



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного
університету імені Івана Франка.
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642

ISSN (Online): 2707-4463

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.2.09

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.6-17

НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ОПОВІДАННЯ "ГЕЙ, ТИ, БОЧЕЧКО..." В. ВИННИЧЕНКА

А. В. Горбань*

У статті на прикладі аналізу оповідання "Гей, ти, бочечко..." В. Винниченка простежено методологічні можливості наратології, які виходять за рамки традиційної поетики. Розглянуто визначення Ж. Женеттом основних категорій наратології: історії та дискурсу, анахроній, видів і функцій наратора, наративної дистанції та фокалізації. Насамперед запроваджені Ж. Женеттом категорії та парадигми розширюють можливості літературознавчого аналізу. Наприклад, у традиційній поезії немає поняття на позначення суб'єкта бачення (фокалізатора). Розроблена Ж. Женеттом парадигма наративної перспективи дуже важлива для дослідження наративів, крім того, без цієї категорії оповідна техніка модернізму є взагалі незбагненою. Недостатньо уваги традиційна поетика приділяє анахроніям, розглядаючи їх разом з іншими "позасюжетними елементами", хоча аналепсис і пролепсис не є ані дискурсивними, ні описовими. Ж. Женетт подає детальну класифікацію аналепсисів і пролепсисів, яка визначає функціональність аналізу в контексті. З'ясовано, що женеттівський метод наратології не зводиться до визначення наративних категорій як елементів: ідеться також про їх стійке співвідношення, тобто наративну модель розповідних текстів.

В аналізованому оповіданні з'ясовано співвідношення *telling, showing i talking*, вияви персонажного й атрибутивного дискурсу. Простежено в композиційному й семантичному аспектах художню доцільність задіяних письменником анахроній (аналепсисів і пролепсисів). Досліджено такі особливості оповідної манери В. Винниченка, як перевага мімезису над дієгезисом, а також характерні для модернізму наративну дистанцію й самоусунення автора завдяки фокалізації (внутрішньої і зовнішньої).

Ключові слова: наратологія (за Ж. Женеттом), історія, дискурс, мімезис, дієгезис, наратор, фокалізація, аналепсис, пролепсис.

* кандидат філологічних наук, доцент
кафедри української та зарубіжної літератури і методик їх навчання
(Житомирський державний університет імені Івана Франка),
anyasribnafog@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7092-4098

NARRATIVE SPECIFICITY OF THE SHORT STORY "HEY YOU, LITTLE BARRELL..." BY V. VYNNYCHENKO

Horban A.V.

The paper discusses the methodological potential of narratology that extends beyond the boundaries of traditional poetics taking the text of Volodymyr Vynnychenko's short story "Hey you, little barrell..." as a case study. G. Genette's definitions of the basic categories of narratology, such as story, discourse, anachronies, narrator's types and functions, narrative distance and focalization are discussed. First and foremost, categories and paradigms introduced by G. Genette increase the possibilities of literary analysis. For example, there is no concept of a subject of vision (a focalizer) in traditional poetics. The paradigm of narrative perspective (focalization) developed by G. Genette is very important for studies of the narratives, besides, the narrative technique of modernism without this category is incomprehensible at all. Traditional poetics does not pay enough attention to anachrony, considering it together with other "off-plot elements", although analepsis and prolepsis are neither discursive nor descriptive. G. Genette presents detailed classification of analepsises and prolepsises, that determines the functionality of the analysis in context. Secondly, the paper clarifies, that the method of G. Genette's narratology is not limited to tracing narrative categories as elements – it is also about their constant interrelation, i.e. the narrative model of the stories.

Vynnychenko's short story is analyzed in terms of correlations between telling, showing and talking, as well as displays of character's discourse and attributive discourse. The artistic viability of anachronies (analepses and prolepses) is examined in the compositional and semantic aspects. The paper focuses on some specific features of Vynnychenko's narrative style, such as dominance of mimesis over diegesis, as well as narrative distance and the author's self-elimination by means of focalization (both the internal and external one) that are typical for modernist writing.

Keywords: G. Genette's narratology, story, discourse, mimesis, diegesis, narrator, focalization, analepsis, prolepsis.

Постановка наукової проблеми.

Методика наратологічного аналізу, запропонована Ж. Женеттом у його "Фігурах" (1972), багато в чому постає унікальним і потужним доповненням до традиційної поетики. Для прикладу, у діаспорній монографії М. Тарнавського про творчість В. Підмогильного (1994 р., укр. пер. 2004 р.) наратологія органічно вписана в загальну канву дослідження настільки, що автор не вважає за потрібне згадувати її в "скромній" методології, яка "ґрунтується на традиційних засобах літературного аналізу, тлумаченні тексту та літературно-біографічному коментарі" [6: 13], тобто для М. Тарнавського женеттівська категорія фокалізації – уже цілком традиційний інструмент.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У нашому літературознавстві зацікавлення наратологією зростає, але навряд чи скоро вона стане традиційною; наразі її застосовують спорадично й

вибірково (до прози В. Винниченка – О. Брайко, Л. Мацевко-Бекерська, О. Чумаченко та ін.); і важко назвати дослідження, у якому теорія оповіді Ж. Женетта була б задіяна системно.

