

26. *Спанатій О.* Канали перевезення українського самвидаву на Захід у 1960–1980 рр. // *Наукові записки Інституту журналістики.* – К., 2009. – Т. 35. – Квітень-червень. – С. 40-42.
27. *Стрельбицький М.* “Не лише пам’ять, але й ціла вічність”: До 60-ліття з дня народження І. Чендея // *Дукля.* – 1982. – № 3. – С. 58-63.
28. Ф-ч. Відзначили недожите 70-річчя Івана Мацинського // *Нове життя.* – 1992. – 22 травня.
29. *Хланта І.* Іван Чендей – прозаїк // *Літературне Закарпаття у ХХ столітті: Бібліографічний покажчик.* – Ужгород: Закарпаття, 1995. – С. 776-790.
30. *Чендей І.* Березневий сніг // *Дукля.* – 2006. – № 1. – С. 12-21.
31. *Чендей І.* Березневий сніг: Повісті та оповідання. – К.: Молодь, 1968. – 254 с.
32. *Чендей І.* Лиска // *Дукля.* – 1972. – № 1. – С. 3-20.
33. *Чендей І.* Молодості золота пора [Про П. Скунця] // *Дукля.* – 1969. – № 2. – С. 32-36.
34. *Чендей І.* На заробіток // *Дукля.* – 1962. – № 2. – С. 48-51.
35. *Чендей І.* Нашій дружбі квітнути! // *Карпати.* – 1959. – № 1. – С. 85-89 [Про зустріч письменників Чехословаччини й України в Пряшеві 1953 р.]
36. *Чендей І.* Під одним небом, на одній землі // *Дружно вперед.* – 1980. – № 5. – С. 14-15.
37. *Чендей І.* Рукавичка // *Дукля.* – 1978. – № 5. – С. 31-35.
38. *Чендей І.* Свято культури – свято єднання // *Закарпатська правда.* – 1989. – 27 жовтня.
39. *Чендей І.* Сон зеленої весни // *Дружно вперед.* – 1990. – № 12. – С. 8.
40. *Чендей І.* Сосна і баба: Новела // *Дукля.* – 1988. – № 5. – С. 34-36.
41. *Чендей І.* Справа благородна, важлива // *Закарпатська правда.* – 1988. – 27 жовтня.
42. *Шудря М.* Бровко Іван Венедиктович // *Енциклопедія сучасної України.* – К., 2004. – Т. 3. – С. 471.
43. *Яцкашин І.* Неповторний майстер слова // *Дукля.* – 2006. – № 1. – С. 11-12.
44. *Magocsi P.R.* Einleitung – Introduction // *Hobzkirchen in den Karpaten: Die Fotografien Florian Zapletals – Wooden Churches in the Carpathians: The Photographs of Florian Zapletal.* – Vienna, 1982.

Отримано 25 жовтня 2012 р.

м. Пряшів, Словаччина



Антоніна Гурбанська

УДК 821.161.2.09

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ПОВІСТЕВОЇ ПРОЗИ ІВАНА ЧЕНДЕЯ

У статті висвітлено наративну стратегію повістей Івана Чендея, простежено використання її принципів та широкого спектра наративної структури, внутрішньої фокалізації, культивування ліризму, екзистенційності, психологізму, символічних образів та новелістичної композиції, розглянуто особливості моделювання художнього світу.

Ключові слова: нарація, національний та автобіографічний принципи, гомодієгетичний наратор, гетеродієгетичний наратор, внутрішній монолог, повість, персонаж.

Antonina Hurbanska. The narrative strategy of Ivan Chendey's prose

The paper explores the narrative strategy of Ivan Chendey's stories, his usage of different narrative structures, inner focalization, his inclination to lyricism, existential motifs and psychological analysis, his construction of symbolic images and novelistic composition, as well as of literary world model.

Key words: narration, national and autobiographic principles, homodiegetic narrator, heterodiegetic narrator, inner monologue, story, character.

