

**ТИПОЛОГІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ СЮЖЕТУ
ТА КОНЦЕПЦІЇ ДІЙСНОСТІ В СТРУКТУРІ
НОВЕЛІСТИЧНОГО ЕТЮДУ
ГР. ТЮТЮННИКА «ЗАВ'ЯЗЬ»**

У статті визначається специфіка моделювання дійсності у художньому світі Гр. Тютюнника. Досліджуються естетичні критерії та засоби художньої реалізації авторської позиції, аналізується новелістична поетика твору Гр. Тютюнника «Зав'язь».

Ключові слова: типологія, новела, жанр, сюжет.

В статье определяется специфика моделирования действительности в художественном мире Гр. Тютюнника. Исследуются эстетические критерии и средства художественной реализации авторской позиции, анализируется новеллистическая поэтика произведения Гр. Тютюнника «Завязь».

Ключевые слова: типология, новелла, жанр, сюжет.

The article defined the specific softmodeling reality in the art world Gy. Tiutiunnyk. Explores the aesthetic criteria and meansof artistic realization of the author's position is an alyzed novelistic poetics works Gy. Tiutiunnyk «Ovary».

Key words: typology, shortstory, plot.

О. Білецький у своїх ранніх працях, зокрема, з питань сюжетики та композиції художнього твору, наче передуючи пізнішим дослідженням у цій галузі Р. Барта та інших найавторитетніших європейських теоретиків, висуває методологічно нову потребу диференційованого аналізу різноманітних (горизонтальних і вертикальних) функцій сюжету, виокремлюючи насамперед «автобіографічний характер», або специфічну функцію сюжету, попри його, здавалось би, таке «об'єктивоване, незалежне становище. Бо ж, безперечно, індивідуальність, сам характер творця накладає на сюжет і стиль, на композицію роману, повісті, новели чи картини, якщо не визначальне, то вельми посутнє офарблення духовно-естетичного світу художника. Звідси впливає сакраментальна проблема: не що зображується, а саме як?» Бо ж характер, — цілком справедливо відзначає С. Бочаров, — так само, як і сюжет, являє собою образне дослідження, спрямоване на об'єкт [2, с. 313].

І водночас відсутній зворотний вплив сюжету, на чому наголошує Б. Сарнов у статті «Що таке сюжет?»: «Характер, — пише він, — який склався чи тіки складається в дійсності, художник... “досліджує” за допомогою сюжету твору» [5, с. 313].

Прикладом нетотожності, незбігу між сюжетом і концепцією дійсності є структура новелістичного етюду Григора Тютюнника «Зав'язь».

Найглибший і новаторський погляд саме на концепцію «Зав'язі» відкривається у монографії В. Д. Нарівської «Національний характер в українській прозі 50–70-х років ХХ століття»: «...героєм оповідання “Зав'язь” є підліток, який вже пережив надзвичайно важливі етапи свого життя, пов'язані з комплексом морально-етичних проблем... Підлітковий час життя сприймається (іноді вже й ретроспективно) як правічний, як час, що передував майбутньому, історичному, до якого так прагне герой. Він (час. — *О. Л.*) постає як першопричина всіх його наступних дій. Та і саме буття підлітка є своєрідною історією першотворення. В цій історії першоджерелом є не чоловіче начало, знищене війною, не ослаблене внаслідок цього жіноче, а “мудрий старий” як антропологічне втілення мудрості... Відчуття себе в ситуації первинного, міфологічного часу для тютюнникових героїв є необхідною умовою вживання, оскільки війна знищила батьків, а разом з тим і силу, і міць, на якій трималося сімейне вогнище. Вони (підлітки-герої Гр. Тютюнника. — *О. Л.*) є медіумом пам'яті, що зберігає радість повноцінного життя...»[4, с. 178–179].

Ось ядро концептуальної парадигми, що нею обіймає В. Д. Нарівська не тільки філософію героїв етюду «Зав'язь», а й генеральної проблематики новелістики Григора Тютюнника.