Одним із перших (1929 р.) наративні особливості прози В. Винниченка розглядав М. Зеров. Аналізуючи "Сонячну машину", дослідник простежує в ній "пережитки й гримаси старої манери" [3: 448] – персоніфікований пейзаж, засвоєний "як норма" також Г. Косинкою (до речі, М. Тарнавський [6] окреслює відмову від такої метафоричності на користь об'єктивного опису в прозі іншого Винниченкового "учня" – В. Підмогильного). Але найбільше М. Зерова дратує не Винниченкова "стара манера", а популярний у 20-х рр. ХХ ст. "кінематографізм" (якщо мовою наратології, тут ідеться про перевагу мімезису над дієгезисом). Утім, варто зважити й на Винниченків досвід драматурга та на "природжену драматургічність його художнього

мислення" [5: 26], які також позначилися на прозових творах. М. Зеров вважає "кінематографізм" затісним і навіть неадекватним для роману. Коментуючи епізод аварії літака, дослідник пише: "Для романіста ця сцена непотрібна; йому важне, властиво, не падіння, але прибуття доктора Штора до Берліна <...>. Драматургові ця сцена не потрібна також: падіння з аероплана не напружує становища, не веде дію до розв'язки. Потрібна ця сцена і достатньою мірою умотивована тільки з погляду кіносценариста, що, завваживши певну одноманітність картини, хоче розбити її якимось "трюковим номером", якимсь цікавим для ока моментом" [3: 443]. У зображенні персонажів "Сонячної машини", на думку М. Зерова, В. Винниченкові бракує психологізму, і це знову "кінематографізм" (наразі йдеться про зовнішню фокалізацію): "Рух і міміка панують у романі. <...> дійові особи складаються з фризур, рис обличчя та костюма" [3: 442]. Звернувши увагу на Винниченкову манеру оповіді, М. Зеров її переважно критикує. Але його студія цікава для нас з огляду на той же період творчості, що й обраний для розгляду текст – оповідання "Гей, ти, бочечко..." В. Винниченка з циклу "Намісто", написане у 20-х рр. ХХ ст.

Мета пропонованої статті – на прикладі аналізу окремого оповідання простежити методологічні можливості наратології (за Ж. Женеттом), які виходять за рамки традиційної поезики, а також дослідити особливості й функції (відтак і художню доцільність) наративних категорій, притаманних для оповідної манери В. Винниченка.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Історія: мімезис і дієгезис. Розрізнення двох наративних модальностей Ж. Женетт виводить із платонівського розмежування мімезису й "чистої розповіді", яка "повідомляє

менше і більш опосередкованим способом" [2: 182]. Але для Платона йшлося про способи представлення мовлення, а не подій (у наратології – "історії"). Ж. Женетт зауважує, що "ця опозиція, дещо нейтралізована Аристотелем (який перетворює чисту розповідь і пряме зображення у два різновиди мімезису) та ... ігнорована класичною традицією, взагалі не надто зайнятою проблемами наративного дискурсу, знову несподівано з'явилася в теорії роману в США й Англії, у кінці ХІХ й на початку ХХ століття, у працях Генрі Джеймса та його учнів, у вигляді майже дослівно перекладених термінів *showing* (показ) і *telling* (розповідь), які незабаром стали в нормативній англосаксонській традиції Ормуздом та Аріманом естетики роману" [2: 182-183]. У теорії Ж. Женетта це, відповідно, **мімезис** (показ-інсценування подій, ілюзія безпосереднього й деталізованого сприймання, ніби на екрані) і на протилежному полюсі – **дієгезис**, платонівська "чиста розповідь", визначальними ознаками якої французький наратолог називає конденсацію та непрямий характер (посередником є наратор). За Ж. Женеттом, "мімезис визначають максимум інформації і мінімум присутності інформатора, а дієгезис – обернене співвідношення" [2: 185]. Дослідник робить висновок, що мімезис і дієгезис залежать від наративної інстанції (точніше, від міри її присутності), а також від наративного темпу (який може впливати на ступінь деталізації).

На противагу мімезису, дієгезис дає змогу "стискати час", і тут – замість відчуттів, що наповнюють уяву пластичними деталями, – на перший план виходять мотивація та причинно-наслідкові зв'язки, наприклад: "З того часу, як пан прийняв до череди отого паршивого «скургуца», не було Семенові проходу від глузування всієї економії" [1: 43]. В оповіданні В. Винниченка "Гей, ти, бочечко..."

виразно переважає мімезис, але варто відзначити, що його нарративний темп неоднорідний: час історії то пришвидшується, то сповільнюється, аж до описової статичності. Що характерно для В. Винниченка – це мальовниче тривання (якщо не сказати "підвисання") мімезису, акцентоване надзвичайно пластичними деталями (як правило, "працюють" не лише зір і слух, а й дотик і смак; нюх трапляється рідше): "Біля середньої копанки череда скупчується і довго п'є з неї та з калюжі. Семен Гедзь нетерпляче чекає, потім сам припадає до води і смочче її витягненими губами. У куточку копанки розпласталось чорненьке жабеня з жовтогарячим черевцем і застигло. / В зуби зайшов холод, коліна промокли, в роті смак глини й болота. / Семен Гедзь утирається рукавом сорочки, оглядає череду і швиденько вибирається з осоки на горб" [1: 54]. Використовує автор і характерну для модернізму синестезію, наприклад, ховрашки "тоненько-тоненько пускають просто в Семена Гедзя свистом, наче гострим блискучим дротиком" [1: 52] (звук передано через дотик і зір). Пластичні деталі, які наповнюють історію відчуттям присутності, і вільні мотиви, не важливі для розгортання сюжету, зумовлюють ретардацію, адже чекає не тільки Семен – мусить дочекатися розвитку інтриги й читач.

