

АНТРОПОЛОГІЯ НАРАЦІЇ



Оксана ГОЛОВІЙ

© 2008

ПОВІСТЬ ГР. ТЮТЮННИКА “ДЕНЬ МІЙ СУБОТНІЙ”: СПРОБА АНАЛІЗУ

Вихідним пунктом наратологічних студій у літературознавчій науці ХХ ст. стали концепції В. Шміда, структуралістів та постструктуралістів (Р. Барт, Ю. Крістева, Ц. Тодоров), представників структуралістсько-семіотичних шкіл (Ф. де Сосюр, Б. Ейхенбаум, Р. Якобсон, Ю. Лотман), дослідників художньої комунікації між наратором і реципієнтом (Р. Інгарден, М. Бахтін, У. Еко) та текстової фокалізації, вербального способу представлення часово орієнтованих ситуацій і подій (Б. Успенський, Ж. Жанетт). У радянському та українському літературознавстві традиція теорії оповіді пов'язана з працями В. Виноградова, Б. Кармана, І. Денисюка, Л. Кодацької, П. Хропка. Ця проблема цікавить сучасних дослідників: М. Легкого, М. Ткачука, В. Сірук, В. Балдинюк, М. Руденко, О. Капленко та ін. У мистецьких творах ХХ ст. головним чином аналізується нарація в модерністичному чи в постмодерністичному дискурсі; неореалістичним текстам не приділяється належна увага.

Повісті неореаліста Гр. Тютюнника побудовані за традиційними наративними моделями: “Климко”, “Вогник далеко в степу” – класичний спосіб організації твору (лінійний сюжет, елементи ретроспективності, хронологічна послідовність подій, наявність повної, розгорнутої, завершеної історії з зав'язкою – розвитком дії – кульмінацією – розв'язкою тощо), “День мій суботній”⁹ – неklasичний тип оповіді, показовий для неореалістичних прозових творів ХХ ст. З точки зору нарації повість “День мій суботній” не розглядалася у науково-критичних працях про творчість письменника, тому саме вона стала об'єктом нашого дослідження.

У специфіці хронотопу, запрограмованого назвою повісті, використано прийом “введення в оману” читача: “День мій суботній” (незважаючи на інверсію) передбачає оповідь про події одного дня із життя людини: ранок, день, вечір. Однак “горизонт сподівань” реципієнта не реалізується у тексті: “суботня історія” внаслідок насичення сюжету спогадами головного героя-оповідача Миколи Гордійовича Порубая переростає в оповідь про все його життя; відповідно нарація вибудовується не в хронологічній послідовності, оповідь нелінійна, сюжет не збігається з фавулою.

Початок твору є очікуваним з огляду на назву, так само як оповідь від першої особи (так звана “особистісна” оповідь [5, 72-74], “автодієгетичний наратив” [6, 5-6]): “Прокидаюсь я щосуботи од сонця й золота, що, здається, тече крізь вікно з недавно позолочених хрестів на Андріївській церкві” [7, 473]. Проте уже в наступному реченні: “Якщо сонце вже височенько, хрести відбиваються на вицвілих стінах моєї кімнати (я живу тут недавно, ремонту зробити не встиг та вже й не встигну) і ледь помітно тремтять серед сріблястого хатнього порошу” [7, 473], – окрім інформації про пору дня, місце дії, конкретні побутові умови, наявний натяк на загадку: чому герой не встигне зробити ремонту? Автор подає його в синтаксично виокремленій вставній конструкції, як щось додаткове і несуттєве. Згодом таємність та інтрига посилюються: йдеться про помилку, яка “дорого коштувала” героєві, оскільки він усвідомив ілюзорність попередніх уявлень, зрозумів, що його боротьба за право жити так, як хочеться, була приниженням та борсанням “в ятерині дрібниць” – “І в ім'я чого! Щоб подвоювати й потроювати ту ж таки помилку...” [7, 474]. Тобто фавульна побудова наративу здійснюється за допомогою сюжетного “коду-загадки” – рух оповіді від інтригуючого незнання до розгадки-відповіді. Цей рух реалізується в такій схемі подій та ситуацій: ранок і прокидання від сну; спогад про розподіл на місце роботи по закінченню

⁹ Публікацію повісті “День мій суботній” протягом тривалого часу “заморожували” на рівні версток. Вперше вона з'явилася російською мовою в журналі “Студенческий меридиан” (1975, № 1, 2); українською – в журналі “Вітчизна” (1981, № 11) – напередодні 50-літнього ювілею письменника, через рік по його смерті.

