

Наративна організація **Мар'яна Грняк**  
«Невеличкої драми»  
Валер'яна Підмогильного:  
комунікативні стратегії твору

Комунікативні теорії літературного твору наприк. ХХ – на поч. ХХІ ст. цілком обґрунтовано стали відправним пунктом для низки літературознавчих досліджень. Здається, після праць О. Потебні, Р. Інгардена, Г.-Г. Гадамера, П. Рікера, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, У. Еко та інших відомих у світі теоретиків літератури вже ні в кого не виникають сумніви, що кожний художній твір – яку б епоху чи культуру він не репрезентував – повноцінно існує лише тоді, коли стає учасником особливого діалогу: між автором і читачем, між читачем і текстом, між текстом та іншими текстами світової культури. Така екстратекстуальна комунікація<sup>1</sup> доповнюється внутрішньотекстуальним комунікативним полем, що виникає завдяки взаємопов'язаним висловлюванням нараторів і персонажів, які, з одного боку, є своєрідною моделлю повсякденного реального спілкування, а з іншого – вагомим елементом авторської комунікативної стратегії, оскільки саме через них письменник має змогу ділитися власними міркуваннями і переживаннями з читачем.

Про те, наскільки важливим для Валер'яна Підмогильного є порозуміння у літературній комунікації, свідчить один із його листів, відправлений із заслання до дружини: «В літературній

<sup>1</sup> Тобто комунікація, в якій «співрозмовники» спілкуються через текст лише опосередковано, адже автор тільки розраховує на ідеального читача, але нічого не може вдіяти, коли адресат сприймає його повідомлення по-своєму; так само і читач має у розпорядженні лише текст, що представляє чужу свідомість, яку реципієнт хоче зрозуміти, але на додаткову інформацію від якої не може сподіватися.

праці два основних моменти: перший – самому все зрозуміти, відчути і уявити, що ти хочеш написати... другий – все це передати словами, і це найважче і для читача найголовніше...» [16, с. 422]. Власне, пошуки адекватного слова приводять Підмогильного, як і багатьох інших письменників ХХ ст., до експериментування на рівні наративної організації художнього твору, яке проілюструємо на прикладі роману «Невеличка драма».

Однією з особливостей літератури ХХ ст. є переважання так званих відкритих фіналів, які мають провокувати співтворчість читача, і дефабуляція твору, коли розгортання подій поступається місцем психологізації та інтелектуалізації викладу. В основі «Невеличкої драми», на перший погляд, лежить **фабульна** історія – історія нещасливого кохання Марти і Славенка (можна ще додати сюди взаємини Марти з іншими її прихильниками – Львовою, Дмитром, кооператором, Безпальком). Однак дослідники творчості Підмогильного майже одногласно прийшли до висновку, що про звичайну «історію» кохання тут не йдеться: «Невеличка драма» – насамперед «проблемний» роман про «відміни кохання», у якому важливими є не так «сюжетний антураж», як «концептуальне пізнання людини», процеси її «внутрішнього життя... з яких “виростають” вічні філософські проблеми» [див. : 6, с. 315; 23, с. 435; 14, с. 243; 5, с. 123, 129]. До того ж, як зауважували У. Еко та Ц. Тодоров, кожна фабула, кожна оповідь передбачає «впорядкований у часі розвиток подій», наявність низки трансформацій, переходів від одного стану до іншого [9, с. 56, 59; 19, с. 41–45]. У «Невеличкій драмі», попри позірне розгортання історії, фабули як такої, власне, немає. З'являються натяки на появу інтриги, наприклад, квіти від «невідомого лицаря», які дають підстави сподіватися стрімкого розвитку подій, але ці квіти навіть не пов'язані з основною лінією роману. Та й автор робить усе можливе для того, щоб читача цікавило не «що буде далі», а як усе відбуватиметься і якими коментарями буде супроводжуватися. Ц. Тодоров слушно зазначив, що в наративі трансформація може відбуватися не лише на рівні «присудка» твору-речення, а й на рівні «підмета» [19, с. 52], тобто змінюється суб'єкт дії, а не самі дії. Якщо користуватися такою синтаксичною термінологією, то в «Невеличкій драмі» на

особливу увагу заслуговують не так «підмети» і «присудки», як «означення» і «додатки».

Про умовність «розвитку подій» свідчить ще один цікавий факт. Відповідно до літературної традиції, одруження коханого з іншою, яке водночас супроводжується втратою роботи і житла, завжди мало незворотні наслідки, як мінімум, ставало поворотним пунктом у житті покинутої дівчини. Для Марти ж, яка дуже швидко знаходить спосіб розв'язати принаймні дві останні проблеми, «все буде, як раніше». Умовно кажучи, в «Невеличкій драмі» перехід від стану А до В, від В до С логічно призводить до Z, що, однак, виявляється максимально наближеним до А. Якраз у цьому причина «жаху», який наприкінці роману переживає Марта: «Розумієте, чому жаж? Бо все буде так, ніби нічого й не сталося» [17, с. 735]. Показово, що саму дію дуже добре відображають заголовки розділів: «Четверо в одній кімнаті, крім дівчини», «Двоє в одній кімнаті, крім дівчини», «Один у кімнаті з дівчиною» тощо.

