

АВТОІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У МІЖТЕКСТОВІЙ КОМУНІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ П. КАРМАНСЬКОГО)

Художні тексти у сфері комунікації людської культури займають вагомe місце. Зокрема, їх взаємодія в синхронії та діахронії творить діалог особистостей, народів, мистецьких та історичних епох. Художній текст є завжди адресованим повідомленням: це форма комунікації «автор – читач».

Зрозуміло, що в основі будь-якого комунікативного акту лежить передача певної інформації і процес її сприйняття, засвоєння. Ю. Лотман у свій час говорив про існування в системі культури двох моделей комунікації. При цьому він наголошував на двох можливих напрямках передачі повідомлення. Найбільш типовий випадок – це напрям «Я – ВІН», в якому «Я» – це суб'єкт передачі, який володіє інформацією, а «ВІН» – об'єкт, адресат. І другим є напрям передачі комунікації, який схематично характеризується як напрям «Я – Я». «Різниця полягає в тому, що в системі «Я – ВІН» інформація передається в просторі, а в системі «Я – Я» – в часі» [44; 164]. Другу модель передачі інформації, коли суб'єкт і об'єкт передачі інформації поєднуються в одній особі, вчений назвав автокомунікацією. При цьому він зазначав: «Якщо комунікативна система «Я – ВІН» забезпечує лише передачу деякого константного об'єму інформації, то в каналі «Я - Я» відбувається її якісна трансформація, яка призводить до перебудови самого цього «Я» [4; 165].

Спираючись на вищенаведені міркування, можна говорити про те, що автокомунікація певним чином пояснює суть поняття автоінтертекстуальності. Автоінтертекстуальність, у свою чергу, розглядається науковцями як різновид інтертекстуальності – такого способу взаємодії текстів у часі і просторі, коли спостерігається запозичення одними текстами в інших окремих елементів текстової структури на різних рівнях. Із проблемою автоінтертекстуальності доводиться стикатися дослідникам, котрі вивчають загалом питання міжтекстових зв'язків (В. Просалова, Л. Біловус, С. Киричук, В. Борбунюк, Н. Кузьміна та ін.). Зокрема, вагомий внесок у розвиток наукової думки стосовно питань інтертекстуальності та автоінтертекстуальності зробила російська дослідниця Н. Фатєєва. Вона пропонує розрізнити два вияви інтертекстуальності – читацький (дослідницький) і авторський. З погляду читача інтертекстуальність – це настанова на більш поглиблене розуміння тексту або подолання нерозуміння тексту (текстових аномалій) внаслідок встановлення багатомірних зв'язків з іншими текстами. За аналогією з інтертекстуальністю можна говорити про автотекстуальність, коли нерозуміння усувається за рахунок встановлення багатомірних зв'язків, що породжуються циркуляцією інтертекстуальних елементів всередині одного і того ж тексту. З погляду автора інтертекстуальність – це спосіб генези власного тексту і постулювання власного поетичного «Я» через складну систему відношень опозицій, ідентифікацій та маскувань з текстами інших авторів (тобто інших поетичних «Я»). Аналогічно можна говорити про автоінтертекстуальність, коли при породженні нового тексту ця система опозицій, ідентифікацій і маскувань діє вже в структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатомірність його «Я». Таким чином, у процесі творчості другим «Я» поета, з яким він вступає в «діалог» (чи точніше автокомунікацію «Я-Ти», «Я-Він»), може бути як поет-попередник, так і він сам [6; 16-20]. При цьому відбувається включення двох авторських голосів у різних темпоральних зрізах.

На думку В. Просалової, «автоінтертекстуальність – на відміну від інтертекстуальності – характеризує міжтекстовий зв'язок творів одного автора і дає можливість відмежувати автоповтори, авторемінісценції як характерну ознаку ідіостилю від типологічних сходжень» [5; 6]. Також дослідниця зазначає, що автоінтертекстуальність, як і інтертекстуальність, виявляється на різних рівнях тексту: мотивів, системи образів, художніх засобів, ритміки. До зазначених додамо ідейний, композиційний, сюжетний, жанровий.

