Е. В. Боєва

БЕЗІМЕННА ЛОКАЛІЗАЦІЯ І ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ У ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ ТВОРІВ В. ВИННИЧЕНКА

Як відомо, навколишній світ - це щільне поєднання трьох взаємозалежних компонентів нашого буття: *часу, простору, людини***.** Художня література відбиває цю триєдність у конкретній визначеності *онімного простору* й безіменній утаєності - *безіменній системі***,** коли все у контексті невизначене, напівприховане й автором змодельовано лише віхи-позначки і часопростору, і персонажів. Відтворюючи дійсність у своєму вимріяному всесвіті, митець своєрідно освоює реалії часу і простору. Підкорюючи сюжетно-тематичне розгортання твору формам вираження часопростору, письменник стикається з найважчим - узгодженням цих категорій з параметрами буття, з глибинними процесами людського суспільства. Ці категорії є аналогами художньої фантазії, без них немислима літературна творчість і - ширше - будь-який вид мистецтва [8:27].

Локально-темпоральна безіменність - це, на нашу думку, величезний лексичний шар, який щільно пов'язаний з усіма рівнями художності і є певним невизначеним еквівалентом місця й часу, що в онімній системі відповідає топонімам і хрононімам. Паралелізм функцій названої і неназваної систем дає можливість значно розширити межі неназваності у художньому тексті /ХТ/, що, очевидно, й позначається на невеликій кількості хронотопів у творах.

Аналізуючи локально-темпоральні показники в творчості В. Вин-

ниченка, який в українській літературі займає виняткове місце, слід зазначити, що в «малій прозі» (оповіданнях і повістях) письменника та його романах не завжди збігаються безіменні площини, їх необхідно розрізняти. Ці розбіжності, перш за все, стосуються його просторових чинників, які визначаються сюжетним плином, тим замкненим чи розкутим простором, який кладеться митцем в основу сюжету.

Так, усі 14 романів В. Винниченка побудовані за принципом розкутої художньої просторовості, що визначає дорожну домінанту, присутню скрізь, починаючи з першого роману митця «Чесність з собою» (1909р.) і закінчуючи останнім - «Слово за тобою, Сталіне!» (1950р.) «Приналежність Винниченка до нового літературного напряму, свіжість, оригінальність відображення життєвих явищ» [6:90] властиві не лише «малій прозі» митця, а й його романістиці. Просторова домінанта в романі «Чесність з собою» - це не лише переміщення персонажів у просторі,їх зустрічі й розлуки, прихід-відхід, це не лише пошуки їх способу порозуміння одного з одним. Перш за все, це пошуки *життєвої дороги,* тої єдино можливої життєвої основи, яка б визначала усю їх життєву путь. А це означає для письменника визначення кожним морально-етичного принципу, принципу чесності в усьому, в кожній найменшій дрібниці. Цілеспрямований і зворотний рух в романі стикається з тим, як саме вирішує персонаж свою життєву позицію, *свою особисту чесність***.** Життєва путь деяких закінчується безславно й - як знамення часу - внаслідок самогубство. В основному гинуть найслабші, які не можуть себе знайти у вирі непростого життя. Так, стріляється **Віра,** залишаючи посмертну записку:

«Розсунула покрови й побачила себе, свою негідність, мерзенність і непотрібність. Більше брехати собі не можу, жити гидко, помираю»[1:268].

Помирає **Тарас** - натура слабка, якій важко опиратися життєвим негараздам; важкі випробування чекають на батьків Віри, її рідних - приголомшений, вибитий з життя **Семен Васильович,** у важкому стані напівбожевільна **Катерина Андріївна,** важко хворий **Сергій.** Натомість сильні, вольові натури, з егоцентричним світорозумінням знаходять вихід - це такі, як **Мирон,** як **Дара.** Їх життєва дорога тільки починається, коли закінчується останній рядок роману.

Начебто окреслений художній простір роману «Поклади золота» (рос. варіант «Золотые россыпи») - *Париж,* коло еміграції, *паризькі вулиці, кав'ярні, мебльовані кімнати пансіону***.** Але *дорога* - вимріяна й жадана **путь додому, на Україну** бринить у кожному рядку твору. Безперечно, має рацію дослідник творчості В. Винниченка С. Погорілий, коли визначає мотиви задуму роману як наслідок низки зовнішніх

обставин і співзвучних з ними переживань письменника [7:16]. В своєму *«Щоденнику»* митець зазначає:

«Солодко і боляче задзвеніла туга. Шостий рік еміграції, оком не кинути, не заскочити й на місяць, на один день, не дихнути степом, пекучим днем, простором» (22.V.1926р.) [5:634].

