

Олеся Лихачова



РОЛЬ АСОЦІАТИВНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У НОВЕЛІ Гр. ТЮТЮННИКА “ЗАВ'ЯЗЬ”

У статті розглядається мотивний аналіз у творчості Гр. Тютюнника. Актуалізується зв'язок мотиву та сюжету. Робиться акцент на екзистенціальному світосприйманні автора.

Ключові слова: мотив, сюжет, асоціація.

The article deals with the problems of the motive analysis stories of Gr. Tutunnik.

It is stated that the communication of motive and plot, motive and story. The accent is made on existential outlook of the author.

Key words: motive, plot, asotation.

Як правило, образи-назви новел і повістей Гр. Тютюнника — то вживовий прості “конкрети”, але не без характерницького, як у народної казки, забарвлення, звучання і внутрішнього “націлення” — “Три зозулі з поклоном”, “Оддавали Катрю”, “Поминали Маркіяна”, “У Кравчини обідають”, “Степова казка”, “Кізонька” і тільки зрідка трапляються образи-назви творів, виражені лексемами на означення абстрактних понять — “Зав'язь”, “Обмарило”, “Азарт”, “Чудасія”, “Облога”... Безумовно, що абстрактна вербальна одиниця містить в собі набагато більшу можливість ймовірних, майбутніх, запрограмованих автором (і самим твором) зв'язків, у котрі оте заголовне слово має вступити, аніж лексема-конкрет, що, як правило, тісно прив'язана до одного предмета, чи спрощеного руху, чи до однолінійного явища.

Можна говорити і про певний, локальний кут зору, що його кидає на текст твору, на його внутрішній рух і асоціативні ланцюжки зв'язків, заголовний образ-слово; на відміну від загального кута зору, що програмується автором і вже в процесі розгортання композиції якби доповнюється націленою парадигмою концепції; такий мікрокут зору зосереджений в самій матриці, в семантично-образному ядрі

заголовно-ключової лексеми; і якраз її абстраговане багатство продикує оту майбутню множину ймовірних асоціативних зв'язків, в котрі згодом вступить заголовний образ-назва.

У цьому сенсі абстрактна лексема (і водночас образ) “зав'язь” — семантично надзвичайно містка, якраз в причину цього вона в процесі здійснення твору буквально переростає у велику філософську категорію, і, видається, Гр. Тютюнник (а його поетиці найбільш притаманний життєвий конкретизм), досягнувши загрози тієї тотальної абстрагованості, свідомо (а можливо й підсвідомо), локалізує подієву панораму цієї вербальної одиниці: напевне, тому прозаїк зосереджується на зовсім вже скромному сюжеті й фабулі, на спрощених, з першого погляду, ситуативних моментах, на кількох буденно-приземлених героях, концентруючи дію чи екран зав'язі не на якійсь епохальній події чи символічному дійстві, — а на весняному “вечорі-ночі-ранку” двох юних, закоханих сердець...

Відтак, основна, визначальна площина або один із рівнів композиції і започатковується саме абстрактною лексемою “зав'язь”: автор ніби розчеплює його таке багате ядро — і відбувається своєрідна ланцюгова, власне, естетична реакція (якраз оте, за В. Фащенко, “динамічне співвідношення”), внутрішній діалог — розвиток наступних і наступних асоціацій: “зав'язь” — і “кібчик на голові” хлопця. В цій смислово-зорівій асоціативній парі другий, викликаний першим, елемент “кібчик” майже втрачає своє початкове образно-семантичне значення — чубчик, подібний до пташки-кібчика, а прибирає значення, а це більше образу “своєрідної квітки” на голові Миколи: адже і серце, і розум юнака якраз у цій ситуації перебуває в передчутті першої закоханості, яка і має розквітнути...