навчання в інституті; роздуми про несправедливо привласнену кімнату; оповідь про будні (зарядка, чай, дорога на роботу), про завкадрами Товариства – Олександра Павловича Багрича, про директора Івана Захаровича Ясько; спогад про голодне дитинство (з проєкцією на земляка-директора), ситуація з письменником Мироном; оповідь про реконструкцію “квартири-музею всесвітньо відомого вченого... в стилі а ля агітпункту” [7, 490] і усвідомлення інакшості своїх поглядів на історичні пам’ятки, звідси – рішення звільнитися (яке не вдалося реалізувати відразу із-за зачарованого кола процедури працевлаштування в СРСР: “Годин з історії... ніде не було. Тоді я попросився спершу в будівельне управління слюсарем до бетономішалок, далі свердловальником на завод і, нарешті, слюсарем по ремонту товарних вагонів, але мене ніде не взяли: вища освіта” [7, 492]); виринання зі спогадів (уже пів на десяту), “гра” з сусідкою Лідією Костянтинівною; дорога на базар; згадка про кербуда Калініна та з’ясування стосунків із ним; епізод із п’яницею-інвалідом; зустріч та розмова з інститутським другом Степаном; повернення додому, лист від матері, спогад про Галину, вечірня прогулянка містом.

Отже, в експозиції йдеться про неминуче виселення Миколи з квартири та якусь його минулу життєву помилку. З огляду на спогад про розподіл робочих місць після закінчення інституту (випускники правдами й неправдами вирішували дилему: залишатися в місті чи “добровільно” їхати вчителювати на село) суть помилки здається зрозумілою. Проектується ситуація: герой зробив неправильний вибір (залишився в Києві). Свідчать про це сум’яття в його душі, розчакнутість свідомості: “Так і живу: в місті мрію про село, у селі – про місто” [7, 475]. Відчутні дезорієнтація та “загубленість” людини у світі: “Тепер живу в цій кімнаті-келії і почуваюся в ній, як безквитковий пасажир на третій полиці вагона чи ще й гірше, бо пасажир знає, де йому вставати, а я й цього поки що не знаю” [7, 475]. Мимоволі усі сюжетні вузли пов’язуються з цим помилковим вибором: зав’язкою уявляється все та ж ситуація розподілу в інституті, кульмінацією – конфлікт з директором Іваном Захаровичем через музей, а розв’язкою – рішення покинути місто, зробити нарешті правильний вибір.

Микола повідомив свого університетського друга: “Я поїду, Степане, звідси, поїду на село вчителювати. У найглухіше село, аби тільки були там хоч маленький лісок і річка, а не голі обрії” [7, 513]. Однак подія – від’їзд із Києва – на наративному рівні так і не відбувається. Окрім того, після, здавалось би, остаточного рішення про повернення в село (розв’язка конфлікту), оповідь продовжується – лист від матері і спогад про поштарку Галю. Заключна ситуація: герой гуляє вечірнім Києвом (день суботній добіг кінця) і думає про те, що останній раз спостерігає за сонцем із цього місця: “Сонце вже торкнулося обрію. Воно було кругле, густо-червоне і таке врочисте, що говорити з ним личило б хіба що давньогрецькою мовою. Але я не знав давньогрецької і йшов поміж кручами, тихо шепочучи: «Ave sol, ave sol». Скоро я вже не побачу тебе з цих круч... Але ж ти однакове всюди” [7, 521]. До речі, образи сонця та церковних хрестів частотні в тексті, функціонують як символи та “функції-каталізатори” (за термінологією Р. Барта [1, 394-401]). Від’їзд героя не може бути розв’язкою: з огляду на фінальні згадки про матір (уособлення села) та Галю (уособлення міста) рішення покинути Київ хитке (натяки на кохання до дівчини, ймовірність продовження стосунків та план зустрічі). Тобто оповідь незавершена: на подієвому рівні наративна структура залишається відкритою. Значить, факт повернення Миколи до села не є важливим (навіть чи це принесе йому душевну рівновагу). Наратор веде реципієнта манівцями поверхового сприйняття твору (банальний вибір між селом та містом), і лише у фіналі стає зрозумілим, що ситуацію вибору варто проектувати в іншу площину.

