

17. Шубарт В. Европа и душа Востока. – М.: Русская идея, 2000. – 448 с.
18. Земсков В.Б. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха – пограничное сознание // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. – Ч. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 6-21.
19. Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX века. – Л.: Наука, 1988. – 290 с.
20. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 453 с.
21. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под. ред. В.В.Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.
22. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
23. Цит. по: Соколов К.Б. Картины мира и искусство в периоды социальных перемен. Социологический аспект перехода в истории культуры и художественная жизнь // Искусство в ситуации смены циклов. – М.: Наука, 2002. – 467 с. – С. 56-81.

SUMMARY

The article is devoted to investigation in «transition» as a cultural phenomenon of the nineteenth and twentieth centuries boundary. Phases transition in culture and literature, his aesthetic principles and actors are defined. The role of transitional processes in the development of artistic and cultural consciousness is analyzed.

Key words: transition, transition process, subject of transition, literary process, artistic consciousness.

Людмила СОБЧУК

© 2009

БАГАТОСУБ'ЄКТНА ГЕТЕРОГЕННА НАРАЦІЯ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО: ПОВІСТЬ «ПЕРВІНКА» І НОВЕЛИ «БИНЬ-БИНЬ-БИНЬ», «ЖЕНЯ»

У статті досліджуються нарративні особливості прозових текстів Миколи Вінграновського. У центрі уваги автора – багатосуб'єктна гетерогенна нарація у художньому світі митця.

Ключові слова: нарративні особливості, гетерогенна нарація, гетеродієгетичний таратор, художній світ митця, дискурс.

Серед шанувальників української новітньої літератури Микола Вінграновський добре знайий і вже поцінований передусім як актор і поет-шістдесятник. І хоча він у пресі здавна виступав з новелами та оригінальними повістями, все ж його талановита лірика до певного часу залишала прозові жанри поза читацькою увагою і симпатіями. Тільки завершення історичного роману «Наливайко» (1986-1992 рр.) і поява цього твору друком у журналі «Вітчизна» (1993 р. – №№ 1,2) переконала всіх у тому, що, за словами Івана Дзюби, Вінграновський відчував органічну потребу плекати «історичний міф», бо письменник «творив тільки з внутрішньої потреби, не інакше, тільки як душа саме озветься» [6, 5]. Це означає, що митець був справжнім майстром у глибинному сенсі цього слова. Визначаючи «духовну міру таланту» поета, І. Дзюба у 1986 р. помітив «велику композиційну «переорбітовку» поетичної думки Вінграновського. Але і в її «мікроструктурі» маємо справу, як у світі елементарних часток, з постійним і непередбаченим «перескакуванням» з орбіти на орбіту, яке сповнене часто таїни й сенсу, дає химерні й гострі, часом зглибока схоплені співвідношення речей у їхній строкатості і хаотичному нагромадженні <...> Поетія Вінграновського одним подихом розтоплює всі дистанції <...> усі вони часто зливаються в густомінливу цілісність» [5, 16]. Свідченням цього є і прозові тексти письменника, які ми вже аналізували раніше, і давні спроби літературної критики привернути увагу фахівців до незвичної манери Вінграновського-оповідача. Йшлося тоді і про раннє оповідання «Бинь-бинь-

бинь» і про оповідання «Наш батько», і про повісті «Сіроманець», «Первінка», «Кінь на вечірній зорі»... Але якщо тепер, після смерті письменника, взяти до уваги **весь корпус** книжок М.Вінграновського в порядку їх публікації, і не зважати на повторні публікації чи іншомовні версії, – то отримаємо своєрідну «кардіограму» його духу серця – отієї цілісності.

