

# АНТРОПОЛОГІЯ НАРАЦІЇ



Оксана ГОЛОВІЙ

© 2008

## ПОВІСТЬ ГР. ТЮТЮННИКА “ДЕНЬ МІЙ СУБОТНІЙ”: СПРОБА АНАЛІЗУ

Вихідним пунктом наратологічних студій у літературознавчій науці ХХ ст. стали концепції В. Шмідта, структуралістів та постструктуралістів (Р. Барт, Ю. Крістева, Ц. Тодоров), представників структуралістсько-семіотичних шкіл (Ф. де Сосюр, Б. Ейхенбаум, Р. Якобсон, Ю. Лотман), дослідників художньої комунікації між наратором і реципієнтом (Р. Інгарден, М. Бахтін, У. Еко) та текстової фокалізації, вербального способу представлення часово орієнтованих ситуацій і подій (Б. Успенський, Ж. Жанетт). У радянському та українському літературознавстві традиція теорії оповіді пов'язана з працями В. Виноградова, Б. Кармана, І. Денисюка, Л. Кодацької, П. Хропка. Ця проблема цікавить сучасних дослідників: М. Легкого, М. Ткачука, В. Сірук, В. Балдинюк, М. Руденко, О. Капленко та ін. У мистецьких творах ХХ ст. головним чином аналізується нарація в модерністичному чи в постмодерністичному дискурсі; неореалістичним текстам не приділяється належна увага.

Повісті неореаліста Гр. Тютюнника побудовані за традиційними наративними моделями: “Климко”, “Вогник далеко в степу” – класичний спосіб організації твору (лінійний сюжет, елементи ретроспективності, хронологічна послідовність подій, наявність повної, розгорнутої, завершеної історії з зав'язкою – розвитком дії – кульмінацією – розв'язкою тощо), “День мій суботній”<sup>9</sup> – неklasичний тип оповіді, показовий для неореалістичних прозових творів ХХ ст. З точки зору нарації повість “День мій суботній” не розглядалася у науково-критичних працях про творчість письменника, тому саме вона стала об'єктом нашого дослідження.

У специфіці хронотопу, запрограмованого назвою повісті, використано прийом “введення в оману” читача: “День мій суботній” (незважаючи на інверсію) передбачає оповідь про події одного дня із життя людини: ранок, день, вечір. Однак “горизонт сподівань” реципієнта не реалізується у тексті: “суботня історія” внаслідок насичення сюжету спогадами головного героя-оповідача Миколи Гордійовича Порубая переростає в оповідь про все його життя; відповідно нарація вибудовується не в хронологічній послідовності, оповідь нелінійна, сюжет не збігається з фавулою.

Початок твору є очікуваним з огляду на назву, так само як оповідь від першої особи (так звана “особистісна” оповідь [5, 72-74], “автодієгетичний наратив” [6, 5-6]): “Прокидаюсь я щосуботи од сонця й золота, що, здається, тече крізь вікно з недавно позолочених хрестів на Андріївській церкві” [7, 473]. Проте уже в наступному реченні: “Якщо сонце вже височенько, хрести відбиваються на вицвілих стінах моєї кімнати (я живу тут недавно, ремонту зробити не встиг та вже й не встигну) і ледь помітно тремтять серед сріблястого хатнього пороку” [7, 473], – окрім інформації про пору дня, місце дії, конкретні побутові умови, наявний натяк на загадку: чому герой не встигне зробити ремонту? Автор подає його в синтаксично виокремленій вставній конструкції, як щось додаткове і несуттєве. Згодом таємність та інтрига посилюються: йдеться про помилку, яка “дорого коштувала” героєві, оскільки він усвідомив ілюзорність попередніх уявлень, зрозумів, що його боротьба за право жити так, як хочеться, була приниженням та борсанням “в ятерині дрібниць” – “І в ім'я чого! Щоб подвоювати й потроювати ту ж таки помилку...” [7, 474]. Тобто фавульна побудова наративу здійснюється за допомогою сюжетного “коду-загадки” – рух оповіді від інтригуючого незнання до розгадки-відповіді. Цей рух реалізується в такій схемі подій та ситуацій: ранок і прокидання від сну; спогад про розподіл на місце роботи по закінченню

<sup>9</sup> Публікацію повісті “День мій суботній” протягом тривалого часу “заморожували” на рівні версток. Вперше вона з'явилася російською мовою в журналі “Студенческий меридиан” (1975, № 1, 2); українською – в журналі “Вітчизна” (1981, № 11) – напередодні 50-літнього ювілею письменника, через рік по його смерті.

