

**ЛОКАЛІЗАЦІЯ “ПОЛІФОНІЧНОЇ ТЕХНІКИ”
В НОВЕЛІ ЯК ЧИННИК ЇЇ МОДЕРНІЗАЦІЇ
(В. СТЕФАНИК, М. КОЦЮБІНСЬКИЙ)**

М. Фуко у вивченні проблеми автора зосереджував увагу на предметі, тобто наслідкові його творчої роботи (“що”, а не “хто!”), оскільки саме цей “результат” є тим раціональним зерном, буттям, якого прагне автор. Самого ж автора він розглядав як принцип “повної єдності письма / стилю” [1; 2, 597, 598-613]. Адже письмо / стиль є водночас формою художньої діяльності і наслідком його “режисури” в протизагони “протагонізму” в епоху ейдетичної поезії. Таким чином слово прагне “ізоляції” і “відособлення” в тексті, внаслідок чого втрачає безпосередні зв’язки з реальним світом і, як вважає М. Бахтін, переходить у формально-творчий аспект функціонування [3, 17-18]. Автор при цьому виявляє уже “позажиттєву” активність, яка постає як “позазнаходжувана” – в герої і “позасміслова” – в тексті [3, 165-166]. Відхід літератури від риторичності до більш ускладнених структур оповіді, як наслідку розгалуженої відповідно системи мислення, збільшення суб’єктивності змінило кардинально статус автора і він став носієм концепції всього твору, що виражається опосередковано, як зазначає Б. Корман, через суб’єктивні та позасуб’єктивні форми [5, 199] і що Н.Д. Тамарченко кваліфікує як “абсолютну свідомість” автора-творця. [4, 68]. Отже суб’єктивний рівень в “теорії автора” є визначальним у відображенні авторської свідомості. Він актуальний для вивчення “діалогу” суб’єктивності мовлення, типів оповіді як форм втілення авторської свідомості в рамках одного твору. Важлива також кваліфікація цих типів оповіді в межах від об’єктивних до більш суб’єктивних стилів, типів творчості письменників “перехідних” епох, у художній практиці яких і проявляється поліфонія оповідної манери / техніки.

Для української літератури XIX ст. традиційною була реалістична, в т.ч. лірико-суб’єктивна манера відтворення соціально-побутових обставин життя. При цьому переважала подійність, сюжетика, оповідна форма висловлювання. Ця манера зумовлювалась точкою зору оповідача, який не був учасником подій, відтворених ситуацій. Така недиференційованість суб’єктивності оповіді, на перший погляд, ніяк не виявляла міру присутності автора у творі. Однак “нейтральність” позиції оповідача в літературі середини XIX ст., яка виражалась у знеособленості цієї точки зору, все-таки володіла експресивністю, несла оцінний характер. Оповідач як носій об’єктивності мовлення був художньою умовністю і його бачення світу не було ні простим відбитком об’єктивної дійсності, ні безпосереднім авторським рупором. Повна відстороненість від героя та ситуації, дії / події, відбір лише найважливішого, певна інформативність у підтексті, недомовленість – все це характеризувало оповідача як певну точку зору, за якою стоїть більше, ніж сказано. Однак включення інших свідомостей, точок зору дасть можливість сказати оте “більше” з часом, – в ході розгортання сюжету, характеру героя.

Точки зору оповідача виявляли (і виявляють досі!) великі можливості в різних жанрах: в суто оповідних – це точки зору автора і героя, в новелістичних – автора, що виявляється, по суті, не як точки зору, а як “промінь зору” (В. Фашенко), тобто авторська установка, яка окреслює межі художнього світу. Це “початок” і “кінець” твору, його вузлові, “опорні” в композиційному відношенні моменти, зокрема ремарки, повторювані мотиви, які компенсують фрагментарність сюжету. Однак “рамковість” може бути і відсутня, якщо суб’єктивна (оповідача чи героя), а відтак часова, просторова психологічна точка зору лише одна. Окрім того, для новели характерне переважно статичне, в міру деталізоване (не за рахунок подробиць!) зображення з більшою чи меншою мірою експресивності, з переважанням метафоризації на образно-структурному рівнях.

У творчості М. Коцюбинського, В. Стефаніка, ряду інших новелістів к. XIX – поч. XX ст. акумулювалось все розмаїття суб’єктивно- і позасуб’єктивно-структурних принципів і форм організації твору в жанрах середньої і малої прози, що було відображенням тенденцій перехідного періоду в літературі під впливом т. зв. зовнішніх і внутрішніх факторів, взаємодії традицій і новаторства як рушіїв літературного процесу. Безперечно, що цей період в лі-

тературі засвідчив перехід від “міметичного” до “естетичного” типу творчості. Вся українська література, новелістична проза, зокрема її представленість у творчості М. Кошобинського, зафіксувала багатство жанрових форм як наслідок кардинальних змін у художній свідомості письменників цієї неоднозначної доби.

