

## МОВНА КАРТИНА СВІТУ В. ВИННИЧЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО НАРАТОЛОГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ

Наталія Кобзей

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства,  
Івано-Франківський національний медичний університет, 76018 м. Івано-  
Франківськ, вул. Галицька, 2, e-mail: [nata\\_kobzej@ukr.net](mailto:nata_kobzej@ukr.net)

### ABSTRACT

It is being made the analyses of naturalistic creation of V. Vynnychenko on the narational and speech lerels aimed at depicting of his individually-authorial language picture of the world.

**Key words:** language picture of the world, naturalism, narational conception, author, narator, inner monologue.

У статті здійснюється аналіз натуралістичної творчості В. Винниченка на наративно-му та мовленнєвому рівнях з метою оприявлення його індивідуально-авторської мовної картини світу.

**Ключові слова:** мовна картина світу, натуралізм, наративна концепція, автор, наратор, внутрішній монолог.

Накопичуючи впродовж життя знання та уявлення про навколишню дійсність, опираючись на багатовіковий досвід окремих етносів та народів із розмаїттям їхніх міфологічних, релігійних, соціально-економічних, художніх та інтелектуальних надбань, людина створює в уяві власну картину світу. Остання може існувати лише у свідомості індивіда, як свого роду ідеальна модель, яка контролює і спрямовує почуття та вчинки людини у правильному руслі. «Матеріальне» вираження такого життєустрою забезпечується завдяки існуванню так званої мовної картини світу. На думку М. Кодака, «явище мистецтва слова складається саме із с л о в а: тут воно, як свідчить Біблія, було найперше. Утворюючи всю тканину твору, слово походить з уявно різних джерел – від героя, від автора і від... Бога, якщо можна так сказати про той, взятий із власної-таки уяви, пласт розповіді, що йому автор намагається надати вигляду абсолютної об'єктивності, повної безпристрасності, а водночас – доконечного знання про героя і світ [3, 124]». Усі ці складники, на думку дослідника, «формують всеобіймаючий рівень поетики, яким вона дотикається до стилю і перетворюється на стиль, відливається в нього, – структуру розповіді, нарацію [3, 124]».

Численні здобутки новітньої літературознавчої науки, зокрема французького структуралізму та постструктуралізму, а також праці Р. Барта, Ж. Женетта, А. Ж. Греймаса, Ж.-К. Коке, Ю. Крістевої, А. Мешонника та інших відкрили перед дослідниками необмежений простір для якісно нового дослідження розповідної моделі літературної творчості через її наратологічний аналіз. Сучасні українські літературознавці, такі як М. Кодак, М. Легкий, Л. Мацевко-Бекерська, Н. Осьмак, М. Ткачук не лишилися осторонь світових тенденцій, адже, як стверджує Т. Магера, наратологічний підхід у літературі «дає можливість поновому висвітлити її самобутність, її жанрово-творче новаторство. Саме крізь призму наратології, яка є домінуючим чинником творення і художнього світу, і структури, і людських характеристик, можна простежити характер художніх шукань прозаїка [6, 52]», можна «оприявити» його індивідуально-авторську мовну картину світу.

Мета статті – проаналізувати мовне наповнення натуралістичної прози В. Винниченка крізь призму його наратологічної концепції. Творчість письменника в українській літературі припадає на період так званої перехідної доби (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) і в рамках наратологічного дискурсу становить для нас інтерес у тому аспекті, що репрезентує зовсім нову наратологічну поетику, відмінну від тієї, яка була властива, скажімо, для літератури

20-50-х рр. XIX століття. Адже якщо тоді домінував переважно усно-оповідний наратологічний тип викладу, то «вже в середині XIX ст., – як слушно підмічає М. Легкий, – з'являються твори, які репрезентують нову нараційну манеру – з тяжінням до об'єктивності, з тенденцією до зближення постаті автора та оповідача-наратора, який у свою чергу, виконує інші завдання, творить інший викладовий тип [5, 23]».

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення наступних завдань:

- виокремити основні тенденції зображення персонажів і навколишньої дійсності, в якій вони перебувають;
- з'ясувати роль і місце автора в художньому творі;
- охарактеризувати наративну концепцію В. Винниченка;
- визначити місце живого розмовного мовлення у формуванні мовної картини світу письменника.