навчання в інституті; роздуми про несправедливо привласнену кімнату; оповідь про будні (зарядка, чай, дорога на роботу), про завкадрами Товариства – Олександра Павловича Багрича, про директора Івана Захаровича Ясько; спогад про голодне дитинство (з проєкцією на земляка-директора), ситуація з письменником Мироном; оповідь про реконструкцію “квартири-музею всесвітньо відомого вченого... в стилі а ля агітпункту” [7, 490] і усвідомлення інакшості своїх поглядів на історичні пам’ятки, звідси – рішення звільнитися (яке не вдалося реалізувати відразу із-за зачарованого кола процедури працевлаштування в СРСР: “Годин з історії... ніде не було. Тоді я попросився спершу в будівельне управління слюсарем до бетономішалок, далі свердловальником на завод і, нарешті, слюсарем по ремонту товарних вагонів, але мене ніде не взяли: вища освіта” [7, 492]); виринання зі спогадів (уже пів на десяту), “гра” з сусідкою Лідією Костянтинівною; дорога на базар; згадка про кербуда Калініна та з’ясування стосунків із ним; епізод із п’яницею-інвалідом; зустріч та розмова з інститутським другом Степаном; повернення додому, лист від матері, спогад про Галину, вечірня прогулянка містом.

Отже, в експозиції йдеться про неминуче виселення Миколи з квартири та якусь його минулу життєву помилку. З огляду на спогад про розподіл робочих місць після закінчення інституту (випускники правдами й неправдами вирішували дилему: залишатися в місті чи “добровільно” їхати вчителювати на село) суть помилки здається зрозумілою. Проектується ситуація: герой зробив неправильний вибір (залишився в Києві). Свідчать про це сум’яття в його душі, розчакнутість свідомості: “Так і живу: в місті мрію про село, у селі – про місто” [7, 475]. Відчутні дезорієнтація та “загубленість” людини у світі: “Тепер живу в цій кімнаті-келії і почуваюся в ній, як безквитковий пасажир на третій полиці вагона чи ще й гірше, бо пасажир знає, де йому вставати, а я й цього поки що не знаю” [7, 475]. Мимоволі усі сюжетні вузли пов’язуються з цим помилковим вибором: зав’язкою уявляється все та ж ситуація розподілу в інституті, кульмінацією – конфлікт з директором Іваном Захаровичем через музей, а розв’язкою – рішення покинути місто, зробити нарешті правильний вибір.

Микола повідомив свого університетського друга: “Я поїду, Степане, звідси, поїду на село вчителювати. У найглухіше село, аби тільки були там хоч маленький лісок і річка, а не голі обрії” [7, 513]. Однак подія – від’їзд із Києва – на наративному рівні так і не відбувається. Окрім того, після, здавалось би, остаточного рішення про повернення в село (розв’язка конфлікту), оповідь продовжується – лист від матері і спогад про поштарку Галю. Заключна ситуація: герой гуляє вечірнім Києвом (день суботній добіг кінця) і думає про те, що останній раз спостерігає за сонцем із цього місця: “Сонце вже торкнулося обрії. Воно було кругле, густо-червоне і таке врочисте, що говорити з ним личило б хіба що давньогрецькою мовою. Але я не знав давньогрецької і йшов поміж кручами, тихо шепочучи: «Ave sol, ave sol». Скоро я вже не побачу тебе з цих круч... Але ж ти однакове всюди” [7, 521]. До речі, образи сонця та церковних хрестів частотні в тексті, функціонують як символи та “функції-каталізатори” (за термінологією Р. Барта [1, 394-401]). Від’їзд героя не може бути розв’язкою: з огляду на фінальні згадки про матір (уособлення села) та Галю (уособлення міста) рішення покинути Київ хитке (натяки на кохання до дівчини, ймовірність продовження стосунків та план зустрічі). Тобто оповідь незавершена: на подієвому рівні наративна структура залишається відкритою. Значить, факт повернення Миколи до села не є важливим (навіть чи це принесе йому душевну рівновагу). Наратор веде реципієнта манівцями поверхового сприйняття твору (банальний вибір між селом та містом), і лише у фіналі стає зрозумілим, що ситуацію вибору варто проектувати в іншу площину.