Моменту “відбрунькування” (В. Фашенко) з універсальної повісті і, особливо, роману та оповідання жанру новели передувала поступова кристалізація цієї найбільш суб’єктивованої форми епосу саме в період виходу М. Кошобинського на розробку досить широкої соціальної, а тим більше психологічної тематики (1897 – 1908), порівняно з раннім періодом (1889 – 1897) творчості. Зауважимо, що ранній період включав поетичний доробок та переважно оповідання соціально-побутового спрямування. Виняток склала повість “Для загального добра” (1895). В ній поки що суцільствує все розмаїття форм вияву “образу автора”, репрезентованого композиційно, фабульно і сюжетно оповіддю “від третьої особи” – цієї найбільш гнучкої форми оповіді в літературі XIX століття. Авторство в ній, будучи знеособленим, а значить односуб’єктним, узгоджується з часовою і “лінійною” населеністю світу твору героями, їх поверненням у “кадр”, в “сюжетний ряд”, в послідовність, включенням відповідно фабульного компонування образів, ситуацій.

Подальший рух до суб’єктивації в епічній оповіді М. Кошобинського, скажімо, власне новелістичного типу, виявило оповідання (авторське означення жанру!?) “Посол від чорного царя” (1897). У цьому творі чітко визначена оповідь від першої особи: “Дзвоник земської пошти, якою я їхав, дзеленькав монотонно” (6, 7), “Я попрохав поштаря їхати ступою” (6, 8). Це перші фрази кожного з абзаців. В кожному з них фіксується суб’єкт оповіді – розповідач і носій як фразеологічної, так і просторово-часової, психологічної точок зору: “Я нічого не розумів. Мені не містилося в голові, щоб той Солонина, якого я досі звик бачити в товаристві провінціальної “золотої молоді” ... опинився раптом на селі” (6, 8). В одному абзаці-спогаді, зверненому до часу і обставин знайомства з іншими героями, сім разів повторюються особові займенники на означення розповідача і героя водночас.

Окрім першого “розповідача”, в оповіданні вводиться ще один розповідач-герой, який є об’єктом зображення, тобто т. зв. “зображуваною свідомістю”. Однак він і сам творить світ вставного епізоду – пригодницьку історію, що кардинально змі-

нила його життя. Тут умовність демонстративно підкреслена і водночас життєподібна, вона передається завдяки діалогу (з еліптичними формами висловлювання!) між першим і другим розповідачами та завдяки введенню “мотиву фотографування”, який виступає композиційним і сюжетотворчим чинником та фактором конфлікту між Солониною і селянами, а відтак він, безперечно, є рушієм новелістичного сюжету:

— Ви дивуєтесь... А воно так дійсно було, от я вам ... І вогник блиснув йому в очі, але вмиль погас. — Гарна була машина ... отож той апарат і став причиною зміни в моєму житті.

Солонина енергійно замішав чай, сьорбнув кілька разів і одсунув од себе склянку.

— Ви дивуєтесь?... А воно дійсно так було, от я вам зараз оповім. Ви, певно, пам’ятаєте мою пристрасть до фотографічних екскурсій? То і добре, пам’ятаєте, значить... Так одного разу довелось мені проїздити через невеличке руснацьке село” (6, 10).

Розповідь Солонини, започатковуючи подійний, пригнорницький план і відтак з часом вичерпавши його, переводиться у внутрішню, осмислюючу ці події сферу. Історія героя, відповідно і розвиток характеру, мають своє продовження. Глибше відбувається самоусвідомлення самого себе – “Я-двоїстості” персонажа: з одного боку, соціального, політичного, культурницького, з іншого – індивідуального, психологічного. “Двоїстість” для розповідача-героя – це дві різні особистісні позиції, дві різні в часі точки зору на сутність зображуваного через розповідь героя: перша – декларативна, друга – прагматична, реалістична. Остання дійсно єднає героя з народом, переводить із статусу “посла від чорного царя” у статус посла “від царя ясного”.

При всій викинченості сюжету, а значить і твору з точки зору фабульної організації художнього матеріалу в цілому, проблематика (власне ідея), залишається відкритою, незавершеною. Герой сам умовно завершує цей відрізок історії свого життя, узагальнюючи у формі зверненого до свого “Я” діалогу-монологу: “Навіть ясне око пана станового не зупиняється на такій маленькій особі, як сільський крамар. А маленькій особі тим часом, уже хоч би через її незначність, ліпше наблизитись до селянина, ліпше вплинути на нього, робити діло.

— Тільки чи багато зробить одна людина? – додав Солонина по хвилевій задумі” (6, 16).

У цій малій епічній формі, ускладненій наявністю двох розповідачів, власне двох героїв, з переважанням монологічного мовлення (у першого – до читача, у другого – до першого розповідача, в т. ч. внутрішнього – для Солонини), є два сюжети, які розгортаються як точки зору двох різних оповідачів. Сюжет другого розповідача / героя постає із конфлікту між героєм і селянами, теорією і практикою народництва, як трансформація ідеологічної точки зору.

Отже сюжетика твору має дві вершини: авторську, а точніше оповідача основного, який психологічно і як точка зору ближчий до концептуального і фізичного автора, та героєву, який спочатку дещо відсторонений від попередніх точок зору, а на завершення твору, будучи фізичною точкою зору героя-оповідача, психологічно та ідеологічно узгоджується з концептуальною позицією автора.

