

## НАРАТИВНИЙ ФОРМАТ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Література початку ХХ століття увійшла в історію світової культури як явище надзвичайно цікаве, неординарне з огляду на творчий спадок окремих письменників і неоднозначне у трактуванні дослідників. Нові соціальні реалії вимагали нових підходів до відображення та оцінки дійсності, до осмислення місця і ролі особистості у процесі загального історичного поступу. Як зазначає М. Жулинський, «в історії розвитку естетичної і художньої культури України важко відшукати такий період інтенсивного накопичення і перетинання багатьох естетичних моделей і систем, яким був кінець ХІХ - початок ХХ ст.» [3, 41]. Серед важливих проблем сучасної літературознавчої науки особливе місце належить теоретичному осмисленню специфіки наративної організації художнього тексту. Звернення до творчих біографій українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття та способів авторської самопрезентації, до ретельного аналізу художніх текстів з позицій наратології передусім пов'язане зі зміною концептуальних настанов літературознавства, однак значно узалежнюється від трансформації засадничих позицій гуманітарного знання загалом. У новітньому вітчизняному літературознавстві наратологічні студії здобувають дедалі більш помітні позиції. Зокрема, дослідження типології малої прози, представлене у монографіях проф. І.Денисюка, спирається на виразну диференціацію викладової манери українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. у контексті ознак новелістичного характеру. Проблемі присутності розповідача у матерії художнього тексту (на матеріалі малої прози І.Франка) присвячені роботи М.Легкого; ґрунтовне дослідження прози М.Хвильового з позицій наративної типології здійснене М.Руденко. Системним термінологічним здобутком української наратології можемо вважати працю О.Ткачука, а першою спробою цілісного історико-літературного дослідження української літератури від І.Котляревського до перших років ХХІ століття – монографію М.Ткачука<sup>1</sup>. Водночас відбуваються численні наукові конференції та симпозиуми, серед ключових питань яких є наратологічні виміри літератури.

Суміжність історичних епох визначає домінанту переходовості для осмислення специфіки не лише літературно-художніх явищ, але й культурологічного контексту загалом. Особлива напруга початку ХХ століття була помічена багатьма філософами, істориками, літературознавцями. Так, М.Бердяєв вважав за необхідне звернути увагу на винятковість кризи, свідком якої він був [1]. Суть кризи полягала у необхідності встановлення відповідності між гостротою суспільного моменту та можливостями адекватного реагування на виклики часу засобами мистецької виразності. Тому виокремлені М.Бердяєвим дві основні тенденції – синтетична й аналітична – дозволяють зрозуміти як складність тогочасного літературного процесу, так і множинність презентованих ним смислів конкретно-історичного дискурсу та онтологічного значення. Становлення літератури переходової доби відбувалося у контексті антипозитивізму як процесу активного переосмислення філософсько-світоглядних засад комунікації особистості зі світом, зокрема за посередництва словесного мистецтва. Представники цього руху ставили за мету кардинально змінити конфігурацію гуманітарних наук, «прагнули до... переосмислення прийнятих там онтологічних, епістемологічних та аксіологічних переконань, а також встановлення нових методологічних принципів для досліджень, які здійснюються в їхніх рамках, ... до визначення гуманістики як науки – до нового окреслення її предмету, способів його пізнання й оцінки та позиції серед інших

1 Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академія – експрес», 1999; Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі І.Франка. – Львів: Львівське відділення Інституту літ-ри ім. Т.Шевченка НАН України, 1999; Руденко М. Наративна структура художньої прози М.Хвильового. – Т., 2003; Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002; Ткачук М.П. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007.

наук» [10, 38]. Отож парадигму дослідження художньої комунікації початку ХХ ст. варто зорієнтувати на висловлені та обґрунтовані міркування Анрі Пуанкаре та Едварда ле Руа щодо неможливості як здобути об'єктивне знання, так і адекватно його передати. Цілковите панування природничого детермінізму почало поступатися розумінню феноменологічної природи функціонування літературних явищ, конвенційний характер твору актуалізується в усіх площинах його існування – від змістотворчої моделі в цілому до семантики окремих елементів. Так, для літературознавчого аналізу видається важливим розвиток на початку ХХ ст. неоідеалістичної концепції, значною мірою заснованої на поглядах В.Дільтея, А.Бергсона, Б.Кроче. Передусім йдеться про виразне артикулювання часто дискутованого в сучасному літературознавстві поняття кризи: «Світогляд неоідеалістичної формації виростав під впливом сильного відчуття кризи, яка на зламі століть охопила світ духовних цінностей, пригнічених матеріальними цінностями. На його захист виступали практично всі неоідеалісти, підносячи до найвищої гідності ті галузі людських звершень, в яких апрактичні цінності, проголошені антикризовою опорою, знаходили найвиразніше втілення» [10, 43]. Фактично для художньої літератури зламу ХІХ і ХХ століть увиразвився досить складний виклик: не лише запропонувати сучасникові нові, прийнятні та зрозумілі для нього, форми відображення дійсності, але насамперед визначитися із об'єктом образного осмислення, виокремити з мозаїчної картини світу ті фрагменти, які здатні викликати розуміння та реакцію адресата.

