

УДК 801-3

Павло Ямчук

ПРОЦЕС МОДЕРНІЗАЦІЇ ПИСЬМЕНСТВА: ОСОБЛИВОЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ ДЕЯКИХ ЕКСПЕРИМЕНТАТОРСЬКИХ МОДЕЛЕЙ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПОШУКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Урзовідці на матеріалі прозової творчості Вал. Шевчука, М. Булгакова та Д. Буццатті висвітлюються три моделі іманентної руйнації традиціоналістського дискурсу, що призводить до модернізації письма.

Необхідність модернізації основних форм вираження в літературі, її суттєвої та якісної видозміни як виду мистецтва стала нагальною проблемою саме в ХХ столітті, що, певне, увійде в історію як століття безпрецедентного перегляду тисячолітніх засад людського буття, як століття кардинальних змін у свідомості людини та її світосприйманні.

Глибинною причиною таких змін та експериментаторських пошуків, які охопили словесність століття, було, на наш погляд, прагнення до гармонізації словесного мистецтва, як художньої форми вияву людської свідомості, з самою свідомістю, вироблення адекватних моделей її динамічного вираження художнім словом.

Саме цю концептуальну засаду ми вважаємо однією з першопричин появи в ХХ ст. великого обширу експериментаторських течій та напрямів. Вона є також причиною кардинальних змін в уявленнях про мету, функції та форми розвитку сучасної літератури, яка, на наш погляд, тим і відрізняється від писемності попередніх епох, що вперше за всю історію словесного мистецтва поставила за мету безпосереднє осмислення і художнє відображення "океану людської свідомості", а не звичне зображення життєвої реальності.

Роздумуючи над метою творчого пошуку новаторського мистецтва, іспанський філософ та естетик Х. Ортега-і-Гассет зауважував: "Створити те, що є копією "природи" й при цьому, безперечно, має власний сенс, це надзвичайний дар. Реальність повсякчас знайде художника на манівці... [1, 251]. Необхідність "втєкти" від буттєвої реальності в реальність іншу, зумовлену іншими, особливими законами стала важливою причиною художньо-естетичних пошуків у літературах ХХ ст., зокрема в українській, польській, російській, єврейській...

Слід відзначити, що подібний підхід був різною мірою притаманний всім основним напрямам та течіям літератури ХХ століття - від реалістично-міметичних до модерністських та постмодерністських. У даній студії ми хотіли б подати начерки основних рис та зма-

лювати провідні моделі, за якими здійснювався в українській, російській та італійській літературах пошук "нового стилю". Такого стилю, який би не копіював словом звичні форми буття, а "виправдовував професію митця тим, що він "розширює світ", додаючи до його реальності континенти своєї уяви. Слово "автор" походить від грецького "той, хто збільшує". Цим титулом римляни називали своїх полководців, які завойовували нові території для батьківщини"[1, 257].

Таке пояснення, що його дає Х. Ортега-і-Гассет терміну "автор", є важливою ланкою в розумінні літератури саме як "нової реальності", що гармонізується в свідомості людини з іншими "світами уяви", де уява мистецька є вже джерелом розуміння, а не просто засобом відтворення світу.

Новаторський пошук в обраних нами для дослідження літературах здійснюється, головним чином, саме через глибинне осмислення функції автора як творця особливої філософії та естетики тексту, творця особливого "міфу тексту", який має сприйматися читачем як єдино можлива текстуальна реальність. Таке сприйняття, звісно, не виключає спроби й намагання вибудувати цю реальність на ґрунті навколишньої дійсності, але неодмінно передбачає гру з буттєвою реальністю, вміння будувати до неї серйозні або іронічні паралелі. Гра в мімесис часто стає важливим чинником модернізації європейського художнього тексту ХХ ст.

Особливості функціонування експериментаторських моделей, в основі яких лежить розширення горизонтів традиціоналістського тексту коштом авторської експансії та гри в міметичне, ми розглядатимемо на прикладах творчості Вал. Шевчука, М. Булгакова та Д. Буццатті. Наш інтерес до їхньої прози зумовлюється кількома причинами.