Для першого – фабульного розповідача – вершиною сюжету стає зустріч з Солониною як героєм, це, по суті, вставний сюжет твору. Тут хоч і пригодницька подія, однак пронизана вона драматизмом ситуації і переживань героя. Для героя сюжет – це зустріч з простими людьми, життя яких, як вважає він, було змістом його переживань, реакції яких на побутовому рівні, як показники культури їх, виявились неадекватними його сподіванням.

В цілому сюжетика (як дія, подія) в оповіданні є переважаючою формою організації предметного, зовнішнього і внутрішньо-подієвого плану світу, їх часо-простору. Вона постає у двох часових вимірах: часі теперішньому (розповідач-герой) і часі минулому (Солонина-селяни). Другий – новелістичний – є визначальною, власне метафорично-синекодихною формою реалізації народницької проблематики, тобто ідеї твору, хоча вона автором розповідачем прямо – ні мотивом, ні символічно – заявлена не була, хіба що за винятком віддалено, асоціативно дотичних мотивів, пов'язаних з батьківщиною: “руснацьке село”, “Вкраїна”, “рідна гутірка” тощо.

Зазначимо, що автор вдається до форми вияву авторства в жанрі подорожніх нотаток – традиційної форми епічної, зокрема романічної і повістєвої манери оповіді і розгортання сюжету (хронікального!) в українській та російській літературах. Цей жанр, як стильова ознака творів – “подорожей” Радищева, Пушкіна, Лермонтова, Шевченка, П. Мирного, широтою своїх можливостей особливо проявився у М. Коцюбинського в циклі молдавських

повістей і оповідань 1897 – 1908 рр. Якщо вищезазначені митці, орієнтуючись на епічність, широкомасштабне охоплення подій, фактів, явищ суспільно-історичного і культурного життя, вдавались до більш-менш фрагментарної, а за формою – циклічної подачі образів зовнішнього оточення, психологічного самовираження і наповнення людини, звертались до середніх та великих жанрових форм, то М. Коцюбинський, користуючись ще моделями традиційного жанрового мислення в епосі, намагався прийти до більш лаконічних форм написання тексту, які мали простір для реалізації лише одного ідейно значущого мотиву.

Таким чином “Посол від чорного царя” – дворівнева структура оповіді з двома розповідачами, в якій реалізуються дві відмінні родово-жанрові традиції оповіді, які вже мали місце в літературі як вияви монологічного, зверненого до читача, і внутрішнього, в т. ч. внутрішньо-діалогічного мовлення. Однак у малій прозі М. Коцюбинського вони виявляють свої оповідні, зображально-виражальні можливості як більш укрупнені структурно тексти. Завдяки ускладненню суб'єктної сфери кількома розповідачами, а також внаслідок подвоєння точок зору “героя-розповідача”, ці тексти чіткіше проявляють процес диференціації оповідних форм за рахунок виокремлення більш сконденсованих фрагментів з елементами психологізму, а значить і введення більш суб'єктивованих точок зору – розповідачів.

У новелі “На камені” (1902) сходяться дві жанрові форми художнього образотворення: баладна і повістєва. Перша успадкована від лірико-романтичного виокремлення ситуації, героя, де дія, подія включаються у сферу суб'єктивної оповіді, друга – як продовження об'єктивно-описової традиції з елементами побутовізму, однак з ознаками фрагментарності, докладною деталізацією зовнішнього і внутрішнього світу, котра “нарощує” смислову двоплановість за рахунок метафоризації і особливо – символізації зображуваного.

У новелі оповідач один, однак він у першій частині – в сюжеті баладного типу – домінує, причому не лише як свідомість, наближена до автора, а і як точка зору, що визначає і сюжетність, і оповідний стиль мовлення, і сферу бачення морської стихії та баркаса з людьми на борту. Обидва об'єкти – море і баркас – певною мірою персоніфіковані і водночас виконують метонімічно-синекодихну функцію, уособлюють необмежену сваволлю, силу і витривалість сил природи і людини.

В другій частині новели оповідач залишається превалюючим суб'єктом мовлення, частково поступаючись фізично-просторовою, психологічною точками зору. Водночас сюжет розгортається як вираження суперечностей соціально-побутового характеру. Мотив ворожнечі між двома таборами є традиційним для української прози II пол. XIX століття (І. С. Нечуй-Левицький, П. Мирний). Однак він в сюжеті новели залишився у фабульному, тобто нерозвиненому або “стисненому” варіанті. Він – швидше узагальнення з точки зору вторинності оповіді, зверненої у час минулий і теперішній. В ньому – непорушність, сила і монолітність “стовпів” традиції у “поході” проти “відступників”. Завдяки цьому і буде вирізнена двоїстість ідеї цієї сили – з одного боку, вона – обцинна, релігійна, моральна, етична, з іншого – реакційна, аморальна, полишена будь-яких етичних начал.

