

НОВЕЛІСТИЧНІСТЬ КОМПОЗИЦІЇ РОМАНУ ЯКОВА КАЧУРИ
«ОЛЬГА»

*Жанри стикаються, як крижини під час криголаму,
вони торосяться, тобто утворюють нові сполучення,
які виникають із єдностей, що існували раніше.
Це наслідок нового переосмислення життя...*

*Злами жанрів відбуваються для того,
щоб у зрушенні форм виразити нові
життєвідношення
В.Шкловський*

У літературознавстві останніх років набувають актуальності дослідження різних текстуальних рівнів. Відповідно до наратологічних теорій науковці звертають увагу на відмінності дискурсу та дієгесесу, зосереджуються на часових відношеннях між подіями в історії та їх місцем в архітектоніці оповіді. У контексті цих пошуків вирізняється малодосліджений елемент художнього тексту, традиційно названий вставною новелою. Вітчизняні студії над проблемами новелістичної поетики починаються з праць І. Франка. Окремі спостереження над жанровою природою новели містяться в розвідках О. Дорошкевича, В. Коряка, О. Білецького, Ф. Якубовського. Дослідник О. Реформатський наголошував на розмаїтті новелістичного світу, через яку наративна новелістична композиція ніколи не постає в чистому вигляді, а співіснує в першу чергу з семантичними моментами. У роботі «Досвід аналізу новелістичної композиції» (1922) окреслено основні теоретико-методологічні засади структуралістського підходу до аналізу художнього тексту. Серед теоретичних праць вирізняються роботи М. Йогансена «Як будується оповідання» (1928), Г. Майфета «Природа новели» (1929), Ю. Мартича «Путь новели» (1941). Літературознавець В. Фащенко звернув увагу на факт, що в 50-ті роки до проблем поетики новели звертаються самі письменники, тоді як у 60-ті з'явилася низка проблемних статей у зв'язку з піднесенням жанру новели (Ф. Білецький «Оповідання. Новела. Нарис» (1966), М. Малиновська «Синтез важкої води. Новела одного року» (1967), В. Фащенко «Новела і новелісти» (1968) [1, с.12–13].

У своєрідному ракурсі висвітлював питання новелістики Л. Виготський, надаючи в парадигмі «текст – читач – автор» перевагу читачеві [2, с.140–156]. Дослідник зосереджується на двох ключових поняттях, які окреслюють структуру новели – матеріал та форма, розглядає текст на структурно-морфологічному, герменевтичному та екзистенційному рівнях, проте структуру новели пов'язує з викладом

реальних подій, а не притаманними новелі діями актантів та їх комунікаціями.

Вибір матеріалу для нашої студії зумовлений такими чинниками: 1) інтенсивністю функціонування вставних конструкцій у романних оповідях; 2) ступенем попередньої наукової розробки обраних творів; 3) прагненням простежити взаємодію новелістичних та романних структур на прикладі текстів різних історико-поетикальних парадигм. Згідно з тематикою наукової конференції ми обрали твір Я. Качури «Ольга», суголосний літературно-краєзнавчій проблематиці, оскільки значна частина подій у романі відбувається в Донбасі. Ми звернулися до проблеми особливостей функціонування новелістичних конструкцій в якості вставних елементів.