Поміж ліричні поезії поставатимуть прозові повісті («У глибині дощів», «Кінь на вечірній зорі») і аж роман «Наливайко», який писався з 1987 по 1992 рік, з'явившись на людях 1993 р., відтак книжка «Манюня», що помістила під своїми обкладинками повісті, оповідання, есе. Так з великими часовими перервами текстуалізований художній світ митця, який успішно працював у різних літературних родо-жанрових структурах, видах художньої творчості (мистецтва), – реально в українській культурі представив феномени насправді духовно єдині – континуумно перервно-безперервні. Тому той з читачів, який регулярно і постійно стежив за його креативною активністю (За Ю.Лотманом, «вибухами»), він інтуїтивно «відчуває» індивідуальний стиль Вінграновського: ставши поінформованим, компетентним читачем-реципієнтом, йому легко «впізнавати» (відчитувати) ті чи інші мотиви, концепти, образи, наскрізні лейтмотиви тощо), які можна групувати («типологізувати»). Іншими словами кажучи, прокреслювати своєрідні ліній-вектори в цьому духовному світі, що його маємо у вигляді спадщини кіноактора, режисера, поета, прозаїка Миколи Степановича Вінграновського. Хай це буде умовна процедура (певний дослідницький експеримент), але вона сприятиме компетентному читачеві орієнтуватися не тільки у книжках (збірках, жанрах, переформатовуванні-укладанні «вибраного», нових видань відповідно до нового історичного контексту, різновікових груп читачів).

З позиції *цілісності художнього світу* митця, як той концепт цілісності представив у східнослов'янському просторі літературознавства М.М.Гіршман [4], виходячи з праць М.М.Бахтіна [1; 2], корелюючи свої міркування з Б.О.Корманом [8], з Ю.М. Лотманом [9; 10], стає для нас очевидним і правомірним, що концепти «герменевтичного кола» і «цілісності» є не тільки сумірними, але й нині чинними щодо підходу до корпусу художніх творів Вінграновського і зокрема його прозової спадщини. Тому, трактуючи цю спадщину як цілісно-континуумну множини, – художній світ митця, – аналізуємо тексти різножанрових творів за тематичними, хронотопними вимірами. Ця традиційна літературознавча парадигма мислиться наразі умовним прийомом. Водночас на неї буде проектуватися парадигма наратологічно-терміносистемна.

Аналізуючи повість «Первінка», що з'явилася друком 1971 року, констатуємо, що не була вона пробою пера прозаїка, бо ще 1964 р. надруковано новелку «Бинь-бинь-бинь», а перед нею були «Світ без війни» і «Президент» як «уклін покірливому учнівству», як «заявка на право голосу у прозі» [7, 13]. Як справедливо скаже тоді ж О.Климчук, «проза Вінграновського виростала з його поезії» [Там само] і звичність такого шляху у літературу підтвердять критики В. Мельник («Это немного удивило, но воспринялось как лирическое воспоминание автора о собственном детстве последнего года войны» [11, 269]), М. Слабошпицький («Характерно, що вже в перших своїх прозових речах Вінграновський звертався до теми дитини і війни» [13, 174]), М. Сулима («Дитячий доробок М.Вінграновського вже чималий і озирати його слід ще з початку 1960-х років» [14, 120]). Михайло Слабошпицький, говорячи про помітних деб'ютантів кінця 50-х – початку 60-х років ХХ століття, вдався до зрозумілої типології: «Їх нарекли дітьми війни. В кожного з них у віршах, повістях, оповіданнях відлунить голос тієї страшної війни, кожен осмислюватиме шлях покоління дітей крізь війну» [13, 174]. Так була знайдена парадигма та її назва, яку найочевидніше вичитуємо в художньому світі і Миколи Вінграновського. Для критиків 70-х років вона була зручною і тематично, і біографічно, і стилістично, бо навіть герой-персонаж у повісті «Первінка» звався Миколкою. Підліток, степовик: «Миколка добігав до райцентру, Околичні вулиці степового райцентру були без хат і дерев – купи цегли, та глини, та уламків» [3, 145]. Колону полонених німців вели «наші хлопці, майже хлопчики, з червоними зірками на сірих шапках, у куфайках, підперезаних брезентовими поясами» [Там само]. Відразу ж заявлена читачам до болю знайома стильова тональність, зображальна чіткість світосприйняття, а перед літературознавцями постала впізнавана міметична парадигма – конкретна, реалістична. Звична і впізнавана художньо-образна текстова достовірність заактуалізувала і такий же літературознавчий пасаж, що в основних своїх вимірах репрезентований 1989 року: «Проте до теми випробування людини війною Микола Вінграновський підійшов по-своєму, по-новому. Дитина і війна – це, мабуть, найсуттєвіша площина його прози, де відбуваються складні соціально-психологічні драми, формуються характери його героїв і випробовуються злидними умовами побуту. Навіть за

найлихіших обставин вони не розгублюють тих високоморальних якостей, що успадкували від батьків» [12, 136].