Тут маємо процеси настільки складні, що навіть Роман Барт у своїй програмній для нової картини праці «Критика та істина», зазираючи прогностично в потаємні глибини композиції, все ж намагається визначити цілі ланцюги, рівні та вертикальні ряди, що так наближені до розгортання внутрішнього сюжету та ніби і являють собою його (сюжету) структурно-функціональні розгалуження: «...вже тепер нам відомо, — пише Р. Барт, — що про символи неможливо думати як кому заманеться; вже тепер ми

володіємо рядом моделей (нехай і попередніх), що дозволяють пояснити, по яких каналах формуються ланцюги символічних смислів... Такі, наприклад, субституція або (метафора), опущення (еліпсис), конденсація (омонімія), перенос (метонімія), заперечення (антифразис). Що критик намагається виявити, так це якраз впорядковані, але зовсім не вигадані теоретиком трансформації (і чи не є сутністю «внутрішнього сюжету» саме цей ряд трансформацій? — *О. Л.*); такі трансформації, — продовжує Р. Барт, — що поширюються на ланцюги дуже великої протяжності... і котрі дозволяють встановити... абсолютно правомірні зв'язки між окремими елементами твору, відтак твір... поступово пронизується все більше і більше повною єдністю. Чи легко встановити такі зв'язки? Не легше, аніж зв'язки всередині самого твору»[1, с. 380].

Оця внутрішня тотальна, всесистемна зв'язність (за Р. Бартом) макро- й мікроскрукури художньої речі «в собі» наштовхує на думку, що й система конфліктності, і ланцюги внутрішніх, найрізніших трансформацій (наприклад, метафора в творі — і спричинена нею загальмованість руху та розвитку сюжету, відкрита Віктором Шкловським...); стрибкоподібне або ж еволюційне нагнітання ситуацій і однолінійний рух художнього твору в просторі й часі (хронотоп); «зіставлення-протиставлення—зіткнення» (Василь Фащенко) подій, характерів, окремих структур в середині твору та конденсація їх, подій і ситуацій, надто у фіналі новели; безперервно функціонуючі «канали символічних смислів» (рівні метафор, омонімів, образів...) та динамічне асоціативне поле, що, немов німб, висвітлює рух внутрішнього сюжету т.зв. безсюжетних речах... — все це органічно, взаємозалежно співвідносне як із внутрішнім сюжетом, так і з законами, самою сутністю композиції. Отже, ці дві такі важливі естетичні категорії, сюжет і композиція, внутрішньо, генетично надзвичайно споріднені та функціонально взаємодоповнюючі. Але все-таки (на цьому варто особливо акцентувати) композиції притаманна більш всеохоплююча, максимально все організуюча роль; власне, її «тиранії» підкорені всі інші макро- та мікроструктури художньої речі, в тому числі й сюжет. Хоча, як говорив Віктор Шкловський, спочатку сюжет обирає собі в

жони композицію... Ну, ясна річ, і тут головним сватом є художник. Взагалі, по спорадично розкиданих в численних працях В. Шкловського, і часто суперечливих, навіть самозаперечливих визначеннях сюжету можна, напевне, скласти цілу «таблицю амбівалентності» (багатоваріантності й різночитання), присвяченій цій важливій категорії поезитики: «Сюжетні зчеплення “Декамерона” ... суть їх не тільки у розгортанні ситуацій... та в розгортанні дії і багатоступеневої колізії новели, але й у зчепленні колізій...» [7, с. 139]. Або ж: «Сюжетна побудова бере подію і як би розсуває її... Сюжет діє, як багатохвилля луни. Сюжет, як хвиля, говорить нам не тільки про те, як розділився звук, та звіщає про перешкоди на шляху звукової хвилі, але і подає його у відлуннях-порівняннях...» [7, с. 192]. Ще витонченіші, ускладненіші (до незбагненої символічності) визначення В. Шкловського у монографії «Про теорію прози», як наприклад: «Мистецтво народило сюжет. Сюжет — це забруднення, загадка. Таке ж гальмування, як і стан, що виникає за допомогою появи звуків. Себто сюжет — це подія, забруднення цієї події. Він молодший ритму. І він — спосіб ставити речі на своє місце. Затрудняти. Виникають історії про забавне, про випадок, про здивування, про те, що дивує. Ось момент появи прози» [7, с. 262]. Або: «Створення нових систем сюжету, що приходять на зміну старим, — велика, давня задача. Одночасно сюжет — відкидання довільних розгадок в ім'я істинних розгадок» [7, с. 316].

Ось така непроста амальгама (себто, суміш різнорідних ідей та гіпотез) висловлювань В. Шкловського стосовно сюжету та його пригоди; насторожує в них те, що теоретик у своїх, не завжди логічних (скоріше — парадоксальних) вербальних вибудовах, неначе художник, вдається до метафор, символів, гіпербол... Одне слово, художню структуру інтерпретує за допомогою не строго логічних, а системно-аналітичних побудов образного мислення.

