

Олександр Брайко

УДК 821.161.1 + 821.161.2: 82-32: "188/190"

## НАРИС Г. УСПЕНСЬКОГО "ВИПРЯМИЛА" І НОВЕЛА В. ВИННИЧЕНКА "ЛАНЦЮГ" КРИЗЬ ПРИЗМУ НАРАТОЛОГІЇ

У статті з'ясовано типологічну подібність і функціональну відповідність застосованих наративних засобів у творах із першоособовою розповіддю й вірогідними контактено-генетичними зв'язками. Художні структури проаналізовано з урахуванням комунікативної спрямованості творів і їхнього літературного й культурного контексту.

*Ключові слова:* гомодієгетична нарація, марксизм, модернізм, оцінний кут зору, перцептивний кут зору, реалізм, часовий кут зору.

*Oleksandr Brayko. Essay by G. Uspensky "She Made It Straight" and Short Story by V. Vynnychenko "Chain" in Terms of Narratology*

The paper determines typological similarity and correspondence of the applied narrative means in works with homodiegetic narration and probable genetic and contact relations. Functionality of literary means has been analyzed with regard to communicative orientation of the works and their cultural context.

*Key words:* homodiegetic narration, marxism, modernism, evaluation point of view, perceptive point of view, realism, temporal point of view.

Зазначені твори російського і українського письменників становлять інтерес не лише як реалістична і модерністська версії теми краси – психологічного, аксіологічного й екзистенційного чинника, а й особливостями розповідної манери. Обидва автори пропонують мемуарні нотатки героїв про давно пережиту історію. Нарис має підзаголовок "(Отрывок из записок Тяпушкина)", новела – "(Оповідання естета)". Ці вказівки орієнтують читача на реалістичну й натуралістичну повагу до "людського документа" і модерністську трансформацію цього жанрового різновиду передусім у річищі сповіді. Персонаж-наратор в обох творах дистанційований у часі від описуваних подій чи ситуацій і фіксує пережитий досвід із розрахунком на читача (у "Ланцюгу" йдеться про слухачів спогаду, що його виклав на папері політичний в'язень). У Г. Успенського цей читач фігурує як адресат окремих пояснювальних ремарок. У Винниченка ж позначено експліцитну аудиторію, безпосередніх адресатів викладу – співкамерників соціаліста Миколи, котрим герой роз'яснює свої колишні думки й почуття. Така наративна форма орієнтує публіку на увагу до суб'єктивного персонажного погляду, у якому домінують психологічна інтроспекція, медитація й оцінний кут зору розповідача. Водночас зовні схожі прийоми в російського й українського авторів пов'язані з відмінними художніми інтенціями – реалістичною і модерністською.

Звісна річ, типологічна подібність аналізованих творів визначається не лише наративними особливостями (першоособовий виклад спогаду про колишню життєву ситуацію), а й іншими перегуками – проблемно-тематичними акцентами, типажем героїв, особливостями індивідуальних стилів (див. про це: [3]). Однак художня розповідь також орієнтує читачькі очікування в царині попереднього літературного масиву, підтримує й актуалізує "пам'ять жанру"

(М. Бахтін), стимулює порівняльні пошуки в рецепції пізнішого твору його добою (читачами і критиками). Ці аспекти міжлітературної взаємодії у прозі В. Винниченка ще не були предметом дослідницької уваги.

Мета пропонованої статті – зіставний аналіз однотипних наративних прийомів у творах російського й українського авторів із погляду їх художніх функцій і комунікативної спрямованості. Мета передбачає вирішення таких завдань: з'ясувати структурні особливості, стильову своєрідність наративних засобів (часовий, оцінний і перцептивний кути зору), а також можливу трансформацію напрацьованого реалістичною поетикою “горизонту очікувань” у новелі Винниченка. Зважаючи на комунікативну спрямованість розповідної структури, з'ясовано найбільш вірогідні культурні й літературні претексти порівнюваних творів та їх функціональну вагу для розуміння відповідних наративних засобів.

В обох авторів маємо гомодієгетичну (першоособову) розповідь від імені головного героя (докладні дефініції використуваних термінів див., наприклад, тут: [8; 12; 17]), яка орієнтує читача на фіксацію й оцінку подій із погляду одного-єдиного персонажа – суб'єкта викладу. Така форма засвідчена і в реалістичній, і в модерністській прозі. Кут зору персонажа-наратора в реалістичній естетиці й поезії уможлиблював презентацію чуттєво-мислительної “аури” зображеної особи, свободу оцінно-інтерпретаційного втручання в дію, утверджував літературну значущість “голосу” не лише автора-всезнавця, а й пересічної людини, заглиблюючись у тривання психічного процесу, ситуації. У творі Г. Успенського ці засоби створюють ілюзію документальності, опису реального досвіду. У ранньому модернізмі згадані інтенції, як це бачимо, наприклад, у доробку А. Кримського (“Виривки з мемуарів одного старого гріховоди”), О. Плюща (“Сповідь (Записки одного з багатьох)”), почасти зберігаються. У реалістичній естетиці й поезії нарис, попри увагу до суб'єктивної форми викладу чи кута зору персонажа-розповідача, наративна стратегія тяжіє до об'єктивізму в зображенні й оцінці подій і ситуацій. Натомість у модерністському тексті першоособова нарація максимально увиразнює індивідуально марковану чи навіть визивну позицію суб'єкта викладу, розбіжність із пересічним, повторюваним досвідом читача або ж типовими ситуаціями. Отже, за подібності наративних засобів слід брати до уваги відмінність естетичних засад і конкретних художніх завдань авторів.