Власне, *заголовки* виконують у Підмогильного особливу комунікативну функцію. Заголовок разом із підзаголовком та епіграфами завжди першим «підбирає ключ до душі читача», формуючи «специфічні ноосферу і психосферу», що впливають на всю структуру художнього тексту [21, с. 7]. Вже сама назва твору – «Невеличка драма» з підзаголовком «роман на одну частину» – задає певну перспективу сприймання: драма, хоч і серйозна (адже вона оголює суть стосунків між людьми в сучасному світі), – насправді є лише одним із актів великої драми життя. Епіграфи до твору – «з дуже сентиментального романсу» (з поезії К. Білиловського, яка стала народною піснею) і «з дуже гарного роману» (з роману «Майстер корабля» Ю. Яновського<sup>2</sup>) – відразу змушують відчувати різницю в стилі, а відтак і відмінність комунікативних реєстрів. Сентиментальний текст налаштовує на пісенно-ліричне сприймання, інформує лише про факт «чарів кохання» і вводить модальний аспект: бажання серця любити. Другий текст передбачає філософсько-психологічне сприймання, до того ж, з огляду на те, що станеться згодом, у майбутньому,

<sup>2</sup> Чи не вперше зафіксувала це О. Галета [7, с.19]: тривалий час цитата залишалася неідентифікованою.

але станеться напевне («прийде час, коли ця жінка буде відчувати себе дівчиною... відродиться для нового життя» [17, с. 539]. Важливо, що таке співвідношення реєстрів зберігається у всьому романі: заголовки – переважно сентиментально-ліричного, романтичного плану («На світі Іва зовсім сама...», «Квіти невідомого лицаря»), текст – опускає з небес на землю, до реальних почуттів і взаємин між людьми, які можна переживати, але над якими можна і треба міркувати.

До того ж, заголовки – часто прямі алюзії до **літературно-культурного контексту**: «Прекрасна сирена Ірена», «О, баядерко, я тобою сп'янів!», «Свійський Отелло», «О, Боже мій милий, за що ти караєш її молоду?..». «Чужа» свідомість ніби втручається в авторський текст, модифікуючи його онтологічну та аксіологічну структуру. Важливо, що автор навіть не приховує таких сигналів для асоціацій. Навпаки, він до них спонукає, адже цитата з оперети І. Кальмана, з хрестоматійного твору Шевченка, шекспірівський персонаж, який уже став загальною назвою, – це очевидні стимули до залучення контексту. Та й поза межами заголовкового комплексу в романі можна знайти неодноразові відсилання до ідей, які висловлювали літератори чи філософи (Руссо, Гегель, Шеллінг, Шопенгауер та ін.). Підступ автора в іншому: він провокує залучати контекст, але «основний текст» іде з ним у розріз, суперечить йому і не підтверджує сподівань читача, котрому доводиться бути свідком того, як «перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу» стає «основною генерування смислу» [13, с. 589]. Читач мусить відчутти чи навіть зрозуміти, що світ літератури не завжди підтверджується реальністю, що створені персонажі, їхні мрії та принципи – це найчастіше ідеалізація, фікція. Утім, для поінформованого читача очевидно є алюзія до роману Г. Флобера «Пані Боварі», героїня якого, як і Марта Висоцька, так ідентифікувала себе з персонажем прочитаних творів, що втратила відчуття дійсності.

Впродовж усього роману Марта намагається зробити своє кохання не подібним на жодні «сказані» чи «пережиті» почуття. З одного боку, таке її бажання зрозуміле: штампи, які запанували у стосунках між людьми, просто вражають, і це проявляється навіть у листуванні між персонажами, де замість щирості

та відвертості – загальноприйняті формули<sup>3</sup>. Однак, парадокс у тому, що, прагнучи індивідуалізувати свої почуття і взаємини з коханим, Марта, з одного боку, хоче «закохатись безтямно, так, як у романах» [17, с. 554–555], тобто спроектувати на своє життя ту ситуацію, яку вже хтось вигадав і пережив, а з іншого – страждає, що той найбільш неймовірний розвиток любовної історії, який, здавалося їй, вона придумала першою, Марта згодом знаходить у «Комедії кохання» Г. Ібсена. Риторичне запитання, винесене в назву одного з розділів – «І що нового є в підмісячному світі?», – ніби спонукає адресата-читача разом із героїнею роману прийти до висновку, що, як стверджував Р. Барт, усе «вже було читане, бачене, зроблене, пережите» [2, с. 45]. Однак Марта, очевидно, не здатна збагнути глибинну суть такої *повторюваності*: немає нічого нового в «підмісячному світі» лише тому, що кожна людина є однією з-поміж інших істот, які живуть за одними і тими самими природними законами. Відтак усі слова «вже стільки казано й переказано», усі почуття «вже безліч почувала так точнісінько, в тих самих варіаціях» [17, с. 679], і всі вони оспівані «в безлічі пісень», описані «в бібліотеках книжок» [17, с. 686]. Водночас кожна людина є неповторною особистістю, яка може навіть тим самим словам і почуттям надати індивідуального забарвлення. Як неможливо знайти два цілковито ідентичні обличчя, хоча всі вони мають однакову будову, так само неможливим є абсолютне повторення стосунків між людьми. Зрештою, навіть у літературі ми маємо справу з вічними темами і образами, архетипами, сталими функціями персонажів і композиційними схемами, але кожен справді вартісний твір мистецтва завжди звучатиме оригінально, не подібно до жодних «вже читаних і пережитих» історій. Важливо в цьому контексті те, що і Марта, й інші персонажі демонструють тотальне невміння читати літературу, до якої вони часто

