

**Наталя МАФТИН**

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

## **Своєрідність поетики малої прози Клима Поліщука**

Клим Поліщук – один із багатьох українських письменників минулого століття, котрі були репресовані не тільки фізично: рука цензора викреслила їх імена з історії літератури, а твори упродовж довгих років припадали пилом забуття у закритих спецфондах. Відновлення історичної справедливості щодо них стало можливим у незалежній Україні, однак і досі ціла низка імен непересічних письменників, що створили яскравий портрет своєї доби, залишається відома хіба що літературознавцям: Василь Кархут, Галина Журба, Федір Дудко, Клим Поліщук... У прозі багатьох із них відбилися закономірності розвитку української літератури як літератури європейської й водночас – національно яскравої, самобутньої. Так, саме Клим Поліщук є одним із перших українських прозаїків, чия творчість (поруч із творчістю В.Стефаника та М.Яцківа) належить парадигмі експресіонізму – адже роман Осипа Туряньського *Поза межами болю*, що заслужено називають вершинним в українському експресіонізмі, з'явився друком у 1920 р., у той час як збірка прози Клима Поліщука *Серед могил і руйн* побачила світ двома роками раніше.

Справжня „загибель Заходу” – криза філософських та гуманістичних ідеалів, нівелювання цілого масиву культурних, цивілізаційних, етичних норм європейців, що були поставлені під сумнів розгулом найдикіших, найкривавіших інстинктів, викликаних із темного підсвідомого молохом війни, – спричинили звернення митців до естетики болю, страждань як неминучих випробувань на шляху до духовності. У ситуації, коли проголошена Ніцше „смерть Бога” помножилась на жах екзистенції індивіда, що ризикує втратити через загроженість фізичного й духовного буття свою „богоподібну” іпостась, народився крик нелюдського страждання покинутої Вищою силою істоти. Тому серед чільних рис поетики мистецтва експресіонізму – тяжіння не до гармонійної впорядкованості, а до експресії вираження. Література експресіонізму, поряд із філософією, стала яскравим свідченням екзистенційних метань і пошуків людства

на початку ХХ ст., вона окреслила траєкторію цих пошуків від відчаю – до абсурду, від усвідомлення кризи ідеалів – до утвердження гуманістичного ідеалу й трагічного героїзму самотнього бунтаря. „Танець на руїнах заперечуваного” як стилістика мислення Ніцше та шпенглерівська теза про „хижого звіра” як „найвищу форму життя, що вільно розвивається”, болісно-гостро відлунують в літературі експресіонізму. Домінантою філософських підвалин експресіонізму та осердям його естетики, що зумовлює і чільні риси художньо-образної системи, є „руйнування культурних домовленостей зі смертю” (З. Фрейд).

Осмислюючи проблеми життя і смерті, великий психоаналітик ХХ ст. Зигмунд Фрейд у праці *Ми і смерть* прийшов до висновку про схильність людини бути завороженою смертю, ставитися до неї так, як ставився первісний дикун: „...у нас нема ніякої інстинктивної огиди перед пролиттям крові. Ми нащадки безкінечно довгої шеренги поколінь убивць. Пристрасть до вбивства – у нас у крові, і мабуть, невдовзі ми відшукаємо її не тільки там”<sup>1</sup>.

Експресіонізм як „новий пафос” (С. Цвейг) знайшов своє вираження (особливо на першому етапі розвитку) саме в ліриці та драмі, однак згодом реалізувався й у прозі – завперш у її малих жанрових формах: новелі та оповіданні, при чому ці жанри виразно ліризуються, стають більш суб’єктивованими, ніж зазвичай – „навіть роман та оповідання мають ліричний характер”<sup>2</sup>. На наш погляд, важливу роль у такій „суб’єктивізації” відіграє епіфанія – „раптова духовна маніфестація”<sup>3</sup> чогось невидимого раніше, що стає „значимим”, своєрідні моменти-символи певної даної ситуації чи метафори певної моральної ситуації. У літературі експресіонізму найчастіше епіфанізується саме смерть і пов’язані з нею психічні стани – відчай, жах, пробудження темного досвідомого в людині. Адже руйнівна функція смерті віталізується і постає як неметафізична істота надреального світу.