Переплітаючи трагічне з авантюрним, В.Винниченко психологічно загострює пошуки персонажами своєї вимріяної дороги: **Леся** тужить за **Полтавою,** за чистими спогадами дитинства; **Фінкель** згадує **Київ,** свою адвокатуру; **Нестеренко-Гунявий** мріє про повернення на батьківщину. У кожного свій «втрачений рай», **своя дорога** до нього. Символіка й багатоплановість **дороги** в романі - одна з особливо привабливих прикмет «Покладів золота».

Широко й різнопланово розгалужена в романах В.Винниченка і визначена топонімія та хрононімія, і безіменно неозначена, лише накреслена, наче пунктирно, ледь видимими цятками, в яскравій манері письма, де так примхливо переплітаються неореалістичний метод з імпресіоністичними фарбами. В «Покладах золота» ці сполуки особливо яскраво вирізблені. Порівняймо.

«Загайкевич підходить до свого пансіону **й задирає голову** до вікон **Лесі. У** них, крізь штори **видно, ще світиться. Мабуть, читає** в ліжку. **Йому хочеться видряпатися** на другий поверх і **хоч притулитися тілом** до тої стіни, **за якою лежить та, що так** дивно та жорстоко розчинила двері й що так ніжно подала йому чашу»[4:158].

Все немовби чітко окреслено і виписано в реалістичній манері. Але це не так, і варто замислитись над образами-символами **розчинених дверей і поданої чаші** як аналог мук і спокутування. Навіть тут, чітко окреслюючи безіменний локос за Лесиними шторами, митець моделює імпресіоністичні нюанси і вплітає їх в оповідь.

Таким чином, імпресія образів, фарб, яскрава образність і метафоричність, чіткість і нечіткість локального малюнка - все дає підставу говорити про художню майстерність твору, написаного в манері сполучення неореалізму та імпресіонізму, починаючи з найдрібніших деталей і закінчуючи глобальними проблемами, що висвітлюються в романі.

Саме дорога приводить героїв роману «Нова заповідь» з самого серця **СРСР - Москви** до **Франції. Дорога власних переконань** поступово приведе їх, чекістів у минулому, до зміни поглядів, до протистояння усім колишнім життєвим критеріям, відвертаючи їх від «радянського раю».

Прикладів, коли **дорога** у В.Винниченка стає синонімом пошуків внутрішніх моральних переконань, безліч. Від **чесності з собою,** через

рівновагу, до **гармонії і конкордизму** з усім навколишнім середовищем, з оточуючим людину і внутрішнім її єством. Цьому присвячена і вся - без винятку - творчість письменника і гуманіста, і все його власне життя.

Спробуємо розглянути локально-темпоральні визначення в романістиці художника. Якщо дорожна домінанта особливо різнопланово представлена в усіх романах митця, то значно менше грають у перших компонентах ХТ локально-темпоральні лексеми.

Так, в першому романі «Чесність з собою» перший абзац цих визначень не має, є лише лексема **відразу,** яка дещо дуже невизначено накреслює:

«Віра сильно закусила верхню губу й **відразу** замовкла. З нахмуреними густими бровами, з якими зливалися чорні, злі чоловічки очей, вона, здавалось, щось переживала в собі»[1:16].

Повінь весняних пахощів - так починається один з «вершинних» творів В.Винниченка до 1917 року роман «Записки Кирпатого Мефістофеля»:

«В розчинене вікно потягає розталою корою дерева і кислим, вогким духом водянистого, **весняного** снігу, що ріденько чавкає під ногами. Табачний дим, розділений течією повітря, незадоволено клублячись, розріджується. Чути, як дзвенять у **Софійському соборі великопосним,** задумливим дзвоном. **Там, у соборі,** тихо тріскотять свічки, пахтить вільгістю **стін, вгорі** лунає монотонний голос дячка»[2:5].

Все невизначене - і все зрозуміле через відчуття і сприймання, через приховані темпоральні позначки - **весняний сніг, великопосний дзвін.** Локальність визначена - **Софійський собор,** отже, це **Київ,** який пізніше, в наступних розділах буде описаний письменником з такою любов'ю й знанням, з таким розумінням його кожного камінчика.