<sup>3</sup> Славенко переглядає листи від своїх колег-учених із «точно сформульованими відповідями й питаннями», у яких годі було шукати «хоч найменшого сліду приязні» [17, с.603–604], і в нього складається враження, ніби походили вони не від людини, а від якогось механізму; водночас сам Славенко пише до Ірен, з якою збирається одружитися, листа з усіма «глибокошановна», «з незалежних від мене обставин» та «широ й глибоко відданий» [17, с. 694–695]; Дмитро, сподіваючись на одруження з Мартою, відправляє до неї послання без жодного натяку на чуттєвість.

апелюють. Красномовно про це свідчить діалог Дмитра і Марти: «Стривай, ти не пробуй принизити мене тоном та словами. Сказав поет: слова – половина.... – Але огонь в одежі слова, – додала дівчина. – Я визнаю тільки початок. – А я кінець» [17, с. 588]. Проблема, власне, у такій частковості, фрагментарності, небажанні чи неспроможності «пірнути аж до дна» читаної книги.

**Інтелектуалізації викладу** Підмогильний досягає не лише завдяки впровадженню в текст інтертекстуальних елементів, а й через глибокі рефлексії наратора та персонажів з приводу навіть цілком буденних подій і речей. Повідомляючи факти з біографії Льови Роттера, наратор згадує, що його персонажеві здавалося, ніби «він чимраз вище підноситься над людьми, хоч насправді він провалився в одну з душевних ковбань, яку легко спіткати на життєвому льоді» [17, с. 560]. Однак чи не найповніше голос наратора-інтелектуала звучить тоді, коли з'являються міркування про життя – «зовсім інше життя, ніж трактує філософія, політика, соціологія чи мистецтво». Життя постає як предмет біохімічної науки, яка привела людину до того, що на найвищому рівні свого розвитку вона невідомо принизила себе від статусу богоподібної істоти до рівня органічного явища [див. : 17, с. 615]. Розлогий фрагмент про лабораторію біохіміка Славенка, у якому наратор то спонукає читача до рефлексій над можливостями людського розуму, то повідомляє детальну інформацію про амінокислоти і протеїни чи про умови, в яких синтезується білок, інколи викликає в читача враження, що перед ним – розділ із філософського трактату, наукової праці чи, можливо, підручника з біохімії, однак інтелектуальний дискурс, що спершу постає як частина висловлювання гетеродієгетичного наратора, якоїсь миті виявляється породженням свідомості персонажа-біохіміка. Голоси невидимого розповідача і конкретного мешканця віртуального світу роману ніби переплітаються, накладаються, входять у діалог, узгоджуючись і одночасно полемізуючи один з одним.

Власне, така **інтерференція дискурсів** наратора і дискурсу персонажа – одна з визначальних особливостей «Невеличкої драми» (та й інших романів) В. Підмогильного, причому невластиве пряме мовлення з'являється не лише тоді, коли маємо справу з глибокими філософськими рефлексіями, а й тоді, коли письменник

намагається поінформувати читача про психологічний стан персонажа: «Здібністю виразно мислити, вмінням сконцентрувати мозкові сили... цими властивостями своїми професор справедливо пишався... І увияти самопочуття людини, роками призвичаєної до абсолютної підлеглості своєї думки, коли раптом у голові в неї починається шумування, коли думка, як уярmlена рабіня, зненацька починає заколот, повстання, бунт! Хто підбуриє її, завжди спокійну?» [17, с. 602]; «Але звідки трапилась їй ця добра нагода, хто в цій насиченій людьми вкладистій установі потурбувався про неї, задумав зробити невеличку приємність дівчині, що почувала себе геть самотньою?» [17, с. 589–590]. Виклад, на перший погляд, наратор провадить від третьої особи, однак у читача постійно виникають сумніви, чия свідомість включена в текст – розповідача, який інформує про те, що відбувається, і подекуди не може втриматися від коментарів, чи персонажа, якому дозволено промовляти від свого імені. Саме так постає невластиве-пряме мовлення, чиєю основною ознакою є суміщення суб'єктних планів наратора і персонажа, взаємопроникнення їхніх перспектив. Відтак цілком обгрунтованими є твердження Р. Барта, що багато художніх творів (чи принаймні їхніх фрагментів) дають змогу “переписати” їх від іншої особи і при цьому не внести жодних серйозних змін у висловлювання [1, с. 412], як і пропозиції Ж. Жетта ввести у наратологічний дискурс поняття «фокалізації» [10, с. 205]: важливо не так «хто говорить», як «хто бачить» у конкретному «тут і зараз» віртуального світу художнього твору. Наратор може промовляти від третьої особи, але насправді бути не стороннім спостерігачем, а невидимою істотою, здатною проникнути крізь тілесну оболонку персонажа: «Марта невиразно відчула холод... Щось таке, як душевна нудота, – легке й неприємне чуття розлагодженості всередині, як ніби в трибки душі потрапило стороннє твориво...» [17, с. 540]. Розповідаючи про Марту, суб'єкт викладу фізично відчуває і передає її внутрішній стан.

