

нації. Завдяки традиційному у творчості І. Франка «механізму переміни ідеї навпаки» ліричний розповідач, оминаючи локальну сферу, виходить у ширший простір – суспільно-політичний і духовний, займаючи позицію авторитетного читацького керівника. Активізація процесу взаємопроникнення родових форм у період написання творів циклу спонукала поета до інтенсифікації використання засобів (драматизація, діалогізація, пряма мова), які підпорядковувалися емоційно-психологічній конкретиці.

#### *Джерела та література*

1. Гинзбург Л. О лирике / Лидия Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 408 с.
2. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 352 с.
3. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 2 : М (Маадай – Кара) – Я (я – форма) / уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – 624 с.
4. Колесник П. Степан Руданський / Петро Колесник // Руданський С. Співомовки. Переклади та переспіви / Степан Руданський. – К. : Наук. думка, 1985. – С. 5–24.
5. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Борис Осипович Корман ; ред.-сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашня, В. И. Чулков. – Ижевск : Ин-т компьютер. исслед., 2006. – 552 с.
6. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики : монографія / Валерій Корнійчук. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 489 с.
7. Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tigo») / Тарас Пастух. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – 88 с.
8. Страшнов С. Л. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте / С. Л. Страшнов. – Иваново : ИвГУ, 1983. – 92 с.
9. Франко І. «Із днів журби». «Semper tigo» // Франко І. // Зібрання творів : у 50 т. Т. 3 / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – С. 7–182.
10. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / Мар'яна Челецька ; відп. ред. М. З. Легкий. – Львів : НАН України ; Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2007. – 304 с.

**Куца Л. Жизненные горизонты лирического повествователя в «Нових співомовках» І. Франко.** В статті раскрыты предпосылки употребления субъективной формы лирического повествователя в «Нових співомовках» І. Франко. Проанализированы жанровые особенности стихов, акцентировано на использовании в них приема жанровой иронии и парадоксальности выражений. Рассмотрена позиция лирического повествователя, его причастность к национальной истории.

**Ключевые слова:** Иван Франко, лирический повествователь, стихотворный рассказ, ирония, парадоксальность.

**Kutsa L. Life Horizons of the Lyrical Narrator in «The New Spivomovky (Verse Stories)» by Ivan Franko.** In the article the preconditions of using the subjective form of lyrical narrator in «The New Spivomovky (Verse Stories)» by Ivan Franko have been revealed. The genre peculiarities of the poems have been analyzed besides the usage of the method of genre irony and paradox statements has been emphasized. The position of the lyrical narrator and his involvement in national history has been clarified.

**Key words:** Ivan Franko, lyrical narrator, spivomovky, verse stories, irony, paradox.

Стаття надійшла до редколегії  
02.02.2013 р.

УДК 82.0

Світлана Луцак

### **Концепція художнього стилю Ігоря Костецького на тлі літературно-критичного дискурсу середини ХХ ст.**

У статті розглянуто специфіку стильової концепції Ігоря Костецького. Ураховано не тільки ідеї формалістів та представників радянського діалектико-естетичного підходу до проблеми стилю, а й інші праці. Докладно

схарактеризовано погляди Ігоря Костецького на модернізм, а також суть його теорії т. зв. національно-органічного стилю в зіставленні з відповідними ідеями Юрія Шевельова.

**Ключові слова:** стиль, формалізм, діалектико-естетичний підхід, ідея національно-органічного стилю, модернізм.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** У сучасних умовах поступового додання літературознавчою наукою популяризованих у ХХ столітті формалізмом і структуралізмом сцієнтичних методологій існує потреба розглядати феномен художнього стилю з антропологічних позицій. Для українського літературознавства, яке досі переживає пострадянський синдром, ця ситуація ускладнюється ще й певним засиллям діалектико-естетичної теорії стилю, сформованої під впливом ідей марксизму. Своєрідне балансування між формально-стилістичним і філософсько-мистецтвознавчим розумінням стилю стало своєрідним символом нашої науки про словесність ще в середині ХХ ст., коли представники діаспорної науки схилилися переважно до першого підходу, а материкової – до другого. Закономірно, що опинився перед такою дилемою і письменник-емігрант Ігор Костецький, формування якого відбувалося ще в СРСР, а творча активність припала на період життя в повоєнній Німеччині.