Отже, як бачимо, Микола Вінграновський, при всій своєрідності, спонтанності та інтуїтивно-вибуховості свого образного мислення, явив читачам «Бинь-бинь-бинь», «Первінку», оповідання «Наш батько». За реалістичною тодішньою естетикою, всі вони відображають період війни і повоєнної відбудови сільського/колгоспного господарювання. В центрі образної системи – стоять характери підлітків. Однак відразу домагається озвучення «поправка», що в усіх текстах не зображуються ні події, ані характери в прямолінійному їх розумінні. Уточнення, що це начебто «лірична проза», «твори для дітей», мало що проясняють, бо ні герой «Бинь-бинь-бинь», ні центральний протагоніст Миколка у «Первінці» незвичні події презентують, а фабули і сюжети, які можна з цих творів абстрагувати-вичленити, не дають матеріалу для називання хрестоматійно відомих з основ теорії літератури (літературознавства) компонентів, композиційних елементів. Однозначно можна виділити хіба лише те, що всі постаті згаданих і прочитаних творів чуйно, надчутливо реагують на довкілля і багато говорять про те, що сприймають, згадують, пригадують, мріють, сподіваються, очікують. Свідомість кожної постаті не тільки *спрямована* на «щось», а й безперервно *звернена* до «когось», *націлена* на конкретику візуальну, аудіозвукову, чуттєвотикову, тактильну і внутрішньо-відчуттєво уявну. Ці постаті і *переживають* як за когось, так і щось пере-живають, про-живають, пере-бувають звичне, несподіване, подумки «зреалізоване» в говорінні, у снах, у маренні – тобто у внутрішніх монологіях, діалогах чи у відтворюваній письменником невластне прямій і прямій мові-мовленні.

Микола Вінграновський як актор, режисер під керівництвом такого вчителя як Олександр Довженко уже навчився, вмів «грати», «вдавати», щось і когось імітувати, наслідувати, пародіювати, зображати, втішаючи присутніх отаким своїм умінням. І виходила процесуальність буття-переживання, коли доводилося у своїй свідомості щось «констатувати» («Вечора наче і не було. І мами десь не було»), щось знічев'я чинити («Кинув гайкою по гільняку, так собі кинув, щоб кинути»), а з того вийшов несподіваний наслідок-результат («упав сич. Упав уже не живим»), інспірувавши зацікавлення-допитливість («І де він там сидів на гільняку, і як я оце його вбив?»). Для дитини все цікаво – починається пізнання світу («Кинув, а він упав»), і немає кому ні похвалитися, ані поскаржитися на необачність («А тут ще мами десь нема, і вечір не вечір – одні румуни та німці»). Отак несподіване і, здавалось би, не мотивоване зіставлення задає якісь виміри середовища присутності інших, чужих тобі людей («Та осінь сіра, хоч прикидається ще жовтуватою»), напастей і загроз, отож само собою визріває рішення кудись рушити («Тиф, та руді миші, та води у криниці нема, черпаеш відром одну мокру глину, і мами десь нема. Піду...»). У такий спосіб презентується так звана експозиція прозового твору (новели? екскузу? оповідання?) [3, 314]. Ця експозиція не сягає виразної кульмінації і розв'язки, бо йшлося не про втечу, зникнення циганів і не вбивання, спалювання ластівок, а про усвідомлення фікційного світу, в якому хлопчик з Нериком, що «тихо скімлити», згодом побачивши останки улюбленого телятка («у ластів'ячому попелі лежать кісточки і копитця нашого бині...»). Останній акорд звучання емоційно-естетичної грані того художнього світу подається як звернення хлопчачої свідомості до улюбленого телятка за кличкою – звуконаслідуванням: «Биньочку мій, биню мій дорогесенький! Бинь-бинь-бинь...» [3, 319]. Отже, художню семантику цього твору читачам таки «піддав, сугестував» Вінграновський, який як актор справді «навіяв» подібний, емоційний стан читачам, які не тільки збагнули однозначно, де сталася ця подія («даленіє в степу»; «батько ще головував»; «перекотиполя назбираю», «на цій дорозі перекинулася наша гарба з соломомою», «ніч на весь світ, велика ніч з зорями», «прийде батько з війни»), читачі розуміють, коли вона відбувалася («одні румуни та німці», «повне село циганів, румунів, німців», «біля церкви вже італійці з мадярами зупинились»); хлопчик чужинців розрізняє за запахами («від італійців пахне солодким», «румуні... пахнуть цвілою картоплею», «чим пахнуть мадяри ще не знаю»), за харчами. Він, хлопчик, не тільки відчуває отак реальність, а й минуле/прийдешнє («а я тим часом росту-росту, роблюсь великим...»), рідне/чуже («І все говорять не по-нашому, не по-нашому! І німці не по-нашому, і румуни не по-нашому. А от цигани, так ті вже почали говорити і по-нашому»); від діда Рятушняка переймає свої житейські, сказати б, національні орієнтири («Не треба, – каже (дід. – Ред.) його на батюшку. Він про Сагайдачного знає. Забирайте, батюшко, цукор і валянки, і не доводьте до гріха мою душу»), все, що його оточує, виміряє, оцінює, за зразком «баби Рятушнячки», «діда Рятушняка», свого батька, найближчого зрозумілого світу («Літаки летять!