У системі новітніх технік інтерпретації художнього тексту чільне місце посідає наратологія. Упродовж останніх десятиліть феномен наративу активно розглядається у філософській методології та в літературознавчих дослідженнях нової генерації зарубіжних і вітчизняних науковців (Ж. Женетт, В. Шмід, І. Льїн, Й. Брокмейер, Р. Харре, М. Легкий, О. Ткачук, М. Ткачук та ін.). Визначальним стає твердження, що наратив – це водночас і модель світу, і модель власного “я”, а людська здатність розповідати історії – це, по суті, основний спосіб упорядкування й осмислення навколишнього світу. Розгортаючи науковий дискурс і студіюючи наративні стратегії світового

письменства, літературознавці виходять з основного положення наратології – комунікативного розуміння природи літератури, що передбачає розгляд тексту як акту комунікації автора з читачем.

Наративні принципи в текстах української літератури минулого століття зазнавали кардинальних змін, на що свого часу звернув увагу Д. Затонський. Наголошуючи на залежності наративної перспективи від суспільної ситуації й досліджуючи “голос автора”, учений зазначив: “У ХХ столітті стало надзвичайно важливим, хто і як розповідає ту історію, що заповнює собою роман чи повість” [7, 76]. Водночас необхідно додати, що в українській прозі радянської доби склалася непроста ситуація: т. зв. соцреалізм орієнтував її на класичні реалістичні розповідні прийоми з основною перспективою всезнаючого автора (третьоособового наратора), який, підпорядковуючи собі мовлення персонажів, виражав єдиноприйнятну “правду” життя. Отже, література соцреалізму, вичерпавши свої зображально-виражальні можливості, замкнулася на одноманітних, канонічних зразках й існувала більше за інерцією, ніж за рахунок саморозвитку та самовдосконалення. Із цією ситуацією контрастувала творчість письменників-новаторів І. Чендея, А. Дімарова, Р. Іваничука, Н. Бічуї, Гр. Тютюнника та ін., які засобами обраної ними наративної стратегії виражали альтернативну до загальноприйнятих соцреалістичних норм манеру письма, модифікуючи жанрово-стильову структуру та сюжетно-композиційну парадигматику художніх текстів. Форми викладу у творчості цих митців конструктивно реалізуються через співвідношення автор – наратор – персонаж – читач. У світлі можливих інваріантів цього семантичного відношення проблема нарації в епічному творі на сьогодні ще малодосліджена. Мета цієї студії – розгляд наративної стратегії повістєвої прози яскравого, але недостатньо дослідженого закарпатського письменника Івана Миколайовича Чендея (1922 – 2005), твори якого не потрапляють в об’єкти наратологічних студій.

Художній простір повістєвої прози І. Чендея розгортається на кількох рівнях наративної структури, яку, за типологією Ж. Женетта [4, 258], можна звести до двох основних варіантів – гомодієгетичного (першоособового) та гетеродієгетичного (третьоособового) наративу. Для викладового дискурсу текстів митця притаманна увага наратора до внутрішнього світу персонажа, що досягається використанням внутрішньої фокалізації героя. Як слушно зауважив О. Ткачук, “оповідна система окремого твору індивідуальна, але водночас має щось спільне з подібними текстами, тому її особливості потрібно розглядати з урахуванням своєрідності літературного напрямку, стильової манери письменника” [13, 63]. Індивідуальну стильову манеру І. Чендея та його пошуки в художньому наративі визначила інтеграція натуралізму й новітнього реалізму з елементами експресіонізму, імпресіонізму, неоромантизму, його орієнтація на екзистенційну філософію з її підходом до людського буття як абсолютної цінності та ідею неповторності світу кожної окремої людини. Основними принципами наративної стратегії та характеротворення митця стали національний та автобіографічний концепти. Його звернення до автобіографізму, психолого-аналітична інтерпретація фактів власного життя стали продовженням класичної традиції вітчизняної літератури (“Малий Мирон”, “Під оборогом” І. Франка; “Зачарована Десна” О. Довженка; “Гуси-лебеді летять”, “Щедрий вечір” М. Стельмаха та ін.), а також естетико-творчим виявом ситуації певної національної свободи та демократичних процесів епохи шістдесятництва. Автобіографізм у творчості І. Чендея поєднав три сфери – власного переживання, історичного й духовного досвіду народу, особистого життя як творчості.