Збірка К. Поліщука вмістила дев’ять „оповідань і нарисів” (авторська дефініція), що вражають всеохопністю трагізму, суголосного ірраціонально-жахливого невідворотності кіркегорівського парадоксу та шпенглерівської концепції людства як „зоологічної величини”. Усі дев’ять творів, подієвою основою яких стало пережите автором на фронтних дорогах, становлять „поширену епіфанію” вивільнення несвідомих передчуттів, страхів неминучого, ірраціонального. Загальну тональність, „пафос” збірки задано вже в пролозі (*В нетрах Латвії*), що, як, зрештою, і вся збірка, є „...виявленням бурхливих настроїв, безпосередніх

<sup>1</sup> Цит. за кн.: М. Шенкало, *Смерть как социокультурный феномен*, Київ-Москва 2003, с. 21.

<sup>2</sup> Я. Савченко, *Експресіонізм у німецькій літературі* [в:] *Експресіонізм та експресіоністи: література, малярство, музика сучасної Німеччини*, Київ 1929, с. 9–63.

<sup>3</sup> Як літературознавчий термін це поняття введено в обіг Д. Джойсом і закріплене У. Еко, котрий виводить його походження із томістського вчення про „claritas”, трактуючи його як різновид символу (момент бачення, в якому „дещо” маніфестує себе).

почуттів, фіксації видінь „духовного ока”<sup>4</sup>). В *нетрах Латвії* має виразну нарисову структуру. Це дало можливість авторові через фрагментарність поєднати у творі кілька фабульних замальовок, не розгортаючи їх у окремі завершені новелістичні сюжети. Адже авторові-експресіоністові важливі не події, а своєрідні символи переживань і емоцій, викликаних цими подіями – він прагне „показати не видиме, а споглянуте, не об’єкт, а суб’єкт, захований у об’єкті”<sup>5</sup>. Твір розпочинається промовистим описом старих латиських борів, де серед багниць „блукать озвірілі люди і стомлено шепчуть прокляття”. Апокаліптична образність опису („Холодний балтійський вітер захлинаючись скиглить серед могил та хрестів, і здіймаючи свої могутні крила над лісами і болотами, трубить в свої бойові сурми” має підкреслено деструктивний характер („пошматовані хмари”) і тягнє до хвилеподібної амплітуди завдяки оперуванню дисонансом і внутрішнім контрастом. Епіфанії смерті підпорядкована і колористика опису з переважанням сірої та мертвотно-жовтої барви „небо, сіре і важке”; „жовто-зеленовате чоло місяця”). Центральний образ пейзажу-прологу – „жовто-зеленовате чоло місяця” – зумовлює подальшу організацію подієвих і орнаментальних структур, що прагнуть вилитись в епіфанічний досвід. Подихом смерті насичене саме повітря („Була остання доба літа і в повітрі почувався подих смерті”), вона – скрізь, тому й невидима, однак являється як „осяяння” в риданні скрипки молодого музиканта, що ніколи не розлучався з улюбленим інструментом. Скрипка „плакала і тяжко скаржилась”: в її звуках – передчуття неминучого. Вдосвіта загинув музикант, а з ним і його скрипка, розтрощена шрапнеллю...