Проте певна дистанція між різними голосами все-таки існує: за спостереженням З. Лецишин, у художньому творі інколи може здатися, що триває внутрішній монолог персонажа, але критично-іронічний тон висловлювання показує, що його «текстуальним автором» є хтось інший [11, с. 115]. Тобто, так чи інакше,

читач має змогу відчутти сам факт суміщення і взаємодії різних голосів і перспектив. Індикатором можуть бути оцінно-аналітичні міркування наратора («є ціла категорія чоловіків, які через психічні властивості свої можуть бажати тільки жінок невілних, закоханих чи одружених...», «це була та чиста, незацікавлена любов...» [17, с. 664]) або його очевидні спроби виконувати лише «основну» нараторську функцію (бути джерелом дієгетичного викладу) і зберегти відсторонену позицію: «Раптом якась надто зухвала думка спробувала торкнутись її голови, і Марта хутко підвелася. “Яка дурниця”, – подумала вона» [17, с. 544]. Яка саме це була думка, – залишиться таємницею і для наратора, і для читача. Це те, що знатиме лише персонаж, чий внутрішній світ, як і кожної людини, ніколи не вдається пізнати до кінця.

Показово, що *дієгезис* як такий у «Невеличкій драмі» – на другому плані. Навіть представляючи персонажів, наратор демонструє, що їхня «історія» його мало цікавить. Він пропонує короткі відомості з біографії Марти, але увагу приділяє не так фактам, які, згідно зі всіма правилами, наявні в *curriculum vitae*, а тому, що «вода була найбільша пристрасть її життя» [17, с. 541]. Біографії інших персонажів наратор теж подає реферативно, фрагментарно, подекуди впроваджуючи елементи діалогічного мовлення. Власне, для наратора, як, мабуть, і для автора, важливими є не події, а рефлексії з приводу цих подій. Тому, як уже зауважила Л. Деркач, наратор у творах Підмогильного, як правило, є недієгетичним. Його функція зводиться до «конструювання послідовності оповідних сегментів» та «реконструкції мовних партей» [8, с. 195]. Наратор здебільшого звільняє місце індивідуальним думкам та відчуттям самих персонажів. Він немовби «зшиває» їх розлогі діалоги, найчастіше уникаючи власних коментарів і уможливаючи *гру різних точок зору*, що заохочує читача до інтелектуальної співпраці.

Відзначаючи основні риси інтелектуальної прози, С. Павличко наголошувала, що це література, в якій думка переважає над формою. Інтелектуальний роман – це «роман-дискусія», де дія поступається філософським ідеям, фундаментальним питанням людського існування, які, однак, не вдається розв'язати до кінця [15, с. 209–210]. «Невеличка драма» В. Підмогильного дуже



добре вписується в такий контекст. Наділяючи своїх персонажів схильністю до рефлексій, автор розподіляє власні міркування між мовленнєвими партіями різних суб'єктів свідомості, водночас не даючи змоги читачеві віднайти авторський «центр», авторську позицію. Тяжінючі до відкритих фіналів, письменник відмовляється завершувати інтелектуальну «дію» раз і назавжди. Так, замислюючись над *значенням мрії* у житті людини, Марта розуміє, що вони – «добра половина нашого життя», яка, однак, часто перетворюється на «туман», та й мрії стає щоразу важче [17, с. 552]. Дмитро прагматично заявляє, що той, хто живе сьогодні мріями, приречений на загибель [17, с. 609], а Славенко погоджується хіба що на цілком нові мрії та ілюзії, яких іще не знав світ [17, с.685].

Порушуючи *питання про ідентичність людини* та її стосунки зі світом, автор змушує своїх персонажів раз у раз замислюватися над двоїстістю людської істоти. Навіть тоді, коли взаємини Марти і Славенка ще не заплямовані нещирістю, героїня «Невеличкої драми» відчуває потребу поділитися своїми дивними переживаннями: «Тебе ніби двоє. Одного я ось почуваю, а про другого думаю» [17, с. 626]. Наприкінці роману Льова Ротгер взагалі резюмує: «Люди, Марто, мають здебільшого два обличчя. Одне природжене, часто дуже дике, а друге вони набувають, живучи... Навіть три іноді... Людей з одним обличчям дуже мало» [17, с. 724]. Такий філософський підсумок Мартиноного друга здається цілком обґрунтованим, особливо якщо згадати, як часто в романі персонажі користуються масками: Славенко, вже вирішивши розірвати стосунки з Мартою, вдає закоханого; українофобка Ірен вивчає граматику української мови й імітує зацікавлення українською культурою, щоб привернути до себе професора-біохіміка; пані професорова користується німецькою мовою, як шифром, щоб розіграти спектакль перед Мартиною сусідкою; навіть сама Марта, незважаючи на те, що гості й розмова, яку вони провадять, їй уже набридли, все-таки намагається «грати роллю веселої і чемної господині» [17, с. 586]. Така нещирість стосунків між людьми змушує кожного відчути свою самотність навіть у присутності Іншого. Однак відповіді на вічне питання «що робити?», як вийти з такої ситуації, ні наратор, ні автор не дають. Персонажі пропонують такі відповіді-висновки, які в жодному разі не можна

розглядати як остаточні крапки над «і»: «всі люди однаково нецікаві» [17, с. 578] (Славенко), «хочеться, щоб нікого-нікого не знати» [17, с. 553] (Марта). Читач мусить усвідомити, що чіткого рецепту від автора він не отримає. В. Шевчук, безперечно, має рацію, коли стверджує: Валер'ян Підмогильний – «мораліст, але не той, хто лізе кожному в очі зі своїм повчанням, а той, хто хоче збагнути людину» [22, с. 363].