Від початку викладу розповідачі в обох творах показово дистанціюють описувану дію від повсякдення, увиразнюючи концептуальний *оцінний кут зору*, визначальний у тлумаченні сюжету. Звернення до читача у Г. Успенського орієнтує на сприйняття досвіду, *принципово відмінного* від ситуації розповіді; тому його подальше розкриття наперед формує читацькі очікування, пов'язані з образом європейської столиці в уваленнях культурних земляків персонажа-протагоніста й альтернативні щодо безвідрадных реалій російської глибинки: “Хотите – верьте, хотите – нет, но я вдруг, не успев опомниться и сообразить, очутился не в своей берлоге с полуразрушенной печью и промерзлыми углами, а ни много, ни мало – в Лувре, в той самой комнате, где стоит она, Венера Милосская...” [13, 252]. Розлогий аналепсис (ретроспекція) тут налаштовує на колишню подію; з нею читач співвідносить усі зафіксовані в нарисі побутові враження й реалії як елементи панорамного аналізу. Звернення до минулого досвіду, пов'язаного з іншим соціальним і культурним контекстом, свідчить про метонімічну стильову настанову реалістичного модусу викладу. Розширення топографії індивідуальної історії стимулює в ерудованій публіки пошук типу для героя-розповідача. Наративна маска “сільського вчителя” тут виявляється недостатньою, “вузькою” для розуміння його внутрішнього світу.

У Винниченка натомість в експозиції маємо показовий *пролепсис* – передбачення вірогідного майбутнього: “Я думав, що воно (Життя. – О. Б.)

насамперед відогріє своїм ніжним диханням моє замерзле серце, обвіє мене стомленого квітками кохання і краси; приголубить і в дужих та ніжних обіймах заспокоїть мене” [6, 176]. Такі здогади, з одного боку, налаштовують на можливі небуденні враження й переживання, пов’язані з модерністським топосом краси й засадами “філософії життя” (див.: [1; 3]), із другого, – викликають скептичне ставлення читача з огляду на описувану фабульну ситуацію. Пролепсис, завуальований яскравими метафорами, передусім орієнтує на моделювання суб’єктивного світу персонажа. Мрії накреслюють естетичну утопію, з якою належить співвідносити подальше розгортання історії.

Аналізовані твори починаються вказівками на занурення розповідача в минуле персонажа. Докладна психологічна інтроспекція нарису вводить колишній досвід у цілісну структуру свідомості й самосвідомості героя. Натомість екстатичний психологізм модерністської новели завдяки яскраво вираженій оцінній і моделювальній активності розповідача наближає виклад до ліричної медитації. Часова дистанція не лише розкриває зміст прагнень молодого “естета”, а й витворює відповідну риторично-міфологічну дискурсивну ауру. Остання унаочнює не реальний досвід фокалізатора (як у нарисі Г. Успенського, де кут зору Тяпушкіна, принаймні на початку твору, визначає сприйняття описуваного), а можливі, “реконструйовані” в розповіді думки й переживання фокалізованого персонажа, поданого з концептуальної позиції суб’єкта викладу, тобто вигаданого автора спогаду.

У нарисі російського письменника часова і просторова дистанція, на яку вказує розповідач, уводить у читацьку свідомість визначальну подію твору – психологічний перелом, який актуалізує для публіки художні набутки літератури XIX ст., пов’язані із драматичними перипетіями внутрішньої дії (“Злочин і кара”, “Ідіот”, “Біси”, “Брати Карамазови” Ф. Достоєвського чи популярні в тогочасній Росії різдвяні оповідання Ч. Діккенса). Значущість такого літературного прийому, цей, сказати б, ситуаційний код підтверджують і підтримують також дещо пізніші твори Л. Толстого – “Смерть Івана Ілліча”, “Воскресіння”. У Винниченка пролепсис водночас увиразнює наративну дистанцію розповідача від описуваних переживань героя. Цей образ мрій персонажа співвідноситься в читацькому сприйнятті із часом дії (ув’язнення в експозиції передусім викладеній історії) і з моментом викладу нотаток перед слухачами (у наративній рамці йдеться про новий, принаймні третій, тюремний термін Миколи). Вишуканість порівнянь деавтоматизує сприйняття загалом типової ситуації (кримінальне переслідування за інакодумство було елементом ініціації харизматичного діяча-мученика). Проте багата образність дає підстави тлумачити цю поетичну візію передусім як пізніше осмислення минулого досвіду, тобто своєрідну гру наратора із читачами занотованої історії. Образні відповідники колишніх почуттів навіюють естетизовану настанову персонажа – суб’єкта викладу, його уявлення про власне минуле, а не реальний зміст невірільницьких думок (навіть тематично близьких із зафіксованими в мальовничому описі). Показова поетичність літературного спогаду моделює колишні мрії в’язня-естета, протиставлені пересічним враженням і повсякденній свідомості. На відміну од нарису Г. Успенського, у новелі В. Винниченка на початку дії йдеться не про реально пережитий героєм досвід, упорядкований оцінкою наратора і придатний до порівняно об’єктивної розповідної репрезентації, а про його заміщення експресивним викладом. Колишні надії в розповіді, далекій від об’єктивізму, яка не відтворює, а радше конструює минулі почуття й думки, постають складником сугестивної фікції. Уява персонажа й наратора витворюють естетичну модерністську утопію, конструйовану у свідомості й у мові, зокрема художній. Дистанція викладу від часу дії посилює цей ефект “аполлонівського” (у мріях, візіях) занурення у вигаданий світ, протистоїть реалістичній прозорості

міметичного письма, яка зумовлює довіру до розповідача й зображеного світу й навіть тотожність останнього з пересічним досвідом.

