

Винниченкових персонажів, з одного боку, формують духовно-перетворювальний, трансцендувальний сенс індивідуального життя. Проте з другого – це спроби знівелювати ті глибинні колізії, які підривають авторитетність обстоюваних, позірно визвольних для мовця ідеологічних моделей. Сюжетно розгорнута амбівалентність дискурсів витворює гнучку романну структуру, відкриту до реінтерпретації її складників, зокрема на основі проєкції психоаналітичних концептів згнічування і сублімації. Через зіткнення ідеологічних (культурних) означників із психологічною реальністю, непідвладною раціоналістичному маніпулюванню, оприявнюється безсилля персонажних утопій і водночас конститується онтологічна влада ірраціональних чинників, несвідомого, єдиного індивідуального сумління на противагу репресивним узагальнювальним схемам. Уведення персонажних дискурсів у площину екзистенційної колізії вивільняє відповідні ідеологічні й аксіологічні позиції від профанної, однобічної рецепції, інтелектуалізуючи дію твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арцыбашев М.* Рабочий Шевырев // Санин; Кровавое пятно; Рабочий Шевырев; Деревянный чурбан. – Кемерово, 1990.
2. *Бердяев Н.* О назначении человека: Опыт парадоксальной этики // О назначении человека. – М., 1993.
3. *Бодрийяр Ж.* Символічний обмін і смерть. – Львів, 2004.
4. *Винниченко В.* Чесність з собою // Твори: У 24 т. – К., 1931. – Т. 16.
5. *Гете Й.В.* Фауст. – Харків, 2003.
6. *Гундорова Т.* Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
7. *Данте Аліґ'єрі.* Божественна комедія. – Харків, 2001.
8. *Дроб'язко Є. А.* Коментарі // Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія. – Харків, 2001.
9. *Кембел Дж.* Герой із тисячею облич. – К., 1999.
10. *Крутікова Н.* Романи В. Винниченка (1911 – 1916) в руском літературном контексте // Дослідження і статті різних років. – К., 2003.
11. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация: Философское исследование учения Фрейда. – К., 1995.
12. *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра // Так казав Заратустра; Жадання влади. – К., 1993.
13. *Панченко В.* Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1902 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.
14. *Сартр Ж.-П.* Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології. – К., 2001.
15. *Солов'єв Вл.* Вера, разум и опыт // Вопросы философии. – 1994. – № 1.
16. *Фромм Э.* Психоанализ и религия // Иметь или быть? – К., 1998.

Лідія Мацевко-Бекерська

СВОЄРІДНІСТЬ НАРАТИВНОЇ ІСТОРІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Наратологічний дискурс посідає досить помітне місце в сучасному літературознавстві. Аспекти організації розповіді чи оповіді в літературно-художньому творі пов'язані як із цілісним форматом авторського стилю, так і з окремими його складниками. Тематична чи жанрово-композиційна своєрідність прозового твору, зокрема, може бути пізнана глибше завдяки спостереженню за своєрідністю розгортання наративної історії, передусім фіксації основних смислотворчих концептів. Одним із них видається послідовність презентації нарації – у контексті різноманітних текстових варіантів.

Ключові слова: наратор, стилістична еквівалентність, послідовність розгортання нарації, «оповідна чи розповідна реальність», часова детермінація тексту.

Lidiya Matsevko-Bekerska. The peculiarities of narration in Ukrainian short stories at the turn of the 20th century

The narratological discourse holds a prominent place in contemporary literary studies. The narrative structure of literary texts correlates both with the general framework and with individual components of any author's style. A comprehensive interpretation of thematic, genrical and structural aspects of a prose work, in particular,

is only possible, if a narration's development, first and foremost, the specific fixation of the basic semantic concepts, is being taken into account. One of such concepts seems to be the sequence of narration in various versions of the same text.

Key words: narrator, stylistic equivalence, the sequence of narration, «narrative reality», temporal determination of the text.