Найбільше міркувань дослідника з приводу феномену стилю знаходимо в працях «Романтизм і наше письменство сьогодні», «До техніки романтичного письма», «Український реалізм ХХ сторіччя», «Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина», «Тло поетичної місії Езри Павнда». І хоча ці судження, на думку науковців (С. Павличко, М. Р. Стеха, І. Юрової), позначені дилетантизмом і браком інтелектуальної дисципліни [10, с. 114], все ж достатньо цікавим й **актуальним** залишається їх розгляд в означеному вище контексті. Тим більше, що сам Ігор Костецький неодноразово декларував свої намагання подивитися на проблему стилю із суто художніх, а не діалектико-естетичних чи формалістських позицій: «Стиль – це техніка. Але техніка може розвиватися лише залежно від об'єкта свого прикладання. [...] Техніка стилю служить авторові, щоб зробити мистецьку ідею приступною іншим. [...] Взаємини трьох категорій (світогляду, мистецького світогляду та зовнішньої форми) [...] зрозуміти буває інколи дуже важко» [2, с. 152]. Зважаючи на вказані теоретичні інтенції дослідника, плануємо в цій статті розглянути специфіку стильової концепції Ігоря Костецького, її місце в тогочасній літературознавчій науці й художній практиці. Указана **мета** передбачає розв'язання таких **завдань**:

- розкрити різні грані стильової концепції автора з урахуванням актуального в сучасному літературознавстві теоретичного інструментарію;
- установити специфіку концепції художнього стилю автора на тлі тогочасного літературно-критичного дискурсу.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Питання художнього стилю значною мірою цікавило Ігоря Костецького. Відомо, що письменник досить часто висловлював у критичних статтях і рецензіях міркування стосовно власної творчої місії; більшість із них стосувалася такого аспекту теоретичної проблеми стилю, як творчий метод, а точніше – тип творчості. У шойно зазначеному ракурсі його підхід близький, очевидно, до суджень про відмінність об'єктивних («ясних») і суб'єктивних («глибоких») стилів Д. Чижевського [9, с. 28–29], із яким Ігор Костецький співпрацював у справі україномовного видання трагедії «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра. Більше того, розмисли автора про потрібний для тогочасної української літератури новий епатжний стиль суголосні із судженням Я. Ходаківської – дослідниці теоретичних праць Д. Чижевського – про те, що ускладнений стиль властивий митцям із релігійним світоглядом, які дотримуються принципів непізнаваності світу, обраності творця і надають слову магічної функції [8, с. 155].

Про істотність релігійного ідеалу для модерністського мистецтва письменник висловився в програмній щодо цього стилю статті «Тло поетичної місії Езри Павнда»: «модерне мистецтво використовує всесвітній релігійний (але не конфесійний) ідеал для формування ідеалу естетичного» [7, с. 382–383]. Ігор Костецький говорить при цьому про прагнення модернізму вдосконалювати людське відчуття Всесвіту, для реалізації якого «витворюються символи для руху небесних світил, будов атома, дії етерових хвиль, силових полів космічної творчості, внутрішньої форми барв» [7, с. 383–384]. Отож, важливими засобами формування модерністами всеосяжного космічного ідеалу мали б стати барва та звук, що, безумовно, підтвердила художня практика імпресіонізму й символізму.