Дискурс наратора та персональний дискурс. У термінологічній традиції наратології історія – це *telling* (дієгезис) або *showing* (мімезис), а дискурс – це *talking*, не власне події, а їх обговорення, коментарі, судження, які в часі нарації належать оповідачу й навіть можуть формувати обрамлення для історії. У розмежуванні об'єктивної історії та суб'єктивного дискурсу Ж. Женетт іде переважно за Е. Бенвеністом. Крім дискурсу наратора, важливим є дискурс персональний (у часі історії): зовнішній (сказане чи написане) та внутрішній

(думки героя). Якщо в "розповіді про події" є мімезис і дієгезис, то в "розповіді про слова" поміж цими ж двома полюсами Ж. Женетт розташовує види персонального дискурсу: максимально міметичним є дискурс цитований, максимально дієгетичним – дискурс наративований, а посередині є ще дискурс транспонований, який почасти зберігає мовлення нередукованим, з індивідуальними особливостями, однак "присутність оповідача надто явно відчутна в самому синтаксисі фрази, аби дозволити дискурсу стати документально-автономним, як цитата" [2: 190]. Так само, як у способах представлення історії, у розмежуванні видів персонального дискурсу йдеться про міру "посередництва" наратора: якщо цитований дискурс передається безпосередньо, тобто ніхто не стає між мовомисленням героя та читачем, то дискурс транспонований змінює сказане / подумане принаймні граматично (однак суб'єктивність героя залишається окремими фрагментами), а персональний дискурс наративований є вже цілком "переказаним", відтак нарративна перспектива персонажа в ньому зникає. На практиці, не маючи змоги зіставити представлений у творі персональний дискурс із тим, як він "звучав" у "реальності" художнього світу, ромежувати транспонований і наративований види дискурсу допомагає не тільки наявність / відсутність емоційних чи стилістичних маркерів мовлення персонажа, але також відчуття часткового / повного "стискання" часу, що в наративованому дискурсі повністю редукує сказане до переказаного – суто інформації.

"Слова автора", які вводять персональний дискурс, у наратології називають дискурсом атрибутивним, що, власне, і є "розповіддю про слова". Так само, як і "розповідь про події", атрибутивний дискурс належить

наратору, який може давати уяві читача неоднаковий "простір": від лаконічної вказівки, кому належить мовлення, до детального уточнення комунікативного контексту персонажного дискурсу в плані перцептивному (інтонація, міміка, жести) чи й концептуальному (інтенції, переживання, оцінки почутого й сказаного).

У "Гей, ти, бочечко..." В. Винниченка оповідь належить власне автору, але дискурс наратора на початку пробивається єдиним зауваженням: "...був собі Семен Гедзь бравим парубчаком, трошки, скажемо, ще молоденьким (чотирнадцятий минав)..." [1: 43], а далі він практично відсутній, що є прикметою нарративної техніки модернізму. Самоусунення "всюдисущого і всезнаючого" автора в модернізмі відбувається або на користь героя, або на користь читача (завдяки внутрішній чи зовнішній фокалізації – про це далі). Отже, автор скупий на власні коментарі й судження, натомість історія не тільки чергується з персонажним дискурсом, а й ніби "забарвлюється" баченням героя: "Та ще не кінчає складати стеблини, як скургуц, озирнувшись, і собі біжить до пшениці. І воно висмикує стебла, і воно підбирає їх! От проклята душа!" [1: 49]. Останнє речення з цього тексту – персонажний дискурс (внутрішній, цитований), але обурення Семена Гедзя тим, що Семен Комар в усьому його наслідує, зокрема і в плетінні брилів, емоційно маркує (фокалізує) також історію (попередні речення): попри те, що розповідь ведеться від III особи, "скургуц", "воно" – це зневажливе ставлення не наратора, а персонажа.

Наратизований персонажний дискурс в аналізованому оповіданні трапляється зрідка та відповідає дієгезису: "Бабуся прощається, бурмотить якісь молитви..." [1: 58]. Наратизований дискурс не дає "почути" сказаного, передається лише загальна інформація ("Пан дозволяє пасти біля Трьох Копанок" [1: 47]), але

коли він переходить у транспонований дискурс, мовлення персонажа (наразі пана) поєднується не тільки із "синтаксичною" присутністю наратора, а й із баченням фокалізатора (наразі – адресата сказаного), відтак межа між дискурсами пана й Гедзя, тобто сказаним та осмисленим, майже зникає: "Паси, будь ласка. Та тільки гляди: зайде хоч одна корова, хоч одне теля на баштан, – за півроку служби вищитується. Отож півроку служи дурно за те, що теля якогось соняшника надгризе" [1: 47-48].

Найбільш уживаним в оповіданні персонажним дискурсом є цитований, що відповідає мімезису. В. Винниченко ретельно деталізує індивідуальні особливості мовлення бабусі: "Ждоров, Шеменочку, ждоров, шиночку! А де ж мій лобуряка?" [1: 53] та обох Семенів: "Та ти цього ціпляєся до мене, цортова душе?! – А цього?" [1: 45]. Однак ці вади мовлення проступають тільки в перших репліках "знайомства" з героями. Якби автор "змушував" бабуся й надалі беззубо шепелявити, це спричинило б комічний ефект, тож далі в тексті її мудрі настанови внукові подано цитованим дискурсом, але без жодних вад: "...І не сварися, синку, не сварися, дитино моя. Ви ж обидва – сирітки собі, наймиточки собі бідненькі, працювички гіркі..." [1: 56]. І так само поза експозиційною частиною обидва Семени, розмовляючи та співаючи "Гей, ти, бочечко...", усі шиплячі вимовляють.