Сірі, з хрестами. Літаки летять здорові, і мов не живі, і наче не летять, а наче щось тягне їх – гу-гу-гу. То ж птиці літають, крилами мах-мах. А ті не махають, а летять.»).

Якщо крізь призму дитячого світосприймання і світорозуміння, як він їх проговорює, о-словлює, – потрактувати репрезентований Вінграновським художній світ, то подана вище словесна картина виявиться, як ми це в заголовку позначили, полісуб'єктивним нарративом, який можна й називати – термінологізувати у світлі наратології своєрідною нарацією – *розповіддю-оповіддю*, суть і характерні ознаки якої увиразняться, як нам здається, не складанням українськомовних слів різних граматичних категорій (чи то іменників, чи дієслів), а з допомогою загальнонаукового терміна «гетерогенна нарація», що етимологічно пов'язується із семантикою різнорідного, різнотипного розповідання/мовлення, продуцентом якого є різні мовці, різні типи суб'єктів: оповідь від першої особи, яка бере участь у реальних чи видуманих подіях-історіях (гомодісгетична нарація), розповідь від третьої особи (гетеродісгетична нарація). Вони у художніх творах не подаються окремо суцільним масивом, а постійно *взаємодіють*, взаємонакладаються, за аналогією до інтерференції у фізичному світі.

На функціонально-сміслові прикмети цих двох стихій оповідно-розповідного («повествовательного») переконливо вказує В. Шмід [15, 195-198], а поки вони чітко проартикулювалися цим наратологом, уже 1971 року В.В. Кожинів обговорював «проблеми повествования» як взаємодію голосу автора та голосів персонажів.

Якщо із свідомості безіменного хлопчика, який має братика Дмитрика і сестричку Галинку (важливо, що із зменшувально-пестливим суфіксом – *к*) відлунюють людські голоси телятка «Бинь-бинь-бинь», песика Нерика, якому хлопчик нагадує: «Думай сам. Тобі буде видніше», Галинка у поросі подає голос: «угай! угай!», а самому мовцеві чутно, як хоча немає в печі борщу, а він все одно йому «булькотить і сичить», а сад уві сні «цвіте з усієї сили», – натомість свідомість трохи старшого від нього Миколки («Первінка») більше «фокалізована» і монологізована. Миколку «цікавили не німці. Його цікавили наші» [3, 145]. Його погляд надто реалістично (сказати б – «міметично») спрямовується з боку (третьоособова нарація). «Сухим нервовим поглядом він придивлявся до кожного бійця в сірій шапці під червоною зіркою, сподіваючись зустріти кого треба». Оскільки «бажаного обличчя не було», то Миколка зустрів під однією з «хаток-ліплянок» теж дівчинку і хлопчика, які на його звертання до них, покликали жінку «руки її по лікті були в глині».