Останню зі щойно названих стильових течій Ігор Костецький кількома реченнями схарактеризував у передмові до видання своїх перекладів поезій Поля Верлена: програма символістів, оголошена 1884 р., «протестує проти випорожненого красномовства [...]. Їй притаманне ясне уявлення про те, що враження безпосереднього й невимушеного досягається не чистою інтуїцією, а ремісничим робленням поетичної речі. Усе це спокушає шукати перегуків з поетикою [...] так званої “формальної школи”» [1, с. 168]. Отож, найбільші естетичні позитиви цього першого модерністського стильового різновиду полягають, на думку автора, у таких формально-змістових якостях тексту, які є результатом тривалої фахової роботи автора зі словом, покликаної видобувати з нього істотні смислові пласти.

Відомо, що Ігор Костецький особливо цікавився досвідом російських формалістів і навіть на підставі концептів «учуднення» та «пародії» В. Шкловського розробив власну теорію «зауму», «автоматичного письма», «деформування слова», «творення міфу» і т. ін., розгляд якої дав підстави І. Юровій називати її постструктуралістською і постмодерністською [10, с. 114–116]. Саме тому суть модернізації тогочасної літератури письменник убачав не в запереченні класичного спадку, а в якісно новому стильовому переосмисленні тих цінностей, які віддавна вважалися ключовими в кожній національній культурі зокрема і світовій художній практиці загалом.

Щоправда, Ігор Костецький досить виважено ставився до поняття класики. Він не зводив традицію до тих усталених речей, які багато представників певної культури вважали звичними й тільки через це неодмінними для подальшого вживання. Інакше кажучи, митець говорив про істотність такого «канону», який забезпечував би внутрішні резерви майбутнього розвитку національної культури, а не її закостеніння. Найгрунтовніше смисл цих ідей він виклав у праці «Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина», у якій, окрім розгляду доробку найпопулярнішого виразника німецького символізму, здійснив огляд української літературної класики, починаючи від Т. Шевченка до свого часу. У розрізі мовної концепції Ігоря Костецького, зорієнтованої на принцип сміливості у ставленні до словесного матеріалу, значення творчості трьох головних наших письменників набуло зовсім іншого забарвлення. Оскільки судження митця із цього приводу вже докладно проаналізовані в монографії І. Юрової [10, с. 121–129], ми не будемо ще раз удаватися до їх анування. Наголосимо тільки, що звична шевченківська модель розвитку словесності не влаштувала автора через її односпрямованість («українське життя звужується до одної-єдиної теми»); натомість більш функціональною, на його думку, могла стати сковородинська традиція, яка одночасно живилася грецькою, латинською і давньослов'янською мовами, допускала елементи «котляревщини» й народно-селянської лексики [6, с. 460]. Із причини тривалого розроблення «мови для домашнього вжитку» [6, с. 466] українська література не могла вільно долучитися до процесів модернізації на межі ХІХ–ХХ ст., у чому переконує творчість І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської. Першим частково зумів самотужки зайнятись мовотворчістю на рівні з відомими європейськими митцями лише В. Стефанік [6, с. 488]. Деякою мірою звільнилися від тягаря «мови для домашнього вжитку» неокласики, футуристи, М. Куліш, П. Тичина і В. Свідзинський, однак і вони не могли вільно займатись українською стилетворчістю через національні комплекси, а згодом – і диктат радянської системи [6, с. 508–516].

Отож, Ігоря Костецького по-особливному цікавила ідея модерного стилю в українській літературі, причому саме під кутом зору національних мовних «канонів» він намагався осмислити специфічні культурно-естетичні та суспільно-історичні умови входження нашої словесності в тогочасну європейську модерну культуру. Найбільш промовистими в цьому аспекті є листи письменника до Юрія Лавріненка й уже згадана стаття про творчість Е. Павида, у якій фактично декларується потреба європеїзувати українську літературу, вивівши її зі стану зумисної чи неусвідомлюваної ізоляції, отого культурного гетто, у якому опинилося українство й почало відтак апологетизувати свою окремішність, боячися почуватися вторинним у світовому контексті.