Дві полярно скеровані тенденції характеризують літературу переходової доби: з одного боку словесна матерія тексту прагне до цілісності та об'єктивності у відтворенні наявних чи очікуваних змін суспільного та індивідуального світосприйняття, з іншого – спостерігаємо розгортання поглибленого психологізму та деталізації в образотворенні. Таким чином конфігурація новітнього мистецтва, семантично увібравши неоідеалістичні вартості, набула модерністського спрямування. Дільтеєва тріада «переживання – експресія – розуміння» дозволяє осмислити суть мистецького пошуку початку ХХ ст. у контексті домінування психологічних констант. Соціоісторичні чинники не втрачають свого значення у процесі сприйняття художнього явища, однак помітно поступаються актуалізованим категоріям індивідуальних особистісних пошуків. Намагаючись пізнати не так світ у його складності та розмаїтті, як себе у просторі нових суспільних координат, особа стає більш уважною до подробиць приватного життя, втіленого у тексті, до викладу думок щодо деякої описаної ситуації чи розлогих міркувань щодо важливих та значних проблем. Вербалізація психіки, несподівані повороти свідомості в різних за напругою актах зображеного автором фікційного світу стають головним предметом зацікавлення художньої комунікації. Адже «саме існування текстів, які адресат може не тільки вільно інтерпретувати, а й бути їхнім співтворцем – бо ж «оригінальний» текст становить собою гнучкий тип, який може легітимно реалізуватися в багатьох окремих зразках, – створює проблему досить своєрідної стратегії спілкування, що ґрунтується на гнучкій системі означування» [5, 23]. Власне початок ХХ століття активізував рецептивний процес, засвідчив активну участь читача у здійсненні багатокомпонентної комунікації за посередництва художнього тексту. Численні експерименти у царині форми переконливо доводять, що безпосередній адресат твору був зацікавлений в умовній психологічній асиміляції з фікційним світом твору.

Художньо-образний простір української малої прози періоду зламу ХІХ і ХХ століть становить чи не найбільш показовий об'єкт для спостереження за тематичними, стильовими, жанрово-композиційними трансформаціями тексту. Твори письменників різних мистецьких поколінь одночасно демонструють сконцентрований духовний досвід класичного періоду і цілком нові форми зображення звільненої особистості. Одним із важливих, на наш погляд, рівнів існування естетично значущої інформації у конфігурації художнього твору є його наративна структура. Особливості форматування викладової манери виразно співвідносяться із ключовими принципами творення фікційного світу й способів запрошення читача до комунікативного порозуміння. Текстовий варіант деякого оповідного чи розповідного дискурсу достеменно втілює запропоновану Дж.Ліотаром концепцію «метанаративу» [6, 5], який характеризується тим, що становить «всі ті пояснючі системи, які організують

