

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Царство Духа и царство Кесаря // Бердяев Н. Судьба России. Самопознание. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – С. 204-306.
2. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 256 с.
3. Марсель Г. Відмова від спасіння і величання людини абсурду // Марсель Г. Homo viator. – К.: “КМ Academia”, “Пульсари”, 1999. – С. 207-234.
4. Ортега-и-Гасет Х. Положение науки и исторический разум // Ортега-и-Гасет Х. Что такое философия? – М.: Наука, 1991. – С. 192-209.
5. Пінчук С. Дві епохи Уласа Самчука // Вітчизна. – 1993. – № 11-12. – С. 141-146.
6. Роже К. Людина та сакральне. – К.: Ваклер, 2003. – 256 с.
7. Самчук У. Ідейні мотиви моєї творчості // Урок української. – 2005. – № 3-4. – С. 46-53.
8. Самчук У. Марія. Куди тече та річка. – К.: Наукова думка, 1999. – С. 7-142.
9. Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Издательство политической литературы, 1991. – С. 28-288.
10. Эллиадэ М. Космос и история. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.

Отримано 25 січня 2011 р.

м. Ніжин



Олександр Брайко

УДК 821. 161. 2 -31. 09

ПРО ДЕЯКІ НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ РАНИХ РОМАНІВ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

У статті аналізуються романи “Рівновага”, “Заповіт батьків”, “Хочу!”, діалогія “По-свій” – “Божки”. З’ясовано роль персонажної фокалізації як носія внутрішньосюжетної дії та дискусійних ідеологічних значень. Простежено зв’язок наративних особливостей творів зі стильовим контекстом української літератури початку ХХ ст.

Ключові слова: аналепсис, внутрішня фокалізація, вставний наратив, перцептивний кут зору.

Oleksandr Brayko. On narration in Volodymyr Vynnychenko's early novels

The paper focuses on the novels “Equilibrium”, “The Testament of the Ancestors”, “I desire!”, “In My Own Way” as well as its sequel “The Idols”. The author defines the role of the focalization of characters, treating it as a vehicle of plot development and as a medium of certain ideological meanings. The paper also traces back the relations between the specifics of narration and the stylistic trends in Ukrainian literature at the turn of the 20th century.

Key words: analepsis, inner focalization, inserted story, perceptual point of view.

Аналіз розповідної структури роману дає змогу виявити на мовному рівні ціннісні позиції автора й персонажів, різноманітні рольові партії мовців та їх динаміку. Романи В. Винниченка 1910-х рр. увиразнюють визначальні інтенції ранньомодерністської естетики, що зумовили руйнування реалістичної деміургічної настанови. У реалізмі авторське мовлення – вагомий чинник жанрово-стильової своєрідності – творить ілюзію об’єктивного аналітизму, імперсональної й загальнозначущої нарації, яка фіксує сутність явища, відповідну науковій істині й етичній правді. Модернізм висуває смислову варіативність, релятивізм дискурсів, екзистенціальні витoki й неререференційну креативність слова.

Наративні структури великої прози В. Винниченка вже були предметом розгляду [див.: 16]. Проте деякі твори, прикметні для становлення індивідуальної жанрово-стильової манери романіста, не здобули відповідної інтерпретації. У дослідженні поетики митця заслуговує на увагу персонажна (або внутрішня)

фокалізація – один із чинників оновлення наративної структури в письменстві початку ХХ ст. Кут зору персонажа дає змогу авторові моделювати відкриті новітньою мистецькою свідомістю психічні процеси, випробовувати ідеологічні й культурні значення, підтримувати читацьку увагу й модифікувати рецептивні настанови відповідно до власної імпліцитної позиції.

Починаючи з “Рівноваги” (1912), автор удається до широкого використання можливостей невластне прямого і внутрішнього мовлення персонажів. Зображаючи з погляду Тані Кононенко події, в яких вона є учасницею або свідком, письменник прагне зафіксувати не лише рухомий душевний стан героїні, потік її переживань, а й сюжетно значущі моменти його усвідомлення, які віддають приховану напругу “думки-почуття”: “І разом з тим їй стало чомусь легко, як людині, яка дуже довго привітно всміхалася і вірила сама в свою привітність, але сам-на-сам з собою з полегшенням перестала всміхатися і зрозуміла, що було щось нещире в цій усмішці... “Так, я не люблю його” (тобто Шурку. – О. Б.), силкуючись почути сором, здивовано подумала вона” [6, 81].

Процитований психологічний відгук Тані на радикальний закид Мері поєднує внутрішнє й невластне пряме мовлення як доказ вихідної психологічної події, котра вивільняє згнічені думки. Невластне пряме мовлення закладає новий горизонт рецепції дії, герменевтичний код, який потребує сюжетного розв’язання.

Роль Тані як провідного фокалізатора виявляється сумірною з авторською. Про це свідчить, зокрема, зближення позицій екстрадієгетичного й інтрадієгетичного наратора в описі етичного вибору на користь жертвовної самопожертви заради Шурки: “Від цього вечора для Тані настав період хронічного, безперервного “буйства”, але буйства визначеного, зосередкованого (так у публікації. – О. Б.), направлено до певної мети” [6, 120]. Експресивне повідомлення підносить пасіонарну настанову персонажа як необхідний компонент сюжетної ініціації й духовного перетворення.

Кут зору героїні виявляється функціональним у розгортанні дії. Сцена “герцю” з Аннет (випробування власної спроможності врятувати нареченого) містить вставний наратив – переказ новели “Полум’я мраку”, котра постає інтелектуальною спокую для товариства “сатаністів”. Проте інтерпретативна вагомість цієї літературної моделі спростовується сторонньою фокалізацією. Виклад твору подано через непряму мову, одивнено “наївним” сприйманням Тані: “В цей час Ро казав промову, в якій дієслова були на кінці речень, а в реченнях часто не було особистих займенників” [6, 159]. Погляд героїні своєю профанністю викриває імітативний характер літературної спроби Стамескіна і протистоїть патетичній оцінці Аннет: “ – Ні, я чую, ця річ зачне нову епоху в російській літературі!” [6, 148].

У контексті фабульної ситуації, сповненої прихованого драматизму, новела постає ймовірним пролепсисом – символічним зображенням долі Шурки. Маємо випадок еквівалентності ситуацій [див.: 17, 247] персонажів вставного наративу й основної розповіді – Ранковського й Шурки. “Еквівалентність означає “рівноцінність”, “рівнозначність”, “рівнозначущість”, тобто рівність за якою-небудь цінністю, яким-небудь значенням” [17, 241]. Якщо умовна ситуація рукопису тяжіє до параболічної моделі універсальної духовної кризи межі століть, то підвладність Шурки чужим впливам, його містична довіра до знаків несвідомого – снів указує на відмову від творення себе, тобто на нездатність подолати руйнівний вплив минулого й сучасного досвіду. Один зі снів Шурки, переказаний ним у романі, аналогічний за фабулою до рукопису Стамескіна. Така паралель доводить непродуктивність кітчевих декадентських настанов із погляду авторської візії новітньої культури. Тому дискурси, до яких відсилає

текст Стамескіна через суму означників-кодів, виявляються даниною моді, а не компонентами інтелектуальної дискусії. Танин рецептивний коментар перетворює мову, яка прагне проголошувати сакральні істини, на сферу гри, маніпуляції, створює значущий розрив між явищем та його потрактуванням, утверджує модерний статус слова як владного чинника в людському бутті. Саме цю владу індивідуального слова й покликаний продемонструвати “герць” між Танею й Аннет із приводу того, кому мають належати доля й серце Шурки. У контексті романної дії новела підсумовує десакралізацію персонажами їхнього життєвого світу: ситуаційними супутниками алегоричного опусу постають підвладність Шурки Аннет і знищення власного малюнка Аркадієм.

