

непорушність, смерть” [1, 359]. Ганна відмовляє Дмитра від дорогої йому ідеї національного відродження і тим відштовхує його від себе. В образі дружини Карамазова бачимо олюдненого Мефістофеля, демона, що опирається всіма можливими способами потоку життя, тим самим стимулюючи його.

Для українського Фауста характерна принципова нездатність інтегруватися в життя – його пасивність компенсує “московка” Аглая, що є втіленням “духу неспокою”, творчого життєвого активізму. Вона – нова людина, від природи покликана до активної дії, “не тієї, що комсомолить у пустопорожнє ..., а тієї, що скажемо, Перовська” [3, 245]. І Дмитрій хапається за неї, бо, за словами Аглаї, йому бракувало доброго пастиря. Карамазов – розумний, талановитий, але не здатний бути творцем нової ідеології, бо йому бракує широкої індивідуальної ініціативи й ґрунтовних знань, щоб створити “програму свого нового світогляду” [3, 263]. Аглая закликає Дмитра до твердості, проголошуючи ідею “безумства хоробрих”. Дівчина сповнена віталістичної енергії, рішучості, її душа горить “вічним огнем стремління в невідомі краї” [3, 244]. Вона підтримує національну ідею, сповідувану Карамазовим, оскільки вбачає в українському націоналізмі молодий прогресивний фактор, який, на її думку, не дає і не дасть спокою російському “мрякобісцю”. Душа Дмитра, опанована комуністичною доктриною, також перебуває під впливом віри в прогрес культури, що здійснюється завдяки людському розумові.

Героями Миколи Хвильового керує ідея розвитку і політико-економічного, і біологічного, і філософського плану. Всередині цієї ідеї, яка є наскрізь фаустівською і в поєднанні з позачасовою аристотелівською ентелехією виявляє пристрасне устремління до безмежного майбутнього, за Освальдом Шпенглером, наявні “воля і мета, що є а ргіогі формою нашого споглядання природи і не потребує того, щоб її відривали і возводили в закон, тому що вона іманентна фаустівському духу і тільки йому” [5, 489].

Висновки. Отже, роман Миколи Хвильового “Вальдшнепи” – це один із різновидів фаустівської трагіки, яка була поривом душі, страждаючої від надлишку невтоленої і непереморної волі, втечею її у творчість. Фаустівський архетип живе згідно зі своїм історичним ритмом, який збігається із загальним темпом і ритмом розвитку людського соціуму.

1. *Еліаде М.* Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с. 2. *Тузова Т. М.* Екзистенціалізм // Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов.– Минск: Изд. В. М. Скакун, 1998. – С. 361 – 363. 3. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с. 4. *Чижевський Д. І.* Порівняльна історія слов’янських літератур: У двох книгах / Переклад з німецької. – К.: ВЦ “Академія», 2005. – 288 с. 5. *Шпенглер О.* Закат Європи / Авт. вступит. стаття А. П. Дубнов, авт. коментарієв Ю. П. Бубенков и А. П. Дубнов. – Новосибирск: ВО “Наука”. Сибирская издательская фирма, 1993.– 592 с. 6. *Юнг К. Г.* Психология и поэтическое творчество // Юнг К. Г. Дух Меркурий. – М.: Канон, 1996. – С. 253 – 280.

**Ірина Заярна,
д. філол. наук, проф.**

ТИПОЛОГІЧНІ РИСИ НАРАТИВНИХ ДИСКУРСІВ У ТЕКСТАХ КИРГИЗЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ Ч.АЙТМАТОВА «ДЖАМІЛЯ» ТА ОПОВІДАННЯ Г.ТЮТЮННИКА «ТРИ ЗОЗУЛІ З ПОКЛОНОМ»)

У статті здійснено типологічне зіставлення особливостей наративної структури повісті Ч.Айтматова «Джаміля» та новели Г.Тютюнника «Три зозулі з поклоном». Визначаються типологічні паралелі у гомодієгетичному типі нарації, образі оповідача, моделях наративного висловлювання, застосуванні екфрастичних елементів, співвідношенні точок зору в структурі оповіді.

Ключові слова: наративна структура, оповідач, типологія, точка зору, новела, повість.

В статье осуществлено типологическое сопоставление особенностей нарративной структуры повести Ч.Айтматова «Джамия» и новеллы Г.Тютюнника «Три зозулі з поклоном». Определяются типологические параллели в гомодиегетическом типе наррации, образе рассказчика, моделях нарративного высказывания, использовании экфрастических элементов, соотношении точек зрения в структуре повествования.