Водночас в обох авторів наявні нарративні форми, які суттєво чи навіть максимально наближають читачів до часу викладених історій і відтворюють кут зору персонажа – свідка чи й учасника подій і ситуацій. У нарисі Г. Успенського важливу роль відіграють описи закордонного побуту – засоби зображальної наочності розповіді, які моделюють сприйняття описуваного з погляду дійової особи. Учитель Тяпушкін згадує про свої враження через дванадцять років після подорожі (Лондон і Париж показані такими, якими герой побачив їх 1872 року; твір же з'явився в середині 1880-х, до цього ж часу належить і момент вигаданої фіксації персонажем колишнього й нинішнього досвіду). Проте перцептивний кут зору завдяки деталізації максимально наближений до часу закордонної мандрівки чи навіть синхронний із європейськими “відкриттями” росіянина. Це занурення нарації в момент дії витворює пластичну, доволі об'єктивну словесну картину й породжує ефект присутності свідка-очевидця в описуваному місці. Розповідь у нарисі маркована кутом зору наратора, котрий прагне якнайточніше викласти свої враження від побаченого чужоземного життя зацікавленим читачам, зокрема сповненим віри в цивілізаційні переваги європейських столиць. Проте ці коментарі справляють іронічний ефект, унаочнюючи викривальну тенденцію, подекуди на межі гротеску: “И затем <...> всё, что мы ни видели в Лондоне, всё поражало нас со стороны неподдельной правды и полной безыскусственности.

Если попадалась нищета, так уж это была такая голь, такой ужас, такая грязь, что можно было только <...> глядеть в истинном ужасе на безукоризненно ясное явление жизни. <...> Гляди, – и всю жизнь не забудешь этой “правды” человеческого общества” [13, 259-260]. Викривальний пафос наратора-очевидця демаскує імагологічні стереотипи на користь декларованої “правди”, яку публіка сприймає на віру з подачі автора відповідно до панівних соціально-аналітичних дискурсів, до того ж витлумачених у моралістично-гуманістичному чи навіть сентиментальному річищі. Оцінка наратора з апеляцією до “правди” й “цілковитої невігядливості” актуалізує в пам'яті читача засади реалістичної естетики, зокрема в її народницькому варіанті. Одночасно ремарки про жаж, бруд і непроминальність лондонських вражень, одверта апеляція до уяви і смаку цільової аудиторії унаочнюють експліцитного розповідача з його амбівалентною настановою, яка засвідчує авторську іронію: “правда” чужого побуту в оцінці мандрівника підриває, спростовує читачькі очікування щодо Європи як землі обітованої, “країни святих чудес” (О. Хом'яков).

Своєрідна фресковість, панорамність соціологічного аналізу в нарисі, його полемічне спрямування проти вітчизняних апологетів західного прогресу дає підстави припустити, що розповідач, вірогідно, непрямо апелює й до марксистської моделі західноєвропейського буржуазного суспільства. Слід зазначити, що твір має доволі виразну інтертекстуальну спрямованість, містить цитати з роману І. Тургенєва “Дим” і вірша А. Фета “Венера Мілоська”, тобто відсилає до чужих дискурсів, з одним із яких розповідач (і автор) полемізує, “одягаючи” в докладній медитації маску тогочасного літературно-мистецького критика й естетика й тим підносячи інтелектуальний рівень викладу помітно вище за можливі рефлексії самотнього вчителя [13, 267-271]. Натомість інші розповідні пасажі суголосні з деякими відомими тезами Маркса й навіть сприймаються як їх художнє перекодування чи навіть популяризація. Г. Успенський уважав, що “кожний рядок у “Капіталі” (уперше виданому російською 1872 р.) написано “з бездоганною точністю і безпристрасністю” [14, 7]. У полемічному дописі “Гіркий докір” (1888, опублікований 1933 р.) письменник наводить уривок зі статті М. Михайловського (знаного опонента німецького філософа й економіста), де

міститься така цитата з передмови до першого тому цієї праці (подаю в сучасному перекладі): “В Англії процес перевероту став уже цілком відчутним. Досягнувши певного рівня, він має перекинутися на континент. Він набуде тут жорстокіших або гуманніших форм залежно від рівня розвитку самого робітничого класу” [9, 9]. Очікування тодішнього читача щодо західноєвропейського ладу як потенційного зразка для Російської імперії відповідали й таким міркуванням автора “Капіталу”: “Класичною країною цього способу виробництва досі є Англія. <...> Річ тут <...> не в більш чи менш високому щаблі розвитку тих суспільних антагонізмів, які випливають із природних законів капіталістичного виробництва. Річ у самих цих законах, у цих тенденціях, що діють і здійснюються із залізною необхідністю. Країна, промислово розвиненіша, показує менш розвиненій країні лише картину її власного майбутнього” [9, 6-7].

У тексті твору можна віднайти місця, співвідносні з наведеними цитатами. До можливої актуалізації марксистської соціологічної схеми автор підводить читача поступово: спершу в розмові супутників Тяпушкіна про переваги західноєвропейського суспільства й непримиренну класову боротьбу у Франції, далі – показовими наративними ремарками. В уявленні освічених сучасників Г. Успенського Англія поставала як взірцева буржуазна країна. Відповідно в нарисі підсумок лондонських вражень у викладі й оцінці простого вчителя-мемуариста з прикінцевою й концептуальною апеляцією до російського читача й навіть до самого суб'єкта викладу сприймається як профанний перегук із Марксовим пророцтвом європейського торжества капіталізму: “Словом, из Лондона мы вывезли довольно ценное впечатление: “Вот она, жизнь, в основе которой лежит неприкрашенная правда человеческая! Гляди и учись!” [13., 260]. Натомість переживання, викликані античною статуєю, дістають таку інтелектуальну оцінку розповідача (після іронічної згадки про вірш А. Фета): “Никакая умная книга, живописующая современное человеческое общество, не дает мне возможности так сильно, так сжато и притом совершенно ясно понять “горе” человеческой души, “горе” всего человеческого общества, всех человеческих порядков, как один только взгляд на эту каменную загадку” [13, 265-266]. Натяк на книжку, присвячену суспільству загалом (та ще й у контексті його сучасного й минулого), у цільовій аудиторії Г. Успенського цілком міг асоціюватися з головною працею К. Маркса. Цікаво, що перші англійські й російські критики-рецензенти писали про літературні переваги “Капіталу”, його “своєрідну привабливість” (charm) і “надзвичайну жвавність” викладу [10, т. 23, 19, прим.]. Отже, наратор Г. Успенського імпліцитно апелює до інтелектуальних і культурних топосів своєї доби. Тому пропонує тут розширення інтертекстуального поля нарису, з огляду на його викривальну спрямованість, виразнює авторські комунікативні інтенції.