Довільність художніх інтерпретацій особистого досвіду, виразні вияви психологічних експлікацій “я” письменника визначили співіснування в його прозі двох, за М. Кодаком, моделей – “підсумків життя” і “моделі актуалітету” з пріоритетом другої – “невідкладеного імпульсу, своєрідного психологічного репортажу з надр внутрішнього життя, з моменту світопереживання, культурної самоідентифікації суб’єкта свідомості” [8, 125]. Ці дві моделі й визначили суб’єктивність його творчості, у якій, за визначенням Г. Сивоконя, “перехрещуються важливі соціальні, духовні й моральні координати історії Закарпаття” та через народний характер послідовно проводиться “ідея добротворення, високого призначення людського життя на землі” [12, 57]. Характери героїв, сюжетні колізії, епізоди художніх творів “Іван” (1965), “Луна блакитного овиду” (1966), “Іванові журавлі” (1971), “Казка білого інею” (1973), “Кринична вода (Сестри)” (1975) та ін. породжені реальним життям та реальними людьми рідного села письменника. Неореалістичні засади творчості митця, його безпосередні враження від побаченого й пережитого, любов до родини й малої батьківщини та біль від усвідомлення драматизму історичної ситуації визначили правдиве відтворення І. Чендеєм специфіки родової вдачі верховинців та гірського світу, що зазнав руйнівної деформації в радянському тоталітарному суспільстві, де знецінювалося і знищувалося все національне.

Письменник створив галерею репрезентантів “національної людини” (Ю. Шерех), показав її в позитивному плані “як визначену у своїх вчинках, настановах, уподобаннях, у всій своїй духовності національною субстанцією” [16, 151]. При цьому він, як слушно зазначив М. Жулинський, привернув “максималістську увагу до найвищих категорій людської моральності” [6, 13], одним із перших в українській прозі другої половини ХХ ст. “переконливо і художньо зримо розкрив внутрішній, людський зміст відчуття органічного зв’язку життя кожної людини з духовним материком народу, з моральними цінностями, набутими у віках” [6, 13]. Автобіографізм, заснований на психолого-аналітичному принципі ретроспекції, – концентр нарративних тенденцій у творах І. Чендея, які матеріалізуються в особистісній манері оповіді-сповіді, розповіді-сповіді і спогаду. При цьому інтертекстуальна концепція прозописьма митця характеризується особливою сповідальною відвертістю та емоційністю, відкриваючи в такий спосіб внутрішній світ і мотиви людської поведінки.

Повісті “Луна блакитного овиду”, “Казка білого інею”, “Кринична вода (Сестри)” варто розглядати як своєрідну ліричну автобіографічну трилогію, ідейно-тематичну парадигматику якої визначили роздуми прозаїка про значення в житті кожної людини родини, про сенс людського існування та призначення. Перша і третя повісті написані в гомодієгетичному наративі, що засвідчує зростання у прозі 1960–1980-х рр. питомої ваги першоособового викладу. Така нарративна стратегія дала письменникові ширші можливості для відтворення тісного зв’язку часу і простору із внутрішньою сутністю людини та використання особливих засобів донесення до читача авторської ідеї.

Перша повість трилогії “Луна блакитного овиду” написана в річищі “ліричної документальності”, “правди особистого свідчення”, започаткованому у прозі 1950-х рр. “Зачарованою Десною” О. Довженка, про що свідчать, зокрема, її розділи-новели (“Колиска”, “Мама”, “Очі з печаттю туги”) (про батька. – А. Г.), “Наша хата”, “Криниця і великі солодкі яблука”, “Діди”, “Баби” та ін.). Інтертекстуально “Луна блакитного овиду” кореспондує із “Зачарованою Десною” неореалістичною та експресіоністичною увагою до характерів людей, не деформованих цивілізаційними нашаруваннями та тоталітарним суспільством людських душ, до “світу в собі”, контрастом між красою людської душі та злигоднями життя, між талантом і відсутністю суспільних умов для

його реалізації, що знайшло продовження в таких автобіографічних повістях І. Чендея, як “Казка білого інею”, “Кринична вода (Сестри)”.