Один з аспектів сучасної наратології, найбільш суттєвих для практичного використання, становить диференціація ключових термінологічних категорій – потреба встановити дослідницьке порозуміння між традиційним у літературознавстві методологічним каноном та новітніми тенденціями дослідження художнього тексту. Зокрема, розщеплення семантики поняття “розповідь” зумовлює подальше поглиблення стилістичного аналізу. На переконання Ж. Женетта, необхідність розмежовувати терміни для позначення основних аспектів “оповідної чи розповідної реальності” витворює такий поняттєвий ряд: *“історія (histoire) – для оповідного позначуваного чи змісту; оповідь [або розповідь] у безпосередньому значенні (recit) – для означуваного, висловлювання, дискурсу чи власне оповідного [чи розповідного] тексту; нарація (narration) – для породжуваного оповідного [чи розповідного] акту і, у розширенні, для всієї в цілому реальної чи вигаданої ситуації, в якій відповідний акт має місце”* (курсив автора; уточнення у квадратних дужках моє. – Л. М.-Б.) [1, 65]. Тому виникає потреба визначити деяку систему понять, які дадуть змогу зрівноважити об'єктивно наявний обсяг естетично вартісного змісту в літературно-художньому тексті з термінологічною парадигмою наратологічного дискурсу. З погляду структурування художнього матеріалу становить інтерес поняття еквівалентності, запропоноване В. Шмідом до визначення одного з рівнів функціонування наративного тексту, а саме до його мотиваційного складника. Формулюючи принципи, які забезпечують розповідному текстові цілісність, він виокремлює два основних: причиново-наслідковий зв'язок та позасюжетний зв'язок мотивів. Власне, “другий, позачасовий принцип, який об'єднує мотиви воєдино, є еквівалентністю” [6, 241]. Водночас варто застановитися над семантикою поняття “еквівалентність” – “рівноцінність”, “рівнозначність”, “рівнозначущість”, тобто рівність за певною атрибутивною ознакою. Тому видається доцільним запозичити термінологічне позначення одного із ключових смислотворчих для наративного тексту принципів і надати йому ширшого значення. Пропонуємо називати терміном *“стилістична еквівалентність” окремі складники наративного дискурсу та цілісну систему формотворчих і змістотворчих чинників, які надають наративному текстові реальних просторово-часових властивостей, персоніфікують його та визначають ключові параметри рецептивно-інтерпретаційного пізнання як базової для нарації історії, так і її художньо-фікційного формату.* У цьому випадку йдеться не лише про способи встановлення вказівників формальної схожості в межах одного твору чи низки творів певного автора, а й про системні закономірності розгортання нарації в художньому масиві однієї з літератур (української) у межах деякого історичного часу (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) з метою дослідити особливості становлення новітньої культури на рівні стратегії словесного позначення естетично вартісної дійсності.

Найперша актуалізована потреба наративного тексту – часова детермінація того, про що йдеться, і того, коли про це розповідається. Узгодження параметрів існування окремої події чи ситуації зі словесним її позначенням становить вихідну позицію у процесі конкретизації розповіді чи оповіді. Як зазначає Ж. Женетт, подібний “дуалізм [...] змушує нас констатувати, що одна з функцій розповіді полягає в конвертуванні одного часу в інший” [1, 69]. Лінійний характер послідовного позначення зміни різних подій чи окремих змін у межах одної події визначає синхронність рецептивного пізнання відображеного фікційного світу. Однак рух сюжетної лінії від попереднього до наступного моменту творення смислу часто зазнає трансформаций, котрі по-різному подають динаміку як безпосередньої дії, так і внутрішньопсихологічного її супроводу. Визнаючи парадоксальність нашаровування багатьох часових зрізів для панорамності й переконливості зображення, Ж. Женетт запроваджує термін

“псевдочас” і вводить його в систему “відношення із часовим порядком представлення подій у дієгезисі і псевдочасовим порядком їх розташування в розповіді; відношення між змінною тривалістю цих подій, або дієгетичних сегментів, і псевдотривалістю (фактично – довжиною тексту) їх подання в розповіді; відношення повторюваності, тобто [...] щільність повторів подій в історії та розповіді” [1, 71].