У контексті опису наративна ремарка про “правду” орієнтована й на чужу ідеологічну позицію (якій протиставлено кут зору розповідача), і на привернення уваги до щойно викладеного опису, закріплює лондонські реалії як факт у моральній свідомості публіки. Ця фіксація відбувається завдяки вказівці на враження, переживання й роздуми очевидця в момент дії, тобто перцептивний кут зору акцентує значущість зображеного явища як реалії західної цивілізації й водночас як чинника соціально детермінованої свідомості суб'єкта викладу. Ремарка не лише підсумовує опис, а й завдяки картині колишнього психічного стану максимально наближена до часу дії й органічно вписана в розгортання дії. Звертання до себе самого чи до уявного читача (“Гляди...”) залучають останнього до описуваного соціально-історичного часопростору й відображають настрої персонажа.

Наративне обрамлення контрастних лондонських вражень передусім витворює образ сентиментального спостерігача-пілігрима, культурно

дистанційованого від західноєвропейських цивілізаційних реалій. Така одивнена маска розповідача переходить у викривальну промову, підтримує соціально-критичний модус викладу, у якому наратор-усезнавець виявляється авторитетним тлумачем описуваної ситуації. Зображення “білотілого истукана” прикметне іронією, яка унаочнює кут зору стороннього очевидця-мандрівника: “Но зато уж и богатство, так тоже настоящее богатство!

Посмотрите-ка вот на этого белотелого истукана с сигарою в углу рта, пробирающегося, вероятно, в парк на каком-то необыкновенном инструменте (нельзя сказать: “экипаже”). Истукан сидит на каком-то крошечном сиденьце, из-под которого в разные стороны вылезают какие-то стальные нити, как огромные ноги паука. Он весь на воздухе, высоко над толпой, а под ним как будто ничего нет, только блистают на солнце какие-то стальные иглы, а что это – колеса или ноги стального паука – не разберешь” [13, 260]. Наративно-перцептивне одивнення, за яким важко навіть угадати описуваний технічний прилад, під маскою простакуватого наївного мандрівника недвозначно фіксує авторські ціннісні пріоритети щодо зображеного факту. Однак фрейм подорожніх нотаток і сентиментальний пафос пілігрима зрештою трансформуються в імпліцитну моральну інвективу: “Поглядите на него, и один вид, одна “порода”, которая видна в нем, скажет вам, что он <...> органически безжалостен к нищете, к этим маленьким, заморенным, почерневшим от каменноугольного дыма человечкам” [13, 260]. Коментар, належний радше розповідачеві-всезнавцю, віддалений від моменту сприйняття й накидає читачеві тенденційне уявлення про заможного англійця, навіть якщо в основі такої оцінки – миттєва імпресія персонажа. Оцінки суб’єкта викладу зумовлені засадничою аналітично-міметичною й типізаційною настановою реалізму. У такий спосіб наративна рамка увиразнює цілісну викривальну авторську настанову, відповідно до якої пластика зображення й химерно одивнений перцептивним кутом зору опис подають відносно об’єктивну (з погляду автора й читача) картину чужого цивілізаційного часопростору.

У новелі Винниченка структурним аналогом наведених реалістичних описів можна вважати наративні оцінні маркери, які окреслюють незвичне для пролетаря-інтелігента комунікативне й соціальне середовище залицяльників Єлени: “Було де-кільки жирних золотих мішків, де-кільки простітуток мужеського полу, один чи два професіональних убивців з шпорами і навіть одна поважна канцелярська машина з великою лисиною й тонкими губами” [6, 178]. Сума назв відвідувачів витворює своєрідну фреску – панораму панівних класів буржуазного суспільства й тим надає дії міфологічного звучання, апелюючи до відомої читачеві антитетичної моделі соціуму й водночас максимально загострюючи критичний пафос. Вірогідне літературне джерело такої образності – оповідання Г. Хоткевича “Портрет” (див.: [3, 26-27]). Водночас, навіть приймаючи версію про можливе запозичення стильових прийомів, не можна вважати такий риторичний хід Винниченка суто випадковим механічним “бриколажем” другорядного літературного матеріалу. Наративні ремарки максимально загострюють відчуття суперечності між людським призначенням і соціальною роллю представників панівних заможних класів. Оцінний кут зору розповідача у Винниченка викликає в пам’яті читача досить широку літературно-риторичну традицію: не лише соціалістичну критику буржуазного суспільства, а й, приміром, біблійні інвективи. Літературним джерелом цієї образності могла бути й філософська поема Ф. Ніцше “Так казав Заратустра” (див.: [1]), над перекладом якої Винниченко тоді працював. В алегорично-символічних метафорах знакового для новітньої культурної свідомості твору німецького мислителя зафіксовано соціальну деградацію людини: “Я бачу і бачив гірше, і безліч такого страхітливого, що про все не хотілося б казати, а