Герой у новелі постає у всій повноті новелістичного життя лише із набуттям власної точки зору, яка вирізнялась поступово завдяки витісненню фізично-просторової точки зору оповідача і при збереженні його мовленнєвої точки зору: “він (Алі – М.П.) нишком позирав на незнайоме село” (6, 147), “Сонце стояло вже над горами. По голому, сірому виступу скелі ліпились татарські халупки, зложені з дикого каміння, з плоскими земляними покрівлями, одна по одній, як хатки з карт. Без тинів, без воріт, без вулиць. Криві стежки вились по каменистій спадині, шезали на покрівлях і з'являлись десь нижче просто од мурованих сходів. Чорно і голо. Тільки на одній покрівлі росла якимсь чудом тонка шовковиця, а знизу здавалось, що вона розстеляла темну корону на блакиті неба” (6, 147). Тут, на перший погляд, уже намічається фізично-просторова і психологічна точки зору Алі: “Він нишком позирав на незнайоме село”. Бо ж далі після крапки подається обставинний світ – сільський пейзаж, який немов включений у сферу бачення героя. Тут же означається час, який минув (“Сонце стояло вже над горами”) і водночас відносного фіксується. Навіть у випадках більш об'єктивної характеристики предметного світу можна прочитати сферу спостереження героя. Автор малює словом, деталізує пейзаж: і сонце, і гори, і татарські халупки, зложені з дикого каміння, з плоскими покрівлями, і криві стежки. Все це на сірому тлі. В цілому все – “чорно і голо”. Таке узагальнення, що завершує картину, переводить план зображення у план вираження, творить тим самим стиль імпресіоністичного малюнка. Однак це є, безсумнівно, і мовлення, і точка зору оповідача, і свідомість,

спрямована на героя і читача. Адже герой включений в точку зору оповідача як один із предметів у сфері бачення оповідача. Тому він з його можливим суб'єктивним баченням мало виділений фразеологічно і психологічно.

Автор-оповідач, вводячи фізично-просторову, психологічну точки зору героя, поступово розділяє їх. Тобто менш помітним стає накладання їх в окремому абзаці. Спочатку, окрім спрямованості погляду героя на об'єкт (“Алі раз побачив її”) з елементами асоціативності мислення (порівняльні, метафоричні форми), в окремий абзац виділяється і суто психологічний образ: “Алі здалося, що ті очі пірнули в його серце і він поніс їх з собою.

Над морем, лагодячи човна та курникаючи свої сонні пісні, він дивився в ті очі. Він бачив їх скрізь... Вони дивились...” (6, 150).

Таким чином у цій новелі, окрім оповідачевої, є ще дві точки зору героїв – Алі і Фатьми. Вони почергово постають чи змінюють одна одну. Між ними може з'являтися неозначено- чи узагальнююче-особова точка зору оповідача: “Ті, що дивилися згори, з своїх кам'яних гнізд (метафора як порівняння з орлами чи іншими гірськими птахами! – М.П.) бачили часом простягнуту руку, що попадала під промінь місяця, або тремтячі у танці плечі, і слухали одноманітний, в'їдливий приспів зурни: – О-ля-ля... О-на-на...”

Фат'ма теж слухала” (6, 150-151).

Світ твору складають і звуки. Вони ж стають і об'єктом зображення. Це – мотиви, які кількаразово повторюються, повертають до сюжетного часу і відповідно – простору, оскільки оповідач і героїня внутрішньо-монологічно звернені до минулого, до теперішнього. Все це суб'єктивно осмислене, готове як судження, як висновок про дисгармонію світу і душі героїні, якій “на березі” все чуже, бо ж вона не за власним бажанням тут знаходиться:

“Нема доріг навіть <...> Тут тільки море, скрізь море. Вранці сліпить очі його блакить <...> В годину дратує своїм спокоєм, в негоду плює на берег і б'ється, і реве, як звір, і не дає спати <...> Часом воно дровичиться: укриється білим, як сніг на горах, туманом <...> а під туманами усе-таки б'ється, стогне, зітхає... Ось як тепер, о!..

— Бу-ух!.. бу-ух!.. бу-ух!..

— О-ля-ля... о-на-на...

... Б'ється під туманом, як дитина в пелюшках, а потім скидає їх з себе... Лізуть угору довгі, подерті шматки туману, чіпляються до мечету, закутують село, залазять у хату, сідають на серце, навіть сонця не видно... Та от тепер... от тепер...

— О-ля-ля... о-на-на...” (6, 151).

Звуки моря і звуки зурни, повторювані в градації наростання і без неї, — передаються засобами фонічності і ритму тексту, несуть експресивно-емоційне навантаження, виконують психологічну функцію імпресіоністичного образотворення і стилю.

На цьому другому більш психологізованому рівні сфери внутрішньої точки зору героїні, започаткованому словами “звуки моря...”, більше від способу мислення оповідача. В цій психологічній реакції на море, на його стихію за імпресією зображального ряду з’являється також судження характерологічного узагальнюючого порядку з просторової точки зору Фатьми: “Од нього не втечеш, не сховаєшся... воно скрізь, воно дивиться на неї” (6, 150). Лише після монологізованого (з т. з. оповідача!) означення загального плану цього художнього світу з’являється уже власне точка зору героїв. Вона не лише психологічна, а й оповідна та діалогічна. Автор лише на мить виокремлює дві постаті героїв: Алі і Фатми. Їх діалог включений в оціночну, ідеологічну сферу оповідача. Він є власне предметом зображення, оскільки план фразеології несе суто особистісні для героїв характеристики, в т. ч. психологічні стани, що виражається усно-розмовними формами, самохарактеристиками типу: “Ні зірки на небі, ні стебла на землі” — як вказівки на бідність Алі, або ж уривчастість, недовомленість, тобто еліптичність подальших суджень і характеристик його: “Він скаменів і заїкнувся: “З ... п-під ... Смірні ... далеко звідси... — Я з гір.” (6, 152).