Варто зауважити, що сам письменник не радить шукати в його романах авторської істини, орієнтуючись на «правильних» і «неправильних» персонажів. У збереженій в архівних матеріалах передмові до «Невеличкої драми» Підмогильний ніби дає підказку, як сприймати його твір: «Мої герої – дівчина, молодий і старий професор, професориха, професорівна, Льова, кооператор – то все варіації на одну тему, єдність у різноманітності. Вони одне одного мислять і доповнюють» [17, с. 781]. Розгортаючи ідеї і виконуючи в такий спосіб інтелектуальне завдання, яке поставив перед ними автор, персонажі деколи навіть змушені «стрибнути через себе»: начальник відділу статистики Безпалько реферує погляди Шопенгауера, глибокі філософські проблеми порушує фельдшер Льова Роттер або діловод Марта Висоцька, двоє закоханих розмовляють про природу білка. Іншими словами, інтелектуальні розмови не завжди вмотивовані ситуацією і статусом суб'єктів, які їх провадять, але для Підмогильного це не головне. Для письменника важливі відносність істини, суперечливість думки, здатної відкривати прихований протилежний сенс. Згадати хоч би дискусію персонажів з приводу *національного питання*: Дмитро захищає культ національних героїв, Славенко нагадує про Марусю Богуславку, яка, хоч і випустила невільників на свободу, але сама не захотіла повертатися до рідного краю, віддавши перевагу турецьким розкошам (думка, яка відразу спонукає провести паралелі до Маланюкової теми яничарських матерів), а Славенко, порівнюючи націю з білком, приходиться до висновку, що це «дуже незрозуміле явище, яке нібито й існує, хоч насправді існують тільки його складові й суперечні частини» [17, с. 624]. Власне, суперечливість, неоднозначність – той спільний знаменник, під який можна підвести чи не всі інтелектуальні ідеї, які розгортаються в «Невеличкій драмі». Невипадково Льова Роттер

за епіграф до нотатника своїх думок обирає парадоксальні слова С. Кіркегора: «...хто найщасливіший, як не найнещасніший... що таке життя, як не безумство» [17, с. 561]. Тобто парадокс появи змісту через приховане притягання між контрастними поняттями, стає тією домінантою, під знаком якої існуватимуть рефлексії Льови Роттера й інших персонажів роману Підмогильного.

Чи не найбільш парадоксальними в «Невеличкій драмі» є міркування персонажів щодо опозиції *раціональне/ірраціональне* – опозиції, яка починає втрачати сенс, оскільки з розгортанням тексту читач дедалі більше переконується в тому, що жоден із цих полюсів не може бути абсолютним дороговказом для людини. Упевнившись у необхідності раціонально-прагматичної дії, Дмитро переконує Марту вийти за нього заміж. Свій вибір він обґрунтовує практичною доцільністю: Марта «гарно збудована», в неї «міцні груди», тому вона легко народжуватиме дітей, кількість яких Дмитро теж визначає за допомогою математичних розрахунків. Славенко цілком раціонально думає про шлюб як про зайвий клопіт, що змушує вносити зміни у налагоджений ритм життя і витратити на інтимні стосунки енергію, яку можна було би скерувати на розумову працю. Ніби погоджуючись із Мартою, яка заперечує раціональний підхід до речей, Славенко стверджує, що, пояснюючи, насправді ми нічого не додаємо до явища (зокрема кохання), однак навіть ці його думки позначені печаттю *ratio*. Проте з розгортання взаємин між персонажами очевидно, що розум не здатний пояснити світ і самого себе. Він зазнає повного фіаско, коли його намагаються застосувати до принципово не пояснюваних речей. Невипадково Льова Роттер усвідомлює, що дуже часто ми не можемо зрозуміти людських вчинків, а тому здійснюємо злочин, коли намагаємося втиснути в його рамки все життя [17, с. 725]. Зрештою, наратор «Невеличкої драми» математичними термінами доводить обмеженість раціоналістичного підходу.

Про неможливість розв'язати раз і назавжди питання раціонального та ірраціонального в житті людини найкраще свідчить нерозривний зв'язок обох полюсів у житті Марти Висоцької. У її випадку ці первні взаємодіють так, що один із них ніби стає прихованою часткою іншого. На перший погляд, Марта – апологет ірраціонального підходу. Вона пропонує своїм гостям запровадити