Як бачимо, головною ознакою явища автоінтертекстуальності, що відрізняє її від інтертекстуальності, є чітке обмеження творчістю одного автора, всі інші параметри поняття інтертекстуальності, зокрема, рівні та форми міжтекстової взаємодії, залишаються спільними та цілком прийнятними і для автоінтертекстуальності. Варто зазначити, що загалом література за

своєю суттю є наскрізь інтертекстуальною, практично у кожному художньому тексті можна віднайти посилання на інші художні чи нехудожні тексти, так звані «чужі» слова, за М. Бахтіним. Однак автоінтертекстуальність, як ознака творчої манери, властива далеко не всім митцям слова.

Цікавим прикладом циркуляції текстових запозичень у межах творчості одного автора є писемна спадщина П. Карманського – українського поета і прозаїка, публіциста, перекладача. Основою, на якій базується автоінтертекстуальність у його творах, є усвідомлення автором ваги і значення своєї творчості у культурному, суспільному й історичному просторі. При цьому головною ідейною віссю його художнього світу постає свідоме прагнення до утвердження й визнання національної, державницької та мистецької самовартості України. Починаючи з прагнення до естетичного оновлення української літератури, бунту проти побутового реалізму, описовості старої школи епічного письма, заявлених у молодомузівський період творчості, і закінчуючи темою національного оновлення і відродження України в пізніших творах, П. Карманський постійно працює над реалізацією своєї світоглядної концепції самоствердження українства в різних за часовою і жанровою приналежністю творах. Автоцититування стає важливим елементом його поезики і засобом вираження ключових питань у творчості.

Загалом можна говорити про два аспекти розгляду автоінтертекстуальності у творчій спадщині П. Карманського. Перший базується на втіленні автором певних тем, проблем з окресленою системою художніх засобів у різних за жанровою, стильовою та часовою природою творах (мемуари, есеї, публіцистика ↔ поезія, проза). Другий виявляє такий підхід письменника до автоцититування, коли окремі запозичені елементи первісно є «чужими», але, увійшовши в структуру одного з текстів, стають вже його власним компонентом, і далі, продовжуючи мандрувати в текстових просторах цього ж автора, набувають ознак автоцитати.

З погляду інтертекстуальних запозичень у творах П. Карманського домінують античний та біблійний дискурси. З кожним із цих джерел спостерігаються інтертекстуальні зв'язки на різних рівнях: текстуальному (цитати, алюзії, ремінісценції), контекстуальному (запозичення, наслідування, пародія), метатекстуальному (архетипні сюжети та мотиви).

П. Карманський, продукуючи нові тексти, часто повертається до одних і тих же запозичень, використаних вже у попередніх текстах, але щоразу включаючи їх у контекст нового твору. Таким чином відбувається акцентування важливих для автора проблем, задля виразу яких і використовуються запозичені елементи. Якщо уважно проаналізувати, які саме автоцитати найбільш часті у різних творах одного автора, то можна з достатнім рівнем достовірності стверджувати, що кожна з них – формула постійно і завжди хвилюючої поета проблеми. «Вставляючи» цю формулу в різні контексти, він шукає можливості, варіанти, способи її вирішення. Ці автоцитати ніби маркують опорні точки світовідчуття поета.

Наразі маємо за мету розглянути специфіку автоцититувань первісно привнесених із культурного й історичного дискурсу Риму за схемами: поетичні твори → роман «Кільці рож» та поезія → поезія.

Образ Риму як древнього міста, могутньої держави і навіть як високої духовної субстанції, став лейтмотивним у творчому доробку П. Карманського. І це, звичайно, не випадково. Образ найбільшої в Європі імперії, яка пройшла величезний шлях від розквіту до безславного завершення і залишила незабутній відбиток на всіх наступних цивілізаціях, постійно привертає увагу письменників. Символ Риму допомагає зробити великі узагальнення загальнолюдського і соціально-політичного значення, привернути колоритний матеріал на службу сучасним інтересам і особистим поглядам.