У структурі “Луни блакитного овиду” значне місце належить нараці-резюме, тобто загальнооповідним епізодам, які узагальнено висвітлюють події, що відбувалися в минулому (резюмувальний аналепсис) сюжетному часі й у теперішньому. Водночас значний обсяг твору дав нараторові змогу з подробицями експлікувати спосіб життя героїв, суттєвий у мотивації їхніх учинків, створити стислі й опуклі моделі національного характеру закарпатських селян (мати добра, ніжна, терпляча; батько – великий трудівник із розвинутим почуттям справедливості, чесності, прямої та з незреалізованим артистичним талантом; дід Петро – гоноровий хазяїн, визнаний майстер (столяр, бондар, садівник, пасічник і т. ін.); дід Федір – м’який, лагідний; баба Петриха – скупа, сердита; баба Федориха – добра, проста). Виявляючи широкі знання гуцульського, зокрема родинного й подружнього, життя та звичаїв, повістяр активно послуговувався ретро- й інтроспективами, засобом “паралельного біографування”. Виклад тексту твору підпорядкований мімезисному принципів моделювання дійсності у формах самого життя, докладності та характеристичності знайомства з індивідуальним і родинним способом існування мешканців села, взаємин між родичами, сусідами, самої атмосфери часу й місця. У повісті функціонують метаобрази українця-горянина та верховинського села 1920–1980-х рр.

Ідейно-тематичній парадигмі повісті підпорядкована не тільки образна система, а й жанрова форма (спогади), фрагментарна композиція та вдало обрана повістярем форма оповіді – сповідь, що наближається до внутрішнього монологу, змістовий дискурс якої визначає слово “пам’ять”.

Імперативи пам’яті, совісті, доброти – основні елементи морально-естетичної концепції І. Чендея, що зумовлюють його наративну стратегію. Їхня поява у прозі митця пояснюється зростанням уваги в українській літературі 1960–1970-х років до екзистенційних питань буття особистості в кореляції із соціумом, які підживлювалися трагізмом утрати людиною почуття відповідальності (за свою долю, рід, націю). Ці поняття варто трактувати як духовні категорії, як концепти. Нагромадження життєвих реалій, властивих самому письменникові (рідні та земляки митця – прототипи його образів, навчання І. Чендея в гімназії, топоніміка Закарпаття тощо), та спільні духовні цінності сприяють тому, що герой-оповідач ототожнюється з імпліцитним автором, а тому його судження сприймаються від імені власне авторського “я”. Розглядаючи проблему ототожнення автора й героя, М. Бахтін наголосив: це дві принципово різні естетичні категорії, які не можуть не дотикатись і водночас бути суттєво різними [1, 158].

Як і в “Зачарованій Десні”, два стильові пласти повісті І. Чендея відповідають двом рівням свідомості – автора та персонажа, які зближуються, і двом часовим точкам бачення – з погляду дитини та дорослої людини: їхнє тісне переплетення надає творові особливої ліричної тональності. Цей наративний прийом – основний у повістях І. Чендея, написаних у дискурсі автодієгетичного викладу (“Луна блакитного овиду”, “Кринична вода (Сестри)”). Використання митцем композиції “ткацького човника” (В. Фащенко) викликає асоціацію тяглості часу – нероздільності минулого і теперішнього, дає змогу експлікувати проблему зв’язку поколінь, їхню єдність.

Така наративна перспектива зумовила й відповідну композиційну парадигму творів І. Чендея. “Луна блакитного овиду” – повість у новелах, що тяжіє до роману. Проте за способом поєднання новел у системну цілісність цей твір суттєво відрізняється від таких класичних зразків повістєвого та романного

жанрів, як “Древляни” В. Близнеця, “Вершники” Ю. Яновського чи “Тронка” О. Гончара. Типологічно збігаючись із цими творами наявністю наскрізного сюжету, повість вирізняється тим, що її сюжет не традиційний – подієвий, а заснований на ліризмі, на рухові почуттів.

Якщо в “Луні блакитного овиду” герой-оповідач (екстрадієгетично-гомодієгетичний наратор) розповідає про людей, серед яких він виріс, то у “Криничній воді (Сестрах)” нарація героя-оповідача (інтрадієгетично-гомодієгетичний наратор) конструюється з перспективою персонажів (діалог матері та тітки героя), що сприяє розширенню внутрішньої фокалізації. Тому в “Луні блакитного овиду” функціонує модель триєдиного образу митця, що характеризується глибокою інтроспективністю: І. Чендей – автор-наратор-герой; у наративі повісті “Кринична вода (Сестри)” використано іншу дискурсивну модель – багатоголосся, основу якої визначає зменшення ролі наратора як ідеологічного центру, носія доміантного погляду.