Можемо стверджувати, що нова розповідна форма з легкістю ідентифікується як реалістична (за типом творчості), а вже в її річищі – як натуралістична (за напрямом) з її тенденцією до правдивості, точності зображуваного та фактографічної техніки письма. Що ж стосується позиції автора, то в натуралістичних творах йому відводилася роль відстороненого спостерігача і оповідача, який, перебуваючи одночасно у декількох місцях твору, досить вміло оповідав читача про відомі йому факти з життя героїв, логічно вмотивовував причини їхніх вчинків і поведінки, з'ясовував риси характеру персонажів, їхні світоглядно-естетичні орієнтири, життєву позицію. Таким чином, «наративна історія набуває ознак універсального знання та одночасного перебування наратора не лише «тут – і – тепер» стосовно фікційного світу твору, а й у багатьох місцях («всюди – і – завжди»), що в конкретний момент не є актуалізованим. Так стають зрозумілими та доречними відступи і коментарі, авторські характеристики та зауваження [7, 75-76]». Відповідно, новий тип викладу вимагав якісно нового підходу до зображення героїв натуралістичних творів. Такі застарілі та віджилі принципи людино- і характеротворення як ідеалізація і типізація повністю відкидалися, «молода генерація виступила на літературне поле з новими окликами, з новим розумінням літератури й її задач [12, т. 41, 496]».

Т. Магера слушно зауважує, що нові «перспективи зображення людини не мали потреби вдаватися до ідеалізованих, прикрашених моделей відтворення дійсності, як це було властиво літературі романтизму. Водночас уже не було потреби співвідносити специфіку художнього світу свого твору із наперед заданою структурою характеру героя. Тенденційність нового мистецтва переконливо пов'язувалась із вимогою іманентної правдивості зображення. Наближення до індивідуальної суті конкретної реальності керувалося складністю самої навколишньої дійсності» [6, 52-53]». Іван Франко в статті «Слово про критику» розмірковував над перевагами такого свідомого ігнорування митцями класичних форм зображення людей і подій у літературі. На думку дослідника, заперечення «естетичних рамок» і «схоластичних шухлядок» призвело до вивільнення особи автора із «тісних пут» літературних принципів і канонів, до його цілковито індивідуалізованого панування у літературній творчості. Дослідник переконаний, що «повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах – се характерний, пануючий оклик наших часів [12, т. 30, 217]».

Відповідно, починала змінюватися і позиція автора стосовно зображуваних ним подій. Адже Д. Наливайко вважає, що роль останнього не зводиться виключно до ідентифікації особистості митця та його винятково особистісної присутності у творі, «автор – це й певний погляд на зображуване, певна концепція зображуваного, вираженням якої є весь твір, його змістова, семантична й художня інтенційність... Як структурна одиниця автор не сходиться до свого прямого вислову, його може й не бути, як у драматичних творах і багатьох епічних...: він інкорпорований в усю структуру тексту і в такі її складові частини, як дескрипція і показ, розповідь і діалоги персонажів. Адже художній твір – то є, зрештою, продукт духовно-творчої діяльності митця, і звідси вся всюдиприсутність автора в різних жанрово-стильових формах – епічних, ліричних, драматичних [8, 270]».

Натуралісти втілювали у власній художній творчості принципи авторського невтручання, безпристрасності, нейтральності, об'єктивності, відмови від моралізаторства та дидактизму. Позірно автор «зникав» у натуралістичному творі, розчинявся в тканині художнього тексту, нічим не проявляючи своєї присутності, своїх симпатій чи антипатій, настроїв, емоцій, почуттів і передчуттів. Цей прийом дозволяв митцям створювати враження від-

стороненого авторського споглядання процесу становлення і розвитку характерів персонажів під дією детермінантних впливів «раси», «середовища» і «моменту». Створюється ілюзія, що читач, сприймаючи художній твір, керується винятково власними «нервами» і відчуттями, а не суб'єктивними письменницькими оцінками та висновками.