На текстуальному рівні Рим представлено у вигляді точкових цитат, історичних, ономастичних, топонімічних алюзій, ремінісценцій тощо, які в П. Карманського переходять від одного вірша до іншого, а згодом і до роману «Кільці рож». Роман свій письменник почав писати у 1910 року, а закінчив лише після великої перерви, зумовленої буремними подіями Першої світової війни, у 1921 році. Цей твір яскраво увиразнює передумови творчої еволюції митця від розміряної меланхолійності, песимізму і апатії до життя у ранніх поезіях і до активної життєвої й громадянської позиції у пізнішій творчості. Зазначимо, що роман варто розглядати як своєрідну проекцію такого процесу, попередньо засвідченого у поезії. Виразно простежується схожість тем, мотивів, образів у ранніх поетичних збірках та на початку «Кілець рож» і, відповідно, пізніших поезій та другої частини роману.

Римський дискурс представлений у творах П. Карманського в різних аспектах: через звернення до природи, архітектури, історії, образів реальних історичних діячів, митців тощо. Так,

наприклад, в одній з ранніх поезій під назвою «В Римі» (зб. «Ой люлі, смутку...») знаходимо зображення руїн старого міста: *«Вечірня полусутін / Повила Колізей, / Сіріли колони / І тихий мавзолей - / А нам було так сумно...», «На жовтих хвилях Тибру / Веселій нісся спів, / Горіли в сонці криші, / В імлі Петро синів - / А нам було так сумно...»*. Сумовитість настроїв, очевидно, була спричинена тривожною суспільно-політичною ситуацією в Україні.

І серед тих же руїн знайомиться читач із головним героєм роману «Кільці рож» Святославом Петровичем: *«Повний місяць викочувався понад ліс домів і палат Риму, посріблював церковні бані і заволікав мерехтячою плісінню руїни Форуму, Палятину і термів (...) З віддалі неслася журлива мелодія романци. М'які звуки мандоліни та гітари ридали сумовито надгробною стихією над пам'ятниками колишньої величі і слави старої Роми. В обох випадках опис вечірнього древнього міста є підсиленням ностальгії, сумного настрою.*

Стосовно інтертекстуальних посилань на літературні реалії, прикметними є звертання до життя і творчості визначного італійського поета епохи Відродження Т. Тассо. Зокрема, в поезії «Під дубом Т. Тассо» П. Карманський у формі діалогу між ліричним героєм і уявним італійським поетом порушує актуальну для України того часу проблему національної роздвібеності й підневільного становища у складі різних держав. Очевидно, П. Карманський мав на увазі той факт, що Т. Тассо є відомий як автор поеми «Звільнений Єрусалим», тема якої – облога і взяття хрестоносцями Єрусалиму – мала політичну актуальність у зв'язку з поширенням в Європі турецької експансії. Проекція історичних подій в Середньовічній Італії на сучасну поетові українську дійсність на початку ХХ століття беззаперечна. До того ж відповідного символічно-смыслового відтінку сприйняттю цієї поезії надають паратекстуальні елементи. Це присвята «Авторові трагедії «Сон української ночі», яким був Пачовський Василь Миколайович – український поет-лірик і драматург, член «Молодої музи», близький друг П. Карманського. Трагедія «Сон української ночі» утворює ідею національного визволення і державності України. Крім того, текст вірша супроводжує такий авторський коментар: *«На Monte Gianicolo росте старий дуб, під яким пересиджував Тассо, подивляючи панораму Риму. Направо стоїть грандіозний монумент Йосифа (Giuseppe) Гарібальдо, а нижче міститься конвент, де Торкватто мешкав, і церква св. Онуфрія, де він похований, а ген сіріс слава баня церкви св. Петра»*. Власне, розмова між ліричним героєм і Т. Тассо, як зазначено в заголовку, відбувається під цим знаменитим дубом – символом сили і довголіття. Італійський поет на прикладі свого народу доводить, що вистояти і вибороти державність можна, але потрібні бажання, витримка і сила народного духу.