про дещо хотілося б і змовчати: це, власне, люди, які не більше ніж одне велике око, або один великий рот, або одне велике черево, або щось інше велике, – таких я називаю каліками навпаки” [11, 137]. Наведені образи включені тут у контекст наскрізного для поеми міфу про надлюдину й тому універсальні у своєму застосуванні. У “Ланцюгу” нарація унаочнює ідеологічний кут зору розповідача, апелюючи до конкретного суспільно-історичного контексту дії й водночас трактує цей контекст у річищі новітніх соціальних і культурних міфів. Однак очевидно, що інтенції молодого письменника, на той час члена УСДРП, навряд чи були пов’язані з пропагандою ідей німецького мислителя; радше йдеться про суголосність критичного пафосу українського прозаїка й “володаря дум” європейських модерністів. Украй гостра оцінка дійових осіб, яка перетворює досить типову ситуацію на риторично-поетичну візію, актуалізує у гротескній художній формі добре відому й популярну в той час архетипну інтерпретаційну модель, сакралізовану й міфологізовану у свідомості радикально налаштованої соціалістичної інтелігенції – марксизм, який згодом популяризував і український письменник (див.: [7]). Винниченко, найімовірніше, апелює в “Ланцюгу” до марксистської історіософії з її поглядом на соціальну структуру і класові конфлікти в буржуазному суспільстві. У передмові до “Капіталу” його автор викривав “найлютіші, найнижчі й найогидніші пристрасті людської душі – фурій приватного інтересу” й зазначав: “Постаті капіталіста й землевласника я малюю аж ніяк не в рожевому світлі. Але тут йдеться про особи лиш остільки, оскільки вони є уособленням економічних категорій, носіями певних класових відносин та інтересів. Я дивлюся на розвиток економічної формації як природноісторичний процес; тому з мого погляду, менш ніж із будь-якого іншого, окрему особу можна вважати відповідальною за ті умови, продуктом яких у соціальному сенсі вона залишається, хоч би як підносилася вона над ними суб’єктивно” [9, 10]. Отже, розповідач, акцентуючи в наративних оцінках одивнене, загострено-гротескне бачення дійових осіб, відмінне од їх пересічного сприймання, апелює, найімовірніше, до згаданої універсальної інтерпретаційної моделі, яка лежить в основі авторського розуміння вихідної ситуації нарівні з новітніми міфологемами.

Прикметно, що чи не першу згадку про класичну економічно-філософську працю в доробку Винниченка натрапляємо у драмі “Великий Молох”, виданій 1907 року (по суті, одночасно з “Ланцюгом”), і то саме в річищі проблематики, близької до ситуації й колізій героя новели (див.: [5, 65]). Образ “хтивої” тварини – павіана – подибуємо в обох творах, що свідчить про їх спільну світоглядно-ціннісну мотивацію. Удаючись до аналогії двох літературних текстів одного автора, можемо твердити, що марксистський дискурс у “Ланцюгу”, закріплений у наративних оцінних маркерах, постає одним із альтернативних ідеологічних та інтерпретаційних ціннісних контекстів, нарівні з декадентським і модерністським культом краси. Наративний стиль постає виразником світоглядних доміант епохи.

Схематизація бачення, яка викликає неприязнь до привілейованих осіб, актуалізує не аналітичні інтенції реалізму, а профетичний дискурс революційних потрясінь, який постає інтерпретаційним і рецепційним підґрунтям описуваної ситуації у свідомості перших читачів новели, для котрих відстань між фіктивним моментом персонажної оповіді й періодом соціальних катаклізмів, гаданої реалізації суспільно-перетворювального проекту була мінімальною. Настрій радикальної інтелігенції в час появи новели описує С. Булгаков: “... Есхатологічна мрія про Град Божий, про грядуще царство правди (під різними соціалістичними псевдонімами) і далі прагнення до порятунку людства – якщо не від гріха, то від страждань – становлять <...> незмінні та прикметні особливості російської інтелігенції” [4, 48]. “...У революції <...> безпосередні

завдання моменту визначалися дедалі максимальніше й максимальніше (аж до здійснення соціальної республіки чи анархії)” [4, 57]. Отже, розповідач у Винниченка своєю оцінною позицією актуалізує і трансформує в річці модерної естетики з її тяжінням до символіки універсальну соціологічну модель і водночас актуальну для часу появи новели революційну риторичку – вагомий чинник художнього дискурсу. Викривальний пафос нарації в контексті політичних потрясінь надавав художній моделі міфологізованого соціально-апокаліптичного звучання.

У новелі кут зору суб’єкта викладу завдяки своїй алюзійності, з одного боку, протиставлений звичайному повсякденному сприйняттю дійових осіб; із другого, вихоплює сутнісну рису кожного з гостей, яка дає змогу перетворити розповідь на гнозис, подібний своїми есенціалістськими претензіями до реалістичного дискурсу, проте відмінний способом художнього узагальнення. Винниченків наратор – не вдумливий спостерігач-аналітик, а носій позачасових ідеологем, які можна застосувати і до часу сюжетних перипетій, і до моменту розповіді. Інтерпретаційна відстань оцінювальних спогадів од описуваної ситуації драматизує дію як непримиренний конфлікт двох світоглядів, унаочнюючи харизматичний статус висловлювання.