Обидва романи-дилогії **«По-свій!»** (1913р.) і **«Божки»** (1914р.) з першого абзаца вводять у безіменну локальну-темпоральну невизначеність, а **«Рівновага»** (1912р.) побудована дещо в іншому плані, визначаючи лише локалізацію - **конура** з **слабким освітленням,** що заважає малювати, темпоральне позначення - **сьогодні** буде введене в текст лише в третьому абзаці.

Вдаючись до безіменної локалізації і темпоральності в романах, В.Винниченко надто багато уваги надає топонімічному тлу, розсуваючи межі оповіді до світових масштабів, як про це свідчить топонімікон «Сонячної машини» - першого українського утопічного роману, місцю дії якого (Німеччина, Берлін) підкорений весь ономастичний простір твору.

Наведемо кількісні показники, що стосуються лише романів митця

Топоніми в тексті	Наявність у І абзаці					Дорога як просторова домінанта
	Топоніми	Відтопонімічні утворення	Хрононіми	Безіменна локалізація	Безіменна темпоральність	
14	-	-	-	8	7	14

Абсолютна відсутність топонімів у першому абзаці дещо компенсується безіменними еквівалентами - 8, а хрононімії - безіменною темпоральністю - 7.

Інші показники в "малій прозі" письменника

Топоніми в тексті	Наявність у І абзаці					Дороіа як просторова домінанта
	Топоніми	Відтопошмічні утворення	Хрононіми	Безіменна локалізація	Безіменна темпоральшеть	
30	4	-	-	47	38	50

Значне за кількістю позначення локально-темпорального плану в оповіданнях і повістях В.Винниченка - прикмета його власного почерку в цьому жанрі, і користується він цими фарбами по-різному, використовуючи їх у значній художній амплітуді.

Розпечений літній день в оповіданні **«Біля машини»** (1902р.) з вируом пристрастей, з контрастним протиставленням персонажів. Та перші три абзаци - картина жнив, виписана з використанням безіменної системи усіх гатунків:

«Південь. Сонце пече, наче підрядилось зробить **за сьогодня з землі** перепічку. **Де не станеш,** здається, **круг тебе і згори і знизу** якась велетенська піч і шугає **безперестанку** пекельним полум'ям. Дихати важко.

У **полі** пусто **вже.** Не веселять очей **густі, довгі ряди кіп,** не луна у **яру** дзвін коси; голо й сумно, **подихає осінню.**

По шляхах і по межах подекуди суне поважно **гарба зі снопами.** На ній, задравши голову **догори,** лежить собі який-небудь засмалений, з білими плямами хлопець і хльоска іноді **згори** батіжком. Йому сонце не вадить. **Часом,** підвівшись, він крикне ліниво «гей», плюне через губу і знов розляжеться і тягне безкраю пісню свою» [3:67].

У невеликому контексті - 20 локально-темпоральних безіменних позначок, і лише після такого зачину автор перейде до опису **села Цурупалок і машини пана Скшембжховського,** до розвитку сюжетно-тематичної дії. Перші три абзаци - це той фон, який потрібний митцеві в його конкретній задачі - моделюванні контрастного протистояння **селян-заробітчан** з їх виснажливим темпом роботи **біля машини і молодого економа пана Гудзінського, або, як звуть його селяни, Гудзика,** що їх не лише нещадно експлуатує, а й до яких ставиться не по-людському.

Як ми переконані, фон у перших трьох абзацах і стає тим трампліном, де починається «нагнітання» взаємної ненависті обох протиставних кіл.

Локально-темпоральна лексика потрібна митцеві не лише на початку твору. Саме з її допомогою він вибудовує найрізноманітніші мікроконтексти. Лексика цього плану - це те необхідне митцеві тло, яке допомагає яскраво, з певною часткою експресії вести оповідь. Наведемо лише один приклад, хоча в тексті оповідання їх - безліч.

«Хлопчик перелякано сьорбнув носом, спинив конячинку, яку вів за недоуздок, і став возитись **біля каната.**

- У-у, кукли! - муркнув з невимовною злістю Гудзик, і, одійшовши **трохи,** став дивитись **на шлях. Біля самого села по** дорозі ворушилось щось чорне. **Через хвилину** воно було вже більше, **через дві** - ще більше, видко, що наближалося дуже хутісо.