Ключевые слова: нарративная структура, нарратор, рассказчик, типология, точка зрения, новелла, повесть.

The article deals with the typological comparison of the narrative structure of story «Jamila» by Chingiz Aitmatov and novel «Three Cuckoos with a Bow» by Grigir Tutunnik. It was revealed the typological correspondence of the homodiegetic type of narration, image of a narrator, models of narrative utterance, usage of elements of description, balance of points of view in the structure of narration.

Keywords: narrative structure, narrator, typology, point of view, novel, story.

Продуктивність застосування методів наратології у сучасному вивченні історії літератури в цілому та окремих її явищ неодноразово зазначалася літературознавцями. Приміром, В.Шмід схильний розглядати будь-яку історію літератури «як наратив, що послуговується, як і всі наративи, суб'єктивною точкою зору». Він вважає, що «міра й форма реалізації подієвості можуть правити показниками як історії літератури, так і історії ментальності» [13]. Український дослідник М.Ткачук справедливо зауважує і доводить у своїй книзі, що використання методики наратології «допоможе по-новому висвітлити художній світ наших класиків. Ідеться про наратологічну структурно-функціональну інтерпретацію текстів» [9, 17].

Розглянемо з таких позицій твори двох видатних прозаїків – повість Ч.Айтматова «Джаміля» й новелу Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном», котрі, безперечно, увійшли до розряду класики, неодноразово були перекладені іншими мовами й відносяться до перлин світової літератури ХХ ст.

Критика й літературознавство неодноразово наголошували на зв'язках цих творів з фольклорними жанрами епосу й пісні, а, з іншого боку, існує усталена й правомірна тенденція розглядати їх у ряду видатних творів європейської прози.

Повість Ч.Айтматова й новела Г.Тютюнника належать до різних національних культур (киргизької та української), являють різні національні

традиції і типи ментальності. Більше того, ця проза демонструє різні жанрові моделі з характерною для кожної з них жанровою поетикою й відповідно – різним комплексом засобів художньої виразності.

Водночас структура цих творів виявляє чимало точок дотику як на рівні змісту, так і на рівні специфіки наратива.

Звернімо увагу й на те, що хронологія написання творів є близькою. «Джаміля» з'явилася на початку хрущовської відлиги, а «Три зозулі з поклоном» – вже по її закінченні, у часи «застою», і через ідеологічні перепони новелу Тютюнника певний час не публікували. Авторам цих двох творів, безсумнівно, притаманний спільний для письменників-шістдесятників романтичний погляд на світ і прагнення свободи.

В сюжетній основі обох творів – непрості історії кохання, яке перероджує душі практично всіх учасників подій. Любовні колізії ускладнені драматичними внутрішніми й зовнішніми обставинами. В одному випадку (у Ч.Айтматова) – це шлюб Джамілі, в основі якого не було кохання, до її зустрічі з Даніяром і статус дружини пораненого на війні солдата. В іншому випадку (у Г.Тютюнника) змальовано нерозділену й безнадійну любов нещасливої у шлюбі Марфи до близького їй за душевним складом Михайла, у котрого своя сім'я і маленький син, а потім – трагічна загибель Михайла у сталінських таборах. Якщо повість Ч.Айтматова має щасливий фінал – усупереч обставинам герої, що покохали один одного, опиняються разом, то в новелі Г.Тютюнника такий фінал в принципі неможливий.

Типологічні тенденції виявляємо у наративній структурі цих творів. У повісті «Джаміля» представлений *гомодієгетичний тип* оповіді, у якій розповідач водночас є повноправним учасником дії. На думку Я.Лінтвельта, такий тип наратора «відповідає за організацію оповіді (я-розповідач) і водночас у ролі актора (я-розповідне) бере участь в історії» [7, 38].

У повісті «Джаміля» події викладені оповідачем, який має дві іпостасі – п'ятнадцятирічний підліток Сеїт і вже дорослий герой-художник, що з певної історичної дистанції осмислює пережите. Таким чином, відбувається взаємодія двох точок зору – внутрішньої (оповідь про безпосереднє переживання подій) та зовнішньої (оцінка подій з точки зору діакронії). Характеризуючи специфіку і всю складність категорії «часу оповіді», Ж.Женетт зазначає, що «анахронізм спогадів (ненавмисних або ні) та їхній статичний характер тісно між собою пов'язані, оскільки обидві ці властивості виринають із роботи пам'яті, котра збирає діакронічні періоди у синхронні епохи, а окремі події у цілісні картини, розміщує ці епохи і картини не у їхньому власному, а у своєму порядку. Здатність суб'єкта-посередника пригадувати становить той самий фактор розкріпачення оповіді по відношенню до дієгетичної темпоральності» [5, 176].