Одним із текстових варіантів “псевдочасового” розмежування події чи тривалості розгортання деякої ситуації та їх презентації є анахронія (anachrony) – “неузгодженість між порядком подій, в якому вони відбуваються й порядком викладу в розповіді” [5, 13]. На думку Ж. Женетта, для запровадження поняття анахронії необхідне визнання наявності “нульового ступеня” – “суворого часового збігу розповіді та історії” [1, 73]. Здебільшого текст пропонує формалізовані вказівники для встановлення часового кордону, адже синхронізація події й її викладу раптом змінюється зупинкою часового розвитку однієї з площин. Зокрема, в оповіданні М. Коцюбинського “Невідомий” персонажна статичність і фізична ізольованість особистості поєднуються із диференціацією зображення на кількох рівнях часового існування. Фікційний світ твору подано читачеві радше у відчуттях та миттєвих емоціях (як ознака імпресіоністичного стилю письменника), аніж через конкретизовані подробиці подієвого плану. Сточотириразово акцентоване “я” калейдоскопічно переміщається з теперішнього в минуле, далі – назворот, іноді фрагментарно моделюючи не розуміння майбутнього, а ледь відчутне його очікування. Зокрема, у межах одного смислотворчого фрагмента синтезовані граматичні форми різних часів: “Я не боюсь її. Я кликав її на праве діло, і вона прийшла” [3, т. 2, 6] (теперішній час + минулий час) або “Чую під собою твердий тюремний матрац, бачу своє тіло [...] В кутку блимає лампа, а над нею нависла сіра і вогка ворожа тиша. Та я не хочу бачити того [...] Заплющу очі [...] Танцюють і сиплють іскри [...] пливе річка життя [...] замкнули мене у сей холодний льох [...] Ах, як мені хочеться повними пригорщами черпати ту золоту рідину” [3, т. 2, 6] (часова трансформація: теперішній + минулий + теперішній + майбутній + теперішній + минулий + позачасова категорія) (курсив мій. – Л. М.-Б.). Поєднання кількох часових рівнів дають змогу поляризувати психологічний складник нарративної історії, надають драматизму описаній ситуації та відчуття особливої причетності читача до рухів свідомості та підсвідомості персонажа. Одночасне перебування центральної постаті “тут-і-тепер” та “десь-і-колись” разом зі стрімкою зміною внутрішньої панорами зображення посилює смислотворчий контраст між численним акцентуванням “я” та його цілковитою анонімністю. Отже, завдяки анахронії досягається максимальний онтологічний ефект, коли відсутність будь-яких описових подробиць компенсовано динамікою зміни часового співвідношення між тим, що було насправді, і тим, як минуле, химерно переплітаючись із теперішнім та майбутнім, творить зовсім іншу реальність.

Майже аналогічно відбувається відгалуження основної сюжетної лінії оповідання М. Коцюбинського “Ціпов’яз”. Гетеродієгетичний наратор не лише максимально об’єктивізує малюнок, дистанціюючись від часопростору твору, а й ускладнює часову панораму, обираючи центром градації одного з персонажів і способом – фіксацію окремих елементів його активності з раптовою трансформацією суб’єкта викладу: міметична міні-експозиція з модальністю дійсності “Романко ходив до школи, приносив якісь книжки від вчителя та часто-густо *марив* про те, що то буде, як він *вивчиться* і *стане* великим паном” через формалізацію часового контрасту “А буде от що” переводить увагу читача на площину із домінантною модальністю ймовірності “Насамперед *поставить* собі “двір” [...], а сам *сидитиме* в кімнаті на стільчику та *дивитиметься* крізь вікно [...] Потому *купить* дві пари баских коней [...] *поїде* в містечко й *закупить* [...] крамницю з усяким добром” [3, т. 1, 112] (синтез теперішнього і майбутнього часу одного речення конкретизується акцентуванням майбутнього у двох наступних). Подальший виклад повертає презентацію нарації у визначені часові рамки, однак уставлення іншого зрізу можливого розвитку подій збагачує психологічну характеристику персонажа твору, а також посилює емоційний складник рецепції.