«Ніби верхи, ніби пішки...» - дивувався Гудзик, приставивши руку до **козирка** з **ремінцем.** - Біжить швидко... А-а-а. Пан Ян **на велосипеді.**

І Ґудзик з досадою згадав, що він **на сьогодні** обіцяв пану Яну послать **до двору** гарненьку дівчину **від машини»** [3:78].

Улюблений В. Винниченком прийом зачину з використанням називних речень локально-темпорального плану. З такого речення і починається оповідання **«Суд»** - Неділя. А далі моделюється перший абзац, і в ньому знову розставляються локально-темпоральні акценти:

«Неділя. Був дощ, і **надворі** ще не зовсім вияснилось. **Над** умитим **садом** стоїть туман і сірим порохом сідає на зимну, подекуди полинялу залізну **покрівлю панського будинку. Село** також у тумані, але з **гори** видно, як сонце прудко біжить десь із **поля,** золотить **баню, церкви, мина чорногуза,** що стоїть **на клуні,** і, пливучи **по хатах,** наближається до **економії»**[3:128].

Письменник використовує так звану непряму темпоральність, малюючи словесним пензлем початок дня, слідкуючи за рухом сонця, і одночасно виписуючи велике локальне тло. Пейзаж - зачин, з якого починається оповідання, виконує тут і локально-темпоральну функцію. Перший абзац - місткий, ущільнений і одночасно такий яскравий - дає змогу перейти до оповіді; другий і третій абзаци присвячені описові персонажів, далі сюжетни й рух розгортається в певному ключі, та локалізація і темпоральність і и самому тексті - один з чільних компонентів оповіді. Прикладів у тексті - безліч, і без цих «невизначених визначень» безіменного плану текст не просто багато що втратив би, а просто неможливо уявити. Ця лексика - необхідний компонент оповіді, вона відіграє *свою* роль, має *своє* місце і, сполучаючись з іншими прийомами письма, стає разом з топонімами й хрононімами тими

визначальними віхами *місця і часу,* де діє третій важливий компонент художнього простору - персонаж або персонажі, що співвідносяться з цим місцем і цим часом у просторовій площині оповіді.

Оповідання **«Суд»** - не єдиний твір Винниченка, який починається односкладним реченням, так письменник починає ще деякі твори цього жанру: **«Роботи!» - Вечоріло [3:143]; «Хто ворог?» - Ранок [3:368]; «На пристані» - Вечір. Пристань. [3:394]; «Мнімий господін» - Перша година дня**.[3:173]. **«Салдатики!»** теж починається односкладним реченням, поширеним означеннями: **Ранок, сірий, холодний, мартовський ранок** [3:407], де безіменна темполексема навіть повторюється, починаючи й замикаючи односкладне речення.

Більшість творів «малого жанру» мають зачин іншої будови, що найчастіше складається з 1-3 і більше абзаців різних за кількістю рядків, але якою важливою частиною їх є лексика локально-темпорального плану! Вона в усьому «регулює» тональність твору, дає штрихи-переходи до подальшого «дійства», чітко «тримає» оповідь в певному руслі. До таких оповідань належить **«Заручини»,** що починається досить великим абзацом із 16 рядків, в якому своєрідним обрамленням виграє лексика лише локально-безіменна, що на початку його в першому реченні позначається **в кімнаті,** а в кінці має локалізацію так би мовити портретну - **біля носу й очей, лице, з червоними повіками очі** [3:110]. В такому ж ракурсі побудоване й оповідання **«Контрасти»,** в якому перший абзац, що складається з 12 рядків, теж в першому реченні має позначення **пікнік,** з **лопотінням листя, з щебетанням пташок,** що, на наш погляд, теж є прихованою локалізацією, яка в кінці проявляється позначенням **цей лісок** [3:221].

Темпоральність входить органічним сплавом у текстовий плин, виявляючись прямо й опосередковано, явно й приховано, сплітаючись з сюжетним планом у єдиний неподільний сплав, з якого так важко вилучити окремий фрагмент. В.Винниченко - майстер стишеного мовлення, коли мікроконтекст стає визначальним у часовому плині, причому такий прихований темпоральний план письменник поєднує з позначками звичайними, зрозумілими одразу. В оповіданні **«Чекання»** («Спеціяльний візник») таким часовим виміром стає **сонце,** його рух на небосхилі. З першого речення такі позначення часу стають у тексті ще одним виразом самого єства персонажів - і тих, хто очікує, і самого архірея, його жорстокосерда.