Особливість оповідача-підлітка полягає у тому, що він не тільки виступає свідком зародження великого кохання Джамілі й Даніяра, але й близько переживає події, відблиск яких певною мірою визначає його власну подальшу долю. Художник-початківець, він намалював олівцем двох щасливих людей, що знайшли один одного. Пізніше, коли Джаміля з Даніяром пішли з аїлу, ображені родичі натрапили на цей малюнок і звинуватили Сеїта у зраді.

Осмислюючи цю історію через певний час, уже дорослий герой-оповідач оцінює свої юнацькі думки і дії: «Кого я зрадив? Сім'ю? Наш рід? Але я не зрадив правду, правду життя, правду цих двох людей! Я нікому не міг розповісти про це, навіть мати не зрозуміла б мене» [1, 74].

Специфіка оповіді від першої особи, як справедливо зазначає Л.Шевченко у монографії, присвяченій творчості Ч.Айтматова, зумовлена загальною тенденцією тогочасної літератури – помітним зростанням ліричної прози [11, 39]. З іншого боку, слухне й твердження літературознавця про те, що Ч.Айтматов «спирається на глибокі традиції усної оповіді, широко представленій у киргизькій дописемній літературі» [11, 40].

Події новели Г.Тютюнника також організовано *гомодієгетичним типом наратива*. Тут два оповідача – юнак-студент, котрий у часи розгортання драматичної історії кохання Марфи до його батька був ще немовлям, та його мати – Софія, котра й повідомляє суть історії, основні події. Якщо застосувати класифікацію В.Шміда, то вони постають як *перший наратор* – оповідач обрамляючої історії і *другий наратор* – *оповідач вставної історії* у дієгетичному просторі новели [13].

Мати розповідає сину про недавнє минуле, про своє життя й кохання Марфи. Син-оповідач виконує тут і функцію наратора – персонажа-слухача, реципієнта, якому адресовано повідомлення. Оповідь включає *акт комунікації, діалог* наратора й наратора.

В оповідній структурі новели Г.Тютюнника важливу роль відіграє *своєрідна «вставна конструкція»* – останній лист від батька. У ньому остаточно розкривається перед читачем внутрішній світ, глибина душі цієї людини. Він мужньо долає тяжкі випробування, що випали на його долю, про це свідчать короткі відомості про його життя у таборі, які містяться у листі. У суворій дійсності не загрубіла душа Михайла. Розуміючи, що його життя скоро скінчиться, він намагається підбадьорити близьких йому людей, знаходить у собі сили передати поклон («три зозулі з поклоном») Марфі, нещасну душу якої він відчуває десь поруч, посилає свою вірну любов дружині («єдиній у світі») й сину: «Обіймаю тебе і несу на руках колиску з сином, доки й житиму» [10, 285].

Листи значущі *в динаміці внутрішнього сюжету новели*, у розкритті *внутрішнього світу персонажів*. Марфа завжди перша точно знає, відчуває, що надійшов лист від її коханого Михайла, хоча послання адресовано не їй, а Софії. Вона потай біжить до листоноші, випрошує у нього «письомце»: «хапає з Левкових пучок листа – сльози рясно котяться їй по щоках, – пригортає його до грудей, цілує у зворотну адресу...

– Чорнила слізьми не розмаж, – каже Левко й одвертається: жде.

Марфа, якщо поблизу не видно людей, нескоро віддає йому листа, мліючи з ним на грудях, і шепоче, шепоче:

– Ну от бачите, нічого я йому і не зробила... Тепер несіть Софії. Я ж нічого йому не зробила... Спасибі дядечку, рідненький» [10, 282].

Для Марфи цей лист дорогий, його надходження – це подія і знак присутності у світі її коханого.

Помітну функцію у наративній структурі повісті Ч.Айтматова «Джаміля» також *відіграють листи* – послання з фронту й госпітально чоловіка Джамілі – Садика. Вони не розгорнуті детально й не використовуються у якості «вставних конструкцій», а постають через *оцінку наратора* й сприйняття інших діючих осіб повіті. Тут, як і в новелі Г.Тютюнника, використано *прийом показу сприйняття листів різними учасниками історії*, який дає змогу розкрити особливості взаємин та почуттів персонажів. Оповідач характеризує листи свого брата Садика, як завжди однакові, «як ягнята в отарі», заздалегідь відомо, що в них написано. Побудовані згідно з правилами, як було заведено, вони містили поклони і вітання усім родичам по старшинству і тільки в кінці – звернення до дружини. Риторичний характер листів Садика, відсутність особисто їй призначених слів неабияк засмучує героїню, переконує її у тому, що кохання в їхньому шлюбі відсутнє: «Він ніколи не любив мене. Навіть уклін, і то в самому кінці листа приписував» [1, 66].