Бачення розповідача-оповідача такі ж прискіпливо точні, достеменні, а бажання по-селянськи несподівані: «капніть мені духами за шия, а я вам цілу десятку дам»; «у Миколки потекла під щоками слина, хоча він ніколи ковбаси і не їв»; Миколка, нагледівши корів, «почалапав своїми жовтими чунями до них» і купив «чорненьку і ріжки віночком» – «ну просто тобі і не корова, і не коза». І з тієї хвилини корівка сподобалася йому, за характеристикою автора, «вона йому сподобалася так, що навіть, де не візьмись, духи – і ті знову запахи під носом» [3, 151]. Він, як і його ледь молодший за віком ровесник хлопчик-персонаж, бесідував з корівкою: «А як тебе звати?». Розмовляв хлопчик із Собацюрою, дорікаючи часто за будь-що: «Ось тобі й маєш. – Сказав йому Миколка, а ще кажеш! Хто ж так плигає на куріпку? Що вона тобі – вовк. Краще шукай мишачі купи. Вони не бігають і не літають. Шукай» [3, 163]; як з живими істотами поведився з різними сортами грушок, розрізняючи їх за назвами, за вдачами, за інтенціями, немовбито дерева перейняли норів тих, хто їх садив. Персонаж їм не дорікав, але дивувався: «Груші-сагачки терпляче стримували себе, щоб не зацвісти, бо хоч горобці й порозпускали хвости та крила, але не треба поспішати з цвітінням. Бо зацвітеш, а тут морози. Отоді й спробуй зацвісти вдруге...» [Там само, 166]. Як бачимо, Вінграновський вживається в свідомість Миколки, який не просто оповідає про тварин і рослин, а міркує від їх «імені», радить, як поводитися їм. Звичайно в міру того, як сам розуміє життя – його свідомість-мовлення наскрізь *анімастичні*. Тому видимі й уявні співрозмовники Миколки (тварини, дерева, хмари) – персонажа з «Первінки» – розуміють, йому співчують і навіть вгадують його наміри, фантазії.

Такий художній світ Вінграновського за своїми прадавніми первнями: не тільки персоналізований, а й антропоморфний, анімалізований. У ньому органічно сполучаються явища достовірні, вигадані, уявні, словом фікційно-не фіктивні. Але той світ має виразні контури, окреслені історико-топонімічними реаліями: (річки Синюха, Кодима), села Кумарі, Забари, Криве озеро; навкруги степ з балками та ярами, поруч Розкопана могила. Серед зображуваних постатей степового люду не тільки живуть вдови і солдатки, а й знайомі читачам з попереднього твору дід Рятушняк, що опікується Миколкою та його Первінкою, а разом з Миколчином батьком вони

закопали в тій могилі і плуги, і насіння пшениці. Виявляється, що на прикладі щойно демобілізованого з фронту Миколчиного тата – голови колгоспу, – якого впізнають-визнають приїжджі лейтенант, генерал Дорошенко і льотчик Петро Рятушняк, який випадково прилетів, М.Вінграновський показав світ геополітичний за своїми вимірами цілком по-Довженківськи: «Миколка аж присів: на грудях у Петра блищала Золота Зірка Героя, хоча погонів на плечах у нього й не було! Дід Рятушняк, забачивши цю Зірку, якось зніяковів, оглянувся на людей, а потім тихо сам прихилився до неї головою – і знову заплакав.

«От мені оцей дід! – подумав Миколка. – Тільки й робить, що плаче, коли не треба плакати» [3, 173].