Як і дискурс наратора, атрибутивний дискурс у В. Винниченка часто буває відсутній (якщо належність репліки й так зрозуміла з контексту), і письменник ніколи не обмежується нейтральними вказівками на мовця, як-от "Семен сказав" чи "бабуся запитала". Якщо вже автор подає атрибутивний дискурс, то для уточнення інтонації, тону ("весело-люто гукає" [1: 49], "бурмотить" [1: 49], "криком перебиває бабине буботіння" [1: 56], "прокашлявшись, Семен Гедзь

розгойдує пісню знизу" [1: 60]), а також міміки й жестів як зовнішніх виявів внутрішнього стану мовця: "Тут Семен Гедзь здивовано витріщується на пана. – На якому баштані? (...) – Та он на тому, серденько! От там-о-о! – любенько показує пан пужалом гарапника до баштану" [1: 60-61]. До речі, здивування є чи не найбільш поширеною емоцією в атрибутивному дискурсі оповідання (у наведеному прикладі воно вдаване), але не менш прикметним для наративної манери В. Винниченка є показ замість називання: зокрема, за ввічливим жестом (любенько) проглядається погроза – гарапник, ця деталь означає неназване переживання страху. Отже, атрибутивний дискурс конкретизує комунікативний контекст сказаного.

Анахроніями Ж. Женетт називає "різні форми невідповідності між порядком історії та порядком нарації" [2: 73]. Позначивши хронологічну (фабульну) послідовність епізодів числами, а сюжетний порядок викладу – літерами, можемо отримати схематичний запис композиції уривка (для цілого твору такий аналіз був би надто громіздким). Дослідник підкреслює, що анахронія – цілком традиційний засіб у літературних наративах (на відміну від фольклорних), наявний уже навіть у Гомера.

Художня доцільність анахронії визначається в контексті первинної нарації, від якої анахронія "відбруньковується", тож ідеться не про власне елемент (вкраплення подій минулого чи майбутнього), а про його зв'язки в структурі наративу. Композиційні аспекти оповіді не вичерпуються анахроніями, але останні яскраво демонструють переваги наратології порівняно з традиційною поетикою, де під спільною назвою "позасюжетні елементи" зібрано різнотипні категорії: образні (як-от пейзаж), дискурсивні (наприклад, ліричний відступ) та подієві (зокрема, екскурси в минуле).

Натомість поетикальний аналіз не зважає ні на контекст тих антиципацій і ретроспекцій, тобто їхню художню доцільність саме в певному місці первинної нарації, ні на те, що "позасюжетні" екскурси в майбутнє чи в минуле функціонально не відрізняються від тих, які в рамках сюжету, а бувають і змішані. У наратології Ж. Женетта анахронія – це вторинна (суто за порядком) оповідь, аналіз таких часових "невідповідностей" не тільки повертає увагу до їхньої ролі, а й повертає їх до контексту первинної оповіді, що, вочевидь, має більше логіки, ніж парадигма "позасюжетних елементів", адже анахронія представляє не образ, не дискурс, а саме історію (story, розповідь про події).

Пролепсис у теорії Ж. Женетта – це анахронія, що забігає наперед, розповідаючи (прямо або символічно) про подію, що трапиться в майбутньому щодо часового проміжку, про який розповідає первинна нарація. **Аналепсис** – розповідь про подію з минулого, яка також визначається щодо часу, про який ідеться у первинній нарації.

Перш ніж братися до розгляду анахроній, варто відмежувати час історії (змісту оповіді, тобто подій) від часу нарації (процесу розповідання), особливо у творах, де наявне обрамлення: його час, упізнаваний за дискурсом наратора, бажано відразу винести "за дужки". Почасті практичний розгляд ускладнює саме плутанина, спричинена схожістю називання: насправді анахронію як "вторинну нарацію" (яка, зі свого боку, може бути "первинною нарацією" для іншої анахронії) не можна розглядати як власне нарацію: аналіз анахроній – це про інверсовану послідовність подій, переставлений порядок частин історії (художнього світу, де "живуть" персонажі), безвідносно до часу, у якому ведеться оповідь (наратором для наратора). Класифікацію аналепсисів і пролепсисів Ж. Женетт

подає спільну, вирізняючи їхні різновиди за кількома критеріями. По-перше, зовнішній / внутрішній / змішаний – щодо часового проміжку сюжету, відповідно або цілком поза хронологією сюжету, або в його подієвих рамках, або анахронія вміщує як сюжетний, так і позасюжетний час. По-друге, якщо аналепсис / пролепсис внутрішній, то буває гомо- / гетеродієгетичним (однакова чи інша сюжетна лінія, порівняно з первинною нарацією). По-третє, якщо аналепсис / пролепсис гомодієгетичний, може бути додатковий / повторний (перший заповнює доти не з'ясовані "прогалини" в історії, а другий повертає читача до подій, які вже були представлені в розповіді, можливо, в іншому інформативному обсязі чи в інакшій мотивації / перспективі). По-четверте, повний аналепсис / пролепсис, перериваючи часовий проміжок первинної нарації, від якої "відбіг", до неї повертається, тобто історія продовжується з того ж місця (точніше, з того самого часу), натомість після часткової анахронії розповідь не повертається до первинної нарації, а переходить до іншого часу (аналепсису чи пролепсису), утворюючи складнішу композицію.