Хоча міркування Ігоря Костецького про т. зв. «органічно-національний» стиль у новітніх суспільних умовах і позначені певним дилетантизмом, внутрішніми суперечностями, як зазначали свого часу С. Паличко, М. Р. Стех, І. Юрова [10, с. 114], усе ж не можливо не відзначити в них глибокої стурбованості автора станом рідної культури, його усвідомлення суті власної місії щодо розвитку української словесності як рівноправної з іншими. У цьому сенсі ми цілком поділяємо думку Г. Костюка, що Ігор Костецький був одним із найбільш небайдужих представників нефахового емігрантського літературознавства. Скажімо, у листах письменника 1958–1959 рр. читаємо: «Хочеться “Трьох мушкетерів”, “Дванадцятьох кісел”, хочеться такої прози, як “Підпоручник Киже” Ю. Тиня-

нова, як міцні репортажні оповідання В. Шкловського. Хочеться здорового формалізму» [3, с. 132]; «Ясно, що, європейська нація, ми повинні мати все, включно з сюрреалізмом (що, зрештою, й робимо). Але основа літератури є основою, і тільки нею можна перевірити українськість чи неукраїнськість твору» [3, с. 136].

Достатньо проникливими є міркування митця стосовно властивого для українців стилю, поява яких, очевидно, зумовлена активним обговоренням у середовищі діаспори відомої концепції національно-органічного стилю Юрія Шереха. На відміну від свого колеги, Ігор Костецький говорить не лише про потребу розвитку української літератури за зразком європейського модерну, а й встановлює причини слабкого розвою нового стилю в нас, розмірковує про ті «первісні живильні соки» народної культури, які потрібно актуалізувати, щоб нові естетичні віяння Заходу не були лише диковинкою та примарою для українства. Так, у передмові до поезії «До Каллімаха» Стефана Георге перекладач зазначає, що цей провідник німецького символізму, ознайомлюючись з іншими літературами, намагався одночасно відшукати органічні для кожної національної словесності ключі та не втратити естетичних традицій свого етносу, через що зміг створити підкреслено самобутній стиль на тлі активного розвитку традицій авангардизму: «Всупереч забобонам оточення, всупереч тенденціям доби, німець [С. Георге. – С. Л.] відкрив завдяки полякові [В. Ролічу-Лідеру. – С. Л.] зразкове й шляхетне у слов'янстві» [5, с. 200]; перекладаючи польських і українських поетів, «він удався до отієї життєво важливої для нього романтики землі й народности, що була йому, як влучно це назвала М. Подраза-Квятковська, за “протиотруту” в ствердженні себе супроти західного модерну» [5, с. 205].

У цій же передмові Ігор Костецький висловлює ще одне дуже істотне судження про специфіку слов'янського модернізму: «Відома річ, що, як і в поляків, в українців, – либонь, навіть ще гостріше – кардинальною проблемою мистецького модерну була і є проблема сливе неодмінної залежності авангардного від традиційного» [5, с. 195]. Власне тому українські поети, розробляючи новітній стиль, могли б, на думку критика, взяти приклад зі С. Георге, котрий, «шукавши рідних зразків у романтиків, удаючись до їхніх народнопісенних структур із метою їх засвоєння, водночас знаходив потужне покращення й у споріднених змаганнях польського соратника. Ось тут десь і лежить пункт, на якому могла б відбутися зустріч С. Георге з українськими поетами» [5, с. 202]. За таких умов розвиток модерного стилю, імовірно, відбувався б значно швидше й ефективніше.