Письменник сміливо і несподівано зіткнув-переплів цілком фактуальні явища, вифантазувані і правдоподібні, композиційно поєднав їх у цілісність художньо неймовірного світу. У свідомості підлітка за дитячою логікою, спираючись на аналогії мислення, зведеного в одну реальність навіть усіх «персонажів» повісті. Миколка «заговорив, звертаючись до своїх знайомих»: «Гей, ти, – сказав Миколка Собаці, – здрастуй, Собако Собацюренько, і ви, Первінко Миколаївно, добрий день! На цю осінь до школи – добрий день! А там, дивись, як татко з мамою і хату вкриють – добрий день! А в криниці завжди темно – добрий вечір» [Там само, 174]. Так на фабульно-сюжетному рівні автор заманіфестував оптимістичне розв'язання проблеми, яку все-таки озвучив один з персонажів, тільки не в формі прямої мови, а вустами непоіменованого розповідача. Погляд «з боку» на цю історію набув художнього смислу опосередковано, узагальнено як позиція наратора: «Літак орав землю плугами, а за ними на свіжу ріллю кинулися жінки, щоб засівати. Вони сіяли з рук легко і радісно, навіть удови. Миколчин тато йшов за плугом і чорна земля чорною хвилею хлюпала йому на чобіт.

Петро, весь час оглядаючись на плуги та на сівачів, вів літак, як ні в жодній битві, ні в жодному бою: він аж спітнів і не бачив би того поту, якби не западав цей його піт на Золоту Зірку Героя малими краплинками» [3, 176].

Пафосно оптимістична кінцівка повісті з погляду традиційної парадигми не зазвучала за принципами соцреалізму, панівного тоді творчого методу, бо такий ідеологізований дискурс, приглушений засобами *розповідання* – гетеродієгетичної нарації, яка накладається на дитячу свідомість-мовлення Миколки. У мову третьоособового розповідача вриваються-вклинюються за семантично-психологічними асоціаціями світобачення підлітка текстуалізовані раніше мотиви: «А позаду усіх – за літаком, плугами, сівачами – брів Миколка з Первінкою. Запряжена в борону, вона йшла поруч з ним на налігачі і не хотіла рости, і ріжки в неї були віночком» [Там само, 176]. У завершеному творі це справді останній акорд (т.зв. *Schlussakkord*), з якого естетична інформація в читачьому сприйманні плине з кінця повісті до її початку, актуалізуючи в цьому «аналепсиси»; всі потенційні сенси, укладені прозаїком у кожен момент цього контексту, цілісного твору – у такий спосіб герменевтичне коло розривається і вибухає в культурі української післявоєнної дійсності.

Якщо традиційно говорити про «умовність» прийомів, про фікційність чи фіктивність подій, то, значить, сказати дуже мало, власне нічого конкретного, бо чуттєво осяжна конкретика презентується тільки в рецептивно-перцептивних актах мово-мовлення компетентних читачів, або нарощуються нами крізь семантично-семіотичну проекцію, яку постійно розробляє сучасна наратологія як продовження структуральної поетики і напрацювань рецептивної естетики. Письменник-актор і режисер – таке багатоголосся і гетерогенну поетику не тільки відчував інтуїтивно, а й стилістично, риторично її текстуалізував. Художнім смаком як моментальною оцінкою осягав її доречність, функціонально смислове наповнення і вмів націлено на читачів реалізувати, сподіваючись на проектований ефект. Про це свідчить і найкоротший текст М.Вінграновського «Женя». Так стисло, коротко і вражаюче міг писати хіба що В. Стефанік. За традиційною парадигмою це також новела про Другу світову війну, людську витривалість і людяність..., а не про пенсіонерів, партизанів і про відвідування могил загиблих, про «День Перемоги». Для компетентного і філологічного вишколеного сучасного реципієнта – це наскрізь модерний текст з новітніми техніками і стратегіями за парадигмами «плину свідомості», «діалоговості», «нاراتології». З погляду поетики, «Женя» – наратив як результат нарації жіночої постаті, чия свідомість зорієнтована навсебіч і реагує миттєво. Вона ословлює мозаїку чужих висловлювань реплік, що запали чітко в її пам'ять без «редагування» та індивідуалізацією відбору, дарма що презентується зросійщений «суржик». З лексичними запасами просторіччя (отими «времени відступають», «хімічеським карандашом», «тут лежать похоронені бойці смертю

храбрих»). Жінка сама себе усвідомлює так, як до неї звертаються інші: «Женя, – каже голова, – їдь. І я зібралася; «Я ще молода <...> День Перемоги, людоньки, ясний, світлий та милий, Женя вишнівочку в гості везе, добрий чоловік коло мене сидить, вікно в автобусі прикрив, щоб мені не дуло...» [3, 337].