Метою нашої розвідки є дослідження зв'язків основного та вставного текстів на матеріалі роману Я. Качури «Ольга». Теоретико-літературні погляди на взаємини таких текстів відзначаються неоднорідністю. Перш за все потребує уточнення дефініція поняття «вставна новела» в контексті наративної практики. У пошуках методологічних засад дослідження тексту ми звернулися до концептуальних положень Ж. Женетта з проблем розповідного дискурсу. Теоретик наголошує, що оповідь (розповідний дискурс [le discours narratif]) може існувати настільки, наскільки вона розповідає деяку історію [histoire], за відсутності якої дискурс не є оповідним. [3, с. 66]. Розповідач може перебувати зовні або в історії, яку розповідає, бути або не бути її персонажем. За спостереженням дослідника, зазвичай використовують французьке слово *gesit* [розповідь, оповідання], не звертаючи уваги на його неоднозначність, часом не сприймаючи її зовсім, і деякі проблеми наратології, мабуть, пов'язані саме з таким зміщенням значень слова. У своєму першому значенні *gesit* позначає оповідне висловлювання, усний або писемний дискурс, який викладає деяку подію або низку подій. У другому значенні, менш поширеному, але можливому в теоретичних дослідженнях змісту оповідних текстів, *gesit* позначає послідовність подій, реальних або вигаданих, які складають об'єкт цього дискурсу. У третьому значенні, мабуть, найбільш архаїчному, *gesit* також позначає якусь подію, проте це не подія, про яку розповідають, а подія, що полягає в тому, що хтось розповідає щось, – власне акт оповідання як такий. Водночас англійське літературознавство запозичило з французького спеціальний термін на позначення вставної історії. Термін *mise en abyme* був запроваджений Андре Жидом на позначення твору у творі: «У творі мистецтва я хотів би знайти самий суб'єкт цього твору, переведений у масштаб персонажів... Так, у певних картинах Мемлінга або Квентіна Мециса невеличке кругле й темне люстро віддзеркалює інтер'єр кімнати, в якій ця картина малюється» [4, с. 278].

Пропонуючи цю дефініцію, письменник шукає аналогії в геральдиці, «коли на щиті малюють менший щит «en abyme», там, де він

звужується». Дослідження Л. Деленбаха «Дзеркальна оповідь: есе про *mise en abyme*», опубліковане англійською під назвою «Дзеркало в тексті» (1989), пропонує таке розгорнуте визначення: «будь-який аспект, вміщений у творі, який виявляє схожість із твором, включає його в себе» [4, с. 279].

Подібні думки спостерігаємо в Ю. Лотмана, який назвав подвоєння найпростішим видом виведення кодової організації до сфери усвідомлено-структурної конструкції. Саме завдяки цим положенням ми спробуємо розкрити взаємодію романного та новелістичного текстів Я. Качури. Структурування творів відбувається на різних рівнях: циклічному та романному: «На відміну від циклічного, романний спосіб komponування набагато міцніше в'яже окремі частини – і конкретними наскрізними мотивами, і принципом зіставлення – протиставлення – зігкнення незалежних сюжетних новел з великими частинами-розділами, які ґрунтуються на попередніх самостійних оповіданнях: вони цементують твір і не можуть існувати поза рамками цілого («Тронка» О. Гончара, «Хто дивиться на хмари» В. Конецького, «Добрий диявол» П. Загребельного) [1, с. 210].

Отже, вставна конструкція сприймається літературознавцями як один із засобів формування категорії художнього часу, феномен поетичного тексту, елемент внутрішньої композиції. Російська дослідниця О. Лебедева зазначає: «Внутрішня композиція новели (як частини роману) вступає у взаємозв'язок із внутрішньою композицією власне роману: частини та ціле співвідносяться між собою засобом алюзій, контрастивних опозицій, гносеологічних метафор, інтермедіальності» [5, с. 20].

Послугуючись висновками А. Юриняка, зазначемо, що є новели, що в кількох рядках тексту встигають повести за собою читача крізь десятки літ (розмах у часі) або десятки географічних пунктів (просторовий розмах); це, так би мовити, короткі твори з довгим виміром уяви. А є новели, що не претендують на швидке пересування читачевої уяви ні в часі, ні в просторі, – що так висловимось – «нагнітають її на місці» глибиною образів – сцен» [6, с. 188]. Саме за першим принципом новелістичної композиції структуровано текст Я. Качури «Ольги».

Яків Дем'янович Качура почав друкуватися з 1923 року. Окремими виданнями вийшли оповідання «Дві сили», «Історія одного колективу» (обидва – 1925), збірки оповідань «Без хліба» (1927), «Похорон» (1929) тощо. У романі «Чад» (1929) письменник художньо осмислив події Першої світової та громадянської воєн. У 1940 році написано історичну повість «Іван Богун» та збірку «Щастя». Нариси та репортажі Я. Качури періоду Великої Вітчизняної війни було присвячено епізодам фронтового життя. У травні 1942 року в боях під станцією Лозовою Харківської області письменник потрапив у полон, загинув у фашистському концтаборі в Донбасі в жовтні 1943 року. Творчість Я. Качури репрезентує взаємодію новелістичних, нарисових та романних текстів,