Викладова форма “Криничної води (Сестер)” не так розкриває інтенцію автора, як виражає його концепцію українського (закарпатського) характеру та моделювання людського буття, що втілюється завдяки метанаративу. Повість складається з окремих фрагментів-спогадів героя-оповідача. Автор поєднав часові пласти, то переносючи читача в довоєнне гуцульське село, то знову повертаючи в сучасність. Як це майже завжди притаманно ліро-епічному твору, зовнішній сюжет ледве намічено; композиційна рамка повісті – відвідування хворої матері, котра зламала ногу, її сестрою.

Поділяючи думку Х. Ортеґи-і-Гасета про прагнення читача спостерігати за персонажами “зблизька, перейматися їхнім внутрішнім життям, розуміти їх, занурюватися в їхній світ” [11, 277], І. Чендей звернувся до сценічного зображення, в основі якого – діалог. Прозаїк настільки широко ввів у тканину повісті діалог, що він посів доміантне становище й наблизив ліро-епічний твір до драматичного, певною мірою “розмиваючи” його родо-жанрову структуру. У мудрій розмові двох літніх жінок для письменника важливо те, що і як вони оцінюють, як розуміють окремі життєві явища, скільки такту й доброти в їхніх присудах щодо інших, як вимогливо судять вони себе та інших. Діалог двох сестер-гуцулок – це своєрідне “стенографування” народної розповіді (коли подається не стилізація, а “живий”, як є, “потік народної свідомості”) про такі риси української вдачі, як доброта, працьовитість, душевна щедрість, терплячість, оптимізм тощо. Застосування внутрішньої фокалізації визначило рецепцію читача, який замість авторитетних суджень усезнаючого автора орієнтується на дві наративні інстанції: мовлення персонажів, яке пронизує дискурс оповідача, насичує його виклад своїми елементами, та голос наратора.

Автобіографізм у творчості І. Чендея – явище не формальне, а сутнісне. Започаткувавшись у “Луні блакитного овиду”, автобіографізм у його прозі зрілого періоду заявлений, за точним висловом В. Дончика, “як естетичне кредо, як усвідомлена естетична концепція” [3, 119], про що свідчать, зокрема, присвяти до творів: “Пам’яті матері Василяни – незрівнянної у духовній красі” (“Казка білого інею”), “На спомин тестя Івана” (“Іванові журавлі”), які вказують на прототипів героїв.

Виклад тексту в повісті “Казка білого інею” подається в гетеродієгетичній формі. Наратор у цій ситуації імпліцитний, тому в розгортанні сюжету роль епічного центру виконують персонажі й насамперед головна героїня – матір, яку письменник наділив численними внутрішніми монологіями. Так особливого звучання набуває суб’єктивність образу. Хоча автор показав матір збоку, окремі риси її характеру та факти життя подаються не стільки “об’єктивно”,

скільки крізь призму її власних відчуттєвих, душевних та розумових реакцій, тому складається враження, що розповідь набуває сповідального характеру.

За спостереженням В. Марка, “у внутрішніх монологів ми немовби безпосередньо чуємо голос душі персонажа як відлуння навколишнього світу, спостерігаємо сам процес народження думки й переживання” [10, 67]. Так, осмислюючи своє буття, матір сповідається перед собою: “Яких скарбів нажила? Що залишиться по ній для вічності? А нічого більше, окрім її чесних і працюючих, справді добрих дітей! А хіба це не вічність? А хіба це було малим покликанням її на землі в горах, де все приходило до простої і чесною людини в мозолях, у поті чола?..” [14, 374]. Як бачимо, письменник подав внутрішній світ героїні в його соціальній зумовленості, тонко зображаючи довколишню дійсність через її свідомість.

Художнє мислення наратора фіксує виразні риси матері – доброту, турботу про дітей, працюючість, мотивує її поведінку. У викладових дискурсах розповідача та персонажа автор також не виявляється. Такій наративній перспективі властива фіктивна відмова коментувати життя героїні, яка впливає з імпліцитного статусу наратора як об’єктивно особистісного розповідача поданої історії. У цьому наративному типі реалізується настанова на послідовно фіксовану внутрішню фокалізацію героя, тож дескриптивні композиційні одиниці органічно поєднуються із самоаналізом матері. Оскільки автора цікавило розуміння себе і світу людиною з народу, він використав персонажну нарацію. Тому, як слушно зазначив В. Марко, “доля матері, в зображенні І. Чендея, – то частка долі її краю. Її життєвий, моральний, духовний досвід – то частка досвіду народного” [9, 126].