На сюжетному рівні зав’язка відбувається не в інституті, а ще в дитинстві героя: спогад про роботу в свинарнику, голод та відбирання кількох мерзлих картоплин (за “крадіжку” яких могли жорстоко покарати) зі свинячої їжі для себе і сім’ї, для колеги тітки Хариті та її немічної матері. Головне – згадка про директора Івана Захаровича, який “віддав сільському господарству свої найкращі роки” [7, 480] (за його ж словами), а насправді був уповноваженим у колгоспі, де працював малий Миколка, і “мав у селі славу людини суворої, такої, що на очі йому з в’язкою соломи чи дров не попадайся” [7, 483] та, відповідно, нічого не знав і досі не знає про потреби села (хоча й хизується досвідом роботи з народом), як, до речі, і про культурні цінності (ситуація з музеєм). Відтак конфлікт із директором (“керівник – підлеглий”) проектується не в площину споживацького розуміння мистецтва та історичної пам’яті, а на глобальний рівень проблеми вибору. Йдеться не про вибір місця проживання чи роботи, а про вибір життєвих цінностей та моральної позиції. Свідчить про це і згадка в кінці повісті: “І рік не в тому, що Іван Захарович не

зрозумів моє ставлення до новоутвореного музею великого вченого. Річ у тому, що якби він зустрів мене, як я повертався з свинарника, то не спитав би, чому на мені такі старі кувайка й чоботи і чому я такий малий виріс – він спитав би, що в мене в кишенях...” [7, 513]. Або наступні характеристики Івана Захаровича: “...він не знає, як легко дається людині щастя, якщо вона не вигадує його сама собі, не пнеться до нього з останніх сил, а ласує ним вільно, як повітрям і водою. І у мене воно було, таке щастя. Як несеш гарячу картоплю у кишенях...” [7, 482]; чи звертання Миколи до директора (подумки): “Ви пишастесь тим, що наші земляки перевиконали план по хлібоздачі, затримують сніг і вивозять гній... а я – ні. Бо звук пишастися тільки тим, що зроблено моїми руками. І то мовчки” [7, 483].

Глобальність конфлікту між людяністю і нелюдяністю, між традиційними нормами моралі та її спотворенням (лицемірством, підлабузництвом, хабарництвом тощо), між Людиною і Системою¹⁰ підкреслено у філософських роздумах героя про тотальну “сліпоту і глухоту”, втрату в суспільстві “чуття Людини в собі і в інших” [7, 486]. На екзистенційне питання: “Куди ми поспішаємо, в ім’я чого штовхаємо одне одного ліктями на вулицях, у чергах, пхаємося наввипередки в автобуси, тролейбуси, трамваї, відверто нехтуючи добрим чуттям братерства?” [7, 486] – відповіді нема, тому закономірне душевне волення героя: “Люди! Схаменіться. Адже ви добровільно, щодня, щомиті відмовляєтесь від насолоди життям, таким коротким. Ви більше дієте, ніж думаєте. Бо вам – ніколи!” [7, 487]. Екзистенційна самотність героя підкреслена його розмовами з диваном-ліжком, якому він навіть дав ім’я – Потапович [7, 485].