Цікавий варіант так званої “внутрішньої” анахронії знаходимо в оповіданні М.Коцюбинського “Лялечка” (1901). Часова невідповідність історії та розповіді про неї деталізується зображенням психологічного стану персонажа в окремий момент розгортання нарації. Почуття Раїси поєднують минулі враження з теперішнім їх переживанням та уявними картинками майбутнього, до того ж граматично всі часові виміри конкретизовані минулим часом: “В дивному настрої верталась вона од матушки і довго не могла заснути [...] вона чула в грудях приплив теплої хвилі”, – далі коротка зупинка нарації для окреслення психологічного контексту ситуації: “Мимохіть згадувався їй той радісний трепет [...] Давно се було”, – повернення до безпосередньої теперішності події: “Вона хотіла б знов пережити ті хвилі, упитися ними”, – знову затримка динаміки викладу: “Та чи можливо ж се?” – презентація ситуації далі відтворено через передачу теперішнього часу формою минулого: “Вона лежала і сподівалась, що воно прийде знов, те чисте, зазнане в дитинстві почуття, і, як весняний дощ, оживить засохле серце. Вона сподівалась і разом з тим боялася сподіватися”, – зрештою, ілюзія майбутнього також конкретизована у формі минулого часу: “І воно приходило” [3, т. 2, 314]. Проблема диференціації часових рівнів у послідовному зображенні окремої події з низки типових для відтвореної історії вирішується передусім реципієнтом, адже саме на рівні сприйняття виклад внутрішньо дистанційовано на фактичну минулість – теперішність – майбутність.

Щільна взаємопереплетеність часових рівнів викладу наративної історії наявна в деяких оповіданнях Архипа Тесленка, переважно з персоналізацією гомодієгетичного наратора. Зокрема, в оповіданнях “Поганяй до ями!” та “Немає матусі!” зображені відповідно оповідач як центр подієвої панорами та як центр емоційно-настрогового контексту викладу. У першому з названих творів динамічно чергуються теперішній і минулий час: резюме як висновок із наступного розгортання сюжетної лінії випереджує сцену. Констатація невідворотності трагедії відкриває експозиційну частину твору, з’єднуючи граматичні вказівники теперішнього та майбутнього: “Думка одна вже в мене: *поганяй до ями. Молодий та зелений ще, жить би ще, жить*, та [...] що ж *будеш робить? Не живеться*” (курсив мій. – Л. М.-Б.) [4, 124]. Уведення наративу в часові виміри близького майбутнього зумовлює певну емоційно-психологічну настанову реципієнта, отожд подальше чергування фіксації теперішнього стану персонажа з деталізацією його спогадів про різновіддалене минуле видається логічним продовженням заданої тональності розповіді. Сцени минулого лаконічно відтворюють основні етапи життєвої біографії наратора-актора, водночас тримаючись емоційної, а не подієвої константи. Зростання динаміки викладу синхронізується з наближенням психологічної кульмінації твору. У подібний спосіб поєднано кілька часових зрізів нарації в оповіданні “Немає матусі!” Формальна відмінність презентації нарації пов’язана зі зміною обмежувального горизонту викладу – наратор є центром переживання про подію, що сталася не з ним. Експозиційна та фінальна частини оповідання становлять єдине ціле у плані смислотворення – твір починається й завершується роздвоєною психологічною кульмінацією, що вгадується в синхронному з’єднанні форм часу:

В експозиції:
теперішнього / минулого

У текстовій розв’язці:
майбутнього / минулого

“Немає матусі! У глухій, темній могилі вона. Тиха, спокійна лежить. Лежить і не бачить, як сонечко сяє, небо синіє вгорі. Не чує, як турбуються люде, сваряться, їздять, ходять, живуть... Ще ж так недавно настало різдво, і вона, немічна, жила все, турбувалась, розговляється готовила, чепурила це-те” [4, 128].

“Скажи ж тепер мені, матусю моя: чи ще коли годувати молочком будеш нас так? молитви над нами так шепотіти? так піклуватися за мною?... хоч через мільйони год?... І це ми розлучились з тобою, розлучились навіки, навіки? Спи з миром, ненько рідненька!” [4, 140].

Через формалізовану єдність часового виміру наративної історії досягається максимальний комунікативний ефект, адже читач уявно перебуває на кількох рівнях увиразнення приватної драматичної ситуації і може цілісно сформувати ставлення до неї. Разом із фокалізацією події в особі не її учасника, а зацікавленого свідка відбувається поступова трансформація самої історії. Центр значення переміщується з артикульованої трагедії (смерть матері) на глибоко емоційне її переживання. Тут паралельно зауважуємо переакцентацію динаміки викладу, в якій спостерігач перебирає на себе всю подієву активність, а первісно зазначений центр події стає лише настроєвим приводом, емоційним тлом.

