди схематизують уявлення про своєрідність творчої манери прозаїка.

Т. Гундорова, Ю. Горблянський, Р. Ткаченко розглядають прозу А. Кримського як зразки інтелектуального жанру епохи *fin de siècle*. Герої цієї прози переживають моральне очищення через боротьбу із власним «егоїзмом», плутаючись у тенетах декадентства, шукаючи духовної опори у спілкуванні зі спорідненою душею [215; 216].

У час постмодерністського плюралізму і релятивності багатозначна сугестивна поетика збірки «Повістки та ескізи...» і роману «Андрій Лаговський» навіює охоту до скандальних інтерпретацій, акцентів на деструктивних елементах

(М. Нестелєєв, Н. Панова). М. Нестелєєв вбачає в персонажів А. Кримського схильність до неґації, автодеструкції, розглядаючи їх у контексті суїцидального дискурсу українського раннього модернізму [164].

Ще одне відгалуження сучасного літературознавчого дискурсу – трактування творчості А. Кримського крізь призму художніх і духовних пошуків автора-модерніста [26; 33; 48; 105; 142; 155].

Не лише творчість, а й життя й особистість А. Кримського оповиті таємницями, а його самого називають людиною-міфом [242, с.179]. Цікаво спостерігати за історичним процесом міфологізації життєпису А. Кримського. Різні версії біографічних легенд А. Кримського (кохання до Лесі Українки, нетрадиційна статева орієнтація, характер ученого-дивака, обставини його загибелі) відображені в літературних творах і документальній белетристиці. Так, неоромантичним відгуком на творчість поета-орієнталіста стала поезія Христі Алчевської «Посвята А. Кримському» (1910). В оповіданні «Мудрець» («Літературний зошит», додаток до «Українських вістей», 1947, № 2) Т. Осьмачка упереджено виклав неправдиву версію самогубства Миколи Левченка, який був прийомним сином академіка [див.: 191, с. 126]. Біографічну канву висвітлюють документальна розповідь Івана Ільєнка «Хватальна евакуація: Поєдинок академіка Агатангела Кримського» (у книжці «У жорнах репресій», 1995); белетризована розвідка В. Шкляра «Агатангел і Марія: нечестиве кохання в блакитному інтер'єрі» (2004); художньо-документальна повість для дітей Є. Білоусова «Агатангел Кримський – учений та письменник», 2012).

Розбіжні оцінки стосувалися амбівалентних особливостей поетики збірки: небаченою її відвертістю, яка межує з «неморальністю», були невдоволені редакції «Зорі» та Українсько-руської видавничої спілки; на дисонанси неоромантичної мрійливості і разючого натуралізму вказували Б. Грінченко та О. Грушевський; поєднання живого почуття й аскетично суворих рефлексій не влаштовувало О. Луцького та М. Євшана; реалістичні елементи всіляко підкреслювали О. Бабишкін та інші радянські літературознавці, тоді як на ознаки

модернізму звернули увагу Б. Рубчак і Г. Грабович; С. Павличко акцентувала на статевій проблематиці, а М. Моклиця – на лейтмотив духовного відродження.

Ці та інші особливості визначили розломи між поетикою А. Кримського та її рецепцією, які існують дотепер і провокують найрізноманітніші інтерпретації. За нашими спостереженнями, генетичні підходи (біографічний, культурно-історичний, соціологічний, психоаналітичний) звужують сенс твору і можливості його тлумачення, а підхід з позицій плюралістичних методологій (культурна антропологія, інтертекстуальність, постколоніальні студії) передбачає вільну естетичну рецепцію, можливість гри сенсами, відкриває ширший простір для невимушеного читання і неупередженої інтерпретації – «перетворення особистої історії на історію культури» [28, с.57].

3.2. Дискурс влади і влада дискурсу

Творчість як протест проти абсурду, що його митець застав у цьому житті – магістральна тема європейського модернізму від А. Кримського до А. Камю. Цілком можливо, що автор «Повісток і ескізів...» міг би підписатися під словами французького мислителя: «Відчути своє життя, свій бунт, свою свободу якнайповніше – значить жити повнокровним життям» [100, с.113]. У філософському есе «Людина, що бунтує» (1951) А. Камю ствердив, що в протесті супроти гніту і брехні людина «завжди переступає свої межі, долучаючись до іншого» [100, с. 192], тобто долає власний егоїзм заради спільноти й відновлення справедливості.

Свій творчий шлях А. Кримський розпочав у час стрімкого піднесення громадських і літературних рухів. Називаючи себе «людиною кабінету» [82, с. 241], молодий письменник усе ж був політично заангажованим громадянином. Він зацікавлено обговорював на сторінках галицької преси найрізноманітніші суспільні питання, дискутував їх з лідерами Русько-української радикальної партії І. Франком та М. Павликом; підтримував дружні зв'язки з Б. Грінченком – одним із засновників Братства тарасівців, програма якого «Profession de foi молодих

українців» (1893) була спрямована проти російського деспотизму й за виборення для українців права на політичне самовизначення та вільний розвиток національної культури.

Етичний принцип громадянської відповідальності рухає й героями А. Кримського. Молодому письменникові (на момент виходу збірки йому виповнилося двадцять чотири роки) вдалося простежити, як конфлікт поколінь виходить за рамки суто сімейних стосунків у соціум, трансформуючись у бунт проти влади авторитету і авторитету влади. Навіть чесна праця на інтелектуальному полі за умов деспотичного ладу видається героєві роману «Андрій Лаговський» злочином насупроти громадянського сумління: «Кожний учений або поет, що знаходить у собі силу щиро працювати при нашому деспотичному ладі, а не йде протестувати й боротися проти того ладу, він своєю совісною працею просто освячує деспотизм та й скріплює його... Праця пасивних учених, поетів, художників – дуже велика підпора деспотизмові проти тих, хто бореться за волю...» [131, с. 137-138].

Щоби цю працю перетворити на активну творчу дію, А. Кримський вдається до різноманітних способів художнього опрацювання претекстів. Зокрема, зіштовхуючи формалізоване «батьківське право» і природне почуття любові в конкретних життєвих ситуаціях, дебютна збірка А. Кримського показує, як у суспільстві етичний кодекс підпорядковано зміцненню авторитету «батьків» суспільності. Навіть християнські заповіді зазнають фільтрування: замовчуються обов'язки владної ієрархії і висувуються на перше місце однобічно інтерпретовані права. Суспільна «педагогічна система» заснована на насильстві, яке чинять батьки над дітьми, чоловіки – над дружинами, пани – над слугами. Дітей карають побоями як неосвічені (наймичка Горпина в «Батьківському праві»), так і інтелігентні батьки (о. Кирило в оповіданні «В народ!»). З юного крадія вибивають зізнання прилюдною езекуцією різками («Сирота Захарко»). Пан Скальський стусанами і «добірними московськими лайками» віддячив візникові

Іцкові («Історія однієї подорожі»). Десяцький Трохим накидається з побоями і брудним лихослів'ям на дружину («Та хто ж справді тут винен?!»).

Обстоювання справедливості і власної гідності є тими спонуками, які штовхають юних героїв А. Кримського до протесту. Саме з цих причин непокірні Настуня і Кость суперечать батькам, («Батьківське право»), Петрусь Химченко бешкетує перед однокласниками-«аристократами», родичами і містечковою публікою («Перші дебюти одного радикала»), Андрій Лаговський конфліктує з роботодавцем, поважними особами і власною матір'ю («Не порозуміються»). Навіть невчений наймит-сирота Захарко («Сирота Захарко») «несвідомо протестував та своїм дитинячим аналізом старався розкласти життєві умови» [128, с.153-154].

Внаслідок наївної, але послідовної позиції молодого покоління, між ним і поколінням батьків втрачається можливість порозуміння на ґрунті морально-етичному. Батьки і діти не тільки розмовляють різними мовами (Петрусь Химченко і Павло Котович вживають українську, на відміну від родичів), а й відрізняються світоглядно: Настуня, Кость і Гнат («Батьківське право»), Петрусь Химченко («Перші дебюти...»), Андрій Лаговський («Не порозуміються») спантеличили своїх кривих несподіваним трактуванням морально-етичних питань.

Контрастно підкреслені світоглядні розбіжності між поколіннями критика відразу помітила, але неоднаково оцінювала: «Сильно переймається автор питанням про відносини між “старшими” (батьками, вчителями) і “молодшими” (діти, шкільна молодь). Він обурюється в оповіданні “Батьківське право” батьками які не визнають дитину за *особу*, що має право на свої власні почуття й думки, і топчуть моральне я дитини по “праву” своєї батьківської влади» [51, с. 119]. «Хатянин» М. Євшан відзначив універсальний характер цього протесту: «Стають вони в опозиції до життя і людей, серед яких живуть, скрізь не згоджуються зі старими поглядами» [84, с. 195]. У 1960-х роках створений

А. Кримським образ молодого бунтаря О. Бабишкін потрактував як «тип Базарова», ледь не «Übermensch'а» [5, с.69-70].

С. Павличко підмінила протестну проблематику психопатологічною, в розкритті якої вбачала новаторство прозаїка та оригінальність його героя, «цілком зануреного у свої переживання, почуття, думки та нерви» [183, с. 57]. А Т. Гундорова, поєднавши елементи психоаналізу з культурологічною інтерпретацією, звернула увагу на те, що підрив «батьківського права» означав руйнування патріархального світогляду у всіх сферах життя: «відхилення “імені батька” для українських модерністів споріднене з Едиповим комплексом: вони обстоюють право власноруч представляти культуру, бути суб'єктом культурного процесу, тобто бути просто митцем, а не виразником “розумної” й “загальної” правди. Вони також відвойовують право на власну мову» [59, 140-141].

Порушена А. Кримським проблема правди, справедливості і правдомовності стала магістральною на зламі віків, коли відбувалася зміна світоглядних систем. Сміливою «переоцінкою цінностей» і гострою конфліктністю його «Повістки і ескізи...» прокладали шлях прозі М. Яцкова, О. Шпитка, В. Винниченка, «хатянській» критиці, які викривали лицемірну мораль міщанського суспільства. Характерним, скажімо, є персонаж оповідання В. Винниченка «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» (1903), який заробляв на прожиток, граючи різні ролі не тільки в театрі – він і в житті прикидався кимось іншим: «мав вигляд людини, що на своїх плечах носить таку вагу обов'язків, яку не кожний витримає може» [24, с. 97].

Численні перегуки дебютної збірки А. Кримського можна простежити в царині молодіжної, виховної, психологічної прози початку ХХ ст., зіставивши її з творами Дніпрової Чайки, М. Чернявського, С. Васильченка. Скажімо, з «Батьківським правом» перегукується морально-етичними акцентами оповідання Наталки Полтавки (Н. Кибальчич) «Його право» (1899), в якому нещасна жінка з маленькою дитиною тікає від чоловіка-тирана, бо той, згідно з судовим рішенням, має намір відняти від неї її Тетяночку. В кульмінації підкреслено суперечність

між «природним» правом любові і «людським» правом упокорення слабших: «Яке “його право”? – нервово, крізь сльози, скрикнула Ольга. – Що суд йому присудив?... Який то суд?... Я не можу жити з своїм чоловіком... він погана людина... він мене мучить... Я кидаю його... І суд відбирає в мене дитину... віддає її тому катові... що й її так буде мучити!... Який же то суд?!... Де тут правда?!... І по закону природи дитя належить до матері...

– А по людському закону до батька, – відповіла з тяжким смутком стара [мати Ольги – *М.Д.*]. – Не жінки писали той закон!... Ми по тих законах тільки карі приймаємо, а писати не можемо!» [163, с. 51].

А в повісті М. Чернявського «Весняна повідь» (1906), де йдеться про участь молоді в кривавих подіях революції 1905 року, Іван Трублаєвич проголошує життєве кредо: «Коли не бути вільними, то краще не жити. Бо рабське життя недостойне людини!...» [233, т. 2, с. 169].

Протест молодих героїв А. Кримського – це боротьба нового проти старого, обстоювання соціальної та гендерної рівності, людської гідності, свободи слова і думки. Тут А Кримський потрапив у фарватер модерної гуманістичної думки, віхами якого стала творчість Ф. Ніцше, О. Уайльда, Б. Шоу, В. Винниченка, Х. Ортеги-і-Гассета, М. Хвильового, А. Камю та інших інтелектуалів-бунтарів.

В українському суспільстві крім загальнолюдської проблеми міжпоколінневих конфліктів актуальною була проблема взаємин міжнаціональних. В А. Кримського обидві сфери тісно зв'язані: на вищих соціальних щаблях місце владних “батьків” і пригнічених, але самосвідомих “дітей” займають, з одного боку, заможний суспільний клас і зайшлий з чужої метрополії колонізатор, а з другого боку, експлуатовані верстви й колонізовані туземці. Знаряддям економічної і культурної експлуатації виступають понівечені імперським тиском персонажі-українці: як “малороси” пан Скальський («Історія однієї подорожі») та отець Кирило («В народ!»), так і їхні супротивники-«українофіли» Олесь Присташ («Сирота Захарко») і Павло Котович («В народ!»).

Ставлення до іншого та його культури стало для А. Кримського важливою етичною міркою людяності в людині і суспільстві. Як зауважив Ю. Ковалів, А. Кримський «ніколи не зацілювався на національному егоїзмі, як неординарний сходознавець, він завжди цікавився світом іншого» [105, с.10]. Молодий письменник викривав імперське трактування українського, польського, єврейського народів. Однак, на відміну від попередників, він не вдавався до історичних та політичних аргументів, а ґрунтував своє бачення національних відмінностей на зображенні психологічного самопочуття інтелігентної людини, яка на собі відчуває культурний і політичний тиск колонізатора.

У його прозі привертає увагу новаторський образ єврея не як стереотипу зла, багатства, обману, а як людини зі своїми клопатами і смішними рисами, яка викликає розуміння і співчуття. Гидкий расизм викрито в ескізі «Історія однієї подорожі». Твір відкривається образливим стереотипом, коли другорядний персонаж-міщанин кепує з Іцка: «Жидюго, жидюго! ..Та ти маєш грошей більше од того пана, що оце зараз везтимеш!» [128, с.21], а головний антагоніст пан Скальський лає Іцка «Юдою» і «хриstopродавцем». Саме етнічне ім'я «жид» в устах імперця-расиста є зневажливим:

«Як стій впали два вдари панового кулака жидкові на шию.

– За що? – повернувся він з гірким питанням до Скальського. – За що мене б'єте? Т'адже й я людина ?

– Ти людина?! Це мені дуже подобається! Ти жид, от що! Животина, скотина!

Скотина покiрно схилила голову.

– Справді, я тільки жид, – подумала вона» [128, с. 28].

А. Кримський показує, що немає місця справедливості і моральності там, де звучить імперський голос. Промовистими у наведеному діалозі є не тільки зміст, а й граматична форма жіночого роду, вжита до особи чоловічого роду – в авторській мові слово «скотина» є катахрезою, яка підкреслює авторське ставлення до інциденту і викликає гіркий сміх.

Б. Грінченко сумнівався у доцільності згадки про українські книжки, які гімназист Олесь ховає від батькового ока [82, с. 216]. Насправді ця доречна художня деталь зображує російського шовініста пана Скальського не тільки як підступного антисеміта, а й українофоба. Таке прочитання кардинально змінює концептуальне розуміння твору, бо висвітлює не етнічне протистояння українців та євреїв, а расизм їхнього спільного ворога-колонізатора.

Фактично цикл «Жидівські мелодії», поема «Сурка», оповідання «До світла!» І. Франка та «Історія однієї подорожі» А. Кримського, поєднавши український і єврейський дискурси, розпочали нову традицію сприймання єврея й оповіді про нього, засновану на відмінній світоглядній zasadі – не на відстороненому трактуванні, коли Інший є предметом оповіді, часто другорядним, комічним або негативним персонажем, а на взаємному спілкуванні, у якому Інший постає як особистість, здатна сама про себе розповісти й відкрити свій внутрішній світ («Бідний жидок Ратиця» Т. Бордуляка, «Щастя Пейсаха Лейдермана» М. Левицького, «Він іде» М. Коцюбинського, «Нухим» А. Крушельницького).

Характерною рисою імперської культури є трактування нерівноправних стосунків із представниками інших етнокультур. Проза Кримського іронізує з приводу імперського патерналізму стосовно підкорених народів, глузує над стереотипним образ Іншого, який склався в уявленні бундючного представника колонізаторів і позначений алогічним відчуттям власної вищості над маргіналізованим Іншим. Так висвітлення щоденних міжнаціональних стосунків переростало в прозі А. Кримського в дослідження історичних і геополітичних травм нації, її страждань і провин. У повістці «Виривки з мемуарів...» ксенофобія («нелюбов і погорда проти поляків, яка панує в Росії» [128, с. 188]) вразила головного персонажа, котрий польську мову вважав негармонійною і назвав її «собачим жаргоном».

Мови різних етносів мають чітку ієрархію в імперському суспільстві. Підбираючи різномовні репліки для персонажів у різних життєвих ситуаціях,

А. Кримський саркастично змалював нахабну самовпевненість представника імперської культури у його стосунках з маргіналізованим Іншим. Так, мовою влади є російська. Імперець Скальський («Історія однієї подорожі») лається «найгіршою московською лайкою». Десяцький Трохим («Та хто ж справді тут винен?!») «як сердитий, зараз по-панськи ушкварює» [128, с. 47]. Персонажі українського простолюду розмовляють рідною мовою, а в спілкуванні з «панами» і речниками імперської влади намагаються переходити на ламану російську.

Представники старшого покоління українських міщан і панства, такі як о. Кирило («В народ!»), використовують українську мову для домашнього вжитку, а російську – в офіційних ситуаціях. Комічні персонажі-українофіли силкуються розмовляти завченою з галицьких видань українською літературною мовою, але російська виривається мимовільно в моменти нервового збудження. Наприклад, українофіл Олесь («Сирота Захарко»), розсердившись на наймита, дає йому ляпаса і переходить на російську, так само як Павло Котович, потрапивши в небезпеку, перейшов на владну російську, намагаючись залякати селян, яких дотепер називав братами: «Я вам не ваш брат, – пора прекратіть ету комедію! ..Мужикі ви подліє! Хахли ви, безмозглиє!» [128, с. 223, 226]. Зрештою неоднаковою є й українська мова в устах персонажів-українців, які стоять по різні боки соціальної і культурної прірви: в оповіданні «В народ!» служниця Оксана говорить про гру «на картопляні» (фортеп'яно), собаку Аякса зве «Олексою», а селянка на питання «Тітко, хочете послухати Шевченка?», відповіла «Ні, нащо мені швець тепереньки? Улітку я раз-у-раз без чобіт ходю...» [128, с. 221].

Мові покори і відданості А. Кримський протиставив мову гідності і свободи. Реалії колоніальної школи автор часто дає без перекладу – мовою оригіналу або в ледь фонетично асимільованій формі («педагогічний совіт», «воспитанники», «по определению педагогического совета» [128, с. 67]), протиставляючи їм рідномовну стихію: «...можна їхати додому! “Додому!” яке гарне, яке любе слово!» [128, с. 68].

Персонажі змінюють мовний код, аби висловити свій протест. Наприклад, гімназист Петрусь («Перші дебюти...») вдається до прилюдного мовлення українською мовою, порушуючи мовний «етикет» міщанського середовища. А старші персонажі-студенти – оповідач-автор щоденника у «Psychopathia nationalis» та Андрій Лаговський («Не порозуміються») – вже спілкуються рідною мовою, вживаючи російську лише в розмові з тими, хто не володіє українською.

В повістці «Не порозуміються» зображено в трагікомічному освітленні вплив «урядової мови» на колоніальних службовців-пожежників: вони беруться до виконання професійного обов'язку, лише тоді, коли Андрій перейшов у розмові з ними на російську лайку: «Мерзавцы!! – гримнув по-російськи молодик, не пам'ятаючи себе з гніву і не розуміючи, звідки в його енергія і мова береться. Московською мовою він крикнув навмисне, бо бачив, що на його “мужичу” мову пожежні не вважатимуть і на пожежу не поїдуть...

Несподіванка, урядова мова, енергічний, наказуючий тон та слово “губернатор” – все те вплинуло-таки на поліцейських Вони почали чухатись. Двоє з них пішли запрягати коні» [128, с. 322].

А в оповіданні «В вагоні» змальовано мовний портрет покруча галичанина-москвофіла: «Якої народності оцей істинно русській галичанин? Думи свої думає він, очевидячки, мовою польською; силується – бути росіянином, а пісні од щирого серця співає – українські, та ще й з “Наталки Полтавки”. Що ж для його справді рідне?» [129, с. 240].

Дебютну збірку А. Кримського можна розглядати як сполучну ланку в довгому ланцюгу творів, які з часів «Наталки Полтавки» (1919) І. Котляревського порушували проблему влади і мови. Після «Повісток і ескізів...» появилася гумореска О. Маковея «Нашоль литератора» (1898), в якій продажні галицькі москвофіли видурюють у російських покровителів гроші на «галицко-русскую университетскую молодежь» [146, с. 94], щоби левову пайку з них покласти собі в кишеню. У гуморесці «Народні пісні» (1899) Грицька Коваленка зображено, як колоніальний режим фальшує фольклор, аби довести права імперії на

колонізовану країну, притім робить він це руками несвідомих службистів-малоросів, які співають чудових українських пісень, але на замовлення начальства подають до друку нашвидкуруч виготовлені макаронічні суржикові підробки [104, с. 35]. А в оповіданні «У школі» (1909) Дніпрової Чайки шкільний інспектор виступає проти «малорусской сепарации».

Школа, церква, армія, урядові установи і шовіністично налаштовані обивателі виконували русифікаторську функцію. Впродовж ХХ століття тема національного безпам'ятства і відновлення національної самоідентичності звучала у прозі В. Винниченка («Між двох сил»), М. Куліша («Мина Мазайло»), У. Самчука («Марія»), О. Гончара («Собор»), Р. Іваничука («Мальви»), Л. Костенко («Берестечко»).

«Національні святощі» занепадають, якщо не витримують випробування на правдивість у життєвих ситуаціях. Удаване народолобство новоспеченого «патріота» А. Кримський показав у низці викривальних сцен, у яких російськомовний Олесь Присташ довірливо записує фіктивні українські пісні, будує прожект «малоруської монархії» і кривдить наймита Захарка, який посеред ночі тікає від побоїв панича-«народолобця» в рідне село, викравши панського кожуха. Як протестний жест треба розцінювати крадіж кожуха – для скривдженого хлопця це була своєрідна відплата за кривду і спроба хоча б частково відновити справедливість у соціально невірноваженому світі.

Якщо взяти до уваги мотив виправдання злочину, вчиненого з соціальних причин, повістка «Сирота Захарко» є дискурсивним вузлом для низки посттекстів, як-от оповідання Л. Яновської «Злодійка Оксана» (1897), де зображено поневіряння героїні-сироти, яку було засуджено до ув'язнення за те, що вкрала для свого немовляти дитячу шапочку й сорочечку. Повістка вписується й у споріднену посттекстуальну лінію творів про сирітську долю, таких як «Odi profanum vulgus» (1899) І. Франка, «Ідеальний батько» (1900) Л. Яновської, «Кумедія з Костем» (1910) В. Винниченка та ін.

Збірка «Повістка і ескізи...» була однією з перших спроб нещадного пародіювання «національних святощів» українофільської літератури. Безумовно, наповнюючи їх актуальним етичним, соціальним, гуманістичним змістом, А. Кримський робив свій внесок до зміни горизонту сподівання українського читача і національного письменства. До подібних способів викриття фальшивого патріотизму й народолобства, протиставлення ідеологічного дискурсу і життєвої практики вдавалися також І. Франко («Чиста раса», 1896; «Доктор Бессервіссер», 1898), В. Самійленко («Патріота Іван», 1888; «На печі», 1898), Б. Грінченко (вірш «Землякам, що раз на рік збираються на Шевченкові роковини співати гімн», 1898), В. Винниченко («Малорос-європеєць», 1907), О. Маковей («Вдячний виборець», 1912; «Трудне ім'я», 1913; «Як Шевченко шукав роботи», 1919).