Принцип об'єктивізму в літературі був, безсумнівно, дієвим і плідним у практиці натуралізму, однак його не слід вважати винятково натуралістичним винаходом. Тенденцію побудови художнього твору на основі авторського невтручання Мішель Фуко визначає як «смерть автора» і наголошує, що утвердженню цього принципу передувала складна й багатоступенчаста еволюція літературного процесу від найдавніших часів до сьогодення. Вчений веде мову про існування в літературі певного етичного принципу, подолання якого відіграло вирішальну роль у формуванні сучасної моделі письменства. Цей принцип, за Фуко, складається із двох основних виявів: експресії та відношення до смерті. На думку дослідника, сьгодні письмо звільнилося від експресії, «посилаючись тільки на себе, але без обмеження до меж своєї внутрішності (*interieur*), письмо ідентифікується з власною розгорнутою зовнішністю (*exterieur*). Це означає, що взаємна гра значень побудована співвідносно не так із їхнім означуванням, як з природою їхнього означника. Письмо розгортається подібно до гри, яка постійно вибігає поза власні правила і перетинає власні межі. Сенс письма полягає не в тому, щоб оприлюднити чи возвеличити сам акт письма або закріпити сам суб'єкт у мові, а радше – у проблемі творення простору, в якому суб'єкт письма постійно зникає [13, 444]». Таким чином створилися передумови для виникнення творів без видимої авторської присутності, та закріпилися тенденції так званого авторського невтручання у розгортання сюжету.

З іншого боку, «письмо» почало доволі спрощено ставитися до категорії смерті. Адже в стародавні часи люди різними способами прагнули «визволитися» від смерті, тому, наприклад, у древньогрецькому епосі домінують герої, для яких смерть у юному віці вважалася привілеєм, бо дозволяла їм стати безсмертними, тобто перемогти, подолати смерть. В арабській літературі маємо чудовий приклад «Тисячі й однієї ночі», в якій Шехерезада безупину розказує казки, щоб тим самим відтягнути день загибелі. У наш час, на думку Фуко, Шехерезадівська ідея розповіді настільки «зметафоризувалася», що означає зараз інтенцію, яка самою своєю появою вже повинна оберігати нас від смерті. Відтак «писання почали пов'язувати з жертвністю, навіть із жертвністю життя. Твір, який колись мав обов'язок забезпечити безсмертя, сьгодні володіє правом на вбивство, правом бути вбивцею свого автора, як це маємо у випадку із Флобером, Прустом чи Кафкою. І це ще не все: такий зв'язок письма зі смертю спостерігаємо також у затиранні індивідуальних характеристик суб'єкта письма. Використовуючи все, що встановлюється між ним і тим, що він пише, суб'єкт письма зтирає ознаки власної індивідуальності. Тому оцінювання письменника зводиться ні до чого іншого, як до оригінальності його відсутності, і він повинен входити в роль мертвої людини у грі письма [13, 445]».

Однак не можна буквально сприймати фразу М. Фуко про «смерть автора», чи натуралістичну тезу про відсутність автора у тексті, так само, як неможливо заперечити значущості образу автора у будь-якому, навіть найоб'єктивнішому, художньому творі та його поліфункціональності. Як стверджує дослідник, сучасна критика окреслює чотири так звані модальності авторської значущості в тексті. По-перше, в особі автора криється ключ до розуміння і тлумачення певних подій твору та їх подальшої трансформації та інтерпретації. При цьому до уваги беруться особистісні характеристики автора, його біографія, соціальний стан. По-друге, автор виступає запорукою єдності письма, скажімо, приналежності його до певної школи чи напрямку, а будь-які спроби «відхилення» від обраної манери логічно вмотивовуються чіимись впливами чи світоглядною еволюцією. По-третє, автор служить також для нейтралізації суперечностей, які виникають у серії текстів, і він повинен бути, залежно від рівня його мислення або від його бажання, від його свідомості чи підсвідомості, місцем, де всі суперечності вирішуються, де всі несумісні елементи, нарешті, зв'язуються до купи або організуються навколо базисної чи первинної суперечності. І, нарешті, «автор є особливим джерелом вираження того, що існує в більше або менше завершених формах» [13, 450]». Йдеться про художні твори, листи, спогади, написані пером однієї людини.

