

Жигун Сніжана,

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

ORCID ID 0000-0003-1193-2949

e-mail: s.zhyhun@kubg.edu.ua

ДЖЕРЕЛА І СТРУКТУРА ФАБУЛЬНИХ МОДЕЛЕЙ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО¹

Попри те, що всі дослідники визнають В. Підмогильного майстром прози, питання його техніки рідше потрапляють у коло уваги науковців, ніж питання тематики. Предметом пропонованого дослідження є принципи побудови фабул як результат естетичного вибору письменника. Мета розвідки — дослідити джерела впливу та особливості нарації передусім щодо побудови фабул, яка відповідала художнім шуканням Валер'яна Підмогильного. Об'єктом дослідження є його художні твори і нараційні практики письменників, позитивно ним оцінені, зокрема твори А. Франса й унанімістів. Методологічним підґрунтям є ідеї структуралізму та наратології. У результаті дослідження зроблено такі висновки. Сформувавшись під впливом А. Франса, В. Підмогильний перейняв від нього не лише іронію та скепсис, але і спосіб побудови фабули, в основі якого не причинно-наслідкові зв'язки, а трансформація і варіація. У його перших творах цей тип організації подій втілено за допомогою паралелей та контрастів. Втім, на цьому етапі письменник, ймовірно, не був задоволеним зі своєї техніки. Метакритичні тексти Валер'яна Підмогильного свідчать про його ангажованість цієї проблемою і пошук однодумців. Ці роздуми та праця над перекладами унанімістів збігається в часі з роботою над «Містом» й удосконаленням техніки. Залучення міфологічного способу організації фабули для творення другорядних ліній динамізує текст, а впорядковане розташування їх (послідовне чи опозиційне) виструнчує композицію. На наступному етапі Підмогильний підкорює свою техніку філософській темі, де спосіб нарації, ймовірно, був метафорою змісту. Фабули, що організують події за принципом трансформації та варіації, ефективніше розкривають внутрішній світ людини, даючи змогу творити «повість про людей». Висновок про переважання у творчості Підмогильного фабул з ідеологічним і гносеологічним типом побудови та аналіз динаміки змін у техніці письменника становлять новизну дослідження. Іншим аспектом її є вивчення особливостей техніки прозаїка не лише в контексті класичної французької літератури, а й у контексті сучасних йому письменників, яких Підмогильний обирав для перекладу.

Ключові слова: фабула, трансформація, варіація, структура, унанімісти.

«І цей мій обов'язок доповнити себе серйозністю в письменстві має виявитись насамперед в одкиданні сюжету. Ох, цей хвальний сюжет і не менше славетна фабула! Чи не в катастрофічному прагненні сучасного читача до легкотравності й забавності бере свої коріння ця непевна пара?» (Підмогильний 1991, с. 754). Ця цитата відома кожному шанувальни-

ку творчості В. Підмогильного. Однак що саме він мав на увазі, обіцяючи не писати ні фабульних, ні сюжетних творів? І чи дотримав він своєї обіцянки? Щоб відповісти на ці питання слід з'ясувати принципи й особливості нарації, передусім в аспекті фабул, яка відповідала художнім шуканням В. Підмогильного, що становить мету пропонованої розвідки. Об'єктом дослідження стануть не лише художні твори В. Підмогильного, але і нараційні практики письменників, позитивно ним оцінені, зокрема твори А. Франса, унанімістів та І. Нечуя-Левицького. Методологічною базою дослідження є праці структуралістів та наратологів.

Попри те, що всі дослідники визнають В. Підмогильного майстром прози, питання його техніки рідше потрапляють у коло уваги науковців, ніж питання тематики. Особливості нарації Валер'яна Підмогильного як динамічної

¹ Тези цієї статті були виголошені під час IV Всеукраїнської наукової конференції «Повість про людей»: антропологічний вимір прози Валер'яна Підмогильного в контексті літератури Розстріляного відродження (до 120-ї річниці від дня народження письменника) та надруковані під назвою «Валер'ян Підмогильний у колі Франса, Ампа і Дюамеля: особливості фабули «повісті про людей»» у збірнику тез: «Повість про людей»: антропологічні виміри прози Валер'яна Підмогильного в контексті літератури Розстріляного відродження». Дніпро, 2021. С. 110–115.