Для прози А. Кримського притаманна гра культурними стереотипами: удавано наслідуючи їх, вдаючись до прийому пародії та «тексту-в-тексті», автор демаскує культурні міфи, етнічні стереотипи, політичні ідеологеми. «Текстом у тексті» Ю. Лотман назвав риторичну побудову, в якій «відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає у цьому випадку основою генерування смислу» [210, с. 589]. Конструкція «текст-у-тексті» загострює момент гри, коли текст набуває іронічного, пародійного, театралізованого характеру. Такими є писані, усні чи мислені субтексти, які мають свого суб'єкта й адресата і перебувають у діалогічному відношенні з основним текстом. У «Батьківському праві» текстом-у-тексті є щоденник Гнатка, у «Виривках з мемуарів...» – сповідь старого гріховоди в обрамленні вступного слова, у «Psychopathia nationalis» – «чужий» і «рідний» тексти, а в повістці «Не порозуміються» – поезія «Наука» С. Руданського, яка концептуально підкреслює драматизм життєвої ситуації молодого Лаговського.

Трансформація претексту у формі «текст-у-тексті» надає поетикальній структурі актуального тексту значного творчого потенціалу, здатного

провокувати майбутні посттексти. Характерним прикладом є ескіз «В народ!». Подорожуючи до Багачівки й повертаючись додому, Павло Котович обдумує план майбутнього роману, в якому запланував висвітлити колоніальні злигодні свого народу: «Придумував добірні вирази до своєї повісти. “Мати Україно!! поглянь на нас, бідних пташат твоїх! пригорни нас під твої дужі, велетенські крила та поможи до накорінку вигубити зо світу всеньке кацапське кодрло! Амінь”. – Цими словами мусів кінчатись суспільно-психологічно-побутовий роман, що мав піднести ймення Котовичеве високо над усякими Мирними, Франками та Левицькими. Зватися він мав “Туга України”» [128, с. 216-217].

Реалії сільського життя, з якими Котович зустрічається наочно, він одразу ж перекладає на мову українофільських штампів, якими запасається для майбутнього свого твору. Його пародійно стилізоване мовлення – пишномовне й оманливе – дисонує з дійсністю. Наприклад, зустрівши біля крайньої хати стару жінку, Павло «дожидався, чи не запрохає “гостелюбива донька України” (вираз із будучого роману) його до господи» [128, с. 217]. В середині хати він придивляється, чи відповідає його романний опис реальному інтер'єру: «Котович дорогою був втиснув у план роману докладний опис мужичої хати, що з його мало впливати таке: “На всьому цьому одразу можна було прочитати печать того гнету й того придавлення, яке тяжить на нашій бідній національності, дякуючи кацапській культурі”. Тим-то теперечки він дуже уважно взяв придивлятися, яка хата всередині, силкуючись неодмінно зобачити той одбиток кацапського гнету» [128, с. 217].

Авторська розповідь про Котовича і його уявний роман взаємодіють як «текст-у-тексті» та інтертекстуально проектуються на претекст – роман «Хмари» І. Нечуя-Левицького. У «Хмарах», прибувши на вакації додому, Павло Радюк спілкувався з селянами, лікував хвору Параску, записував фольклор, допомагав дідову Ониськові вибирати огірки на баштані, «проповідував свої сміливі ідеї» [167, с. 189]. В А. Кримського юний патріот так само іде «в народ», проповідуючи свої ідеї, і навіть потрапляє на баштан, який викликає в нього алузію до «Хмар»:

«А, там либонь баштан! – догадавсь він, і образ Радюка, що читає Шевченка в куріні дідусеві-баштанникові, повстав у його голові» [128, с. 227]. Однак, епігон Павла Радюка зазнав фіаско – і в реальній пригоді, і в уявному «романі» все в нього склалося навпаки: спалюжений селянками, побитий їхніми чоловіками і покусаний нацькованими собаками, Котович подався додому, лаючись по-московськи.

Як бачимо, план роману в голові Павла коригується двома інтертекстами: книжним і реальним. Якщо вчитане з книжок уявлення не збігається з дійсністю, Павло або «цензурує» цей фрагмент дійсності, або ж навпаки – дещо уточнює свою концепцію, яка в кінцевому підсумку вийшла шаблонно ідилічною, українолюбною, але... без народу – після ганебної втечі від селянських штурханів майбутній автор вирішив викреслити демократизм зі свого патріотизму: «Я інтелігент, а по нації я українець, – очевидячки, я повинен любити рідну мову... Але до чого ж тут мужики? ...Хай собі, хто хоче, пнеться витворяти мужицьку державу, а я не буду: треба бути реалістом, а не божевільним фантастом. А мою неньку Україну я кохатиму палкіше од усіх» [128, с. 231].

Якщо нерозуміння селянами мови панича (наприклад, сприйняття Шевченка за шевця) в сюжеті оповідання А. Кримського «В народ!» засвідчило розбіжність між народницькою літературою і життям, то зигзагоподібний літературно-критичний дискурс навколо цього твору вказує на значну, хоч і змінну, дистанцію між ним і горизонтом сподівань. Так, у 1891 р. Д. Гладилевич заперечив проти друку цього твору через «насмій над народними святощами» [134, с. 40]. Б. Грінченко солідаризувався з авторським розвінчуванням формального народоловства, але висловив претензії до тенденційного способу зображення національного почуття у творах «В народ!», «Сирота Захарко» та «Історія однієї подорожі». Критикові видався легковажним вибір незрілих персонажів, і він вказав на необхідність зміщення фокусу з молодіжного маргінесу на політичне осереддя проблеми – «старших» провідників українофільства [51, с. 125]. За радянських часів О. Бабишкін вперше докладніше охарактеризував соціально-

психологічне підґрунтя театралізованої поведінки Котовича, який переодягнувся в національний стрій і йде «в народ» за сценарієм роману «Хмари», але його українофільство удаване – «він кохатиме Україну без мужиків, тобто без українського народу!» [5, с. 76]. А наша сучасниця Т. Гундорова, влучно зауваживши іронічне зображення народницьких ідеологем у творі, значно звузила його зміст, який, за її словами, «полягає в тому, що цього “націонал-гімназиста”, який іде записувати народні пісні, самі селяни сприймають за злодія» [59, с. 230-231]. Насправді зміст цього твору неможливо звести до анекдотичної пригоди, бо художня трансформація багатющого явного претексту («Слово о полку Ігоревім», Шекспірів «Гамлет», лірика Гайне, комедія «Хмари» Арістофана й роман «Хмари» І. Нечуя-Левицького тощо) та претексту імпліцитного (можливі асоціації з Дон Кіхотом Сервантеса, пародійні перегуки з традицією народницької літератури) є надзвичайно багатозначною і володіє здатністю породжувати різноманітні посттексти або ж ремінісцентно перегукуватися з ними.

Наведемо приклад нісенітниці зі словом «припічок» в епізоді, де російськомовний українофіл Олесь Присташ обмірковує свою майбутню промову: «Закінчити ж можна буде ну хоч так: “Панове, товариство! Бачите, що народ дійшов до самопізнання, горнімось же й ми до рідного...” гм, гм... “очага...” гм! як же буде “очаг” по малоруськи?... – Олесь напружував усю свою тямку. – “Ах! та “припічок” же! Закінчу, з одушевленням: “Горнімся до рідного припічка!” [128, с. 144-145]. Невдовзі В. Самійленко в «українській патріотичній думі» «На печі» (1898) саркастично прирівняв псевдопатріотизм до лежання на печі: «Ще стоїть Україна! Не вмерла вона/ І вмирати не має охоти./ Кожна піч українська – фортеця міцна,/ Там на чатах лежать патріоти [206, с. 131]. Цей сатиричний Самійленків образ «патріотів», що кохають Україну, лежачи на печі, можна розглядати як ремінісценцію Присташевого заклику «Горнімся до рідного припічка!».

Твір А. Кримського залишився маловідомим, зате його посттекст – Самійленкова ремінісценція набула широкої популярності і започаткувала

традицію іронічної атестації українських пристосуванців аж до сьогодні. Скажімо, алюзія на твір В. Самійленка виринула в поемі Л. Мосендза «Волинський рік» (1948): «Яких же заслужила ти поем, / вкраїнська пече! Ставши патріотам / прибіжище, фортеця і Едем, / була ти неборним їм оплотом, / що хоронив їх од усяких тем, / які б могли в них викликать скорботу / над долею народу й темним сумом / пошкодить травленню і мріям-думам» [158, с. 17]. А в романі В. Земляка «Зелені Млини» (1976) привертає увагу ремінісценція, яка є характеротворчою для постійно невпевненого Явтушка Голого, що метається від слабкішого до сильнішого: «для справжнього українця піч однаково, що олтар для віруючого» [93, с.628].

Безперечно, для модернізму характерними були такі сатиричні твори, як «Малорос-європеєць» (1906), «“Уміркований” та “щирий”» (1907) В. Винниченка чи «Іван Іванович» (1929) М. Хвильового, побудовані за зразком пародії та глузливого зображення пригод самозакоханого персонажа, що живе у комфортному уявному світі, який відрізняється від дисгармонійної реальності. Водночас, на відміну від гротескної традиції, в яку природно вписуються «Повістки і ескізи...», в літературі модернізму ширилася і неоромантична тенденція, яка протиставила високе мистецтво профанній дійсності («Поет» О. Кобилянської, новели М. Яцкова, «Лісова пісня» Лесі Українки). На трагічному зіткненні уявного і реального світів побудована драма неореаліста В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1911). У романі В. Підмогильного «Місто» (1928) Степан Радченко живе подвійним життям – реальним і уявним: як митець Стефан він творить роман «про людей», а як літератор Степан – переступає через долі інших людей заради власного добробуту. У «Місті» відсутня гротескна образність, але наявний іронічний план: читач сумнівається, чи здатний Радченко створити роман про людей, якщо в реальному житті він без вагань переступає через їхні почуття і долі.

«Хмари» І. Нечуя-Левицького, «В народ!» А. Кримського і «Місто» В. Підмогильного вибудовують дискурсивну лінію «входження героя в соціум».

Ці три твори при зіставленні вступають у типологічні відношення, виявляючи цікаві сюжетні та ідеологічні збіги і розбіжності. Якщо «Хмари» і «Місто» розпочинаються прибуттям персонажів до Києва (пішки – в Нечуя-Левицького, на пароплаві – в Підмогильного), то в ескізі А. Кримського Павло Котович лише збирається до Києва, подавши листовне «прошеніє» про вступ до університету. Радюк і Котович відправляються для українофільської агітації в село, а Степан Радченко навпаки – до Києва, де заробляє на життя, українізуючи російськомовних урядовців. Радюк мав певний успіх у просвітницькій роботі над піднесенням національного й демократичного духу, тоді як скороспілий «народолюбець» Котович зазнав ганебного провалу, а егоцентрист Радченко поступово знизив свої духовні інтереси ледь не до рівня фізіологічних потреб і письменницької кар'єри. Складається враження, що фрагмент інтертекстуальної дискусії з «Хмарами», яку розпочав А. Кримський пародійним оповіданням «В народ!», В. Підмогильний розгорнув у психологічно витончену, іронічно стриману картину малопомітної, але поступової духовної інфляції в умовах становлення нової імперії, перебудованої з царської в радянську.

Пародія є важливим механізмом літературної еволюції в кожен епоху. Зіставлення народницьких ідеологем з реальним життям в ескізі «В народ!» стає ще більш значущим, якщо взяти до уваги, що він постав напередодні «новомови», яку описав Дж. Орвелл у романі «1984» (1948). Як засвідчує сатирична повість М. Хвильового «Іван Івановича» (1929), хоча докорінно міняється політичний режим, але не змінюється режим подвійної моралі: комуністичні міщани дбають про комфортне життя, прикриваючись революційним словоблуддям.

Актуальний текст переоцінює літературну традицію і накреслює нові тематичні, жанрові, стильові перспективи. Скажімо, шаблонний мотив народницької белетристики «герой-просвітник вирушає в село агітувати й має певний успіх» було деконструйовано в пародійному ескізі А. Кримського «В народ!» (1892), у якому мандрівка псевдопатріота зазнала фіаско. Після А. Кримського появляються все нові й нові варіанти цього мотиву, які розвіюють

ілюзорні стереотипи про стосунки інтелігенції й селянства, як-от драми «Понад Дніпром» (1897) І. Карпенка-Карого, «Нахмарило» (1897) Б. Грінченка. В етюді М. Коцюбинського «Лялечка» (1901) вчителька Раїса прибуває в село не для агітації, а для постійної праці, але непомітно для себе склала «ідейну» зброю, коли закохалася в місцевого попа. Оповідання «Малорос-європеєць» (1907) В. Винниченка, новела «Коні не винні» (1912) та повість «Fata morgana» (1903-1910) М. Коцюбинського зображують, як ліберальна ідея розвіюється у кривавому соціальному конфлікті. В оповіданні В. Підмогильного «Проблема хліба» (1923) населення доведене комуністичною диктатурою до тваринного животіння і зголоднілий герой вирушає в село для спекуляції, а повертаючись додому, натрапляє на баштан і в сутичці з дідом-баштанником вбиває його, що можна розцінювати як ремінісценції роману І. Нечуя-Левицького та ескізу А. Кримського. І якщо сатирична повість М. Хвильового «Іван Івановича» (1929) змалювала мімікрію міщанства в умовах комуністичного режиму, то в часи соцреалізму народницький шаблон було відроджено і збаналізовано в низці сюжетних схем («комуніст прибуває в село, очолює колгосп і виводить його в передовики»), за що їх розкритикував І. Світличний у статті «Людина приїздить на село» (1961).

Ескіз «В народ!» виявляє співзвучність навіть у далеких тематичних, жанрових і стильових перспективах: гротеск і мовна, культурна, соціальна травестія (зміна мовного коду, переодягання в чужий одяг, імітація невластивого соціального статусу: «я – ваш брат» [128, с. 218]) дають змогу зближувати творчість А. Кримського з карнавальним письмом постмодерністів. Можна пригадати поїздку в Чортопіль у романі Ю. Андруховича «Рекреації» (1992), де гротеск доповнено фантасмагорією, чи повість-антиутопію Ю. Винничука «Ласкаво просимо в Щуроград» (1993) з її міксом готичних елементів, сарказму і бурлеску.

Виразні архітекстуальні паралелі проглядаються між «Хмарами», «В народ!» і «Рекреаціями»: у всіх трьох творах – реалістичному модерністському і

постмодерному – фабула, яка змальовує мандри на провінційну батьківщину, пов'язана з мотивом її національного відродження. Якщо в епоху реалізму мистецтво відображало дійсність, в епоху модернізму його було протиставлено дійсності, то в епоху постмодерну саме життя перетворилося в театральну сцену з бутафорією замість справжніх речей.

3.3. Психологічні профілі та світоглядні перспективи

А. Кримський відмовився від реалістичного розуміння «дійсності» як наперед даного об'єкта, який підлягає художньому відображенню. Для письменника-модерніста цінність мав виключно суб'єктивний досвід спілкування людської особистості з іншими особистісними світами.

Першим окреслив психологічні профілі героїв збірки Б. Грінченко. «По суті, – висловився критик, – все це одна і та ж психічна фізіономія, але яку зображено з декількох неоднакових точок зору» [51 с. 126]. Пізніші дослідники уточнювали цей тип героя, започаткований «Батьківським правом»: рефлексивний, нервозний, «з лагідною й люблячою, хоч і часто розбитою, розхитаною сумнівами душею» [87, с. 231] (С. Єфремов); «нервово-хворий істеричний інтелігент... в різні моменти життя в різних умовах і обставинах суспільних» [55, с. 151] (О. Грушевський); «всі вони так до себе подібні, що становлять неначе одну людину в різних обставинах життєвих» [84, с. 195] (М. Євшан).

Насправді персонажі А. Кримського двоякі: вони обирають або зручний і комфортний шлях життєвого пристосовництва, або складний, але чесний напрям нонконформістської поведінки в житті. Для «позитивних» героїв важливим є відчуття власної гідності, відстоюючи яку, вони отримують важкі перемоги й гіркі поразки. Зробивши, здавалося б, раз і назавжди свій вибір на користь правди, вони щодня повинні підтверджувати цей нелегкий вибір.

Часто дослідники вбачають новаторство А. Кримського у виборі досі незнаних персонажів – неврівноважених, з психічними розладами. За словами М. Рудницького, він «перший ясно вибрав собі на героїв психопатів і з їх

розстроєних нервів пробував добути звуки, що нічим не нагадували б окликів болю із селянських грудей» [203, с. 183-184]. Спостереження М. Рудницького підтвердила Т. Гундорова, поставивши Андрія Лаговського першим у галереї таких постатей: «Герой-“психопат” Кримського поруч із Франковим героєм-самогубцем із “Зів’ялого листа”, істеричною героїнею “Блакитної троянди” Лесі Українки, неврастенічними персонажами Олексія Плюща, меланхолійними героїнями Ольги Кобилянської засвідчили, що з’явився новий морально-психологічний тип модерного українського інтелігента» [59, с.226].

М. Ільницький зарахував А. Кримського до тих письменників, які «приходили від побутописання до психологізму, в їх народницький світогляд мовби вросли елементи модернізму; епіцентр все більше переміщувався від зображення до вираження, від обсервування зовнішніх обставин на людську призму, комплекс ідей і настроїв особистості» [99, с.15]. А С. Павличко звернула увагу на занурення письменника в підсвідомість своїх персонажів: «Кримський першим серед своїх сучасників і попередників збагнув, що в кожній людині існує дещо ірраціональне, непідконтрольне волі, і в його оповіданнях воно вирвалося на свободу» [183, с. 65].

Т. Гундорова надто звужено, як на наш погляд, пов’язала з «плебейським істеризмом» [59, с.228] протест героїв А. Кримського проти морального авторитету батьків і школи, «реакцію маргінала» на соціальні та національні конфлікти й увесь український декаданс: «декадентська свідомість в українській літературі постає на основі комплексу “плебейства”» [59, с.227]. Таке твердження більш, ніж сумнівне, бо не в’яжеться однозначно ані з творчістю А. Кримського, ані з «Блакитною трояндою» Лесі Українки, «Зів’ялим листям» І. Франка, творами Г. Хоткевича, О. Плюща, М. Вороного. Так, справді, герої А. Кримського походять з міщанського середовища і боляче відчують зневагу їхньої гідності, але ж вони осуджують прислужницьку психологію натовпу і бунтують проти зверхності нікчемних аристократів, які зневажають людей праці. Пригадаймо ставлення Андрія Лаговського до поміщиків Бобрових і приземленої звички

матері запобігати перед панами («Не порозуміються»). Етичний протест самосвідомої особистості проти плебейських інстинктів натовпу втілено в образах Костя Ручицького («Батьківське право»), Петруся Химченка («Перші дебюти...»), автора щоденника у «Psychopathia nationalis», в епізодичній постаті кришталево чесного гімназиста Радковського («Виривки з мемуарів...»). Зате негативні персонажі, як-от старий гріховода, який «вибивсь у люде, зробивсь навіть генералом, – а був собі простим плебеєм», й далі залишається для читача не тільки плебеєм (у сенсі «хамом»), а й моральним злочинцем («Виривки з мемуарів...»).

Відсутність внутрішньої культури призводить до руйнування особистості і міжособистісних стосунків («Та хто ж справді тут винен?!»). І навпаки, у «Виривках з мемуарів...» зображено, як культура і наука перетворюються в інструмент руйнування в руках циніка. Образ старого гріховода можна розглядати як двійника героїв-правдборців – їхнє негативне дзеркальне відображення. Його життєвий крах став закономірним завершенням деградації від самообману до цинізму.

Автор розсудливої дидактичної прози Б. Грінченко позитивно висловився про експресію «Виривків...» і стриманіше – про концепцію твору: «вражає своєю силою, але ціле оповідання не видержане...» [82, с. 215]. Згідно з О. Грушевським, подібних творів не було в реалістичній літературі; агонія патологічно хворої і знесиленої розпустою людини описана у «Виривках...» «остільки живо і повно, що вже виходить за межі артистичного оброблення реального життя» [55, с. 151]. Критик з жалем відзначив, що засуджена у «Виривках...» цинічна хтивість перетворюється у панівний світогляд новітніх течій: «Перечитуючи се оповідання тепер, під час певної течії сексуальних проблем в літературі, легко зауважити, що в сій філософії старого гріховода є досить спільного з новою проповіддю про одинокий імпульс людських відносин і людського життя, про імпульс утіхи» [55, с. 152]. Це спостереження О. Грушевського радянське літературознавство

конкретизувало, безпосередньо зв'язавши з образом старого гріховоди Винниченковий тип апологета «чесності з собою» [5, с. 79].

У поведінці гріховоди С. Павличко не помітила сексуальних збочень, лише «невизначний мотив природної інакшості» [183, с. 123]. А Т. Гундорова назвала цього персонажа «спадкоємцем радикалізму “українофілів”» [59, с. 232], очевидно помилково, оскільки той не має нічого спільного з українофільством (яке, до речі, аж ніяк не було радикальним): народився і виростав гріховода в Москві і, хоча й не вважає себе «русофілом», ставиться до поляків і чехів із неприязню, притаманною російським шовіністам.

Розбіжності критичних інтерпретацій вказують не тільки на складність горизонту тексту, а й на провокаційність самої теми, яка і в ті часи, і сьогодні викликає скандальну зацікавленість у письменників і публіки. «Інакшість» юних бунтарів, їхню психологічну химерність та ексцентричність поведінки варто трактувати не як психо- (чи сексо-)патологію, а як спосіб акцентувати увагу читача на природній людській потребі особистісної свободи, на прагненні до щирості та повноти міжособистісних взаємин. Обстоюючи свободу, А. Кримський не ототожнював її з закликem звільнити тілесні бажання з-під ярма моралі. Ці й інші сумнівні тези, забарвлені спрощеним трактуванням Ніцшевого ідеалу надлюдини, перевіряв у своїй художній лабораторії В. Винниченко. Винниченкова провокативна ідея «чесності з собою» полягає у визволенні «я» з-під влади ненаситного Молоха, яким є не сам громадянський обов'язок, політичні принципи чи моральні норми, а догматичне їх трактування групою, колективом, суспільством. Щоправда, героєм у Винниченка інколи буває крайній індивідуаліст, як-от Яків Михайлюк у «Записках кирпатого Мефістофеля» (1916), який ладен перейти будь-які моральні рамки. Способом виправдання власного зухвальства («Моральність – це рожевий пудер на законах природи» [25, с. 125]) цей персонаж близький до старого гріховоди.

У «Сентиментальній історії» (1928) М. Хвильового звучав дисонанс між наївним омріяним коханням і спаскудженим сексом. Опрацьовуючи тему

міжстатевих взаємин, свої художні завдання вирішували М. Могилянський, В. Підмогильний.

Чуттєвий аспект людських стосунків стає дедалі неоднозначнішим у постмодерну епоху. У повісті В. Шевчука «Горбунка Зоя» (1994) юні герої невміло шукають взаємності, лише інтуїтивно здогадуючись, що любов – це беззастережна взаємність, що «цілуються і обнімаються, коли люблять!», а злягання без любові – це різновид брутального гвалту. До речі, «трапезундська вдовичка» з роману А. Кримського та «відьма» із згаданої повісті В. Шевчука мають однакове ім'я і місію – легковажно спокушають головних персонажів.

У романі «Польові дослідження з українського сексу» (1996) О. Забужко і в низці творів інших сучасників зникає романтика кохання, а статевий акт зображений непривабливо. Суперечливі почуття і безладні стосунки, короткочасна плотська насолода і гнітюче відчуття безсенсовності життя чергуються у прозі Ю. Покальчука, Ю. Винничука, Р. Кухарука, Ірени Карпи, Л. Дереша та ін. Хоча не раз можна почути голоси, що сучасні автори намагаються перевершити одне одного у вульгарності, однак проблема захована глибше, бо за гротескним поєднанням красивого і потворного вчувається – подібно, як у Кримського – вболівання за втраченою можливістю взаєморозуміння у світі постмодерного хаосу.

У прозі А. Кримського логічний аналіз сусідує з емоційною стихією, нервовими зривами, виплеском почуттів. Автор змалював різні типи ексцентричної поведінки: блазненські витівки Петруся Химченка; неадекватну поведінку Павла Котовича, через що його сприймають як божевільного; шизофренічне роздвоєння цинічного гріхводи у повістці «Виривки з мемуарів...»; хворобливу вразливість Андрія Лаговського і героя повістки «Psychopathia nationalis», яку вони ладні трактувати як психопатію.