На сюжетному рівні зав’язка відбувається не в інституті, а ще в дитинстві героя: спогад про роботу в свинарнику, голод та відбирання кількох мерзлих картоплин (за “крадіжку” яких могли жорстоко покарати) зі свинячої їжі для себе і сім’ї, для колеги тітки Хариті та її немічної матері. Головне – згадка про директора Івана Захаровича, який “віддав сільському господарству свої найкращі роки” [7, 480] (за його ж словами), а насправді був уповноваженим у колгоспі, де працював малий Миколка, і “мав у селі славу людини суворої, такої, що на очі йому з в’язкою соломи чи дров не попадайся” [7, 483] та, відповідно, нічого не знав і досі не знає про потреби села (хоча й хизується досвідом роботи з народом), як, до речі, і про культурні цінності (ситуація з музеєм). Відтак конфлікт із директором (“керівник – підлеглий”) проектується не в площину споживацького розуміння мистецтва та історичної пам’яті, а на глобальний рівень проблеми вибору. Йдеться не про вибір місця проживання чи роботи, а про вибір життєвих цінностей та моральної позиції. Свідчить про це і згадка в кінці повісті: “І рік не в тому, що Іван Захарович не

зрозумів моє ставлення до новоутвореного музею великого вченого. Річ у тому, що якби він зустрів мене, як я повертався з свинарника, то не спитав би, чому на мені такі старі кувалка й чоботи і чому я такий малий виріс – він спитав би, що в мене в кишенях...” [7, 513]. Або наступні характеристики Івана Захаровича: “...він не знає, як легко дається людині щастя, якщо вона не вигадує його сама собі, не пнеться до нього з останніх сил, а ласує ним вільно, як повітрям і водою. І у мене воно було, таке щастя. Як несеш гарячу картоплю у кишенях...” [7, 482]; чи звертання Миколи до директора (подумки): “Ви пишастесь тим, що наші земляки перевиконали план по хлібоздачі, затримують сніг і вивозять гній... а я – ні. Бо звук пишастися тільки тим, що зроблено моїми руками. І то мовчки” [7, 483].

Глобальність конфлікту між людяністю і нелюдяністю, між традиційними нормами моралі та її спотворенням (лицемірством, підлабузництвом, хабарництвом тощо), між Людиною і Системою<sup>10</sup> підкреслено у філософських роздумах героя про тотальну “сліпоту і глухоту”, втрату в суспільстві “чуття Людини в собі і в інших” [7, 486]. На екзистенційне питання: “Куди ми поспішаємо, в ім’я чого штовхаємо одне одного ліктями на вулицях, у чергах, пхаємося наввипередки в автобуси, тролейбуси, трамваї, відверто нехтуючи добрим чуттям братерства?” [7, 486] – відповіді нема, тому закономірне душевне волення героя: “Люди! Схаменіться. Адже ви добровільно, щодня, щомиті відмовляєтесь від насолоди життям, таким коротким. Ви більше дієте, ніж думаєте. Бо вам – ніколи!” [7, 487]. Екзистенційна самотність героя підкреслена його розмовами з диваном-ліжком, якому він навіть дав ім’я – Потапович [7, 485].

Микола відрізняється від інших тим, що прагне бути чесним із оточенням та самим собою (наприклад, не може змиритися з тим, що дав хабара кербуду), його шокує, що юні гітаристи з під’їзду “шанують силу понад усяку мораль” [7, 496], вражає, що світ несправжній, що люди орієнтуються на оманливі ідеали (як “зіваки” на вулицях міста [7, 498-499]) і в результаті живуть несправжнім життям, задовольняються маловартісним існуванням, слухняно виконують ролі, приписані зверху. Тому так часто йдеться про акторство, гру, маски. Наприклад, у звертанні до молодого письменника Мирона: “Знаєте, Мироне, мені здається, що люди всі до одного актори. І що далі ми віддаляємось від своїх прашурів, то вища наша акторська майстерність” [7, 487]. Микола подумки пояснює сусідці Лідії Костянтинівні причину її сутичок із дочкою: “Вона зневажає вас за те, що ви не подарували їй вроди і тепер їй нічим грати!” [7, 495]. Згадується, що Микола “разів зо два знімав кербудівську маску” [7, 501] з Калініна. Про друга з інституту оповідач зазначає: “Степан належить до тої рідкісної породи людей, які вміють по-справжньому радіти удачам ближнього, а якщо коли й бувають акторами, то лише жартома та по відношенню до самих себе” [7, 503].