Й тут же, майже водночас у тексті, з ядра початкового, заголовного образу-лексеми “зав'язь”, за принципом контрастності, антитезно започатковується і прокреслюється інша, конфліктуюча, нехай і на мікро-рівні спочатку, площина: вона міцно та безпосередньо пов'язана, нехай і в негативному енергетичному плані, із семантикою першообразу: “У хаті спочило так, що й цвілі по кутках не видно, і шибки посиніли, мов на грозу” [114; 13]. Ясна річ, що “цвіль” — буквально не “цвіт”, хоча ці дві лексеми надзвичайно наближені; але і “цвіль” (читаємо в підтексті) також має свою, нехай і малоприємну, відворотню, якби негативного значення (та і звучання) зав'язь.

І саме в цьому моменті структури твору прозаїк свідомо вводить початковий асоціативний елемент негативного, — і якраз із цього початкового “бінарного протистояння” виникають визначальні силові лінії головної концепції етюду й водночас започатковується здійснення композиції як “всезав’язі” та взаємодії усіх структур художнього твору.

Якраз із цвілью, за зоровою аналогією, тут же, без паузи, асоціює прозаїк колір шибок хати, які “посиніли, мов на грозу”: адже і гроза своєрідно, хоча й страшає, також “зацвітає” в небі... Так починає вибудовуватися негативний ряд: “цвіль”, “синь шибок”, “гроза”, що також матиме свій наскрізний розвиток.

Відтак, з окремих, вже початкових, бінарних асоціативних зв’язків започатковується і прокреслюється два, більш ніж зримих, плани: сутність, краса, “динамічне торжество” зав’язі як початку всіх початків у природі й людині, зав’язь — як закон усього сушого, що народжується, розвивається і ясна річ, колись шезне... І — ворожі, негативні, всезнищувальні, демонічно-сатанинські сили та начала (насамперед, у людині та суспільстві, витвореному нею ж), що за всіх часів протистояли, загрожували, а то й нищили саму сутність зав’язі, краси, високих почувань гармонії.

І надзвичайно прикметно (це просто в природі феномену Тютюнника), що таке протистояння, власне, їх, вічних істин, антиподна боротьба, вирішується письменником на матеріалі, з першого погляду, більш, аніж буденному, навіть, спрощеному та вдивовиж приземленому.

Отож, образно-семантична енергія, власне, поле тяжіння зав’язі все більше та інтенсивніше захоплює глибші й глибші площини та структури етюду, водночас виразно прорисовуючи два “генеральних плани”, їх протистояння. Простежимо їх структурний і функціональний розвиток.

Асоціація за аналогією: “зав’язь” — і “картопля: ключки повикидала”. Звідси суто логічна асоціація: “картопля... в землю проситься”, ця ж, в свою чергу, якби програмує часово-дієву асоціацію: “пора мені вирушати”.

Далі в парадигму зав’язі письменник майстерно вмонтовує навіть біблійську, таку глобальну “детермінацію-зав’язь”, буквально в постмодерній манері використовуючи текст української народної колядки:

Звізда гряде чудно
З восток на полудно,
Над вертепом сіяє,
Христа-царя являє... [114; 13].

Тут одна із ключових лексем, “звізда” також наче перебуває в стані зав’язі: вона гряде, себто, сходиться-народжується; геніальний, із самого серця народного образ (звісно, що саме такий не міг не вразити поетичної душі нашого прозаїка): та ж прекрасна, первородна зоря, немов “друга Богородиця”, неначе із своєї палахкої, крізьсвітної сутності, народжує-являє світові та людині “Христа-царя”... Такий глобальний образ підносить-вивищує і звучання, і структуру, саму сутність “скромного” етюду Гр.Тютюнника до вічних вершин людського духу; привносить у тональність твору сакральну епічність і багатозначну, символічну заглибленість.

Й незважаючи на свою запозиченість із фольклору, в даному місці тексту “Христос-цар” — домінуючий образ, і в подальшій матерії твору його енергетична парадигма, без сумніву, знаково присутнітиме і в самому тексті, і в сприйнятті читача... Більш того, за принципом контрасту, або антитезності, якби викличе свого негативного двійника — образ чорта... Так, шляхом трансформації зорово-символічної асоціації із метафоричного слова (в даному випадку, біблійського) та із суб’єкта метафори ... народжується новий образ. Отже, функціонування асоціативних зв’язків є одним із естетичних джерел народження і генези образної системи в художньому творі.