Взаємодія погляду героїні-фокалізатора із чужим мовленням і далі залишається важливим елементом внутрішньої дії. У сцені похорону Остапа опис присутніх із погляду Тані – перцептивний кут зору – засобами невласне прямого мовлення, близькими до “потоків свідомості”, окреслює ті психологічні чинники емігрантського світу, зовнішні щодо свідомості героїні, які досі визначали дію: “Таня почувала, що вона може зараз сісти на землю, обхопити голову руками і ридать. Над Остапом? Над собою? Над цими втомленими серйозними обличчями покинутих, загнаних кудись людей? Ось Василь Косоротов... яка зворушлива урочиста збентеженість на його виснаженім хворім обличчі. Недалеко той час, коли і його холодного, закоченілого засипатимуть мокрою землею і “навколо його будуть свої”. Як дивно й боляче образливо: далекі, туманні громади чужого міста, чужі могили, чуже небо, купка своїх, загублена, втомлена, чекає своєї черги” [6, 167-168]. Песимістичний пролепсис варіює тему цитованої революційної пісні “Замучен тяжелой неволей”, контрастуючи з її пафосом. Це приватне сприйняття ситуації, альтернативне ідеологізованому дискурсові, загострює колізію героїні, вибудовуючи образ оспалого, трагічно статичного світу, одивнюючи ситуацію профанним персонажним баченням за декілька хвилин до її докорінної й позірно несподіваної зміни. Проте дівочий (пасивно узгоджений із ритуальною ситуацією) кут зору корелюється ідеологізованим чоловічим – виступом Олександра, фрагменти якого передано у сприйманні Тані й через невласне пряме мовлення оратора: “Про Остапа він говорив, наче про свого молодшого брата, який умер дуже давно, а слухачі його – наче рідня, яка досі нічого про цього юнака не знала. <...> Образливо й шкода так провозжати товаришів з життя. <...> Так, в наші часи якщо не регочуть і не танцюють на кістках тих, що загинули, – і то вже спасибі. А як нема усмішок, якщо відчувається, що відійшов товариш, якщо є в очах тінь суму й задуми, значить буде гнів і боротьба” [6, 169].

Якщо кут зору Тані одивнює позицію Олександра гуманістичною перспективою, то виклад промови надає останній актуального психологічного виміру, полемічного щодо нігілістичного дискурсу (можемо вбачати в риторичі юнака й прихований натяк на скептичну позицію його коханої – Мері). Фінальний акорд сцени – фіксація змін, викликаних промовою: “На обличчях видно було ніякове зворушення і змішання від того, що його видно буде іншим. Всі неголосно, але оживлено заговорили і поволі почали розходитися. Не було вже похмурої серйозності і суворої стриманості, від чого поставав якийсь офіційний траур; вираз очей зм’якшився, <...> незнайомі почали розмовляти вільніше, <...> ніби почували своє право з кожним заговорити, всміхнутися й одержати у відповідь усмішку і привітність” [6, 170]. Виклад тут близький як до позиції нейтрального розповідача-всезнавця, так і до погляду персонажа. Така наративна форма навіть доконечність відновлення життєствердної настанови й передусе сюжетному зламу – оспівденню Тані й Хоми.

У романі “Заповіт батьків” особливості розповідної манери підпорядковані провідному публіцистичному завданню, ідеологічно-дискусійному планові художньої структури. Насамперед слід зауважити специфічну форму суб’єктивного забарвлення нарації, протилежну психологічному аналітизму “Рівноваги”. Події не лише зображаються автором, а й викладаються в осмисленні оповідача. Роман відкриває фраза, яка свідчить про те, що події ніби вириваються зі спогадів лікаря Заболотька, реконструюються ним: “Передумуючи геть потім усе з самого початку, Петро Семенович раз-у-раз зупинявся на знайомстві з Гарбузенковими... Саме це знайомство сталося доволі чудно” [4, 5]. Часова дистанція повертає до вихідної сюжетної ситуації, яка набуває значення лімінального досвіду. Цей засіб увиразнює винятковість зображеного, закладає аналітичну перспективу бачення подій автором і читачем.

Експозиційне повідомлення, близьке до позицій як екстрадієгетичного наратора, так і персонажа, уводить натуралістичну рецептивну матрицю, яку належить подолати або розширити: “Дійсно, Петро Семенович засвоїв батьківську звичку – все пояснити з “шлункового погляду”, себто простими, реальними причинами. Але родина Гарбузенкових не надавалася до такого пояснення” [4, 11]. Натомість зав’язка фабули прикметна оповідним відсиланням до літературної умовності й зіставленням із нею романної ситуації: “До знайомства з Гарбузенковими Петро Семенович, читаючи якийсь роман, де малювалися люди з “складними” душами, з таємними стражданнями, з загадковою, безпричинною незадоволеністю, тільки добродушно посміхався й про себе радив їм випити рицинки, а авторам удвоє, щоб не вигадували нісенітниць. Усі ці загадкові натури, ці демонічні герої та таке інше викликали в нього раз-у-раз таке саме добродушно-насмішкувате відношення, як ті меблі, що він їх неухважно розглядав на вітринах великих мебльових крамниць. Він не мав сумніву, що ті стільці й канапи, з такими незвичайними, незручними для сидіння спинками, ніхто не купує, – виставлено їх для приваби публіки.

Але знайомство з Гарбузенковими починало його переконувати, що такі стільці, справді, купують, а загадкові люди з романів існують і в житті” [4, 19]. Таке порівняння літератури й романної ситуації уможливорює альтернативну щодо шаблонів читацької рецепції візію дії. Реабілітація письменницького дискурсу опосередковано доводить значущість непересічних інтелектуалізованих форм духовного досвіду й підносить вагу зображеного світу як моделі сучасного суспільства. Поєднання теперішнього й минулого, літературного наративу та обставин романної дії увиразнює обмеженість уявлень, напрацьованих пересічним “здоровим глуздом”. Перцептивний кут зору героя закладає герменевтичний код фабули – таємницю Гарбузенкова-старшого, яка виявилася “первородним гріхом” його сім’ї.

В основі персонажних наративних фрагментів роману так само лежать історії *гріхопадіння* дійових осіб. Виклад зміщується в минуле, завдяки чому унаочнюються соціальний і біологічний фатум як форманти поведінки персонажів. Цю тему започатковує аналепсис – оповідь Данька про зв’язок із Тонею. Її підсилює лист дочки Гарбузенкова Сані з історією зради брата Ніки – колишнього революціонера. Еквівалентність ситуацій провини водночас вияскравлює відмінності вчинків персонажів. Якщо доля Данька й Тоні – наслідок дії фатальних біологічних чинників, то переступ Ніки й Шапкіна – доказ їхнього свідомого вибору. Позиція Сані, позбавлена радикальних висновків з історії родича, не здатного спокутувати колишню провину й розірвати похідний від неї симбіотичний зв’язок із Шапкіним, свідчить про культурну неприйнятність позиції оповідачки як вимушеної учасниці драматичного дійства. Провина Данька й Тоні – аналог первородного гріха;

натомість зрада Ніки – відступництво, яке вилучає персонажа із часопростору достотного етичного вибору.

У міру загострення конфлікту внутрішнє мовлення Петра Заболотька вбирає голоси інших персонажів, діалогізується, відтворюючи суперечності в потрактуванні проституції й нещастя Тоні. Розмірковуючи над цими проблемами, герой пригадує чужі думки, зокрема покійного батька:

“– Трава їсть землю. Вівця їсть траву. Людина їсть вівцю. Земля їсть людину. І знову спочатку”.