Мовлення героїв, як і в попередній частині новели, стилізоване включенням лексики з татарської і турецької мов. “Зображене” мовлення також виділяється мотивом, двічі повтором “мовчанка”. Це вже суто оповідачова форма оповіді і за функцією — ремарка. Власне за діалоговою (з елементами еліптичності) формою спілкування героїв на теми буття, проступає більше, ніж сказано героями і самим оповідачем. І не лише підтекст, а й сам фрагмент, як поєднання слова оповідача і героїв, при обрамленні останнього першим, але переважання другого над першим, вводиться автором як фразеологічна, композиційна точка зору новелістичного типу, а не суто епічно-оповідного. Сюжетика розвитку стосунків між героями опускається, або ж принаймні “стягується” до короткого епізоду лірико-романтичного звучання, який налаштовує на кульмінацію і розв’язку сюжету другої частини новели як центральної, “вершинної” у фабульній розповіді.

Сюжет в пілому, як розвиток конфлікту на соціально-побутовому і релігійному рівнях, вступає в свою кульмінаційну фазу. І знову превалює монологічне мовлення оповідача. В ньому і герої, і обставини однаковою мірою об’єктивуються як складові світу. Сюжет при цьому стає динамічнішим. Діалог, як і описи, постає як одна із форм вияву основного конфлікту, однак виконує допоміжну функцію, оскільки не є важливішою серед форм вияву конфлікту між ворогуючими сторонами. Він швидко виконує роль фразеологічної, стильової, психологічної точки зору, знову ж таки повідомляючої, ідеологічної; це не що інше, як “чуже” оповідачів слово, воно є національно визначеним мовленням — мовленням татар. Тут же і психологічно мотивуючі характеристики “від оповідача” у формі видимої мови почуттів: “Мемет заспаний скочив на ноги і протирав очі” (6, 153), і еліптичні конструкції як форми висловлювання героя (“— Алі... Алі... тут десь...”), супроводжувані прямою мовою оповідача.

Однак обмеження діалогічного мовлення, а значить фразеологічної точки зору героїв, і в цьому випадку цілком мотивоване. Воно є причиною і наслідком кореляції в новелі монологічного мовлення “від оповідача” і концентрованого розгортання, динамічності сюжету. Адже точки зору героїв, якщо вони виявляються діалогічно, можуть затримувати саме новелістичний сюжет — себто його драматично-фабульний варіант розгортання, і особливо в його кульмінаційній частині — пуанті, оскільки саме в цій частині, поданій як монологічне мовлення, реально постає конфлікт і здійснюється поворот у долях героїв кожної із соціально-визначених і антагоністично налаштованих сторін. І в цьому монологічному мовленні оповідача кожен з героїв зокрема і всі разом подаються в портретних характеристиках і в дії, вчинках, взаємодії, в самохарактеристиках і взаємохарактеристиках та з точки зору оповідача.

В психологічній науці прийнято порівнювати письменника з мрійником (З. Фрейд), а поетичний твір зі “сном наяву”. “Героєм” таких “снів наяву” є його величність “Я” (7, 112-113). Це стосується і романічних жанрів, зокрема психологічного, який своїми рисами зобов’язаний схильності сучасного письменника шляхом самоспостереження подрібнювати своє “Я” на частини і внаслідок цього персоніфікувати в кількох героях свої душевні конфлікти. Тексти новел к. XIX — поч. XX ст., на відміну від суто епічних форм, передусім великих, відрізняє фрагментарність. Ця особливість історично помітнішою стала на пограниччі великої епічної

форми, зокрема переході від епопеї до роману, що стає провідним жанром (8, 289), чи на межі повісті, оповідання / новели. Адже остання, як і роман, стає підтвердженням переміщення центру художньої уваги з предмета на суб'єкт зображення, що кардинально змінило тип художнього мислення і творчості, а відтак і літератури нового часу.

Тому автор "концептуальний" у новелі "На камені" визначає точку зору оповідача як головного суб'єкта свідомості. Саме в ньому об'єктивується часово-просторова точка зору, в т. ч. героїв. Оскільки в оповіді водночас присутні кілька точок зору, то в світі новели всі вони спрямовані на одну і ту ж подію. Таким чином в епічній розповіді новели на перший план виступає оповідач, причому переважно одноосібно. Специфічним є те, що автор наближує оповідача до часу і простору дії, події. Інакше кажучи, ця оповідь не є спогадом про подію, що може обрамлюватись авторським "Я" чи функцією розповідача. Це швидше фрагмент "історії", що подається в момент її народження, а значить розповіді. Таким чином оповідач від цієї події не дистанціюється, значить для нього важлива не стільки історична, соціальна значимість цієї події, скільки її реалізація як ситуації, колізії, що розкриває силу і напругу, які виявляють протистояння людини і природи. І чим ближча подія до часу оповіді, тим безпосереднішим має бути зв'язок між подією і оповідачем – суб'єктом оповіді.