За допомогою контрасту показано, з яким трепетом і любов'ю сприймає послання Садика його мати. Вона «змушувала мене кілька разів перечитувати листа, потім, побожно розчулена, брала його своїми порепаними руками і тримала листок так незграбно, немов птаха, який ось-ось випурхне [...]

– Ой, дорогі мої, як талісман ми будемо берегти ваші листи! – промовляла вона тремтячим від сліз голосом» [1, 23].

Своєрідною «вставною конструкцією», що виконує важливу роль у кільцевому обрамленні повісті Ч.Айтматова, можна вважати картину Сеїта. Власне, з її *екфразиса* розпочинається оповідь: «Цю картину я ще ніколи не виставляв на виставках. Більше того, коли до мене приїжджають родичі з айлу, я намагаюсь заховати її якнайдалі. У ній немає нічого непристойного, але це далеко не зразок мистецтва. Вона така ж проста, як земля, зображена на ній.

На другому плані картини – край осіннього збляклого неба. Вітер жене над далеким гірським пасмом бистроплинні перисті хмарки. На першому плані – червоно-бурий, порослий полином степ. І дорога чорна, ще мокра після недавніх дощів. Туляться біля обочини висохлі, обламани кущі чию. Вздовж розбитої колії тягнуться сліди двох подорожніх. Що далі, то менше проступають вони на дорозі, а самі подорожні, здається, ступнуть ще крок – і зайдуть за раму» [1, 6 – 7].

Словесне зображення картини має ефект резюме, *епілогу історії*, який розміщено на початку. Не випадково оповідач застосовує типову формулу нарації: «А втім, я трохи забігаю вперед». Водночас картина – це, певною мірою, особистий документ, що розкриває внутрішню динаміку образу Сеїта, історію його становлення як живописця.

У цілому, в наратології будь-який вид дескриптивності вважається протилежним подієвості – загальній властивості нарації – і розглядається як категорія ненаративна. Водночас Ж.Женетт наполягає, що «описи становлять дієгетичні сегменти нарації, оскільки беруть участь у формуванні просторово-часового виміру історії, іншими словами, з ними пов'язаний саме *наративний* дискурс. Не кожний опис формує паузу в оповіді» [5, 124]. В окремих випадках формування наративних структур на основі опису відзначає й В.Шмід [13],

окрім того вчений підкреслює, що «межі між наративними і описовими творами не завжди чіткі [...] кожний наратив містить описові елементи» [14, 11].

Виявляємо, що і в повісті Ч.Айтматова «Джаміля», і в новелі Г.Тютюнника «Три зозулі з поклоном» наявні елементи опису – *музичного екфразису*, які відіграють важливу роль у розвитку як зовнішньої, так і внутрішньої дії. Так, героїня «Джамілі» цілковито змінює своє ставлення до Даніяра, коли чує його спів, котрий справляє на неї майже магічний вплив. З цього моменту вона змінюється сама, в її душі зростає почуття до героя.

Письменник відтворює лишень декілька слів пісні: «Гори мої, синьо-білії гори, / Колиско моя...», характеризує тембр голосу, манеру виконання, не завжди рівну: «Він раптом запнувся, закашлявся, але вже наступні два рядки вивів глибоким, грудним голосом, правда, трохи хриплувато» [1, 45]. Але найголовніше полягає у розкритті глибинного змісту пісні: «Коли б я міг хоч якоюсь мірою відтворити пісню Даніяра! Вона була майже без слів, без слів розкривала вона велику людську душу. Ні раніше, ні після цього – ніколи не чув я такої пісні: вона не була схожа ні на киргизькі, ні на казахські наспіви, але в ній було і те, і друге. Спів Даніяра увібрав у себе всі найкращі мелодії двох рідних народів і своєрідно сплів їх у єдину неповторну пісню. Це була пісня гір і степів, яка то дзвінко злітала, як гори киргизькі, то роздольно стелилася, як степ казахський» [1, 56 – 57].

Словесне зображення музики видається важливим засобом *психологічного розкриття характерів* героїв у повісті Ч.Айтматова, причому не тільки безпосередніх учасників дії, але й оповідача, котрий спостерігає за тим, що відбувається. Через споглядання співака й слухання співу оповідач збагнув особливості натури і багатство душі Даніяра: «Я раптом зрозумів його дивацтва, які викликали у людей і зачудовання, і насмішки, його замріяність, любов до самотності, його мовчазність», з іншого боку розкрилась його пасіонарність і глибина почуттів: «Байдужа людина не могла б так співати, хоч би який голос вона мала» [1, 46 – 47].