Українська ж література часу автора, як можна здогадатися з його міркувань, вибрала, на жаль, зовсім інші шляхи розвитку: діаспорна замкнулася у своїй національній окремішності, а материкова – почала орієнтуватися на властиві російській культурі пріоритети, які були «породженням белінщини-некрасовщини-глебуспенщини і т. д.». «Органічний стиль для росіян – “реалізм”, “правда життя”, “велич російської душі в ділах щоденного героїзму” і подібні речі, для мене органічно огидні, – пише Ігор Костецький у листі до Ю. Лавріненка від 27 липня 1959 р. – Думаєш, чому кацапня так доглибно ненавидить М. Гоголя і Ф. Достоевського? Саме ж тому. А думаєш, звідки походить оця сутічка між В. Некрасовим та іншими з-за “Поєми про море”, з-за нестерпного для кацапа “псевдопатосу”? Саме тому, що О. Довженко, П. Тичина, Ю. Яновський – це ж ускладнені відміни нашого прадавнього бароко, і на цих полях тільки й може розвиватися література українського роду» [3, с. 135].

Ігор Костецький із великим захопленням сприймає стильове визначення Ю. Лавріненка стосовно нашої літератури міжвоєнного двадцятиліття: «Те, що ти пишеш про “необароко” і взагалі вжив цього терміну в прикладанні до 1917–1933 років, – разуче. Думаю, що це влучає в самий нерв проблеми. Та ж бароко – це наш притаманний, українсько-польський, “органічно-національний” стиль, так як для французів класицизм, а для німців – романтичні стилі. [...] Отже, розвивай цю концепцію, вона конечна, як вода рибі» [3, с. 135]. В іншому листі, через вісім років, автор знову ж таки продовжить цю свою думку, оцінюючи літературознавчі судження адресата: «Саме тобі належить визначення цілої епохи як “розстріляного Відродження”. Можеш бути певний (зволь мені це невеличке пророкування): цей термін увійде накріпко в майбутню історію української духової діяльності, так, як він уже широко прийнявся серед молодих інтелектуалів у нас удома» [3, с. 147]. У цитованих рядках, звичайно, існує певна термінологічна суперечність: для характеристики одного й того ж стильового періоду розвитку української літератури використано дві різні дефініції. Однак, як відомо, спільним для них є поняття типу творчості – суб'єктивного, або ж ідеалізуючого. Сказане ще раз переконує, що для стильової концепції Ігоря Костецького більш істотними були розмірковування про

типи художнього узагальнення, які визначають, по-перше, специфіку різних стильових спільнот, у т. ч. національно-стадіальних чи групи письменників-однодумців, по-друге, – параметри індивідуальної програми митця.

Удаючися до аналізу теоретичних ідей автора, більшість учених відзначала дилетантизм, еклектизм і колажність його основних робіт, зумовлені переважно браком освіти [10, с. 114]. Та, зрештою, сам Ігор Костецький жодною мірою не приховував фрагментарного характеру своїх літературознавчих пізнань, спричиненого не тупістю чи лінощами, а прикрими поворотами долі, яка не давала йому змоги систематично вчитися: «Я носив у кутках свого мозку мішки з датами й іменнями. [...] Я міг дати найдетальнішу довідку щодо Жофре Рюделя, стилю провансальських альб і серен, про “Адвоката Патлена” й “Мула без гнuzдечки”, таку точну й вичерпну, як на це не спромігся б жоден галицький магістер. [...] Але я не читав “Виховання почуттів” Флобера, “Вільгельма Майстера” Гете, Шілерового “Валенштайна”, більшості творів Золя й Драйвера» [4, с. 517]. Через такі об’єктивні обставини й умови автор часто вдавався до власної інтуїції і саме з її погляду розглядав цікаве для себе естетичне явище, а не в ракурсі полеміки з усталеними поглядами на ту чи ту мистецьку річ, причому тлумачив зацікавлено, неначе відкриваючи заново велосипед.