Накладання на теперішньо-нاراتивну третьоособову форму минулого часу виокремлює позицію наратора-свідка – “відавторського розповідача”, який, фіксуючи й оцінюючи події, підносить їх до філософсько-узагальнювального виміру. Зосередивши увагу переважно на почуттях і переживаннях героїні, І. Чендей, подібно до О. Довженка, опустив узвичаєні зв’язки людини з подробицями повсякденного життя й натомість поставив людину в контекст епохи та її закономірностей, діалектичних зв’язків і суперечностей. Наратор-свідок демонструє картину світу як певну сукупність мінливих вражень про нього персонажів твору (матері, Анни, Гафії). У цьому нараційна ситуація І. Чендея змикається з поезією імпресіоністичної прози, що не передбачає автора, який володіє абсолютною істиною: увага митця спрямована на фіксацію безпосередньо сприйнятого, моментального; створюється враження його цілковитого невтручання в зображуване; авторські оцінки ніде не переважають над оцінками персонажів.

Важливим формотворчим чинником поезики автобіографічних повістей І. Чендея стає націленість автора на ліричне самовираження – безпосередній вияв власних почуттів, настроїв, думок, викликаних насамперед спогадами про рідних та близьких людей. Це виступає тим “ферментом”, який визначив якісну своєрідність прози митця: І. Чендей не стільки відтворив дійсність, стільки виразив свою душу, ідеали, симпатії, захоплення. Із найемоційнішим ліризмом автор писав про добротворчу, гуманну сутність матері та про її руки, що стають наскрізними образами його автобіографічної прози, як-от у повісті “Кринична вода (Сестри)”: “і крізь затертій, зачовганий окуляр для моєї мами світ у творенні добра, у благодатних трудах, у душевній і сердечній щедрості відкривався тільки безмежним!..” [14, 448]; “де творилося добро, там були мамині руки! Від зовсім-зовсім далекого, проте уже усвідомленого дитинства у всьому і скрізь були мамині руки. І я вже не тямив, не тямлю нині, де, при якому ділі їх не було в хаті, на ниві нашій зі всім, що тут кильчилося, росло й

давало життя, в зеленому полі з тучними травами, в городці під вікном оселі з буйством і ряснотою квітів для краси та радості!.." [14, 449].

Наративна стратегія І. Чендея багатоаспектно розкриває антропологічну концепцію української прози другої половини ХХ ст., яскраво презентує метаобраз людини в сукупності її морально-етичних, світоглядних засад, у системі її зв'язків із довкіллям. На думку Т. Гундорової, "значення суб'єктивного формуються через структуру присутності (тобто різні способи актуалізації часо-просторового континууму, в якому виявляє суб'єкт свою реальність і активність)" [2, 126]. Саме хронотоп моделює "картину світу" І. Чендея, впливає на природу художнього наративу його повістярського доробку, репрезентуючи авторську філософію буття з поглибленою розробкою опозиційних понять "минущість—вічність". Якщо у просторово-часовій моделі світу "Луни блакитного овиду" дещо ідеалізовано й із флером ностальгії відтворюється автентичний простір, то у "Криничній воді (Сестрах)", "Казці білого інею" й особливо в повістях "Іван" та "Іванові журавлі", що тяжіють до конкретно-аналітичного типу, хронотоп набуває філософсько-символічного наповнення.

Більш-менш гармонійні стосунки чи протидія внутрішнього і зовнішнього світів – людини і оточення – ці варіанти моделі "людина і світ" І. Чендей художньо осмислив у моногеройних повістях "Іванові журавлі" та "Іван": повістяр увів персонажів у кризову ситуацію, розкрив перебування людини в локалізованому просторі, з'ясував вплив обставин на її духовну екзистенцію. Так, моделюючи морально-етичні стосунки між людьми в повісті "Іван", твори про руйнівну деформацію світу українців у радянському суспільстві, життєві пріоритети героїв письменник конкретно зіштовхнув на осі протилежних аксіологічних координат, що мають позачасову антропологічну актуальність: в опозиціях добра – зла, щирості – лицемірства, альтруїзму – егоїзму, вірності – зради, життя – смерті. Кодуючи в такий спосіб долю радянського верхівинця-активіста, прозаїк, за точним спостереженням М. Жулинського, "застерігає від порушення моральних законів споконвічного буття людини на землі, психологічно чутливо розкриває драматичні прірви душевних потрясінь, які охоплюють людину внаслідок розриву внутрішніх зв'язків з народною мораллю, вірою, традицією кровної причетності до вічного, предківського, національного досвіду" [5, 12].