Після власних слів батька йде показовий виклад чужих (батькових) думок у формі невластивої прямої мови Петра: “Людське суспільство не має ніяких переваг у природі, так само підлягає законам пожирання, як і все інше на світі. Найпристосованіші виживають, пожираючи. Непристосовані не виживають, служачи для пожирання перших. Тільки поети та інститутки хочуть пустопорожнім патяканням змінити закони життя.

І виходило (це вже – мовлення самого Петра. – О. Б.), що Тоня – просто менше пристосована, і повинна була слугувати для пожирання тих п'яних пик...

Ні, з цим Петро Семенович не міг погодитись...

Це було нещастя, фатальна чи яка там помилка, хвильове божевілля, тільки не непристосованість... Якраз через те, що Тоня мала цього більше, ніж інші, <...> цього “душевного”... А Михайло мав би підстави сказати: “Ага! Тепер ти до нас (тобто соціалістів, дисидентів буржуазного суспільства. – О. Б.)? Ні, іди до пристосованих...” [4, 116-117].

Структура уривку – майстерний зразок поліфонії. Думки Заболотька-старшого подані через емоційне мовленнєве сприйняття сина (“пожирання”). До них долучаються голоси Петра (“І виходило, що...”), матері (“душевне”), брата Михайла. Свідомість протагоніста актуалізує чи не всі пояснювальні дискурси доби (носіями яких постають згадувані персонажі), унаочнюючи їх інтерпретативну обмеженість.

Важливим складником нарративної структури роману стають описи. У натуралістичному дискурсі вони посилюють соціальний аналітизм зображення. У Винниченка описи життя повій і соціального функціонування проституції, розширюючи епічне тло дії, загострюють внутрішній драматизм нарації, наближаючись до антропологічного об’явлення, яке стає складником ініціації новітнього пророка: “Законів життя проповідями не змінити. Ідуть! Корчачись од сорому, огиди, страху, напиваючись або скромно похиливши голови, нещасливі чоловіки, дідки, хлопчики, “фуфирі”, та “соплюни” – всі йдуть. Кишать ними щоночи (так у публікації. – О. Б.) Красногорські вулиці. В місті сплять матері та жінки, а там, на горі харчить надірвана, гунява музика, “разоряється” “фуфир”, плаче й б’ється головою об ліжко “соплюн”, гнояться й руйнуються душі та тіла молодих “непристосованих” жінок, гноючи та руйнуючи за собою й інших.

І цілком натурально, що коли якась Тоня, напруживши всю силу, вирветься звідти й прийде до матерів та жінок, – о, пощади їй не буде! І жінки, і матері, і самі ці чоловіки та діти заплюють її, заб’ють і викинуть геть од себе, знову туди, на Красногорську, або ж у тюрму, у смерть. Але викинена, відкинена, “сувенірить” (заражає інших. – О. Б.) тоді ще з більшою люттю” [4, 125]. Динамізм опису, посилений позачасовим моделюванням долі повії, надає викладу експресивності й перетворює натуралістичну історію на візію гріховного світу. Теперішній час увиразнює константність зла в суспільстві, його тотальну інтегрованість у функціонування соціальних структур. Тому розгадка герменевтичного коду – розкриття Заболотьком родинної таємниці Гарбузенкових (хвороби старого батька) – постає як складник новітнього соціального міфу.

Підсумок роздумів – рішення Заболотька виступити з лекцією – стає внутрішньосюжетною подією, нарративна фіксація якої позначена невідповідністю драматичної ситуації і поведінки героя, що дістає негативну оцінку сторонніх спостерігачів: “З цього дня “форменна манія” Петра, як скорботно казала Марія Панкратівна, цілком захопила його. Він ні про що інше, крім своєї лекції, не міг думати. <...> А Петро, як навмисне, <...> сміявся, жартував, радів невідомо з чого, ліз навіть обійматися” [4, 165]. Перцептивна позиція фокалізатора накреслює герменевтичний код майбутньої розв’язки, а водночас переосмислює позу соціального реформатора як розумову одержимість.

Трагічна провина Заболотька також фіксується у формі нарративної констатації. Часова дистанція з елементами невластне прямого мовлення героя накладається на повідомлення про ризиковану ін’єкцію: “Він згодився. Як це сталося, він потім не міг стямитись. Тільки, мабуть, отой гарячковий, легковажний стан, що в ньому він перебував увесь час, міг спричинитися до такого нерозважного, поспішного кроку. Та згодившись, він хоч би ж постарався якимось інакше обставити його. А до того, справді, надзвичайно тяжке становище родини, – він сам виразно побачив його другого дня, як заїхав до вчителя, щоб сказати жінці про свою згоду. Ці обличчя дітей, похмурий шепіт, коли батька навіть не було тут, хмарна тупість їх, хвилювання жінки, що доходило майже до неприємності” [4, 179]. Опис обставин морального вибору деталізує ситуацію, яка постає наслідком панування дискутованих ідеологічних позицій, і водночас парадоксально резонує з розвитком внутрішнього сюжету – вирішальним психологічним зламом, фіксованим у невластне прямому мовленні персонажа, синхронному з дією: “Та й хід власних думок допоміг скласти тверде рішення: він має право сам перед собою і перед кожним, хто зможе знати всі обставини, зробити цій людині, навіть проти її волі, ін’єкцію. Шансів за щасливий результат дуже мало, смерть майже неминуча, він свідомо майже вбиває людину, але він має рацію. Коли б він одмовився допомогти цим людям, то це могло бути тільки з страху за себе, а не з чого іншого” [4, 179]. Поєднання об’єктивного опису з роздумами персонажа витворює модель межової ситуації, у якій зміщуються сенсові поля суцього і належного. Через вольове подолання фатального детермінізму конструюється гаданий часопростір трагічного вибору.

Невдачу раціоналістичного просвітницького проекту спершу осмислено в невластне прямому мовленні героя під час лекції: “Чого ці всі, хто тут, у цій залі, повинні були зрозуміти його, а ті, свої, могли не розуміти?” [4, 182]. Така оцінка одивнює попередні перипетії внутрішнього сюжету й проблематизує вагомість теоретичних побудов персонажа. Водночас нарративне обрамлення фатальної розв’язки позицією “всіх” завершує побудову авторського образу гріховного світу: “Усі казали, що Заболотька судили за лекцію, а не за Маєвського. Через те й не виправдали, як впливало з самої справи, але й не вистачило духу дати каторги, як за буквою закону випадало” [4, 201]. Натуралістичний нарратив перетворюється на об’явлення єретичного соціалістичного дискурсу.

Психологічні риси головного персонажа майже не розробляються в мовленнєвому шарі художньої структури. Натомість зображення руху “нешасної свідомості” Заболотька узгоджується зі стильовими тенденціями експресіонізму. Для цього на пряму характерне “прагнення до втілення не конкретного й одиничного, а загального (духу, ідеї), не натуралістичної “фізики буднів” <...>, а... “метафізичних образів”, здатних виразити ... “кризи пізнання” самої людини” [9, 259]. Щоправда, “фізика буднів” (як оприсутнена, осмислена в мові складова частина експериментальної ситуації) узгоджена в “Заповіті батьків” із “кризою пізнання”. Деіндивідуалізація, депсихологізація соціально-

викривавчого процесу відповідає твердженню теоретика експресіонізму К. Едшміда: “Нема більше думаючого, ні – є сама думка” [цит. за: 15, 137].