суспільство і служать для нього самовиправданям» [6, 6]. Тобто, за переконанням вченого, впродовж історичного розвитку людство виробило деякі моделі вираження пізнавальної діяльності – різні покоління по-різному виявляли своє розуміння дійсності, враховуючи цілий ряд правил та обмежень. Тому до початку переходової доби в українській літературі існував комплекс наративних структур, або метанаративів (за Ліотаром), які синтезували способи світосприйняття й світовідтворення кількох попередніх поколінь. Отож мистецька палітра українського модернізму виразно ґрунтувалася на міметичній концепції реалістичного дискурсу і демонструвала відкритість до оновлення формальної конфігурації естетичної комунікації. На думку М.Руденко, «на початку ХХ ст. у свідомості людей функціонувало кілька метанаративів минулих епох, які у своїй сукупності здійснювали великий тиск на свободу самовираження людини, накладали рамки на можливість пізнання «людського» [9, 6]. Цим пояснюється, за висновком дослідниці, активний розвиток різних напрямів авангардного мистецтва, що брало на себе роль реформатора естетичної концепції того часу. Однак значні зміни відбуваються також у межах умовно кажучи традиційного словесного мистецтва, понад те, суттєві смислотворчі трансформації характеризують внутрішньостильові системи. Зокрема йдеться про трансформації наративних стратегій тих авторів, які визначально належали до епохи класичного реалізму – М.Коцюбинського, О.Маковея, П.Мирного, І.Нечуя-Левицького, В.Стефаніка, А.Тесленка, С.Васильченка тощо. Реалістичне світобачення знайшло у творчості цих та ряду інших письменників якнайповніше втілення, описово-показова манера викладу художнього матеріалу набула довшеної конфігурації. Як зауважує Д.Наливайко, серед провідних ознак літератури ХІХ століття був «деміургізм», який «в реалістичній літературі ХІХ ст. – це, зрештою, специфічна авторська позиція, яка реалізується в художніх структурах і стилі творчості. Нею визначаються ракурс зображення, внутрішня перспектива творів та інші характерні особливості їх художньої організації. Та найважливіший її художньо-стильовий відповідник – це тенденція до специфічної об'єктивації дійсності, прагнення представити її як таку, що не тільки існує за іманентними законами, сама себе розгортає, а й ніби сама себе розповідає. Звідси така характерна стильова тенденція класичної реалістичної літератури, як тяжіння до показу, який у творчості більшості письменників, особливо другої половини ХІХ ст. стає провідним засобом» [7, 27]. Таким чином, для української літератури ХІХ століття провідною викладовою формою була нарація = презентація нарації. Ототожнення самої «історії» з розповіддю про неї (із домінуванням описовості) спричинилося до однакового віддалення біографічного автора від обох чинників тексту. Зумисне стирання відмінностей між об'єктивною подією зовнішнього стосовно тексту світу та її художнім осмисленням зумовило розвиток того способу розповіді, який дистанціює наратора від смислу твору. Тому дослідницький процес мав підстави розгортатися у двох рівноважливих площинах – як вивчення авторської інтенції у кожному акті індивідуального творчого процесу і як знаходження змістозначущих констант безпосередньо у тексті. Інтерпретація мала підстави вважатися вичерпною при фокусуванні приватного життя автора із чинниками ситуативного впливу на творчий процес загалом та певний момент у ньому, а також при гіпотетичному моделюванні творчого задуму. Іntenційність твору вважалася вихідною позицією для рецепції і подальшого читацького привласнення смислу твору. Отож паралелізм зовнішніх щодо матерії тексту чинників та його змістової конфігурації зумовлював синхронність розгортання розповіді без розмежування фактологічної основи зображуваної події (історії) та її художнього втілення. Основні константи реалістичного художнього часопростору визначалися домінуванням категорії «загальне»: соціальне середовище зумовлювало напрям розгортання індивідуального характеру, масштабна міметична картина складалася із мозаїчних, часом химерно сплетених, зображень приватного життя особи, щоразу в контексті зовнішніх впливів.

Маємо підстави твердити, що початок ХХ століття для художньої літератури був засновком нових технік психологізації зображення. «Індивідуалізований» психологізм передпереходової доби значною мірою спирався на зображальну концепцію узагальнено-типологічного психологізму. Саме «деміургічність» автора у структурі тексту свідчить про переважання позиції стороннього всезнання – читач перебуває в колі авторських настанов і

кориться задумові та настрою твору. Натомість початок ХХ століття актуалізує нову наративну стратегію, що полягає у чіткій диференціації учасників комунікативного акту. Достатньо показовим аргументом на користь здобування новими викладовими манерами чільного місця в літературному процесі є кардинальна зміна аспектів образотворення, зокрема на підставі нових засад психологізації зображення. Поняття одиничності, окремішності, винятковості складають основу для втіленої в художньому тексті автономності автора та читача.

Наративний дискурс української малої прози початку ХХ ст. дає значний простір для створення узагальненої схеми формування і функціонування в літературі найбільш завершених типів формально-змістового оформлення якісно нової естетичної комунікації. Розрізняючи світ автора та світ героя в тексті художнього твору, маємо зважати на специфіку презентації суб'єктів авторської та наративної (мікронаративних) структур. Автор є вихідною смислотворчою позицією для форматування зображення з передбачування чи очікуванням адресата. Натомість наратор моделює структуру оповіді чи розповіді і визначає пріоритети оповідного світу, які сфокусуються в текстовому просторі. Зображуваний світ однаковою мірою належить обом комунікативним ланцюгам: подія як «аморфна сукупність ситуацій, персонажів і дій, що так чи інакше наявні в оповідному творі» [11, 158] асимілюється з процесом нарації, що згідно із естетичним канонем впорядковує її композиційно, в той же час історія як «результат смислотворчого відбору ситуацій, осіб, дій та їх властивостей з невичерпної множини елементів та якостей подій» [11, 158] пов'язується безпосередньо із текстом, який дозволяє реципієнтові емпірично пізнати естетичний об'єкт. Власне психологізація художнього дискурсу, як видається, якнайбільше спричинилася до форматування структури наративних типів у просторі української малої прози початку ХХ ст. На підставі увиразнених відмінностей між традиційним та модерним художнім викладом проф. І.Денисюк пропонує диференціювати «два типи жанрового мислення: романно-повістевий і новелістичний» [2, 132] як продуктивний концепт осмислення світу твору, а також як чинник виправданого введення до термінологічного обігу сутності наратора. Подіїв колізії тексту можуть набувати гостроти й динамізму або сповільнюватися задля поглибленого психологічного зображення, причому позиція наратора неодмінно «вчитується» у комплексі текстових вказівників. Специфіка українського літературного дискурсу зазначеного періоду полягає у розширеній палітрі оприявнених у творі змістотворчих площин. Дійсно, «справжнім суб'єктом викладу в літературному творі є наратор, тому, говорячи про відношення між світом автора і героя, маємо на увазі передусім відношення між рівнем наратора і персонажа. У цьому сенсі наратор є фізичним, тобто текстуальним означником викладової концепції письменника, яка викристалізовується у його стосунках з уявним читачем» [9, 7].