Від займенника "він" у новелах "На камені", "Поєдинок" до займенника "я" в означенні точки зору головного героя, точніше умовного ліричного героя в етюді "Цвіт яблуні" (1903), – так можна кваліфікувати збільшення дистанції (фізично-просторової, психологічно-стилістичної) між оповідачем і героєм, а відтак між автором і героєм у новелістиці М. Кошубинського. Теж саме і в циклічній новелі "З глибини" (1903), в етюді "Невідомий" (1907), в новелі "Інтермеццо" (1908). Отже, не лише "він-оповідач", а і "я-розповідач" стає активною свідомістю в малій прозі, а звідси і повне злиття (чи нерозрізнення) оповідача і героя, об'єктивованого в одній особі. Розповідач новели "Цвіт яблуні" досить об'єктивно фіксує стан психологічної напруги у зв'язку з тим, що вмирає його дитина. Фіксується цей стан з точки зору батька і мистецьки обдарованої людини.

Суб'єктивоване розрізнення двох начал оповіді фіксує риторичне "Мені дивно, що я усе помічаю, ... хоч горе забрало мене цілком, полонило" (6, 169). Далі все більше виділяється в тексті роз-

двоєність свідомості героя на точки зору "Я-батька" і "Я-митця": "Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію. О, тепер симетрично...". Це точка зору митця, бо ж фіксується відстороненість розповідача / героя від батьківських почуттів, які виявляються в наступному: "А свист не вгаває. Я його чую й скрізь зачинені двері. Я не піду до спальні. Чого? Я й так все бачу, бачу свою дівчинку..." (6, 169).

Ці дві точки зору визначають відповідно і два плани розповіді: перший – "Я-батько" – започатковує процес переживання батька. Ця точка зору є визначальною для сюжету, вона безпосередніша у вияві відношень героя з іншими персонажами – донькою, дружиною, покоївкою, лікарем, хоча такими вони і не постають, оскільки коло їх обмежене і вони ніяк себе не виявляють: план їх мислення відсутній. Навіть свист, який виривається з грудей напівживої доньки, є чимось відстороненим від неї самої, у тексті це "очуднення". Точка зору батька більш емоційно-експресивна, вона вводиться репліками типу: "Я прислухаюсь", "Я чую...", "Я стрепенувась...", "Я завмер...", "Я з жахом вдивляюсь...". Ця форма вираження суб'єктивації і самовиявлення зображуваного пов'язана з відношенням "батько-дитина". "Камертоном" цього відношення виступає повтор мотиву здушеного з присвистом дихання хворої дитини, до якого прислухається, якого свідомо шукає батько. Спочатку цей свист він не хоче чути, з плином часу ці звуки, сприймані на відстані, фіксують факт, що дитина жива; вони сигналізують повернення героя у сюжетний час, у реальну ситуацію, у реальні відношення зі світом, який його оточує, кімнату, де лежить вмираюча дитина, тобто світ, де змагається життя зі смертю.

Сприйняття "свисту" на відстані – це також новий імпульс переживань, "резонатор" почуттєвості і нових мотивів: "А свист не вгаває..." (6, 169), "Я приклав ухо до дверей. Свистить? Свистить..." (6, 170), "І знов усе тихо, коли б не той свист здушеного горла, не те сичання чигаючої смерті... Куди мені втекти од того свисту, де мені подітисся? Я не маю вже сили слухати його... А тим часом я цілком певний, що я не вийду з сеї хати, бо я не можу не слухати його. Він мене приковує. Поки я чую його, я знаю, що моя дитина ще жива. (Підкр. моє – М.П.) І я ходжу і мучусь, і в мене всі жилки болять од того свисту..." (6, 171).

З цього зізнання батька мотив "свисту" змінює своє стилістичне забарвлення від знаку "мінус" до знаку "плюс", бо ж надалі для героя для його психічного самопочування він означає, що дитина

жива. Відчуття героя продовжують фіксувати зовнішньо-почуттєву сферу, творять власне сюжет. Отже мотив “свисту” творить хронотоп і водночас позначає “кумуляцію” сюжету, а відтак і визначає його характер в цілому як кумулятивний.

Хоча, з іншого боку, його можна розглядати як “розірваний” послаблений за рахунок зосередженості героя на внутрішньо-почуттєвій сфері, посилення психологічного його переживання, уповільнення дій героя і всієї події, інакше кажучи – ситуації сюжету, хронотоп якого визначається не стільки відношенням людини і обставин, скільки людини і її психологічного стану.