Але Христос далеко — у святій глибині часу., і, начеб відштовхуючись від образу Ісуса, за принципом часової контрастності, письменник вводить у текст “я” героя, Миколки: “А тепер — минулося. Тепер я..., самі ж, бач, кажуть: парубок...” [114; 13]. Тобто, сталася та ж сама зав’язь: із дитини — юнак, парубок... І за допомогою такої високої асоціації: Христос — і “я” чиниться буквально сакральне, внутрішнє дійство — образ Христа якби накладається на образ юнака, який зачув у собі найвище — зав’язь закоханості та сприймає ту прекрасну мить — як своє (і загальнолюдське) найбільше свято!

І буквально все в матерії етюду (свідомо й підсвідомо) підпорядковане, з одного боку, саме цій мелодії, наскрізній концептуальній лінії, домінуючим мотивам відбожої, зпантеїзованої автором, всепроникної зав’язі всього найпрекраснішого та найцнотливішого в людині; з

другого боку, радше, другим планом (починаючи від композиційного кадрування образів і символів — “цвілі”, “чорненького дупельця” на “іронічний” щоці дідуса, від “хворого зуба” та синіх шибок на грозу...), за різноманітними принципами та прийомами асоціативного нарощування, взаємодії естетичного цілого і життєвих реалій, але найбільше, за законами контрастно-антонімічних динамічних відношень і вибудовується лінія негацій, які безнастанно перебувають в постійному запереченні першого, визначального плану.

Адже зовсім не випадкова, навпаки, — глибоко детермінована внутрішньо сцена-ситуація (враз по з'яві), зав'язі від зорі образу Христа-царя — поява образу чорта, якого Григор Тютюнник, як і Микола Гоголь, пов'язує із жіночим (в контексті етюду “Зав'язь” — дівочим) началом: “... бо ж то дівка з тієї куряви, що чорти на дорогах крутять!”. Далі, вже діалогічно, за принципами асоціативної суміжності та логічного нарощування, прозаїк якби вмотивовує і розвиває такий несподіваний поворот: юна дівчина, у яку закоханий Микола, — не що інше, як істота з куряви, “що чорти на дорогах крутять”:

— Просто в неї міцний характер, — кажу спокійно, аби швидше виприснути з дому.

— Еге ж, бубонять, і тюрма міцна, та чорт їй рад...” [114; 14].

Бінарні пари безнастанно нарощуються, пульсують, породжуючи все інші, нові й несподівані динамічні зв'язки, образи, символи, асоціативні схрещення, діалогічні позиції та їх циркуляцію; власне, саме цей саморух усіх структур твору і є сутністю внутрішнього саморозгортання композиції; вони — в динаміці — це ті ключові, опорні, семантично й образно заряджені ядра, в процесі розщеплення яких і виджерелюється концептуальна та композиційна енергія твору.

Динаміка цих функціональних бінарних пар і відношень настільки конкретизована, навіть оголена, що, видається, прозаїк свідомо їх тенденціював (можливо, й за браком художнього досвіду, адже “Зав'язь” — одна із найперших прозових речей Гр. Тютюнника), не приховуючи та не заганняючи їх у підтекстові пласти етюду; можливо, й на те і не було потреби: адже “Зав'язь”, з першого погляду, — абсолютно ідеологічно інертна та нейтральна річ... Якби там не велося, але бінарні пари, похідні від архетипної матриці — “Зав'язь — Анти-Зав'язь”, цілком зримі, осяжні та свідомо поставлені прозаїком у конфліктно-контрастні й водночас надзвичайно динамічні позиції:

“молоде осокоряче листя” — і не дуже й то приємний, тим паче неприємний запах “теплого гнійку”; “сад, що одцвівся” — і вже лежить на грішній землі, як частина тої ж землі, власне, вже й не цвіт; і смерть цвіту, який скотиться за рухом машин і згине в ріці; образ цвіту — і “червона заграва”, немов моторошний “цвіт небес”; заграва — і на “кутку стає поночі й глухо”; заграва, — і молоді “трактористи стару солому палять”, — “і молоденькі осокорчики червоною крейдою” неначе пофарбовані... Образ саду — й тут же, в одній і тій же реченнєвій конструкції, — і образ провалля, і біля провалля — Соня: “Йду садом край кутка, до провалля, і вже здалеку бачу маленьку білу постать на обніжку. То — Соня. Жде...” [114; 14].