В оповіданні В. Винниченка "Гей, ти, бочечко..." розповідь – цілком традиційно – починається *in medias res*: "Семен Гедзь постановив за всяку ціну здихатись Семена Комара" [1: 43]. Це час первинної нарації, відповідно до якого далі в межах експозиції "перетасовано" кілька внутрішніх аналепсисів. Їхня фабульна послідовність така: 1) майбутній черідник Семен, іще не Комар, старцює, водить свою глуху бабцю – і в тому ж часі ще не знайомий із ним Гедзь почувається соціально успішним; 2) пан дає хлопцеві роботу; 3) у компанії молодшого Семена зі старшого Семена починають глузувати, зокрема й через те, що новий черідник в усьому наслідує Гедзя (за що й отримує прізвисько Комар).

У послідовності сюжету ці три часи чергуються. Аналепсиси "золотої" для Гедзя пори (1) є додатковими, а от зміна ситуації (2) після першої згадки ще двічі варіюється повторними аналепсисами: "З того часу, як пан прийняв до череди отого паршивого «скургуца» <...> А як чортяка прибила до двору отого шмаркача <...> І надала ж чортяка панові набачити стару на дорозі та зманити в неї її скургуца!.." [1: 43-44]. Варто зауважити, що схема 2-1-3 також повторюється – з акцентуванням часів "до" (1) і "після" (3) спочатку для Гедзя, потім для Комара. А третій раз це тільки 2-3, але тут аналепсис (2) гетеродієгетичний – з акцентом на мотивах (і наслідках) для бабці, яка віддала внука в найми, приставши на пропозицію пана. Як бачимо, В. Винниченко, попри фіксовану фокалізацію оповіді упередженим баченням Гедзя, дозволяє читачеві скласти власну думку, адже подає в експозиції не лише три часи, а й три ракурси історії.

Гедзь намагається реалізувати свій намір позбутися небажаного "колеги", але так, щоб уникнути гніву пана ("уже й лаяв, і штурхав, і навіть бив не раз скургуца" [1: 46]) – і це хронікальний виклад аж до слів, які обіцяють перипетію: "Ну, та Семен Гедзь уже знав, як іздохатись цього старця!" [1: 46]. Інтрига привабливо-загрозливих "Трьох Копанок", до яких хлопець "сьогодні чогось усе ж таки рішився" [1: 48] гнати череду, надалі підтримується трьома повторними пролепсисами, однак автор не відразу розкриває весь задум: "Сьогодні – середа. А щосереді стара старчиха лазить одвідувати свого онука. От і відвідає. Семен Гедзь аж посміхається про себе <...> Семен Гедзь посміхається: співай, співай, поспіваєш ти іншої сьогодні, скургуце чортів! <...> Семен Гедзь із усміхом зирка... Ач, причепилася московська пеня, влипла в чоловіка, як тряся. Ну, та як приліпив пан, то сам же й одліпить!" [1: 49-51]. Повторювані "штрихи" зловтішного настрою (знову модерністична техніка)

залишають читача все ще "голодним" в інформативному плані. І лише з початком реалізації задуму, коли він і так стає розумілим, бо ж Гедзь, узявши на себе череду Комара, поки той спілкується з бабцею, підганяє телят до баштану, з цією останньою частиною "пазлу" підступний план нарешті з'ясовується – ще одним пролепсисом: "Двері куреня дивляться на гору, так що скургуц не зможе побачити, як знизу телята позалазять на баштан. (...) Пан налетить, застукає телят та лошат на баштані, і нехай собі тоді цілується з скургуцом та його бабусею" [1: 55]. Використання пролепсисів, як бачимо, тут цілком підпорядковане утримуванню перипетійної інтриги. Тим більш несподіваною для читача стане зміна не ситуації, а ставлення – оте аристотелівське "впізнавання", через яке ці ретельно сплановані візії майбутнього так і не будуть реалізовані. Цікаво, що в другій частині оповідання, після зміни ставлення Гедзя до Комара, анахроній більше немає. Розглянувши аналепсиси й пролепсиси, помічаємо постійну неповноту інформації: автор почасти розкриває мотиви й задуми персонажа, проте своїм всезнанням не ділиться.

Види й функції наратора.

Критеріями типології нараторів, за Ж. Женеттом, є, по-перше, перебування поза художнім світом / усередині художнього світу (екстрадієгетичний / інтрадієгетичний наратор) та, по-друге, стосунок до історії, про яку наратор розповідає знову ж таки або "зсередини", або "зовні" подій (гомодієгетичний / гетеродієгетичний наратор). При цьому Ж. Женетт скептично ставиться до традиційних означень викладу від першої та від третьої особи: "Вибір романіста робиться не з двох граматичних форм, а з двох наративних позицій (граматичні форми є лише їх механічними наслідками): або оповідь буде вести один із «персонажів», або оповідач, сторонній стосовно цієї історії. Наявність дієслів першої особи в

наративному тексті може, таким чином, відсилати до двох цілком відмінних ситуацій, які грамати́ка змішує, але наративний аналіз має розмежовувати" [2: 253–254]. Відріздивши гомодієгетичного наратора-персонажа від гетеродієгетичного наратора-свідка (котрий не бере жодної участі в подіях, про які розповідає), дослідник також уточнює: "Відсутність має абсолютний характер, а присутність має різні ступені. Тому всередині гомодієгетичного типу треба розмежовувати принаймні два підтипи: один – коли наратор є героєм власної оповіді..., інший – коли він грає лише другорядну роль, яка виявляється практично завжди роллю спостерігача й очевидця" [2: 254].