Однак герой, як уже було зазначено, має ще одну точку зору, тобто митця. У тексті нема місця третій особі, будь то оповідач чи розповідач. Він із внутрішнього “я”, яке тривожно реагує, по суті, на обставини життя, – на підступи смерті до його власної дитини, відволікається подумки на деталі цього факту і фіксує їх у своїй цупкій пам’яті як матеріал майбутнього твору і сам жахається від тих несвідомих порухів, які, виявляється, складають теж його сутність. Це друге “Я” виявляє його не лише на рівні первинних відчуттів і спостережень. Воно вже продукує цілі образи, картини, епізоди майбутнього роману. Це вже другий рівень заглиблення у психологічну точку зору “Я-митця” як власне другої свідомості. Воно виводить остаточно “Я-митця” в його художній світ, а відтак поза межі основного сюжету, часу і простору даної новели, що привносить у твір ознаки циклічності і фрагментарності: “... і тільки голова моя, мов павук павутиння, снує мереживо думок. У вікна дивиться ніч. <...> Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману, де Христина, покинувши свого чоловіка, опинилась раптом із великого міста у глухому містечку? Їй не спиться. Вона відчиняє вікно своєї хати... Ціле море дерев у світу... м’якими чорними хвилями котиться навкруги... Спить містечко, як купа чорних скель... Ні згука, ні блиску під хмарним небом. Тільки запахи душать груди та тріпочеться одаль глухе калатало, немов перебої серця незримого велетня... Як се нове для Христини, невидане... Вона відчуває...”

Я стрепенувсь. Боже, що зо мною? Чи я забув, що в мене вмирає дитина?” (6, 170)

Композиція сюжету, а відтак і фабула твору ускладнюється; це формує не лише матеріал сюжету в хронотоп відношень героя і обставин, а й відношень героя із внутрішнім духовно художнім

світом. На малій площі тексту і в невеличкому за обсягом світі твору така різноспрямованість “Я-героя” особливо помітна. Тому організуючим фактором цілісності, а відтак і вираження жанрового завдання є герой-розповідач, точка зору якого є, безперечно, не лише сюжетною, а й фабульною, власне більш суб’єктивною, – порівняно новою естетичною формою організації художнього світу і висловлювання, в протизагони функції оповідача, як більш об’єктивної і неподільної.

* * *

Насамкінець зазначимо, що українська новелістична проза кінця XIX – початку XX ст. характеризується переважанням монологічної оповіді, в т. ч. від оповідача (третя особа), від героя (локально поряд з діалогом!) і героя-розповідача як сюжетика (дія, подія) та від героя, зосередженого на внутрішньо-почуттєвій сфері буття. Разом з тим кожен твір, як індивідуально-неповторний новелістичний жанр-утвір, широко представлений у творчості М. Коцюбинського поєднанням форм монологічного мовлення як вираження авторської і героєвої свідомості, відповідних точок зору, а також їх синтезуванням. Це форми невластиво-прямого мовлення. Таке злиття двох і більше свідомостей (оповідача і героїв) складає певне зміщення суб’єктно-структурної організації в напрямку від оповідача до героя, хоча, зауважимо, це зміщення залишається в рамках “концептуального” автора.

Разом з тим переважання монологічного мовлення було засобом суб’єктивізації оповіді в однаковій мірі як з точки зору автора, так і героя відносно мовлення діалогічного. Поява ж невластиво-прямого мовлення стала вираженням – формою наближення / зближення свідомостей автора / оповідача і героя. На цій “вісі” і будується драматургія оповідних точок зору та розігруються “драми свідомостей” через психологічні точки зору.

Отже використання “поліфонічної техніки” локалізувалось уже в межах одного твору. Для структури великих і середніх форм епосу це не так помітно, а відтак і менш функціонально в стилізовому і жанровому відношенні. В “малих жанрах” поліфонія оповідних форм несе велике навантаження, в т. ч. с “жанровизначальною”.

Констатація поліфонічності оповіді демонструє “діалог свідомостей”, змінність точок зору: фразеологічних, психологічних, просторово-часових. Однак кількісні і якісні характеристики співвіднесеність їх у художньому творі можуть мати певні особливості, свою міру вираженості. Так у середній і малій прозі М. Кошобинського, зокрема в повісті “Для загального добра” превалює оповідач, невласне-пряме мовлення, монологізовані і діалогізовані форми тексту, в т. ч. героїв, які підкорені точці зору оповідача. Така традиція нерозчленованості або домінування оповідача, який хоч і частково, але заміщує автора, поки що мало порушується. Сюжетна і фабульна точки зору в організації художнього матеріалу врівноважені.

Узагальнимо: в оповіданні “Посол від чорного царя” різко розмежовуються дві оповідні форми вираження свідомості, які, окрім того, ускладнені: оповідач означений як особа, герой художнього твору. Його точка зору виконує і сюжетну, і головне – фабульну функцію, оскільки започатковує і завершує історію стосунків з іншими героями як основним предметом зображення у вставній новелі. Його фразеологічна, психологічна, просторово-часова точки зору заміщуються точкою зору героя новелістичного (Солонина). Образ Солонини частково виникає з-поза сюжетного часу твору і відповідної точки зору, переважає ж контекст дій і перипетій з точкою зору героя і водночас розповідача. Однак його оповідь ведеться уже про минуле, про історію ним же пережиту і ним же узагальнену, хоча і не до кінця осмислену у проекції на сучасність та щодо його місця і можливостей у соціально-культурних перетвореннях. Таким чином тут слід вбачати “супідрядність” фабульної і сюжетної точок зору. Вони узгоджуються з двома свідомостями, власне розповідача і героя, з двома історіями стосунків: першого і другого розповідачів, другого розповідача і селян. Зміна і неочікуваність сприйняття першим розповідачем перемін соціального статусу Солонини може бути пуантом, однак це фіксація лише факту на рівні фабульної точки зору. Розгортання ж конфлікту, що вніс суттєві зміни в життя героя, складає іншу історію, власне вставний сюжет, що розгортається в часі минулому, епічному. Повернення до часу теперішнього у формах діалогічного і риторичного мовлення Солонини завершує цю історію, включену в час теперішній, відповідно завершується діалог і сюжет двох героїв. Один з них – оповідач, а другий виступає предметом розповіді його, постає і як свідомість, що вступає в безпосередній діалог з оповідачем у першому сюжеті.