Ясна річ, юнак в мить закоханості зовсім не сприймає сутність дівчини (ше не “прояви” і не “дівки з тієї куряви”) як щось відбісвіське і негативне (такі речі, вочевидь, тільки згодом аналізуватиме вже зрілий, спокушений розум і автора, і героя...), навпаки, в його тогочасному, осліпленому любов'ю сприйнятті Соня — начеб янгол... Але цілим рядом найрізноманітніших засобів і прийомів, а головне, такою суперечливою течією асоціативно-лексемних, метафорично-образних і суто логічних зіставлень, опозиційних відношень і контрастів прозаїк пронизливо віддзеркалює і двоїсту природу дівчини: вона неначе водночас — і янгол, і “дівка з тієї куряви, що чорти на дорогах крутять”...

В мить першої з'яви Соні (суть цієї ситуації, на наш погляд, також, хоча й віддалено, але часово асоціюється із таким протяглим в часі процесом зав'язі) її обрис дійсно янгольський, принаймні, здалеку: “Бачу маленьку білу постать...” — з того видава і юнак ледве не відчуває себе також янголом: “Мені здається, що я ширшаю в плечах... і ось-ось підлежу”.

І тут же таке несподівано-контрастне, з самих уст Соні; нехай і півжартівливе заперечення самої себе:

— Ні, це не я, — озивається вона і потихеньку сміється. — Це — мара...” [114; 14].

Безперечно, що саме ця ключова лексема “мара” є продовженням-розвитком отого другого, негативного плану: “курява”, “чорт”, “цвіль”, “чорне дупельце”, “міцний характер”, “тюрма міцна”, “червона заграва”, “поночі й глухо”, “провалля”, це та семантично образна й асоціативна площина, яка конфліктує, діалогізує, безнастанно

вступає в численні динамічні протиріччя із позитивною, можливо, й дещо ідеалізованою площиною “філософії зав’язі”.

І якраз в хвилину інтимної, жаданої з’яви Соні, коли між юнаком і юнкою зав’язується примхливий, витончений, часами багатозначно-символічний, асоціативно градуваний діалог, саме в цей момент (й знову ж таки в двох площинах) асоціативне виразно вирізьблюється, прибирає свого обличчя та глибоко індивідуалізованого “Я”: адже навіть у мить наближення “до зав’язі” найінтимнішого межі двох юних сердець, — все ж вони сприймають і відчувають світ, кожен глибоко по-своєму.

Соня продовжує вести ту ж іронічно-негаційну “партію”, то ширю, то злегка підступну, навіть дешицю провокативну, — й водночас то все-таки мелодія закоханості: шойно ми зустріли її в найпершій сцені побачення — “маленьку білу постать”, не то янгола, не то “імпресіоністичну істоту”, ліплена із цнотливого снігу, — й враз “туркоче вона на вухо”: “Ходім я тобі сніг покажу... Там, у проваллі”.

Контрастні асоціативні ряди все більш експресивно нагнітаються: зав’язь — дівка — чорт — сад — заграва — сніг — провалля... Саме сніг — і в проваллі! “Ми ліземо з кручі в чорну холодну прірву, підбираючи одне одного плечима... У проваллі — “бач: крига”... У небо знову сягнула заграва...” — І в хлопця починають терпнути ноги... А голова хилиться, хилиться...” [114; 14].

Дійсно, в хлопчини стан — просто цілковитою загипнотизованості!