Микола відрізняється від інших тим, що прагне бути чесним із оточенням та самим собою (наприклад, не може змиритися з тим, що дав хабара кербуду), його шокує, що юні гітаристи з під’їзду “шанують силу понад усяку мораль” [7, 496], вражає, що світ несправжній, що люди орієнтуються на оманливі ідеали (як “зіваки” на вулицях міста [7, 498-499]) і в результаті живуть несправжнім життям, задовольняються маловартісним існуванням, слухняно виконують ролі, приписані зверху. Тому так часто йдеться про акторство, гру, маски. Наприклад, у звертанні до молодого письменника Мирона: “Знаєте, Мироне, мені здається, що люди всі до одного актори. І що далі ми віддаляємось від своїх прашурів, то вища наша акторська майстерність” [7, 487]. Микола подумки пояснює сусідці Лідії Костянтинівні причину її сутічок із дочкою: “Вона зневажає вас за те, що ви не подарували їй вроди і тепер їй нічим грати!” [7, 495]. Згадується, що Микола “разів зо два знімав кербудівську маску” [7, 501] з Калініна. Про друга з інституту оповідач зазначає: “Степан належить до тої рідкісної породи людей, які вміють по-справжньому радіти удачам ближнього, а якщо коли й бувають акторами, то лише жартома та по відношенню до самих себе” [7, 503].

В оповіді наявні епізоди про зйомки фільмів (навіть фігурує кінематографічна лексика). Показова ситуація – проекція на майбутнє сприйняття фільму про війну сільськими ветеранами: “Що диви, – бубонітиме Іван. – Я тоді не таке бачив. А це – буза. Граюцца, граюцца... Ходім краще додому, бо мені завтра рано по жом їхати” [7, 497]. У цілому наративна побудова повісті нагадує зйомки фільму. По-перше, спогади і сьогодення фігурують як ланцюг кадрів із кінофільму. По-друге, наявна потужна фіксація зорових образів (насичення тексту функціями-каталізаторами: описами інтер’єру, побуту, природи тощо): “Я обвів кімнату поглядом: голі стіни, вкриту старою пилюгою лампочку під стелею, руді капшуки павутини по кутках угорі...” [7, 473]; “Кімната в мене мала й вузька, відгороджена од ліфта міцними подвійними дверима, між якими – мій ‘холодильник’: дві полиці з обрізків сухої штукатурки” [7, 475]. Деталізується панорама міста: “...з вікна моєї нори видно супроти західно сонячної пожежі оранжеві паводи за Дніпром серед рудих з прозеленцем лук, далекий обрій у печальних присмерках та чіткі чорні зазубні лісів, за якими чути мені степ” [7, 475]. Фігурують точні згадки про світло-тіні від сонця і церковних хрестів на стінах квартири [7, 473]. Цікаво, що ці деталізовано-точні описи ніби переплітаються із ретроспективними спогадами (фрагменти оповіді чергують картини минулого з теперішніми подіями, побутовий та універсально-філософський плани). Тобто відбувається зміна планів оповіді, поєднуються дві викладові манери.

Окрім цього, описи (розповідні одиниці) нагадують сценічні ремарки, тим самим надають текстові ефекту виразності, який могла б створити гра на сцені. Прийоми сценічного /

¹⁰ Якоюсь мірою схожий конфлікт у діалогії Ю. Домбровського “Факультет непотрібних речей”: головні герої обох творів – “хранителі старожитностей” (“*Оберігати історичні пам’ятки, які належали й належать поколінням – хіба не благородна справа?*” [490]) – “речей непотрібних” в СРСР.

кінематографічного мистецтва використовуються в зображенні головного героя: "...і, як це часто бувало зі мною раніше, я раптом побачив себе збоку, чужими очима – напевно, так бачить себе актор у фільмі, де він грає: кожен свій крок, слово, вчинок – і гостро, як біль, відчув, що став не самим собою, а кимось іншим, і що ця роль мені важка" [7, 473]. Тут не лише амбівалентність наратора (кореляція першої і третьої особи), а й прагнення побачити себе збоку (своєрідним переглядом кіно є спогади героя про своє минуле), щоб ще раз проаналізувати ситуацію, переконатися в правильності своєї життєвої позиції: "І раптом я сказав собі вголос: «Невдаха ти, Микола». Сказав – і зупинився: так вразили мене ці слова" [7, 489].