Попри вдавану відстороненість, автор завжди і скрізь присутній у своєму творі, тим більше, що «текст завжди має в собі певну кількість знаків, які вказують на автора. Ці зна-

ки, які відомі всім дослідникам граматики, є особовими займенниками або прислівниками часу і місця, або дієвідмінами. Ці елементи виконують неоднакову роль в дискурсах з авторською функцією і в дискурсах, позбавлених цієї функції. В останніх такі «замінники» вказують на реальну постать того, хто мовить і на просторово-часові координати його дискурсу, хоча, очевидно, можуть траплятися певні модифікації, як у випадку, коли дискурс ведеться від першої особи [13, 450]».

З огляду на це, доцільно звернутися до поділу різних моделей нарративних ситуацій, які, на думку М. Ткачука, залежать «від стосунку наратора до художнього світу. Наратор, який не функціонує в тексті як окрема постать, за класифікацією Ж. Женетта, називається гетеродієгетичним. Протилежним полюсом є гомодієгетичний наратор, коли він розповідає про художній світ, у якому перебуває як учасник історії. Міра участі оповідача може хитатися від автобіографічних спогадів про власне життя до переказу почутої історії з уст іншого персонажа [11, 5]».

Характеризуючи наративно-композиційні форми в малій прозі Володимира Винниченка, Н. Осьмак підкреслює, що в його оповіданнях «знаходимо багату систему композиційних форм, що «працюють» на відображення різних сторін внутрішнього світу людини, її душевних станів. У Винниченка превалює психологічна розповідь від третьої особи. Нею, третьою особою, може бути автор або «нейтральний», «посторонній» оповідач [9, 68]». Отже, маємо справу із гетеродієгетичним типом наратора, який «набуває ознак усезнаючого, легко прочитує думки персонажів [5, 24]».

Аналізуючи наративні моделі українського та світового письменства, М. Ткачук зазначає: «Європейський роман кінця XIX – поч. XX ст. мав два основні варіанти побудови наративу. Наратор не втручався в події, а оповідав про них нейтрально, немов спостерігаючи збоку, як Еміль Золя у своїх натуралістичних романах. Друга стратегія передбачала авторське втручання у розповідь... Значної майстерності в цьому досягнув Оноре де Бальзак [11, 354]». Звичайно, Винниченку – прихильникові неонатуралістичної манери письма – ближчою була перша викладава форма.

Л. Мацевко-Бекерська вважає, що «розповідач своєю одночасною присутністю в різних місцях текстового простору не порушує композиційної структури твору, проте сприяє її логічності та завершеності. Щодо вичерпності психологічного аналізу, то гетеродієгетична позиція наратора, який непричетний до описуваної ним історії надає характеристиці внутрішнього світу особистості глибини та переконливості [125, 75-76]». Скажімо, всюдисуща присутність «розчиненість» наратора у тексті дозволила Винниченкові, з одного боку, характеризувати душевний стан маленького Костя в оповіданні «Кумедія з Костем», а з іншого, – розповісти про нелегку долю «зайвої» дитини у соціумі: «Річ в тім, що Кость ніколи не плакав. Не плакав, та й годі, такий кумедний! Як його вже не били і хто вже його не бив: і ланові, і кухарки, і скотарі, і свинопаси, ні за що не плакав! Уже й на парі йшли не раз, що заплаче, і таки ні. Зщулились тільки, втягне гостру голову свою в плечі та все своє «хр-р!». Коли ж уже, наприклад, кинуть за пазуху жарину або заткнуть голку в бік, то заверещить тоненько-тоненько, зажмуриться і біжить куди попало. А все-таки не плаче! Його так і прозвали за це «кам'яним виродком [1, 507]».

Письменник у цьому невеличкому пасажі зумів логічно вмотивувати причини дивної поведінки персонажа: хлопець був сиротою, поневірявся в наймах, виконуючи звичайну в той час дитячу роботу на панських економіях – пас гусей, свиней, худобу. А через те, що не було кому заступитися за дитину, з якої знущалися всі, кому хотілося, у Костя виробилася захисна реакція на несприятливі умови середовища, в якому він перебував.