«Пізно вранці, як **сонце** ставатиме на косарський обід... - **Сонце** помалу підбирається на косарський обід... - **Сонце** вже давно перетягнуло за косарський обід. **Тіні** від лоз скорочуються... - **Сонце** стоїть уже над головою. **Тіні** короткі та чорні, як плями чорнила. - **Тіні** стають все довшими, але вже в другий бік лягають... **сонце** блищить на клаптиках сіна та недокурках»[3:694-706].

Останнім часовим штрихом буде позначення пізно **ввечері** в заключній частині оповідання. Сполучаючись із першими словами першого речення твору **пізно вранці,** воно створює своєрідне темпоральне обрамлення реального плану, що так яскраво буде контрастувати з темпоральним «живописом» **сонця** і **тіней.** Реальний плин часових визначень і прихований план - одна з прикмет ідіостилю митця.

Для письменника немає нічого неможливого, і безіменний план в його творах - один з дійових прийомів письма. Прийомів особливо акцентуючих під час оповіді, коли треба виділити найвагоміше, а інше і визначеність віку в тому числі, наче відступає на другий план, вона начебто не має ніякого значення. Таким яскравим прикладом може бути оповідання «**Купля**».

«Мені було тоді літ... Але що там літ!

Це було в ту добу, коли в грудях так співу багато, що хочеться сліз.

Це було в ту добу, коли небо здається таким низьким та досяжним. Прихилить його? - Можна! Ось тільки управитися з тою справою і вмент вам буде небо з зорями, з місяцем, сонцем, з чим хочете.

Може дракона якогось убити? Дракона з вогневою пащею і сотнями лап? Давайте його сюди! Де той дракон?

Ах, **це ж була якраз та пора, коли аж кишить навкруги всякими драконами, коли так легко, так охоче йдеться на бій з ними.**

Отож і **було це тоді, коли я йшов убивати величезного дракона**...[3:161]

Перші три абзаци - описова невизначена темпоральність. Четвертий - начебто взагалі й непотрібний - при чому ж тут дракон? Але це не так, цей символ митцеві надто потрібний в побудові наступного текстового розгортання, і вже п'ятий і шостий абзаци щільно поєднують начебто непоєднуване - символічність з темпоральністю. Оповідання присвячене іншому - виконанню усіх пунктів програми організації, отож **дракон** як символ того, з ким персонажі стають на герць, символ надто важливий, і це неодноразово підкреслюється в тексті - **в мені сидів дракон; в мені сиділо гибель драконів** [3:162]; **у мене ж така сила була тих драконів** [3:194]. Натомість яка різниця, *скільки* років персонажеві, він *молодий,* і це найважливіше, він готовий до подвигів

- ось що насамперед цікавить митця. У залежності від цього й будується текст, отже, і його зачин.

Безіменна темпоральність стає й прийомом обрамлення, останнє речення - абзац повторює початок:

«Це було в ту добу, коли в грудях так співу багато, що хочеться сліз» [3:194].

Велике і значне локально-темпоральне безіменне тло - визначальна прикмета «малої прози» митця. Її визначає контрастність і по-

єднаність, сполучуваність з іншими прийомами, зокрема з символікою й алегоричністю, з щільним, зцементованим текстовим тлом, де все, усі компоненти підпорядковані єдино важливому - завданню митця, втіленню його авторської чергової найважливішої проблеми в її художньому вирішенні.

1. Винниченко В.К. Вибрані твори. – К., 1929. - Т. XVI.
2. Винниченко В.К. Записки Кирпатого Мефістофеля // Прапор. - 1989 - №1-5.
3. Винниченко В.К. Краса і сила: Повісті та оповідання. - К., 1989.
4. Винниченко В.К. Поклади золота. - Нью-Йорк, 1988.
5. Винниченко В. Щоденник. - Едмонтон, 1980. -Т.II (1921-1925р.).
6. Гнідан О.Д., Демьянівська Л.С. Володимир Винниченко. - К., 1996.
7. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. - Нью- Йорк, 1981.
8. Skwarczyn'ska S. Wstęp do nauki o literaturze. - Warszawa, 1954.