Згідно з М. Рудницьким, «світова література мала від віків неврастеніків, але аж кінець ХІХ віку відкрив у людині нерви, зовсім так само як ХХ-ий радіові антени» [203, с. 183]. У книжці «Виродження» (1892, російський переклад 1894)

М. Нордау зарахував модні художні течії до «проявів розумового розкладу» [171, с. 22]. Услід за М. Нордау, автор «Повісток...» та «Андрія Лаговського» і його сучасники вважали, що декаданс аналогічний неврозу і є виявом психофізіологічної патології авторів та симптомом хвороби сучасної цивілізації. Підзаголовок одного з оповідань Кримського – «Матеріали для діагнозу *psychopathie sexualis*», назва іншого – «*Psychopathia nationalis*» фактично означили хворобливими обидві провідні теми його творчості – нерозділену любов до іншої людини і заборонену любов до поневоленої батьківщини. Пригадаймо, що ностальгія і відчуття політичної безвиході для поневоленої Батьківщини спричиняють душевні травми в героїв драми Лесі Українки «Бояриня» (1910), у творчості О. Олесея, Є. Маланюка та багатьох діаспорних митців.

Основний типаж А. Кримського становлять не якась неоромантична «надлюдина» і, тим більше, не народницький герой, навпаки – деякі риси цих художніх типів письменник трактує іронічно. Його «герой» – розчарована, молода людина, слабка фізично, нестійка психічно, однак духовно неспокійна, яка переживає за інших, страждає їхніми болями і означила себе зневажливим, хоча й модним ім'ям декадента.

Починаючи від перших відгуків, критики відзначали хворобливу нервозність молодого героя «Повісток і ескізів...». «Ледь вступає в життя, а вже випробував чимало життєвих негараздів, нервовий, недовірливий “гістерік”» [165, с. 124], – писала «Киевская старина». «В українській літературі перший Кримський обмалював докладно і рельєфно психіку нервово хворих людей» [55, с. 151], – зауважив О. Грушевський. «Порпання в душі найбільше можна приложити до нього. Воно граничить у нього з хворобою, позбавленою втіх, які мав би, коли б не мав сеї прикмети» [84, с. 195], – розмірковував М. Євшан про самовбивчу рефлексивність Андрія Лаговського. «Персонажі Кримського – це здебільшого люди з надламанною, хворобливою психікою. Їх роздирають пристрасті. Слабі нерви стають основою приступів неврозу чи істерії» [185, 238], – констатувала С. Павличко.

Нервозність, філантропія, туга за ідеальним платонічним коханням – поєднують героїв «кінця віку» Андрія Лаговського («Не порозуміються») і Любові Гоцинської («Блакитна троянда» Лесі Українки). Обоє терзають свою душу невимовними стражданнями. Любов так само, як Андрій, із вдячністю згадує батька і відчужується від матері, від якої успадкувала гадану хворобу.

Прозі А. Кримського притаманна драматургія внутрішнього діалогізму, яка розвивається через тему роздвоєння, поєдинку із власним «я», в епізодах тілесного прояву розчарування, відчаю, душевних мук. Тема роздвоєння людської особистості репрезентує протилежні і водночас єдині іпостасі людської душі – світлу і темну. У «Виривках з мемуарів одного старого гріховоди» друге «я» – це голос сумління:

«Спочину трохи: втомивсь писати...

Чогось я роздвоююсь. Оце зараз мені здавалося, що я не один, а двоє. Один “я” сидить у кріслі, держить перо в руках та й втупив очі в лампу, а другий “я” стоїть у кутку, зложив руці на грудях і дивиться на першого “я”. Хто з їх мені рідніший? Здається, що в першого “я” моє тіло, а другого “я” – моя думалка...» (с.192).

Тему роздвоєння галюцинаторного «я» в повістці «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди» було продовжено в новелі «Я (Романтика)» М.Хвильового, де морально деградоване злочинне «я» наратора-чекіста розкололося на кілька іпостасей – милосердну матір, жорстокого Тагабата, безвольного Андрюшу, посіпаку дегенарата: «І тепер я маю одно тільки право: – нікому, ніколи й нічого не говорити, як розкололося моє власне “я”» [230, т. 2, с. 45]. Характерно, що, відчуваючи небезпеку такої драматизації ідеології та моралі, тогочасна соціологічна критика (Фелікс Якубовський) розцінила змальовані в новелі М. Хвильового «Я – Романтика» трагедію, душевне роздвоєння героя і позицію автора як відхилення від звичайного порядку речей і психічну патологію: «Напружена до останньої міри,

майже хвора уява малює типи хворих людей, картини рідко чуваних і в кожному разі цілком виняткових переживань» [245, с. 44].

Збіги між «Виривками з мемуарів...» та «Я (Романтика)» стають зрозумілими, коли пригадаємо, що М. Хвильовий знав і шанував творчість А. Кримського. Епіграфом до передостаннього розділу полемічного циклу «Апологети писаризму» (1926), він обрав признання А. Кримського з його передмови до видання «Повісток та ескізів» 1919 року: «Твоя правда, читачу! В моїх оповіданнях нема епічної об'єктивности» [230, т. 4, с. 307].

У повістці «*Psychopathia nationalis*» в душі героя час від часу промовляють суперечливі «голоси» розуму і чуття, кожен з яких намагається привернути його на свій бік. Вони зв'язані з поверненням до «природи» – власного «я», національної самототожності, своєї матері і Батьківщини.

«Таки не можу перебутися без рефлексії!

– Це, що ти робиш, сміхота сміховинна! – зашепотів до мене якийсь голос.

– Дарма! Нехай собі і сміхота, дак за те щира.

– Це річ навіть ненормальна!

– Ненормальна? А нехай собі ненормальна!

– Це чиста хвороба, це *psychopathia nationalis*.

– Психопатія? Добре! нехай і так! В усякім разі це дуже мила психопатія.

Од такої хвороби я гоїтися не хочу та й не буду: бо я ще й радітиму, коли матиму право вважати себе за такого психопата. Ergo, vivat *psychopathia nationalis*!! vivat!!» [128, с. 285].

Прийом суперечки внутрішніх голосів у душі героя пізніше використовували І. Франко («Як Юра Шикманюк брів Черемош», 1906), М. Коцюбинський («*Intermezzo*», 1908), Б. Антоненко-Давидович («Смерть», 1927), І. Багрянний («Сад Гетсиманський», 1950), В. Шевчук (повість «Життя та пригоди Віталія Волошинського...» з роману «Стежка в траві. Житомирська сага», 1994).

Герої «Повісток і ескізів...», хоча не раз збиваються на манівці, але шукають шляхи повернення до свого Дому, батьківщини, матері, через що й мотив декадансу, що його запровадив А. Кримський, змінюється мотивом духовного відродження. Амбівалентне трактування декадансу відрізняє «Повістки і ескізи...» від концепцій таких найближніх наступних літературних полотен, як «Зів'яле листя» І. Франка та «Блакитна троянда» Лесі Українки. Повернення у Кримського – це не покора чи смирення, яке означало би зречення самого себе, а збагачення життєвого досвіду, мудрішання молодого людини. Виринається з гімназійного ув'язнення на літні канікули додому Петрусь Химченко («Перші дебюти...»). Автор щоденникових записів «*Psychopathia nationalis*» повертається з Москви в Батьківщину, рятуватися від смертельної ностальгії. Герой роману «Андрій Лаговський», мандруючи світами, так і не підкориться міщанському стандарту, а провадитиме усамітнене життя дивакуватого інтелектуала-гуманіста, неодмінно повертаючись до матері за її розумінням, любов'ю і співчуттям.

Повістка «*Psychopathia nationalis*», за оцінкою Т. Гундорової, «виявляє загострене до істерики національне чуття, що подекуди сусідить із манією. Скажімо, любов до рідної землі набуває майже еротичного забарвлення, відходячи від психологічної достовірності до пародійності» [59, с. 233]. І все-таки ця любов є зворушливою для Ю. Коваліва: «Національне почуття тут акцентовано як ознаку людського здоров'я, як заперечення шовіністичних московитських уявлень про українців як хворобливих людей тільки тому, що вони обстоюють природну етнічну основу свого буття» [105, с.9-10].

Безумовно, балансує на межі між зворушливою драматичною напругою і комічним сентименталізмом, «Повістки і ескізи...» привчають читача до вдумливішого сприймання життя – неоднозначного і суперечливого. А. Кримський тонко підмітив зв'язок душевного самопочуття людини з її природою в широкому розумінні слова – як національною ідентичністю, так і природним та культурним ландшафтом батьківщини. Зморений шкільним життям, Петрусь Химченка («Перші дебюти...») прибув додому в Звенигородку, де

природа і приязне ставлення рідних відновило фізичні і духовні сили хлопця. Благодійний вплив рідного краєвиду на емоційне та інтелектуальне забарвлення розповіді: Герой «*Psychopathia nationalis*» заспокоюється, коли повертається з Москви в рідне середовище («*Psychopathia nationalis*»).

А. Кримський разом зі своїми героями обоожнює красу природи. Письменник, наприклад, бачить лілію крізь релігійну призму євангелійного образу непорочної діви Марії: «Роскішна квітка квітчиться – неначе гордовита, непорочна діва дивиться» [128, с. 283]. До творення розкішного місячного пейзажу у «*Psychopathia nationalis*» автор залучив звукові, зорові, просторові образи: «Знов я звів очі до місяця тай одірватися не можу. Срібролиций лле своє сьайво – наче вода з кипучого джерела порськає. Цілі водоспади голубого проміння ллються на розлогий сад і квітник і геть навколо. Я навіть очима бачу, як проміння тече-пливе з неба живим голубо срібним потоком, тай потік коливається і хвилюється, і ціла повінь сріблястих газових течій затоплює геть усю землю... Як гарно!.. як любо!.. як солодко дивитися на цю країну-красавицю! Це моє рідне, моє українське, це моя рідна Україна! я все це кохаю» [128, с. 283]. Гра алітераційних комплексів «з-ч-с-ць», «р» і «л» творить тут звуковий образ нічної тиші. Нічний простір розступається перед читачем, увесь світиться і сповнюється руху завдяки прикметникам (срібролиций, кипучий, голубий, розлогий, живий, голубо-срібний, сріблястий) та дієсловом (проміння ллється, тече-пливе, коливається, хвилюється, затоплює).

Цей розлогий пейзаж нічної ріки, який зайняв три повні сторінки, зафіксував процес навчання Кримського-пейзажиста. Молодий прозаїк бере від попередників М. Гоголя, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного широкі мальовничі мазки: щедру колористику, порівняльні звороти, емоційно забарвлені епітети, антропоморфізацію образів природи. Однак помітні й індивідуально-творчі риси: уважна й захоплена деталізація зорових вражень, майстерне використання колористичних засобів для створення світлових ефектів, композиційно вправне оперування далеким і близьким фокусами.

Пора доби, яка асоціюється з пільмою, зображена з використанням широкої кольористичної гами – від темних до ясних барв. Дуже багато золотої барви, якою відтворено магію місячного сяйва. Вода в ріці «прозора-прозора біла», синя, срібляста. Від зображення далекого плану (місячна стежка на ріці, освітлені місяцем водний простір, «чародійні» береги і віддалена скеля) автор легко переводить погляд на близькі предмети (при березі – іскристий мокрий пісок, верба і непроглядні лози, а на плесі – латаття і віддзеркалення зоряного неба й темних контурів дерев).

Слухові враження скупі і переважно зводяться до змалювання тиші («тихо, тихо плине вода...»). Навіть плюскіт рибки на водному плесі безшумний – описано лише золотий дощ бризок і хвильки, які розгойдали на собі «цілий разочок небесного зоряного намиста» [128, с. 280]. Зате наприкінці вся ця картина нічної ріки озвучена далекими купальськими піснями і піднесеною молитвою схвильованого героя до божества своїх предків-язичників:

«Чуєш?

І-ва-на! Ку-пай-ла!

Дажбоже! ти радієш, що твої внуки рідних святощів не забувають?... Ти радієш?.. І я радію з тобою, і щиро молюся до тебе: “Призри с небеси, Дажбоже, і посіти вертоград сей”...

І-ва-на! Ку-пай-ла!» [128, с. 282].

Це не традиційний етнографізм, а спроба проникнення модерного сучасника в національну міфологію і світовідчуття, яка передувала «Тіням забутих предків» М. Коцюбинського, «Лісовій пісні» Лесі Українки, «В неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської, «Камінній душі» Г. Хоткевича.

В перспективну еволюційну лінію української прози вписується не тільки імпресіоністичність пейзажу А. Кримського, а й його ідейне трактування, адже мотив «повернення до природи», який розгортається в «Повістках і ескізах...», багато в чому співзвучний з неоромантичними тенденціями обожнення доквілля у творах О. Кобилянської («Царівна», «Природа»), Ю. Яновського (новела

«Дитинство» з роману «Вершники», 1935), О. Довженка («Зачарована Десна», 1956), М. Стельмаха («Гуси-лебеді летять», 1964) та інших.

Виразні сліди складних світоглядних пошуків автора має поетика морально-етичної, зокрема релігійної, тематики у творчості А. Кримського. Вона є настільки багатозначною, що сучасні літературно-критичні інтерпретації розійшлися кардинально. Якщо ставлення письменника до релігії С. Павличко виразила формулою «він раціоналіст, прагматик і атеїст» [183, с. 89], а Т. Гундорова покликається на гасло Ф. Ніцше «Бог помер!», стверджуючи, що «декадентський нігілізм передусім відрізняється ситуацією глобального “переоцінення цінностей”» [59, с. 229], то М. Моклиця нагадала, що на противагу ніцшеанському та матеріалістично-атеїстичному нігілізму, головна парадигма декадентства, позначена філософією Шопенгауера, мала антипозитивістський характер, була спрямована проти матеріалістичного світогляду і відновлювала християнське розуміння світу, протиставивши високе (вічне, духовне) низькому (тлінному, матеріальному): «Цей нігілізм – протилежно обернений щодо ніцшеанського й атеїстичного нігілізму. Не варто їх плутати» [155, с. 21].

Справді А. Кримський співчутливо малює образ героїв-ідеалістів, які не можуть пристосуватися до буденної реальності – занадто вона матеріалістична і морально нечиста. Письменник драматизує значення для персонажів віри в Бога. Для Андрія Лаговського – «людини гістєричної» – наратор бачить дві перспективи: «...думаю, що Андрій колись або повіситься, або увірує в Бога та й піде в черці» [128, с. 332]. Віру захитує батьківська сваволя, лицемірні клерикали і вчителі у схоластичній виховній системі, репресивна система самодержавства.

А. Кримський не ставить питання «Чи існує Бог?». Його як письменника цікавить *ставлення персонажів* до Творця. Вони вільнодумні, але вдумливі – втрачають, шукають і відновлюють безпосереднє відчуття Бога, як це сталося з юним Петрусем Химченком («Перші дебюти...»), усамітненим у нічному літньому саду чи, зрештою, зі старим гріховодою, який відкидав усе «метафізичне» й аж перед смертю відчув усю прірву свого падіння («Виривки з мемуарів...»).

Тематично ці твори накреслюють протилежні перспективи в житті. Їхня сюжетна та ідейна поетика також концептуально відмінна: хоча Петрусь зважився на крадіжку, вважаючи приватну власність забобоном, він відстоює загальнолюдські моральні принципи, а старий гріховеда навпаки – вважає забобоном моральні засади, дбаючи про власні егоїстичні інтереси: «В совість, яко в щось метафізичне, я не вірю» [128, с. 182]. Бог, сумління, кохання для нього є рудиментами традиції та прикрасами для непривабливої фізіології.

Наприкінці повістки «Перші дебюти одного радикала» змальовано, як прокидається сумління юного героя на лоні нічної природи, коли сад і небесний купол перетворюються в уяві на готичний храм і в душі виникає бажання молитися і плакати. Ця сцена, яка нагадує епізод з оповідання Лесі Українки «Мгновение» [209, с. 226], встановлює відношення зображених буденних пригод до фундаментальних начал буття. Посередником між минуцим і вічним є уявний образ католицької месси, який проявляє наскрізний зв'язок часів, дає героєві-бешкетнику відчуття особистісного контакту із загальнолюдським досвідом, підносить його до розуміння сенсу повноцінного людського життя.

Цей зворушливий момент автор закрощує комічним штрихом – Петрусь зважився на крадіжку вишень «з ідеї», бо не визнає приватної власності майже за євангелійними чи «нігілістичними» приписами: «Що таке “крадіж”?! Пересуд! Бо і “власність” є пересуд... Я б безпечно міг нарвати вишень у нашім саду вдосталь, та не хочу: піду красти, бо власності нема» [128, с. 137].

До речі, в «Батьківському праві» малий Гнатко записав у щоденнику роздуми з приводу своєї крадіжки груш у сусідському саду: «А може, воно й не гріх, що поліз за грушами в чужий город, бо в того Хоменка груш незчислення сила» [128, с. 13]. Так само у повістці «Сирота Захарко» герой-підліток подитячому наївно виправдовується: «А що я груші крав, то це нікчемниця: я їх із городу не виносив, а там само й із'їв. Значця, це не гріх» [128, с. 150].

Тема хиткої межі між юнацькими пустощами і гріхом має давню традицію художньо-філософського осмислення, пов'язану, до речі з біблійним архетипом

забороненого плоду. Ще Св. Августин у другому розділі своєї «Сповіді» (397-400 рр. н. е.) розмірковував над причинами, які штовхнули його в юному віці красти груші, хоча в себе вдома мав вдосталь кращих фруктів: «О! Як я хотів красти, і крав без жодної потреби, тільки з браку почуття справедливості та з пересичення беззаконністю» [3, с. 26].

У ХХ столітті, в часи воєнного лихоліття і комуністичної диктатури, виявилось, що для задоволення тілесних потреб людина здатна відключити свідомість і дати волю тваринним інстинктам. «Гріха на світі нема ніякого», – легковажно всміхаючись заявила Марія в п'єсі В. Винниченка «Гріх» (1919), однак вихід за рамки моральних норм виявився для неї фатальним – вона остаточно заплуталася в тенетах брехні, зруйнувала життя друзів і з відчаю покінчила життя самогубством. У новелі «Проблема хліба» (1922) В. Підмогильного персонаж у боротьбі за виживання не задумуючись переступає моральні принципи. Зате у романах І. Багряного «Сад Гетсиманський» (1950), В. Барки «Жовтий князь» (1962) людина навіть перед лицем смерті здатна витримати випробування нелюдським катуванням і голодомором, спираючись на християнські засади, загальнолюдську мораль.

Оригінальний поворот цієї важливої морально-етичної теми відбувся в українській прозі шістдесятників, які зуміли виразити загальнолюдські цінності, звернувшись до палімпсестів національної культури, традиційного побуту, народної педагогіки. У повісті В. Близнеця «Паруси над степом» (1965) зображено пригоду з малими шибениками в грушевому саду, коли одного з них спіймав сторож-степовик Гарба і нагодував фруктами, давши хліборобській дитині урок доброти і чесності на все життя. Так само в повісті Григора Тютюнника «Вогник далеко в степу» (1979) абрикосами зі свого саду дід Штокало почастивав хлопчиків, і через те вони й не стали крадіями.

Мимоволі пригадуються біблійні архетипи райського саду – дерево життя, плоди якого дарують людині вічність, і дерево знання добра і зла, плоди якого смертельно небезпечні. Моральній руїні А. Кримський протиставив щиру віру

чистої молоді душі. Декаденство Андрія Лаговського – це жест протесту безкорисливої юної душі проти аморального середовища, а не той агресивний егоїзм, який для старого гріхводи перетворився на самознищення.

Проза А. Кримського опинилася на перехресті розбіжних ліній художнього опрацювання морально-етичної проблематики в українській літературі ХХ століття. Традиційний народницький культ матері, споріднений із символічним образом України, А. Кримський цілковито замінив зображенням буденних конфліктів відчужених членів сім'ї. Неосвічена пані Ручицька мляво захищає дітей від сваволі освіченого чоловіка («Батьківське право»). Обмежені, скупі і жорстокі в поводженні зі слугами пані Химченкова («Перші дебюти...») і Анна Михайлівна («Сирота Захарко»). До жалюгідного стану допроваджує свою люблячу матір син-деспот у повістці «Виривки з мемуарів...». Навіть Андрій Лаговський поклав на матір вину за всі свої проблеми («Не порозуміються»). Однак крізь це нещадне натуралістичне зображення проривається промінь юнацького ідеалізму, як у повістці «Psychopathia nationalis», де наратор називає Україну “матусенькою” і, прибувши з чужини додому, цілує рідну землю [128, с. 285].

У повістці «Не порозуміються» і її продовженні – наступних трьох частинах роману «Андрій Лаговський» амбівалентність ставлення героя до матері розгорнуто в подієвий, психологічно наповнений та етично напружений сюжет. У повістці Андрія Лаговського лякає материна хвороба і сердить її неосвіченість, обмежений кругозір, матеріальні клопоти, лихварська діяльність і звичка запобігати перед панами. Аж наприкінці роману, спілкуючись з матір'ю і пильніше придивившись до її життя, він збагнув, що вона, старенька й немічна, щосили дбає про його добробут, любить сина самовідданою материнською любов'ю, людяно ставиться до наймички. Всі її гадані огріхи насправді виявилися її чеснотами. Андрій збагнув причину своєї прикрої помилки і картав себе, чому відразу не з'ясував з мамою всіх непорозумінь. Роман починався звинуваченнями

матері, а завершився Андрієвим проханням вибачення в неї і примиренням з собою.

Сучасникам А. Кримського були відомі тільки перші дві частини роману. Першу частину склала повістка «Не порозуміються», яка закінчилася розривом з матір'ю, а в другій частині – «Туапсе» – йшлося про дружні стосунки з сім'єю Шмідтів, до якої Андрій прихилився, як до рідної. Тому-то прижиттєва критика, реагуючи на перші дві частини, тлумачила лише причини розриву з матір'ю і наслідки відбуття героя з матиного дому.

Тепер, коли маємо роман А. Кримського як цілість, нам зрозуміла його філософія: нервово виснажений герой-ідеаліст йде шукати свій ідеал серед людей і, здобувши життєвий досвід, кається за своє нетактовне ставлення до найдорожчої людини, яка любить його так, як ніхто на світі.

Як у романі «Андрій Лаговський», так і у «Виривках з мемуарів...» початкова зневага матері переросла в каяття персонажа. Тільки в романі він вчасно усвідомив свою провину і постановив її виправити, а гріховода, пішовши манівцями морального зла, перекреслив усе своє життя. Тому якщо Андрій наприкінці роману втішається спілкуванням з рідною людиною, то старого гріховода карає візія спаплюженої ним матері-жертви, яка спрямовує докірливий погляд на сина в момент його життєвої агонії, підсилюючи відчай метафізичної порожнечі: «Передо мною увіч постає засмучений материн образ і з німим докором позира на мене. Я, як опечений, схоплююся з місця, кидаюся до неї, хочу обцілувати й обілляти слізьми її поморщені старечі руки, бажаю перепросити її. Та ба! неньчина постать раптом кудись тіка, а на її місці я знаходю саме порожнє повітря. І зупиняюсь я серед хати.. Хочеться ридати, хочеться сліз... Та нема їх, тих сліз, нема! Ох, якби заплакати, то одразу б полекшало, тільки ж нема плачу та й нема!...» [128, с. 184-185].

Очевидно, така драматизація архетипних образів зачепила за душу наступників. Порівняймо «Виривки з мемуарів одного старого гріховода» та новелу «Я (Романтика)» М. Хвильового. Новела М. Хвильового містить

аналогічну візію дорогої материнської постаті, розвиває ті ж мотиви синівського почуття вини перед нею, подібними синтаксичними засобами передає напругу стримуваного ридання: «Але я йду і йду, а одинока постать моєї матері все там же. Вона стоїть, звівши руки, і зажурно дивиться на мене. Я поспішаю на це зачароване неможливе узлісся, а одинока постать усе там же, все там же. Навкруги – пусто. Тільки місяць ллє зелений світ з пронизаного зеніту. Я держу в руці мавзера, але моя рука слабіє, і я от-от заплачу дрібненькими сльозами, як у дитинстві на теплих грудях» [230, т. 2, с. 52].