Найперше, є потреба осмислити естетичний досвід тієї прози, котра має дещо маргінальний характер і балансує між традиціоналістськими засадами та модерністським пошуком, який, як відомо, передбачає їх руйнацію. Ця проза, лишаючись все-таки в площині

традиціоналізму, тяжіє до розширення (частіше - руйнації) пошукових меж, до вироблення інших форм нарації. Така проза відображає не буттєву дійсність, а саме "дійсність свідомості", її особливістю є гра в мімезис, що супроводжується деконструкцією традиціоналістських схем (часто шляхом гротеску та ірраціоналізації художнього світу). Твір має всі ознаки традиціоналістського, але іманентно засновується на інших засадах, що призводить до "вибухів" традиціоналістської моделі, до переведення окремих елементів тексту в іншу художню площину.

Другою причиною нашого зацікавлення таким типом художньої творчості стала потреба більш уважного вивчення самого поняття "традиціоналістська проза", що в контексті літературних пошуків століття є дуже актуальним питанням. Традиціоналістський (міметичний) текст у ХХ ст. вже не є підкреслено реалістичним, як це було в попередні епохи. Експериментаторські пошуки, новачі позначилися на стилі, образності, самій атмосфері традиціоналістського дискурсу ХХ ст. Саме під впливом експериментаторства традиціоналістська проза почала трансформуватися, її межі суттєво розширилися, заявила про себе тенденція до трансдискурсивності, що в ХІХ ст. було ще зовсім неможливим. Цей процес трансформації є цікавим об'єктом літературознавчого дослідження як на загальнотеоретичному, так і на прикладному рівні. Тож, приступаючи до аналізу творів Вал. Шевчука, М.Булгакова та Д.Бущаті, ми хотіли б зосередити увагу як на загальному розмиванні кордонів традиціоналістської естетики, так і на індивідуальних особливостях деструкції традиціоналістського тексту, властивої кожному з названих авторів.

Розглянемо невеличку повість Вал. Шевчука "Пух". У центрі оповіді - побут і повсякденне життя околиці українського міста приблизно 70-х років ХХ ст. Сам вибір такої теми формально засвідчує пріоритетність для автора традиціоналістського дискурсу, що в даному випадку означає і спадкоємність традиції побутоописування українського міщанства та селянства ХІХ ст. і, водночас, розвиток традиції реалістичної прози ХХ ст. Це останнє підкреслюється і виразно традиціоналістською образністю та тропікою нарації: "У цей час зав'язують насіння бур'яни і трави, квочуть кури і качки, десь у такий день покинув свою жінку таксист, повіявшись разом з пухом у білий світ..." [2,387]. Стиль витримано у підкреслено побутоописувальному ключі. Автор звертає увагу на найменші деталі буття звичайної околиці міста, хоча навіть найзначніші події з її життя мають одвертий локальний характер.

Уже з перших сторінок повісті яскраво виявлене бажання змалювати звичайне буття звичайних людей з усіма його найменшими подробицями часто ставиться під сумнів поодинокими елементами, які неможливо віднести до традиціоналістського дискурсу. В нашому випадку таким елементом слід вважати передовсім образ пуху, який стає провідним у тексті. На

прикладі цього елемента добре простежується еволюція звичайної буттєвої деталі в бік рішучого розширення її смислу часто шляхом наділення її метафізичними властивостями. Ось як спочатку подано образ пуху в традиціоналістських межах: "Йонті стало сумно і він глянув, як Марія шпарко вимітає з хати кульки пуху... Вітер котив і котив у відчинені двері кульки пуху, і дівчата, у два віники гонили його назад"[2,339]. Далі функції образу змінюються. Відтепер він тяжіє до гіперболізації: "Йонта одружився з Валькою цього ж дня, оскільки його справді заніс сюди вітер чи, радше, пух. Той самий, що його так ретельно хотіли вимести... дівчата Демиденко... Наступного дня народився Вова. Недовірливому читачу ми знову повторимо - летів тоді тополиний пух, засипав очі і не в одного від того пуху макітрилася голова. В тому, що Вова народився так швидко, не було ні Йонтиної, ні Вальчиної провини, винуватий був пух"[2, 339-341].

Автор ніби застерігає читача від сумнівів, які можуть у нього виникнути при зіставленні реальності і тексту. Та, водночас, цим самим застереженням він звертає увагу на особливість реальності, в якій тополиний пух може пояснити навіть неймовірні, на перший погляд, явища. Пух виступає в даному контексті в ролі єдино переконливого пояснення цих саме явищ, і такий хід думки налаштовує читача на особливе сприйняття даного наративу.