Зазначимо, що у детальному аналізі повісті, здійсненому в монографіях Г.Гачева [3; 4], значну увагу приділено співу Даніяра як змістовому й художньому центру твору. Загальна концепція критика, безумовно, виявляє суперечливі позиції. Дослідник слушно співвідносить сюжет повісті з фольклорно-епічними усталеними мотивами і формулами, але при цьому дещо схематизує її зміст, наближує його до міфологічної основи, обрядовості, традиційних ритуалів – випробування героя, сватання батира й т. ін. [3, 30]. У свій час такий підхід спровокував полемічну реакцію критики [Детальніше про це див.: 11, 51]. Разом з тим, Г.Гачев правомірно вписує повість у світовий культурний простір, починаючи від античної міфології й закінчуючи європейським романтизмом.

Відповідно до таких різнопланових, хоча й не взаємовиключних оцінок твору, неоднозначне й потрактування пісні в повісті Айтматова. З одного боку, Даніяр названий співаком-акином [4, 49], а з іншого – «не акин, а індивідуальний музикант – композитор у дусі нового часу» [4, 51], а врешті – і те, й друге водночас. Дослідник підкреслює оргіастичну, містеріальну владу співу,

здатного підкорити усе навколо, співвідносить його з тією роллю, яку виконує музика загалом в європейських літературах: «З Даніяра випромінюється та сама (в стадіально-історичному сенсі) підкорююча сила, що з кавалера Глюка в Гофмана, з поета-композитора в «Єгипетських ночах» Пушкіна, або з музиканта, виконавця крейцерової сонати, в повісті Толстого» [4, 52]. Засоби вербального втілення співу в Ч.Айтматова розглядаються дослідником у ряду зображення музики у творах І.Тургенєва, Т.Манна, Р.Роллана, а також співвідносяться з традиціями східних літератур (арабської, перської, китайської), у яких проза часто поєднується з поезією.

Поступово через виклад подій у «Джамілі» розкривається поетична душа самого оповідача, витонченість і артистизм його природи, здатність відчувати настрої й устремління душі інших людей, співчувати їхнім стражданням, радіти їхньому щастю й переживати його, як своє власне. Завдяки музиці уповні розкривається й погляд живописця, притаманне йому особливе відчуття світу – крізь звуки й фарби, лінії, простір і перспективу. Таким чином, оповідь дістає *інтерсеміотичні характеристики*, стає об'ємною, багатоплановою. Замальовка пісні поступово переходить у пейзажну характеристику: «Коли, здавалося, згас останній відгомін пісні, її новий тремтливий порив немов збудив дрімаючий степ. І він вдячно слухав співака, приголублений рідним наспівом. Широким плесом колихалися достиглі сизі хліба, що чекали жнив, і передранкові полиски пробігали полем. Могутній гурт старих верб біля млина шелестів листям, за річкою догоряли багаття польових станів, і хтось, як тінь, безшумно скакав понад берегом у напрямі аїлу, то зникаючи в садах, то з'являючись знову» [1, 47].

В інтерсеміотичному просторі твору органічно відбувається *перехід від однієї художньої мови до іншої*. Музика, пісня пробуджують уяву, становлять творчій імпульс для митця-живописця, а музичні образи у свідомості оповідача трансформуються в зорові: «А ввечері, коли ми їхали по ущелині, мені кожного разу здавалося, що я перелітаю в інший світ. Я слухав Даніяра, приплющивши очі, і переді мною поставали на диво знайомі, рідні з дитинства картини: то пропливало в журавлиній височині над юртами весняне кочовище ніжних димчасто-блакитних хмар; то мчали з тупотом та іржанням на літні випаси табуни, аж гула земля, і молоді жеребці з нестриженими чолками і чорним диким вогнем в очах гордовито й осатаніло оббігали на ходу своїх маток; то спокійною лавою розходилися по пагорках отари овець; то зривався зі скелі водоспад, осліпляючи очі білою розбурханою піною; то в степу за річкою м'яко спускалося в зарості чию сонце, і одинокий далекий вершник на вогнистій смузі обрію, здавалося, скакав за ним – йому зовсім близько до сонця – і теж зникав у заростях і сутінках» [1, 48].