За формою організації її мовлення-говоріння – це суцільний монолог, але тільки з принагідними вкрапленнями інформації про себе («Прийшла з партизанів. Прийшла. У хаті – хрестись»; «Отак Женя свою першу воєнну картоплю посадила», «Оце в Польщу до брата їздила і до другого їздила на Балатон...»). До присутніх і попутників звертається Женя природно і з потреби: «Ситра хочу, ось вам ножичок, відкрийте пляшечку, якщо можете, пальці мої на буряках зігнулись, як зігнулись, так і не розігнуться, а буряки, бачите, не такі, як у нас...». Своєрідний цей монолог, який справді найвлучніше характеризується терміном «інтерференція», бо оприсутнюється на людях не промова і не сповідь однієї людини, а про-говорюються «спалахи» свідомості, внутрішнього життя ряду людей, що потрапляють в одну ситуацію, в сферу горизонту однієї героїні-персонажа на ім'я Женя. Так озаглавлений і твір, сфокусовуючи в цьому імені все, що пов'язане з жінкою, яка має п'ятдесят років, прожила насичене життя і задоволена собою і довкіллям: «А люди добрі, такі ж милесенькі, народонько дорогий». Така гомодієгетична нарація, першоособова оповідь, тому не «зображує» якоїсь епічної події, а самим модусом нарації репрезентує щось важливіше від події – саму думку доброї людини і конкретику сутності гуманізму – «народонько дорогий» – так говорити можуть такі типи, як Женя, і такі наративи, як «Женя».

Таким чином, проаналізовані вище тексти за своїм хронотопом співіснували у фізичному реальному світі періоду Великої вітчизняної (в парадигмі радянської терміносистеми) війни; той історичний період репрезентований пам'яттю про воєнне і післявоєнне буття на півдні України, а пам'ять як психологічна категорія через модус спогадів (пригадування, згадування) стала засобом розгортання нарації, творцями якої були різновікові суб'єкти – підлітки і дорослі люди. Носіями мовно-мовленнєвої духовної діяльності виявилися персонажі художньо-літературних творів прози письменника Миколи Вінграновського. Як фізична особа своїм віком і досвідом він був ровесником відтворених персонажів, автором створеного художнього світу невіддільного від мовлення-говоріння-нарації, що їх оприявнювали фікційні постаті, змодельовані письменником-прозаїком у текстах-наративах «Первінка», «Бинь-бинь-бинь», «Женя». Ними не вичерпні концепти «дітей війни», «пам'яті про воєнне і повоєнне лихоліття», або життя-буття того покоління, яке несло в собі і пронесло впродовж свого життя трансформації «радянської дійсності». Наочним прикладом такого соціально-політичного, культурно-історичного, художньо-естетичного модифікування є професійна діяльність Миколи Вінграновського і розширення залишеного ним художнього світу. Мотиви війни і воєнних колізій можна відчутти і розшукати в інших його прозових творах, що мають інші теми, проблеми, образні доміанти. Крізь них проглядаються інші вектори цілісності цього художнього світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1973. – 502 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
3. Вінграновський М.С. Вибрані твори. У 3 т. – Т. 3: Повісті й оповідання. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 352 с.
4. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 527 с.
5. Дзюба І. Духовна міра таланту // Українська мова і література в школі. – 1986. – № 10. – С. 18.
6. Дзюба І. Історичний міф Миколи Вінграновського. Передмова до роману „Северин Наливайко”. – К.: Вища школа, 1996. – С. 5-12.
7. Климчук О. Між білими хмарами, над золотою землею // Україна. – 1986. – № 44. – С. 13-14.
8. Корман Б.О. О соотношении «автор», «характер» и «основной эмоциональный тон» // Проблема автора в художественной литературе. – Вып. 2. – Воронеж, 1969. – С. 5-9.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
10. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Заметки. – С.-Пб: Искусство, 2004. – 704 с.
11. Мельник В. Проза поэта // Дружба народов. – 1978. – № 6. – С. 269-270.
12. Салига Т. Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1989. – 167 с.