Важливим різновидом анахронії в наративному тексті є **аналепсис** – форма розповіді, “коли наратор повертається назад, у минуле, яке стосується “теперішнього” моменту; відновлення однієї чи кількох подій, що трапилися раніше “теперішнього” моменту; ретроспекція, зворотний кадр” [5, 12]. Ж. Женетт пропонує диференціювати категорію аналепсису за рівнем приналежності до основної сюжетної лінії: якщо внутрішні аналепсиси презентують цілком іншу частину історії, не пов’язану безпосередньо з первинним викладом, то це гетеродієгетична невідповідність часу історії та часу розповіді про неї; якщо ж аналепсис стосується тієї ж лінії сюжетного розвитку, що й основна, первинна розповідь, то цей різновид презентує гомодієгетичну невідповідність часу в межах наративу [1, 85–87]. Водночас функції часової ретроспекції, яка сповільнює динаміку сюжетного розвитку, також можуть бути різними: або пропущені частини заздалегідь проєктувалися на наступне заповнення значення, або окремі факти наративної історії свідомо формувалися як додаткові стосовно основного розвитку подій і тому формально винесені за поле історії. Зокрема, на аналепсиси в різних текстових модифікаціях багата мала проза Ольги Кобилянської. Переважання новелістичної структури, з одного боку, зумовлює концентрацію фактичних атрибутів події задля швидшої динаміки викладу, з другого – потребує додаткових аргументів у формуванні психологічно довершеного та переконливого образу. Наприклад, у новелі “Аристократка” аналепсис виконує роль смислотворчого стрижня всього викладу, адже центральна дійова особа (дієвість стосується лише емоційно-інтелектуальної сфери) зображена через спогад, через деталізацію найбільш яскравих епізодів минулого. Більше того, саме минуле поволі вкладається в рамки наративного часу як найважливіший елемент розповіді про теперішнє – вся значеннєва вага викладу сфокусована в погляді внука на окремі події молодості та зрілості померлої бабусі, а проблематика оповідання стає зрозумілою через часову трансформацію минулого в майбутнє: “А вона *полпескала* його по голові і, усміхаючись, сказала: “*Вгадай!*” – Відтак він *додумався* до того. О, він *додержить* свою обіцянку. Вона *станеться* правдою. Такою правдою, як було правдою те, що *подивляв* її, що *боролася* до послідніх сил з суворістю життя, що *був* її внуком – і *був* сином пригнобленої нації” (курсив мій. – Л. М.-Б.) [2, т. 1, 332]. Отже, завдяки внутрішньотекстовому зв’язку часу (минулий – майбутній – минулий – майбутній – минулий) повернення до передісторії наративу має гомодієгетичний характер та виконує роль допоміжного засобу розкриття цілісної проблематики, що виходить за межі персоналізованого у творі світу родинних цінностей.

У нарисі О. Кобилянської “*Impromptu phantasie*” аналепсис так само уточнює та увиразнює ідею наративної історії. Формально, за граматичними вказівниками часу, твір може бути поділений на дві частини: час розвитку наративної ситуації “тут-і-тепер” (початок оповідання та його фінальний епізод), коли артикулюється голос оповідача і його присутність у дискурсі явна, і час віддалених від моменту розповіді окремих фактів приватної біографії, що постають у контексті емоцій, але не конкретизованих подій. Фрагментарність звернення до минулого втілена у граматичних формах часу: “Так бувало деякою порою”, “Було се сонячної, гарячої літньої днини”, “Коли мала десять років”, “Другого дня”, “Опісля”, “Коли виросла” [2, т. 1, 353–357]. Невиразність часових атрибутів позначається й на детермінації характеру, дійова (умовно дійова через відсутність дії в її безпосередньому значенні) особа постає радше як носій певного настрою чи враження. Однак категорія часу набуває в цьому творі помітно більшої ваги, аніж лише формальне окреслення періоду тривання самої історії. Потреба аналептичного відступу від заданого часу

викладу артикулюється у прикінцевій частині нарису: “І що я помимо того, що в моїх жилах пливе кров будучини, не маю будучини, не маю в житті своїм полудня?” [2, т. 1, 358]. Отже, завдяки введенню окремого часового плану – минулого – встановлюється мотиваційна парадигма для творення цілісного психологічного типу персонажа.