Диалогія “По-свій!” – “Божки” вносить у вже відносно сформовану структуру романної розповіді нові риси. Особливість наративної будови твору – вага ретроспекції для розуміння сучасного стану персонажів. Якщо в романі “Заповіт батьків” аналепсиси максимально драматизують дію, то в диалогії вони включені в розлогу епічну структуру, і їх конфліктотворчий потенціал стосовно часу основної дії притлумлено.

Експозиція й передісторія дії прикметні поєднанням різних персонажних фокалізацій у викладі становища родини Микульських. Такий наративний засіб унаочнює психологічне підґрунтя соціальних ролей. Через невласне пряме мовлення Модеста, котре поєднує сучасне й минуле, обрамлюючи аналепсис, актуалізується визначальна подія, котра ставить під сумнів етичну позицію персонажа: “Але все так складалось, що Модест мусів робити не те, що йому найбільше подобалось. <...> Єдиною потіхою його було те, що він чесно ставився до всього, за що брався. <...> Чесне відношення до своїх обов’язків було його виробленим твердим принципом життя. Цим самим можна пояснити те, що він женився на Діні, з якою зійшовся якимось випадково, без особливого кохання. Коли вона завагітніла, він негайно обвінчався. Цей шлюб викликав у родині сумне незадоволення, але до Модеста за це саме поставились з пошаною.

Але що чесніше, точніше Модест відносився до своїх обов’язків, то більше почував себе стомленим, незадоволеним. Тим виразніше чув, що робить не те, що йому хочеться, то частіше попадав у таке становище, коли мусів сам себе зраджувати” [5, 171]. Ретроспекція демонструє владу традиційного закону – символічного голосу Батька, соціального й культурного несвідомого, котре стає предметом осмислення автора.

Сторонній погляд теж демаскує позицію Модеста. Опис його обурення з погляду сестри – Олесі Микульської – увиразнює згнічену травму – результат дії морального імперативу: “...Модест явно хотів просто образити брата, помститись, зробити боляче йому й собі” [5, 7].

Інший аналепсис – спогад Анатолія Микульського про минуле Миколи Водосвятського – унаочнює поведінку, основану на грі: “Це було років сім тому, якраз в самий бурхливий час революції. Водосвятський тоді ходив чистим босяком, в якійсь драній, чорній косоворотці, <...> в якомусь страшному капелюсі. На лиці телячий захват, в очах задерикуватість гімназиста, з папіросою в зубах, в кишнях прокламації, на вустах цілі кулемети революційних фраз. Словом, типічний “товариш” [5, 80]. Сторонній погляд визначається ціннісним контекстом, далеким від ідей радикального перетворення людини і світу. Тому шаржована замальовка має посилити скепсис читача стосовно можливостей духовного розвитку як фокалізатора, так і фокалізованого.

Симптоматичною постає орієнтація етичної проблематики твору на входження до мовних партій персонажів – нараторів і фокалізаторів – “чужого слова”, його переосмислення, своєрідна гра із ціннісними контекстами, яка оприявнює їхнє екзистенціальне й релятивне наповнення. Зокрема, Юрій думає про Водосвятського, слухаючи його тиради: “Раніше він сказав би не “неухильно тримаєтесь дотепів”, а як-небудь вроді “неізменно любитель остроумія” [5, 93]. Обидва звороти увиразнюють орієнтацію фокалізованого на модні соціальні стереотипи, на панівний дискурс доби.

Ретроспективна характеристика образу Водосвятського персонажами-фокалізаторами в контексті експозиційних перипетій увиразнює складник авторської епічної парадигми – ідею мінливості індивідуальних світоглядних

настанов як цивілізаційної маски особистості. Ця гра з революційним кітчем, у якому знівельовано інтелектуальний і моральний катарсис, утверджує думку про неадекватність ідеологічних матриць для розуміння новітньої екзистенційної проблематики. Натомість погляди персонажів-антагоністів Анатолія і Юрія узгоджуються, фіксуючи театралізовану риторику Водосвятського. Ця імпліцитна форма авторської позиції має бути спроектована на романний досвід головного героя – Вадима Стельмашенка.

У листі до Юрія його коханка, енергійна соціалістка Ріна свідомо воює із “чужими словами”, які не відповідають її уявленням: “...Страшно нудно уявляти хоч на хвилину, що у нас все засновано на “гніздечку”... (Але яке це приємне слівце, м’якеньке, умиротворяюче, колисаюче, ну зовсім як пожована кашка. Правда?). “...Думаю також, що коли людині стає трошки соромно... й вона схоче сама походити, то це також не називається силою. Навіть *жертвою* це не можна назвати” [5, 90].

Ріна розкриває внутрішній сенс чужого дискурсу як психологічної реальності, котра навіює мовцеві і сприймачу бажані уявлення. “Дискурс бо – що й показав нам психоаналіз – це не просто те, що виявляє (чи приховує) бажання, він також і те, що є об’єктом бажання” (М. Фуко) [13, 52].

Тотальний перегляд позицій персонажів унаочнює ситуацію “падіння кумирів” буржуазного суспільства. Її альтернативою стають “записки” (щоденник) Вадима Стельмашенка. Головний аналепсис діалогії – сибірська історія – протистоїть решті персонажних досвідів і водночас підлягає осмисленню в подальшій дії.

Тип нарративу покликаний виповісти екзистенціальну істину, дати ідеологічне виправдання мовця. Первинна, провокативна етична інтенція “співчуття до скривджених природою й суспільством” зазнає поразки у внутрішньому діалозі мовця – свідомо конструйованій дискусії із приводу планованого експерименту – статевого зв’язку з негарною Наташею. Цей діалог виявляє на кону свідомості протистояння двох раціональних рольових настанов. Кожна з них прагне спростувати іншу, обмежити владу імперативного дискурсу над суб’єктом мовлення й дії. Таку вагу прагне присвоїти собі “ідеолог-експериментатор”, а потім – “скептик-психолог”, він же “суддя”).

“Самій природі оповістити війну! Природі й громадянству, яке звикло посміхатись і танути перед тим, що воно назвало собі красою.

Ой-ой, Вадиме, а чи не занадто ти береш на свої плечі, хлопче, га?” [5, 123-124].

“Ага, от і попався!.. Значить, Наташа і в твоїх очах погана?”

Що значить “погана”? Не погана, а нещаслива.

Ні, хлопче, не крути; це майже все одно.

А хоч би й все одно, то наплювати!” [5, 125].

Уявний діалог у вставному нарративі драматизує дію, доводячи штучність проекту Стельмашенка. Самооцінка гравця ще до початку його експерименту позбавляє останній гуманістичного пафосу, на який претендує герой. Діалогізація викладу – автофокалізація персонажа – уможлиблює тлумачення внутрішньої дії як моделі самопізнання, сюжетного випробування ваги обох дискурсів – моралістичного й імморалістичного. Ціннісна дистанція уявного співбесідника щодо персонажа закладає рецептивну матрицю, котру належить прийняти як авторитетну. Однак діалог-агон увиразнює перехід ідеї “співчуття до скривджених” у власну протилежність, а також ціннісну мінливість, смислово неусталеність вихідного екзистенціального нарративу. Наступним етапом його витворення (уже після самогубства Наташі й бойкоту Вадима з боку товаришів) стає підсумкова фраза першого фрагмента “записок”, яка унаочнює відносну

сформованість типу “надлюдини” й дає змогу тлумачити викладену історію як ініціацію: “Я чую, що хутко можу піти до них (до людей. – О. Б.). Але мене це мало зачіпає” [5, 151].