Слід зауважити, що модерністська складова української малої прози позначена складністю та суперечливістю навіть самоототожнення, що зрештою спричинилося до незавершеності її естетичної концепції. Тому в контексті наративної типології вважаємо чільними ті ознаки та принципи, які вплинули на становлення індивідуально-авторської викладової стратегії. Серед домінуючих варто зазначити оновлення якості художнього психологізму, значні трансформації жанрово-композиційного рівня тексту, а також «утвердження символізму художнього мислення, символічної образності, індивідуально-неповторної візії світу як надзавдання мистецтва [8, 17]. Як вважає Д.Наливайко, «художній процес нового часу характеризується поступовим, але неухильним зростанням ролі й значення індивідуальних стилів, зміною їх співвідношень з «загальними» стилями напрямів і течій. Індивідуальні стилі існують всередині напрямів і течій, але повністю не інтегруються останніми: вони ніби водночас існують і поряд з ними, і над ними» [7, 14]. Тобто можемо твердити про розгортання українського літературного дискурсу початку ХХ ст. у відцентруванні художнього світотворення від констант психологічного змісту: персонального статусу письменника, усвідомлення самоцінності особи як об'єкта естетичного узагальнення та адресата естетичної комунікації. Тому наративна парадигма тексту втілює психологічну мотивацію зображення, диференціації дійсного та фікційного у творі. До певної міри можливим є припущення, що вибір викладової стратегії залежить від рівня авторського

проникнення на рівні свідомої та підсвідомої самоідентифікації особистості.

Своєрідність наративної конфігурації тексту значною мірою визначається специфікою модерного (в значенні – приналежного до образотворення в системі модернізму) героя. Оскільки художнє відкриття «діалектики душі», «потоків свідомості» знайшло своє текстове вирішення, то початок ХХ ст. знаменує появу нового типу зображення літературного героя, людини надміру неспокійної, розгублено-стривоженої, зі складною і суперечливою психікою. Як стверджує У. Еко, «істина – це таємниця, і жодне відшифрування символів та загадок не виявить остаточної істини, а лише перенесе таємницю в інше місце» [4, 644]. Видається, що наративна структура тексту є саме тим способом, який максимально наближає процес «відшифрування» до феномена читацького сподівання. Антипозитивізм артикулював неможливість правильного об'єктивного знання, отож постійний філософський пошук автора трансформується у багатоманітність стильового оформлення художніх творів, постійний світоглядний пошук супроводжує текстове втілення персонажа, і, звісно, перманентно наявний рецептивний пошук посідає вирішальне місце в естетичній комунікації модернізму. Запропонована читачеві картина фікційного світу набуває конкретно-особистісного розуміння, тому посередництво наратора дозволяє втримувати рівновагу між правом автора на смислові константи, емпірично сприйнятими модусами зображення та читацьким рецептивним горизонтом.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяєв М. Кризис искусства. – М.: СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академія – експрес», 1999. – 280 с.
3. Жулинський М. Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі кінця ХІХ - початку ХХ століття // Записки НТШ. Том ССХХІV. Праці філологічної секції.- Львів, 1992.
4. Еко У. Інтерпретація та історія // Еко У. Маятник Фуко. – Львів: Літопис, 1998.
5. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
6. Лиотар Дж. Состояние постмодерна. – М.: Алетейя, 1998.
7. Наливайко Д.С. Стиль напрямку й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ –початку ХХ ст. Збірник наукових праць. – К.: Наук. думка, 1987. – 311 с.
8. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2002. – 392 с.
9. Руденко М. Наративна структура художньої прози М.Хвильового. – Т., 2003.
10. Уліцька Д. Антипозитивістський злам // Література. Теорія. Методологія. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С.38 – 55.
11. Шмид В. Нарратологія. – М., 2003. – 312 с.