Читач у повісті виступає елементом композиції. Саме до нього звертається автор, коли йому потрібно всерйоз чи удавано спростувати недовіру, що закономірно виникає при читанні тексту. Саме читача обирає автор об'єктом своєї гри тоді, коли зумисне звертається до нього й у тих випадках, які не можуть викликати читацької недовіри при зіставленні текстуальної та буттєвої реальностей: "Недовірливому читачу може здатися, що він (Йонта.-П.Я.) зажив собі трутнем на легких Вальчиних хлібах..." [2,342]. Називаючи читача "недовірливим", автор насправді затіває з ним своєї гри, в якій недовіра читача до справді неприродних явищ є невід'ємною від його недовірливості загалом, атака недовірливості, як відомо, часто заводиться в оману навіть найпроникливіших людей.

Тим самим читач позбавляється права (або необхідності) не вірити описаному в тексті, яким би неймовірним воно йому не здавалося. Цей чинник, як і згадані вище, також слугує важливій меті - створенню своєї гри симулякру реалістичного наративу. Відтак дії, думки, почуття героїв мають підкреслено буденний характер, а їх опис тяжіє, радше, до розповіді, ніж до особливого художнього наративу: "До рябої Надьки прийшла з повинною таксистиха... вони помирилися... й потеревенили немало... ряба Надька поцікавилася, на які кошти її дочка прибудовує собі кімнату..." [2,349].

Автор ніби навмисне позбавляє свою розповідь яскравих художніх засобів та тропіки, хіба що зрідка дозволяючи собі вдатися до облюбованої ним іронії:

"їй було чого втомитися, адже сорока, з якою вона мала періодичні прес-конференції, сповістила їй про спадкоємця методи Шурка Хаєцького і про Марію..." [2,349]. Така суворобна обмеженість зображальних засобів стає зрозумілою лише тоді, коли повість сягає своєї найвищої точки - зображення звичайної недільної вечери двох родин - Смерда й Марії та Йонти і Вальки. Аскетизм автора в тропіці є своєрідною підготовкою читача до сприйняття ключової сцени, цілковитим контрастом, який повністю суперечить тим гіперболізованим картинам, що ще мають розгорнутися перед налаштованим на традиціоналістський нарратив читачем.

Родини Смерда та Марії, Йонти та Вальки є центральними в повісті. Автор упродовж усієї розповіді тримає їх у центрі уваги, не лишаючи "за кадром" найменших подробиць їхнього побуту: "Наступного дня Йонта привіз м'яке крісло й пуфик. Ще ввечері він помітив, що стілець йому муляє... Валька відчувала себе добре, бо за ці кілька щасливих днів нівроку погладшала." [2,353]. Спокійно-розважливе зображення родинного побуту також є одним з тих компонентів, які - за контрастним принципом - готують "вибух" традиціоналістської нарації. Водночас, вирішальні чинники руйнації традиціоналістської поетики також посилюються в тексті, але поступово. Початком такого процесу слід вважати запрошення Смерда та Марії на гостини до Йонти і Вальки. Ця сцена витримана ще цілком в традиціоналістському дусі, але саме з неї починається процес деструкції реалістичного нарративу: "Марія схвилювалася. Це була її перемога... Ну чого ж, вона зайде. У неділю, певна річ: робота, сім'я, клопотів не оберешся" [2,363].

Підготовка, що її розпочинають Валька і Йонта до звичайної родинної вечери, є першим повноцінним етапом деструкції нарративу. Цей етап має характер гіперболізації звичайної дійсності, і - з одного боку, чітко вписується в задану логіку нарративу, а з другого, цей нарратив іманентно руйнує: "Перед тим, як прийняти в себе Марію з її Смердом Валька посилала свою ревізорську діяльність... Вальці довелося добряче попрацювати... Вона підсмажила 181 котлету, загорнула в капустині листки 205 голубців, зробила м'ясний рулет вагою 9 кг, 24 миски салату і 80 мисок холодцю. Окрім того, Валька вшатувала і стушила 40 головок капусти/зварила 5 відер картоплі, порізала... 5 кг ковбаси (твердокопченої) і чотири головки голландського сиру. Вона звеліла Йонти відкрити 30 коробок шпротів і сайри та й поставила до столу 2 мисочки кав'яру" [2,373].

Така розлога цитата дозволяє нам побачити механізм руйнації традиціоналістського нарративу. Починаючись цілком буденно, підготовка до родинної вечери поступово набирає в тексті гротескних ознак і гіперболізується. Реальність ніби сама ламає буттєві кордони, перетворюючись із повсякденності у неприродне, але зберігаючи при цьому логіку повсякден-

ності, особливо ж головну її рису - звичайність будь-якого явища. Неприродного в тому числі.