Містична сила музики підкоряла не тільки Джамілю, але й саму природу («відгомін пісні, її новий тремтливий порив немов збудив дрімаючий степ. І він вдячно слухав співака, приголублений рідним наспівом»), й душу оповідача, продукуючи у відповідь творчий імпульс: «Я завмирав від підсвідомого страху і радості перед чимось невідомим. Але я тоді ще не розумів, що мені треба взяти до рук пензля» [1, 50].

Як підкреслює Ж.Женетт, у літературі «нарративний вислів не тільки відбувається, він може повторюватися один або декілька разів у тому самому тексті [...] суттєвим тут є стихійно встановлюваний зв'язок між нарративним натхненням і повторюваною подією, або, в деякій мірі, відсутністю події» [5, 141, 152]. Так, для Ч.Айтматова надто важливим є процес занурення художника у стихію творчості. І цей процес зображено емоційно достовірно, згадка про нього **декілька разів повторюється** у повісті: «Мене знову охопило те саме незрозуміле хвилювання, яке завжди приходило з піснями Даніяра. І раптом я збагнув, чого я хочу. Я хочу намалювати їх» [1, 57]. І далі: «Здавалось, я побачив якийсь найяскравіший шматок життя. Я уявляв його собі з усіма подробицями, тільки це й хвилювало мене. І не заспокоївся я доти, доки не викрав у вагарки цупкий аркуш білого паперу» [1, 60].

Елементи музичного й живописного екфразисів тісно сплітаються з зображенням творчої роботи художника, формуючи рису **метаоповіді** в прозі письменника. Саме так зображено перший досвід малярства, всепоглинаючий процес, який змушує героя забути про все на світі, нічого навкруги не чути й не бачити: « – Благослови, аллах! – прошепотів я, як колись батько, вперше садовлячи мене на коня, і доторкнувся олівцем до паперу. Це були перші невмілі штрихи. Та коли на аркуші вже можна було розрізнити риси Даніярівського обличчя, я забув про все! Мені вже здавалося, що на папір ліг той серпневий нічний степ, що я чую пісню Даніяра, і бачу його самого, з піднятою головою, в розхристаній на грудях гімнастерці, і бачу Джамілю, що пригорнулася до його плеча. Це був мій перший самостійний малюнок: ось бричка, а ось вони обоє, ось віжки, кинуті на передок, спини коней у темряві, а далі – степ, далекі зорі.

Я малював з таким захопленням, що не помічав нічого навколо, і отямився, коли наді мною пролунав чийсь голос:

–Тобі що, позакладало, га?» [1, 61].

У новелі «Три зозулі з поклоном», відповідно до законів жанру, присутні лише лаконічні, але виразні деталі, що характеризують музику, спів. Його роль так само, як і в повісті Ч.Айтматова, **значуща у розвитку внутрішнього сюжету новели, у формуванні її підтексту**. Дослідниця Л.Мороз слушно відзначає «внутрішню емоційно-поетичну пов'язаність новели з народною піснею» [8, 122]. Не випадково в одному з листів до перекладача його творів на російську мову – Н.Дангулової Г.Тютюнник просить зберегти український варіант слова «зозуля», пояснюючи символічне значення цього образу: «зозуля в українських народних думках і піснях – символ вісниці печалі й розлуки» [Цит. за: 8, 122].

Спів – значущий елемент у дієгетичному просторі нарратива новели. Завдяки йому розкривається **плин духовного життя персонажів**, показано розвиток почуттів Марфи.

До **екфрастичних елементів**, що характеризують спів, відносимо опис голосів і тембрів: «співаємо потихеньку. Тато баритоном, а я другим йому помагаю, а Марфа першу веде. Голосок у неї тоді такий був, як і сама вона, ось наче переломиться, ну й ловкий» [10, 283]. Через ставлення до музики, співу в

новелі розкрито внутрішній світ героїв: «Ми співаємо, а він вусами пару з миски ловить та сопе так, що каганець на столі як не погасне». Марфа ж «гляне, було, як він над галушками катується, зітхне посеред пісні й одвернеться, а сльози в очах – наче дві свічечки голубі. До тата...» [10,283].

У новелі Г.Тютюнника не фігурують назви пісень і не цитуються їх тексти. У даному випадку автору не важлива конкретизація, а важливий той узагальнюючий зміст, котрий зафіксовано в образі *зозулі*, який часто зустрічається в різних українських піснях, семантичне поле, що закріплено за цим образом – символ нещасливої жіночої долі, розлуки, печалі. У книзі спогадів про Г.Тютюнника наведено спомин самого письменника про подію, що спонукала його до написання цієї новели: «сліпенький бандурист співав пісню, і в тій пісні були слова: «три зозулі з поклоном». Навіть не дослухав до кінця виступу. Пішов у кімнату й почав писати перші рядки новели» [2, 188].