Експлікація сюжету повісті конструюється на опозиційній парі персонажів: сільський лжеактивіст Іван Каламар – священик Іван Стах. Прозаїк використав гетеродігетичний наратив із тією метою, щоб засобами внутрішньої фокалізації (за допомогою монологів, діалогів) герої могли саморозкритися (спустошеність душі Івана Каламаря, його деформовані стосунки з односельцями та дружиною; відстоювання "вічних істин" буття отцем Іваном Стахом). Третьюособовий наратор у внутрішній фокалізації повісті посідає позицію реального фокуса авторського та персонажного ідіолекту. В аспекті текстового простору – це мітка інтерференцій щодо ціннісних орієнтирів зображуваних персонажів та наратора. У цілому ж наративний дискурс твору побудований як комунікативна модель, котра в різних ракурсах висвітлює екзистенційний конфлікт героїв у їхніх дискусіях та зіткненнях щодо онтології людського буття. Авторські акценти спрямовані не так на розкриття психічного стану Івана Каламаря, як на те, щоб дати якнайповнішу характеристику трагічної ситуації зіткнення деформованої особистості зі здоровою атмосферою народного буття.

Наголошуючи на вічних цінностях, що їх люди порушують у повсякденному житті, письменник використав опосередковані характеристики. Наратор лише дослівно передає нам те, що "чує" від них. Так образ одного персонажа будується з перспективи кількох інших. Наприклад, про Івана Каламаря

односельчанки говорять: “Кажу вам, свашко, що такий дурний наказ (заборонити святити великодні паски, знищити цвинтарні хрести. – А. Г.) йому дати ніхто не міг!.. А коли би хтось такий дурний наказ чоловіку і дав, чоловік ще мусить мати свою голову, свій розум і серце... То, кумочко, чорт заволодів, не мав би моці, над Іваном та орудував, доки ним не потішився... Бо, еге, Іван ані до молитви, ані до святої сповіді не ходив...”; “Іван сам чорта на себе напустив. Бо потоптав і людський закон, потоптав і святу заповідь” [15, 36]. Отже, художній світ повісті поліфонічний, бо пропущений крізь кілька індивідуальних свідомостей одразу.

Розгортаючи наративну структуру твору і звертаючись до екзистенціалістських морально-етичних проблем буття (абсурдність, самотність, сумління), І. Чендей значну увагу звернув на “межову ситуацію” (Іван Каламар добуває свій вік і намагається осмислити його). При цьому повістяр орієнтувався на таку прогресивну тенденцію в нашій тогочасній прозі, як послаблення духу моралізаторства та настанови, що здійснюється через посилення активізації ролі читача у процесі рецепції тексту. Автор довіряв читачеві, визнавав за ним активну функцію, залучав до аналізу тексту “reader-response-criticism”, т. зв. “критику читацької реакції”.

Виклад тексту повісті “Іванові журавлі” також ведеться в гетеродієгетичній формі, але в аспекті її головного героя, що різко підвищує його суб’єктивність, а творові надає сповідального характеру. Висвітлюючи душу талановитого майстра Івана, письменник показав, як незадовго до смерті він “прокручує” в пам’яті своє “життя для людей”, коли будував мости, хати, дороги, вирощував сади та виноградники, виховував у любові до праці дітей і від того був “щасливий такий, як ніхто в світі” [14, 464]. Суть характеру та поведінки персонажа наратор фіксує імперативом відповідальності, що виступає критерієм його буття: Іван – “той, хто в житті не лише зазнав, але й знає найбільше, через це видиться йому, що саме на його голові і відповідальність найбільша не лишень у родинному минулому, але і в теперішньому, майбутньому...” [14, 463]. Герой усвідомлює: “доки ним посаджені дерева будуть квітнути, а випестуваний виноградник гронами наливатися, доки на землі будуть його діти, а в дітей онуки та правнуки, доти вічним буде й він” [14, 465].