Наступним етапом руйнації нарративу є опис самої родинної вечери. Гіперболізація та гротескність сягають у цій сцені свого максимуму і, що дуже важливо, збігаються з кульмінацією самої повісті. Саме сцена родинної вечери єднає в собі і деструкцію реалістичного нарративу, і мотивацію необхідності такої деструкції, адже без неї неможливо було б з'ясувати справжню мету автора. А такою метою, безперечно, є не традиціоналістське змалювання буття українського міщанства 70-х років ХХ ст., а зовсім інше - показ абсурдності його існування.

Фінал твору цілком потверджує дане припущення: "Недовірливий читач може закинути нам, що ми пересолоємо опис цієї скромної недільної зустрічі (календарі в цей день не показували ніякого свята). Ми не будемо переконувати читача (особливо недовірливого), що наші герої з'їли всі ...страви...лишилося 20 котлет, 7 голубців, хвостик од рулета...три коробки сайри і качка..." [2,380]. Гіперболізована дійсність остаточно перебирає на себе функції традиціоналістського нарративу, який ще недавно був єдино можливим у тексті. За збереження його основних стильових доміант автор повністю руйнує семантико-поетичну спрямованість, замінюючи відображення буття гіперболізовано-гротескною дійсністю, наскрізь перейнятою авторською іронією.

Запропонована Вал. Шевчуком модель деструкції традиціоналістського нарративу була, звичайно, не єдино можливою у літературних пошуках століття. Одним з російських письменників, котрий істотно видозмінив природу російського традиціоналістського тексту, став переконаний консерватор, учень, як він сам себе називав, Гоголя та Гофмана, Михайл Булгаков. Про унікальність його художнього доробку, оригінальне світовідчуження, філософію та естетику сказано дуже багато. У даному дослідженні ми хочемо бодай накреслити загальні обриси булгаківської моделі руйнації традиціоналістського нарративу. Водночас слід зауважити, що з огляду на згадані вище консервативні переконання автора, бажання деконструювати текст, певне, не було його свідомою метою і зумовлювалось радше загальною спрямованістю традиціоналістського дискурсу ХХ ст.

Уже в ранній булгаківській прозі ("Дияволяда", "Фатальні яйця", "Собаче серце") виразним є такий компонент структури тексту, як фантастична підоснова його сюжету. Слід зазначити, що вже у "Фатальних яйцях" М. Булгаков застосовує прийом ірраціоналізації дійсності: звичайна для прози 20-х років тема науково-технічного прогресу, розгорнута в традиціоналістському сюжеті, тут "вибухає" через теж цілком реальну деталь - переплутані яйчики з яйцями. Саме від цього моменту традиціоналістська нарація змінюється. Дійсність наповнюється ірреальними подіями, які передано з майже натуралістичною точ-

ністю: "Сірувата ... колода почала підійматися з хашів, виростаючи на очах... верх колоди зламався ... і над Олександром Семеновичем з'явилось щось, що нагадувало висоту московський електричний стовп. Тільки це щось було втричі грубше стовпа і набагато краще його завдяки лускатому татуюванню... На верхньому кінці колоди з'явилася голова... Позбавлені повік, відкриті і вузькі очі голови світилися незнаюмою доти злістю" [3, 163].

Коли Вал. Шевчук застосовує для деконстрування реалістичного нарративу гіперболізацію та гротескність, то М.Булгаков, навпаки, дотримується достеменною точності у передачі деталей, описах явищ. Зміна внутрішньої природи тексту тут відбувається шляхом загальної ірраціоналізації самої дійсності. Тон оповідача в обох випадках зберігає основні стильові доміанти традиціоналістського дискурсу.

Буяння ірреальності в повісті "Фатальні яйця", здається, не матиме кінця, але коли розвиток надприродного сягає апогею, коли буттєва реальність майже зникає з поля зору читача (разом з героями, що певною мірою уособлювали її), саме тоді фантастичний розвиток подій раптом уривається і причиною цього стає саме ірреальна обставина: "В ніч з 19 на 20 серпня 1928 року вдарив нечуваний ніким із старожилів, ніколи ще не відмічений мороз. Він прийшов і протримався дві доби..." [3,179]. Гра в традиціоналістський текст, таким чином, виходить на істотно новий рівень. Своєрідне смислове коло замикається: почавшись з реальної деталі, ірреальність вривається за допомогою обставини, яка цілком належить до ірреального дискурсу, що в ньому й розвиваються події.