Х. Ортега-і-Гассет однією з тенденцій мистецтва ХХ ст. вважав рух "від простої оповіді, яка була лише позначальною, до системного показу" [4, 277]. Пояснював посилену увагу до сценічного зображення подій концепцією присутності, згідно з якою нове мистецтво має не розповідати про долю чи пригоди персонажів, а показувати їх: "Нам до вподоби спостерігати за ними [персонажами – О.Г.] зблизька, перейматися їхнім внутрішнім життям, розуміти їх, занурюватись у їхній світ" [4, 277], – що й робить читач, опиняючись у коловороті спогадів Тютюнникового героя. Виклад, який не стільки розповідає, скільки показує та демонструє, М. Легкий називає "технікою showing" [3, 13]. Однак ця техніка не універсальна. Наступна вимога Х. Ортеги-і-Гасета до прози ХХ ст.: "Треба, щоб ми бачили життя романічних героїв, а не тільки слухали про них" [4, 277], – не послідовно реалізується в тексті. Адже про усіх персонажів ми лише "слухаємо" – вони постають перед читачем у світлі оцінок наратора, несуть печать його бачення (митець поєднує прийоми показу та оповіді), хоча тут нема підстав твердити про класичну всезнаючу нарацію, оскільки перспектива героя розгортається в кількох площинах – як часових (теперішнє, минуле, майбутнє), так і оповідних ("я" і погляд збоку).

Щодо темпоральних особливостей нарації, то химерні сплетіння спогадів про минуле й оповіді про сьогодення змушують реципієнта перебувати на межі між кількома часовими площинами. Наратор моделює ситуації за участі різних героїв-персонажів з минулого, паралельно фіксуючи свої колишні і теперішні почуття. Усі події набувають певного окреслення у світлі фіналу повісті, де йдеться про остаточний вибір і майбутнє героя. Тобто часова дистанція наратора від наратованих ситуацій, подій та персонажів неоднакова: створено особливий тип оповіді, де час і дія здатні розгортатися з минулого через теперішнє в майбутнє. Футурологічна проекція кардинально змінює сприйняття твору, адже стає очевидним, що кінематографічно-показовий погляд оповідача на себе збоку і ретроспективні спогади стають частиною подієвого ряду не задля ефекту заповнення прогалів із минулого героя, а з метою оцінювання свого вибору: прагнення переконати читача і себе в його правильності. Тому наявність розв'язки на подієвому рівні не обов'язкова: факт від'їзду з міста не такий важливий, як зникнення сумнівів.

Незважаючи на те, що з позицій сучасних літературознавців-нараторологів неприпустимо ототожнювати автора-творця з автором-людиною, варто сказати, що головний герой несе в собі левову частку світоглядних уявлень "автора біографічного" – Гр. Тютюнника: його безкомпромісна чесність, нетерпимість до лицемірства, принциповість тощо. Можливо, автор писав цю повість, теж прагнучи побачити себе збоку, ще раз проаналізувати життя, переконатися у правильності свого вибору, своїх орієнтирів і спробувати знайти вихід із зачарованого кола Системи, залишившись Людиною (єдиним можливим виходом виявилася смерть).