штраф за використання слів «раціональність» і «практичність», дорікає Славенкові та Дмитрові, які намагаються вкласти кохання в раціональні рамки, але в реальному житті іноді виявляється більшим раціоналістом, ніж її «опоненти». Вже на початку роману Марта пояснює Льові Роттеру, чому вона досі ні в кого не закохалася: «Студентів я виключаю, бо кінчила вже профшколу... Письменники шукають заразом і матеріалу... інженери надто захоплені своїм фахом... Бухгалтери, вчителі, адміністратори – все це не те...» [17, с. 554]. Щоразу Марта знаходить тисячі причин, тоді як відомо, що справжнє кохання не визнає жодних «але» і не зважає на вік, спеціальність чи статус у суспільстві. Відчуваючи ностальгію за романтикою, за світом мрій і вищих цінностей, Марта водночас на піднесено-захоплене звертання Льови «Ви – цариця землі» не знаходить іншої відповіді, ніж приземлено-прагматичне: «Я одержую шістдесят карбованців на місяць» [17, с. 557]. Зрештою, навіть її бажання закохатись, як у романах, зробити своє кохання не подібним ні на що, спроби бути в коханні не такою, як усі, які вже межували з безглуздяма, – насправді результат раціоналістичного підходу до ірраціонального. Вона почала свідомо керувати тим, що підлягає владі почуттів і підсвідомих імпульсів, свої стосунки з коханим вона вклала у план, «розроблений до подробиць» [17, с. 706], тобто в царині почуттів стала більшим раціоналістом, ніж ті, кого переконувала в обмеженості *ratio*.

Варто зауважити, що полеміка з приводу *раціоналізму/іраціоналізму*, як і інші інтелектуальні діалоги в «Невеличкій драмі», – це, здебільшого, не класичні дискусії, характерні для інтелектуальної прози. Вже Ю. Шерех відзначав, що філософування в Підмогильного нагадують проповіді, які подекуди навіть драгують; «не схрещуються леза ідеологічних мечів»; ніхто не заперечує Славенкових тирад про роль розуму в житті людини, але потім бій раціоналістичним теоріям дано розгортання сюжету [23, с. 436–438]. З огляду на сказане вище, з такою тезою можна погодитися лише частково. По-перше, кінець роману зовсім не свідчить про поразку Славенкових теорій, а по-друге, «леза ідеологічних мечів» таки схрещуються, але не відразу і в особливий спосіб. Одна з перших інтелектуальних розмов «Невеличкої драми» (між Мартою і Льовою Роттером) демонструє очевидне

домінування Мартинового голосу. Репліки Льови важко назвати повноцінною участю в діалозі. Якщо Мартині висловлювання послідовні, ніби продумані заздалегідь, то Льовині – уривчасті, позначені несміливістю і невпевненістю, немовби слугують лише для того, щоб довести сам факт розмови: «я не вважаю себе за розумного», «дуже мало читаю... але я іноді думаю...» [17, с. 556]. Однак згодом, особливо наприкінці роману, саме Льова стане глибоким філософом, головним артикулятором ідей у розмові з тією самою Мартою Висоцькою. Звичайно, можна дорікати письменникові за таку наративну організацію роману, але можна й бачити в такій «невправності» цікавий прийом: погоджуватися чи не погоджуватися з тирадою має читач. «Неповноцінність» співрозмовника змушує самого читача стати мимовільним учасником дискусії. Він або приймає аргументи персонажа-артикулятора, або протиставляє свої. У кожному разі, читач «тут і зараз» визначається для себе зі «своєю» істиною, але дуже скоро на черзі ще одна інтелектуальна дуель – уже з іншою позицією іншого персонажа, який ніби на відстані полемізує з попереднім, зобов'язуючи шукати нових аргументів і нових істин.

Такий комунікативний принцип спрацьовує, по суті, у всьому романі. Щоправда, не завжди причиною мовчання персонажа-співрозмовника є непоінформованість чи несміливість. У розділі «Четверо в одній кімнаті, крім дівчини» професор Славенко за допомогою «чітких та заокруглених логічних конструкцій» розвиває «дуже песимістичні думки про майбутню долю людськості», однак він сам не вірить у ті ідеї, які виголошує: «Своїм справжнім поглядам на шкоду він прагнув насамперед заплутати і збити супротивника» [17, с. 585]. Тобто на першому місці в персонажа виявляється не пошук істини, а гра – проти всіх і, врешті-решт, проти себе. Не дочекавшись реакції від співрозмовників, Славенко дорікає їм за відсутність «діалогу». Привід для відмови брати участь у дискусії – свідоме маскування думки за допомогою слів, яке ще більше приховує істину, ніж мовчання.

Відсутність реакції співрозмовника може бути зумовлена ще однією вагомою причиною – сумнівом, невпевненістю персонажа. Льова Ротгер, який постійно шукає відповіді на глибокі філософські запитання, змушений зізнатися сам собі: «...ось уже здається,