Стан „вічного вмирання, не вмираючи” (С. Кіркегор), що його переживають в кривавій бойній війні ті, хто залишився ще живим, часто веде до вивільнення темних і жажливих інстинктів, страшніших від самої смерті: санітар Безверхий дрючком добиває своїх же поранених, щоб обібрати кишені конаючого, благаючи при цьому Бога послати йому копійчину... Парадокс: навіть велична смерть втрачає там, де стає просто статистикою (як тут не згадати Ремарка: „Смерть однієї людини – подія, смерть мільйонів – статистика”) свій справжній, цивілізаційний сенс і вартує ...копійчину. В наступному фабульному начеркові твору епіфанізується враження оповідача від зіткнення зі ще одним виявом не стільки смерті, а перверзійного сприйняття її „кам’яними людськими серцями”. Збожеволіла від горя мати-латишка „шукає свого сина, якого убито на позиції ще влітку 1915...” Її сумна пісня-завивання, вся її зовнішність викликає відчуття чогось неймовірно моторошного. Однак солдати з реготом виштовхують бідолашну жінку із хати, потішаючись над виданим їй якимось штабним циніком документом: „...разыскивая своего сына солдата, попутно может участвовать на всех солдатских балах и гуляньях вроде полковой дамы”. І ця стражденна

<sup>4</sup> К. П о л і щ у к, *Серед могил і руїн. Нариси й оповідання*, Київ 1918, с. 5.

<sup>5</sup> В. П а х а р е н к о, *Українська поезика*, Черкаси 2002, с. 23.

божевільна постає на рівні образності тексту та його ідейно-оцінного пласту також епіфанією духовної смерті – скам'яніння людських сердець.

Асоціативно-поетична організація творів, що увійшли до збірки *Серед могил і руїн*, на рівні архітекτονіки часто реалізується через фрагментарність, як монтаж кінокадрів, що, власне, й становить прикмету наративної організації екскресіоністичної прози з її тенденцією до вираження, а не описовості. Саме така „монтажність” характеризує твори *Страдницький шлях*, *В часи безнадійності*, *Щось непевне*, в яких знаходимо і розмитість межі між реальністю та маревом, і лейтмотивність, що підпорядковує собі як мовну синтагму наративного дискурсу, так і тематичну синтагму історії, що оповідається. Адже за умов ослабленої сюжетності лейтмотивність заміщає сюжет. Лейтмотивне „провидіння” апокаліпсису в новелі *Страдницький шлях* монтується за градаційним принципом, емануючи від заданої на початку твору асоціативності емоційного змісту („жовтуватого-руді хмари порожнечі” дають поштовх у рецепції читача підсвідомим асоціаціям із пекельним ландшафтом) до вражаючого своєю монументальністю і передчуттям катастрофізму мілітарного опису – сповненого агресивної експресії і контрастних сіро-кривавих тонів: „Наче прірва розкрила пащу свою і випустила їх на широку дорогу і вони йшли без кінця і краю всі сірі і всі однакові. Ряди за рядами, валка за валкою сунули вони, гойдаючи і хвилюючи над собою залізну щетину штиків. Слідом за ними сунули важкі гармати і під їх колесами стогнала земля і зойкало каміння. Криваві потвори танцювали і реготалися в сонячнім мареві над галицькими полями...”. Сюжет цієї фактично безфабульної новели тримається на конфігураціях описових частин та контрасті (або паралелізмі) їх емоційного змісту. До прикладу, різко контрастує із наведеним вище описом опис марення, в якому калейдоскопічно змінюються видіння-фрагменти минулого – „зелена лука, білі метелики, барвисті квіти, дівчата якісь...”. Однак і в мареннях напівпритомного героя відсвічує червона барва – „... червоні вагони, безліч вагонів червоних... Всюди червоно, аж темно... Кудись лечу, падаю і падаю без кінця”, що є в цьому творі першою маніфестацією „сходінкової епіфанії смерті” (В. Шмід). Гранично влучний образ – порівняння старовинного кляштора з гігантським ангелом („Палали будинки і білів, як гігантський ангел серед пожарища, старовинний кляштор” – асоціативно посилює наративний зміст твору, увиразнює його екстатичний пафос: картини пожеж і мародерств сприймаються як неминуче і невблаганне лихо: „...на майданах в містечках біля кляшторів нас стрівали ксьондзи з хрестами в руках. З їх очей котилися сльози і вони щось говорили про милість неба, про ласку Ісуса...”). Новела своєю внутрішньою організацією повторює структуру всієї збірки. Через її мортально-апокаліптичну символіку, контрастність та дисонансність художньо-образної системи розкривається екзистенція жаху й болю, „страху” й „трепету” людського серця перед незрозумілим, нічим не виправданим (бо ж втрачені будь-які „цивілізаційні домовленості” зі смертю) масовим кровопролиттям, гекатомбою невидимому