В оповіданні В. Винниченка "Гей, ти, бочечко..." наратор екстрадієгетичний гетеродієгетичний, однак наскрізна оповідь від третьої особи в першій частині (до "впізнавання") виразно фокалізована.

Функції наратора Ж. Женетт визначає відповідно до різних аспектів розповіді. Стосовно історії наратор виконує функцію **наративну** (єдину обов'язкову й постійну); щодо тексту, "про який оповідач може говорити в рамках особливого метамовного (у нашому випадку – метанаративного) дискурсу, окреслюючи його поділ, зв'язки, внутрішні відношення, словом – його внутрішню організацію" [2: 263–264], він виконує **режисерську** функцію; стосовно наративної ситуації, тобто діалогу наратора з наратором (такий адресат може бути наявним, відсутнім або потенційним), оповідач виконує **комунікативну** функцію; а щодо самого себе, точніше – своєї належності (участі) і свого ставлення до історії (емоційного, морального тощо), наратор може виконувати функцію **свідчення**, якщо він, до прикладу, "вказує джерело своїх відомостей чи оцінює ступінь точності своїх спогадів" [2: 264], та функцію **ідеологічну**, за якої втручання

наратора "набувають більш дидактичної форми авторитетного коментаря" [2: 265]. Варто зауважити, що ідеологічна функція яскраво виявляється тоді, коли історія слугує лише доведенням-ілюстрацією певної ідеї, а функцію свідчення, як правило, найкраще виконує "поселений" у художній світ інтрадієгетичний, але гетеродієгетичний наратор.

В оповіданні В. Винниченка "Гей, ти, бочечко..." автор самоусувається на користь персонажа й читача, відтак функція наратора обмежена до єдиної обов'язкової – наративної. Безперечно, автор має свою концепцію, але прямо її не декларує, він уміло komponує текст, але не ділиться з читачем режисерськими вказівками, загалом присутність наратора майже непомітна. Замість наратора інші його функції виконує персонаж (точніше, фокалізатор): це Семен Гедзь у невластивій мові комунікує з уявним співрозмовником, він же режисує свій "проект" майбутнього розгортання подій, це його досвідом і ставленням забарвлено оповідь у першій частині твору: "Вже отак Семен Гедзь одслужив йому дурно півроку" [1: 48] – функція свідчення, "І хоч би ж тобі, закляте, хмикнуло, хоч би слово бовкнуло, що Семен Гедзь собі лежить, а воно ганяє" [1: 45] – ідеологічна функція (правда, завдяки наративній дистанції спрацьовує як "доведення від супротивного").

Наративна дистанція та фокалізація створюють суб'єктивну модальність оповіді. Наративна дистанція – це часова, культурна, світоглядна, моральна, емоційна чи інша "відстань" між нарацією та історією, переважно між наратором і протагоністом, але іноді таку дистанцію створює й фокалізатор. Зокрема, "обмеження поля" внутрішньої фокалізації Ж. Женетт вважає особливо ефектним у наративі "Що знала Мейзі" Г. Джеймса, де "ми практично ніколи не полишаємо точки зору маленької дівчинки" [2: 206], яка не розуміє сенсу "дорослих" подій.

Фокалізація, або наративна перспектива, – категорія наратології, що представляє залежність розповіді від наявних / відсутніх перцептивних / концептуальних обмежень.

Характерною для багатьох творів В. Винниченка є "подача подій у зворотньому насвітленні – від першої особи, яка є персонажем виразно-негативним, і тому представляє речі крізь призму свого викривленого світосприймання" [4: 151]. В оповіданні "Гей, ти, бочечко..." за таким принципом "зворотнього насвітлення" змодельовано наратив першої частини, пересиченої персонажним дискурсом й фокалізованої "викривленим" баченням Гедзя, наприклад: "Ну, стара, дурна, розжалілась та й віддала свого поводитаря..." [1: 44] (із жодного іншого погляду, включно з читацьким, цей вибір на користь онука не є "дурним"). Отже, наявна моральна й емоційна наративна дистанція. Але в другій частині твору (від епізоду підслуховування) ця дистанція знімається, а з нею несподівано зникає й мелодраматичність переслідуювння пасивної жертви (Комара) підступним лиходієм (Гедзем): тепер старший не тільки намагається виправити ситуацію, а й бере на себе відповідальність: шляхетно бреше, ніби біля баштану була його череда. Ще раніше зникає часова дистанція, тож читач ніби "впритул" наближений до безпосереднього проживання історії персонажами.