розв'язав, а потім бачиш, що ні, і... треба починати все спочатку» [17, с. 587]. З такою невизначеністю персонажі роману Підмогильного стикаються щоразу, коли вдаються до інтелектуальних розважань. Протиставляючи *науку і мистецтво*, професор-біохімік дорікає останньому, що воно нічого не вирішує в життєвих проблемах, хоча його здатність з Беатріче зробити Бісектрису (або з «Декамерона» італійського письменника Дж. Боккаччо – «Камертон» «іспанського давнього автора») дає підстави засумніватися, чи справді глибоким є діалог цього персонажа з літературою. Славенко вважає мистецтво, яке апелює до багатозначності, а тому унеможливорює остаточне пізнання і «зрозуміння» художнього твору, анахронізмом, хоча водночас змушений визнати, що і його кумир – наука – не дає остаточного розуміння речей. Очевидно, що не може йтися про остаточне «розуміння» і віднайдення істини ні в дискусії Славенка та Дмитра з приводу узгодження наукових теорій та *віри в Бога* – «символ капітуляції людського розуму перед різноманітністю природних явищ» [17, с. 635, 583], ні в спробах професора пояснити Марті проблему взаємодії *життя і смерті*: «Смерть нізвідки не приходить, а постійно пробуває всередині нас... іноді дуже довго чекаючи слухної хвилини... Ми носимо свою смерть у собі... Обмін речовин припиняється... потім починається процес розпаду білка» [17, с. 636]. Використовуючи свої наукові знання, Славенко мимоволі перетворюється з біохіміка та фізіолога на філософа, який, зрештою, усвідомлює відносність людського знання і суб'єктивний характер істини. Тобто питання завжди залишається без чіткої відповіді. Персонажі розмірковують, переконують інших і самих себе, але, як зазначав Ц. Тодоров, «в кінці книжки ми не певні, що знаємо єдину істину: ми радше перейшли від початкового незнання до незнання меншого» [19, с. 49]. Хоча навіть у цьому «оптимістичному» висновку теоретика можна засумніватися: інколи здається, що від початкового незнання переходимо до незнання ще більшого, адже відомо, що зі зростанням сфери знання збільшується царина незвіданого.

У «Невеличкій драмі» заслуговують на увагу не лише діалоги, які забезпечують рух ідей, а й ті розмови, які демонструють особливості перебігу комунікації між людьми. У романі доволі часто з'являються своєрідні *діалоги-натяки*, які передбачають

розуміння контексту та наявність спільного коду у співрозмовників, інколи нагадуючи мову для втаємничених. Такі **діалоги ні про що** здебільшого створюють ефект розрядки, ретардації або, навпаки, підвищують рівень напруги. Персонажі зумисне під час розмови оминають те, що їх тут і тепер турбує насправді, і показово, що подекуди вони ховають актуальні проблеми навіть за інтелектуальними розмовами – про «безлад в обстанові» як «ознаку душевної неусталеності» [17, с. 592], про великі ідеї, які «боятися аналізу», чи про «інтелігента», який міркує «замість діяти» і є «справжнім творцем песимізму» [17, с. 671]. Отож певної миті – тоді, коли людина потребує щирої розмови про сокровенне, – інтелектуальна гімнастика може перетворитися на такий самий «діалог ні про що», як і безпредметна розмова.

Однією з особливостей наративної організації «Невеличкої драми» – наявність діалогів, які виявляють **комунікативні розриви**, зумовлені порожнечою в стосунках між людьми. Комунікація може бути ефективною лише тоді, коли співрозмовники мають спільний предмет спілкування і бажання чути один одного. Як зауважив Дж. Пітерс, «Інший, а не “я”, повинен стати центром комунікації» [18, с. 276]. У романі Підмогильного часто можна спостерігати протилежну ситуацію, коли персонажі не те, що не намагаються пристосуватися до особистості адресата, а навіть роблять усе можливе, щоб під час розмови продемонструвати свою перевагу.

Маски стали невід’ємним атрибутом багатьох персонажів, про що свідчить поява **діалогів-штампів** на сторінках роману В. Підмогильного. Варто в цьому контексті згадати розмову в помешканні Маркевичів, яку важко назвати справжнім спілкуванням. Професор Славенко порушує питання українізації, професор Маркевич обурюється, що на нього наклали прибутковий податок, Ірен піднімає проблему панування жебрацької психології в соціалістичній країні. Кожен із цих персонажів говорить про своє, не чуючи іншого, а професор Маркевич навіть раз у раз повторює «чудово», хоч зовсім не знає, про що, власне, зараз ідеться. Подібні «штампи» не поодинокі.

Існують, щоправда, в «Невеличкій драмі» і, сказати б, **справжні діалоги** – насамперед між Мартою і Славенком у період їхніх

невдаваних стосунків. Парадокс, одначе, в тому, що побудовані ці розмови не на висловлюваннях. Слова виявляються нездатними передати автентичні почуття та переживання. Вербальна мова поступається мові тіла і особливо мові тиші. Відомий автор «коротких історій для душі» Б. Ферреро звернув увагу, що у двох справді закоханих людей «серця дуже близько. Віддаль між ними така маленька, що їхні серця розмовляють пошепки. А коли любов дуже сильна, не потрібен навіть шепіт – достатньо лише погляду. Їхні серця дуже добре розуміють одне одного» [20, с. 40]. Передумовою успішності такої комунікації є здатність бачити, відчувати і розуміти Іншого поруч із собою, спроможність забути про себе, щоб увійти у світ співрозмовника. Власне, певний час між Мартою Висоцькою і Юрієм Славенком існують саме такі взаємини: «якщо кожне з них і думало щось про себе, то тільки в зв'язку з нею чи з ним» [17, с. 620]; Славенкові міркування Марта полюбила «не менше від нього самого» [17, с. 628], а Славенко відчув, що кохана змусила його по-іншому подивитися на світ [17, с. 623]; навіть до невідомих речовин (аланін, глікоколь, триптофан) Марта почувала «велику ніжність, бо вони від нього походили» [17, с. 640]. Охолодження почуттів супроводжувалося збільшенням «словесного елемента», але зі збільшенням слів меншало розуміння.