і неблаганному богові війни. Усе довкола вражене страшною бацилою насильницької смерті й жаху, і тому город під садом, засаджений капустою, прочитується як нове череповище. Епіфанізація смерті у творі *Страдницький шлях* реалізується через лексико-тематичний еквівалент, пов'язаний з головою – зокрема голівками капусти, „геть посіченими кулями з кулеметів”, на яких де-не-де „порозливалися червоні плями свіжої крові”.

Мортально-апокаліптична образність творів, уміщених до збірки *Серед могил і руїн*, „маркує” світ як підкреслено ворожий людині, вона покликана гранично передати „межовість” ситуації, „видихнути стогін болю і відчаю”. У нарисі *В часи безнадійності* цій меті підпорядковане домінування червоної барви („...в червонім відблиску пожеж ледве-що маячів „великий віз”, якийсь такий чудний і такий зайвий”; „котиться, готить, регочеться, реве червона хвиля і заливає собою весь захід”; „здавалося, що червоні дракони вибралися з підземної прірви..”, „червона стеля неба”). Червоний колір – колір крові, вітальної енергії, і колір агресії. Такий же меті слугують і поширені в прозі експресіонізму фантазмагоричні, деструктивні образи, що в новелістиці Кліма Поліщука оприявнюються в образах драконів як носіїв смертельної небезпеки. На наш погляд, тут виразно простежується і зв'язок експресіоністичної поетики з міфом на рівні властивої для орнаменталізму (вважаємо, що проза експресіонізму з її фрагментарністю, принципом монтажності, ослабленою увагою до форми є орнаментальною) інтерференції міфічного і „сучасного” принципів побудови тексту і світу, зокрема на прикладі цього конкретного образу, властивого міфам і легендам, що сягають найдавніших пластів людської цивілізації. У них дракон втілює „первісну могутність”, постає „сторожем потойбічного світу”, а дослідники шумерсько-семітської культури вважають його зображенням богині хаосу Тіамат<sup>6</sup>. Як втілення страху, дракон був популярною емблемою воїнів різних епох і різних народів – римлян, кельтів, англосаксів, народів Сходу. Тому цей образ, що в культурній традиції людства наділений такою негативною, руйнівною енергетикою, є органічним для „кодексу краси” експресіонізму, він втілює руйнівну функцію смерті: „Здавалося, що червоні дракони вибралися з підземної прірви і, виблискуючи своїми огненими крильми, вирушили по землі і принесли руїну і смерть всьому живому і всім, що прагнули життя, співають пісень похоронних”; „Біла далека точка світла нагадувала собою око якогось пекельного дракона, який лежить далеко за обрієм і злосливо позирає на чорну смугу лісів, щоб вишукати нас і спопелити своїм огненным зором”.

Мортально-апокаліптична забарвленість експресіоністичної прози зумовлює певний тип хронотопу, що підкреслює контрастне зіставлення – самотність людини в цілому всесвіті. Адже „...людина виходить ніби з хаосу і діє де-сь

<sup>6</sup> Д ж. Т р е с с и д е р, *Словарь символов*, Москва 1999, с. 84.