симбіоз цих прозаїчних жанрів та розмаїття внутрішніх жанрових перетворень. Прагнення митців стисло відбити епічні простори життя й мікросвіт особистості диктували, за словами В. Фашенка, змішування жанрових форм. Новела та роман постають відкритими жанровими структурами, що мають значні можливості для експериментування в галузі форми. «Блакитний роман» Г. Михайличенка, повісті «Тринадцять епізодів» І. Ле та «Гавриїл Кириченко – школяр» І. Микитенка мали форму новели. М. Куліш писав І. Задніпровському: «Я вже гадаю так: хай буде композиція поламана, хай будуть шматки – не можна ж таку епоху, як війна і революція (1914–1922) убгати, впихнути в одну клітку. Чи не вжити комбінації – ліричні відступи, епістолярна форма (листи до героїні) + щоденник + окремі короткі, стислі і енергійні новелки?» [7, с. 95]. Подібна художня практика спричинила появу на світ роману Я. Качури «Ольга» (1931), побудованого як переплетення трьох текстів: один розповідає про письменника Юрія Сокола, другий, присвячений написанню ним повісті, є проникненням у творчу лабораторію митця, а третій – листи Ольги до Сокола. Якщо перший текст є витвором Я. Качури, то наступні створюють герої роману. У творі історії реальних осіб переплітаються з долями літературних персонажів, подіями з життя Юрія та Ольги. У тексті наявні багатофункціональні випадки подвійного кодування, чисельні включення можна читати і як однорідні з основним текстом, що їх обрамлює, і як різні з ним. Інерційний розподіл художнього світу роману на первинний (авторський, реальний) та вторинний (ілюзорний) у процесі читання зазнає «дзеркальних» змін. Унаслідок акцентування постійних попереджувальних сигналів про початок тексту (Дорога Оль-Оль! Юрію Максимовичу! Дякую за пораду! «Літературна коридор», «Друга жертва» тощо) центр уваги переноситься з повідомлення на код. Саме цей текст, творений письменником Соколом, через сплетіння з епістолярними включеннями відіграє роль не субтекстових елементів, а набуває функцій справжньої реальності. Я. Качура пише: «Справді, все, що тут лежить переді мною, листи, повість і щоденник, – факти. Вони можуть і правити за документ змагання, боротьби і радощів моїх героїв? Здається, що можуть...» [8, с. 31].

Загалом новелістичні включення відзначаються зміною оповідача, введенням мотивів обрамлення, групуванням нових дійових осіб, пов'язаних власною фабулою, наявністю герметичного завершення історії або закоріненість розв'язки в первинну оповідь. Повість, задум якої виникає в Юрія Сокола на початку роману, упродовж розвитку сюжету набуває цих ознак, проте фрагментарний вставний текст відзначається власною семантичною специфікою. Зокрема, звернемо увагу на специфіку художнього відтворення краєзнавчого аспекту в романі «Ольга». Дослідники відзначали, що сторінки, в яких розповідається про Донбас, місцями перевантажені матеріалом описовим, фактами, що не піднімаються до рівня художності, особливо

це ілюструють ті момнети, письменник розповідає про доменний та вальцювальний цехи, про шахту «Смолянка». Однак це була нова тема для Я. Качури, персонаж якого зізнається, що писати справжні нариси з шахтарського життя – нелегка річ.

Зовнішня неузгодженість сюжетних ліній компенсується взаємодією текстуальних включень та романного тексту. Це виявляється, насамперед, через спільну проблематику роману Я. Качури та повісті, яка народжується в уяві Юрія Сокола, завдяки листуванню Юрія з Ольгою (проблема мистецтва, питання творчого процесу, естетичний бік праці, співвідношення мистецтва та дійсності), а також через подібність засобів образності.

Польський літературознавець Є. Кухарський у дослідженні «Поетика новели» писав, що ідеалом новелістичної композиції є концентрація уваги на розкритті одного протиріччя, своєрідне самозречення від докладного показу багатогранності подій і характерів. Кожний додатковий елемент чи рівнозначний тому, що є вже в тексті, відриває увагу від головного і тим самим послаблює безперервність і напругу оповідуваної цілості [9, с. 318]. Вихідна буттєва ситуація в аналізованому фрагменті має ознаки конфліктності: «Четверо прозаїків, поет і критик – на вокзалі беремо квитки. Життя глузливе: то діди до Криму їздили по сіль, а це – онуки на Донбас по настрої...» [8, с. 90].