Тут асоціативний план, породжений з’явою Соні, — надзвичайно характеро-творчий і характеро-віддзеркалюючий; дійсно, рух примхливо-дівочих асоціацій випрозорює — проявляє образ Соні: вона ж бо злегка, ніби ненароком, та все ж чи не по-бісівськи “гіпнотизує” і підштовхує хлопчину до гріха... І чи не є одна із іпостасей — сутностей зав’язі, її філософії, — в отому обопільному русі до первородного, як в Адама і Єви, гріха?... Відповідь на це письменник толерантно занурює у надзвичайно делікатні, витончені, навіть таємничі, як природа самого “першого гріха”, структури своєї, такої простакуватої (для неспокушеного ока) прози.

Паралельно “Сониному потоку асоціацій”, який частково збігається і переплітається із її потоком мислення (такий розтин проблеми донині полишається для літературознавства майже не трактованим), активно розвивається, контрастує відчуттям і почуванням дівчини

асоціативний потік світовідчуття юнака: обидва ці плани знову ж таки то переплітаються, інтимно наближуючись до моменту зав’язі”, то контрастно, підчас навіть “ляжливо” (то соромливо) відштовхуються один від одного, або ж ці потоки нарощуються і течуть в один бік, творячи собою священну річку кохання... Ось такі ключові вузли (найбільш значимі для розуміння розгортання композиції твору) рельєфно, символічно висвічуються в асоціативному офарбленні потоку мислення Миколи. Хлопець надає чи не кожному слову з уст Соні перебільшеного, таємничого, навіть сакрального значення: “ні, це не я... Це — мара... Ходім я тобі сніг покажу, — туркоче (вона — О. Л.) на вухо. — Там, у проваллі... (Як бачимо, “буденний сніг у проваллі” в даному тексті й контексті переростає у “щось”, надзвичайно символічне, бо є той таки сніг — не дивина для сільського хлопця, але в цій ситуації він начеб востократ переростає своє, власне, первісне значення...). — Бач: крига... А що, а ти не вірив...” [114; 14–15].

Щось погрозиливо-драматичне, неусвідомлене до кінця (ні дівчиною, ані юнаком) проростає із ряду ключових, таких значимих лексем: “мара, провалля, круча, чорна холодна прірва, сніг, крига, “Миколко, давай я буду падати”, “кругом садки цвітуть, а там — сніг”...

А хлопчина ледве виборсується із гіпнотичного заціплення, але спочатку не вступає у зовнішній діалог, і прикметно, що його нерішучий внутрішній діалог (і до самого себе, і до дівчини) розпочинається із асоціації за лексемним уподібненням: він буквально повторює в собі частину реченнєвої конструкції, кинутої йому ж Сонею: “А що, — думаю, — як я її поцілую, а вона мене — в пику? Буває ж так. Он і в кіно показують...” — і шия перестає гнутися, дубіє” [114; 14].

В розвої і пульсуванні асоціативного плану світовідчуття і мислення Миколи надзвичайно важливу роль відіграє образ дідуся Лавріна. Він у контексті та в концептуальній парадигмі етюду “Зав’язь” ніби символізує оте вічне, мудре, народне начало, першоджерело-першозав’язь одвічної незнищеної сутності українця, що так наближене, за влучним спостереженням В. Нарівської, до архетипного міфа “про вічно зелене Дерево Життя нації”. Дідусева житейська мудрість, породжена нещадними, трагічними реаліями, — ніби якнадійніший Острів Праведності. Щось навіть “іконописне” проглядає в постаті діда Лавріна у “виконанні” Тютюнника. Він, без сумніву, — Духовна Опора для такої чутливої екзистенції, для потоку відчуттів і мислення

хлопця: тому він безнастанно, впродовж усього дійства, яке акварельно розгортається в етюді, внутрішньо все повертається і повертається до “адвокатної” постаті дідуса: “Сиджу, співаю з дідом колядок різних: вони — басом, а я — альтом...”, “Соня норовисто одвертається і мовчить. А в мене перед очима з’являються дід Лаврін, ворущать чорненьким дупельцем на щоці, оскиряються... Може, вони ото й правду казали, що — кислички...” — Ото як женишся на тій прояві (тобто, на Соні. — *О. Л.*) то й кислички тобі, внуче, не тільки снитимуться, а ще й привидяться”.