Згодом П. Карманський у своєму романі «Кільці рож» знову повернеться до цього ж місця в Римі, але вже в іншій ситуації і з іншими героями. Так молодий поет Святослав Петрович, котрий серед руїн давнього міста знаходить для себе душевний спокій та сприятливе середовище для творчості, *«перепосної задумою гробів і надгробних кипарисів і тугою до позамогильного спокою»*, його дружина Ірена, молода гарна жінка, стомлена від життєвих негараздів і неухважного ставлення до себе чоловіка, котра прагне радості від життя, та їхній новий знайомий художник Богдан Росткович, прогулюються вулицями давнього міста, розмірковуючи про патріотизм та національну гідність українців, які не знають своєї історії і культури, про вкрай негативне ставлення галицького суспільства до мистецтва, про підневільне становище Галичини у складі Польщі тощо. Відповідним фоном для їхніх розмов на подібні теми стають визначні місця й історико-культурні пам'ятки Рима. *«Врешті наблизилися вони до Тибру, перейшли міст біля «Ізоля Тіверіна» і згодом стали підійматися узбіччям Джаніколо, підходячи до церкви св. Онуфрія. Поступили на часок до церкви, подивитися на саркофаг Торкватта Тассо, і пішли далі повз старий, зовсім завмерлий дуб, під котрим перед віками пересиджував нещасний поет, втупаючись чудовою панорамою Риму і роздумуючи над невдячністю свого сучасного суспільства. Згодом увійшли в алею між садками уздовж котрої по обидвох боках стояли герми борців за визволення Італії, що здебільшого склали свої голови на узбіччях Джаніколо»*. Героїчне минуле італійського народу у П. Карманського постійно перегукується з реаліями українського політичного життя.

Однак Рим постає в його творчості не лише в світлі історичної героїки, письменник шляхом алюзивних відсилань часто активізує в своїх творах окремі елементи такого специфічного явища в римській дійсності давньої епохи як бої гладіаторів, що було розвагою для імператора та його оточення. Причому робить він це найчастіше застосуванням метафоричних, метонімічних та порівняльних конструкцій і знову ж таки головним чином для реалізації ключової ідеї своєї творчості – національного самоствердження України.