В Успенського контрастні чи й відразливі імпресії від європейського побуту завдяки вказівкам розповідача витворюють узагальнену панорамну картину тогочасного життя з його невідповідністю гуманістичному ідеалу наратора, який засвідчує свою присутність очевидця й автентичного тлумача. У Винниченка ж маємо апеляцію до експліцитних слухачів у зіставленні буржуазного і пролетарського середовищ, подібно до того як розповідач у російського автора залучає читача до активного сприйняття зображеного: “Уявіть: звідти, де скреготали зубами Злидні, де під чорним крилом Праці стогнала понура пісня Ненависти і Помсти, де рождались для того, щоб бути гноєм під гарні квітки Життя, – звідти я йшов туди, де дзвеніли чаші, де лунали пісні сластолюб’я, де жирними ногами ступали по цьому гною й рвали зрощені соком квітки Життя” [6, 180]. Наратор актуалізує читацьку уяву, щоб унаочнити контраст, який у модерністському дискурсі набуває рис специфічного видовища – одивнених, стилізованих картин із заміною предметного змісту побаченого не оцінною риторичкою мімезису (як у Г. Успенського), а конструюванням візій, основаних на культурному досвіді публіки. Автор зіставляє життя різних соціальних класів, вірогідно, взираючись на аналогічні прийоми нарису. Однак у новелі епічна конкретика реалістичних спостережень, наявна у Гл. Успенського, поступається місцем експресивній ліричній медитації й образотворчій фантазії. У нарисі пластичний опис наближає тривалість розповіді до тривалості дії, перетворює наратора й читача на очевидців зображених сцен. У новелі ж максимально завуальовано конкретику згаданих розповідачем соціальних структур. Пластичність алегорій витворює настроєву домінанту викладу, орієнтуючись на романтичний тип художнього мислення. Уподібнюючи побут соціально привілейованого товариства до банкету, пізньоантичної оргії, розповідач хоч і натякає на реальні сюжетні перипетії, проте налаштовує на модерну стилізацію зображення, подібну до сецесійної (див.: [1; 3]). Дистанціюючи сприйняття дії від її пересічних обставин, розповідач увиразнює власну моделювальну активність, навіює емоції, пов’язані не з міметичним, а радше з умовним, міфологічним сприйняттям сюжетної дії, на відміну од довіри до реалістичної фіксації побаченого чи картини світу, підвладного відображенню й аналітичним процедурам. Наративна оцінка має на меті залучити публіку до секулярної віри, ідеологічно деформувати повсякденне бачення. Цьому сприяє й експліцитне звернення до слухачів, яке насамперед акцентує увагу на колізії персонажа, а не на його оточенні.



У новелі “Ланцюг” наратор постає як носій модерної культури з її естетизмом і грою уяви й водночас як ретранслятор політичного дискурсу, що в ньому домінує не соціально-аналітичний, а експресивно-сугестивний складник. На відміну од медитативно-споглядального заглиблення в зображений суспільний часопростір (у нарисі), розповідач удається до художньої моделі, яка уявлює не референт, а його суб’єктивну трансформацію. В Успенського оцінно-перцепційні маркери увиразнюють питомі риси зображеного явища і сторонню позицію спостерігача щодо чужого світу. Натомість у Винниченка перцепційний компонент нівельовано й акцентовано ідеологічний шаблон – доказ вищої культурної компетенції наратора порівняно із читачем. Завдяки такій інтерпретації соціологічна схема набуває рис екзотичного видовища й поетичного твору, деавтоматизуючи сприйняття дії.

Докладний опис вуличних вражень у нарисі посилює ілюзію присутності читача й мемуариста в місці перебування згадуваних фікційних осіб. Натомість у новелі плин ліризованої розповіді фактично відмежовує суб’єкта викладу з його оцінками від конкретики обставин дії й робить виклад помітно динамічнішим за перебіг відповідних життєвих ситуацій і процесів. Авторські нарративні прийоми у Винниченка занурюють у плин модерної художньої рефлексії. Остання витворює часопростір, сумірний водночас із агітаційною патетикою, яка актуалізує імпульси соціального ресентименту, і топосами, спрямованими на критику філістерської цивілізації й пошук мистецького, зокрема літературного візіонерства, вільного від детермінувальних параметрів реалістичної описовості й аналітики. Розповідь, основана на інтуїтивних образних означниках-заміщеннях, увиразнює поряд зі звичними прийомами життєподібного руху сюжету переосмислення побаченого, конденсовану естетську візію “осяяння”, у якій утрачається тяглість повсякденних мислительних і рецептивних процесів.

В обох авторів упадає в очі оцінно-емоційний компонент внутрішньої дії. Це важливий нарративний чинник, який засвідчує активність розповідача й уможливорює продуктивну взаємодію із читацькими очікуваннями, орієнтує у сприйнятті сюжету чи спонукає до перегляду позиції, задекларованої у викладі. У нарисі сильний емоційний ефект виникає завдяки *коментарю розповідача* до автентичних вражень очевидця: “Видели также и в тот же день знаменитый морг с массою трупов, положенных перед глазами зрителей весьма прилично и невозмутительно; только вот <...> рвань, развешанная тут же около трупов на веревочках, <...> – этот хлам говорил о горькой, безысходной бедности. У одной молодой женщины подошвы ног, обращенные к публике, были сплошной мозолью – поработала бедняга на своем веку!” [13, 261]. Вихідну емоцію підсилює посилання на путівник із черговою експліцитною апеляцією розповідача-мемуариста до читачів: “Хотели было идти в знаменитые клоаки, но путеводитель так расписал их, что просто дух захватило: можете представить, что одних (прошу извинить за неэстетическую картину) выкидышей человеческих, которые плавают там, в этих смрадных водах (извините, сделайте милость), он считал десятками тысяч” [13, 261]. Моралістичні й іронічні ремарки породжують відповідний комунікативний ефект – отожднення позиції читача з персонажем-очевидцем, його співчуттям до чужих долі. Ці нарративні елементи збігаються з вірогідною реакцією публіки на зміст побаченого фікційним персонажем. Остаточний підсумковий коментар до лондонських і паризьких вражень поєднує перцептивний кут зору вчителя й інтерпретаційну активність розповідача, які витворюють пластичний малюнок психічного стану й водночас концептуалізують, підсилюють попередні описові деталі й оцінні ремарки: “На следующее утро <...> мне было чрезвычайно тяжело, тяжело, одиноко до последней степени, и весь я ощущал, что в

результате всей виденной мною “правды” получилось ощущение какой-то холодной, облипающей тело, промозглою дрянью. Что-то горькое, что-то страшное и в то же время несомненно подлое угнетало мою душу; без цели и без малейшего определенного желания идти по той или другой улице я исходил по Парижу десятки верст, нося в своей душе этот груз горького, подлого и страшного, и совершенно неожиданно доплелся до Лувра <...>” [13, 262]. Деталізованість викладу з нагнітанням розповідних оцінок моделює тривкий душевний стан, співвідносний із засобами реалістичного психологічного аналізу, наприклад, у Ф. Достоєвського (“Злочин і кара”).