Сюжетність більшості вставних компонентів сягають романної оповіді «Ольги», породжують рефлексійні роздуми головних персонажів. Ось як передає Юрій Сокіл свої складні враження від споглядання роботи в доменному цеху: «Прихильники здорових вражень позадирали голови і дивляться на домни (їх вражає груба механічна сила). Я так не можу. Я прислухаюся. Завод, поєднання людей з машинами – це не про мене. Я шукаю внутрішнього змісту, гармонійного поєднання людського хисту, колективного спрямування людської думки з певною метою, що дає на цьому світі певне задоволення. Я шукаю те, що зветься «душею заводу», а тимчасом мені промикається в вухах неясний, хаотичний гул і брязкіт тисяч тонн заліза» [8, с. 92].

Тематична лінія, присвячена Донбасу, набуває органічного втілення в жанрову форму нарису. У дискусіях про роман і нарис у 20–30-ті роки багато говорилося про жанровий різновид, за яким закріпилася назва «репортажний роман» чи «нарисовий роман» [10, с. 148]. Репортажна достовірність хроніки перебування групи літераторів на Донбасі не відзначається високою художньою цінністю. Проте, на нашу думку, ці локальні хронотопи «Ясинувата», «Сталіно», «Смолянка» розширюється, переплігаються з фольклорним та естетико-художнім матеріалом: «Ха-ха, моя наївна, дорога бабусю з Тихого Кута. Якби ти потрудила свої кістки з кладовища й приїхала зі своїм онуком на Донбас, ти б тут побачила, що варті всі твої казки про огненного змія. Я б нічого не хотів: нехай би ти побачила, як сипле іскрами мартен» [8, с. 95].

Іноді автор вдається до сатиричних засобів зображення, текст постає в полігичному дискурсивному вимірі: «Йду за вагонетками, що перед цим повезли охолоджений чавун. Які розкішні, замашні бруски! Мене охоплює ліричний настрій... Що, якби, припустімо, таким бруском та вчистити по голові самого пана Болдуїна? Рація. І тут же згадую про наших дорогих сусідів: пана Юзефа Пілсудського – їм теж можна б по брусочкові, але нехай» [8, с. 94]. Це переплетення також відбувається в грайливій, а подекуди – іронічній площині: «Справді ми, інтелігенти, в охайних краватках, вичищених черевиках і костюмах з «Київ-одягу» смішні серед цієї клеїтної маси вагонеток, паровозів і машин. Зажужелені, засмальцьовані робітники навіть не дивляться в наш бік – їм ніколи» [8, с. 93]. На наш погляд, цей епізод частково суголосний фрагментові з «Вальдшнепів» М. Хвильового, коли український інтелігент Карамазов, розуміючи значення міста, на доволі провокаційне питання Аглаї, чи завершує він нову поему, з невдоволенням наголошує, що працює в економічному органі і його цікавить питання про зниження цін. Дослідник А. Юриняк висловив цікаві міркування: «Справжніх пролетарів-робітників у творах М. Хвильового ви майже не зустрінете. Питаєте – чому? Адже вони були в українських містах, були на фабриках, копальнях, по різних індустриальних підприємствах? Так, були і є. Але Хвильовий бачив, що, незважаючи на гучну більшовицьку пропаганду і заперечуючи її, робітництво українських міст і фабрик, як і колгоспне селянство, не господарі, а наймити» [8, с. 103]. Окремими деталями Я. Качура передає подібний загальний настрій і складний психологічний клімат: «Над вагонами – крикливий гамів. Кляне чиясь одинока лайка. Нестримні ручаї заробітчан, робітники штурмують, заливають поїзд, що йде на Сталіно» [8, с. 87]. Показовими в цьому контексті є такі спостереження письменника Сокола: «Аж тут я пересвідчився, яка разюча – неймовірна дисципліна в Сталіно. Селяни, щоб їм краще сприймалася доповідь – тимчасом лузгають насіння. Культурна аудиторія тимчасом переповідає злободенні новини (на задніх лавах в летючої пошти граються), а сталінець, чи взагалі донбасівець, спроможний вислухати якнайдовшу доповідь, не розгуливши рота, сидячи на однім місці. Героїчна витривалість!» [8, с. 88–89].