Відгомін указаної тенденції помітний і в статті «Тло поетичної місії Езри Павнда». Скажімо, пишучи її в 50-х рр. ХХ ст., Ігор Костецький іноді зовсім буквально розглядає модерн як різновид «югендстилю», що «покривається з епігонадою певного роду стилістичного символізму»; декларує духовну, надматеріалістичну, високо мистецьку настанову модернізму тільки через те, що він протиставляється реалізму [7, с. 381–382]; уживає фактично в синонімічному сенсі терміни «модерн», «символізм», «новий вираз класицизму», а згодом встановлює три шаблі модерного оновлення мистецтва (експресіонізм, пародія, міфологізм), зовсім не вводячи понять стильових різновидів модернізму і не дбаючи про конкретний принцип їх класифікації [7, с. 384–389]. І все ж, попри відсутність теоретичної дисципліни, аналізована стаття цікава не лише своїм дослідницьким пафосом, а й глибокими інтуїтивними прозріннями, не доступними, як відомо, для тих, хто керується лише логікою і встановленою системою понять.

Перше, що позитивно вражає в його роботі, – це цілеспрямована й послідовна декларація контакту модернізму з традиційним мистецтвом у різних його формах, покликаною перевести їх характерні ознаки на новий, вищий рівень загальнолюдського естетичного ідеалу. «Модерне мистецтво з пошаною ставиться до мистецтва народного ритуального та вжиткового», але стоїть «понад національною обмеженістю», замкнутістю окремих культур, – пише Ігор Костецький. – Воно синтезує ідеали народів. [...] Це радше якісна ознака мистецтва, тобто “фаховість”» [7, с. 381–382]. «Людство потребує мистецтва, вся складність якого зводилася б до основних знаків, [...] коротких і ударних символів. [...] Митець нового класицизму стане великим вияснювачем» [7, с. 385].

Ще одна важлива риса підходу дослідника до модернізму полягає у спробі пояснити причини його т. зв. «незрозумілості» не способом простої декларації елітарності нового стилю, а немовби зсередини, із погляду внутрішніх законів розвитку мистецтва в перехідних епохах. Для цього Ігор Костецький з’ясовує суспільно-культурні й естетичні передумови «межової» ситуації тогочасного мистецтва: «Труднощі лежить лише в тому, що мистецтво у своїй монументалізації значно пішло вперед, тоді як світ суспільний перебуває у стані роздрібнених комплікацій. [...] В естетичній площині входженню модерного мистецтва в життя – входженню як кончею в побуті речі – найбільш, однак, перешкоджають суперечні коментарі до нього» [7, с. 386].

Усе це, очевидно, спричинювало спонтанно-ймовірнісний характер розвитку багатьох течій модернізму одночасно, кожна з яких по-своєму долала труднощі розривів і трансформацій, а іноді й рівнобіжними лініями прямувала до своєї мети – досконалого володіння смисловими пластами. «Питання “незрозумілості” модерного мистецтва зводиться до проблеми бачення. [...] Бачити значить: опанувати те, на що дивишся. Бачити – це вміти. Новий класицист виростає, таким робом, на класика нової техніки» [7, с. 387].

Здійснений опис теорії модерністського стилю Ігоря Костецького переконує, що його стильова концепція враховує не лише поняття «тип творчості», «національно-стадіальні спільноти», «перехідні епохи», «творчий метод», «індивідуальний стиль», а й «стиль як домінанта художньої форми, її організовуюча сила». Адже, характеризуючи найістотніші ознаки модернізму, дослідник зосереджує увагу передовсім на взаємозв’язку нових естетичних принципів та формальних засобів їхнього

оприявлення в різних складниках художньої структури. Безперечно, не всі наведені міркування можна вважати теоретично виваженими, однак вони все-таки засвідчують велике авторське зацікавлення загальномистецькою проблематикою стилю.