системи досліджували М. Тарнавський, Л. Деркач, М. Ткачук, нарацію окремих творів висвітлювали М. Ласло-Куцюк, М. Гірняк.

М. Тарнавський (2004) простежує у ранніх творах В. Підмогильного три методи побудови сюжету, які отримують розвиток пізніше: 1) тематична єдність, забезпечена поступовим лінійним розгортанням (розвиток); 2) тематична єдність, забезпечена паралельними епізодами (варіювання); 3) мелодраматичний контраст, який створює зміна різнорідних епізодів. Увагу дослідника привертає робота Ц. Тодорова «Поетика прози», у якій він розглядає три типи зв'язків між структурними елементами тексту: часові, логічні та просторові. Попри неприйняття третьої назви, Тарнавський співвідносить їх із тими, що спостерігає у творах Підмогильного. Аналізуючи прозу Підмогильного, він простежує паралелі на рівні системи персонажів та організації подій, констатує «послідовність подібних інцидентів, що нагромаджуються, підсилюють один одного, — це фактично, основний спосіб побудови фабули у Підмогильного» (Тарнавський, 2004, с. 49). Цей паралелізм особливо цікавий у поєднанні з тезою дослідника про те, що Підмогильний «знову й знову пише один і той самий твір. Він незмінно заглиблений у конфлікт між інстинктом і розумом» (Там само, с. 37). Оцінюючи виклад у термінології Ж. Женетта та Доріт Кон, Тарнавський описує динаміку В. Підмогильного від частково фокалізованої консонансної оповіді («Оповідач, як правило, бачить більше, ніж головний герой, але загалом він дивиться на речі очима героя й зі співчуттям передає його думки і переживання» (Там само, с. 93)) до тяжіння до «прямого діалогу і опису» та консонансної оповіді (ототожнення авторської свідомості з фігуральною).

Дослідження Лариси Деркач (2008) повністю зосереджувалося на особливостях наративної техніки. Розглядаючи організацію подієвого ряду, авторка обстоє її зв'язок із лімінальним типом сюжету (тобто такого, що трансформує міф про смерть і воскресіння), зокрема з номіфом Дж. Кемпбелла: «...етапи номіфу символізують загальні етапи психічного становлення та самоусвідомлення особистості. Визначальною рисою творів В. Підмогильного є зображення життєвого шляху героя, що прагне пізнати сенс буття; розгортання внутрішнього сюжету (психічні переживання героя); відтворення перетину героєм певної межі, що призводить до його переродження» (Деркач, 2008, с. 7).

Микола Ткачук (2007) у праці «Наративні моделі українського письменства» виокремлює підрозділ для аналізу прози В. Підмогильного.

Основну увагу він приділяє характеристиці наратора, але в контексті цієї розвідки важливою є генеза аналізованої наративної моделі. Теза про те, що В. Підмогильний взувався на французький роман, є вже аксіоматичною (див. М. Тарнавський (2004), В. Мельник (1994), Р. Мовчан (1997), С. Луцій (1999)). Зазвичай серед вчителів письменника називають А. Франса, О. де Бальзака та Г. де Мопассана, але ведуть мову переважно про тематичні або стилістичні паралелі. М. Ткачук розглядає рівень викладу і вважає, що ближчим В. Підмогильному був досвід Мопассана (такої ж думки і А. Седлорова²), під впливом якого він вдається до персонажної розповідної стратегії, «яка полягає у тому, що читач орієнтується на судження та оцінки героя» (Ткачук, 2007, с. 355). На думку дослідника, «нова розповідна форма була на часі, бо давала змогу відійти від народницької традиції у змалюванні подій, більш яскраво відтворити внутрішній світ героя, по-новому конструювати сюжетний рух у романі» (Там само, с. 355). На жаль, останню тезу автор не розвиває, лише зазначаючи, що епізоди письменник зіставляє «за допомогою контрасту й бінарних опозицій» (Там само, с. 360).