Роздуми письменника та його персонажів про трудівників Донбасу органічно поєднані з лаконічними пейзажними замальовками: «Блиск ясної сітки електричних ліхтарів голубить очі. Різкі сигнальні гудки – упевнено пересуваються платформи з «чорним золотом». Темна ніч сприймається, як запах прозодежі. Териконів, димарів не видно: їх можна тільки відчутти в передранковій імлі. Усе підкорено одній меті, і навіть хмари, що осіли на ніч на виднокрузі, застигли, як один суцільний шар вугільної породи. На широкому просторі, проміж вагонами, снують, перекликаються заробітчани. Це майбутні гірники. З далеких сіл і хуторів цілого неосяжного Союзу: личаки, подерті чоботи і постолі – приїхали шукати долі... Ділове, без ніякої тобі поезії, виходить сонце»

[8, с. 86–87]. Більш емоційно змальовано головну прикмету урбаністичного пейзажу нашого краю: «Терикон – прикраса кожної копальні. На Смолянці він найкращий: як дика гора, високий і стрімкий» [8, с. 96]. Загалом у цій частині Я. Качура широко послуговується публіцистичними засобами, додає нарисові відступи, проте в романі переважає прагнення показати красу людської праці, її естетичний аспект, досягнути поняття натхнення та творчого задоволення.

Таким чином, новелістичні включення постають як складні метадієгетичні конструкції, оскільки оповідний текст може поєднувати не одну історію, а декілька, які співвідносяться між собою. Новелістичність постає жанротворчим чинником, а побудова романного тексту забезпечує вставному тексту змістову та естетичну самостійність. Я. Качура створює фіктивну розповідну ситуацію, в яку вплетені внутрішні розповіді Юрія та Ольги, передає враження живої розмови. Зміцнюючи претензію на правдивість, автор налаштовує читача і збільшує напруження, пов'язує кілька, на перший погляд, тематично самостійних, окремих розповідей у завершену єдність. Саме цей, на перший погляд, елективний текст створеної Юрієм Соколом повісті та історії її написання синтезує основну проблематику роману Я. Качури. Послугуючись теоретичним узагальненням Ю. Лотмана, спостерігаємо, що між двома текстами встановлюється дзеркальність, однак те, що здається реальним об'єктом, виступає тільки як спотворене відображення того, що нам здавалось відображенням [11, с. 593]. Отже, маргінальне текстуальне поле вставного новелістичного включення відбиває основний зміст твору й перетворюється на центральне сплетіння авторських кодів. Як бачимо, мистецькі форми, пов'язані із технікою віддзеркалення, розривом суб'єкта-об'єкта, зумовлюють функціонування новелістичних включень в якості важливих поетикальних елементів у стильовому масиві вітчизняної експериментальної прози. Відповідно це питання, на нашу думку, становить перспективний аспект подальших досліджень модифікацій вставних новел.

ЛІТЕРАТУРА

- 1. Фащенко В.** Із студій про новелу: Жанрово-стильові питання.–К., 1971.– 213 с.
- 2. Выготский Л.** Психология искусства. – М., 1987.– 416 с.
- 3. Женетт Ж.** Повествовательный дискурс [Discours du recit] // Женетт Ж. Фигуры: В 2-х томах.– Т.2. – М., 1998.– С.60–281.
- 4. Енциклопедія постмодернізму /** За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора.– К., 2003.– 504 с.
- 5. Лебедева О.** Поэтика новелл Джона Фаулза: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.– Великий Новгород, 2005.– 24 с.
- 6. Юрияк А.** Літературний твір і його автор: Монографія літературного факту і критичні нариси.–Буенос-Айрес: Перемога, 1955.– 289 с.
- 7. Лист М. Куліша до І. Дніпровського** від 24.XII.1924 р. // Прапор. – 1958. – № 7. – С. 95.
- 8. Качура Я.** Вибрані твори: В 2-х т., 1958.– Т.2.
- 9. Kucharski E.** Poetika noveli.– Lwow, 1936.– 320 с.
- 10. Копистянська Н.** Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів, 2005. – 368 с.

11. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світ. літ.-крит. думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996.– С. 581–595.