Іпостась діда Лавріна в асоціативному, імпресіоністському, бентежно-нестійкому хвилюванні двох психо-стихій і станів (Соні та Миколи) відіграє роль стабільної, “золотої середини”, яка ніби здалеку внутрішньо спокоїть хлопця, надає йому снаги й орієнтує на праведність, внутрішню чистоту, навіть певну “інтимну відвагу”: “Згадка про діда робить і мене сміливішим”.

Та й з огляду на архітектоніку твору, дід Лаврін і запитально відкриває дійство етюду своїм мудро-іронічним і, певна річ, люблячим запитанням до внука, Миколи: “Куди це ти, парубче, наджигурився?”; і філософічно-приземлено закриває “завісу твору”, кидаючи одну з вирішальних та глибоких (для розуміння сутності етюду) ключових фраз: “— Ану, лишень, парубче, помагай окурювати садок, бо пропаде к лихій годині уся зав’язь” [114; 46].

Так у бінарні пари безнастанної взаємодії асоціативних динамічних зчеплень психосвітів двох заголовних персонажів твору, Миколи і Соні, ніби вклинюється сакрально-архетипне для українця, — третє “мисляче начало”, третє стабільне поле асоціацій, пов’язаних із віськовою постаттю дідуса Лавріна, власне Лаврін і став для Гр.Тютюнника втіленням філософії життя. Майже таким бачимо старого, виразно прописаного у “Щоденнику” прозаїка іще 19 травня 1959 року, більш, ніж за десятиріччя до публікації “Зав’язі”. Надзвичайно зримо те, що художній, новелістичний дідусь якби асоціативно накликає тим, давнішим, задокументованим; отже, необхідно говорити і про асоціативну взаємодію хронотопних полів у макросвіті письменника: “Згадався чомусь дідусь Лаврентій. Він ходить по хаті у вибіленій полотняній сорочці і в старих валянках, збиваючи осоку, якою притрушено підлогу. Це був великодній вечір. У діда гарний настрій, що прихилиє до бесіди. Говорить він повільно і виразно:

“ — От раніше були книги, да. Ти читав книжку “Коли сніг горів, а соломою гасили”? Ні? А чого ж вас там учать?” [118; 29].

Отже, як ми переконалися, загальна композиція та архітектоніка етюду “Зав’язь” (а відтак, це очевидно, є закономірністю функціонування художніх структур не тільки в прозі Гр.Тютюнника) активно розгортається та здійснюється і в такій, вельми посутній для осягнення художнього світу письменника площині, як рівень асоціативних динамічних відношень, зв’язків і зчеплень. І, зокрема, внутрішня, генетично-індивідуальна та естетична модель асоціативного мислення Григора Тютюнника надзвичайно складна: вона водночас — суворо класична, але не без прихованих елементів модерну; в ній органічно злютоване свідоме й підсвідоме геніального прозаїка; але здебільшого, асоціативні поля та їх динамічні зв’язки в прозі Тютюнника — глибоко продумані, свідомо організовані та спроектовані: від реального життя і духовного світу автора, його героїв — знову ж таки націлені в серцевину того ж таки реального життя... Асоціації в Гр.Тютюнника в момент “схрещення” їх функцій, в моменти діалогу між ними (а це вже, безумовно, і вузли композиції) несуть в собі програмуючу, аксіологічну та смисло-творчу роль; вони мають велике значення в процесах ситуативно-сценічного та образного монтажу; вони — і характеротворчі, і характеровіддзеркалюючі.

Список використаних джерел

1. Тютюнник Г. М. Твори. — К., 1984. — Книга І. — 327 с.
2. Тютюнник Г. М. Із щоденників і записників // Вічна загадка любові. — К., 1988. — С. 14–15.