у безмежному просторі світу”<sup>7</sup>. Просторовий континуум збірки *Серед могил і хрестів* набуває планетарної масштабності: по горизонталі – до небосхилу; по вертикалі – до неба. Час не встигає за динамічним калейдоскопом болю і стає вічністю: „До вечора була ще ціла вічність і багато з нас не діждалися ночі”. Фрагментарність, монтажність письма увиразнює цей хронотоп вічності: „Потяглися червоні ешалони, без кінця і краю йдуть сірі валки за валками, проходять ряди за рядами...”

Минають ночі і дні, проходить тиждень за тижнем, місяць за місяцем і цілі роки минають, а сірі ряди все йдуть і йдуть...”.

Як ми вже наголошували, збірка становить єдине ціле в тематично-стильовому, образному та композиційному аспектах. Кожен твір містить образи, через які епіфанізується смерть: плач скрипки, божевільна мати (*В нетрах Латвії*), посічені шрапнеллю голівки капусти (*Страдницький шлях*), „...велетенська чорна постать людини з велетенськими крилами серед вогню” (*В часи безнадійності*). Смерть як „claritas” у нарисі *Щось непевне* являється через контраст двох образів: пораненого коня, що плаче, і закривавленого „москалика Гришки”, котрий заколов багнетом двох з ворожого табору і в стані ейфорії смакує, як йому дадуть „Георгія”: „...ніздрі роздулись, а рот так чудно всміхався і вишкіряв два ряди хижих зубів”. Гірка іронія авторської репліки – „Ось він, чоловік і добрий християнин, який любить ближнього свого і душу складає за друзі свої, скрадається звірем на такого самого, як і він, чоловіка” – виразно перегукується із шпенглерівською тезою: „Хижий звір є найвищою формою життя, що вільно розвивається”.

Кульмінаційним твором збірки, що є наче сходишковою епіфанією смерті й моторошною ілюстрацією до шпенглерівської тези, стала новела *Злочинна тьма*. „Явлення” смерті тут особливо вражає містичною жорстокістю, стає ритуалом жертвоприношення, що нагадує надзавдання міфічного плану, однак веде не до відродження, як в логіці міфу, а до остаточного морального звиродніння його учасників, втрати ними людського обличчя.

Алітераційність традиційного для усіх творів збірки *Серед могил і руїн* вступного опису, його ритміко-евфонічна організація (зокрема повторювання свистячого [с] та шиплячого [ч] – „осіння ніч схиляє своє чоло до долу і в білих туманах таємничо шепочуться тривожні сни”) задає тон усій новелі, спроектовується в тривожне передчуття жахливої небезпеки, чогось невідворотного, що має трапитись із подорожніми, котрі повертаються додому з фронту. П’яні однополчани горілкою заливають свій відчай, адже повертаються навіть без гостинців, а вдома чекають голодні діти. Тому не чують, що „чорні ворони зловіщим криком віщували їм нещастя”. Сп’яніння притуплює голос розуму, знімає табу, накладені цивілізаційними традиціями на вияв диких, темних, закорінених у найглибших шарах психіки інстинктів. Таке повернення в світ

<sup>7</sup> Я. Савченко, *op. cit.*, с. 47.