Манера Г. Успенського сумірна з романтичним топосом світової скорботи; емоційна реакція героя надає викладу публіцистичності й морального дидактизму. Дещо гіперболізований психічний стан персонажа суголосний, скажімо, пафосу пізньої прози Л. Толстого (“Крейцера соната”, “Воскресіння”).

У Винниченка натомість маємо не докладні описи, а метафори, уключені в контекст шаблонного видовища – бенкету, які унаочнюють кут зору революціонера-естета: “Вони всі з реготом схопили й собі бокали й стали наливати в них вино, стали наливати крові тих, за чие здоров’я вони пили її” [6, 183]. Це уподібнення вможливило літературні алюзії, пов’язані, приміром, із романтичними інвективами Шевченка: “<...> Та отечество так любить, Так за ним бідкує, Так із його, сердешного, Кров, як воду, точить!..” [16, 265]. “Заміс[т]ь пива праведную Кров із ребер точать” [15, 352]. Поетична думка тут актуалізує й переосмислює євангельські теми фарисейської немилосердності до простолюдю й мук розп’ятого Христа. Пафос і стиль класика виразно корелює з біблійними образними ресурсами, насамперед книгами пророків, підтримуючи романтичну естетику гіперболізму як маркер стану оспалого буття. Д. Наливайко, з’ясовуючи рецепцію відповідного художньо-виражального досвіду в поезії Шевченка, пов’язує звернення митця до канонічного сакрального тексту з такими елементами індивідуального стилю, як “найвищий градус духовно-емоційної напруги, когнітивно-ментальні комплекси й контроверсії, візійно-профетичні проєкції, в яких знаходить вихід його затяте неприйняття реальності України й незнищенність його віри та надії” [10, 254]. Дослідник указує на присутність Бога в історіософській візії автора, очікування вищого втручання, яке змінить профанний світ згідно з ідеєю “святої правди”. Схожі риси оцінної й інтерпретаційної настанови розповідача маркують і описану Винниченком екзистенційну й історичну ситуацію та відповідний секулярний соціально-апокаліптичний світогляд, який уможливило ремінісценції з доробку класика й алюзії до його пафосу.

У новелі метафорична оцінка творить не міметичну соціально-психологічну візію ситуації, а міфологізовану картину дуалістичного й антагоністичного, дихотомічного світу, сумірну водночас із декадентською мальовничістю описуваного видовища й актуальною політичною публіцистикою. Ця метафорична трансформація вихідної естетичної утопії завдяки оцінному компоненту викладу моделює художню реальність, упізнавану за своїми соціальними параметрами й піднесену до рівня викривального, конфліктогенного чинника (джерела колізії героя) в оригінальній версії новітнього мораліте (спокутного досвіду грішної або ж нещасної душі) чи навіть містерії страждань обраної історичним поступом ідеальної спільноти. Автор, вірогідно, апелює до національної літературної традиції (шевченківського інтертексту), до візії безтурботного блаженного буття, співвідносної з давньогрецькими міфами й усталеними тогочасними уявленнями про побут привілейованих класів античності, а також до завуальованих елементів соціалістичного дискурсу, узгоджених із місією персонажа й розповідача – пророка революції. Імпліцитно відсилаючи ерудованих читачів до різних культурних кодів, розповідач

доповнює новими значеннями й конотаціями зображену ситуацію, напрочуд близьку до реалістичного претексту.

Визивний пафос наратора налаштовує фікційних слухачів в'язничного спогаду й ширше коло публіки на критичне, ірраціонально-заперечне сприйняття зображеного. У нарисі оцінний компонент викладу суголосний засобом тогочасного реалістичного психологізму, поєднує, "стоплює" аналітичні й експресивні інтенції. У новелі ж оцінна трансформація зображеної сцени позбавляє дію профанно-реалістичного виміру, уводячи емоційну напругу, пафос обурення, а не моралістичного споглядання, навіює читачам подібні почуття й наближає позицію наратора до експресіонізму.

Виклад дії від першої особи налаштовує на максимальне чи акцентоване заглиблення в почуттєвий і мислительно-рефлексійний "внутрішній світ" персонажа-протагоніста. Гомодієгетична нарація у Г. Успенського, з одного боку, в актуальній літературній формі фіксує автентичний досвід очевидця-спостерігача, надаючи твору рис документальності. Із другого, уможливорює психологізацію й інтелектуалізацію дії. Медитації розповідача підтримують жанрову матрицю нарису як текстового конструкта з вираженою оцінною позицією персонажа-розповідача (за котрим здебільшого приховано авторську думку) і відповідно передбачають співчутливу позицію читача щодо письменницької риторики. У Винниченковій модерністській новелі гомодієгетичний виклад, змодельований як життєва історія, занотована її учасником, як екзистенційний досвід, унаочнений та обрамлений кутом зору персонажа й заангажованого розповідача, трансформує передусім інтенції сповідального жанру – фіксацію психологічних колізій і перипетій. Реалістичну аналітику заміщує ланцюг експресивних метафор – алегоричних репрезентацій культурних міфологем. Часова дистанція в обох авторів увиразнює *літературність* викладу. У нарисі цей засіб розкриває типові соціально-психологічні риси головного персонажа, накладає на трактовку тем оригінальний ракурс бачення. Відстань між викладом і моментом дії в "Ланцюгу" вможливорює демонстративну стилізацію мовлення я-наратора в річищі авторитетних літературних і політичних конвенцій. Розповідь транслює передусім патетичну риторичку – не так зображальну, як оцінну, художньо перекодовує актуальні світоглядні й естетичні інтенції, домінують культурної "моди" в українському письменстві.