В інших творах О. Кобилянської аналепсис також виконує важливі функції – від формалізації безпосередньої тривалості нарації до позначення ключових рис психологічної біографії персонажа. Наприклад, в оповіданні “Час” він структурує композицію: “Наче сон весняний, *виринають* у моїй душі *спомини й картини* з рідних сторін” [2, т. 1, 359] і визначає рецептивний простір сприймання тексту: “В мені *збудилась знов туга* за сим світом” [2, т. 1, 359]. Емоційна настанова в семантичному полі “*туга*” додатково аргументована одним із численних звернень до минулого. Подібна, однак різко контрастна тональність викладу досягається завдяки аналепсису в оповіданні “Мужик”: “Скільки разів чую регементову музику, все *пригадується* мені одна *пригода з молодих літ*. Се діялося в однім великім місті в місяці серпні і *якраз у полудневій порі*” (курсив мій. – Л. М.-Б.) [2, т. 1, 366]. Повернення нарації в далеке минуле виконує, попри формальну структуротворчу, також важливу характерологічну функцію. По-перше, показує особистість із певними сформованими цінностями; по-друге, парадоксально поєднує типовість місця дій (одне велике місто) і винятковість часового її контексту (що складається із двох елементів: місяць серпень і полудень) через аналогію (*якраз*). Отже, аналепсис забезпечує історію додатковими аргументами впізнаваності й переконливості. Часом звернення автора до аналепсису зумовлене потребою поглибити характеристику персонажа. Зокрема, в оповіданні “Некультурна” мовлення дійової особи переривається відсиланням у минуле: “Тепер вже вона [сила] в мені нидіє, – розповідала раз о ній, – але як я була молодша!...” [2, т. 1, 391]. Тобто після введення аналептичної фігури стає зрозумілим деталізований виклад важливих фактів у межах основної сюжетної лінії.

Чимало зразків аналепсису маємо в малій прозі М.Коцюбинського. Зокрема, в оповіданні “Ціпов’яз” невідповідність між часом історії та часом її презентації виконує важливу композиційну роль. У процесі розгортання основної сюжетної лінії артикулюється ключове для втілення певної проблематики питання: “Чого ж се бог сотворив одного чоловіка, а не двох: пана і мужика? Чого се так? Чого?...” [3, т. 1, 109], а об’єктивна складність пошуку відповіді підтверджена поверненням у минуле. Спочатку створюється аналептична панорама: “І враз ізгадались Семенові літа його дитячі”, яка відразу набуває конкретизації через опозицію враження – оцінка: “Ясно, виразно, мов перед очима, встала в його пам’яті одна подія, що розбуркала в десятилітньому хлопцеві мозок, вкинула в серце зерно нових, не діточих бажань” [3, т. 1, 109]. Зупинка нарративного часу необхідна для мотивації тематичного поля твору, самопрезентація персонажа в теперішньому сприйнятті власного минулого дає змогу розпізнати психологічний контекст викладу, зрозуміти стратегічну настанову автора на поєднання об’єктивної зображення з його емоційною переконливістю. Важливим видається багатоголосся у спогадах, оскільки персонаж аргументує особисті емоції, буквально відтворюючи чуже мовлення й динаміку ситуативного діалогу. Подібну роль при структуруванні основної сюжетної лінії виконує анахронія в оповіданні “Лялечка”. В експозиції автор уперше представляє центрального персонажа, і для цілісного, проте достатньо тенденційного сприйняття важливе мотивоване повернення викладу в минуле: “У земської вчительки Раїси Левицької, що їхала на возі, почало од трусської дороги боліти під грудьми – і се було добре, бо одривало її од прикрих думок. Вона ще не проходила після історії з попом, мов відламок розірваної вибухом бомби” [3, т. 1, 109]. Наступна візуалізація образу “ворога” відбувається через нагнітання емоційної напруги, стаючи приводом для поглибленої психологічної характеристики. Героїня перебуває під настільки сильним впливом емоційного зворушення в недалекому минулому, що читач мимоволі встановлює оцінні паралелі між пережитим недавно й очікуваними перемінами в близькому майбутньому. Відхилення часового вказівника “назад” визначає особливості подальшого зображення, психологічно готує панораму предметного оточення та емоційного ставлення до нього.