Подібну модель руйнації традиціоналістського дискурсу бачимо і в іншому творі М.Булгакова - повісті "Собаке серце". Експериментатор-професор, досліджуючи одне явище, несподівано відкриває зовсім інше - нову людину, на яку перетворюється піддослідний пес професора. Центри реальності зміщуються. Те, що стало реальним у тексті за певних нереальних (або фантастичних) умов, раптом проявляється в моделях впізнаваної радянської дійсності, а нова людина, - витвір наукового експерименту професора Преображенського, несподівано набуває не фантастичних, а цілком реальних рис нової людини радянського часу. Здається, що зростання сили і впливу цієї нової людини, яка так владно увійшла в герметичний світ квартири професора, у якому він ховається від оточуючої його нової реальності (своєрідна ситуація минулого спокою у революційні та постреволуційні часи), не зможе зупинити ніщо. Автор створює у читача ілюзію неминучої катастрофи цього герметичного світу, який ніхто із мешканців квартири не в змозі зарадити (те саме відчуття неминучості катастрофи створював М.Булгаков і у " Фатальних яйцях"), але... Катастрофи не відбувається. Цього разу вже не через ірреальну, а саме через *реальну* обставину. Нею стає зворотна операція, яку роблять Поліграфу По-

ліграфовичу професор Преображенський та його учень і друг Борменталь. Шариков набуває природних ознак: "Людина ... стала вичитувати з папірця з портфеля: "За звинуваченням Преображенського, Борменталья ... у вбивстві завідуючого підвідділом очистки... Шарикова..."

- Нічого не розумію... - відповів Пилип Пилипович ... - якого ще Шарикова ... А, перепрошую ... мого пса, якого я оперував...

- Пробачте, професоре, не пса, а коли він вже був людиною...

- Тобто, він говорив,.. це ще не значить бути людиною ... Шарик і зараз існує, і його ніхто не вбивав" [4,428]. Замкнений на собі світ квартири професора повертається на звичні кола. Медико-соціальний експеримент завершено, і єдиним його наслідком є хіба що головний біль, який в непогоду мучить Шарика. Реальність захищена від проникнення ірреального. І хоча причини остаточного краху агресії ірреального в обох повістях діаметрально протилежні, не викликає сумнівів одне: саме показ такого краху і був метою автора. Дискурс в обох випадках є біполярним. Він якраз будується на протиставленні ірреального-реального, і відсутність будь-якого з цих компонентів неминуче призвела б до втрати текстуальної єдності.

Іншу модель експериментування з традиціоналістським нарративом, гри в міметичність художнього тексту запропонував італійський письменник Діно Буццатті. Він створив абсолютно неповторну естетичну систему в літературі, яка не мала нічого спільного з тим новаторством, що приблизно з 30-40-х років ХХ ст. почало набувати ознак схематизму. Водночас його важко назвати письменником, який би цілковито належав до традиціоналістського дискурсу. Буццатті створює особливий тип розповіді, де змалювання реальності позірно нічим не відрізняється від класичного мімезису, але, подібно до експериментаторських моделей Вал. Шевчука та М.Булгакова, у традиціоналістському нарративі містяться ключові елементи, які кардинально змінюють характер оповіді. Найчастіше Д.Буццатті застосовує в своїх новелах змішаний тип деконстрування традиціоналістського нарративу. Він поєднує гіперболізацію окремих елементів тексту із загальною ірраціоналізацією текстового дискурсу. Водночас він дотримується стильових доміант та основних норм традиціоналістського нарративу.

Новела "Яйце" від початку витримана в міметичній традиції. Мати-покоївка вирішила піти з донькою на дитяче свято, а оскільки змоги потрапити туди офіційно у неї не було, їм довелося пробиратися туди нелегально. І донька взяла участь у забаві - пошуках яйця в скирті сина. Та їй не пощастило, і вона зовсім би засмутилася, якби не інша дівчинка, що подарувала їй власне картонне яйце. Щоправда, одразу їй стало шкода подарованого і вона поскаржилась матері, ніби подароване нею яйце насправді було вкрадене донькою покоївки. Вибухнув скандал, наслідком якого стало ви-

«риття покоївки та її доньки, було викликано поліцію, яка мала заарештувати матір і розлучити її з донькою.