В оповіді наявні епізоди про зйомки фільмів (навіть фігурує кінематографічна лексика). Показова ситуація – проекція на майбутнє сприйняття фільму про війну сільськими ветеранами: “Що диви, – бубонітиме Іван. – Я тоді не таке бачив. А це – буза. Граюцца, граюцца... Ходім краще додому, бо мені завтра рано по жом їхати” [7, 497]. У цілому наративна побудова повісті нагадує зйомки фільму. По-перше, спогади і сьогодення фігурують як ланцюг кадрів із кінофільму. По-друге, наявна потужна фіксація зорових образів (насичення тексту функціями-каталізаторами: описами інтер’єру, побуту, природи тощо): “Я обвів кімнату поглядом: голі стіни, вкриту старою пилюгою лампочку під стелею, руді капшуки павутини по кутках угорі...” [7, 473]; “Кімната в мене мала й вузька, відгороджена од ліфта міцними подвійними дверима, між якими – мій ‘холодильник’: дві полиці з обрізків сухої штукатурки” [7, 475]. Деталізується панорама міста: “...з вікна моєї нори видно супроти західно сонячної пожежі оранжеві паводи за Дніпром серед рудих з прозеленцем лук, далекий обрій у печальних присмерках та чіткі чорні зазубні лісів, за якими чути мені степ” [7, 475]. Фігурують точні згадки про світло-тіні від сонця і церковних хрестів на стінах квартири [7, 473]. Цікаво, що ці деталізовано-точні описи ніби переплітаються із ретроспективними спогадами (фрагменти оповіді чергують картини минулого з теперішніми подіями, побутовий та універсально-філософський плани). Тобто відбувається зміна планів оповіді, поєднуються дві викладові манери.

Окрім цього, описи (розповідні одиниці) нагадують сценічні ремарки, тим самим надають текстові ефекту виразності, який могла б створити гра на сцені. Прийоми сценічного /

<sup>10</sup> Якоюсь мірою схожий конфлікт у діалогі Ю. Домбровського “Факультет непотрібних речей”: головні герої обох творів – “хранителі старожитностей” (“*Оберігати історичні пам’ятки, які належали й належать поколінням – хіба не благородна справа?*” [490]) – “речей непотрібних” в СРСР.

кінематографічного мистецтва використовуються в зображенні головного героя: "...і, як це часто бувало зі мною раніше, я раптом побачив себе збоку, чужими очима – напевно, так бачить себе актор у фільмі, де він грає: кожен свій крок, слово, вчинок – і гостро, як біль, відчув, що став не самим собою, а кимось іншим, і що ця роль мені важка" [7, 473]. Тут не лише амбівалентність наратора (кореляція першої і третьої особи), а й прагнення побачити себе збоку (своєрідним переглядом кіно є спогади героя про своє минуле), щоб ще раз проаналізувати ситуацію, переконатися в правильності своєї життєвої позиції: "І раптом я сказав собі вголос: «Невдаха ти, Микола». Сказав – і зупинився: так вразили мене ці слова" [7, 489].

Х. Ортега-і-Гассет однією з тенденцій мистецтва ХХ ст. вважав рух "від простої оповіді, яка була лише позначальною, до системного показу" [4, 277]. Пояснював посилену увагу до сценічного зображення подій концепцією присутності, згідно з якою нове мистецтво має не розповідати про долю чи пригоди персонажів, а показувати їх: "Нам до вподоби спостерігати за ними [персонажами – О.Г.] зблизька, перейматися їхнім внутрішнім життям, розуміти їх, занурюватись у їхній світ" [4, 277], – що й робить читач, опиняючись у коловороті спогадів Тютюнникового героя. Виклад, який не стільки розповідає, скільки показує та демонструє, М. Легкий називає "технікою showing" [3, 13]. Однак ця техніка не універсальна. Наступна вимога Х. Ортеги-і-Гасета до прози ХХ ст.: "Треба, щоб ми бачили життя романічних героїв, а не тільки слухали про них" [4, 277], – не послідовно реалізується в тексті. Адже про усіх персонажів ми лише "слухаємо" – вони постають перед читачем у світлі оцінок наратора, несуть печать його бачення (митець поєднує прийоми показу та оповіді), хоча тут нема підстав твердити про класичну всезнаючу нарацію, оскільки перспектива героя розгортається в кількох площинах – як часових (теперішнє, минуле, майбутнє), так і оповідних ("я" і погляд збоку).