Аналепсис в оповіданні М. Коцюбинського “Дорогою ціною” становить самостійну частину нарації, виконуючи роль передісторії подальшого викладу. Розповідь про драматичний епізод із життя українських кріпаків готує до сприйняття зображеного не лише конкретизацією деякого часу подій (“Діялось се в тридцятих роках минулого століття” [3, т. 1, 323]), а й деталізованим малюнком цілої епохи. Тому позиціонування дійових осіб набуває рис узагальненості, морально-етичної значущості. Підтвердженням того, що виклад історії виразно проектувався на минуле, стає завершення сюжету конструкцією: “Чимало води утекло в Дунаї з того часу” [3, т. 1, 371]. Натомість в оповіданні “Цвіт яблуні” аналепсису належить роль паузи в розгортанні нарації. Максимальна психологічна напруга батька, який намагається полегшити втрату рідної дитини подробицями переживання свого стану, дещо спадає при зміні наративного часу. Коли в хід сюжету втручається спогад у формі картинки з гамою яскравих кольорів та гучним звучанням голосів, трагічна тональність викладу поступається місцем піднесеному драматизмові, а нагнітання горя зупиняється. Формально вказівниками невідповідності часу історії часові нарації постають початки речень: “Хіба я могу забути...”, “Я не забуду...”, а з погляду логічного завершення ланцюга вражень та асоціацій важливою видається персоніфікація категорії “пам’ять”: “А моя пам’ять, той *нерозлучний секретар мій*, вже записує...” (курсив мій. – Л. М.-Б.) [3, т. 1, 400]. Отже, зміщення часових площин подано не як випадковий злам сюжетної лінії, а як закономірний і виправданий спосіб існування особистості в майбутньому.

В українській малій прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. аналептичні фігури були непоодинокими в наративному дискурсі. Їх художньо вартісне втілення можемо зауважити в оповіданнях О. Кониського (“Півнів празник”, “Хвора душа”), Панаса Мирного (“Казка про Правду та Кривду”, “Морозенко”, “Пригода з “Кобзарем”, “Робота”), Марка Черемшини (“Раз мати родила”, “Основини”) та інших. Різна тривалість фрагментів тексту, що засвідчують переривання безпосереднього часу нарації задля повернення в минуле, найчастіше підпорядковувалася потребі глибшого розкриття характеру особистості, концентрації емоційного контексту наративної історії.

Іншим, не менш значним у презентації наративного дискурсу, стає пролепсис – “анахронія, що заходить вперед, у майбутнє стосовно “теперішнього” моменту; залучення однієї чи більше подій, що трапляються після “теперішнього” моменту; антиципація, передчасний кадр, перспекція” [5, 112]. Ж. Женетт пропонує диференціювати випереджувальні елементи зображення за рівнем їх розпізнавання в тексті: “анонси”, що виконують функцію нагадування, і “зачатки”, які активізують “наративну компетентність” читача, апелюють до його тісного вживання у текст і мають на меті викликати реакцію, що заздалегідь була визначена [1, 106–110]. У такий спосіб устанавлюється безпосередній зв’язок наратологічної методології з параметрами феноменологічного дискурсу, оскільки відповідальність за рівень читацької адекватності цілком індивідуальна й мало залежить від потенційних можливостей самого тексту. В українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. також зауважуємо окремі елементи часового зрушення з напрямом “уперед”. Зокрема, в оповіданні О. Кобилянської “Некультурна” пролепсис слугує як додатковим засобом розкриття характеру героїні, так і формальним указівником зупинки наративного часу: “Завтра неділя [...] хоче іти на Рунг, збирати гриби [...] насушить собі на зиму [...] Не зробить роботи нині, то не піде завтра, але її година не вибила ще!” [2, т. 1, 416]. Анонсування драматичних моментів життя набуває більшої переконливості саме через їхню проекцію на майбутнє, на час, коли дія лише може відбутися. Роль рецептивного зачатка виконує пролептичний фінал оповідання “Покора”. Завдяки поглядові “далеко вперед” художній світ твору персоніфікується, світогляд персонажа стає більш зрозумілим, а його життєві цінності поступово переходять у свідомість читача: “Але воно [циганя] не прийде [...] І виросте з нього така сама пальма, як його мати – висока, поважна [...] з сумовитими очима – і буде клонитися. Вивчиться руки навхрест складати і при кожній хаті і кожнім порозі в прозьбі о зношену одіж оставляти щось зі своєї покори...” [2, т. 1, 463]. Водночас сюжет засвідчує майже синхронне поєднання аналепсису та пролепсису, оскільки сподівання на майбутню