Порозуміння – тільки вже з самим собою – персонажі шукають через так звану (якщо скористатися терміном Ю. Лотмана [12]) *автокомунікацію*. Діалоги зі собою демонструють не лише самозаглиблення людини, її бажання розібратися в собі, в причинах своїх дій і у можливих наслідках, зрештою, в сенсі власного життя, а навіть спроби переконати себе в чомусь, викоренити певні думки чи почуття. Показово в цьому контексті те, що Льова Роттер, фіксуючи свої філософські міркування в нотатнику, діалогізує власний виклад: «Хто ж найдужчий? Той, хто, живучи, переборов у собі життя» [17, с. 561]. Очевидно, усвідомлюючи, що істина народжується в діалозі, персонаж за відсутності реального співрозмовника робить усе можливе для появи Іншого, навіть якщо цей Інший буде часткою його самого.

Інколи автокомунікація набуває вигляду потенційно реального діалогу, який, однак, ніколи не відбудеться. Такі наративні



структури можна досить часто побачити в «Невеличкій драмі». Наприклад, професор Славенко неодноразово розмовляє сам зі собою, ніби з невидимими особами: «Бачити її, бачити хоч на мить!... Але перед ним тільки промайнула її усмішка... іди, іди до мене! – Не піду, – сказав він уголос і оскаженіло» [17, с. 605] або «“Кожен сказав би, що я дурень”, – задоволено міркував він. “Але це брехня. А от ви справді дурні! Ви нічого не розумієте!” – казав він уявним напасникам» [17, с. 621]. Як зазначав Е. Берн, у далеких закутках свідомості інколи зберігаються повні відповіді на запитання, які навіть важко собі уявити і які, найімовірніше, ніхто ніколи не поставить [4, с. 241]. Однак людина все-таки грається в цю гру, моделюючи віртуально ситуації контакту з Іншим.

Так чи інакше, в людини завжди виникає бажання з кимсь поділитися думками, перетворити внутрішній діалог у зовнішній діалог з Іншим. Відбутися це може, зокрема, за посередництвом творчості. І якщо, наприклад, Льова Роттер, записуючи свої філософські міркування, ніколи нікому не висловлював своїх поглядів, нікому не ставив запитань і не давав власних відповідей, знаючи, що його до кінця не зрозуміють [див. : 17, с. 561], то творець цього персонажа своєю «Невеличкою драмою» запропонував велике «висловлювання», розлогу філософсько-літературну репліку, яка розраховує на реакцію адресата. Очевидно, В. Підмогильний, як і кожний інший автор, добре розуміє, що слово «завжди хоче бути почутим», і, не зупиняючись на найближчому розумінні, воно, як стверджував М. Бахтін, «вступає у діалог, який не має смислового завершення» [3, с. 421].

## Список літератури

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Ролан Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / [Сост., общ. ред. Г. К. Косиков]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 387–422.
2. Барт Р. S/Z / Ролан Барт. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
3. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін // Антологія світової

- літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицька]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 416–422.
4. Берн Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы / Эрик Берн. – М. : Прогресс, 1988. – 400 с.
  5. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
  6. Бойко Ю. «Невеличка драма» В. Підмогильного на тлі дійсності 20-х років / Юрій Бойко // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / [упор. О. Галета]. – К. : Факт, 2003. – С. 313–330.
  7. Галета О. Проза життя / Олена Галета // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / [упор. О. Галета]. – К. : Факт, 2003. – С. 7–20.
  8. Деркач Л. Функціональні особливості внутрішньотекстових комунікатів (на матеріалі прози В. Підмогильного) / Л. Деркач // *Studia methodologica*. Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології [упор. І. В. Пануша]. – Вип. 24. – Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – С. 193–196.
  9. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
  10. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Жерар Женетт // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 59–280.
  11. Лецишин З. Невласне-прямий внутрішній монолог та ліричний відступ: проблема диференціації / Зоряна Лецишин // *Studia methodologica*. Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : [зб. наук. праць з нагоди 70-річчя проф. Р. Гром'яка / упор. М. Лановик та ін.]. – Вип. 19. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – С. 110–116.
  12. Лотман Ю. М. Автокоммунікація: “Я” и “Другой” как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 163–177.
  13. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицька]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 581–595.
  14. Мельник В. О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини

- XX ст. / В. О. Мельник. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – 320 с.
15. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
  16. Підмогильний В. Листи з Соловків / Валер'ян Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / [упор. О. Галета]. – К. : Факт, 2003. – С. 407–426.
  17. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / Валер'ян Підмогильний. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с.
  18. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації / Джон Дарем Пітерс. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 302 с.
  19. Тодоров Ц. Два принципи оповіді / Цветан Тодоров // Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2006. – С. 40–55.
  20. Ферреро Б. Чому кричимо? / Бруно Ферреро // Ферреро Б. Квіти просто квітнуть. – Львів : Свічадо, 2008. – С. 40–41.
  21. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / Мар'яна Челецька. – Львів : Львів. відділення Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2007. – 304 с.
  22. Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / [упор. О. Галета]. – К. : Факт, 2003. – С. 353–366.
  23. Шерех Ю. Білок і його забурення / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Х. : Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 434–442.