13. Слабошпицький М. „Сюжет нервів, вболівань, радості...” Проза М.Вінграновського // Вітчизна. – 1986. – № 11. – С. 174-178.
14. Сулима М. Світ, створений всерйоз: Твори М. Вінграновського для дітей // Жовтень. – 1983. – № 10. – С. 120-124.
15. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

SUMMARY

The article deals with M. Vinhranovsky's fictional texts narrative peculiarities. The main attention is paid to the problem of the heterogeneous narration in the writer's fictional world.

Key words: narrative peculiarities, heterogeneous narration, heterodiegetic narrator, writer's fictional world, discourse.

Олександра ЛОТОЦЬКА

© 2009

ОСОБЛИВОСТІ НЕТРАДИЦІЙНИХ НАРАТИВНИХ ФОРМ В НОВЕЛАХ О.ГЕНРІ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються особливості нарративу модерної новели початку ХХ століття. Аналізується специфіка та можливості нетрадиційних нарративних форм у новелах О.Генрі та українських письменників.

Ключові слова: новела, модернізм, нетрадиційний нарратив, гра, подвійна розв'язка.

Література початку ХХ ст. з його катаклізмами, стрімким розвитком науки і техніки, переломними зрушеннями у всіх сферах людського буття дає яскраві приклади чисельних спроб охопити феномен людини в усій складності духовного й біологічного, індивідуального і загальнолюдського, свідомого і підсвідомого тощо. Філософські намагання осмислити це, знайти притулок для особистості у світі та суспільстві, зв'язати її з універсумом, як підкреслює Т.Денисова, – досить добре відомі кожному, хто обізнаний із західною літературою, з російським “срібним віком”, з українським “розстріляним Відродженням” [10, с. 5]

Новела О.Генрі була якісно новим жанром в літературі Америки. Її історичний розвиток відбувався у боротьбі двох протилежностей – наближення до стабільності та постійного розширення своїх естетико-пізнавальних можливостей. Новела, цей давній жанр світової літератури, який “з'явився в епоху Відродження, як невелике оповідання, нерідко з гумористичним чи сатиричним забарвленням, що передавало “новини дня” (звідси назва жанру)” [9, с. 510], набув в Америці другої половини ХІХ ст. особливо благотворних умов для свого розвитку. Швидкий темп росту промислового виробництва, наявність масових журналів, відсутність інших засобів інформації сприяли широкому поширенню новели. Особливості малої форми – її рухливість, гнучкість, здатність відгукуватися на важливі події часу – також допомагали її утвердженню в літературі США. У новелі раніше і повніше, ніж в інших формах, виявилась національна своєрідність американської прози, особливості національного характеру, місцевого колориту. В ній знайшли розвиток традиції народного оповідання, фольклорного гумору і сатири.

З появою модернізму на зламі століть визначальними рисами новели стають новизна і антитрадиціоналізм. Це була ера, – на думку Ю.Каррент-Гарсія, – “нової літератури, яка у своєму протесті проти моральних табу, правил старого покоління, в тому числі і проти виняткової зосередженості на сюжеті, займалася пошуками більш ефективних засобів впливу на читачів і знаходила їх у символізмі, підтексті, натяках” [18, р. 159].

У річищі модерністського дискурсу розвивалася, – як стверджує М.Ткачук, – і українська література кінця ХІХ – першої половини ХХ століття [16, с.187]. Українські митці прагнули новаторства, “намагалися наблизитися до естетичних позицій модернізму, європеїзувати українську літературу, адже в ній жили ще народницькі ідеї, побутувала селянська тематика, утилітарна концепція мистецтва, зужиті образи-кліше” [16, с. 190].