Алюзивне відсилання до пісні міститься у назві новели та в останньому листі від батька оповідача: «Скажи, що я послав їй, як співав на ярмарках Зіньківських бандуристочка сліпенький, послав три зозулі з поклоном, та не знаю, чи перелетять вони Сибір неісходиму, а чи впадуть од морозу.

(«Сибір неісходиму» було нерішучою рукою закреслено густим чорним чорнилом, а вгорі тою ж рукою написано знову: «Сибір неісходиму»») [10, 284]. Так через окремі штрихи, промовисті деталі до новели про любов проникає атмосфера часу, входить епічне начало, трагедія особистого людського буття розкривається на тлі історії і долі народу.

Пережита трагедія насильницького винищення людей, понівечені долі призводять до того, що пісня замовкає, зникає зовсім. Як підкреслює Л.Мороз, «не побутовою констатацією, а, по суті, могутнім символом обертається те, що сказано тут про колишніх задушевних співунів: про матір – «спогади її не щемлять їй і не болять – вони закам'яніли», і про Марфу, що у відповідь на привітання... «ворушить губами». Змовкла не тільки пісня, а й сам голос пропав» [8, 126].

Горе зближує двох потенційних суперниць. Софія (мати оповідача) знає про почуття й переживання Марфи, сама спостерігає за її візитами до листоноші по листи, що адресовані їй, Софії. Але вона не зупиняє й не викриває Марфу, по-своєму жаліє її. На логічне запитання сина: «І ви на неї не сердилися?» – відповідає: «У горі, сину, ні на кого серця немає».

Зазначимо, що в повість про любов Ч.Айтматова так само органічно вписується епічне начало, розповідь про важкий військовий час. Історію відтворено через життя аїлу, коли на фронті воюють усі чоловіки, а важку сільську роботу змушені виконувати жінки, підлітки, старі. Деталі суворого часу – поодинокі листи з фронту, поранені солдати, врешті, категорична відмова учасника війни, пораненого Даніяра, будь-що розповідати про неї: «краще вам не знати про війну!».

Епос Ч.Айтматова сягає й глибини віків, постає у детальному змалюванні побуту, устрою життя киргизів, родинних звичаїв, сімейних традицій. Коли ж настали тяжкі часи, степом пролетів вершник, скликаючи усіх киргизів сідлати

коней. Тут до нарації включено величну епічну картину війська, яка розгорнута подібно до народного епосу про богатыря Манаса.

Цікаво, що типологічні паралелі в структурі наративів повісті Ч.Айтматова й новели Г.Тютюнника простежуються й на рівні *типу фокалізації, співвідношення точок зору в оповіді*. Згідно з теорією наратології, що визначає три різновиди фокалізації – нульову, внутрішню, зовнішню, «оповідна перспектива може змінюватися у залежності від того, чия точка зору стає предметом опису [...] може бути постійною або змінюватися відповідно до здійснення оповіді одним або декількома нараторами» [6, 425].

Так, у новелі «Три зозулі з поклоном» своєрідно взаємодіють *точки зору першого й другого нараторів і наратора* й через цю взаємодію стверджується філософський зміст вищої любові, її незбагненна метафізична природа. Не випадково новела розпочинається присвятою: «Любові всевишній присвячується». У кінці твору юнак-оповідач замислюється про складну природу людських почуттів, що й формує своєрідний пуант новели: «Як вони чули одне одного – Марфа і тато? Як?» А ще думаю: «Чому вони не одружилися, отак одне одного чуючи?» «Тоді не було б тебе..» – шумить велика «татова сосна» [10, 285]. Діапазон оповіді помітно розширюється завдяки відображенню думок, оцінок, почуттів і сумнівів оповідача.

У цілому ж, зазначимо, що в обох творах наявні схожі риси формування *наративного висловлювання* (повторення оповідачем: «я думав», «я думаю», «мені здавалося»), використання близьких наративних формул наприкінці оповіді: «Ось і вся історія» (Айтматов), «Коли се було...» (Тютюнник), слідом за якими розгортаються «думки вголос» і звернення оповідачів до героїв.

У фіналі повісті Ч.Айтматова персонажі вчиняють усупереч сімейним звичаям і традиціям, які склалися віками, й отримують своє «складне щастя». Джамілю на всі лади судять жителі аїлу. Єдиним, хто не засуджує, а розуміє і внутрішньо схвалює героїню, виявляється Сеїт. Незалежний і сміливий її вчинок утверджує право людини на власний вибір і щастя, спонукає оповідача здійснити подібний самостійний вибір у житті, реалізувати свій талант, своє призначення: « – Я поїду вчитися... Скажи батькові. Я хочу бути художником! – твердо сказав я матері.