Така “супідрядність” двох розповідачів, як оповідача і героя, та відношень в часі теперішньому і в часі минулому з поверненням в час теперішній, у фразеологічну точку зору оповідача, наближеного до автора, визначає структуру твору як ускладнену фабульною організацією художнього матеріалу, як обрамлюючу і сюжетну оповідь.

Подібна структура досить поширена у В. Стефаніка [9]. Зокрема в новелі “Новина” (1899) обрамлююча розповідь досить лаконічна та об’єктивно-інформативна, в протизагаду дослідженню психологічного руху думки, вчинку чи сюжету. Новелу “Камінний хрест” слід розглядати як два структурно виділені фрагменти з життя західно-українських селян. Перший дає узагальнену, переосмислену образно-символічно картину життя і праці Івана Дідуха на землі, картину, доведену до граничної символізації об’єктів зображення, другий – відтворює епізод, довільно членований автором на кілька фрагментів-сцен прощання Івана і його дружини з односельчанами. Це дві різні за формою оповідні точки зору: перша – монологічного типу – від оповідача, з переважанням невласне-прямого мовлення; в другій – оповідач дистанціюється від героїв, хоча форма невласне-прямого мовлення збережена. Однак точки зору героїв – Івана та односельчан – подані більш укрупнено завдяки виокремленню їх діалогічно-монологічного мовлення, власне мовних партій героїв.

Структура новели “Сама-саміська” (1899) у новелістиці В. Стефаніка ближча до організації художнього матеріалу в “Новині”. В обох новелах – це відношення “оповідач-герой”, в них – переосмислена, узагальнена характеристика героїв, їх становища в соціальному та історичному аспектах. У кожній із названих і не названих новел В. Стефаніка суб’єктна організація спочатку сприймається як відображення свідомості і точок зору оповідача чи розповідача, а потім розглядається сферою свідомості і точок зору героя, що є конкретизацією і сюжетною динамізацією об’єктної сфери героя, розгортанням в сюжет як руху дії, думки почуття, порівняно з суто об’єктною сферою оповідача.

Новела загалом тяжить до одногогеройності. Відповідно, якщо в предмет зображення не входять інші персонажі, їх думки, висловлювання, то фразеологічна точка зору героя обмежується внутрішньо-монологічним мовленням. У В. Стефаніка переважаючою є форма присутності оповідача як в обрамлюючій композиції, власне фабульній організації тексту, так і в сюжеті героя, зумовлене

ній фразеологічною, просторово-часовою і психологічною точками зору. Будучи домінуючими, невластиво-пряме мовлення, точка зору оповідача та монологічне мовлення стають універсальними формами поєднання свідомостей; вони витісняють на периферію діалогічне мовлення. В окремих випадках навіть діалогічні форми можна розглядати як “паралельні” монологічні форми висловлювання, які лише нагадують діалогічні структури. Однак, як форми вираження різних свідомостей, вони “пересікаються” лише асоціативно, тобто в процесі співтворчості автора з читачем. Подекуди відбувається перехід від діалогу “сценічного” (що є показником звуження кола персонажів, зведення їх наявності, як носіїв свідомості, до одного-двох) до діалогу внутрішньо-почуттєвого, психологічного. Звідси і заміна сюжету зовнішньо-подієвого на “сюжет” як рух думки, почуття, переживання, сподівання.

Отже підсилення власне суб’єктивності в організації новели у творчості В. Стефаніка, М. Коцюбинського відбувається, можна сказати, за рахунок “подвоєння свідомостей”, точок зору в організації об’єктного світу, зосередженості на внутрішньо-почуттєвій сфері, переведенні сюжеттики із зовнішньо-подійного плану у психологічний рух думки, почуття, переживань чи сподівань героя (“Новина”, “Камінний хрест”, “Сама-саміська” В. Стефаніка, “Поєдинок”, “Цвіт яблуні”, “Невідомий” М. Коцюбинського).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Зубрицька Марія*. Постструктуралізм та деконструктивізм // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002. – С. 597.
2. *Фуко Мішель*. Що таке автор? // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002. – С. 596-613.
3. *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
4. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрест. – М., 2001.
5. *Корман Б.О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. – М., 1971. – С. 199-207.
6. *Коцюбинський М.* Твори в 7-ми тт. Т.2 – К., 1974.
7. *Фрейд З.* Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. // За ред. М. Зубрицької. – Л., 2002. – С. 109-116.
8. *Тамарченко Н.Д.* Повествование // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 289.
9. *Стефанік В.* Повне збір. тв.: В 3-х т. Т. 1. Новели. – К., 1949.