П. Карманський у своїй творчості надає гладіаторському поєдинкові універсального і символічного значення. Особливе ідейно-сміслові навантаження отримує в нього образ зраненого гладіатора. Зафіксований у художніх текстах письменника як сигнал інтертекстуальної присутності римського дискурсу, згодом цей образ завдяки багаторазовому використанню в різних творах автора набуває явних ознак носія автоінтертекстуальності. Вперше він зустрічається в дебютній ліричній збірці поета «З теки самовбивця. Психологічний образок у замітках і поезіях» (1899), написаній віршами і прозою, коли ліричний герой П. Карманського, страждаючи від невзаємного кохання, відчуває себе переможеним давньоримським борцем: «...вже давно повинен був уступити з арени. Чого я ще сподіюсь, я – побіджений, зранений гладіатор? Чи хочу, щоб мене добили? Чого?... Час би було вже давно скласти оружжя, а я ...». У пізнішій творчості показовими бачаться епізод на початку роману «Кільці рож» і вірш «Ave, Ceasar!», що належить до циклу «Кривавим шляхом», в яких автор зображає гладіаторський бій. Привертає увагу підхід митця у зображенні цього жорстокого дійства у різних за жанром і часом написання творах. Так у романі в уяві головного героя Святослава Петровича картини давніх видовищ постають, коли він, сповнений задуми і очевидного почуття ностальгії, перебуває серед руїн Риму: «*І здавалося Петровичеві, що він сидить у ложі колишнього амфітеатру, вдягнутого у різнобарвний мармур. Сидить серед граціозних статуй, що вихиляються з них, серед велетенських гранітних колон, серед моря стотисячної юрби, яка пестриться у велетенському овалному крузі золотистими парчами, багровими тогами і шовковими лискучами, білими туніками, а де вище, брудним лахміттям і голізною тіла. І здавалося йому, що заколисує його шум розбавленої юрби, яка п'яніє насолодою кривавого видовища і дає вислів своїм звірячим гонам. І здавалося йому, що він бачить громаду обідраних гелотів, яка стоїть на арені, як стадо овечок, котрих тривога збиває до купи. А перед нею бачить голодних тигрів, що щирять лискучі зуби, вітрять теплу людську кров і ладаються до наскоку. Товстий звір в людській подобі, Нерон, увінчаний лавровим вінком, сидить в крузі своїх друзів з бритими лобами, блимає очима і облизується, як скот, перед котрим хазяїн кладе смачну поживу*». Однак тут національно-патріотичні почуття ще не є настільки загостреними, як це буде спостерігатись у пізнішій творчості. В даному разі, мабуть, можемо говорити лише про легку натяковість на певні паралелі між гладіаторськими змаганнями, підневільне становище їх учасників, зі змаганнями українців за власну національну гідність. У поезії ж «Ave, Ceasar!», створеній 1917 року, спостерігається очевидна проекція історичних реалій в Римській державі періоду кризи Республіки на сучасну поетові українську дійсність, спотворену вже наслідками Першої світової війни. Читаємо:

*У цирку товквітня. Патриціїв ряди
Ясніють, гей шнурки в райдужнім ожереллю.
Кругом хвилює люд, немов вали води,
Що з клетотом товчуть об надбережну скелю.
А вище всіх засів, стягнувши грізно брови,
Він – ворог людських прав і братньої любови.*

*Нараз злягла тиша. Гульк! На арену йдуть
Могутні два борці і ладаються до бою.
І тисячі видців завмерли й жадно ждуть,
Коли двигнуться льви і зміряться з собою.
А велетні стоять, збирають свої сили,
Щоб ворога змогти й післать у хлань могили.*

*Двигнулись...стерлись...Все заперло в собі дух...
Як два грізні змії впилися тілом в тіло.
Аж ось в одного з них з натуги зір потух
І хруснули кістки, і тіло обімліло.
Він впав і кров'ю став забарювать арену.
І дика хміль жажди сп'янила чернь скажену*