До цього моменту неможливо запідозрити, що розповідь письменника не є реалістичною. В ній можна навіть відчувати соціальний протест проти несправедливості, але таке потрактування є слушним лише для тієї частини твору, що передує ключовій точці. Такою точкою є спроба розлучити матір і дочку. Матір і дочка здатні терпіти і терплять приниження та несправедливість нескінченно довго. Принаймні так видається читачеві новели. І лише коли приниження сягає апогею, коли наруга стає зовсім нестерпною, в сюжеті відбувається поворот до ірреального, бо, як напівіронічно-напівсерйозно зауважує автор: "Ніхто не подумав про те, що ображена людина набуває надприродної сили" [5]. З цього моменту фізичне насильство над двома беззахисними істотами є неможливим, бо на заваді йому стає щось нематеріальне, але в даному контексті набагато впливовіше. Це - стремління двох людських істот бути разом, попри всі суспільні перешкоди.

Тому поліцейські, що прагнуть їх розлучити, гинуть, війська зазнають поразки, бомби не можуть влучити у беззахисний будиночок, де "над комином куриться дим", а на печі вариться каша для дитини. Світове суспільство нічого не може вдіяти зі скривдженими людьми і посилає до маленького будиночка свого найвищого посланця - Генерального секретаря ООН. Він прибуває туди, щоб задовольнити вимоги матері і доньки. В ірреальній дійсності твору саме перемога скривджених суспільством людей (які, до речі, не опираються заподіяному їм злу насильством, а лише прагнуть схватись від нього у власному будиночку) є єдиною можливою. Гіперболізоване наростання дії (від спроби поліцейських ув'язнити матір до бомбардування військами ООН) дістає розв'язки - капітуляції реальної могутності її сили перед надприродною.

Покоївка з гідністю приймає посланця світу, що оголосив їй війну, але рішуче відкидає запропоновані їй коштовності та багатства. Її потрібно лише одне - картонне яйце, яке її донька отримала на святі. Певна сюрреальна символічність цього подарунка слугує важливою меті-утвердженню думки про перемогу в текстуальному світі новели безсилою (в прямому розумінні) добра над усесильним (так само в прямому розумінні) злом. І хоча перемогу здобувають реальні люди, сама вона видається ірреальною, бо ж зумовлюється не їхніми діями, а самою ірреальною дійсністю, яку Д. Буццатті створює навмисне для цієї перемоги.

В авторській моделі тексту реалістичний наратив існує лише доти, доки потрібно нагадувати читачеві про недосконалість та несправедливість навколишнього світу. Коли ж несправедливість світу стосовно конкретної людини сягає апогею, тоді автор "ховає" героїв у винайденій ним текстуальній реальності, де діють особливі закони, і де, кажучи словами українського класика: "На людину дивляться як на скарб світовий і де всі як один проти кари на смерть" [6, 104].

Уданій розвідці ми розглянули три суттєві, на наш погляд, моделі іманентної руйнації традиціоналістського письма. В першій з них деструкція традиціоналістського дискурсу відбувається шляхом гіперболізації, яка набуває сили внаслідок поступового наростання деструктивного начала, закладеного в самому наративі. Друга модель базується на засадах авторської гри в міметичну будову нарації, яка має наслідком ірраціоналізацію художнього світу твору. Третя модель органічно сполучає в собі гіперболізацію дії з ірраціональним світом художнього тексту, де модель авторського тексту після зміни його спрямування майже не залежить від опори на буттєву реальність. Ці моделі не єдині, але найбільш плідні в системі видозмін, що їх переживає в XX ст. традиціоналізм.

1. *Ортега-і-Гассет Х.* Вибрані твори. - К., 1994.

2. *Шевчук Вал.* Пух // Веселий ярмарок. - К., 1984.

3. *Булгаков М.* Роковые яйца // Морфий. - М., 1991.

4. *Булгаков М.* Собачье сердце // Морфий. - М., 1991.

5. *Буццати Д.* Избранное. - М., 1989.

6. *Тичина П.* Десь на дні мого серця. - К., 1991.

Pavlo Yamchuk

THE PROCESS OF MODERNIZATION OF WRITING: PECULIARITIES OF FUNCTIONING OF SOME EXPERIMENTAL MODELS IN LITERARY SEARCH IN THE XX CENTURY

The research, based on the materials of prose works by Valeny Shevchuk, Michail Bulgakov and Dino Buzzatti, presents three models of immanent ruining of the traditional discourse which results in modernization of the writing.