Натомість мовлення нейтрального розповідача (екстрадієгетичного гетеродієгетичного наратора), яке відкриває подальший виклад – опис переживань героя після повернення й зустрічі з батьками – констатує психологічну подію, протилежну декларованим здобуткам. Цьому сприяють елементи персонажної фокалізації розповіді: “Вадим тривожно прокинувся й хутко сів на постелі: хтось кликав його, він виразно чув не то жалібний, не то нетерплячий окрик <...> Вадим знову ліг, – йому вчулося. Але якась незрозуміла тривога розросталася все більше та більше. Хутко вона перейшла в холодаще чуття якоїсь відбутої катастрофи. Воно було страшенно подібне до того почування, яке опанувало Вадима, коли його останній раз арештували й одвели в участок” [5, 152]. Таке протиставлення дієгетичних рівнів витворює напругу між двома часовими площинами сюжету й між ціннісними контекстами оповідача і розповідача. Зміна суб’єкта розповіді фіксує занепад старого дискурсу “сили” й умови появи нового. Становлення його матеріалізується у Вадимових “записках” через коментар зображуваного, який увиразнює часову дистанцію між викладом і наратованою ситуацією. Ідучи за аналогією до сибірського щоденника, слід припустити, що записи зроблено незабаром після події. Тому оцінна позиція інтрадієгетичного гомодієгетичного наратора має сюжетне значення:

“– Ти (говорить Вадим до брата Ося. – О. Б.) повинен до Никодима (дядька. – О. Б.) ставитись з повагою. Він представник капіталізму та ще й національного.

(До чого тут був капіталізм – не можу собі тепер уявити)” [3, 19].

“Але тут трапилось найгідкіше, найганебніше зі всього, що я наробив у той вечір (ідеться про сутичку із соціалістами. – О. Б.)” [3, 185].

Як зазначав Д. Лихачов, “близьке слідування за часом дії створює драматургічну напруженість” [10, 597]. Тут цей засіб дає зримий образ психологічних зрушень, увиразнює колізію між модною “маскою” імморалізму й пошуками самості, які викривають і руйнують впливову ніцшеанську формулу поведінки. Часова дистанція коментарю викриває інтелектуальну гру, пов’язану з імморалістичною позицією, і постає розгортанням скептичної настанови-матриці засланського щоденника. Проходження героєм душевного чистилища завершується визнанням ваги “людського болю” в останніх романних “записках”: “Одна правда в мені: я не можу, Осі, Антошки, мої старі, не можу я не мати в собі вашого болю. Чи хочу я, чи не хочу – хтось чи щось дало мені його й я корюся йому. І во ім’я його – во ім’я сили, що дала мені цей біль [,] плюю в пику всім божкам, які сковують силу й розмах життя” [3, 329]. Звернення до можливого експліцитного читача – риторичний знак доконаності психологічного процесу, розв’язка інтелектуальної драми бунтівної свідомості.

Паралельний вставний наратив – розповідь Юрія про випробування працею – описує ситуацію, еквівалентну становленню Вадимової “сили”. Історія Микульського відповідає схемі випробування казкового героя, котрий має здобути наречену (Ріну). Однак перцептивний кут зору оповідача, попри цілковиту суголосність викладеного марксистському дискурсові, позбавлений відповідної йому оцінної й інтерпретативної позиції, котра формувала б вищий ініціаційний сенс описаної історії. Якщо Вадим прагне у власних коментарях розширити соціалістичну доктрину екзистенційними мотивами, то Юрій перетворює свою свідомість на *tabula rasa*.

Зізнання обох персонажів прикметні мінімальною дистанцією щодо оповідуваної ситуації й тому набувають ваги вичерпних психологічних

документів, які у структурі роману постають варіаціями притчі про блудного сина – складниками авторського антропологічного міфу.

У романі “Хочу!” в центрі уваги опиняються прагматична значущість дискурсу, його вітальні основи й ціннісна вага. Перший лист Халепи зорієнтований на експліцитного читача – літераторку Лідію. Цей засіб має передусім зруйнувати рецептивну модель, основану на культурі краси. Перцептивний кут зору оповідача рухається від осмислюваної події (зради Лі) в минуле, вибудовуючи схему розвитку декадентської свідомості. Оцінка зради вільна від романтичних штампів: “І нічого в цьому жахливого немає ні для мене, ні для тебе, ні для Костяшкіна, ані для кого, хто вміє *розуміти*, хто ступив по той бік добра й зла” [7, 105]. Орієнтація на ніцшеанський дискурс має стимулювати пошук нових форм самореалізації персонажа – “вищої людини”, за вжитим Халепою виразом німецького філософа [7, 106]. Розлогий аналепсис через зіткнення перцептивних кутів зору – колишнього і теперішнього – замість духовного поступу фіксує безвихідь, закріплену колективною фокалізацією як матрицею тлумачення описуваних подій: “Ми, наприклад, чудесно знаємо, що ніяких богів у нас нема, але пишемо про різних богів, про святині, <...> й тому подібні гарні, таємні речі. Бо ми знаємо, що тисячі простячків од цих слів попадають у зворушення, а, зворушившись, хвалять нас, купують наші книжки...” [7, 108].

Наративне обрамлення історії стосунків із Лі фіксує амбівалентну подію культурної ініціації: “Так, ти в великій пригоді стала мені, це я мушу признати. Ти навчила мене кохання богів, навчила носити добре пошиті костюми, навчила бачити красу там, де для других саме багно” [7, 111]. Часова динаміка перцептивного кута зору нівелює цінність описуваних етапів становлення героя. Наратив перетворюється на фаталістичний біографічний міф, який вивершується ймовірним пролепсисом – секуляризованою версією Божої кари за гордості: “Ти досить суха, спокійна, аморальна, мудро-жорстока, але тут ти ще не досягла цілковитого довершення. Коли досягнеш і *зрозумієш*, – ти підеш слідом за мною. Неодмінно підеш, бо тобі стане безумно *нудно*.”

Я не осуджую, я й не кажу, погано це чи добре. Я тільки констатую: розвиток веде до розуміння, розуміння до нудьги, а нудьга до знищення самого себе” [7, 112].

Після знайомства невдалого самогубці з рятівниками – українською родиною Сосненків – невласне пряме мовлення Халепи стає альтернативою експозиційного песимістичного дискурсу й гармонізується з пафосом життєствердження, унесеним земляками. Думки та спогади про українське минуле, сугеровані народною піснею, в індивідуальному аналепсисі відкривають реалії психіки, закорінені в колективному несвідомому, засвоєння якого пов’язане із процесом становлення індивіда:

“– Ой зійди, зійди, ясен місяцю,
Як млинове коло,
Ой вийди, вийди, серце дівчино,
Та промов до мене слово.

І от він ясно бачить місяць, величезний, круглий, справді ніби “млинове коло”, бачить довгу, блідо-жовту смугу, що поринула вглиб тихої, заснулої води ставка. Він напівлежить на городі під тином і жде Оксану. Нетерплячі руки мнуть і ламають колючі, шорсткі листя гарбузів. Сильно, пряно пахнуть коноплями й лугом. “Та виходь же, ах, швидше виходь!” Біля стайні хтось сердито кричить: “Тпру, ножку! Тпру!” Крізь вишні пробиваються зелені промені

лямпи з батькового кабінету. Старий козацький рід! Як дивно, солодко й ново хвилює ця думка!” [7, 142].