І все ж продуктивні пошуки, здогади та гіпотези (нехай і в туманно-символічному викладі, або дискурсі) Віктора Шкловського стали одним із тих наріжних каменів, на котрих частково базувався подальший розвиток майбутнього загальноєвропейського структуралізму та постструктуралізму, гер-

меневтики та феноменологічної поетики; бо В. Шкловський одним із перших у блискучій, бунтівливій плеяді «російських формалістів» поставив проблему феномену та «естетичного функціонування сюжету в його «багатоканальній» взаємодії із ще більш складною, всеоб'ємною структурою художнього твору, композицією. Адже і національне літературознавство, надто соцреалістичного періоду (за винятком праць із даної проблеми В. Фашенка, Т. Денисової, І. Денисюка, В. Моренця, Я. Розумного...) тільки фіксувало зовнішній, видимий зріз такої надзвичайно складної взаємодії двох генеральних категорії поетики, як композиція і сюжет. Але й тут уже зрима еволюція в бік більш конкретної та методологічної оновленої постановки проблеми: так, Т. Денисова в праці «Роман і проблеми його композиції» доказово диференціює сюжет на два його функціональні канали: сюжет зовнішній і сюжет внутрішній, останній, на наше найглибше переконання, генетично більше наближений саме до композиції: «...зовнішнім сюжетом умовимося називати, — пише Т. Денисова, — розвиток і прояв характерів у дії... внутрішнім — також розвиток і виявлення характерів, але передані опосередковано, через зміни у психіці героя» [3, с. 22].

Інший, ширший та діалектичніший — а не обмежений тільки матеріалом характерів та суто психічного рівня твору (адже необхідно враховувати й багато інших його компонентів) погляд В. Фашенка про органічну взаємозалежність сюжету й композиції знаходимо в його монографії «Із студій про новелу»: «Якщо одиницею виміру сюжету є окремий рух, то в композиції — динамічне співвідношення між образними елементами різних рівнів — від найпростіших фраз до багатопланових образів людини і світу» [6, с. 17].

З цього випливає висновок, що коли сюжет — більше подієва, часова, просторова величина, що відбувається-протікає в часі й просторі, у самих вчинках персонажів, то композиція — величина не однолінійна чи дволінійна, як той же таки сюжет, а багатопланова, багатовекторна, всеохоплююча: тут майже обов'язково присутнє «я» автора (в сюжеті цей момент може бути опущеним), а ще більше «я» героя і героїв; тут сплітають-

ся найрізніші мотиви, погляди; тут стинаються в герці міфи та філософії, різні психіки та мотивації поведінки; тут функціонує первинне образ-метафора, архетип, наскрізна парадигма авторської концепції, і до таких категорій, звісно що сюжет тільки відносно дотичний.

Василь Фащенко підмітив надзвичайно цінну та продуктивну методологічну перспективу — аналізувати сюжет у його сув'язі із композицією та загальною концептуальною парадигмою твору і як певну, відносну цілісність, а ще продуктивніше — як величину, або структуру, яка обов'язково повинна піддаватися диференціальному (роздільному) аналізу; і саме такий погляд на сюжет, як на багаторівневу, різноманітну за своїми функціями структуру, переконані, повинен відкрити нам нові моменти в поетиці сюжету та його естетотворчої ролі в матерії, в самому динамічному тілі композиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. — М.: Издательство Московского университета, 1987. — С. 387—422.
1. Бочаров С. Характеры и обстоятельства / С. Бочаров // Теория литературы. — М.: Издательство Академии Наук СССР, 1962. — 451 с.
2. Денисова Т. Н. Роман і проблеми композиції / Т. Денисова. — К.: Наукова думка, 1968. — 220 с.
3. Нарівська В. Д. Національний характер в українській прозі 50—70-х років XX століття / В. Нарівська. — Дніпропетровськ: ДДУ, 1994. — 204 с.
4. Сарнов Б. Что такое сюжет? / Б. Сарнов // Анализ литературного произведения : Сб. статей. — Л.: Наука, 1976. — 326 с.
5. Фащенко В. В. Из студій про новелу / Василь Фащенко. — К.: Радянський письменник, 1971. — 215 с.
6. Шкловский В. Повести о прозе / Виктор Шкловский. — М.: Художественная литература, 1996. — 335 с.