У «Виривках з мемуарів...» і «Я (Романтика)» частково перегукуються як формальні (емоційно схвильований виклад від першої особи), так і змістові аспекти: тема жорстокого ставлення до матері, мотив роздвоєння синівського «я», почуття вини і спроба розумового обґрунтування жорстокої аморальності. Але в першу чергу вражає в обох творах характерне для модернізму відчуття метафізичного порожнечі, підсилене моторошним видінням.

Гуманістичний підхід до людини як до особистості розкривається через образ матері й жінки взагалі у творчості багатьох митців ХХ століття. У літературі українського модернізму найбільш вражаючі образи матерів не випадково гинуть: у новелах М. Хвильового «Я (Романтика)» (1924) і «Мати» (1927) – від рук очманілих синів-більшовиків, в романі У. Самчука «Марія» (1933) – від більшовицького голодомору, в кіноповісті О. Довженка «Україна в огні» (1943) – від фашистської кулі, в романі Б. Антоненка-Давидовича «За ширмою» (1961) – від невиліковної хвороби, туги за батьківщиною і синові байдужості. Сюжети, здавалося б, різні, але причина насправді одна – зрада синів, їхній перехід на службу чужинцям.

У прозі А. Кримського спілкування трактується як життєво необхідна потреби людської особистості. М. Гірняк проблему діалогічності назвала головною в романі «Андрій Лаговський» [33]. Це спостереження можна розширити на всю прозу А. Кримського – у ній провідними є тема

міжособистісного спілкування, мотив налаштування духовних зв'язків, проблема взаєморозуміння.

Щире, неупереджене і безкорисливе спілкування дає людині відчуття спільноти і переживання щастя. І навпаки – зверхнє, несправедливе і меркантильне поводження з людиною принижує її гідність, озлоблює і викликає спротив. Андрій не визнає тих кордонів («Не порозуміються»), його відчайдушний гуманістичний жест, коли він поділився з погорільцями останнім, що мав, викликає численні інтертекстуальні асоціації, в основі яких лежить євангелійний заповіт. Т. Салига так коментує подібний епізод у романі О. Турянського «Поза межами болю» (1917–1921), де семеро полонених, приречених на смерть від голоду і холоду, діляться витрушеними з кишені крихтами цукру, намагаючись врятувати одне одного: «“Біблійний голос” у творі зринає в кульмінаційних моментах боротьби людського духу за життя. Інакше сказавши, воля до життя сповнена найвищого духовного змісту» [205, с. 129].

Сучасники і наступники розвинули цю тенденцію іноді до крайнощів. В оповіданні «Вольтер'янець» (1896), «Чи сквиталася?» (1899) та деяких інших творах Дніпрової Чайки персонажі, душа яких «голодна» на правду, ставлять «болючі питання», на які немає простих відповідей: про сенс буття, стосунки з ближніми. Як у романі «Андрій Лаговський», у прозі В. Домонтовича (В. Петрова) героєм є науковець, і хоча тут він став старшим, поважним, самотнім, нудним і трохи кумедним, все одно потребує спілкування з живими людьми. Навіть неповороткий Комаха з роману «Доктор Серафікус» (1947), який живе у світі книжок, шукає близьку душу і товаришує з маленькою Іркою. Віхами в розвитку теми розуміння і саморозуміння, спілкування і любові стали такі твори, як новела Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном» (1976), у якій герої «чули» один одного за тисячі кілометрів, та роман у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» (1979) з його нагадуванням про необхідність чуйного ставлення до «чужої душі».

3.4. Жанрові коди і стильові тенденції

Для самого А. Кримського, як і тодішньої критики, жанрові визначення не були твердо встановленими. В передмові до першого видання дебютної збірки він пов'язав її композиційну фрагментарність і жанрову природу творів-складників: «всі оті повістки та оповідання – то собі часточки з одного довжезного побутового роману» [128, с. I-II]. Тим самим автор орієнтував читача на сприймання книжки як фрагментів незавершеного роману.

М. Кодак звернув увагу, що «читацькі сподівання – певною мірою – жанрові сподівання», автор «...реагує на них словесним означенням жанру в літературних творах» [107, с. 41]. Саме в такому напрямі авторські жанрові означення в назві книжки, у заголовках і підзаголовках творів формують сподівання читача. А. Кримський не випадково обрав для заголовка дебютної збірки два визначення – «повістки» та «ескізи», оскільки вони охоплюють жанровий спектр опублікованих там творів: від «повістки» як жанру проміжного між середньою та малою прозою – до «ескізу» як представника фрагментарних епічних форм. Обидва ці терміни були не просто популярними (скажімо, «Зоря» в 1892 році провадила рубрику «Оповідання, повістки, фотографії, образки, нариси і казки»), а й відбивали рух модерної жанрової системи від реалістичної широкоформатної розповіді до фрагментарної імпресіоністики [78, с. 96].

Жанрове визначення «повістка» вказує не тільки на розмір прозового твору, а й його проміжний, балансуючий характер. Так, І.Денисюк застосував умовне жанрове означення «повістка» до Франкової новели «На дні», яка, за словами дослідника, «належить до перехідних, трансформованих форм, що стоять на грані новели та повісті, а також етюда (студії)» [66, с. 117]. М. Легкий означив повістку як «епічний, здебільшого прозовий жанр, за обсягом середній між оповіданням і повістю, з однолінійним сюжетом, фабула якого обмежена кількома епізодами з життя небагатьох персонажів, з доволі виразним наративним тлом (описами, відступами тощо). Особливо характерна для літератури XIX ст. (романтичної, реалістичної, натуралістичної)» [136, с. 1].

Ескіз належить до низки споріднених форм, назви яких вказують на нашвидкоруч створений текст, невеликий його обсяг, фрагментарну форму: образок, начерк, нарис, шкіц, етюд. Скажімо, ескізом І. Франко назвав свої оповідання «Цигани» (1882) і писав про «прекрасні ескізи з покутського життя» В. Стефаника [226, т. 54, с. 723-731].

Цікаво, що жоден твір збірки не означений термінами, які винесені в заголовок – ні «повісткою», ані «ескізом». Друкуючи ці тексти в «Зорі» та в дебютній збірці, молодий автор дав їм у підзаголовках та присвятах такі жанрові визначення: «оповідання» («Батьківське право», «Історія однієї подорожі», «Та хто ж справді тут винен?!», «Перші дебюти одного радикала», «Не порозуміються»), «малюнок» (в окремому виданні твору «В обіймах старшого брата», пізніше названому «Сирота Захарко»), уривки зі спогадів («Виривки з мемуарів одного старого гріховоди»), «побрехенька без тенденції» («В народ!») і навіть «дещо...» («Psychopathia nationalis» має підзаголовок «Дещо з невропатології, дещо з етнографії, дещо – так собі дещо»).

Загалом, на наш погляд, збірку характеризує тяжіння до новелістичної архітекстуальної моделі – надзвичайно мобільної, здатної реагувати на естетичні запити епохи й видозмінюватися в часі. Як влучно висловився про новелу І. Денисюк, «цей жанр виявляє дивовижну життєздатність й оригінальне почуття сучасності, адже його змістовна суть полягає у спрямованості на все нове, про що свідчить семантика назви цього жанру» [65, т. 1, кн. 1, с. 46]. На відміну від оповідання та повісті, твори збірки – як повістки, так і ескізи – не мають класичної композиції (експозиція, зав'язка, розвиток дії, розв'язка), а відразу вводять читача в зображувану подію. До новелістичних ознак належать фрагментарність, драматизація, несподіваний фінал (пуант) та ін.

Звісно, ця новелістична модель роздвоюється на дві протилежні тенденції. До *повістки* тяжіють більші за обсягом твори («Перші дебюти одного радикала», «Psychopathia nationalis», «Не порозуміються»), а також тексти із хронологічно розлогою фабулою («Та хто ж справді тут винен?!», «Виривки з мемуарів...»), а

«Батьківське право», «Історія однієї подорожі», «В народ!» – до ескізних форм (нарис, образок, етюд, шкіц), оскільки їм притаманний сценічний спосіб побудови епізодів, в основі яких конфліктно напружені діалоги й монологи, перемежовані короткими авторськими нараціями, екскурсами в передісторію та коментарями.

До речі, всі твори дебютної збірки автор (як і тодішні критики) часто називав «оповіданнями». Перший рецензент, Т.Галіп, означив жанрову природу творів як «критичні образки життя» [30]. І. Франко писав про «оповідання чи то, пак, “Ескізи” Кримського» [225, т. 41, с. 515].

«Батьківське право», як і решта творів збірки, не піддається однозначному жанровому окресленню. Твір, очевидно, поєднує ознаки повістки та ескізу. З ескізом він поділяє уривчастість, легкість, промовисту виразність штрихів, якими автор занотував події в домі Ручицьких, а також «побіжність, сумарність, приблизність виконання цілого твору чи його деталей» [66, с. 224]. А з повісткою твір споріднює голос розповідача, який час від часу чується в тексті.

Водночас «Батьківське право» має ознаки програмного твору, який відкриває збірку як важливий для розуміння її творчого задуму. Як зауважив І. Франко, «се не образок, вихоплений з дійсного життя, а формула абстрактна, розіграна драматично кількома особами» [225, т. 49, с. 304], тут порушені принципи реалістичної типізації – твір є програмною ідеологізованою конструкцією і містить зрежисований автором конфлікт. Для нього притаманні такі риси, як небезсторонній критицизм, парадоксальність, драма світоглядів. В дискусіях персонажів, які є рупором авторської філософії, дається оцінка реального стану речей і накреслюється перспектива дальшого розвитку ситуації в бажаному напрямі.

У майстра жанрової типології І.О.Денисюка можна знайти чимало визначень, які надаються для опису жанрової природи малої і середньої прози А. Кримського. Скажімо, «Батьківське право» – це і «оповідання-дискусія» [65, т. 1, кн. 1, с. 68], й «інтелектуально-філософська оповідка» [65, т. 1, кн. 1, с. 75], і «малюнок нервів і експресії» [66, с.201]. Низка творів має ознаки «роману

виховання» («Батьківське право», «Перші дебюти одного радикала», «Не порозуміються»). «Сирота Захарко» і «В народ!» пародіюють жанр ідеологічного, пропагандистського роману, випробовуючи переконання героїв їхнім приватним життям. Твір «В обіймах старшого брата» («пізніша назва – «Сирота Захарко») мав у виданні 1892 р. підзаголовок «київщанський малюнок», який у збірці 1895 р. було знято, а в листах А. Кримського цей твір отримав жанрове означення «повістка» [82, с. 328]. Гротескно-пародійні ознаки повістки «Сирота Захарко» органічно доповнюють елементи психологічно трактованої кримінальної історії, які разом з елементами детективного жанру розвивали Д. Маркович («По степах і хуторах», 1898), В. Винниченко («На той бік», 1919; «Сонячна машина», 1921–1924), Майк Йогансен («Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», 1925) та ін. Притаманні «Першим дебютам...» риси пригодницького і крутійського (пікареского) роману мають майже всі повісті І. Франка, «Вирід» О. Шпитка, «Сонячна машина» В. Винниченка, «Прекрасні катастрофи» Ю. Смолича. Цілком можливо, що композиція збірки «Повістки і ескізи...» та роману «Андрій Лаговський», складові частини яких об'єднані типом героя, сюжетної будови, проблематикою і концептуальним задумом, сприяла зародженню нового жанрового утворення «роману в новелах», яке повністю сформувалося в міжвоєнному двадцятилітті («Вертеп» А. Любченка, «Вершники» Ю. Яновського).

«Виривки з мемуарів...» і «Psychopathia nationalis» написані в щоденниковій й мемуарній формі, яка має експресивний характер і подекуди наближається до «потому свідомості». Дослідники справедливо відзначають тематичну новизну зображення незвичайних станів свідомості у «Виривках з мемуарів...» [див., напр.: 181; 115], не помічаючи художніх невідповідностей. Враження неправдоподібності виникає тому, що старий гріховеда пише рефлексуючи, навіть коли впадає в істерику, регочучи й ридаючи одночасно, кусаючи собі пальці і тремтячи, аж поки не стається пароксизм: «Мені здається, що серце моє спиняється, я завмираю, в грудях схопило... Боже! Боже!!! Ісповідую Тобі,

Господу Богу моему і Творцю вся моя прегрішення... Змилуйся, добрий Боже! Змил...

А-у-у-у-у! вий, проквіляй, старий вовчице, кладай зубами, жери всіх очима!.. А-у-у-у-у!... Ах, знов наближається пароксизм гістерики... Помилуй мя, Боже, по великій милости Твоїй... *Miserere mei, Deus...*» [128, с. 198].

Але ж неможливо нотувати подію, яка відбувається синхронно із процесом записування. Поширена в літературі ХІХ століття наративна форма записок виявилася непродуктивною у випадку передачі підсвідомих психологічних станів, у яких нереальним є будь-яке записування. Для безпосереднього відтворення хвилювань людської душі, нервових зривів, візій тощо якнайкраще надавалася стильова манера «потіку свідомості», яку вперше успішно застосував І. Франко ще у своєму ранньому оповіданні «Ріпник» (1877). На початку і впродовж ХХ століття «потік свідомості» було доведено до філігранної майстерності у новелах «Невідомий» (1907) М. Коцюбинського, «Я (Романтика)» (1924) М. Хвильового, прозі І. Костецького, Е. Андіївської, Є. Пашковського, В. Медведя.

Наративна форма записок й донині використовується, однак для передачі не підсвідомих станів, а рефлексивного пізнання світу і самопізнання, що засвідчують, скажімо, роман «Юнаки з вогненної печі» (1996) В. Шевчука, який порушує проблеми юнацького бунту і компромісу з середовищем та власною совістю, «Записки українського самашедшого» (2010) Ліни Костенко – хроніка інтелігентної душі у світі політичного абсурду.

Проза А. Кримського має ознаки урбаністичної та інтелектуальної лектури. На відміну від В. Стефаніка, Грицька Григоренка, які зображували життя села зсередини, очима селянина, А. Кримський якщо й торкається цієї теми, то вивчає її разом зі своїми героями ззовні, як невідому й тому цікаву сферу життя. Герої А. Кримського – міщухи, які не знають селян і міського простолюду. Це стосується не лише гротескних образів «народолюбців» Олеса Присташа («Сирота Захарко») і Павла Котовича («В народ!»), а й позитивних персонажів:

Петрусь («Перші дебюти...») придивляється до розваг містечкової молоді на ріці; екзальтований автор щоденникових записів у «Psychopathia nationalis» розчаровується, зустрівшись у потязі із заробітчанською молоддю, і духовно відроджується, спостерігаючи здаля за святкування Івана Купала.

Водночас його прозу не можна назвати класичною урбаністичною прозою, хоча його герої живуть в містах, містечках і в самісінькій імперській метрополії – Москві. Ознаки урбаністичні тут поєднано з ознаками інтелектуальної та психологічної прози: герої розмірковують, сумніваються, дискутують, страждають від самотності і шукають споріднену душу.

Інтелігентних персонажів А. Кримського ділить від простолюду значна світоглядна дистанція. Вони вже не ідеалізують «народ», а розмірковують над причинами його невігластва і моральних вад. Ось Андрій Лаговський жорстко аналізує психіку затурканої наймички: «Ні, не ідіотка з неї, а попросту дикарка» [128, с. 317]. Причини він вбачає в патріархальному вихованні: «Очевидячки, вдома Текля товчеників з'їла чималенько, бо це вже в їх така педагогічна система: бив тебе батько, біла мати, біла, може, й старша сестра а вже що часто бив брат, дак це напевне!... Коли тобі вивидниться, Україно?... Коли?» [128, с. 314].

Однак образ Теклі неоднозначний. Наприкінці повістки, повернувшись із гасіння пожежі додому, втомлений Андрій засинає, не помітивши «на столі китицю польових квіток. Це їх принесла Текля з поля і поставила в глечикові коло паничевої постелі» [128, с. 324-325].

Розвіювали міф про селянство як осередок національних святощів і моральних цінностей прозова збірка «Наші люди на селі» (1898) Грицька Григоренка, повість «Земля» (1901) Ольги Кобилянської, оповідання В. Винниченка. У творчості О. Кобилянської та інших сучасників С. Єфремов («У пошуках нової краси», 1902) та деякі пізніші критики вбачали погорду до «мужицтва», хоча насправді йшлося про неоромантичне протиставлення героя-бунтаря безликому «натовпу». А. Кримському ж ніхто не міг закинути такого звинувачення. Його герої-міщани й інтелектуали не знають села і придивляються

до нього збоку, а їхні спроби знайти з ним порозуміння закінчуються кумедними невдачами, але як люди науки, ідеалісти й альтруїсти, вони, за винятком таких гротескних фігур, як Павло Котович, оцінюють людей незалежно від їхнього соціального стану, фаху, освіти, статі, національності. Їм огидна дискримінація за будь-якою з цих ознак і неприйнятне зверхнє ставлення до людини. Вони не тільки співчують, а й захищають тих, хто знедолений і потребує допомоги: Кость Ручицький – Настусю, Петрусь Химченко – стару наймичку, Андрій Лаговський – хуторян-погорільців.

Дослідники відзначали вплив прози А. Кримського на формування інтелектуального струменя у творчості О. Плюща, В. Винниченка, М. Яцкова, В. Підмогильного, В. Петрова-Домонтовича та ін. [47, с. 693; 105, с.11; 216, с.254]. В. Шевчук ще 1990 року висловив думку, що А. Кримський своїм «Андрієм Лаговським» започаткував філософський роман в українській літературі [237]. Пізніше це спостереження письменника-шістдесятника підтвердила С. Павличко, за словами якої романи «Місто» (1928) і «Невеличка драма» (1930) В. Підмогильного фактично не мали попередників – «винятком був лише єдиний роман Агатангела Кримського “Андрій Лаговський”» [185, с.216]. Сучасні дослідники виявляють тривалішу традицію в еволюції інтелектуального жанру, у якій А. Кримський був важливою єднальною ланкою. До цієї традиції Ю. Горблянський зарахував низку творів І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О. Пчілки, О. Кониського, Б. Грінченка, І. Франка [47, с. 690].

Для поезики рефлексії притаманні такі ознаки, як наявність героя-інтелектуала, дискусії на інтелектуальні теми морально-етичного («Батьківське право»), культурологічного («Psychopathia nationalis»), світоглядного («Андрій Лаговський») характеру, внутрішні монологи (болючий підсумок власного життя у «Виривах з мемуарів...»), роздум у фіналі повістки «Psychopathia nationalis», численні рефлексії в романі «Андрій Лаговський»), філософічні сентенції, густий літературно-художній інтертекст. Це твори, призначені для інтелігентного читача соборної України, що засвідчують авторські текстові та підрядкові примітки, де

перекладено чи пояснено вирази діалектні, російські, турецькі і перські, але залишено без перекладу французькі висловлювання як зрозумілі для інтелігентного читача по всій Україні. Призначення приміток, які загалом властиві не художнім, а науковим творам, полягає в інтелектуалізації тексту [216, с. 63]. Наприклад, у повістці «Не порозуміються» таку функцію виконує історико-етнографічний коментар до пісні про звільнення селян з кріпацтва «Ах ти, воля моя, воля», яка стала улюбленою дитячою співанкою [128, с. 308].

Не тільки продовженням, а й вивершенням філософської концепції «Повісток і ескізів...» є роман «Андрій Лаговський», першим розділом якого стала повістка «Не порозуміються», котра завершує збірку. Ці твори є немовби частинами великого сюжету і перебувають у різноманітних інтертекстуальних зв'язках. Крім образів Андрія Лаговського та його матері, які присутній у збірці й романі, спостерігаємо й інші перегуки між персонажами обох творів, скажімо, Володимир Шмідт у романі перебрав характерні риси цинічного гріхводи з повістки «Вишивки з мемуарів...». Про роман, отже, можна говорити як про автопосттекст дебютної збірки, її своєрідну авторецепцію.

Глибина морально-етичного осмислення людського буття набагато істотніше відчутна в романі, ніж у тематично і жанрово різнорідній дебютній збірці, яка лише поставила низку болючих питань в художньо шорсткій, подекуди невикінченій формі. Зокрема, психологічно немотивоване жорстоке ставлення Андрія Лаговського до матері шокувало сучасників А. Кримського, бо залишилося непроясненим у рамках повістки «Не порозуміються». Лише роман як цілість прояснює філософію авторського задуму: нервово виснажений герой-ідеаліст йде у світ шукати свій ідеал і, здобувши життєвий досвід, кається за нетактовне ставлення до тієї людини, яка любить його так, як ніхто на світі. Образ матері є концептуальним обрамленням роману. Спричинений розривом з матір'ю болючий внутрішній діалог у душі героя повістки «Не порозуміються» визначив логіку сюжетного розвитку в наступних частинах – «Туапсе», «За святим Єфремом Сіриним», «Порозумілися». Цей діалог тривав упродовж усієї Андрієвої

одісеї «серед чужих людей» і завершився його духовним оновленням та поверненням до того, з чого все розпочиналося – до матері й до власного «я»: «він до неї поїде і знайде там щире материне серце, що любить його такого, який він є» [131, с. 304].

А. Кримському йдеться про чистоту у міжособистісних взаєминах, пробним каменем яких є синівські почуття до матері, дружба і кохання. Переживаючи розчарування в дорогих для нього людях, Андрій Лаговський звертається до вчення Сіріна, в якому його вабить трактування любові, тоді як аскетизм, проповідуваний у цьому вченні, це лише засіб подолати духовну кризу. Розгортання спершу неясних, тематично розмитих мотивів через низку, здавалося б, випадкових ситуацій, буденних розмов, дріб'язкових вражень, концептуально увиразнюється аж у прикінцевому пуанті – зустрічі з матір'ю і черговому відправленні героя в життєвий вир, але вже з багажем дорогої істини.

Важливою є здобута наприкінці роману життєва мудрість героя. Він, як і його автор, шукає людину в тому розумінні, що хоче пізнати її, спілкуватися з нею і любити її «такою, якою вона є» – з усіма її чеснотами і вадами, але справжню – непідробну в почуттях, щирю в добровільних і безкорисливих взаєминах (докладніше див.: [33, с. 29-36]. Тому концепція людини в А. Кримського далека від Ніцшевого ідеалу «надлюдини», яка стоїть «по той бік добра і зла» («Усе, що роблять з любові, завжди стається по той бік добра і зла» [169, с. 72]) ще й тим, що Андрій Лаговський приходить до розуміння того, що не можна вимагати від Іншого нічого, а лише від себе». Таким чином, на жанровому рівні проза А. Кримського відбиває еволюційну тенденцію від фрагментарної імпресіоністики («повістка», «ескіз») до широкоформатної форми роману («Андрій Лаговський»), характерної для модернізму з його прагненням охопити філософські проблеми буття.

Подібна еволюція характерна і на стильовому рівні. Дебютна книжка А. Кримського появилася в час раннього модерну, коли започатковувалися стильові тенденції імпресіонізму, символізму, неоромантизму, декадансу.

Різноманітні концепції раннього модернізму, як тодішні, так і сучасні, то ототожнюють його з декадансом, то протиставляють. Вже 1895 року – одночасно із заявою Андрія Лаговського «я декадент» – І. Франко у статті «З нової чеської літератури» вжив поняття «модернізм» і «декадентство» як синоніми: ця «нова школа», за його словами, виросла з натуралізму і через психологізм доходила до містики і ніцшеанського «нігілізму», а її «основною ціхою є нервові роздрознення, невдоволення з оточуючих обставин і почуття власної безсильності та безцільності існування» [225, с.476]. Пізніше, під час дискусії з С. Єфремовим 1902–1903 рр., І. Франко [225, с.361] та Леся Українка [220, с.31-32] розмежували декаданс і символізм у рамках «нової літератури». На наш погляд, декаданс доцільно розглядати поряд з символізмом, неоромантизмом, імпресіонізмом як початковий етап модернізму.