Сакралізацію віднайденого духовного й комунікативного часопростору посилює лист Олени Чупрун зі згадкою про навернення “відступників”: “Вона сама знає приклади, коли він (старий Сосненко. – О. Б.) запалював сивоволосих дідів, що прожили життя в цілковитому байдужжї до своєї нації та до подібних цьому питань. Вони, ці старі люди, поважні батьки родин, так запалювались, що стоячи одною ногою в домовині, починали, як діти, вчитися української мови, писати диктанти, читати брошури й лютувати від одного косоного погляду на українське питання” [7, 172]. Натомість лист коханки Лі подає альтернативне бачення майбутньої сюжетної дії: “Але я тебе так добре знаю й так зневажаю, що ось тобі просто в вічі кажу: не мине й місяця, як ти “спокусишся”, Йосифе мій прекрасний. Та не тільки “спокусишся”, а будеш ти в мене тим самим, чим був увесь час до того, як з’явилась хохлушка з баранячими очима – себто моїм льокайом (так у публікації. – О. Б.)” [7, 170]. Інтертекстуальне відсилання до біблійної історії, увиразнюючи профанний кут зору, актуалізує давню тему української культурної свідомості, відому з роздумів І. Вишенського і Г. Сковороди, – тему світової спокуси, зокрема жіночої.

Полілог персонажних наративних форм продовжується другим листом Халепи до Лі, який фіксує підсумок попереднього внутрішньсюжетного досвіду – ресакралізацію духовного часопростору. Показова переоцінка взаємин із коханкою на тлі нового перцептивного кута зору: “Але в чому була твоя влада наді мною? думаю я тепер, без злоти на себе, як про стороннє, чуже мені явище. І в чому була моя слабкість?”

Мені здається, що все полягало в нашій, прости мене, розпусті. <...>. Я зазнаю тепер щось подібне до того, що зазнавав за часів юнацтва: коли я бачу якусь жінку, не стару й не огидливу, то мені в грудях пробігає хвилюючий холодок. Ніяких “брудних”, як говорять моралісти, почувань у мене при цьому нема, тільки холодок та передчуття якоїсь молодої радості. І тебе я згадую з цим самим холодком. Ні, збрехав: трохи інакше. Холодку нема, але є теплий сум” [7, 181]. Часова дистанція оповіді, вибудовуючи альтернативу поцінуванню краси в першому листі, указує тут на минущість культу естетизованого світовідчуття. Елементи патріотичної риторики, опертої на трансформації євангельської притчі, зумовлені орієнтацією на експліцитного внутрішньтекстового читача, перетворюють персонажний наратив на сугестивний міф, закорінений у романтичній традиції, і замінюють декадентську гру її антитезою – пасіонарною позою: “Воістину, як блудний син, приходжу я в батьківський дім, але не в той дім, що блищить огнями, що пишається розкошами, питтями та яствами, а в хатину убогу. І від того ще пекучіше мій сором, ще болючіша любов, ще невпинніше моє бажання покрити свій гріх невірний і віддати життя своє тому, хто дав його мені” [7, 184]. Докорінна протилежність настрою першого і другого листів Халепи – відповідно “недуги на смерть” і духовного відродження увиразнює ці межові екзистенціали як однаково проблематичні дискурсивні позиції персонажа. У другому листі підносяться колективне несвідоме й вітальні бажання як стимул індивідуального буття, усуваючи зі сфери рефлексій сенсожиттєву проблематику й переграючи відповідний авторитетний наратив: “...Хай я ніколи не зможу дізнатись, навіщо потрібно було моє існування – хай так, але що з того. Я благословляю життя і за те, що ще двадцять літ буду жити. <...> Закон життя всякого: людини, мікроба, блощиці, й планети – хотіння. “Хочу!” – от що співає, дзвенить, гукає, стогне, шумить і всяко виявляє себе в природі. <...> Але я знаю, що “блаженні алчущі й жаждущі правди, бо тих є царство небесне”. Я знаю, що хотіння є життя й тому: блаженні багато, люто,

нездійснено хочащї, бо тих є життя вічне” [7, 182, 183, 185]. Визивний діалог із євангельською заповіддю актуалізує універсальний оцінний контекст *правди* як вищого *етичного* сенсу існування і спростовує однозначні висновки оповідача. Психоданаліз також указує на необхідність творчої асиміляції колективного несвідомого. За К. Г. Юнгом, “той індивідуум, який уключає дану йому а пріорі й несвідомо колективну психіку до складу свого онтогенетично набутого активу, ніби вона – частина цього активу, тим самим невинувато розширює обсяг особистості з відповідними наслідками. <...> Колективна психіка <...> обтяжує й знецінює <...> особистість, що виявляється <...> в несвідомому посиленні самозахвату аж до хворобливої волі до влади”. “Особистісна цінність міститься лише у філософському звершенні, а не в первісному баченні” [18, 150, 147].

Ініціяція українством, як і вся попередня нарративно-сповідальна практика, випробовується в подальшому розгортанні сюжетної дії. Основним носієм нарративного змісту – викривальним чинником, показником самоусвідомлення персонажа, стає його невинувато пряме мовлення. Логічна послідовність викладу в листах ідеологізує й міфологізує наратовану історію, стискаючи час у раціональну схему. Натомість медитативний самоаналіз невинувато прямого мовлення фіксує повільний плин приватного часу, у якому вияскравлюються деїдеологізовані константи світу гріховної, пересічної людини: “І невже можливо все те, про віщо він, як в гарячці, думав ці півтора-два місяці? Чи серйозно ж усе це? Та тут же треба величезної сили, залізної волі, непохитної віри, досвіду, знання людей, обставин, гарячої любові до задуманого. А хіба ж усе це він має? <...>

Та й самі ці пляни, знов і знов, що воно таке? А може, це тільки наслідок хоробливого стану... Або ж форма гіпнозу, якому так легко було піддатися в тому ослабленому, ненормальному стані? <...>

Як це все сталося?! Через що? Яка Україна, навіщо? Та це ж усе штучне, роблене у його!” [7, 199-200].

Невинувато пряма мова Халепи фіксує сприймання навколишнього світу, поєднуючи, подібно до імпресіонізму, враження із плином думок персонажа. Цей нарративний шар демаскує утопічні візії залежністю від царини наявного буття, у вимірах якого приречений рухатися дискурс героя. Антитеза різних мовленнєвих шарів у романі посилює тему трансформації вітальних імпульсів, діяльного опанування особи психоданалітичною дихотомією самтожності.

Сенсовий розрив між декларованим в оповіді ідеальним ціннісним часопростором і профанним хронотопом повсякденного тривання героя особливо увиразнюється в нарративно-медитативному фрагменті, пов’язаному з козацьким минулим України й роду Халепи зокрема. Порівняльний опис минулого і сучасного Батьківщини фіксує зупинку дії в невинувато прямій мові протагоніста: “Ось тут колись пливли запорозькі байдаки. На горі не було різнофарбної накиданої купи будинків, – самі могили стояли там, стережучи волю й простори зелених незайманих степів. І предок Халепи теж, можливо, був серед засмажених, м’язистих, диких володарів Запоріжжя, властителів “дібр і маєностей землі Української”, такий самий засмажений, дикий, волелюбний. Звучно й многоголосо лунав гомін по тихому обширу батька Дніпра. Блискали дула пістолів і списи. А на могилах маленькими мушками чорніли сторожові брати-козаки, готові на найменшу небезпеку димом смолоскипів та огнищ подати вість по всій Україні.

Тепер тільки нахабні моторові човни шмигляють, а по берегах “батька” куряться велетенські димарі заводів та фабрик. І нащадки засмажених поборників волі, “вольностей і маєностей” України, забувши про те, хто вони, в димові, в чадові, одурілі й жовті від хворіб, в грохоті машин з ранку до вечора прокладають

собі шлях до тяжкої безвісної смерті” (особливості авторського правопису збережено. – О. Б.) [7, 244-245]. Історія (тут – наративний аналепсис) не стає для Халепа “об’явленням про ноуменальну дійсність” [1, 15]. За М. Бердяєвим, “підхід до ноуменально “історичного” можливий через найглибший конкретний зв’язок між людиною й історією, долею людини й метафізикою історичних сил. Для того, щоби проникнути в цю таїну “історичного”, я маю передусім досягнути це історичне й історію як до глибини м о е, як до глибини м о ю історію, як до глибини м о ю долю” [1, 15].