Гетеродієгетичний наратор «може прокоментувати самоаналіз героя, розказати про ті душевні рухи, котрі сам герой не може бачити, або не хоче признаватися навіть собі [9, 69]». Наприклад – характеристика акторської псевдомайстерності антрепреньора Гаркуна-Задунайського з одноіменного оповідання Володимира Винниченка: «То була виразна гра! Ви бачили коли-небудь, як гнівається чоловік? Ви скажете, що бачили, а я вам скажу, що не бачили. Для цього треба подивитися на добродія Гаркуна. Ви, мабуть, бачили, як чоловік почервоніє, зробить який-небудь рух руками, підніме, може, хутко голову, словом – бачили гнів звичайного чоловіка. Е, так то – дурниця! Тут, уперше, сердився дуже палкий і добродійний герой Мирон, а вдруге, грав його сам Гаркун-Задунайський... І то ж таки гра була! Голос його лунав, як рев здорового вола, що почув кров; очі, підмазані сажею,

весь час грізно світилися, крутилися і ось-ось мали вискочити, а з ногами робилось таке, що я гадав, чи не корчі вхопили славного палкого артисту [1, 119-120]».

Наративна концепція В. Винниченка передбачає використання розповіді від третьої особи, залучення форм розмови з самим собою, розмови вголос, тобто відчувається схильність автора до внутрішнього монологу, а також до невластивої прямої мови. Остання допомагає письменнику не тільки поєднати хід думок автора і персонажа, але й дозволяє застосувати у процесі характеротворення героя елементи психоаналізу. Часто Винниченкова невластива пряма мова переходить у «потік свідомості», що дозволяє висвітлити джерела підсвідомої пульсації думки персонажа, його прагнення збагнути глибинні закони буття і сутність становища, в якому він перебуває, усвідомити роль непередбачуваних обставин у житті, й описати емоції та почуття, викликані впливом на людину навколишньої дійсності. В оповіданні «Заручини» наратор подає нам фактографічну фіксацію мінливих вражень і думок, які переповнювали Миколу в час, коли він дізнався про заручини своєї коханої: «Так ... В «друга дома» готувала ... Будешь мой, несмотря ни на что. Я хочу, чтоб ты сделал подлость ...». Он що! А я ... Хе!.. Свята, непорочна ... Господи! Хто ж думав?.. За що ж? Як же так можна?.. «Дядя» книжки давав, сміялась ... з Фомушкою!.. Для чого ж, для чого ж?.. Ах, треба, треба було!.. Средство!.. По-українськи говорила ... А я ... За що ж? Як же так?.. А я ж як?.. Як же я?.. У номерок?.. Як же жити?.. Жити як?.. Знов у номерок?.. Навіки вже?.. І таргани, і... Навіки? [1, 220]».

Всюдисущість гетеродієгетичного наратора, а також його всезнання надає розповіді переконливості та життєподібності. В. Винниченко досягає такого ефекту завдяки використанню простої розмовної мови для побудови художніх творів, щоб вже на практиці втілити в життя головні засади натуралістичної манери письма, як-от принципи об'єктивізму та індивідуалізації характерів персонажів. На думку М. Кодака, «значною мірою нараційні ресурси поетики існують уже сформованими в живій мові, в буденній мовній практиці сучасників, у духовному, інтелектуальному житті певного часу. Мистецтво слова може різко – з метою поетичної експресивності – актуалізувати певний лексичний шар, певний слововжиток, відповідний порядок слів тощо [3, 125]». В. Винниченкові спробував «легалізувати» низову мовну культуру й право на існування грубих розмовних форм у прозі, що дозволило йому суттєво підсилити ідентифікаційну функцію мови в художній творчості (а це ще одна особливість натуралістичного стилю). До того ж, мова героя стає для письменника тим ключем, що дає змогу проникнути в найпотаємніші закутки людської свідомості, ще раз підтвердивши всепроникність гетеродієгетичного наратора.