Цікаво, що М. Тарнавський також зачіпає питання рецепції В. Підмогильним світової класики, але не лише на рівні викладу, але й на рівні організації фабули. Зокрема, ведучи мову про паралелізм, він стверджує, що «розташування структурних зв'язків у прозовому творі може слугувати визначником епохи або стилю. Так, реалістичному романові XIX ст. вищою мірою притаманні часові та причинні зв'язки і менш за все — паралелізми» (Тарнавський, 2004, с. 68). Натомість саме вони стають важливим архітектонічним прийомом у творах модерністів. Тобто можемо дійти висновку про те, що вплив класичної традиції на Підмогильного не був всеохопним.

І тут доречно навести цитату з передмови В. Підмогильного, яка на перший погляд є варіацією відомих слів про «одкидання сюжету» і «фабульно-сюжетний барабан», але ця менш znana цитата має важливу перевагу — у ній письменник вказує свої мистецькі орієнтири: «Перед нашими очима відбувається капітуляція письменницьких шукань під мечем фабули й сюжету, перехід у підданство до цієї завітчанної пальмами загальної прихильності царственної пари... Так бажає наш читач. І єсть рація йому так бажати. Він геть притомлений

² Седлорова А. І. Валер'ян Підмогильний і естетичний принцип «об'єктивного реалізму» Гі де Мопассана: перекладацький контекст. *Мовні і концептуальні картини світу*. К., 2011. Вип. 37. С. 278–283.

нашими роками, в своїх буднях він повинен бути глибокий і розумний, бо він соціалістичний громадянин, член Профспілки, “МОДР’у”, “Авіохему”, має кілька на тиждень загальних зборів з доповідями про становище, працює в трьох гуртках, українізується і мусить відрізняти У-Пей-Фу від Чжан-Дзо-Ліна. Що може йому бути приємніше за спочинок у літературі? І звичайно в нас шириться Бенуа, коли у Франції вже вирости П’єр Ампа і Жюль Ромен, та Генрі, коли для сучасної Америки характерніші Шервуд Андерсон і Вальдо Франк» (Підмогильний, 1927, с. VII).

Ваги цій цитаті надає перекладацька практика В. Підмогильного. Загальновідомо, що він здійснив переклад творів Франса, Бальзака, Вольтера, Дідро, Мопассана (детал. див. про це: Коломієць, 2015, с. 65–74), рідше згадують його переклади Ж. Ромена («Атака автобусів», Книгоспілка, 1926) та П. Ампа («Люди»⁴ ДВУ, 1927; «Оповідання» ЛіМ, 1931). Крім того, Підмогильний надрукував переклади з Ампа і Дюамеля (ще одного унаніміста) у журналах «Життя і Революція», «Глобус», «Червоний шлях». Л. Коломієць (2015) коментує ці переклади так: «Перекладалися й твори третьорядних, але популярних у ті часи авторів на кшталт П. Ампа, якого переоцінювали як ледь не єдиного по-справжньому сучасного пролетарського письменника. І все ж, твори сучасних письменників перекладалися рідше, ніж класиків (перший том роману “Жан-Крістоф” Р. Роллана, роман “Гророва ніч” Ж. Дюамеля, оповідання Ж. Ромена) (Коломієць, с. 17). Але те, що В. Підмогильний апелює не до тематики, а до техніки цих творів, вказує, що звернення до них не було даниною моді, а прагненням поширити певний тип оповіді.

Втім, варто звернути увагу на зацікавлення письменника Іваном Нечуєм-Левицьким. У своїй передмові до його творів Підмогильний займає оборонну позицію, вважаючи, що Левицькому закидають «кволий драматизм та лиху композицію... його творів, однослвно нехтування тим, що тепер зветься сюжетністю та фабульністю» (Підмогильний, 1927, с. VII), тому він переконує, що «сюжетні гріхи» не мають позбавляти Левицького уваги читачів, бо ж це не применшує їхню художню вартість: «Бо в такому разі чого варті “Острів Пінгвінів” та “Пан Бержере в Парижі” А. Франса, — перший — зразок чистої теми, другий — художньо-філософської розповіді; що важать тоді

³ Прикметно, що Підмогильний вибирає саме цю збірку у творчості письменника, чиє ім’я пов’язують з розвитком виробничого роману й увагою до виробничих процесів.