Історичний досвід, оприявнений, зокрема, у роздумах самогубця-невдахи, закладає парадигму оцінки романної дії. Тому персонажні згадки про героїчну добу постають елементами вагомого національного наративу: “В історичному міфі дано передану народною пам’яттю оповідь, яка допомагає пригадати у глибині людського духу якийсь внутрішній пласт, пов’язаний із глибиною часів” [1, 20]. Однак у свідомості Халепа аналітичний опис не стає джерелом героїчного пафосу. Натомість протиставлення профанному сучасному ідеального майбутнього виявляється пролепсисом, котрий не має сенсу навіть як персонажна модель уявного світу: “І раптом ось тут на цьому зеленому лузі, на місці закурених димарів виросте колись цілий город праці, нової, відродженої. <...> А чому б не бути цьому коли-небудь? <...>

Халепа заплющує очі, лежить непорушно й старається уявити собі “царство майбутнього”. <...>

Аля як він не напружує фантазію, виходить усе та сама чужа, фантастична країна, якась підчищена Еллада. <...>

От він думкою йде по вулицях того міста, що на горі. Поліцаїв на перехрестях і взагалі ніде не буде. <...> Хм! Улиця без поліцая, без хазяїна? Візники, що журно рядами стоять біля тротуарів, теж зникнуть. Не буде вивісок, магазинів, не буде, розуміється, цих підвалів, з вікон яких обдає теплим, вогким смородом. <...> Крізь розчинені вікна не можна буде бачити хирлявих, синюватих, прилизаних голів служачих всяких контор та банків. На вулицях не видно буде хапливих людей з заклопотаними, злими, діловими обличчями.

<...> Від напружень думки, від сонця й палючого вітру Халепа весь вкривається потом.

А коли ввечері вертається додому, то все, “чого не буде”, немов глузуючи з його, з особливим нахабством лізе на очі. І сморід підвалів, і прикуті до столів та станків синюваті люди, й шинки, й хазяї улиці – поліцаї, й хапливі, заклопотані дільці, що ненавидять свої діла, й журні візники, й дітлоха, що длубається в поросі та смітті улиць. Кидаються в очі обличчя сих дітей: пристаркуваті, з пукатими баньками очей, прикритими млявими, як зів’ялі пелюстки, повіками. <...> Дегенеративні, жалюгідні, засуджені личка” [7, 245-246]. Опис – це зображення “об’єктів, істот, ситуацій... в їхньому просторовому, а не часовому існуванні”, яке фіксує “їхню одночасність, а не послідовність” [12, 90]. У Винниченка оцінна позиція фокалізатора (Халепа) демонструє *відрив* думки від актуального соціального часопростору з його прихованим драматизмом – прикметне зрушення внутрішньої дії, яке нівелює попередній сюжетний досвід. Зміна зображуваного об’єкта й ракурсу бачення, яка вклинюється у просторовий опис, – згадка про піт – іронічне перекодування біблійного присуду: “У поті свого лица ти їстимеш хліб, аж поки не вернешся в землю, бо з неї ти взятий. Бо ти порошок, – і до пороху вернешся” (Бут. 3: 19) [2, 3]. Другий опис – завершення наративного розгортання епізоду, яке фіксує дискурсивний вакуум персонажа. Фаталістичний присуд фокалізатора щодо дітей – альтернатива утопічному пролепсису. У розгортанні опису втрачено зв’язок минулого, сучасного й майбутнього, забезпечуваний свідомою інтеріоризацією

колишнього й теперішнього соціокультурного досвіду – джерелом історичного сенсу індивідуального тривання. Адже “істинна філософія історії є філософія перемоги істинного життя над смертю, є прилучення людини до іншої, нескінченно ширшої дійсності, аніж та, у яку вона вкинута безпосередньою емпірією” [1, 17]. Натомість у пліні вражень унаочнюється вимушене історичне безґрунтянство героя.

Опис вражень від маєтку Греблі випадає з ланцюга попереднього драматичного досвіду – фатальної залежності від Лі і трагічної історії Ніни. Влада природного простору перемагає над імперативами культурного часу: “Знову були місячні ночі, й Халепа часто ходив до Дніпра. Там було тихо й журно. Сріблясто-голуба широка стьожка, як у генерала, була перетягнута через усі могутні груди дідуся. <...>

Один берег високий, крутий і строгий, а другий низький, привітний, розгортаючий безкраю голубу далечінь. Вдень у цій далечині гойдаються й палають пекучі хвилі степового повітря, насиченого сухим духом хлібів і трав. І в миготливих хвилях, як круглі човники, мріють козацькі могили, що віками стережуть безмежну просторінь.

Вночі ж і небо, й степ – все в блакитно-зеленому сріблі, все не має ні обрїю, ні меж і повно хвилюючої святої тайни й туги. Вночі чомусь хороший сором і невиразна кличуча кудись тривога хвилюють душу. Дідусю Дніпро, поможи й принеси те, до чого рветься душа!” [7, 301].

У контексті наведеного опису прикметні оцінні компоненти – знаки персонажної фокалізації. Визначення “дідусь” занурює думки Халепа в царину міфологічного сприйняття природи, яке підносить архетипальний зміст українського колективного несвідомого. Річка, зокрема, символізує “незворотний плін часу, що має своїм наслідком утрату особистості і смерть”. “Річка також постає образом людського життя, яке примхливо тече від витoku до гирла, від народження до смерті” [11, 431]. Тому в персонажній фокалізації образ Дніпра виявляється доказом розчинення в імперсональній стихії народного світогляду, в котрому стерто елітарні культурні дискурси. Як указує В. Храмова, “душа сповнюється “еросом” – любов’ю до охоплюваного, що, у свою чергу, охоплюючи її, викликає почуття ентузіастичної відданості, бажання самопосвяти безмежному. Цьому в українській психіці сприяють вчуття в “безкраю далечінь” степу, а також довіра до “первісної доброти” – неньки-природи...” [14, 15]. О. Кульчицький наголошує на тому, що “колективне несвідоме... відхиляє світосприймальні настанови від агресивної активності в напрямку м’якої, ентузіастично забарвленої контемплятивності (споглядальності. – О. Б.)” [8, 55]. У Винниченковій романній моделі опора героя на структури колективного несвідомого, вочевидь, виявляє свою недостатність для стимулювання новітнього творчого чину.

Лист мобілізованого Халепа позначає повернення свідомості персонажа в історичний час із його фатальною владою. Показово, що в останніх оповідних фрагментах нівелюється сенс трагічної історії Ніни як можливого джерела катарсису й оптимістично-гуманістичного пролепсису, накресленого епістолярно-нарративним діалогом: “Прощайте, Ніно! Хочеться сказати вам багато, чого не сказав раніше, та... навіщо? Тепер все не має ні мети, ні інтересу. <...>

От жевріє ніжність до Вас, а непорозуміння питає: навіщо? <...>”

Через кілька днів він одержав від Ніни відповідь, яка іншим часом і здивувала б, і вразила б, і схвилювала його. <...>

Халепа написав, що приїжджати не треба, не варто. А куди їх везуть, нікому невідомо” [7, 306-307]. Підсумок романної дії – відчай перед лицем імовірної загибелі – закільцьовує нарративну композицію, унаочнюючи безсилля

маленької людини, позбавленої благодаті духу. Маємо еквівалентність ситуацій і форм вислову (листів): персонажна нарація, котра починається згадкою про “скидання богів”, завершується випробуванням екзистенціальної ваги святинь. Водночас песимізм героя співвідноситься з тезами другого листа – апологією життя. Колишній оптимістичний підсумок чудесного порятунку виявляється оманливим об’явленням перед перспективою історичної катастрофи. Останній лист Халепи вивершує парадигму його романного дискурсу: від небажання жити (сповідь із наміром учинити самогубство) через невдалу спробу “асимілювати” (за термінологією К. Г. Юнга) своє безособове “хотіння” до вимушеної підвладності знеособленим, знелюдненій відчуженій волі. Підсумкова ідеологічна позиція персонажа сприймається імпліцитним читачем як потенційна поразка дискурсивного проекту. Епістолярна форма викладу актуалізує тричленну сюжетну структуру: теза – антитеза – синтез. Однак останній компонент указує на нерозв’язання суперечностей, на гріховний сумнів протагоніста в дієвості віднайденого сенсу – семіотичний вакуум, який приховує складність позиції імпліцитного автора – носія багатшого й інтелектуально рафінованого досвіду.