В. Винниченко, використовуючи жаргонізми, вульгаризми, русизми, лайливі слова (яких манірно уникала значна частина представників тодішнього літературного бомонду), свідомо наражався на осуд консервативної критики. Однак авторові йшлося не так про епатаж тодішніх «пануючих естетів» засобами ненормативної лексики, як про використання мовлення персонажів як важливого засобу образотворення. Посилення ролі ідентифікаційної функції мови в літературі гармонійно узгоджувалося відразу із декількома основоположними засадами натуралістичної доктрини: її спрямованістю на демократизацію літератури, на об'єктивізм, життєподібність і життєвідповідність описуваного, на естетизацію «неестетичного», на індивідуалізацію образів персонажів, протокольно-фактографічне, детальне, фіксування особливостей їхнього зовнішнього вигляду, характеру, поведінки. Звичайно ж, відкриття доступу в художню творчість при цьому ненормативній лексиці підтверджувала «реноме» натуралізму як украй «скандального», епатажного напрямку, але ця «ненормативність» не мала однобокого вульгарно-лайливого характеру, а передбачала й використання високохудожніх, витончено-естетичних лексичних елементів живого розмовного мовлення, експресивно-маркованих індивідуально-авторських новотворів, оказіоналізмів, евфемізмів, слів із пом'якшувально-пестливими суфіксами, насичене вживання вигуків, часток, звуконаслідувальних слів тощо. В оповіданні «Біля машини» читаємо: «Гу-у-у! Гу-у-у! Го-о-о! Тю-у-у! Тю-ю! Мо-ди-и-с-с-ка, мо-ди-и-с-с-ка! – вмить заревли, зашипіли, засичали в валці. – Тю-у-у! Тю! Учга-а! Тю! [1, 85]».

На синтаксичному рівні колорит живого розмовного мовлення В. Винниченко передає у діалогах і полілогах за допомогою коротких неповних, часто обірваних речень, експресивно забарвлених фразеологізмів, невластивої прямої мови: «Навіщо ж, навіщо ж?! – якось одноманітно-понуро стукало у його голові. – Була ж така люба... Цілувала... Кусала... А-а-а! – вмить наче все освітілось у його, і з цим світом разом так тяжко, так гірко-боляче зда-

вилось серце, що Микола навіть зупинився, щоб передихнути. – «Сашенька-Машенька, душенька Наташенька! У мене свій капітал... Распутная...» Галя? Моя Галя?... Моя чиста, свята?... Господи, що ж це?! Навіщо ж усе це сьогодні?... Як же це? [1, 220]» («Заручини»).

С. Погорілий вважає, що В. Винниченко не мав нахилу до рафінування мови, тому дуже часто він «загортав до своєї літературної споруди від усіх шарів суспільства величезні непросіяні лексичні масиви, канонізуючи багато тих слів, які раніше не були в літературному мововжитку: кривовага, звійки, сьорбати, уфкати, чвокнути, тощо. Звідси таке лексичне багатство, щире і енергійно-оптимістичне письмо та іноді форма натуралістичної грубуватості мови [10, 10]».

Окремої теми для розмови заслуговує проблема перенасичення мови Винниченкових творів русизмами. Багато його героїв говорять якщо не всуціль російською мовою, то, принаймні, вживають окремі російські слова: «Надзиратель! Надзиратель! Гаврилюк!» – «Старості треба сахар роздавать». – «Ну чого там? Чого стукаєш? Чого треба?» – «Одчиняйте двері, мені нада іти [1, 674]» («Талісман»). Або: «Слышь, земляк! Не шуми!» – «Та одчепись ти від його, ради бога!... Хай співає!» – «Не приказано песни играть [1, 674]» («Темна сила»).

Деякі дослідники вважають, що Винниченко вживав тільки такі русизми, які вважав уже українізованими, наприклад: бурно, тоска, побіда. Відомо також, що він продуктивно співпрацював із російськими видавництвами. Його меценат Є. Чикаленко писав щодо цього у щоденнику: «Винниченко, що живе виключно з літературної праці і по такій ціні не може заробити більше тисячі рублів на рік через те й добивається місця в російській літературі, бо на таку суму з родиною за границею не проживеш [4, 62]». За взаємною домовленістю В. Винниченко мав право видавати написані російською мовою твори і в українському авторизованому перекладі. Тому він за будь-яких обставин міг зазначати в своїх російських творах, що вони перекладені з українського рукопису. Можливо, зазначені причини теж вплинули на помітну насиченість художніх текстів В. Винниченка «русизмами».