У процесах оновлення кінця ХХ ст. присутній і натуралізм, який змінювався у прозі А. Кримського: відбиваючи кризу позитивізму й народництва, він часто набував декадентського забарвлення і, поєднуючись з іншими модерними стильовими тенденціями, перетворювався в неонатуралізм. Як і неоромантизм, неонатуралізм був явищем перехідного характеру на шляху від періоду реалізму до епохи модернізму [59, с. 30]. А. Кримський переакцентовав традицію, трансформуючи різноманітні її стильові елементи, тому для його дебютної прозової збірки ще притаманна стильова гібридність: тут поєднано натуралізм, для якого характерна несамовита відвертість, декадентські настрої і неоромантичні елементи. Ці провідні тенденції підхопив і розвинув ранній модернізм, що вже помітно в романі «Андрій Лаговський», де поглиблено проблему міжособистісного порозуміння, активізовано такі новітні дискурси, як інтелектуальний (обговорення мистецьких та моральних проблем) естетський (замилування туапсинськими пейзажами), психопатологічний (зображення хворобливих психологічних станів героя), містичний (концептуалізація вчення святого Єфрема Сіріна). Як спостерегла Т. Гундорова, «перші прояви символізму і декадентства виявилися на ґрунті еволюції народницького напрямку, коли аналіз

переносили на вівісекцію душі інтелігента-українофіла (оповідання і повісті Агатангела Кримського, Гната Хоткевича, Олексія Плюща, Наталії Кобринської, поезії Миколи Вороного, Олександра Олеся). Однак нова модерністська ідеологія поступово ідентифікує себе з естетикою, переймається ніцшівською радістю життя, використовує і продукує ідеї особливої “вищої” культури. “Богемність”, артистизм стають культурними моделями поведінки» [59, с. 105]. Таким чином відзначені тенденції прози А. Кримського повністю відповідають сучасним літературознавчим уявленням про загальний напрям розвитку української літератури на зламі XIX і XX століть. Натуралізм увіходив в епоху раннього модернізму, видозмінюючись під пером А. Кримського в неонатуралізм, оновлений болючим психологізмом, пронизаний суб’єктивними неоромантичними елементами, наближений до витонченого імпресіонізму.

Новаторські стильові сигнали, якими збірка «Повістки і ескізи...» могла стимулювати поетику модерної літератури, були такі, як парадоксальне трактування морально-етичної проблематики («батьки і діти»), висвітлення традиційного сюжету в несподіваному філософічному ракурсі («Та хто ж справді тут винен?!»), драматизація наративу (поетика сценічного зображення, фрагментарність, потік свідомості, який зображує галюцинаторні переживання), експресивна контрастність, розширений інтертекст, який виявляв ерудицію новітнього українця-інтелектуала. До ознак драматизації зараховуємо сценічний спосіб побудови графічно виділених епізодів, в основі яких конфліктно напружені діалоги, іронічні та парадоксальні репліки, болючі внутрішні монологи, перемежовані короткими авторськими нараціями, принагідними екскурсами в передісторію та стримано-емоційними коментарями [79, с.58].

Декаданс як стиль – явище дуже різноманітне. Дослідники відзначають такі його риси, як естетизація бридкого, культ згасання (мотиви хвороби, смерті), тяжіння до замкнутих середовищ (інтер’єр має перевагу над пейзажем), химерний, надмірно квітчастий манірний стиль. Ознаками декадансу у збірці А. Кримського є стильова еkleктичність, поєднання несумісних речей (символізм

і натуралізм; прекрасне і потворне); літературщина як перенасичення художніми враженнями; образ рефлексуючого невротика і згасаючого світу. Однак немає в А. Кримського культу занепаду, розкладу, смерті і тяжіння до штучного, гіперболізованого містицизму, імморалізму.

Глузливо критикуючи зразки «нової краси», присікуючись до таких зачинателів українського модернізму, як О. Кобилянська, М. Вороний, Н. Кобринська, Г. Хоткевич, В. Щурат і навіть Леся Українка, С. Єфремов під час дискусії 1902–1903 років та у статті «На мертвій точці» (1904) не згадав А. Кримського серед представників декадансу, а навпаки, підкреслив поважне становище цього письменника в українській літературі [88, с. 60]. В «Історії українського письменства» (1911) критик відзначив рефлексивність його прози, суб'єктивні тони і сильний ліризм.

М. Євшан та інші сучасники пов'язували з декадансом пересичення естетичними враженнями, химерну екзотику, витончену еротику, оспівування смерті, містику, потяг до неприродного, штучного. З тих ознак для Андрія Лаговського притаманне незвичайне спілкування з музикою, якою він впивається безтямно, до самозабуття. Але герої А. Кримського захоплюються природою, що властиве не декадансу, а неоромантизму. Характерно, що герої роману «Андрій Лаговський» складають пародійну декадентську поему, коментуючи риси цього стилю: це не поважне мистецтво, а шарлатанство, де зміст і логіка відсутні, а головне – дбати про риму, встромляти незрозумілі ботанічні і зоологічні назви і добиватися містичного звучання [131, с. 91-95]. Подібні твори, що пародіювали декадентський стиль, опублікувати І. Нечуй-Левицький, В. Леонтович, Олена Пчілка, О. Маковей.

І все ж причетність до декадансу прози А. Кримського є безсумнівною. Свого часу М. Рудницький звернув увагу, що повість О. Шпитка «Вирід» була «справжньою спробою декадентського напрямку в такому стилі, як “Огні горять” Яцкова та “Андрій Лаговський” Кримського» [204, с. 49]. Традиції декадентського письма у прозі А. Кримського та М. Яцкова досліджувала

М. Ревакович [197]. Нові аргументи до цих спостережень навели І. Лучук [144, с. 127] та П. Ляшкевич [145, с. 8]. Згідно з Т. Гундоровою, декадентство в українській літературі було явищем кризи: «В цьому процесі ламання раціонального мовомислення творчість Кримського відобразила розщеплення ідеальної свідомости, а також невідповідність між суб'єктивним самовираженням і раціональними та романтичними формами його втілення. В найзагальнішому сенсі проза Кримського, наприклад, означала руйнування реалізму, що його здійснювали формами самого ж реалізму, котрий перетворювався на фізіологізм» [59, с.226-227].

Кримський-прозаїк, на відміну від Кримського-лірика, далекий від неоромантизму і зближений до натуралізму. Як влучно спостерегла С. Павличко, «за “неромантизм” Кримського можна поставити поряд з такими його сучасниками, що дебютували пізніше, як Василь Стефаник чи Грицько Григоренко» [183, с.59]. Ще в 1949 р. М. Глобенко-Оглоблин зауважив, що роман «Андрій Лаговський» «містить цілу галерею натуралістичних сцен і портретів з підкресленням вульгарного, негарного, докладних описів патологічних станів (напр., гістерика) і т. д.» [35, с. 76]. М. Гнатюк відзначив, що натуралістичних сцен у прозі І. Франка А. Кримський не схвалював, як і О. Огоновський [40, с. 92]. Однак з метою справити враження, молодий письменник насичував власні твори натуралістичними елементами. Щоправда, натуралізм А. Кримського відмінний від натуралізму Е. Золя, бориславського циклу І. Франка, авторів українських побутописних і тенденційних романів. Важка й мізерно оплачувана праця, злидні, хвороби і страждання, культурна відсталість і моральний занепад – ці провідні теми натуралізму набувають у прозі А. Кримського фрагментарного характеру і підпорядковуються морально-етичній проблематиці, пов'язаній з міжособистісними стосунками інтелігентних сучасників.

З другого боку, хоча проза А. Кримського не була неоромантичною, однак їй притаманні такі естетичні цінності, як любов, радість, краса, гармонія, які виборюються юними персонажами у процесі становлення їхнього духовного

світу. Як тогочасного, так і сучасного читача бентежить у Кримського часте поєднання тонких душевних переживань з описом хворобливої психофізіологічної реакції. Переплетіння натуралізму і сентименталізму у «*Psychopatia nationalis*» та інших творах можна розцінювати як невірне зображення межових станів особистості, а можна як естетичну провокацію.

Суб'єктивність А. Кримського-прозаїка стоїть на межі між натуралізмом, з одного боку, імпресіонізмом, з другого, та експресіонізмом – з третього. Зокрема, гіпертрофоване суб'єктивне вираження конфліктів, загострена емоційна вразливість та екзальтована поведінка персонажів, елементи «потому свідомості», які виражають крик болю, та схвильований ламаний синтаксис дають деяким дослідникам підстави зараховувати «Виривки з мемуарів...» до поезики експресіонізму [див.: 180]. А Г. Костюк в оглядовій статті «На магістралі історії. Українська література за п'ятдесят років (1917-67)» зауважив причетність А. Кримського до неокласиків, однак ця оцінка більше стосується поезії, оскільки прізвище автора «Пальмового гілля» згадане поряд з іменами М. Рильського, П. Филиповича та маловідомого літератора В. Отроковського [114, с. 492].

Звісно, деякі стильові тенденції А. Кримського не знайшли продовження як застарілі. Зокрема, М. Зеров висловився з приводу поетичних перекладів А. Кримського, що в них віє «народно-поетичним стилем та деякою старомодністю форм», їм бракує «строгості в формах, стислості у вислові, виразнішого розрізнення високих і низьких слів» [94, с. 624].

Цю характеристику можна прикласти і до відповідних стильових прикмет ранньої прози А. Кримського. Автор «Повісток і ескізів...» порушив класичну композицію, вдавшись до її фрагментаризації, відмовившись від широких експозиційних та описових картин. Принцип природності мови і стилю А. Кримський підтримав і розвинув, наблизивши мову до макаронічного мовлення своїх персонажів, так що чимало сторінок його творів справляють враження неохайного опрацювання і стилістичного еkleктизму. Позитивні персонажі А. Кримського детерміновані не соціальними обставинами, як у

критичному реалізмі, а формуються самоосвітою, обстоюючи, як у пізнішого В. Винниченка, власну незалежну і критичну позицію в боротьбі з цими несприятливими суспільними обставинами. Замість «ходіння в народ» і спроб перебудувати життя простолюду, вони більше переймаються проблемами внутрішнього самовдосконалення, відстоювання особистісної гідності і незалежності, етики міжособистісних стосунків.

Амбівалентним у А. Кримського є й декаданс – він постає водночас і в трагічному, і в іронічному освітленні. Неможливо встановити: це безсилий бунт чи зумисна провокація філістерського середовища. Теми декадансу і психопатології, які пронизують майже всю збірку, мають складну структуру. В них переплетені мотиви тілесних спокус і моральних покут, засудження статевої розпусти і прагнення взаємної духовної близькості.

Із лабіринтів неоднозначної проблематики своєї присмеркової епохи А. Кримський шукав виходу в поверненні до ідеалізму, зокрема до християнства [155]. На думку Р. Ткаченка, головний персонаж роману «Андрій Лаговський» проходить через моральну «фільтрацію», де боротьба з декадентством відбувається на рівні його власного «егоїзму» [215]. Г. Останіна вважає, що таким захисним механізмом звільнення від сильних емоцій та пристрастей, став для письменника «діалог» культур [179].

Повістка «Не порозуміються» – твір стилістично гібридний: декадентський (натуралістично зображує хворобливий психічний і фізичний стан героя) і водночас неоромантичний (виявляє його духовні пориви). Неоромантичні вкраплення поодинокі і стосуються емоційно схвильованих предметів, як-от надмірно екзальтоване зображення насолоди від музики: «Оksamитні тони мінорної мелодії голубили його серце, гріли, немов тепле сонячне проміння, обвівали, немов легке весняне повітря, пестили, немов пахуча квіточка-фіалочка. ...жалісно благали струни... плакали вони, хапаючи Андрія за серце» [128, с.310-311]. Цей екзальтований пасаж йде відразу після натуралістичної сцени Андрієвої істерики, коли він до крові гриз собі пальця. Саме в еkleктичному

перемежовуванні різнорідних і навіть дисонансних стильових елементів можна спостерегти творчу «лабораторію» молодого прозаїка, який експериментував, шукаючи свій стиль. Рухаючись у цьому напрямі, український модернізм ставав багатостильовим: «Якщо розглядати ескізи Кримського, вміщені в збірці 1895 року, як декадентське розкладання натуралізму засобами самого натуралізму, то інші частини роману “Андрій Лаговський” засвідчують, як модерністський дискурс звільняється від інших стильових домінант: декадентських, романтичних і символістських, – щоби врешті-решт стати нейтральним, а фактично потенційно багатостильовим» [59, с.236].

Розмірковуючи над ідеями Т.-С. Еліота про вибірковість і впорядкованість літературної традиції, О. Галета наголосила на динамічності взаємодії традиції і новаторства як рушія літературного розвитку: «Динаміка традиції забезпечується характером взаємодії між самою традицією і новаторством, між уже створеним і тим, що перебуває у процесі творення. Не лише майбутнє визначається минулим, а й минуле визначається майбутнім, іншими словами, не тільки значення кожного нового твору прочитується на тлі традиції, а й традиція змінюється під впливом новоствореного мистецького факту» [29, с. 124]. Справді, А. Кримський вийшов на літературну арену з творами, які підривали авторитет літературної традиції і, вибираючи з неї певні елементи, переакцентували її, вибудовуючи нову естетичну парадигму. У його дебютній збірці естетично важлива гра зі стереотипами народницької літератури та міщанського етикету: удавано наслідуючи їх, автор оскаржує їхню значущість, відновлюючи сенс особистісних, національних та загальнолюдських істин. Так, в ескізі «В народ!» і повістці «Сирота Захарко» та інших творах замість спародійованого українофільського «ходіння в народ» письменник висунув сюжети, навіяні драгоманівською критикою «народних святощів», різким і подекуди натуралістичним реалізмом І. Франка та закликами «Молодої України» до розбудови національної культури.

В «Повістках і ескізах...» відчутне пульсування болючих мотивів декадансу як хворобливого стану суспільства й особи; батьки і діти постали тут перед судом

моралі, звільненої від стереотипних нашарувань. Хоча ще до А. Кримського були твори, які розвивали теми переживань і розчарувань інтелігентної юної душі, ностальгійної туги, протистояння поколінь, однак він зробив ці мотиви добре впізнаваними та естетично провокативними. Справді, «заперечуючи традицію, модернізм не так руйнує, як іронізує над нею та в певний спосіб видозмінює її. ...Конструювання нової традиції, її пересотворення і про-явлення стають актуальним джерелом саморозвитку мистецтва в модерністську епоху» [59, с.118]. Проза А. Кримського добре характеризує цей модерністський розрив і водночас безперервність літературної розвитку в тому розумінні, що письменник відмовився від етнографізму та історизму (оспівування середньовічної Русі-України й доби козаччини), тенденційності і дидактизму попередників, вдавшись до поглибленого психологізму, суб'єктивізації та інтелектуалізації прозового письма, започаткувавши іронічну й багатозначну манеру парадоксального мислення, яка була творчо вдосконалена у В. Винниченка, М. Хвильового та інших наступників-модерністів.

3.5. Михайло Коцюбинський: контакти, рецепція, паралелі

Серед письменників нового покоління, які вийшли на літературну арену наприкінці XIX століття, привертають увагу постаті А. Кримського і М. Коцюбинського, оскільки вони започаткували дві протилежні – неонатуралістичну та імпресіоністичну – творчі парадигми, між якими розвивалися різноманітні стильові течії модерної української прози.

Як склалися творчі стосунки між двома видатними сучасниками? Чи можна у прозі А. Кримського і М. Коцюбинського спостерегти сліди взаємної рецепції? Які схожі і контрастні ознаки притаманні їхній творчості?

Вперше епізодичну спробу такого зіставлення здійснив О. Грушевський у серії нарисів «Сучасне українське письменство в його типових представниках», що їх опублікував «Літературно-науковий вісник» 1908 р., а потім видав у збірнику «З сучасної української літератури» (1909). Критик зазначив, що попри

тематичну подібність – зображення життя Сходу – в обох митців наявні значні відмінності. А. Кримський не вдається у сирійських оповіданнях до зображення краси південної природи, яку витончено оспівував у своїй ліриці, натомість звернувся до докладних етнографічних описів [55, с. 150].

Щоправда, пізніші дослідники не розвинули спостережень у зіставному аспекті, висвітлюючи обох митців розрізнено. Скажімо, розвідки М. Веркальця, А. Гловацького та інших сучасних науковців присвячені переважно особистим контактам А. Кримського з І. Франком, Б. Грінченком, Лесею Українкою, О. Кобилянською, однак оминають увагою типологічні відношення. З другого боку, в дослідженнях І. Денисюка, Ю. Кузнецова, Я. Поліщука, В. Агеєвої, які розглядають новелістику М. Коцюбинського на тлі загальноєвропейського модернізму, відсутні зіставлення з прозою А. Кримського. Безперечно, сьогодні різноаспектне порівняльне вивчення творчості А. Кримського і М. Коцюбинського є не лише назрілим, а й актуальним завданням, оскільки сприятиме увиразненню провідних тенденцій розвитку української прози кінця XIX – початку XX століть.

Цих двох піонерів раннього модерну доля провадила химерними, не раз протилежними географічними маршрутами: Михайло Коцюбинський, розпочавши службову свою «кар'єру» у Вінниці, згодом об'їздив у складі урядової філоксерної комісії Бессарабію та Крим і зрештою осів у Чернігові, де працював у земській управі та статистичному бюро, а відпочивати любляв на Гуцульщині та в Італії; натомість орієнталіст Агатангел Кримський провів значну частину свого життя в Москві, де спершу навчався, а потім викладав у Лазаревському інституті східних мов, час від часу навідуючись до рідної Звенигородки на Київщині і відбуваючи наукові відрядження до Сирії та Ливану.

І все ж багато що їх споріднює. Насамперед, звісно, розлога нива української прози, на якій самовіддано працювали, й тому найчастіше зустрічалися на сторінках галицької періодики. Щоправда, для літературної творчості обоє змушені були викроювати вільний від основної роботи час.

Відтак, єднали їх чудові спільні друзі, такі як І. Франко, Б. Грінченко, Леся Українка та чимало інших. А ще М. Коцюбинський та А. Кримський спілкувалися листовно. На жаль, їхня кореспонденція до нас не дійшла. За свідченням сучасного письменника Михайла Іванченка, «листуванням академіка з І. Франком, Лесею Українкою, М. Коцюбинським, І. Нечуєм-Левицьким, С. Васильченком та ін. у Звенигородському райкомі КПСС “правнуки погані” розпалювали грубки» [97].

Зародилася взаємна зацікавленість, очевидно, відразу, як тільки-но обидва прозаїки майже одночасно дебютували: А. Кримський оповіданням «Історія однієї подорожі» на сторінках «Зорі» в 1890 р., а М. Коцюбинський оповіданням «Харитя» в часописі для дітей «Дзвінок» у 1891 році. Так само одночасно – 1895 року – вийшли друком перші їхні окремі видання: у Львові збірка «Повістки і ескізи з українського життя» А. Кримського й у Чернігові два «метелики» М. Коцюбинського «Ялинка. Харитя. Маленький грішник» і «П’ятизлотник».

З-поміж яскравих різножанрових новаторських творів, які появилися на хвилі модернізації українського письменства в 1890-х роках, М. Коцюбинський особливо зацікавився дебютною збіркою А. Кримського. У грудні 1895 р., відразу ж після виходу цієї книжки, він із Чернігова листовно звернувся до львів’янина Костя Паньківського з проханням надіслати її на свою вінницьку адресу. А згодом, перебравшись до Криму, ще й несподівано отримав поштовий пакунок з «Повістками і ескізами...» від самого автора. Відповідаючи на цей жест прихильності, вдячний письменник надіслав А. Кримському до Звенигородки чернігівське видання свого оповідання «Для загального добра». А в листі так оповів про це дружині: «Щоб не бути в довгу, послав йому нині ж своє оповід[ання] «Для заг[ального] добра», а позавтру пишу до нього листа. Він цікава людина» [116, т. 5, с. 89]. Відтоді М. Коцюбинський постійно тримав у полі зору творчість свого сучасника і, беручи участь, скажімо, в укладанні таких відомих альманахів початку ХХ століття, як «Хвиля за хвилею» (Чернігів, 1900), «Дубове листя» (Київ, 1903), «З потоку життя» (Херсон, 1905), обов’язково

публікував на їхніх сторінках оригінальні твори і переклади А. Кримського. А 1909 р. через Володимира Гнатюка він розшукував для Максима Горького книжку «Народні казки та вигадки» англійського фольклориста Вільяма А. Клоустона, яка в перекладі А. Кримського вийшла у Львові 1896 року [116, т. 7, с. 149].

У свою чергу А. Кримський із зацікавленням стежив за розвитком творчості видатного новеліста. Коли 1896 р. І. Франко, звернувся до нього за порадою, кого з наддніпрянських письменників запросити до співробітництва в журналі «Житє і слово», А. Кримський рекомендував з-поміж інших Михайла Коцюбинського. І. Франко прислухався до цих рекомендацій і запропонував М. Коцюбинському співпрацю, а новеліст із задоволенням відгукнувся, написавши спеціально для «Життя і слова» оповідання «Посол від чорного царя».

Ще один характерний штрих: замовляючи 1904 року в І. Франка статтю про українську літературу для «Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона», А. Кримський радив згадати у прикінцевій бібліографії літературно-критичні матеріали, які стосувалися, зокрема, творчості М. Коцюбинського. І. Франко виконав це замовлення і помістив у найвідомішому російському енциклопедичному виданні свою майстерну оглядову працю. З-поміж прозаїків, котрі стоять поряд із першорядним «за свіжістю і гармонійністю таланту» новелістом М. Коцюбинським, Франко виділив А. Кримського як «відомого орієнталіста», котрий «дав українській літературі книжку прозових оповідань, серед яких “Psychopathia nationalis” відрізняється яскравістю фарб і глибоким ліризмом» [225, т. 41, с. 154-155].

А. Кримський, як відомо, явив свою творчу індивідуальність у двох відмінних іпостасях – як безжалісний прозаїк-натураліст, схильний до експериментального копирсання у психологічних нетрях персонажів, та проникливий поет-неоромантик, закоханий у красу символіст. Натомість М. Коцюбинський постає перед читачем як цілісний митець-імпресіоніст, естет, аналітик душевних переживань і настроїв, майстер осяяних сонцем пейзажів. До того ж проза А. Кримського має доцентровий, так би мовити, характер, оскільки

наснажувалася автобіографічними подіями і конфліктами. Як і Е. Золя чи І. Франко, А. Кримський фактично усе своє творче життя працював над головним твором – романом «Андрій Лаговський», вплітаючи в його сюжетну канву окремі завершені прозові тексти. Зате в М. Коцюбинського-імпресіоніста бачимо «відцентрове» тяжіння до фрагментарного зображення багатобарвного світу.

Таким чином, їхня проза розвивалася різними стильовими шляхами, хоча й перегукувалася на рівні тематики і проблематики. М. Коцюбинський на ранньому етапі своєї творчості відштовхувався від традиції І. Нечуя-Левицького, уважно змальовуючи побут, вдаючись до барвистих порівнянь, а далі поступово вдосконалював майстерність викладу, допоки не прийшов до витонченого імпресіонізму та символізму [див.: 232; 130; 190]. Натомість ранній А. Кримський пристав до психологічної лінії української прози, найбільш яскраво виявленої у творчості Панаса Мирного, розвиваючи її в напрямі модерного натуралізму.

Спільною для початкового етапу обох прозаїків стала молодіжна проблематика. Однак опрацьовували її своєрідно. Так, А. Кримський у картинах шкільного життя й конфліктних взаємин із батьками («Батьківське право», «Не порозуміються») малював портрет молодого покоління, яке бунтувало проти будь-яких авторитетів. Натомість Коцюбинський простежує в душах своїх персонажів становлення юної особистості, народження відповідального ставлення до ближнього («Харитя», «Ялинка», «Маленький грішник»).

Обидва сучасники застосовували психологізм для проникнення в лабіринти людської душі, однак робили це неоднаково. У А. Кримського увиразнено психологічні травми персонажів, виражено занепадницькі настрої епохи «кінця віку» крізь призму душевних переживань юних персонажів. Його персонажі декадентського типу на грані істеричного зриву переживають дрібні життєві негаразди і колізії між еротичним потягом та коханням як сердечною прихильністю, шукаючи вихід у сфері творчості, інтелектуальної діяльності, культури [див.: 179]. Натомість естет Коцюбинський уміє висвітлити не лише буденні драми, а й справжні трагедії своїх героїв. Життєствердний настрій навіює

фінальна фраза «Алі плив назустріч Фатьмі...» в новелі «На камені», де закохані гинуть від рук кровожерних месників на тлі розкішного кримського пейзажу, осяяного палючим південним сонцем. Перемогу життя над смертю символізує сцена забав на похороні Івана Палійчука в «Тінях забутих предків».