Я був певен, що вона почне докоряти мені і заплаче, згадуючи загиблих на війні братів. Але, на мій подив, вона не заплакала. Тільки сумно й тихо сказала:

– Їдь... Оперилися ви і по-своєму крилами змахнете... Та звідки нам знати, чи високо злетите?» [1, 74].

В обох випадках можемо спостерігати *багатоваріантність фокальної перспективи*, котра наближується до гетеродієгетичного типу нарації. Позиції оповідачів в обох творах від точки зору «всередині оповіді» рухаються до зовнішньої позиції «всезнаючого автора».

Таким чином, незважаючи на специфіку національного колориту, що постає у множинності деталей побуту, традицій українського й киргизького народів, відмінність жанрових моделей, яскравість індивідуальних стилів, повість Ч.Айтматова «Джаміля» і новела Г.Тютюнника «Три зозулі з поклоном» виявляють чимало *типологічних паралелей в оповідному дискурсі*.

До таких відносимо: гомодієгетичний тип наратива, подібність образу оповідача, максимально наближеного до автора, схожі моделі побудови наративного висловлювання, суміщення різночасових пластів (минулого й теперішнього) наратора, суттєву роль екфрастичних елементів у структурі оповіді, у розкритті психології героїв. Письменники схожі у зображенні складних життєвих колізій, у відбитті тонкощів і драматизму людських переживань, які підносять душу людини, всупереч трагічним обставинам історії. Оповідачів Ч.Айтматова і Г.Тютюнника об'єднує й особливий романтизм світовідчуття, який у повній мірі притаманний письменникам-шістдесятникам, прагнення свободи, а також поетичний стиль і музичне забарвлення оповіді, вміння простими словами передати складні психологічні нюанси людських почуттів. Спадає на думку, що ці типологічні риси зумовлені не тільки спільністю часу, історії, приналежністю письменників до одного покоління й однієї соціальної формації, що є важливим, але й іманентними законами розвитку літератури у другій половині ХХ ст. з її схильністю до зображення складних психологічних колізій, осмислення місця людини в історії і всесвіті, особливостями стильової динаміки літератури.

1. *Айтматов Ч.* Джаміля. / Переклад А.Осипчук. – К.: Дніпро, 1975. – 80 с.; 2. *Вічна загадка любові.* Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К.: Радянський письменник, 1988. – 492 с.; 3. *Гачев Г.* Любовь, человек, эпоха. Рассуждение о повести «Джамия» Ч.Айтматова. – М.: Советский писатель, 1965. – 100 с.; 4. *Гачев Г.* Чингиз Айтматов. – Фрунзе: Адабият, 1989. – 488 с.; 5. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. В 2-х т. – Т.2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С.60 – 281.; 6. *Ильин И.* Фокализация // Западное литературоведение ХХ века. Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 425 – 426.; 7. *Lintvelt J.* Essai de typologie narrative: «Le point de vue»: Théorie et analyse. – Р., 1981. – 315 р.; 8. *Мороз Л.З.* Григор Тютюнник. – К.: Дніпро, 1991 – 207 с.; 9. *Ткачук М.П.* Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: Медобори, 2007. – 464 с.; 10. *Тютюнник Г.* Твори. Книга 1.: Оповідання. – К.: Молодь, 1984 – 328 с.; 11. *Шевченко Л.І.* Чингиз Айтматов. Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1991 – 211с.; 12. *Шмид В.* История литературы с точки зрения нарратологии // Вопросы литературы. – 2012, Эл. ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/5/s13.html>; 13. *Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. Эл. ресурс: <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Literat/shmid/01.php>; 14. *Шмид В.* Нарративность и событийность // Современные методы анализа художественных произведений. – Гродно: ГрГУ, 2003. – С.8 – 17.

**Валентина Саєнко,
к. філол. наук, доц.**

СКІФСЬКА ТЕМА У ФОРМАТІ ДІАЛОГУ / КОНТРОВЕРСІЇ УКРАЇНСЬКОЇ І РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУР ХХ СТ.

У статті йдеться про особливості контроверсійної інтерпретації скіфського міфу і його вияв у самосвідомості, поезиці і творчій поведінці українських і російських митців ХХ ст. («Скіфська одіссея» Ліни Костенко; теорія і практика втілення ідеї панмонголізму в естетичному трактуванні поетів Срібного віку – В. Соловйова, О. Блока, М. Цветаєвої).