„доцивілізаційний” підкреслює і мортальна символіка: кажан, сови, дерева, що нагадують „чудернацьких велетнів”. На відміну від більшості творів збірки, ця новела – виразно фабульна, її епіцентром, кульмінацією стає жахливий акт вбивства, схожий до сатанинського ритуалу „спарагмосу”, роздирання жертвового тіла. Дорогою „пілігрими смерті” підбирають на віз ще одного фронтовика, котрий повертається додому. Вважаючи, що він – серед своїх, підпилий чоловік хвалиться новенькими асигнаціями, які „настарав” за службу. І тоді „один в другого бачуть страшну безодню в душі”, відчують, як неблаганно насувається щось грізне і відкриває в їхніх серцях „страшну прірву зла”. Митець-експресіоніст з потужною силою вираження показує вивільнення несвідомих внутрішніх інстинктів – жаги вбивства (хоча видимою причиною злочину стають гроші, однак справжня причина закорінена значно глибше: навчені війною вбивати, вони одержимі жадою крові, опанування чийось життям – за Ніцше, „пристрастю до вбивства”, що живе в крові): „В тьмі неждано витягнулися дві жилуватих кістлявих руки (...) і як обценьки схопили його за горло”. І в той же час, без змови, інші „свої руки” „сплелися в єдину силу, єдине зло”. І смерть, „найлюдяніше, що є в людях” (М. Бланшо) за умови природності її акту, постає перед спільниками як прокляття Каїна, що унеможливить згодом і їхній природний кінець. На зміну жадобі грошей приходить жах перед сподіяним: „Для них вже не хватає місця на возі і вони підгортають під себе ноги, щоб не торкатися трупа... Дарма все, труп все розростається і розпухає в цілу гору, тиснеться до них і придавлює їх. Задихаючись і дріжучи всім своїм тілом, вони з невимовним жахом стежать за трупом, за його великими шкляними очима, темним ротом і великим чорним язиком”. Як бачимо, знову в дослідницькому об’єктиві автора-експресіоніста стан психічного надриву, – несвідомого очікування кари за злочин. Цей стан передано через гротескне роздування трупа, акцентації його мортальних ознак. Змовники відчують, що, зруйнувавши „людяне” обличчя смерті, вони викликали щось страшніше від неї. Це відчуття катастрофізму, приходу чогось незнаного ними досі (адже смертей на фронті вони бачили вдосталь!) підкреслено і на рівні евфонічному через повторення звуків [т] і [р]. В одну мить вбивці (в їх числі – й візник) зіскакують з воза і біжать у безвість, гнані жахом. Та „за кожним з них, окремо, як велетенський кажан, летить сей страшний труп”, а „звідусіль, з усіх великих лісів лунають якісь страшні голоси і в темряві чогось здригається земля”. Відчуття катастрофізму, пов’язаного з вивільненням приборканого цивілізацією прапервісного жаху, що руйнує тепер свідомість кожного із них, значною мірою реалізується через експресивне порівняння такого почуття із переслідуванням кажана. Інтертекстуальне поле цього образу відсилає і до християнської традиції, за якою кажани належать до супроводу князя тьми (ця проекція закладена вже в назві твору – *Злочинна тьма*), і до фольклору (адже кажан – це істота, що харчується кров’ю, висмоктаюча в живих, тобто, упир; а ті, хто вчинив убивство, за фольклорною міфологією самі стають упирями), і до однієї

з „капрічос” іспанського художника Ф. Гойї (*Сон розуму породжує химери*), на якій зображено, серед іншої нечисті, кружляння кажана над головою сплячого. Також на відчуття катастрофізму „спрацьовує” і відкритість простору дії – „понад усі кордони – звідусіль, з усіх великих лісів”.

Відомо, що жанр новели передбачає наявність в композиційному вирішенні твору різкого ситуативного повороту. На нашу думку, в експресіоністичній новелі „wenderpunkt” може бути заміщений (або поєднуватись) із епіфанією як несподіваним „явленням”. Сліпий лірник, що їхав на возі, нічого не почув за „риданням своєї ліри”. Коли ж на його репліку ніхто не відповів, сліпий вирішив, що всі послули, тому продовжив співати, змінивши попередній „репертуар” на колискову: „На возі залишається труп і лірник з лірою, одна пісня і смерть, яку кудись везуть знесилені коненята”. Справжнє „обличчя” смерті, її епіфанія – в цій колисковій. Польський поет і критик Ян Стур, маніфестуючи чільні завдання мистецтва експресіонізму, писав: „Прагнемо окремих випадок узагальнити, (...) видобути трагізм, прихований навіть у найнепримітніших постатях, трагізм, опертий на те, що коли сталося щось сумне один раз, то з малими відхиленнями станеться ще багато, багато разів”<sup>8</sup>. І ця рокованість у новелі справджується: коні, збившись з дороги, виїхали над Случ. Віз зірвався з кручі, і „ще крик лірника останній і прощальний, ще одне жалібне іржання коней і все стихає в чорних хвилях ріки”. Однак страшний ланцюг жертвоприношення не закінчився – даремно ж „Мовчки лежать навколо сиві тумани і чогось чекають”.