*(...) Чернь квиління лебедине
Убила громом слів: «Нехай непотріб гине!...*

І вже в другій частині вірша зраненим гладіатором, який чекає рішення стосовно своєї долі, постає український народ: *«А Нерон, що ріша судьбу вселюдських дій, / В крузі патриційв насупив грізно брови, / Байдужно спогляда на розпучливий бій / І, мов жадний шакал, впираєсь видом крові. / Вагується в душі, чи палець вниз спустити, / Чи жертву темних сил від смерті пощадити»*. Очевидно, автор уже тут порушує надзвичайно важливе питання про потенційну можливість у той час збереження національної самовизначеності Галичини, яка є ласим шматком і для Польщі, і для Москви. Знаменний жест Нерона в такому разі символізує рішення Європи про визнання чи невизнання цієї самовизначеності. Про це ж П. Карманський буде писати трохи згодом у другій частині свого роману. З усією силою душевної тривоги за долю рідного краю він говорить про те, що Найвища Рада Європи, знаючи, *«що галицька земля споконвіку була землею українського народу, (...) що сю землю заселює український народ, а маленька купка поляків – це тільки заволоки на сій землі», «поблагословила на святе діло мордування українського героя ватагу колишніх австрійських лакеїв»*. При цьому представники Найвищої Ради, *«шляхетної опікунки всіх поневоленних і жандарма європейського ладу і спокою», «винохують, чи далеко це галицькому вмираючому гладіаторові до смерті, і де годиться йому останній смертний удар завдати»*. Воістину гідним уособленням українського народу став головний герой «Кілець рож» Святослав Петрович, котрий із колись апатичного, сумного і розмріяного поета перетворився на активного учасника громадсько-політичного життя. Однак короткочасне свято української незалежності, позначене маніфестами УНР, злукою ЗУНР та УНР, швидко потьмарилося новими політичними перипетіями. Для Петровича, знесилого самовідданою працею на поприщі національного державотворення, це був надто сильний удар. Він перетворився на *«знеможеного, раненого гладіатора, що бореться між життям і смертю і тільки чудом затримує у своїм вимарнілім, перепаленім лихорадкою тілі непокоримого духа»*. Хвилини зневіри, викликані спогляданням поведінки народних псевдопатріотів, яким байдужа доля України, які думають лише про власну вигоду, чергуються в творі з миттєвостями духовного піднесення, наприклад, роздумами про історію італійського народу. Автор і тут активізує текстове відсилання до римського дискурсу через образ гладіатора, у творі читаємо: *«Та й не усі ж ми такі нікчемники безнадійні! Є й у нас свої лицарі й герої, є й у нас свої гладіатори, що під глум ситої Європи українському євангелію шлях крізь арену Колізею на світ прорубують і перемогу його правди жертвою засвідчують!»*.

Привертає увагу, зокрема, і така форма прояву автоінтертекстуальності в контексті розгляду порушеного в даному дослідженні питання як створення автором різних творів з однаковими назвами. Стосовно римського дискурсу можна говорити, наприклад, про наявність у творчому доробку П. Карманського двох поезій із назвою «Римська елегія». Вони обидві загалом відповідають зазначеному автором жанру лірики, оскільки мають, меланхолійний, журливий зміст. Крім того, побудовані у формі спогадів про юність поета, яку він провів у Римі, навчаючись в українській католицькій колегії «Коледжіо рутено». У «Римській елегії» зі збірки «До сонця» домінує ліричний струмінь, пов'язаний із спогадами про давнє втрачене кохання, що стало тоді відрядою в суворому келійному житті. «Римська елегія» ж із циклу «Кровавим шляхом» загалом сповнена туги за молодими роками, незважаючи навіть на те, що ліричний герой П. Карманського *«у келії холодній, / Закований в кліщі чернечої аскези, / (...) марнів і скнів»*. Через багато років йому жаль своїх *«весняних мрій і туг»*, жаль, що його дух *«не кричить, не рве ланців голодний»*, як колись, коли прагнулось *«життя і радощів»*. Рим тут зображено як місце спогадів, духовний осередок, що відіграв надзвичайно важливу роль у долі ліричного героя, у становленні його як особистості. Спільним джерелом для обох цих поезій є життя письменника.

Таким чином, розглядаючи у творчості П. Карманського специфіку циркуляції автоінтертекстуальних елементів, первісно запозичених з римської культури та історії, варто зазначити, що римська історія і культура є для письменника важливим джерелом творчості. Апелюючи до різноманітних форм його прояву у вигляді окремих інтертекстуальних відсилань, письменник так будує свій художній простір, аби читач якщо не в одному, то в іншому творі почув і зрозумів певну його ідею, власне, підсилену такого роду автоциткуванням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карманський П. Кільці рож // Дзвін. – 2002. - № 1. – С. 21-81.
2. Карманський П. Кільці рож // Дзвін. – 2002. - № 2. – С. 22-75.
3. Карманський П. «Ой люлі, смутку...» Поезії. – Ужгород: «Поличка «Карпатського краю», 1996. – 416 с.

4. Лотман Ю. Семиосфера.– С.-Петербург: «Искусство - СПб», 2000.– 704 с.
5. Просалова В. А. Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст: Автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.06 / Інст. філології Київського національного унів-ту ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2006. – 32 с.
6. Фатеєва Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. – М.: Ком книга, 2007. – 280 с.