Доля письменника-політика – сповнена випробувань і небезпек. «Винниченко не мав сприятливих умов для праці. Постійно був у русі і жив несподіванками, як і багато його літературних героїв. Рятував письменника талант і швидкість, що й позначилося на його творах [10, 10]». То, може, мовні «неохайності» – це лише наслідок неувважності та поспіху? Тим більше, що сам процес творчої праці В. Винниченко неодноразово порівнював із непевним станом людини, організмом якої заволоділа лихоманка. Однак рано чи пізно «гарячка» минала і починалася рутинна скрупульозна робота з надання творові максимально «відшліфованого» у формальному та змістовому аспектах вигляду. Тому помилок чи недогладу бути не могло. Найвірогідніше, причини мовленнєвої своєрідності Винниченкових творів теж потрібно шукати в поетиці натуралізму з її ліберальним ставленням до ненормативної лексики, навіть із її спрямованістю на «легалізацію» останньої у мові художніх творів. Тож основну причину російськомовних украплень в структуру художніх текстів В. Винниченка слід шукати, на наше переконання, саме у підпорядкованості натуралістичній доктрині, з її орієнтацією на правдивість і достовірність у «трансляції» живого розмовного мовлення персонажів.

Серед найпоширеніших ненормативних лексичних засобів у творчості В. Винниченка одне з чільних місць належить жаргонізмам. Елементи цієї лексичної групи письменник використовує (часто у сув'язі з русизмами), коли необхідно фактографічно точно передати розмовну мову злочинців (саме з цим соціальним прошарком пов'язують виникнення жаргону як такого). У «Темній силі» читаємо: «Андрію!..» – «Га?» – «Сіно є?» – «Кий чорт! Тільки дві грудочки льоду». – Погано ... Страшенно рибки хочеться... – «Петя!» – «Сіно є?» – «Я пи-та-ю: є у вас сі-но!» – «А, сіно!.. Ні, нема. У мене ж учора провалилось усе [1, 385]». У наративному дискурсі В. Винниченка правдоподібно й детально описано спілкування в'язнів лише їм зрозумілою мовою (не дивно, що вартовий злякано кричить на них, він-бо розуміє, що не про сіно йдеться). Насправді в'язні хотіли курити і питали один в одного, чи є у когось тютюн. Вони досконало оволоділи таємною мовою і успішно нею користувалися. Нагадаємо класичне «словникове» визначення терміна «жаргонізми»: «Це переважно такі специфічні, емоційно забарвлені назви понять і предметів, які мають нормативні відповідники в літературній мові і, відступаючи від неї, надають процесу спілкування атмосфери невимушеності, іронічності, фамільярності [2, 195–196]».

Натуралістична поетика відіграла значну роль у творчості В. Винниченка. Завдяки їй перед очима читача постає не ідеальний художній образ, а жива людина, вихоплена з потоку життя. Тому, коли Піня («Талісман») каже: «Давайте сюди ваш левольверт! [1, 691]», то ми уявляємо собі реальну людину, правдоподібність образу якої забезпечує зокрема і точне відтворення індивідуальних дефектів її мовлення.

У своїй творчості В. Винниченко майстерно використовує діалоги та полілоги, що дозволяє йому уникати авторського «втручання» в спілкування героїв, передавати безпосередньо живу розмовну мову, ідентифікувати мовців за національно-етнічною, регіонально-етнологічною ознакою, професійною діяльністю, рівнем культури, освіченістю, соціальним статусом тощо.

Підсумовуючи сказане, можемо стверджувати, що у відтворенні мовної картини світу Володимира Винниченка, його наратологічна концепція відіграє чи не найголовнішу роль. Адже використання гетеродігетичного наратора дозволяє В. Винниченку створити у творі ефект так званої всюдисущості, коли автор одночасно перебуває у різних місцях і ніби відсторонено спостерігає за розвитком подій. Такий прийом надає розповіді переконливості і життєвідповідності, дозволяє поєднати хід думок автора і персонажа, а у процесі характеротворення застосовувати елементи психологізму. Використання простої розмовної мови індивідуалізує кожного персонажа, а часте вживання жаргонізмів, вульгаризмів, русизмів, лайливих слів, евфемізмів, часток, звуконаслідувальних слів створює неперевершену картину багатоголосся художнього твору.