Аналізуючи специфічні риси експресіоністичної естетики, що виявилися в творчості українських митців наприкінці XIX-початку XX ст., Шумило Н. наводить міркування В. Домонтовича про близькість їх світоглядних позицій до деструктивістів та основну відмінність: „Чистому руїнництву деструктивістів вони протиставили суб’єктивістичний варіант: не ніщо, а я”<sup>9</sup>. Персонажі Поліщукової новели, породження жорстокої доби, відчуваючи, що втратили своє людське „я”, корчаться в муках агонії, прагнуть, щоб запанувала остаточна руїна й хаос, прагнуть дня „страшної голодної помсти, коли сонце заплаче кривавими сльозами”: „Хотілося все перевернути, і могутньою рукою скинути в безодню небуття, щоб прийшла на весь світ тьма і принесла б вічний спокій, сон, мовчання і тишу”.

Отже, збірка К. Поліщука *Серед могил і руїн* є свідченням того, що українська література початку XX ст. розвивалася в загальноєвропейському річищі, творчо реципінуючи чільні філософські й естетичні домінанти європейської епістеміологічної парадигми. Одному з перших українських прозаїків-експресіоністів вдалось переконливо опредметнити людський біль у слові, передати

<sup>8</sup> A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1988, s. 85.

<sup>9</sup> Н. Шумило, *Під знаком національної самотності*, Київ 2003, с. 306.



катаклізми жорстокої доби, спроектовані у внутрішній світ людини. Для прози Клима Поліщука, як і прози експресіонізму на загал, характерна фрагментарність, тяжіння до асоціативно-ліричної організації творів, лейтмотивність, що підпорядковує собі як мовну синтагму наративного дискурсу, так і тематичну синтагму історії, яка оповідається. Серед чільних рис поетики збірки – її морально-апокаліптична образність, зв'язок із „логікою міфу”, що виявляється найповніше в мотиві жертвоприношення та епіфанії смерті.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бланшо М., *От Кафки к Кафке*, пер. с фр. Д. Кротовой, Москва 1998.  
Пахаренко В., *Українська поетика*, Черкаси 2002.  
Поліщук К., *Серед могил і руїн. Нариси й оповідання*, Київ 1918.  
Савченко Я., *Експресіонізм у німецькій літературі* [в:] *Експресіонізм та експресіоністи: література, малярство, музика сучасної Німеччини*, Київ 1929.  
Трессидер Дж., *Словарь символов*, пер. с англ. С. Палько, Москва 1999.  
Шенкао М., *Смерть как социокультурный феномен*, Киев 2003.  
Шумило Н., *Під знаком національної самобутності*, Київ 2003  
Эко У., *Поэтики Джойса*, пер. с итал. А. Коваля, Санкт-Петербург 2003.

Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1988.

## PECULIARITIES OF K. POLISHCHUK'S SMALL PROSE POETICS

The determination of genre and style paradigm of the small prose of the Ukrainian writer by main features of expressionism aesthetics is examined in the article. The dependence of genre-composition, singularities (fragmentation, underplot, with the inclusion of the complicated set of leitmotifs in the plot) as well as style peculiarities (especially the apocalyptic, imagery, the tendency to saturation and the phrase expression) on the epiphany of death as one of the dominating artistic devices of K. Polishchuk's prose is considered.

**Key words:** small, prose, poetics, genre, style, expressionism, fable, plot, leitmotif, death, epiphany.