Ірина БУРЛАКОВА

© 2008

МОДЕРНІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО КАНОНУ ЯК ВИЯВ ЕСТЕТИЧНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ЮРІЯ КЛЕНА (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ “ЯБЛУКА”)

Творчість Юрія Клена в рецепції літературної критики постає як результат творчої напруги митця, що балансує між канонем та експериментом, і, відштовхуючись від традиції, іде до її конструктивного переосмислення.

Регулятивна функція канону виражається в збереженні пам'яті жанру й дискретності дискурсивно-нарративних практик. Інсталяція (по суті, реставрація) канонів літературних епох, що стали історією, в нових культурно-естетичних координатах, стає присутнім фактором їх модифікації. На перший погляд, там, де починається модифікація канону, завершується існування самого канону. Проте подібний сценарій утілюється у випадку механістичного перенесення канону без урахування специфіки художньо осмислюваного матеріалу та особливостей сприймання адресата.

Теоретично осмислюючи питання канону та апелюючи до фундаментальних літературознавчих праць М.Бахтіна, Г.Сивокінь підкреслює: “У своїх найскладніших проявах канон тяжіє до традиції, і можна навіть гадати, що він – її, традиції, функціонер. Насправді ж канон, з одного боку, надаючи письменникові певності, виступає “стимулятором творчості такого, а не іншого “гатунку”; з другого боку, він – форма літературної пам'яті, зрідні тій, якою, за М.Бахтіним, володіє літературний жанр при всій його мінливості та непослухові канонам...” У такий спосіб канон забезпечує комунікативність митця з реципієнтом, а в ширшому розумінні – гарантує спадкоємність літературно-художнього розвитку, навіть за умови, що розвиток уповільнюється чи навіть іде вспак” [7, 52 – 53].

Прозова спадщина Ю.Клена, незначна за обсягом, проте надзвичайно оригінальна у стильовому аспекті, являє, з одного боку, неокласичну вірність канонам, а з іншого – їх безперервну пульсацію (посилення/послаблення на тлі модерного письма автора).

Перший у новелістичному доробку Ю.Клена твір – “Яблука” (1947), що припадає на МУРівський період творчості письменника, пропонує читачеві зануритися в атмосферу козацької давнини, вдаючись до специфічних прийомів, притаманних для творів відповідної тематики. Автор свідомо орієнтує читача на сприймання певного канону, чим забезпечує увиразнення тих елементів поетики, що перебувають поза ним або виразно з ним дисонують. “Тексти класичної літератури містять у своїй структурі *тип читача*, який визнає певні *рамки гри* і сприймає художню дійсність через призму тих рамок, а вихід поза усталені та стереотипні правила, норми та межі він сприймає як подив, а часом і як фрустрацію. Щобільше, класична література мала потребу в орієнтуванні читача на ті чи інші проблеми та у визначенні його основної *інтерпретаційної траєкторії*” [4, 266–267] (курсівка наша.– І.Б.).

Ефект вступних акордів новели Ю.Клена “Яблука”, де стилізація поступається стилеві та водночас *проглядає крізь нього*, спрямована на реконструкцію канонів жанру української історико-пригодницької прози другої половини XIX століття: “Молодий козак Антін Перебийніс повертався з Січі додому. Кінь басував під ним, і він, стримуючи його нетерплячий порив, раз-у раз натягував повід. Сонце вже давно закотилося за обрій, і вдалині, в *світлі місячному*, виринали обриси білоцерківського замку. Їхав він повільною ступою, повними грудьми вбираючи в себе пахощі навколишніх садків, і вряди-годи тихо посміхався, згадуючи бурсацькі роки або останні сутички з ляхами і турками. Йому було двадцять два роки, і світ лежав перед ним відкритий, вабив пригодами, далекими мандрівками аж ген до Чорного моря, чумацькими шляхами, що крізь *стен*