Багатоплановість і поліфункціональність Винниченкового художнього мислення, якому однаково підкорювалися різні літературні жанри, свідчить про невичерпність і силу його письменницького таланту. Письменник ніколи не намагався нав'язати свою думку читачеві чи глядачеві, а прагнув, щоб реципієнти, так само як і герої художніх творів, робили свої власні висновки, свій власний вибір, можливо, навіть неочікуваний для самого автора. Цим письменник теж підкреслював, що його персонажі – це реальні особистості, «живцем» вихоплені з потоку життя. Вони здатні самостійно і тверезо оцінювати ситуацію, що склалася, й самі шукають оптимальних для себе шляхів виходу із неї. Вони не манекени, не ляльки, не маріонетки, діями яких можна керувати і маніпулювати відповідно до тої чи іншої позиції автора.

Неонатуралізм В. Винниченка передбачає зображення так званих психологічних типів, а не соціально-психологічних, як це було досі. Головна причина такої переоцінки криється у захопленні митцем вітаїстичною манерою письма, яка не обмежувала детермінізм людської поведінки виключно дією трьох основних позитивістських чинників «раси», «середовища» та «моменту», а дозволяла чинити опір дії фатуму і невблаганних обставин.

Аналіз натуралістичної творчості В. Винниченка на наративному та мовленнєвому рівнях виявляє неспростовні докази причетності індивідуального стилю автора до неонатуралізму як модерного та прогресивного на той час «підстилю» епохи, однорядного з іншими художніми напрямками (неоромантизм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, реалізм тощо). Відтак розглянуті нами особливості мовно-стилістичного наповнення художніх творів письменника у поєднанні із його наратологічною концепцією можна вважати «концептуальними» репрезентантами індивідуально-авторської мовної картини світу В. Винниченка.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Винниченко В. Краса і сила / В. Винниченко – К. : Дніпро, 1989. – 750 с.
2. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв – К. : Либідь, 2001. – С. 387–392.
3. Кодак М. Поетика як система. Літературно-критичний нарис / М. Кодак – К. : Дніпро, 1988. – 159 с.
4. Кульчицький С. Володимир Винниченко / С. Кульчицький, В. Солдатенков – К. : ВД Альтернатива, 2005. – 373 с.
5. Легкий М. Українська проза Пантелеймона Куліша в тогочасному наративному контексті / М. Легкий // Наукові записки : збірник наукових праць НУ «Києво-Могилянська академія». – Серія : філологія / [упор. В. Моринець] – К. : Стило, 1999. – Т. 17. – С. 21–24.

6. Магера Т. Мала проза Івана Франка в українській літературі кінця XIX – початку XX століття / Т. Магера // Мандрівець. – 2008. – № 5. – С. 52–57.
7. Мацевко-Бекерська Л. Точка зору в позиціонуванні гетеродієгетичного наратора (українська мала проза кінця XIX – початку XX століття) / Л. Мацевко-Бекерська // Мандрівець. – 2008. – № 3. – С. 73–78.
8. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 347 с.
9. Осьмак Н. Наративно-композиційні форми оповідань Володимира Винниченка / Н. Осьмак // Сучасний погляд на літературу : науковий збірник / [редкол. П. П. Хропко, С. С. Краль, В. Ф. Погребенник]. – К. : ІВЦ Держкомстату України, 2000. – С. 68–73.
10. Погорілий С. Деякі особливості поетики Винниченка / С. Погорілий // Дивослово. – 1995. – № 9. – С. 3–12.
11. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / М. Ткачук – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 463 с.
12. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко – К. : Наукова думка, 1978.
13. Фуко М. Що таке автор? / М. Фуко // Антологія світової літературно-критичної думки / [за ред. М. Зубрицької] – Львів : Літопис, 1996. – С. 444–455.