Докладність розгортання дії в нарисі (форма наближення до описуваної ситуації, витворення ілюзії присутності при зображених явищах і подіях, занурення в перебіг психічного процесу) протистоїть лаконізму оцінок у модерністській новелі. Експресія змісту (на протигагу реалістичному аналізу) наближає виклад до руху ліричного сюжету; пульсування й розгортання думки розповідача тут пріоритетні порівняно з фіксацією зв'язків зображеного світу.

Оцінний компонент у нарисі виконує роз'яснювальну функцію, стає психологічним пуантом деталізованого опису й указує на суб'єкта викладу як на очевидця. Відповідно читач, до котрого імпліцитно чи й експліцитно звернені оцінні наративні репліки, поділяючи думки й емоції спостерігача, має прийняти чужий мислительний та екзистенційний досвід як "людський документ", ототожнити себе з розповідачем. У новелі оцінний кут зору наратора витворює сильну емоційну напругу й у цьому навіть перевершує песимістичні й подекуди сентиментальні коментарі попередника. Однак у Винниченка йдеться не про наближення нарації до часу дії чи описуваних переживань героя, а про дієвість модерністської образотворчої й інтерпретаційної аури, основаної не на психологічній денотації, авторській і читацькій референції актуального чи історичного змісту (як у реалістичному творі, зокрема аналізованому нарисі), а на культурній конотації й асоціативності викладу.

У зіставленні з попередником розповідач “Ланцюга” прикетний, з одного боку, пропагандистською, із другого, – декадентською й сецесійною стилізацією викладу, певною умовністю моделювання події: позірна міметична фіксація емоційного й рефлексійного досвіду героя акцентує класовий ресентимент і новітній естетизм, подані у формі екзальтованих оцінок, які унаочнюють патетично марковану психологічну реальність і міфологізований соціальний дискурс.

Викривальний пафос в Успенського й Винниченка водночас демонструє відмінність їхніх визначальних літературних конвенцій. Аналітично-медитативна реалістична манера, розрахована на читацьке вдумливе сприйняття, розуміння і співчуття, ґрунтовані на пізнавальній і виховній функціях літератури, засвідчує міметичний характер художнього мислення російського автора. Натомість алегорична й метафорична патетика у Винниченка пов’язана з інтенціями ідеологічно-прескриптивних чи навіть профетичних дискурсів, які віддаляють наратора й читача від узвичаєного профанного чи й аналітичного бачення зображених подій і осіб, унаочнюючи демонстративну сакралізацію суб’єкта викладу. Модерністський стильовий експеримент перетворює майже повсякденну, усталену культурним досвідом ситуацію на ідеологічно заангажоване дійство зі гностичним і міленарним підтекстом.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Брайко О.* Дискурс цитації: експресіоністична проза В. Винниченка й Л. Андрєєва в контексті раннього модернізму // *Слово і Час*. – 2015. – № 4. – С. 57-69.
2. *Брайко О.* Компаративні аспекти становлення експресіонізму в українській літературі: новели В. Винниченка і мала проза Л. Андрєєва // *Слово і Час*. – 2015. – № 2. – С. 21-39.
3. *Брайко О.* Нарис Г. Успенського “Випрямила” і новела В. Винниченка “Ланцюг”: літературна рецепція теми та її індивідуальні стильові модифікації в контексті доби // *Слово і Час*. – 2016. – № 10. – С. 16-30.
4. *Булгаков С.Н.* Героїзм і подвижництво // *Вехи*; Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909 – 1910 / Сост., коммент. Н. Казаковой; Предисл. В. Шелохаева. – Москва: Мол. гвардия, 1991. – С. 43 – 84. – (Звонница: Антология русской публицистики).
5. *Винниченко В.* Великий Молох // *Винниченко В.* Твори. Вид. 2-е. – Київ: Книгоспілка, 1929. – Т. 10. – С. 5-106.
6. *Винниченко В.* Ланцюг // *Винниченко В.* Твори. Вид. 3-є. – Київ: Рух, 1930. – Т. 2. – С. 175-191.
7. *Винниченко В.* Спостереження непрофесіонала (марксизм і мистецтво) // *Дзвін*. – 1913. – № 12. – С. 474-480.
8. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. – Москва: Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60 – 281.
9. *Маркс К.* Капитал. Критика политической экономии. Том первый. Книга I: Процесс производства капитала // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. – 2-е изд. – Москва: Государственное издательство политической литературы, 1960. – Т. 23. – 907 с.
10. *Наливайко Д.* Стиль поезії Шевченка і його міжнародний контекст // *Наливайко Д.* Компаративістика й історія літератури. – Харків: Акта, 2007. – С. 235-273. Сер. “Університетські лекції”.
11. *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра // *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра; Жадання влади. – Київ: Основи, Дніпро, 1993. – С. 7–328.
12. *Ткачук О.* Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
13. *Успенский Г.* “Випрямила”. (Отрывок из записок Тяпушкина) // *Успенский Г.* Полн. собр. соч.: В 14 т. – Москва: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 10. Кн. 1. – С. 246-272.
14. *Успенский Г.* Горький упрек // *Там же*. – Т. 12. – С. 7-15.
15. *Шевченко Т.* І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє // *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. / Редкол.: М.Г.Жулинський (голова) та ін. – Київ: Наук. думка, 2001. – Т.1. – С. 348-354.
16. *Шевченко Т.* Сон (Комедія). // *Там само*. – С. 265-278.
17. *Шмид В.* Нарратология. – Москва: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Отримано 3 жовтня 2016 р.

м. Київ