зустріч попередньо підготовлене пригадуванням колишніх подібних ситуацій, радше емоційних вражень про ці зустрічі: "...але *не тепер; в маю*. Як все буде залите золотом сонця, буде розкошувати в свіжій зелені і в цвіту, в запаху і красі, в новості і утісі, і як повернуть ластівки, – щоб воно *знов прийшло*" (курсив мій. – Л. М.-Б.) [2, т. 1, 463]. Наведений фрагмент показує зачаткову функцію зображення очікуваного майбутнього поза межами просторово-часових вимірів основної сюжетної лінії й у такий спосіб проблематика різкого контрасту між величию та вічністю природи і злиденністю людського існування набуває панорамності й узагальненості.

У творах М. Коцюбинського зміщення нарративного часу в бік майбутнього – це лаконічний анонс переважно психологізованого зображення особи в кульмінаційний момент її життя чи в момент максимальної драматизації ситуації. Зокрема, в оповіданні "Пе-коптьор" обмеження простору розгортання дії компенсується деталізацією зображення не лише окремих рухів чи жестів персонажів, а й точною передачею ходу думок. Саме роль передчасного кадру в змістовому окресленні стосунків Йона та Гашиці виконує фраза-пролепис: "О! Вона не жалкуватиме, що покохала його [...] Хто з ним зрівняється?" [3, т. 2, 239]. Натомість в оповіданні "Дорогою ціною" пролепис здійснює коригувальну функцію щодо розгортання основної сюжетної лінії: "Соломія озирнулась і стала міркувати [...] Вона *підє* проти вітру [...] здається, управо більш гнеться куня [...] Вона нічого *не казатиме* Остапові, бо він *буде сперечатися, драгуватися*" (курсив мій. – Л. М.-Б.) [3, т. 2, 239]. Тобто безпосереднім подієвим анонсом подальшого розвитку історії стає намір персонажа вчинити так, а не інакше, до того ж із явною мотивацією свого вибору. Включення причини та аргументів міркувань надає пролеписові значення рушія сюжету.

Отже, анахронія як порушення рівноваги між часом історії та часом її презентації має важливе призначення – увиразнити рецептивний складник естетичної комунікації, деталізацію первинного зображення, а також структурування системи співвідношень наратора зі світом презентованих ним подій та ситуацій. Водночас через окремі чи багаторазові відхилення від часу розвитку подій стає можливим більш глибоке розкриття характеру персонажів та цілісного інтенційного задуму.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // *Фигуры*: В 2 т. – М., 1998. – Т. 2. – С. 60–281.
2. *Кобилянська О.* Твори: У 2 т. – К., 1983.
3. *Коцюбинський М.* Твори: У 2 т. – К., 1988.
4. *Гесленко А.* Прозові твори. Драматичні твори. Вірші. Листи. – К., 1988.
5. *Ткачук О.* Наратологічний словник. – Тернопіль, 2002.
6. *Шмид В.* Нарратология. – М., 2003.

Юрій Бондаренко

ФЕНОМЕНАЛЬНА ТА РУТИННА ІСТОРІЯ У ПРОЗІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО: ЗОНИ КОНФЛІКТІВ І НЕБЕЗПЕК

У статті висвітлено один із тематичних спектрів прозової спадщини Миколи Хвильового – конфлікт між феноменальною та рутинною дійсністю. Кожне з явищ має для автора свою природу: феноменальне в історії народжується як наслідок пориву людства до ідеального, рутинне завжди поглинає, нейтралізує феноменальні здобутки. Їх протистояння підтримує історичну динаміку, яка має у творчості письменника прогнозовано коловоротний характер – постійну взаємозаміну двох типів епох.

Ключові слова: феноменальна та рутинна історія, структури повсякденності, конфліктні зони, символічна автобіографія, ідеаційність, сенситивність.

Yury Bondarenko. Phenomenal and habitual history in Mykola Khvylovy's prose: Zones of conflicts and dangers