Невласне-пряма мова – основний засіб подання переживань Івана, які є не короткими маніфестаціями його стану, а мають характер тривалого процесу. Подібно до Михайла Пригари з роману “Птахи полишають гнізда”, І. Чендей переважно в такий спосіб позначив образ Івана концепційністю. Це теж образ людини-творця, що прагне вічності. Більше того, створюючи духовно цілісний характер, автор сконцентрував часопростір (часові параметри повісті обмежені зображенням невеликого відтинку життя героя, а простір зводиться до території села) і зацентрував на особливостях генофонду закарпатців: рід Івана “за статечність і запопадливу працьовитість мав честь по всіх далеких околицях з діда-прадіда. Бо в ньому росли завжди добрі майстри-будівельники, гарні столяри і муляри, любили вони землю і худобу, вміли робити з нічого щось, позичати часу для днини у ночі справді не скупилися” [14, 501-502].

Посилена активізація внутрішнього світу героя, показ його переживань спричинили появу “потoku свідомості”, відтіснивши на другий план викладову інстанцію: розповідач, уникаючи свого зверхнього всезнання, у наративі твору рухається за персонажем. Орієнтуючись на ідентифікацію читача з героєм і використовуючи акторіальний модус викладу, фікційний світ повісті письменник створив через психологію персонажа, його внутрішні перспективи: ідеологічну, психологічну, просторову, часову.

Отже, сутність наративної стратегії повістєвої прози І. Чендея полягає в гуманізації світу, у наданні йому людського, особистісного виміру. Для наративного дискурсу художніх текстів митця іманентне те, що герої мають свою філософію буття. Водночас художнє мислення письменника повноту життя будує не лише на зовнішніх взаєминах персонажів зі світом, а й на внутрішніх, "осердечених" зв'язках, що передбачає й морально-етичний контакт з іншими, і співпереживання, і дисгармонію. Художній наратив повістей І. Чендея засвідчує високий рівень самобутності та модерний дискурс його письма, що зорієнтоване на правдиве й різнобічне відтворення національного характеру та неприкрашених реалій життя українця-горянина. Думка автора втілилася в художню матерію його творів новою для тогочасної української прози архітектонікою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
2. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – К.: Критика, 2006. – 252 с.
3. Дончик В. Від Ясенової – у широкий світ // *Дніпро*. – 1982. – №4. – С. 115-120.
4. Жене́тт Ж. Повествовательный дискурс // *Жене́тт Ж. Фигуры: В 2 т.* – М.: Искусство, 1998. – Т. 2. – С. 249-264.
5. Жулинський М. Духовна свіча Івана Чендея // *Чендей І. Вибране: У 2 т.* – Ужгород: Карпати, 2002. – Т. 1: Оповідання, повісті. – С. 5-14.
6. Жулинський М. Історія його краю – в його творах // *Чендей І. Вибрані твори: У 2 т.* – К.: Дніпро, 1982. – Т. 1. – С. 13-18.
7. Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. – М.: Сов. писатель, 1988. – 413 с.
8. Кодак М. Душа під вантажем доби: Про сучасну прозу, здебільшого молоду // *Дніпро*. – 1997. – №3-4. – С. 124-132.
9. Марко В. Творча еволюція Івана Чендея // *Жовтень*. – 1980. – №6. – С. 120-127.
10. Марко В. У вимірах стилю: Літ.-крит. нарис. – К.: Дніпро, 1984. – 118 с.
11. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 345 с.
12. Сивокін Г. Іван Чендей в історії української літератури ХХ ст. // *Дивослово*. – 2002. – №5. – С. 57-58.
13. Ткачук О. Наративна стратегія малої прози Михайла Яцкова // *Слово і Час*. – 2003. – №1. – С. 63-70.
14. Чендей І. Вибрані твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1982. – Т. 2: Повісті. – 516 с.
15. Чендей І. Калина під снігом: Повісті, оповідання. – К.: Рад. письменник, 1988. – 399 с.
16. Шерех Ю. Етюди про національне в літературах сучасності: До теорії національно-органічних стилів // *Літературно-науковий збірник*. – Нью-Йорк, 1952. – С. 148-152.

Отримано 19 липня 2012 р.

м. Київ

Передплачуйте

СЛОВО і ЧАС

– єдиний академічний

літературознавчий журнал

про українську та світову літературу.

Передплатний індекс – 74423.

Електронний варіант

на Web-сторінці за адресою:

www.slovoichas.in.ua