Характерним для обох прозаїків було намагання добратися до психологічних механізмів суспільного упокорення людської особистості. З оповідання «Батьківське право» та інших творів А. Кримського випливає думка, що сімейне і шкільне виховання є інструментами прищеплення вихованцям рабської звички добровільної покори. Так само в новелі «Подарунок на іменини» (1912) М. Коцюбинського малолітній хлопчик, ставши свідком страти жінки-революціонерки, жажнувся узаконеного насильства, до якого імперська машина залучила його батька-поліцейського, звиклого до бездумного підпорядкування взамін за комфортне життя: «Наче камінь зірвався згори і покотився під ноги. На бігу, круглий і грубий в своїй ватній шинелі, Доря промчався до риштовання, замітаючи полами глину, гублячи синій картуз і розкриваючи широко руки.

Наскочив на жінку і з криком обняв їй коліна.

– Не треба!...» [116, т. 3, с. 252].

А. Кримський та М. Коцюбинський зробили великий внесок у розширення естетичних горизонтів української літератури, запроваджуючи в неї дискурс інших країв, культур, мов. Як відомо, обоє запеклих мандрівників були поліглоти, хоч і неспівмірними: з А. Кримським, котрий вільно володів більше як шістдесятьма мовами, ніхто не міг посперечатися, але й Коцюбинський знав немало – дев'ять мов, зокрема кримськотатарську. Тому зближував обох майстрів слова Схід, зокрема Крим. Будучи людиною кримськотатарського походження, А. Кримський зробив величезний вклад в українську культуру, а М. Коцюбинський написав найкращі в усьому українському та й, мабуть, загальноєвропейському письменстві оповідання з кримськотатарського життя. Такі його шедеври, як «В путях шайтана», «На камені», «Під мінаретами», вражають дивовижним проникненням у духовний світ людей іншої культури.

У кримськотатарському циклі М. Коцюбинський розкрив загальнолюдські пристрасті на тлі розкішних пейзажів, змальованих витонченим пером імпресіоніста, тоді як А. Кримський у «Бейрутських оповіданнях» (1906) зображував побут сирійців переважно етнографічним способом, привертаючи увагу до східного побуту, звичаїв, етикету, помічає наслідки колонізації, конфлікт патріархальних традицій із новітніми процесами європеїзації.

Душевні переживання і ледь вловимі настрої персонажів М. Коцюбинський малює на тлі розкішної природи, тоді як для А. Кримського таким тлом для заглиблення у внутрішній світ героя служить найближче його соціальне довкілля – школа, сім'я, містечкові мешканці, а замальовки пленер трапляються набагато рідше.

Порівняймо два пейзажні уривки:

«Ніжна блакитна хвиля, чиста й тепла, як перса дівчини, кидала на берег мереживо піни. Море зливалось з сонцем в радісний усміх, що досягав аж ген далеко, через татарські оселі, через садки, чорні ліси – до сірих нагрітих громад Яйли.

Все осміхалось» [116, т.2, с.157] («На камені» 1902).

«Сонце смалило не сильно, бо подихав легесенький морський вітерець із заходу. Вся природа раділа. Голубе море тихесенько-тихесенько плескалося. Кедри, пальми й кипариси ніжно шелестіли. Темно-зелені апельсинні дерева стояли наче різдвяні гільця, бо геть були вкриті жовтогарячими своїми овочами, і ті овочі ярко виблискували на сонці з-поза чепурного, ніби навоскованого зеленого листя. Все раділо: раділи дерева, раділа зелена травиця...» [134, с. 596] («Бейрутські оповідання» А. Кримського).

У М. Коцюбинського вражає легкість, фрагментарність, акварельна чистота, витонченість, ощадність образних деталей, а в А. Кримського спостерігаємо схильність до просторого деталізованого опису, хоча й наявні імпресіоністичні «темно-зелені», «жовтогарячі» напівтони.

Імпресіоністична проза М. Коцюбинського досить віддалена від натуралізму

А. Кримського, однак і тут можна помітити не лише типологічні збіги й відмінності, а й можливі впливи А. Кримського. Так, в оповіданні А. Кримського «Сирота Захарко» (1892) йдеться про панича-«демократа» Олесья, котрий, віддавши на жорстоке побиття наймита-сироту Захарка за дрібну провину, не міг стриматися від ридань над ягнятком, що його роздушила підвода: «Справді, мекаюче ягнятко ввижалося цієї ночі добрячому молодому українолюбцеві навіть уві сні!» [128, с. 171]. Цілком ймовірно, що через два десятка літ цю гротескную ситуацію творчо трансформував М. Коцюбинський у новелі «Коні не винні» (1912), де «ліберал» і «друг народу» поміщик Аркадій Петрович Малина, позірно обурений прибуттям карального загону для збройного упокорення селянського бунту, дає згоду на постій солдат у своєму маєтку, виправдовуючись турботою про їхніх втомлених коней: «Крізь одчинені двері доносилося іржання голодних коней, що вступали у двір, і бряжчало оружжя на козаках» [116, т. 3, с. 273].

Відмежувавшись від народницької тенденційності і так званого етнографічного реалізму, його надмірної сентиментальності і побутовізму спершу А. Кримський, а відтак і М. Коцюбинський звернулися до натуралізму як відвертого зображення реалій непривабливої соціальної дійсності, котра залишає болючі психологічні рани в людських душах. Однак А. Кримський попрямував у напрямі різкого, шокуючого неонатуралістичного стилю, інколи, як у «Бейрутських оповіданнях», збиваючись на позиції традиційної описової манери, тоді як М. Коцюбинський еволюціонував до витонченого і вишуканого імпресіоністичного змалювання зовнішнього і внутрішнього світу своїх героїв [175, с. 108].

На відміну від М. Коцюбинського, який імпресіоністично зображує життєві ситуації, акцентуючи й увиразнюючи їх, А. Кримський експериментує з цими ситуаціями у своєрідній морально-етичній лабораторії, де не тільки демонструє розбіжність сповідуваної ідеї з життєвою практикою її носія, а й розвиває ці ідеї до максимальної межі і стежить, як міг би поводитися в реальній ситуації максималіст, дотримуючись таких крайніх поглядів. Цю схильність до

провокативних експериментів у царині етики згодом від А. Кримського перейняв В. Винниченко.

Загалом, як видається, М. Коцюбинський та А. Кримський окреслили дві розвоєві лінії української прози першої чверті ХХ століття. А саме: властивий для автора «Intermezzo» витончений психологізм, філософічне ставлення до зображуваної дійсності, колористичні та музичні імпресії розвивали Гнат Хоткевич, Леонід Пахаревський, Степан Васильченко, Гнат Михайличенко, Михайло Івченко, Микола Хвильовий. Натомість А. Кримський з його натуралістичним заглибленням у підсвідомі процеси людської психіки та сміливими експериментами в царині етичних конфліктів стоїть біля витоків тієї еволюційної лінії, яку окреслюють Володимир Винниченко, Валер'ян Підмогильний, Віктор Петров (Домонтович), Борис Антоненко-Давидович.

3.6. У перспективах наступного століття

Ще в перші повоєнні роки Микола Глобенко зауважив, що «в малюванні патологічних образів інтелігентів попередником Винниченка в укр[аїнській] прозі був Агатангел Кримський» [34, с. 771]. Фіксуючи впливи І. Франка, Ф. Достоєвського і Г. де Мопассана в неореалізмі В. Винниченка, дослідник провів спадкоємну лінію від його «образу безвільної людини з рисами біологічної і соціальної дегенерації» [35, с. 41] до роману «Андрій Лаговський» [35, с. 76].

В. Винниченко – це, безумовно, письменник набагато ширшого стильового і тематичного діапазону. З А. Кримським його поєднує схильність до провокативного загострення морально-етичних аспектів зображуваної соціальної дійсності та ідеологічних проектів. Психологічний реалізм Винниченка має імпресіоністичне забарвлення, поєднується з символізмом та експресіонізмом і часто, подібно, як у Кримського, набуває натуралістичних і декадентських форм. Здається, що саме у Кримського перейняв і розвинув Винниченко такі прийоми, як контраст, експеримент, парадокс.

Не тільки у творчості, а й у своїх рецензіях А. Кримський наголошував на пошуку незвичайної художньої форми, яка б зацікавила читача і донесла до цього важливий зміст. У В. Винниченка також помітний свідомий підхід до зацікавлення читача незвичними формами. І не лише в мистецтві, а й у житті: щоб у нудній буденщині оновити смак життя і відчутти його цінність, необхідні контрасти, відхилення від норми, бунтівний вчинок. Й невипадково письменник вкладає такі ідеї в уста персонажів: «А таке з'явище, як контраст? Га? Тут вам все: й історія думки, й історія людського слова, і естетика, і... Тут все! Візьміть ви хоч таке, ну... – Іван водить очима навкруги і зупиняється на конях, що пасуться біля екіпажів. – Ну, візьміть хоч цих коней. Дивіться, як переплітаються фарби, які контрасти, які тони... Чорне й біле! Одне чорне не зробить вам такого вражіння, а поруч з білим воно грає видатну роль, відтіняється, виступає рельєфно, грає... А психіка? Наприклад, цинізм і святість, поруч одно з одним. Тут просто дух захоплює! Я хочу ліпити тепер одну річ. Так знаєте, тема така – огидливе й гарне. Огидливе мусить бути жінкою, не дуже старою, але страшенно гидкою, з таким, знаєте, розпусним виглядом в обличчі, з страшенним цинізмом душі й тіла. А поруч молодий, гарний юнак з полум'ям сили й такого, знаєте, захоплюючого бажання боротьби за добро, за красу, невинний, чистий, палкий! І одне поруч з другим. Контраст який!» [24, с. 224].

Чудернацькі протестні жести, миттєві зміни психологічного стану в буденних обставинах, дивні ідеї, які перевертають звичні уявлення, експерименти над собою, – ці й інші «відхилення від норми», задекларовані у новелі «Контрасти» (1904) В. Винниченка, практикував А. Кримський ще в першій половині 1890-х.

Відкрита, подекуди наче невміла, нашвидкоруч опрацьована художня форма схвильованої прози А. Кримського розвинута у Винниченка в метод прозового письма – «отой волохатий, – як висловився С. Єфремов, – часто необроблений стиль, ота наче навмисне додержана недбалість – ніби лицюють до його стихійної, нестримної сили» [87, с. 574]. Впливи чи збіги помітні навіть на

мікростилістичному рівні, як-от побудова Винниченкового топоніма «Сонгород» («Краса і сила») за моделлю «Тихогородки» («Перші дебюти одного радикала») – назви обох містечок характеризують не просто їхню провінційність, а духовну стагнацію мешканців.

Споріднює митців тема зневіри й занепаду, подана крізь призму «філософії життя». Обидва митці шукають вихід і знаходять його не так у зміні обставин життя (це дуже далека перспектива), як у зміні самого себе.

Неореаліста Винниченка випередив неонатураліст А. Кримський у прийомі поляризації конфліктуючих персонажів, безжалісного розтину їхнього внутрішнього світу, вдаючись до іронії, сарказму, легкого шаржування. Ще однією випуклою особливістю його прози була схильність до етико-психологічного експерименту, підхоплена у російських реалістів. Як і А. Кримський, Винниченко любить ставити героя у провокативні експериментальні ситуації, примірюючи ту чи іншу раціоналістичну модель до живого життя і спостерігаючи, як у його персонажа вибухає сфера підсвідомого, бунтує психофізіологічний первень, вибухають емоційні зриви. Так вишиковується ряд тематично споріднених творів: «Хмари» І. Нечуя-Левицького – «В народ!» А. Кримського – «Малорос-європеєць» В. Винниченка і «Коні не винні» М. Коцюбинського. Кожна ланка цього ряду відбиває певний історичний етап: плекання народницьких ілюзій у другій половині XIX століття; критику українофільства з позицій «Молодої України»; політизацію суспільної свідомості під час революції 1905-1906 років.

Хоча творчість обох письменників значно ідеологізована, їхні пошуки життєвої філософії не сприймаються як моралізаторство. Персонажі експериментують, плутаються в розумуваннях, зазнають поразки, впадають у депресію, однак поволі, методом проб і помилок, відслоняють ширші світоглядні горизонти для себе і для читача.

У рамках дискусії 1920-х років ім'я А. Кримського згадували щораз рідше, зате деякі його жанрові і стильові принципи були безсвідомо засвоєні і втілені в

літературних творах як спільна культурна спадщина. Скажімо, цілком ймовірно, що «азіатський ренесанс» М. Хвильового живився орієнталістикою А. Кримського. Як зауважив Ю. Шерех, «сходознавчий рух двадцятих років нашого сторіччя (Кримський – Хвильовий – його полюси) не був випадковістю» [240, с. 592]. І хоча в белетристиці Кримський і Хвильовий надзвичайно відмінні, все ж їхні світоглядні і творчі полюси притягалися в деяких важливих моментах. Зокрема, у збірці «Повістки і ескізи» А. Кримський першим почав експериментально змішувати український та східний інтертекст, а М. Хвильовий у низці своїх неоромантично-експресіоністичних творів створив з тих двох культурних стихій цілісний фантасмагоричний світ.

Тема повернення до батьківського дому впливе в нашій літературі пізніше, в часи шістдесятництва, і невідповідно у застійних 1970-х роках вестиме боротьбу з нею комуністична критика, адже цей мотив символізує повернення до рідної культури, мови, духовної спадщини.

На відміну від попередників-шістдесятників, О. Пахльовська, М. Рябчук, О. Забужко та інші вісімдесятники, які вже були ознайомлені з п'ятитомником А. Кримського, підкреслювали роль особистості та її зв'язку з нацією, необхідність дерусифікації і долання провінційності національної культури – «і це більше нагадує підхід українських модерністів, аніж позицію старших колеґ-сучасників» [42, с. 157].

Невідповідно через сто років після появи «Повісток і ескізів...» твори А. Кримського опинилися в центрі уваги українських літературознавців. Дослідники пишуть про «неомодерний стиль як компенсацію розгромленого українського модернізму», констатуючи історичний парадокс постколоніальної культури: «Оскільки модернізм в українській літературі був стилем спорадичним і протейстичним, вільно розвиватися він зміг лише у постмодерний час» [229, с. 74]. Досвід А. Кримського, який заперечив опозицію народництва, європеїзму та орієнталізму, виявився цікавим як для постмодерністів (Т. Гундорова), так і «нативістів» (В. Шевчук, так звані «ґрунтівці»).

Сьогодні, в час посиленого акцентування на статевих, неврастенічних, танатологічних та інших аспектах, можна шукати відлуння прози А. Кримського у сучасній новелістиці та романістиці. Однак, неможливо точно встановити, будуть це справді впливи А. Кримського чи здогадні інтерпретації наших сучасників. Вважаємо за доречніше проводити паралелі «А. Кримський – постмодерна сучасність», послуговуючись не текстуальними, а архітекстуальними жанрово-стильовими категоріями. Тут можна відзначити пародіювання перестарілих традицій (наприклад, «В народ!» А. Кримського – «Рекреації» Ю. Андруховича), тематичний ексцентризм, розмитість жанрових і стильових меж, тяжіння до відкритих форм щоденникового та мемуарного матеріалу, рух від логоцентризму до почуттєвої сфери, уникнення категоричних тверджень, заміна їх висловом сумніву, питання, іронії та інші поетикальні ознаки, характерні для А. Кримського і близькі постмодерним тенденціям.

Висновки до розділу 3

З'ясовано, що багатозначна і багато в чому провокативна поетика дебютної прозової збірки А. Кримського зумовила розбіжність горизонту читацького сподівання і горизонту тексту на всіх етапах критичної рецепції – від перших відгуків і до сучасних інтерпретацій. Оскільки літературний твір певним чином перевпорядковує літературну традицію у своїй структурі, актуалізуючи одні тематичні, жанрові, стильові лінії і полемізуючи з іншими, він стає цікавим явищем для читачів і впливовим фактором літературного процесу.

Новації А. Кримського полягають насамперед у рішучій «переоцінці цінностей» – розвінчанні узвичаєної формальної моралі, яка ув'язнила самостійне критичне мислення в кайданах архаїчних стереотипів. Входячи у світ дорослих, у сферу реального життя, молодий автор та його юні герої особливо гостро відчували такі негативні суспільні явища, як споживацтво, деперсоналізація, дегуманізація. Тому юним бунтарям А. Кримського притаманні максималізм і безкомпромісність. Притім у своїй боротьбі за правду і свободу вони спираються

на первинні істини біблійного походження, суть яких відновлюють у дискусіях за допомогою критичного, парадоксального мислення.

Тематичні перегуки і схожість сатиричних засобів у цьому історико-типологічному ряді дають підстави для припущення про можливі контактні зв'язки і безсумнівні історико-типологічні відношення поезики А. Кримського з провідними художньо-гуманістичними тенденціями його сучасності і наступних епох.

Посттекстами, які виникають внаслідок реакції на актуальний текст, є критичні публікації, творчі відгуки і типологічні (архітекстуальні) паралелі. У критичній рецепції твори А. Кримського стають предметом оцінок, інтерпретацій, дискусій (статті І. Франка, Б. Грінченка, М. Моклиці, монографії О. Бабишкіна, С. Павличко, Г. Останіної), а у творчій рецепції – «чужим текстом»: цитатою (напр., епіграф у статті «Апологети писаризму» М. Хвильового, взятий з передмови до «Повісток та ескізів» 1919 року) або ж ремінісценцією (асоціативні зв'язки між «Виривками з мемуарів...» і новелою «Я (Романтика)» М. Хвильового).

Типологічні паралелі вступають з актуальним текстом в архітекстуальну діалогічність. В українському модернізмі дебютна збірка А. Кримського започаткувала дискурс декаденства і «психопатології», «батьків і дітей», сприяла як жанровій фрагментаризації, так і інтеграції, різноспрямованим стильовим процесам неонатуралізму, неоромантизму, імпресіонізму. До тематичного посттексту належать твори, які типологічно вписуються в численні тематично споріднені посттекстуальні лінії.

Поетикальними стимулами майбутніх посттекстів, здатними творити дискурсивні ланцюги, є різноманітні способи приведення претекстів до діалогічної взаємодії. Серед таких механізмів виділяємо, зокрема, етичний експеримент, тобто поміщення претекстної ідеологеми в конкретну життєву ситуацію з метою випробування її на справжність та «переоцінки цінностей».

ВИСНОВКИ

1. Зіставлення генетичного претексту і функціонального посттексту художнього твору дало змогу виявити ретроспективні і проспективні аспекти його структури. Генетичний та функціональний аспекти пов'язані з поетикальним: перший виявляє інтенційний характер творчої трансформації в текстовій конструкції готового літературного матеріалу («чужого слова», за М. Бахтіним), а другий з'ясовує зв'язок між творчою рецепцією і актуалізованим елементом цієї конструкції. Самий вибір автором елемента літературної традиції і способу його представлення є актом інтенційним, розрахованим на певну рецептивну реакцію. Оскільки літературний твір певним чином перевпорядковує літературну традицію у своїй структурі, актуалізуючи одні тематичні, жанрові, стильові лінії і полемізуючи з іншими, він стає цікавим явищем для читачів і впливовим фактором літературного процесу.

2. Створена на матеріалі дебютної збірки А. Кримського модель взаємодії художньої структури й літературного процесу демонструє, що поетика твору конструюється з претекстів з таким творчим розрахунком, щоб провокувати інтенсивну естетичну рецепцію, породжуючи різноманітні посттексти. З'ясовано, що творче новаторство та естетична впливовість образної структури забезпечуються трансформацією претекстів, здійсненою в художніх формах пародії та іронії, художнього експерименту (поміщення претексту в новий контекст), провокативної стилізації актуального твору за певним традиційним претекстом, балансування між несумісними претекстами, парадоксального вивертання навиворіт відомого претексту (стереотипу, загальноприйнятої істини, стилістичного шаблону) тощо. Інтерпретуючи у критичному освітленні архаїчний претекст, такі образні форми сприяють перебудові традиції та оновленню тематичного, жанрового і стильового архітексту.

Творча трансформація претекстів у мережі актуального тексту спрямована на їхню діалогічну взаємодію, яка б творила поетику неоднозначності. Така поетика провокує горизонт сприймача, відкриваючи перспективи для

різноманітних інтерпретацій актуального тексту. Поетика творчо трансформованих претекстів не може однозначно визначати майбутні посттексти, але здатна стимулювати їхню появу.

3. Виявлено поетику тематичних, жанрових і стильових змін у час антипозитивістського перелому.

Оскільки реалістична традиція вже не відповідала оновленому естетичному досвіду сучасника і таке розходження дедалі збільшувалося, появляється поетика, які пародіює народницький світогляд та естетику. Панівну ідеологію, суспільні норми, узвичаєні поведінкові шаблони проза А. Кримського пропускає крізь призму інших текстів – першоджерел. Такими першоджерелами є Біблія, «текст» природи, наївна, але щира мова безпосереднього дитячого світосприймання.

Стимулом для художніх пошуків молодого письменника стали протиріччя між попередніми стильовими і світоглядними дискурсами, як-от українофільська традиція (І. Нечуй-Левицький) – радикальна література (І. Франко), дидактична проза (Г. Квітка-Основ'яненко) – психологічні твори про молодь (І. Франко), оповідна манера жіночої прози (Марко Вовчок, Ганна Барвінок) – новітня жіноча проза емансипаційного напрямку (Олена Пчілка, Н. Кобринська, О. Кобилянська).

Етичні антиномії, парадокси та софізми створили справжні інтелектуальні лабіринти, надавши яскравого модерністичного забарвлення індивідуальному стилю А. Кримського. Завдяки цим новаціям його дебютна збірка заманіфестувала етичні проблеми «кінця віку», значною мірою спричинившись до стильового і концептуального оновлення української прози кінця XIX – початку XX століть.

Розгляд дебютної книжки А. Кримського у діахронному і синхронному планах, з інтертекстуального та історико-літературного погляду переконує, що зустріч двох епох не може бути неконфліктною, але завжди буває продуктивною.

4. Крізь призму поетики літературного твору проаналізовано інтертекстуальну взаємодію традиції та інновації. Стимулами майбутніх

посттекстів, здатними творити дискурсивні ланцюги, є такі, зокрема, способи приведення претекстів до діалогічної взаємодії:

– етичний експеримент, тобто поміщення претекстної ідеологеми в конкретну життєву ситуацію з метою випробування її на справжність та «переоцінки цінностей». Скажімо, безапеляційний батьківський авторитет, освячений у дидактичній прозі Г. Квітки-Основ'яненка, не витримав морально-етичного випробування в «Батьківському праві» А. Кримського, яке піднесло засаду обопільної любові, співзвучну з такими гуманістичними мотивами рівності і гідності в оповіданні «Його право» Наталки Полтавки та інших творах наступників;

– іронічне просвітлення ідеологеми чи побутового стереотипу крізь інтертекстуальну призму загальнолюдських духовних цінностей (єврейська тема в оповіданні «До світла!» І. Франка – «Історія однієї подорожі» А. Кримського – «Щастя Пейсаха Лейдермана» М. Левицького);

– зумисно провокативна стилізація твору за відомим традиційним зразком, яка підриває цю традицію зсередини і наповнює новим, актуальним змістом (традиція жіночої оповідної прози Марка Вовчка, Ганни Барвінок – «Та хто ж справді тут винен?!» А. Кримського – розповідь емансипованої особистості про свою боротьбу за людські права в повісті «Царівна» О. Кобилянської);

– парадоксальне мислення, яке полягає у провокативному перевертанні застарілих патріархальних уявлень з ніг на голову задля відновлення природних моральних засад (дидактична література, роман виховання – «Перші дебюти» А. Кримського – «Вирід» О. Шпитка);

– зіштовхування конкуруючих претекстних ідей у непримиренному конфлікті, щоб спровокувати реципієнта до самостійного їх осмислення («Ледациця» Марка Вовчка – «Сирота Захарко» А. Кримського – «*Odi profanum vulgus*» І. Франка);

– пародійна чи іронічна трансформація претекстового шаблону з метою критичної переоцінки та ідейного оновлення («Хмари» І. Нечуя-Левицького – «В народ!» А. Кримського – «Місто» В. Підмогильного);

– конструювання незвичайної чи рідкісної нарративної форми («Ріпник» І. Франка – «Виривки з мемуарів...» А. Кримського – «Я (Романтика)» М. Хвильового);

– балансування на межі між драматичною напругою і сентименталізмом, ідеалізмом і натуралізмом, трагічною і комічною інтонаціями, категоріями «свого» і «чужого» претекстів (тема ностальгії: «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя – «Psychopathia nationalis» А. Кримського – «Бояриня» Лесі Українки);

– створення атмосфери бентежної невизначеності за допомогою сюжетно-композиційних прийомів інтриги, замовчування, натяку («Наука» С. Руданського – «Не порозуміються» А. Кримського – «Блакитна троянда» Лесі Українки).