Красномовним підтвердженням сказаного є також розлоге судження Ігоря Костецького, яке цитуємо майже повністю, оскільки воно дуже точно передає суть його стильової концепції: «Стиль – це техніка. Але техніка може розвиватися лише в залежності від об'єкту свого прикладання. [...] Щоб стати мистецькою, ідея мусить дістати насамперед внутрішню форму. Її треба “побачити” у світі певних вимірів, певних співвідношень, певних ритмів. Мистецька ідея народжується відразу в сорочці, але народжується спершу тільки для мистця. І техніка стилю служить йому, щоб зробити мистецьку ідею приступною іншим. Єдність мистецького явища досягається не механічним поєднанням змісту й форми, тобто ідеї зі стилем, лише єдністю внутрішньої форми з зовнішньою. Хемічно стиль сполучається з мистецькою ідеєю. Притяганий силоміць до ідеї як такої, поминаючи це питоменне йому посереднє становище, стиль стає мистецьким фальшем. Стиль як гола ілюстрація до ідеї – це звук у порожнечі, тобто звук німий» [2, с. 152]. Зважаючи на видиму присутність у наведених рядках ідей О. Потебні про т. зв. внутрішню форму слова й художнього тексту, припускаємо, що Ігоря Костецького не варто безапеляційно вважати послідовником формалізму. Потрібно радше співвідносити його теорію стилю з відомою концепцією О. Чичеріна, у якій лінгвостилістика співіснує із філософією мови та проблематикою художньо-естетичної цілісності.

**Висновки і перспективи подальшого дослідження.** Ігор Костецький, безумовно, розумів художній стиль як динамічну сферу народження, існування і розвитку мистецької ідеї, завдяки якій між думкою письменника та всіма елементами художньої форми встановлюється зворотний об'єднувальний і організовуючий зв'язок; при цьому будь-яке порушення вказаного балансу призводить до руйнування стилю. У цьому сенсі стильова концепція автора бачиться як оригінальний простір зіткнення популярних тоді формалістського та діалектико-естетичного підходу до пояснення специфіки стильових явищ, що потребуватиме ще докладнішого аналізу.

#### *Джерела та література*

1. Костецький І. Від перекладача : [передм. до кн. : Поль Верлен. 5 віршів / пер. Ігоря Костецького] / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2009. – № 250–251. – С. 167–170.
2. Костецький І. До статті «До техніки романтичного письма» : начерки / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – № 228–229. – С. 149–155.
3. Костецький І. Листи до Юрія Лавріненка / Ігор Костецький ; [наук. ред. М. Р. Стех] // Київська Русь : літ.-критич. часоп. – Захід. – 2008. – Кн. 8. – С. 106–155.
4. Костецький І. Начерки передмови до нездійсненого видання зібраних творів // Костецький І. Тобі належить цілий світ : вибр. твори / Ігор Костецький ; вид. підгот. Марко Роберт Стех. – К. : Критика, 2005. – С. 517–520.
5. Костецький І. Примітка до вірша «До Каллімаха» : [Стефана Георге] / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2009. – № 250–251. – С. 192–213.
6. Костецький І. Стефан Георге : Особистість, доба, спадщина // Костецький І. Тобі належить цілий світ : вибр. твори [вид. підгот. Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 390–516.
7. Костецький І. Тло поетичної місії Езри Павнда // Костецький І. Тобі належить цілий світ : вибр. твори / Ігор Костецький ; [вид. підгот. Марко Роберт Стех]. – К. : Критика, 2005. – С. 381–389.
8. Ходаківська Я. Стиль і світогляд / Ярина Ходаківська // Філологічні семінари : зб. наук. пр. – Вип. 6 : Література як стиль і спогад / [голова ред. кол. М. К. Наєнко]. – К. : ВПЦ «Київ. ун-т», 2003. – С. 149–156.
9. Чижевський Д. Історія української літератури : Від початків до доби реалізму / Дмитро Чижевський. – Тернопіль : МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. – 480 с.
10. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття : монографія / Інна Юрова. – Донецьк : Норд-Прес, 2006. – 270 с.

**Луцак С. Концепція художественного стиля Ігоря Костецкого на фоні літературно-критического дискурса середини ХХ ст.** В статті излагається специфика стилевой концепции Ігоря Костецкого. Учтено не только идеи формалистов и представителей советского диалектико-эстетического подхода к проблеме стиля, но и другие труды. Детально раскрыты взгляды Ігоря Костецкого на модернизм, а также суть его теории т. н. национально-органического стиля в сопоставлении с соответствующими идеями Юрия Шевелова.