Щодо темпоральних особливостей нарації, то химерні сплетіння спогадів про минуле й оповіді про сьогодення змушують реципієнта перебувати на межі між кількома часовими площинами. Наратор моделює ситуації за участі різних героїв-персонажів з минулого, паралельно фіксуючи свої колишні і теперішні почуття. Усі події набувають певного окреслення у світлі фіналу повісті, де йдеться про остаточний вибір і майбутнє героя. Тобто часова дистанція наратора від наратованих ситуацій, подій та персонажів неоднакова: створено особливий тип оповіді, де час і дія здатні розгортатися з минулого через теперішнє в майбутнє. Футурологічна проекція кардинально змінює сприйняття твору, адже стає очевидним, що кінематографічно-показовий погляд оповідача на себе збоку і ретроспективні спогади стають частиною подієвого ряду не задля ефекту заповнення прогалів із минулого героя, а з метою оцінювання свого вибору: прагнення переконати читача і себе в його правильності. Тому наявність розв'язки на подієвому рівні не обов'язкова: факт від'їзду з міста не такий важливий, як зникнення сумнівів.

Незважаючи на те, що з позицій сучасних літературознавців-наратологів неприпустимо ототожнювати автора-творця з автором-людиною, варто сказати, що головний герой несе в собі левову частку світоглядних уявлень "автора біографічного" – Гр. Тютюнника: його безкомпромісна чесність, нетерпимість до лицемірства, принциповість тощо. Можливо, автор писав цю повість, теж прагнучи побачити себе збоку, ще раз проаналізувати життя, переконатися у правильності свого вибору, своїх орієнтирів і спробувати знайти вихід із зачарованого кола Системи, залишившись Людиною (єдиним можливим виходом виявилася смерть).

Наративна структура тексту не обмежується ланцюгом подій з початком та кінцем. Сюжет і фабула не тотожні. Надзвичайно важливі сюжетні вузли – специфіка їх розташування спричинена не так бажанням автора створити із фабульного матеріалу оригінальний сюжет, як вибором такого кута зору, який здатен спроектувати увагу читача в правильне русло. Сумніви в душі героя щодо вибору та ситуація його непорозуміння з директором набувають глобального рівня: конфлікт "Людина – Система" та екзистенційна проблема вибору. Показовими є неоднозначне тлумачення зав'язки, конфлікту та розв'язки твору (кардинальних функцій, за термінологією Р. Барта). Автор використовує прийоми "коду-загадки", "відкритого фіналу", "введення в оману" читача, невиправдання "горизонту очікування" тощо. Створена наративна структура інтригує реципієнта, разом з тим дезорієнтує та ускладнює сприйняття твору: автор веде читача "лабіринтом" життєвих перипетій, змушує помилятися та сумніватися – повністю занурює у власний світ, щоб "інший" зрозумів суть його вибору. Частотними є прийоми сценічного мистецтва і кінематографії (у зображенні героя, у деталізовано-описових ремарках) – функція нарації полягає не тільки в тому, щоб "зобразити", а щоб "розіграти виставу", показати героя.

Відповідно, у наративній структурі тексту поєднуються різні оповідні манери. У повісті “День мій суботній” важливий не так сюжет, як логіка організації сюжетної послідовності: наративна структура стає ключем до розгадки специфіки твору (його конфлікту і фіналу).

### ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 387-423.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10. 01. 01. / Львівський ун-т ім. І. Франка. – Львів, 1997. – 17 с.
4. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Пер. з ісп. В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К.: Основи, 1994. – С. 273-305.
5. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цургангова; Отв. ред. А. Е. Махов. – М.: Интрада ИНИОН, 1999. – 319 с.
6. Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
7. Тютюнник Г. М. Облога: Вибр. твори / Передм., упоряд. та приміт. В. Дончика. – 2-ге вид. – К.: Пульсари, 2004. – 832 с.