5. Осмислено роль і статус окремого літературного явища у літературному процесі.

П'ять різноформатних видань прозової збірки А. Кримського «Повістки і ескізи з українського життя» – 1895, 1902, 1904, 1916 (це видання, щоправда, не розшукане) і 1919 років – видатне явище раннього українського модернізму, яке хронологічно розпочало і завершило цю епоху.

Збірка А. Кримського відіграла піонерську роль серед тематично споріднених творів, присвячених проблемам «батьків і дітей», молодіжного бунту, патріотизму і ксенофобії, декадансу як фізичної і духовної недуги. «Повістки і ескізи...» стали проміжною ланкою в таких еволюційних етапах української прози: 1) реалістичний етап, для якого була притаманна ідеалізація простолюду, як засвідчив роман «Хмари» І. Нечуя-Левицького; 2) етап «Молодої України», коли криза народництва наприкінці ХІХ століття спричинилася до поширення настроїв «fin de siècle» і зародження новітнього українського світогляду – процесів, відтворених у «Повістках і ескізах...»; 3) імпресіоністично-

неореалістичний етап початку ХХ століття, на якому М. Коцюбинський, В. Винниченко та інші митці висвітлили процеси революційної дійсності.

На відміну від таких сучасників, як М. Коцюбинський, М. Чернявський, В. Винниченко, для А. Кримського характерні досить вузький тематичний діапазон, обмежена система персонажів, яка концентрується навколо двох-трьох основних типів. Зате постаті виписані з великою увагою до внутрішнього світу. Те, що дослідники часто називають «нервозністю» героя, насправді означає пильне відтворення найтонших нюансів людської переживань і настроїв. Герої А. Кримського – відкриті типи, суперечливі, до кінця так і не розгадані.

«Повістки...» справили певний вплив на розвиток модерної прози амбівалентним трактуванням декадансу, схильністю до жанрово-композиційної фрагментаризації та експериментами з наративною формою, яка подекуди наблизилася до «потому свідомості».

Критична рецепція демонструє стриманий успіх книжки, замовчування її провокативних морально-етичних аспектів. Складність поезики спричинила збереження естетичної дистанції аж донині.

Простежуючи історію критичних інтерпретацій дебютної збірки А. Кримського, ми дійшли висновку, що горизонти тексту й інтерпретатора вступають у різноманітні діалогічні відношення, але ніколи не ототожнюються, а залишаються відмінними. Притому результатом такої взаємодії згаданих горизонтів є поява нових текстів – критичних інтерпретацій, які не раз суперничають, як наприклад психоаналітичний (С. Павличко,) і герменевтичний (М. Моклиця, М. Гірняк) підходи. Але за будь-яких обставин при зустрічі з Іншим змінюється, згідно з Г.-Г. Гадамером, і горизонт тексту, і горизонт реципієнта (читача, культури): з одного боку, своєю інтерпретацією реципієнт розбуджує текст, збагачує його новим змістом; з другого боку, розуміння реципієнтом тексту означає не ідентифікацію з ним, а здатність стати на місце Іншого, щоби роздивитися звідти самого себе.

6. З'ясовано, що характер рецепції, трансформації і трансляції художніх цінностей у переломний момент історико-літературного розвитку визначається переходом від традиційного до динамічного способу інтелектуального життя, в якому критично мислячий індивід підпорядковується не стереотипу, а взаємозв'язаним потребам особистісного щастя і суспільного прогресу, відстоює власну ідентичність, національну свободи і соціальну справедливість.

Доведено, що в процесі рецепції генетичний претекст піддається відбору і зазнає інтенційної, тобто цілеспрямованої трансформації в поетикальній структурі актуального твору. За допомогою різноманітних форм перетворення претекстів в образній структурі, актуальний текст оновлює традицію, активізує життєздатні її художні й культурні транслюючи їх наступникам. У культурному середовищі літературний твір постає сполучною ланкою між традицією і новаторством, джерелом впливів на сучасників та наступників. Це означає, що будучи одного разу зануреним у літературний потік, він починає жити своїм життям у його мінливому континуумі, змінюючи сприймання творів-попередників та наступників і сам змінюючись під їхнім впливом у процесі історичної рецепції. Рецепція літературного твору – це процес сенсотворення, який розгортається в культурному просторі, що змінюється в часі. Збагачення і зміління сенсу та різноманітні його трансформації відбуваються під час і під впливом взаємодії літературного твору з культурним простором.

Обраний нами метод поєднання генетичного і функціонального аспектів дав змогу висвітлити поетику літературного твору як інтертекстуальне перехрестя різних традицій і як джерело впливів на сучасників та наступників, що дає змогу провести умовний вододіл між літературними поколіннями і глибше пізнати діалектику зміни літературних епох.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. А. Ю. Кримський. Бібліографічний покажчик (1889-1971) / відп. редактор О. Є. Засенко. Київ : Наукова думка, 1972. 168 с.
2. А.Ю. Кримський. Бібліографічний покажчик / редкол. : Ю. М. Кочубей (голова) та ін. / упоряд. О. Д. Василюк, Ю. М. Кочубей. Київ : Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського, 2016. 276 с.
3. Августин Святий. Сповідь / пер. з лат. Ю. Мушак. Київ : Основи, 1999. 319 с.
4. Агатангел Кримський у контексті української та світової культури / ред. Н. О. Данилюк. Луцьк : РВВ «Вежа», 2006. 255 с.
5. Бабишкін О. Агатангел Кримський : Літературний портрет. Київ : Дніпро, 1967. 114 с.
6. Барвінок Г. Лихо не без добра. *Ганна Барвінок. Вибрані твори*. Київ : Час, 1927. – С. 21–24.
7. Барт Р. Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., допов. Львів : Літопис, 2002. С. 491–496.
8. Барт Р. *S / Z* / под ред. Г. К. Косикова. 2-е изд., испр. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
9. Бахтин М. 1961 год. Заметки. *Бахтин М. Собрание сочинений : В 7 тт.* Москва : Русские словари, 1997. Т. 5. С. 329–360.
10. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
11. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування. : *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., допов. Львів : Літопис, 2002. С. 406–415.
12. Безруков А. Н. Рецепция художественного текста : функциональный подход. Вроцлав : Русско-польский институт, 2015. 300 с.

13. Бейліс В. Сторінки із спадщини вченого та поета. *Всесвіт*. 1966. № 6. С. 157–158.
14. Бібліографічний покажчик друкованих писань проф. А. Е. Кримського. *Записки Історико-філологічного відділу УАН*. Кн. 1 / під ред. П. Зайцева. Київ, 1919. – С. XXXVI–LXVIII.
15. Білецький О. Літературно-критичні статті. Київ : Дніпро, 1990. 254 с.
16. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. Київ : Факт, 2007. 720 с.
17. Блум Х. Страх впливання. Карта перечитывання / пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург : Изд-во Уральського ун-та, 1998. 352 с.
18. Будний В. Культурологічні аспекти літературної інтерпретації (зі спостережень над історичною еволюцією та методологічною диференціацією української критики доби раннього модерну). *Вісник Львівського університету : Серія філологічна*. Львів, 2014. Вип. 60. Ч. I. С.94–111.
19. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. – 430 с.
20. Бурлака Г. «Вибачте, шановний Агатангеле Юхимовичу!». *Слово і час*. 2006. № 6. С. 86–89.
21. Василюк О. Д. Агатангел Кримський як учень та вчитель (за даними епістолярію). *Східний світ*. 2014. № 4. С. 65–70.
22. Веретельник Р. Жива людина Агатангел Кримський. *Сучасність*. 2001. № 6. С. 6.
23. Веркалець М. А. Ю. Кримський у колі своїх сучасників. Київ : [Т-во «Знання» УРСР], 1990. 48 с.
24. Винниченко В. Краса і сила : Повісті та оповідання. Київ : Дніпро, 1989. 752 с.
25. Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля : Роман, повість, оповідання, п'єса. Харків : Фоліо, 2006. 382 с.

26. Випасняк Г. Між святістю та гріховністю: дилема Андрія Лаговського в однойменному романі Агатангела Кримського. *Житомирські літературознавчі студії*. Житомир, 2013. Вип. 7. С. 192–200.
27. Вовчок М. Твори : В 7 т. Київ : Наукова думка, 1964. Т. 1. 467 с.
28. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : Смолоскип, 2015. 640 с.
29. Галета О. Юрій Меженко і Томас Стернз Еліот: Проблема традиції та індивідуальної творчості в літературі. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 1998. Т. 4 : Філологія. С. 121–125.
30. Галіп Т. Повістки і ескізи з українського життя А. Кримського. *Буковина*. 1896. 7 (19) липня. Ч. 77. [Підпис : Т. Г.].
31. Гарасим Я. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору. Львів : НВФ «Українські технології», 2010. 376 с.
32. Гірняк М. Читання як шлях до себе. *Studia methodologica*. Тернопіль, 2015. № 40. С. 115–123.
33. Гірняк М.О. Розуміння і саморозуміння у романі Агатангела Кримського «Андрій Лаговський». *Магістеріум*. 2010. Вип. 38 : Літературознавчі студії. С. 29–36.
34. Глобенко М. Доба модернізму. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина (ЕУ-І)*. Мюнхен ; Нью-Йорк, 1949. Т. 2. С. 768–775.
35. Глобенко-Оглоблин М. Історія української літератури [...]. *Українське літературознавство*. Мюнхен : Український Вільний Університет, 1994. Вип. 12 : Нариси історії української історії й критики Миколи Гнатишака (1941), Дмитра Чижевського (1941-49), Миколи Глобенка-Оглоблина (1949), Андрія Ковалівського / Фотопередрук з післясловом О. Горбача. С. 1–79.
36. Гловацький А. Літературні та наукові взаємини Агатангела Кримського з видатними українськими діячами кінця ХІХ – першої чверті ХХ століття. *Україна–Європа–Світ = Ukraine–Europe–World : Міжнародний збірний*

- наукових праць*. Тернопіль, 2012. Вип. 9 : Україна–Європа–Світ : творимо історію разом. С. 219–225.
37. Гнатюк В. [Рецензія]. *Літературно-науковий вісник*. 1905. Т. 32. Кн. 11. С. 165 [відділ «Хроніка і бібліографія»]. Рец. на кн.: А. Кримський. Андрій Лаговський. Повість. Львів, 1905. [Підпис : В. Г.].
 38. Гнатюк В. [Рецензія]. *Літературно-науковий вісник*. 1902. Т. 18. Кн. 5. С. 25 [відділ «Хроніка і бібліографія»]. Рец. на кн.: А. Кримський. Із повісток і ескізів. Вид. 2-е, випр. Москва, друк. В. Гатцук, 1902. 138 с. [Підпис : В.].
 39. Гнатюк М. Заміри глибин : Франкознавчі студії. Львів : Світ, 2016. 376 с.
 40. Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. Львів : Каменярь, 1999. 181 с.
 41. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2002. 207 с.
 42. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність. Київ : Критика, 2005. 528 с.
 43. Гоголь М. Зібрання творів : У 7 т. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 1 : Вечори на хуторі біля Диканьки. 255 с.
 44. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. 281с.
 45. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка : до питання про особливості творчого методу Каменяря. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. 108 с.
 46. Голомб Л. До питання про зміст і поетику збірки А. Кримського «Пальмове гілля». *Голомб Л. Із спостережень над українською поезією ХІХ – ХХ століть*. Ужгород : Гражда, 2005. С. 164–174.
 47. Горблянський Ю. Інтелектуалізм у художній прозі Івана Франка та Агатангела Кримського. *Іван Франко : Дух, наука, думка, воля*. Матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народж. І. Франка (Львів, 27 верес. – 1 жовт. 2006 р.). Львів, 2010. Т. 2. С. 688–694.

48. Горблянський Ю. Тема любові у творчості Агатангела Кримського та Василя Пачовського. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2004. Вип. 35. С. 281–288.
49. Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму. *Григорій Грабович. До історії української літератури : Дослідження, есеї, полеміка*. Київ : Критика, 2003. С. 522–534.
50. Гринченко Б. Крымский, Агафангел Ефимович. *Большая энциклопедия : Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания : В 20-ти т. / под ред. С. Н. Южакова*. СПб. : Изд-во т-ва «Просвещение», 1903. Т. 11: Киты – Ландана. С. 604. [Без підпису].
51. Гринченко Б. А. Е. Крымский как украинский писатель. *Киевская Старина*. 1903. Т.80. Янв. С.115–136.
52. Грінченко Б. Новини нашої літератури. *Літературно-науковий вісник*. 1898. Т. 1. Кн. 2. С. 94–97.
53. Грінченко Б. Перед широким світом. Київ, 1907. 320 с.
54. Грінченко Б. Твори : В 2 т. Київ: Наукова думка, 1990–1991. Т. 1 : Поетичні твори. Оповідання. Повісті. 1990. 640 с. ; Т. 2 : Повісті. Драматичні твори. 1991. 608 с.
55. Грушевський О. З сучасної української літератури : Начерки і характеристики. Київ : З друкарні Першої київської друкарської спілки, 1909. 237 с.
56. Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках. Агатангел Кримський / Олександр Грушевський // *Літературно-науковий вісник*. – 1908. – Т. 43. – Кн. 8. – С. 239–244.
57. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ : Часопис «Критика», 2002. 272 с.
58. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : есеї. Київ : Грані-Т, 2012. 548 с.

59. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму : Постмодерна інтерпретація. Вид. 2-ге, переробл. та доп. Київ : Критика, 2009. 448 с.
60. Гурницький К. І. А. Ю. Кримський в радянській історіографії. *Історіографічні дослідження в Українській РСР*. Київ : Наук. думка, 1971. Вип. 4. С. 48–62.
61. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія. *Сучасність*. 1980. Ч. 7–8. С. 94–105.
62. Гадамер Г.-Г. Різноманітність мов і розуміння світу. *Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика : Вибрані твори*. Київ : Юніверс, 2001. С.164–176.
63. Гадамер Г.-Г. Текст і інтерпретація. *Ганс-Георг Гадамер. Істина і метод* / пер. з нім. М. Кушніра. Київ: Юніверс, 2000. Т. 2. С.295-322.
64. Гловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі : антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століть*. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284–309.
65. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : У 3 т., 4 кн. Львів, 2005. Т. 1 : Літературознавчі дослідження. Кн. 1. 432 с. ; Кн. 2. 486 с. ; Т. 2 : Франкознавчі дослідження. 528 с. ; Т. 3 : Фольклористичні дослідження. 404 с.
66. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Львів : Академічний Експрес, 1999. 280 с.
67. Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста / пер. з англ. В. Черняхівська. Київ : Веселка, 1993. 428 с.
68. Дніпрова Чайка. Вольтер'янець. *Дніпрова Чайка. Твори*. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1960. С. 34–42.
69. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : В 15 т. Ленинград : Наука. Ленинградское отделение, 1990. Т. 7 : Бесы. 847 с.
70. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. Ленинград : Наука. Ленинградское отделение, 1991. Т. 9 : Братья Карамазовы. 696 с.

71. Драгоманов М. «Над Чорним морем». Повість Івана Левицького. Видана у Львові в 1891 р. *Михайло Драгоманов. Літературно-публіцистичні праці. У 2 т.* Київ : Наук. думка, 1970. Т. 2. С. 306–311.
72. Драгоманов М. Листи на Україну Наддніпрянську. *Михайло Драгоманов. Літературно-публіцистичні праці. У 2 т.* Т. 1. Київ : Наук. думка, 1970. 531 с.
73. Драгоманов М. Сонячний промінь. Повість Василя Чайченка. *Народ.* 1893. № 7. С. 62-63 ; № 8. С. 71-73.
74. Драгоманов М. Чудацькі думки про українську національну справу. *Михайло Драгоманов. Вибрані праці : У 3 т., 4 кн.* Київ : Знання України, 2007. Т. 1., кн. 2. С. 49-194.
75. Дрогомирецька М. Агатагел Кримський та Михайло Коцюбинський : контакти, рецепція, паралелі. Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 42–43. С. 103–108.
76. Дрогомирецька М. Генетичні та функціональні аспекти літературного твору (З рецептивної історії збірки «Повістки і ескізи» Агатагела Кримського). *Spheres of Culture.* Lublin, 2015. Vol. XII. S. 76–84.
77. Дрогомирецька М. Етичні проблеми в малій прозі Івана Франка й Агатагела Кримського. *Українське літературознавство.* Львів, 2014. Вип. 78. С. 179–186.
78. Дрогомирецька М. Історико-функціональні аспекти збірки Агатагела Кримського «Повістки і ескізи». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини : Спільний українсько-румунський науковий журнал.* 2017. № 1 (13). С.94–97.
79. Дрогомирецька М. Художні експерименти й етичні парадокси в оповіданні «Батьківське право» А. Кримського. *Українське літературознавство.* 2017. Вип. 82. С. 51–61.

80. Еко У. Надінтерпретація текстів. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 549–563.
81. Еко У. Роль читача: Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2005. 283 с.
82. Епістолярна спадщина Агатангела Кримського (1890-1941) : в 2 т. / гол. ред. Л.В. Матвеева. Київ: Ін-т сходознавства ім. А. Кримського НАНУ, 2005. Т. 1. 1890-1917. 500 с. (Наук. спадщина сходознавців).
83. Євтушенко С. Листування А. Кримського із Б. Грінченком : діалог сучасників. *Київ і кияни в соціокультурному просторі ХІХ–ХХ століть : доба Бориса Грінченка.* Київ, 2013. С. 124–131.
84. Євшан М. Агатангел Кримський. *Микола Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика* / упор., передмова та прим. Н. Шумило. Київ : Основи, 1998. С. 194–199.
85. Євшан М. Боротьба генерацій і українська література. *Микола Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика* / упор., передмова та прим. Н. Шумило. Київ : Основи, 1998. С. 45–53.
86. Єкельчик С. Українофіли : Світ українських патріотів другої половини ХІХ століття. – Київ : К. І. С., 2010. 272 с.
87. Єфремов С. Історія українського письменства. – Київ : Феміна, 1995. – 688 с.
88. Єфремов С. В Поисках новой красоты (Заметки читателя). *Єфремов С. Літературно-критичні статті.* Київ : Дніпро, 1993. С. 48–120.
89. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с. ; Т. 2. – 472 с.
90. Жук О. Повістка як жанровий різновид та авторське визначення жанру : ідейний зміст та художня структура. *Українське літературознавство.* Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2016. Вип. 80. С. 101–107.

91. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : Монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
92. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : Посібник. Київ: Академвидав, 2003. 391 с.
93. Земляк В. Лебедина згряя. Зелені Млини. Харків : Фоліо. 651 с.
94. Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 1301 с.
95. Зубрицька М. Модерність світосприйняття: літературно-теоретичні дослідження Соломії Павличко. *Павличко С. Теорія літератури*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 7–17.
96. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності. Київ : ВЦ «Академія», 2012. 288 с.
97. Іванченко М. Правдолюб Агатангел Кримський. *Михайло Іванченко. Сурма і меч*. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2012. С. 148–157.
98. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 349–366.
99. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 318 с.
100. Камю А. Вибрані твори : У 3-х т. / упоряд. О. Жупанський. Харків : Фоліо, 1997. Т. 3 : Есе. 623 с.
101. Квітка-Основ'яненко Г. Маруся. *Григорій Квітка-Основ'яненко. Повісті та оповідання. Драматичні твори*. Київ : Наукова думка, 1982. С. 43–115.
102. Клочек Г. Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини. Київ : Дніпро, 1986. – 367 с.
103. Кобилянська О. Повісті ; Оповідання ; Новели. Київ : Наукова думка, 1988. 672 с.
104. Коваленко Г. Народні пісні. *Літературно-науковий вісник*. Т. 6. Ч. 1. 1899. С. 24–37.

105. Ковалів Ю. Дещо про Агатангела Кримського, дещо про історію літератури... / *Кримський А. Виривки з мемуарів одного старого гріховоди : вибране*. Київ : Академія, 2017. С. 7–12.
106. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст. : підручник : у 10 т. Київ : Академія, 2013. Т. 1 : У пошуках іманентного сенсу. – 512 с.
107. Кодак М. Поетика як система : Літ.-крит. нарис. 2-ге вид., допов. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. 176 с.
108. Колесник П. Роман А. Кримського «Андрій Лаговський». *Радянське літературознавство*. 1971. № 1. С. 46–58.
109. Колодій О. І. Франко про «Перші зорі» Т. Галіпа (екскурс у полеміку столітньої давності). *Українське літературознавство*. 2003. Вип. 66. С. 176–183.
110. Кононенко М. Складка. Альманах [...]. *Киевская старина*. 1898. № 2. С. 68–71.
111. Конончук Т. Стиль як засіб морально-етичної доктрини в оповіданнях А. Кримського. *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : зб. наук. праць. Київ : Акцент, 2006. Вип. 25. С. 219–228.
112. Корнійчук І. Ліричний універсум Івана Франка : горизонти поетики. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2004. 488 с.
113. Коряк В. Нарис історії української літератури. Буржуазне письменство. Харків, 1929 / фотопередрук О. Горбача. Мюнхен : Український Вільний Університет, 1994. 620 с. (Українське літературознавство. Вип 11).
114. Костюк Г. У світі ідей і образів : Вибране : критич. та іст.-літ. роздуми 1930-1980. [Б. м.] : Сучасність, 1983. 537 с.
115. Косюк Н. М. Оніризм у прозі Агатангела Кримського («Дивна пригода», «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2016. № 23. Т. 1. С. 24-26.

116. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наукова думка, 1973–1975. Т. 2 : Повісті. Оповідання (1897-1908). 1974. 383 с. ; Т. 3 : Оповідання. Повісті (1908-1913). 1974. 430 с. ; Т. 5 : Листи (1886-1904). 1974. 430 с. ; Т. 7. : Листи. 1975. 415 с.
117. Кримський А. Андрій Лаговський: Повість. Львів : [Накладом Укр.-Руської Видавн. Спілки]. Друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка. Під зарядом К. Беднарського, 1905. VIII, 252 с.
118. Кримський А. Вибрані твори / упоряд., підгот. текстів та прим. Й. Я. Куп'янського. Київ : Дніпро, 1965. 660 с.
119. Кримський А. Виривки з мемуарів старого гріховоди : Вибране. Київ : ВЦ «Академія», 2017. 320 с.
120. Кримський А. Ю. В народ! (Побреженька без тенденції) А. Кримського. Львів : Накладом ред. «Зеркала». Друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка. Під зарядом К. Беднарського, 1892. 46 с.
121. Кримський А. Ю. В обіймах старшого брата : Київщанський малюнок А. Кримського. Львів : Накладом І. Франка. Народна друкарня Войтіха Манецького, 1892. IV, 52 с. (Літ.-наук. б-ка ; Кн. 14).
122. Кримський А. [До редакції «Народу» з приводу листа М. Драгоманова «Одповідь та запити сотрудникам і редакції “Правди”»] 14 (26) жовт. 1891. *Народ*. 1891. № 24. С. 350. [Без підпису].
123. Кримський А. Життєпис і літературна діяльність С. О. Єфремова. *Записки історико-філологічного відділу ВУАН*. Київ, 1923. Кн. II-III (1920-1922). Частина офіційна. С. 42–48.
124. Кримський А. За ким стоїть Україна? *Народ*. 1893. № 14. С. 126–128. [Підпис : А. Хв-ко].
125. Кримський А. Е. Из повісток і ескізів. Вид. 2-ге, випр. Москва : Друкарня Варвари Гатцук, 1902. 138 с.
126. Кримський А. Наша язикова скрута та спосіб зарадити лихові. *Зоря*. 1891. Ч. 24. С. 472–476. [Підпис : А. Хванько].