Розмову про типи фокалізації Ж. Женетт починає з аналізу різних класифікацій наративних ситуацій, критикуючи їх за скомплікованість, адже суб'єкт мовлення й суб'єкт бачення переважно не розмежовуються. Зокрема, Б. Ромберг "звернувся до типології Штанцеля, яку він доповнив четвертим типом: об'єктивна розповідь у біхевіористському дусі (це сьомий тип, за Фрідманом), звідки виходить такий чотиричленний поділ: 1) розповідь від

всезнаючого наратора, 2) розповідь із певної позиції, 3) об'єктивна розповідь, 4) розповідь від першої особи. <...> Борхес, напевно, ввів би тут п'ятий, чисто китайський клас – розповідь, накреслена тонким помазком" [2: 205], – іронізує Ж. Женетт, адже парадигми немає: критерій визначення четвертого типу (розповідь від першої особи) не збігається з іншими в цій класифікації: перші три типи залежать від бачення, а не від наративної інстанції.

Відштовхуючись від попередників, Ж. Женетт пропонує власну типологію фокалізації. Перший тип, який наявний насамперед у класичних наративах, – це в теорії Ж. Женетта "нефокалізована розповідь, або розповідь із нульовою фокалізацією" [2: 206], де немає ні концептуальних, ні перцептивних обмежень. Другий тип дослідник називає "розповіддю з внутрішньою фокалізацією" [2: 206], яка має концептуальні обмеження. Внутрішня фокалізація може бути або фіксованою (протягом цілого твору події представлено в баченні одного персонажа), або змінною (історія подається в баченні то одного, то іншого персонажа, фокалізатори чергуються), або множинною (одна й та сама подія фігурує в оповіді неодноразово – у перспективі різних фокалізаторів). Третій тип фокалізації, співвідносний з "об'єктивною розповіддю", як-от у "Білих слонах" Е. Гемінґвея, – це в теорії Ж. Женетта зовнішня фокалізація, за якої "читач не допускається до будь-якого знання думок і почуттів головного героя" [2: 206], тобто обмеження наявні, але суто перцептивні.

Нульова фокалізація передбачає всюдисущого й всезнаючого наратора. Однак (кожен оселедець – риба, але не кожна риба – оселедець) екстрадієгетичний наратор (власне автор) може використовувати як нульову, так і зовнішню чи внутрішню фокалізацію, бо він не завжди демонструє читачеві своє всезнання чи принаймні свою концептуальну

позицію. Як уже зазначено, у наративній моделі модернізму використання в третьоособовому викладі внутрішньої / зовнішньої фокалізації суттєво звужує "монополію" автора або на користь фокалізатора, який "забарвлює" історію своїм суб'єктивним баченням (адже для модернізму важливий саме ракурс), або на користь читача, який мусить самостійно робити висновки, інтерпретуючи суто зовнішні вияви – жести, міміку, дії. В останньому випадку модерністичний наратив, по-перше, посилює інтригу (за відсутності повноти інформації, якою автор володіє, але наратор нею не ділиться), по-друге, позбавлений не тільки підказок автора, а й одкровенень персонажа, читач мусить відчутти релятивність добра і зла, маючи також вільний простір для власних припущень.

Гомодієгетичний наратив, за якого наратором є протагоніст, також не означає, що це буде саме внутрішньо фокалізована оповідь, тобто що буде передане бачення саме цієї особи, і саме як учасника подій (у часі історії, а не в часі нарації). Ж. Женетт пише: "... із використання "першої особи", іншими словами, із особової тотожності наратора й героя, жодною мірою не впливає фокалізація оповіді на героєві" [2: 213].

Нарешті, інтрадієгетичний гетеродієгетичний наратор, який "мешкає" в художньому світі, на перший погляд, не може поєднуватися ні з нульовою фокалізацією (як "реальна" людина, він має перцептивні обмеження), ні з внутрішньою фокалізацією на персонажеві (як "реальна" людина, такий наратор не може "влізти в голову" іншому), але це суто в теорії, а на практиці письменники використовують різні види фокалізації "в обхід" ними ж створеного гетеродієгетичного наратора як усього лише вигідної "маски" автора. До речі, порушення коду фокалізації, коли читач отримує інформації менше або більше, аніж

передбачає заданий для контексту код, Ж. Женетт називає **альтераціями**.

Внутрішню фокалізацію легко сплутати з дискурсом наратора. Але дискурс (talking) завжди суб'єктивний, він не може бути фокалізованим або ні. Фокалізованою буває тільки історія (telling / showing), де діють або концептуальні обмеження (**внутрішня** фокалізація, справді, створюється вкрапленнями персонажного дискурсу до історії), або обмеження суто перцептивні – читач може бачити, чути, загалом сприймати художній світ разом із персонажами, проте тільки тут-і-тепер, у межах фізичної "досяжності" відчуттів зору, слуху тощо (**зовнішня** фокалізація). Фокалізація **нульова**, якщо, по-перше, немає персонажа-фокалізатора (при цьому оповідач може оперувати внутрішніми мотивами поведінки героїв, "читати" їхні думки, однак бачення персонажів не забарвлює розповідь, не "звужує" її концептуально) і, по-друге, за відсутності перцептивних обмежень немає жодних "зачинених дверей" часопростору, куди б наратор не міг "провести" свого читача.