**Ключевые слова:** стиль, формализм, диалектико-эстетический подход, идея национально-органического стиля, модернизм.

**Lutsak S. The Concept of I. Kostetsky's Artistic Style in the Literary – Critical Discourse in the Middle of the 20<sup>th</sup> Century.** The specific of style concept of I. Kostetsky is considered in the article. It is taken into account not only the ideas of formalists and representatives of the soviet dialectic-aesthetical approach to the problem of the style but also other works. The opinions to modernism of I. Kostetsky are opened in the details as well as the essence of his theory to national-organic style is collated to corresponding ideas of Y. Shevelov.

**Key words:** style, formalism, dialectic-aesthetical approach, the idea of national-organic style, modernism.

Стаття надійшла до редколегії  
03.02.2013 р.

УДК 821.161.2-31

Іванна Луцишин

### Тип нудьгуючого інтелігента в романній творчості Володимира Винниченка 1910-х років

У статті розглянуто характерну особливість ранніх романів В. Винниченка – змалювання непересічних характерів українських інтелігентів зламу століть та проблеми їх буттєвої парадигми. На прикладах із романів «Чесність з собою», «Рівновага», «Заповіт батьків», «Хочу!» і «Записки Кирпатого Мефістофеля» проаналізовано онтологію екзистенціалів нудьги і тривоги та їхньої внутрішньої взаємодії. На основі цього змодельовано тип «нудьгуючого інтелігента» в літературному дискурсі українського модернізму.

**Ключові слова:** інтелігенція, нудьга, тривога, сенс існування, втрата, смисл, екзистенціал.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Романи В. Винниченка 1910-х рр. позбавлені образів «селян, прикутих до землі». У його художній картині світу фігурують персонажі, спосіб буття яких близьких до європейського. Проза письменника вирізняється серед українських модерних творів доби. В. Винниченко об'єктом художнього змалювання обирав інтелігенцію. Із цього приводу В. Панченко зазначив, що майже всі романи письменника – із життя української інтелігенції, а «село практично відсутнє» [15, с. 124]. Психологічне змалювання внутрішнього світу українських інтелігентів в еміграції чи вдома стало доброю основою для написання творів, а мотиви тривоги, відчаю, гріха та внутрішньої розгубленості в романах В. Винниченка дали підстави називати їх занепадницькими.

У цьому ракурсі показовими є наукові експлікації Олени Васильків [4; 5], Оксани Малиш [14], В. Панченка [15], Валентини Харкун [19], Наталії Шумило [20] та ін. Дослідники беруть до уваги той факт, що персонажі романів В. Винниченка 1910-х рр. переживають нудьгу, страждаючи від втрати сенсу існування та намагаючися по-новому осмислити своє буття. На нашу думку, докладнішого аналізу потребує цей феномен у його кореляції із проблемою екзистенційної тривоги відсутності сенсу існування, яку філософ П. Тіллх дефінував як «тривогу з приводу втрати крайнього інтересу <...> того смислу, що надає смисл усім смислам» [18, с. 15]. Тому **мета** нашої статті – з'ясувати особливості екзистенційного світовідчуття персонажів романів В. Винниченка 1910-х рр. Мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- проаналізувати онтологію екзистенціалів нудьги і тривоги в характеротворенні персонажів романів;
- виділити на основі цього характерний для модерністського дискурсу тип персонажа-інтелігента.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** М. Бердяєв справедливо зазначив, що душі кінця XIX – початку XX ст. є трагічними. Це – нові душі, з яких неможливо викоринити наслідки пережитого ними досвіду [1, с. 16]. У час революцій та соціально-економічних переворотів їм хотілося бути героями. Образ героя-революціонера, що роздавав прокламації, сидів у в'язниці, виступав на лекціях і рефератах, обов'язково належав до гуртка чи това-