Наративна структура тексту не обмежується ланцюгом подій з початком та кінцем. Сюжет і фабула не тотожні. Надзвичайно важливі сюжетні вузли – специфіка їх розташування спричинена не так бажанням автора створити із фабульного матеріалу оригінальний сюжет, як вибором такого кута зору, який здатен спроектувати увагу читача в правильне русло. Сумніви в душі героя щодо вибору та ситуація його непорозуміння з директором набувають глобального рівня: конфлікт "Людина – Система" та екзистенційна проблема вибору. Показовими є неоднозначне тлумачення зав'язки, конфлікту та розв'язки твору (кардинальних функцій, за термінологією Р. Барта). Автор використовує прийоми "коду-загадки", "відкритого фіналу", "введення в оману" читача, невиправдання "горизонту очікування" тощо. Створена наративна структура інтригує реципієнта, разом з тим дезорієнтує та ускладнює сприйняття твору: автор веде читача "лабіринтом" життєвих перипетій, змушує помилятися та сумніватися – повністю занурює у власний світ, щоб "інший" зрозумів суть його вибору. Частотними є прийоми сценічного мистецтва і кінематографії (у зображенні героя, у деталізовано-описових ремарках) – функція нарації полягає не тільки в тому, щоб "зобразити", а щоб "розіграти виставу", показати героя.

Відповідно, у наративній структурі тексту поєднуються різні оповідні манери. У повісті “День мій суботній” важливий не так сюжет, як логіка організації сюжетної послідовності: наративна структура стає ключем до розгадки специфіки твору (його конфлікту і фіналу).

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Тракаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 387-423.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10. 01. 01. / Львівський ун-т ім. І. Франка. – Львів, 1997. – 17 с.
4. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Пер. з ісп. В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К.: Основи, 1994. – С. 273-305.
5. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова; Отв. ред. А. Е. Махов. – М.: Интрада ИНИОН, 1999. – 319 с.
6. Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
7. Тютюнник Г. М. Облога: Вибр. твори / Передм., упоряд. та приміт. В. Дончика. – 2-ге вид. – К.: Пульсари, 2004. – 832 с.

Л. ДЕРКАЧ

© 2008

ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОТЕКСТОВИХ КОМУНІКАНТІВ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ В. ПІДМОГИЛЬНОГО)

Зміни в українському літературознавстві засвідчують вироблення нових теоретичних підходів до вивчення літературних творів. Певною мірою це можна пояснити тим, що різноманітна літературна інформація ХХ століття відрізняється від творів минулого століття, що передбачали чистоту жанру, цілісність композиції, зрозумілість. Доступність для читача, авторське «всезнання» змінюється зосередженістю на новаторстві, навіть експериментуванням. Такі зміни спричинили нове теоретичне осмислення літературних текстів. Зміна художнього зображення, а відтак і його наукового вивчення насамперед позначилися на переосмисленні ролі автора та читача художнього твору. Предметом зацікавлення теоретиків стає комунікаційний аспект продукування тексту. Авторитетність авторської думки поступається твердженню про необхідність врахування авторського проекту читача. Перед теорією літератури постала проблема наукового визнання адресата елементом авторської, а отже й текстуальної стратегії, що означало виділення таких складових літературного процесу, як автор, текст, читач.

Комунікативну природу художнього тексту досліджували У. Еко, М. Зубрицька, Ю. Лотман, В. Шмід та ін. Окремі аспекти комунікативного зв'язку автор-текст-читач висвітлювали В. Агеєва, О. Астаф'єв, Н. Бернадська, А. Гуляк, С. Павличко, ін. У праці «Роль читача. Дослідження з семіотики текстів» У. Еко зазначає: «Читач як активний патрон інтерпретації є частиною картини генеративного процесу тексту» [Еко, 2004: 27]. Вчений представляє літературний текст як своєрідний набір повідомлень, що передаються від адресанта (автора) до адресата (читача).

Відомий представник французького структуралізму Р. Барт деталізує комунікативну форму „адресант – повідомлення – адресат”, вважаючи текст простором, в якому відбувається процес утворення значень.

М. Зубрицька, досліджуючи дискурс читача і читання, зауважує, що ускладнення художнього тексту у ХХ столітті «дефінітивно закладає в своїй структурі ускладнення проекту універсального читача з тонкою інтуїцією, інтерпретаційною гнучкістю та багатою уявою» [Зубрицька, 2004: 31].