127. Кримський А. Не порозуміються (Із життя гістериків). *Прозаїки 90-900 рр.* Харків ; Київ : Книгоспілка, 1930. Т. 1 / ред. і вступ. ст. І. Миронця. С. 146–192.
128. Кримський А. Повістки і ескізи з українського життя / Видано під доглядом М. Павлика. Коломия ; Львів : З друкарні М. Білоуса і В. Манецкого, 1895. IV, 334 с.
129. Кримський А. Повістки та ескізи з українського життя (1890–1894). 5-те вид., повне й переглянуте автором. Київ: Друкарня Укр. Наук. Т-ва, 1919. 278 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Krymskyi_Ahatanhel/Povistky_ta_eskizy_z_ukrains_koho_zhyttia_1890-1894_vyd_1919/ (дата звернення: 18.01.2018).
130. Кримський А. Ю. Твори : В 5 т. / редкол. : І. К. Білодід (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1972. Т. 1 : Поетичні твори. Оповідання / ред. П. Й. Колесник. 631 с.
131. Кримський А. Ю. Твори : В 5 т. / редкол. : І. К. Білодід (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1972. Т. 2 : Художня проза. літературознавство і критика / ред. О. Є. Засенко. 718 с.
132. Кримський А. Ю. Твори : В 5 т. / редкол. : І. К. Білодід (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1973. Т. 3 : Мовознавство. Фольклористика / ред. О. І. Дей та М. А. Жовтобрюх. 511 с.
133. Кримський А. Ю. Твори : В 5 т. / редкол. : І. К. Білодід (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1974. Т. 4 : Сходознавство / ред. О. Ганусець. 640 с.
134. Кримський А. Ю. Твори : В 5 т. / редкол. : І. К. Білодід (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1973. Т. 5. Кн. 1 : Листи (1890–1917) / ред. С. Д. Зубков. 547 с.
135. Кримський А. Ю. Твори : В 5 т. / редкол. : І. К. Білодід (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1973. Т. 5. Кн. 2 : Листи з Сирії та Лівану (1896–1898) / ред. С. Д. Зубков. 335 с.
136. Легкий М. Новелістика Олександра Кониського в контексті української прози 1880–1890-х років. URL: <http://philology.lnu.edu.ua/wp->

content/uploads/2015/12/Lehkyu_Mykola_Novelistyka_Konyskoho.pdf (дата звернення: 26.08.2018).

137. Легкий М. «В поті чола» : поетика, естетика, рецепція. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2013. Вип. 58. С. 29–41.
138. Літературознавча енциклопедія : У 2 т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
139. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / Ред.: Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 378 с.
140. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. Москва: Рипол классик, 2006. 397 с.
141. Лотман Ю.М. Асимметрия и диалог. *Лотман Ю. М. Семиосфера*. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2000. С. 590–602.
142. Луцак С. Художня модель самопізнання через Іншого в романі «Андрій Лаговский» А. Кримського. *Волинь філологічна : текст і контекст* : зб. наук. праць. Луцьк, 2011. С. 106–113.
143. Луцький О. Літературні новини в 1905 році. *Муза і чин Остапа Луцького* / упоряд. В. Деревінський, Д. Ільницький, П. Ляшкевич, Н. Мориквас. Київ : Смолоскип, 2016. С. 516–524.
144. Лучук І. Правдивий богеміст української літератури. *Шпитко О. Вирід*. Львів : Львів. відділення Ін-ту л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2000. С. 126-127.
145. Ляшкевич П. Житіє Осипа Шпитка : (Легенда. Біографія. Творчість). *Шпитко О. Вирід*. Львів : Львів. відділення Ін-ту л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2000. С. 5–14.
146. Маковей О. Наші знакомі : начерки. Львів, 1901. 141 с.
147. Маковей О. Твори : в 2 т. / авт. передм. Ф. П. Погребенник ; упоряд. та авт. прим. О. В. Мишанич. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1 : Поетичні твори. Повісті. 719 с. ; Т. 2 : Художня проза. 537 с.

148. Маркевич Г. Дилеми історика літератури. *Теорія літератури в Польщі. Антологія Текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з поль. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 38–56.
149. Матвєєва Т. Творчість як креатив універсуму: імпресіоністична модель здійснення (за романом А. Кримського «Андрій Лаговський»). *Сучасні проблеми мовознавства і літературознавства* : [зб. наук. ст.]. Ужгород : Ред.-вид. відділ управління у справах преси та інформації, 2005. Вип. 9. С. 211–219.
150. Меженко Ю. Літературний Київ 1923 р. *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 263–264.
151. Микитюк В. Агатангел Кримський та Омелян Огоновський. *Українська філологія: школи, постаті, проблеми* : зб. наук. праць. Ч. 1. Львів : Світ, 1999. С. 132–135.
152. Мирний Панас. Хіба ревуть воли, як ясла повні? *Панас Мирний. Збір. творів: У 7 т.* Київ : Наукова думка, 1969. Т. 2. С. 33–370.
153. Миронець І. Формально-стильові особливості українського літературного перелому 90-900 років. *Прозаїки 90-900 рр.* Харків ; Київ : Книгоспілка, 1930. Т. 1. С. 3–52.
154. Могилянський М. [Рецензія]. *Книгарь*. 1919. Кн. 28. Стовп. 1923–1925. Рец. на кн. : Белетристичні писання А. Кримського. I. Повістки і ескізи з українського життя. Вид. 5-те, повне й переглянуте автором. II. Бейрутські оповідання. Вид. 2-ге. К., друк. Укр. наук, т-ва, 1919. 352 с.
155. Моклиця М. Християнство Агатангела Кримського: психологічні та естетичні акценти. *Слово і час*. 2006. № 2. С. 19–28.
156. Мольєр. Комедії / перекл. з франц. М. Рильського, В. Самійленка, І. Стешенко. Київ : Дніпро, 1981. 501 с.
157. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща. Київ : Основи 2002. 327 с.

158. Мосендз Л. Волинський рік : поема. Мюнхен : Українська трибуна, 1948. 80 с.
159. Москвин В. П. Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология. *Известия Волгоградского гос. пед. ун-та*. Волгоград, 2013. № 6 (81). С. 54–61.
160. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі. *III Міжнародний конгрес україністів (Харків, 26–29 серпня 1996. Літературознавство)*. Київ : Обереги, 1996. С. 118–130.
161. Наливайко Д. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ : Дніпро, 1988. 395 с.
162. Наливайко Дмитро. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму». *Слово і час*. 1997. № 11–12. С. 44–48.
163. Наталка Полтавка. Його право. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Т. 6. Ч. 1. С. 49–54.
164. Нестелєєв М. На межі : Суїцидальний дискурс українського модернізму. Київ : Академвидав, 2013. 256 с.
165. Нестеровский А. [Рецензія]. *Киевская старина*. 1902. Т. 79. № 11. С. 124–126. Рец. на кн. : Кримський А. Є. Із повісток і ескізів. Вид. друге, випр. Москва, 1902.
166. Нечуй-Левицький І. Українська декадентщина. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів : У 10 т.* Київ : Наук. думка, 1968. Т. 10. С. 187–222.
167. Нечуй-Левицький І. Хмари. *Нечуй-Левицький І. Зібрання творів : У 10 т.* Київ : Наук. думка, 1965. Т. 2. С. 5–387.
168. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / пер. з польської О. Галета. Львів : Літопис, 2007. 316 с.
169. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / пер. з нім. А. Онишко. Львів : Літопис, 2002. 320 с.
170. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. Київ : Основи, Дніпро, 1993. 415 с.

171. Нордау М. Врождение. Современные французы. Москва : Республика, 1995. 400 с.
172. Огоновський О. Історія літератури руської (української), частина III. Фотопередрук Олекси Горбача, Мюнхен, 1992. 1337, 10 с.
173. Ольшевський І. Агатангел Кримський: поклик Сходу. Лекція 3: «Глибокії моря збреш – таких не найдеш...». URL : <<https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/O/OlshevskyIgor/Krymsky/3.html>> (дата звернення: 15.09.2018).
174. Останіна Г. Г. Дух поезики в оповіданні «Батьківське право» А. Кримського. *Література. Фольклор. Проблеми поезики* : зб. наук. праць. Київ, 2004. Вип. 18. Ч. I. С. 500–506.
175. Останіна Г. Г. Ідеологічні пригоди та їх наслідки «З літопису преславних діянів панків Присташів» (За творчістю А. Кримського). *Література. Фольклор. Проблеми поезики* : зб. наук. праць. Київ, 2005. Вип. 21. Ч. 2. С. 545–553.
176. Останіна Г. Г. Система прийомів як проблема майстерності творчості А. Кримського. *Література. Фольклор. Проблеми поезики* : зб. наук. праць. Київ, 2006. Вип. 25. С. 494–502.
177. Останіна Г. Г. Типово-правдоподібне зображення культури сімейних стосунків в оповіданні А. Кримського «Та хто ж таки справді винен?!». *Мова і культура*. Київ : ВД Дмитра Бураго, 2005. Вип. 8. Т. VI. Ч. I. С. 226–232.
178. Останіна Г. Г. «Діалог» культур у романі А. Кримського «Андрій Лаговський». *Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського* : зб. наук. праць. Миколаїв, 2012. Т. 4. Вип. 9 : Філологічні науки. С. 137–141.
179. Останіна Г. Г. Агатангел Кримський. Особливості поезики художньої творчості : монографія / Ганна Останіна. Київ : Твім інтер, 2008. 224 с.

180. Останіна Г. Г. Літературно-художня творчість А. Кримського: проблематика і поетика : автореф. дис... канд. філол. наук : 10. 01. 01 / Дніпропетр. нац. ун-т. Дніпропетровськ, 2007. 20 с.
181. Останіна Г. Г. Нетрадиційна поетика Агатангела Кримського. *Мова і культура* : наук. журнал. Київ : ВД Дмитра Бураго, 2011. Вип. 14. Т. V (151). С. 93–98.
182. Останіна Г. Г. Схід очима Агатангела Кримського. *Вісник Черкаського університету : Серія Філологічні науки*. Черкаси, 2012. Вип. 38 (251). С. 32–40.
183. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм : Складний світ Агатангела Кримського. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 328 с.
184. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ : Либідь, 1997. – 358 с.
185. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
186. Пастух Б. Роман «Андрій Лаговський» Агатангела Кримського як «історія хвороби». *Слово і час*. 2013. № 5. С. 64–69.
187. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. 466 с.
188. Писарев Д. И. Полное собрание сочинений и писем в 12 томах. Москва : Наука, 2001. Т. 4 : Статьи и рецензии 1862 (январь-июнь). 274 с.
189. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. Київ : Наукова думка, 1991. – 800 с.
190. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський : Літературний портрет. Київ : Академія, 2010. 304 с.
191. Полонська-Василенко Н. Про згаслих. Агатангел Кримський. *Україна : Українознавство і французьке культурне життя*. Париж, 1949. Зб. 2. С. 121–128. [Підпис: Н. Д.].

192. Потебня О. Думка й мова (фрагменти). *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 34–52.
193. Пріцак О. Передмова. *Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського.* Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. – С. 5–10.
194. Пріцак О. Про Агатангела Кримського у 120-і роковини народження. *Східний світ.* 1993. № 1. С. 10–27.
195. Просалова В. А. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
196. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
197. Ревакович М. Декадентські мотиви в українському романі de siècle : Агатангел Кримський та Михайло Яцків. *Ревакович М. Persona non grata. Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність.* Київ : Критика, 2012. С. 199–219.
198. Риффатер М. Критерии стилистического анализа. *Новое в зарубежной лингвистике : Лингвостилистика.* Москва : Прогресс, 1998. Вып. 9. С. 69–96.
199. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів : Літопис, 2001. С. 305–323.
200. Романов С. Леся Українка – Агатангел Кримський : історія становлення та спілкування. *Волинь філологічна : текст і контекст.* Луцьк, 2012. Вип. 13. – С. 158–175.
201. Рубчак Б. Пробний лет (Тло для книги). *Рубчак Б. Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу : Есеї* / упоряд. В. Габор. Львів : ЛА «Піраміда», 2012. С. 41–81.

202. Руданський С. Наука. *Руданський С. Твори : В 3-х т.* Київ : Наукова думка, 1972. Т. 1. С. 86–86.
203. Рудницький М. Агатангел Кримський. *Рудницький М. Від Мирного до Хвильового.* Львів : Накладом вид. спілки «Діло», 1936. С. 182–188.
204. Рудницький М. Що таке «МолодаМуза»? *Ільницький М. Українська літературознавча думка ХХ століття (Західна Україна, еміграція).* Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. С. 43–52.
205. Салига Т. Вогонь, що не згаса... – Київ : Либідь, 2017. 640 с.
206. Самійленко В. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади. Київ : Наукова думка, 1990. 608 с.
207. Сервантес Сааведра М. де. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі / пер. з ісп. М. Лукаша, А. Перепаді. Київ : Дніпро, 1995. 703 с.
208. Сірук В. Особливості форм викладу у ранніх оповіданнях А. Кримського. Луцьк : Ред.-вид. відділ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки *Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки : Філологічні науки*, 2008. № 17. С. 157–161.
209. Сірук В. Особливості форм викладу в малій прозі Лесі Українки та А. Кримського. *Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен: зб. наук. праць / упоряд. В. Г. Сірук.* Луцьк : Вежа-Друк, 2015. Вип. 19. С. 17–229.
210. Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., допов. Львів : Літопис, 2002. 832 с.
211. Тарнавський М. Нечуваний Нечуй : Реалізм в українській літературі / авториз. пер. з англ. Я. Стріхи. Київ : Лаурис; Торонто : Наук. т-во ім. Тараса Шевченка в Канаді, 2016. 289 с.
212. Теорія літератури в Польщі. Антологія Текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули; заг. ред. В. Моренця; пер. з польс. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с.

213. Тищенко Т. Звенигородщина в житті і творчості Агатангела Кримського. *Школи, постаті, проблеми*. Львів, 2004. С. 187–192.
214. Ткаченко Р. «Андрій Лаговський» – покутний шлях декадента. *Слово і час*. 2002. № 8. С. 68–74.
215. Ткаченко Р. Поклик Химери. Декаданс в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Київ : Книга, 2011. 136 с. URL: <http://er.nau.edu.ua:8080/handle/NAU/23389> (дата звернення : 17.03.2017).
216. Ткаченко Р. Телеологія знання. Художньо-інтерпретаційні моделі в українській прозі XIX – початку XXI ст. про науку. Київ : Книга, 2015. 280 с.
217. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : В 30 т. Москва : Наука, 1981. Т. 7. 559 с.
218. Тынянов Ю. О литературной эволюции. *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. Москва : Наука, 1977. С. 270–281.
219. Тынянов Ю. Литературный факт. *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. Москва : Наука, 1977. С. 255–269.
220. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1975–1979. Т. 8 : Літ.-крит. та публіцистичні статті. 1977. 318 с.; Т. 10 : Листи (1876–1897). 1978. 542 с.; Т. 11 : Листи (1898–1902). 478 с.; Т. 12 : Листи (1903–1913). 1979. 794 с.
221. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті : В 5 т. Київ : Наукова думка, 1988. Т. 3. 486 с.
222. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. : Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / упоряд. і прим. Є. К. Нахліка; вст. стаття І. О. Денисюка. Київ : Дніпро, 1989. 688 с.
223. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов : Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стер. Москва : КомКнига, 2007. 280 с.

224. Франко З. А. Кримський та І. Франко у взаємостосунках. *Східний світ*. 1993. № 1. С. 55–58.
225. Франко І. Зібранні творів : У 50 тт. Київ : Наукова думка, 1976–1986. Т. 15 : Повісті та оповідання (1978–1882). 1978. 511 с.; Т. 18 : Повісті та оповідання (1888–1892). 1978. 487 с.; Т. 22 Повісті та оповідання (1904–1913). 1979. 519 с.; Т. 27 : Літературно-критичні праці (1886–1889). 1980. 463 с.; Т. 29 : Літературно-критичні праці (1893–1895). 1981. 662 с.; Т. 30 : Літературно-критичні праці (1895–1897). 1981. 719 с.; Т. 33 : Літературно-критичні праці (1900–1902). 1982. 527 с.; Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903–1905). 1982. 511 с.; Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890–1910). 1984. 693 с.; Т. 48 : Листи (1874–1885). 1986. 767 с.; Т. 49 : Листи (1886–1894). 1886. 766 с.
226. Франко І. Українська література 1904–1906. *Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах*. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 54. С. 723–731.
227. Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Таращук. Київ : Основи, 1998. 709 с.
228. Фуко М. Археологія знання / пер. з фр. В. Шовкун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
229. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
230. Хвильовий М. Твори : В 5 т. Нью-Йорк, Балтімор, Торонто : Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1980. Т. 2. 409 с.
231. Хвильовий М. Твори : В 5 т. Нью-Йорк, Балтімор, Торонто : Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1983. Т. 4. 662 с.
232. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст : образ людини в творчості письменника. Нью-Йорк : Сучасність, 1977. 143 с.
233. Чернявський М. Твори : Т. І–Х. Харків : Рух, 1927-1931. Т. 1 : Повісті й оповідання. 1927. 277 с.; Т. 2 : Повісті й оповідання. 1927. 240 с.

234. Чехов А.П. Туга. *Чехов А. П. Вибрані твори* / пер. з рос. Київ : Дніпро, 1981. С. 37–41.
235. Чижевський Д. Українське літературне бароко : Вибрані праці з давньої літератури. Київ : Обереги, 2003. С. 345–357.
236. Шевченко Т. Зібрання творів : У 6 т. Київ : Наукова думка, 2001–2003. Т. 1 : Поезія 1837–1847. 2003. 784 с.; Т. 2 : Поезія 1847–1861. 2003. 784 с.
237. Шевчук В. Дорога в тисячу років : роздуми, статті, есе. Київ : Радянський письменник, 1990. 409 с.
238. Шелухін В. Зів'ялий вінок чорно-білого декадансу. URL: <https://zbruc.eu/node/61427> (дата звернення: 26.08.2018).
239. Шеремета А. Ю. Агатагел Кримський та ідея «України» : реконструкція національного і політичного самоусвідомлення. *Проблеми історії України XIX – початку XX ст.* Київ, 2008. Вип. 14. С. 189–192.
240. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. 607 с.
241. Шкляр В. Агатагел і Марія : нечестиве кохання в блакитному інтер'єрі. *Сучасність*. 2004. № 4. С. 49–58.
242. Шкляр В. М. Таємниця старого альбому. *Східний світ*. 2005. № 1. С. 178–197.
243. Шопенгауэр А. О четвероюком корне... Мир как воля и представление. Москва : Наука, 1993. Т. 1 : Критика кантовской философии. 672 с.
244. Шумило Н. Під знаком національної самобутності : Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. Київ : Задруга, 2003. 354 с.
245. Якубовський Ф. До кризи в українській художній прозі. *Мистецтво і революція*. 1926. № 1. С. 40–48
246. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 368–403.

247. Яусс Г-Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація. *Слово і час*. 2007. №6. С. 37–46.
248. Яусс Г. Р. История литературы как провокация литературоведения. *Новое литературное обозрение*. 1995. № 12. С. 34–84.
249. Głowiński M. Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane. Krakow : Universitas, 1998. T. 3. 425 s.
250. Iser W. Apelacyjna struktura tekstów. *Teorie literatury XX wieku : antologia / pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego*. Kraków : Znak, 2006. S. 73–93.
251. Jauss H. R. Historia literatury jako prowokacja. Warszawa : IBL, 1999. 235 s.
252. Mareš P. Pretext a posttext. *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny / eds. P. Karlík, M. Nekula, J. Pleskalová*. 2017. URL: [https://www.czechency.org/slovník/PRETEXT A POSTTEXT](https://www.czechency.org/slovník/PRETEXT_A_POSTTEXT) (дата звернення: 26.08.2018).
253. Markiewicz H. Odbior i odbiorca w bodaniach literackich. *Markiewicz H. Wymiary dzieła literackiego*. Krakow, 1984. S. 215–233.
254. Rakús S. Textové a “netextové” priestory literárneho diela. *Stanislav Rakús. Realizácie textu*. Levoča : Modrý Peter, 1995. S. 5–10.
255. Žilka T. Pretext a posttext. *Literatura v literatuře: sborník referátů z literárněvědné konference 37. Bezručovy Opavy (13.-14.9.1994) / red. D. Hodrová*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995. S. 7–12.

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Етичні проблеми в малій прозі Івана Франка й Агатангела Кримського // Українське літературознавство. – Львів : ВЦ ЛНУ імені І.Франка, 2014. – Вип. 78. – С. 179–186.
2. Агатангел Кримський та Михайло Коцюбинський: контакти, рецепція, паралелі // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Вип. 42-43. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. – С. 103-108.
3. Генетичні та функціональні аспекти літературного твору (з рецептивної історії збірки «Повістки і ескізи» Агатангела Кримського) // Spheres of Culture. Volume XII. – Lublin, 2015. – S. 76-84.
4. Історико-функціональні аспекти збірки Агатангела Кримського «Повістки і ескізи» // Актуальні питання суспільних наук та історії медицини : Спільний українсько-румунський науковий журнал. – 2017. – N 1 (13). – С.94-97.
5. Художні експерименти й етичні парадокси в оповіданні «Батьківське право» А. Кримського // Українське літературознавство. – 2017. – Вип. 82. – С. 51-61.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:

1. «...Пишу до нього листа. Він цікава людина...» (Творчі взаємини Михайла Коцюбинського з Агатангелом Кримським) // Дзвін. – Львів, 2015.
2. Конфлікт «батьків і дітей» у прозі Агатангела Кримського: до проблеми міжгенераційних стосунків // Сучасна українська нація: мова, історія, культура: Мат. наук.-практ. конференції з міжнародною участю 16 березня 2016 року з нагоди 15-річчя кафедри українознавства / Наук. ред.: проф. Чоп'як В.В., проф. Магльований А.В. – Львів : ЛНМУ імені Данила Галицького, 2016. – С. 370–372.

3. Наративна та ідеологічна функція подорожньої пригоди у прозі Агатангела Кримського // Мільйон історій : Поетика пригод у літературі та медіа. – Бердянськ : Бердян. держ. пед. ун-т, 2016. – С.44-46.

Відомості про апробацію результатів дисертації:

- XXVII щорічна наукова франківська конференція «Гуманітаристика Івана Франка» (м. Львів, 3-4 жовтня 2013 р. – очна участь – публікація доповіді);
- «Не попів слів, а серця жар...»: філологічні обрії Івана Денисюка (до 90-річчя від дня народження) – Всеукраїнська наукова конференція (м. Львів, 12 грудня 2014 р. – очна участь – публікація доповіді);
- Науково-практична конференція з міжнародною участю з нагоди 15-річчя кафедри українознавства «Сучасна українська нація: мова, історія, культура» (м. Львів, 16 березня 2016 року – очна участь – публікація доповіді);
- Міжнародний науковий конгрес «Іван Франко: Я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження) (м. Львів, 22-24 вересня 2016 року – очна участь – виступ із доповіддю);
- Міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» до 80-річчя факультету філології та соціальних комунікацій БДПУ (м. Бердянськ, 22-23 вересня 2016 р. – заочна участь – публікація доповіді);
- Всеукраїнська наук. конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (м. Львів, 27-28 квітня 2017 р. – очна участь – виступ із доповіддю);
- Міжнародна наукова конференція «Українська філологія: школи, постаті, проблеми (до 170-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті)» (м. Львів, 4–6 жовтня 2018 р. – очна участь – виступ із доповіддю);
- XXXII щорічна наукова франківська конференція «...Все, чим може вгору дух підняться...»: Теоретичні та практичні аспекти актуалізації Франкової спадщини (м. Львів, 19 жовтня 2018 р. – очна участь – виступ із доповіддю).