В оповіданні В. Винниченка "Гей, ти, бочечко..." в першій частині домінує внутрішня фіксована фокалізація, фокалізатором є Семен Гедзь, і навіть на суто зовнішнє сприймання незмінно проєктується його настрої: "Повітря мерехтить хвильками, хилитається, і часом, як приплющиш очі, здається, що корови трусяться від заціпленого сміху" [1: 52]. Але використовується й зовнішня фокалізація, що акцентує на перцептивних обмеженнях: "Семен Комар щось криком розповідає старій, аж ніби стрибаючи їй у лице. Та вітрець заносить слова у степ, і нічого не можна розібрати..." [1: 54]. Переломним моментом є епізод підслуховування (аристотелівське "впізнавання"), у якому "Семен Гедзь прикушує нижню губу, а вона все чогось труситься" [1: 57]. Читач має здогадатися, що герой зворушений

почутим, однак його емоції конкретно не названі. Тут попереднє чергування внутрішньої та зовнішньої фокалізації змінюється виразним домінуванням останньої. І в цьому є художня доцільність: якби автор так і залишив читача "в голові" Семена Гедзя, було би значно важче зробити неочікуваним його подальший вибір – збрехати панові, захищаючи Комара (а несподіванка, здивування для В. Винниченка – понад усе).

Нульової фокалізації письменник (і в цьому оповіданні, і загалом) уникає, даючи змогу читачеві не тільки бути поряд із персонажами, "тут і тепер", а й робити власні висновки. Наприклад, хлопці "бачать, як пан під'їжджає до баштану, як злазить із коня і, нахилившись до землі, щось розглядає. Потім помалу іде понад межею і придивляється, шукає слідів! Нарешті сідає на коня і їде собі вгору" [1: 61] (простежується зовнішня фокалізація). Але це саме хлопці роблять з побаченого висновок: "Нічого, значить, не помітив!" [1: 61], а читач може зважити й на те, що пан був вражений шляхетною брехнею Гедзя, чи не тому й вирішив "не помічати" заподіяної телятами й лошатами (чередою Комара) шкоди.

Висновки й перспективи дослідження. У системному застосуванні наратології постає продуктивним методом, який вигідно доповнює поетикальний аналіз. Чи не найбільш новаторськими здобутками наратології Ж. Женетта, що незамінні в практичному застосуванні, адже (за браком відповідних категорій) були переважно обділені увагою в традиційній поетиці, є насамперед дві парадигми: по-перше, детальна класифікація анахроній, яка дає змогу не просто включити оповідні аспекти до аналізу композиції, а й зробити цей аналіз структурним, по-друге, парадигма фокалізації, що дає змогу "помітити" поряд із суб'єктом мовлення (автор / оповідач) і суб'єктом дії (персонаж) ще одного суб'єкта –

фокалізатора, якому належить бачення. Характерними особливостями оповідної манери В. Винниченка, що проявилися і в оповіданні "Гей, ти, бочечко...", є перевага мімезису й цитованого дискурсу, уживання повторних аналепсисів і пролепсисів, застосування фокалізації та нарративної дистанції для "зворотнього наświetлення". Модерністичне

"самоусунення" автора позначилося, по-перше, відмовою від нульової фокалізації, натомість використанням внутрішньої (домінує в першій частині твору) і зовнішньої (переважає в другій частині), по-друге, практично відсутнім дискурсом наратора й обмеженістю його функцій (лише нарративна) – на користь персонажного дискурсу й навіть виконання фокалізатором функції свідчення, ідеологічної, комунікативної та режисерської функцій. У перспективі – системне застосування методу наратології як до прози В. Винниченка, так і до інших наративів, а відтак дослідження наративних моделей української літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Винниченко В. К. Намисто. К.: Веселка, 1989. 380 с.
2. Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
3. Зеров М. Українське письменство ХХ ст. Від Куліша до Винниченка: лекції, нариси, статті. Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 2007. 568 с.
4. Качуровський І. Про деякі технічні засоби Винниченкової прози. *Сучасність*. 1997. № 1. С. 148–152.
5. Михида С. Слідами його еспериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії

Володимира Винниченка. Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. 192 с.

6. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: проза Валер'яна Підмогильного / пер. з англ. В. Г. Триліс. К.: Університетське видавництво "Пульсар", 2004. 232 с.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Vynnychenko V. K. (1989). *Namysto [The Necklace]*. Kyiv: Veselka. 380 p. [in Ukrainian].
2. Zhenett Zh. (1998). *Figury [Figures]* (Vol. 2). Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh. 472 p. [in Russian].
3. Zerov M. (2007). *Ukrainske pysmenstvo 20 st. Vid Kulisha do Vynnychenka: lektsii, narysy, statti [Ukrainian Literature of the 20th Century. From Kulish till Vynnychenko: lectures, essays, articles]*. Drohobych: Vydavnycha firma "Vidrodzhennia". 568 p. [in Ukrainian].
4. Kachurovskiy I. (1997). Pro deiaki tekhnichni zasoby Vynnychenkovoi prozy [About Some Technical Means of Vynnychenko's Prose]. *Suchasnist*. 1, 148–152. [in Ukrainian].
5. Mykhyda S. (2002). *Slidamy yoho esperimentiv: Zmistovi dominanty ta poetyka konfliktu v dramaturhii Volodymyra Vynnychenka [Tracing His Experiments: Semantic Dominants and The Poetics of Conflict in Volodymyr Vynnychenko's Plays]*. Kirovohrad: Tsentralno-Ukrainske vydavnytstvo. 192 p. [in Ukrainian].
6. Tarnavskiy M. (2004). *Mizh rozumom ta irratsionalnistiu: proza Valeriana Pidmohylnoho [Between Reason and Irrationality: The Prose of Valerian Pidmohyl'ny]*. Kyiv: Universytetske vydavnytstvo "Pulsary". 232 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії: 30.10.2021
Схвалено до друку: 26.11.2021