Розповідна структура романів значною мірою зорієнтована на вимоги новітнього психологізму. Невласне-пряма мова персонажа – основний носій внутрішньої дії та чинник осмислення вставних текстів, орієнтованих на актуальні літературні й культурні зразки. Така взаємодія корелює зміст і оцінку як відповідних ідеологізованих дискурсів, так і свідомості діючої особи. Психологічний мікроаналіз, засвідчений уповільненням наративного темпу, наближенням розповіді до показу, демонструє можливості індивідуальної художньої техніки (“Рівновага”). Кут зору персонажа-фокалізатора моделює узагальнену схему соціального прозріння, становить елемент авторського профетичного й викривального пафосу, який перетворює романну структуру на соціально-апокаліптичну фреску, поєднуючи стильові тенденції натуралізму й експресіонізму (“Заповіт батьків”).

Розлогість епічної структури дії подає доволі широкий спектр персонажних мовленнєвих позицій, полемічно співвіднесених між собою. Полілог наративів, психологічних ретроспекцій і оцінних позицій, щоденникове коментування описуваних подій і наративне моделювання соціально-антропологічних закономірностей конструюють авторську спробу побудови панорамного роману – новітнього ідеологізованого міфу (диалогія “По-свій!” – “Божки”).

У романі “Хочу!” фіксація мінливих настроїв персонажа як основний складник фокалізації, попри близькість до імпресіоністичної поетики й інтегрованість в ініціаційну сюжетну схему, утрачає вагу авторитетної позиції, доводячи безсилля утопічного проекту, підтримуваного ідеологічними дискурсами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – 174 с.
2. *Біблія*, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Из мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Б.м, б.в., 1994. – 959, 296 с.
3. Винниченко В. Божки // Винниченко В. Твори: У 24 т. – Вид. 2-е. – К.: Рух, 1929. – Т. 19. – 338 с.
4. Винниченко В. Заповіт батьків // Там само. – Т. 22. – 201 с.
5. Винниченко В. По-свій // Там само. – Т. 18. – 192 с.
6. Винниченко В. Рівновага // Там само. – Т. 17. – 264 с.
7. Винниченко В. Хочу! // Дзеркало: Драматична поема Лесі Українки “Орґія” і роман Володимира Винниченка “Хочу!” – К.: Факт, 2002. – С. 91-307.
8. Кульчицький О. Світовідчужання українця // *Українська душа*. – К.: Фенікс, 1992. – С. 48-65.
9. *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в.* / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Отв. ред. Б.А. Бялик. – М.: Наука, 1975. – 416 с.
10. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. Избр. работы: В 3 т. – Ленинград: Художественная литература, 1987. – Т. 1. – С. 261-654.

11. *Полная энциклопедия символов и знаков* / Авт.-сост. В.В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2008. – 607 с.
12. *Ткачук О.* Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
13. *Фуко М.* Порядок дискурса // *Фуко М.* Воля к истине. – М.: Магистериум, Касталь, 1996. – С. 47-96.
14. *Храмова В.* До проблеми української ментальності // *Українська душа.* – К.: Фенікс, 1992. – С. 3-35.
15. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Мюнхен: Сучасність, 1989. – 280 с.
16. *Чумаченко О.* Проза Володимира Винниченка: авторські інтенції та нарративні стратегії: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. / Кіровоградський державний педагогічний університет ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2009. – 20 с.
17. *Шмид В.* Нарратологія. – М.: Язика славянской культуры, 2003. – 312 с.
18. *Юнг К.Г.* Отношения между Я и бессознательным // *Юнг К.Г.* Психология бессознательного / Пер. с нем. – М.: ООО “Издательство АСТ-ЛТД”, “Канон+”, 1998. – С. 125-240.

Отримано 21 квітня 2011 р.

м. Київ



Володимир Даниленко

УДК 821.161.2-31Гудзь09

РОМАНИ “НЕ-МИ” ТА “ІСИХІЯ” В ЛІТЕРАТУРНІЙ СПАДЩИНІ ЮРКА ГУДЗЯ

У статті розкривається місце романів “Не-ми” та “Ісихія” в літературній спадщині Юрка Гудзя – малоосмисленого явища в українській літературі к. ХХ – поч. ХХІ ст. Часопис “Критика” згадує Юрка Гудзя як маргінальне явище української літератури, тому розглядаємо його творчість у контексті таких письменників, як Ф. Кафка, А.М.Б. Стендаль, Г. Мелвілл, А. Платонов, які свого часу теж уважалися маргінальними, а потім стали магістральними постатями світової літератури.

Ключові слова: маргінальна особистість, маргінальне явище, колоніальний і постколоніальний час, код роману, антиколоніальний пафос.

Volodymyr Danylenko. Novels “Not-us” and “Hesychia” in Yurko Gudzy’s literary heritage

The article defines the place of the novels “Not-us” and “Hesychia” in the literary oeuvre of Yurko Gudzy, which is still being treated as a minor phenomenon of Ukrainian literature at the turn of the 21st century. The journal “Krytyka” locates Yurko Gudzy at the margins of Ukrainian literary process; the author of the paper, on the contrary, puts it into the context of such world-known writers as F. Kafka, Stendhal, H. Melville, and A. Platonov, arguing that the latter had also been branded as marginal and later made out the mainstream of world literature.

Key words: marginal person, marginal phenomenon, colonial and postcolonial time, the code of the novel, anti-colonial pathos.

Юрко Гудзь (1956–2002) – малоосмислене явище в українській літературі к. ХХ – поч. ХХІ ст. Автор поетичних книжок “Postscriptum до мовчання” [7], “Маленький концерт для самотнього Хронопа” [5], “Боротьба з хворим янголом” [2], романів “Не-ми” [6], “Ісихія” [4], книжки оповідань “Замовляння невидимих крил” [3] та посмертного видання “Барикади на хресті” [1]. За результатами анкетування критиків, яке щорічно проводить журнал “Слово і Час”, “Замовляння невидимих крил” було визнано кращою прозовою збіркою 2001 р., а книжка “Барикади на хресті” ввійшла до списку кращих прозових видань 2009 р. Однак серед критиків, які тяжіють до часопису “Критика”, Юрко Гудзь досі вважається маргінальним явищем літератури.

Маргінальні явища в українському письменстві завжди були цікавіші за офіційні й канонізовані в радянські чи пострадянські часи. В українській літературі насамперед канонізувалися “відмінники”, що добре знали, якого письма потребує доба Щербицького, Кравчука, Кучми чи Ющенка. Психологія “радянського відмінника” дозволяла їм бути у фаворі, при цьому не розвіявши ілюзії прогресивних письменників. А маргінальні явища залишалися у тіні, де,