“Саламбо” та “Бювар і Пекюше” Г. Флобера, де в першому отой сюжет потонує у масовості дії, описах, деталях, а в другому він навіть і не народжувався?» (Там само, с. VIII). Тобто аналіз металітературних текстів В. Підмогильного дає змогу окреслити коло його інтересу в царині письменницької техніки: Франс і Флобер та унанімісти.

Вплив А. Франса зазвичай пов’язують зі скепсисом імпліцитного автора: «... у творах цього видатного майстра юнак віднайшов психологічну доміанту свого світобачення, зокрема й згадувану філософсько-споглядальну самозаглибленість зі скептичним забарвленням» (Мельник, 1994, с. 87). Втім, роман, який Підмогильний переклав на початку своєї творчості, мав більший вплив, бо пропонував інший принцип побудови фабули. І цей принцип спостерігаємо у багатьох творах Підмогильного. Його виступи проти фабули стосуються насправді лише одного її виду, опис якого був закріплений як визначення. Отже, фабулою позначали систему подій у їх причинно-наслідковому зв’язку. Таке розуміння закріплене у роботах Бориса Томашевського (1996), який розрізнив твори фабульні (тобто побудовані за принципом наслідковості) та безфабульні (дескриптивні; в основі яких — хронологічний принцип)⁵. При цьому фабульність російський формаліст вважав осердям художньої літератури, тоді ж як альтернативу переміщував на її маргінес (Томашевський, 1996, с. 179). Сучасне літературознавство розширило уявлення про фабульність. Ц. Тодоров (2006), визнаючи чинником фабули взаємозалежність подій, обмежив причинно-наслідкову залежність одним типом — міфологічним (у фабулах такого типу події спричиняють одна одну). Два інші типи фабули формуються за принципом трансформації та варіації. У першому випадку маємо гносеологічну фабулу, у якій події залежать від трансформації знання. У цьому разі важлива не так подія, як її сприйняття, ступінь її знання. Натомість фабули, що формуються за допомогою варіації, передбачають поєднання епізодів, створення перипетій за певним абстрактним правилом. Безфабульність пов’язується насам-

⁴ «Тема є певною єдністю. Складається вона з дрібних тематичних елементів, розташованих у певному зв’язку. У розташуванні цих тематичних елементів спостерігаємо два найважливіших типи: 1) причинно-часовий зв’язок між матеріалом, що вводиться; 2) одночасність викладеного чи інша змінність тем без внутрішньої причинної зв’язаності викладеного. У першому випадку ми маємо твори фабульні..., у другому — твори безфабульні, описові» (Томашевський, 1996, с. 179).

перед із хронологічністю або ж з відсутністю подій як таких. Тобто слід наголосити на тому, що «фабульність» у розумінні В. Підмогильного обмежена міфологічним способом оповіді, а пишучи про сюжетність, він має на увазі специфічну подієвість, основою якої стають «пригоди й надзвичайність» та драматизм.

Фабула роману А. Франса «Таїс» (1927) формується за принципом трансформації. Якщо міфологічна фабула визначається потребою і її задоволенням (завданням і виконанням), а основну дію складають епізоди перешкод, то у романі Франса виконання завдання становить лише перший елемент (новелу в термінах формалістів) твору, який виконує роль зав'язки: відлюдник Паїсій, згадуючи гріховні бажання своєї молодості, вирішує повернутися до праведності перелюбницю Таїс, і це йому безперешкодно вдається. Але замість спокою його охоплюють демони, і він бореться з ними, підіймаючись на стовп і спускаючись у печеру. Лише дізнавшись, що Таїс помирає, він приймає своє бажання. Між подіями цього твору немає причинно-наслідкових зв'язків, характер їх між зав'язкою і розв'язкою визначається запереченням (тобто трансформацією), а епізоди між ними постають як різне втілення однієї ідеї. Оскільки автор пропонує читачеві стежити за розвитком думки, а не подій, він на початку повісті подає такий антиципаційний елемент: пташка заплуталась в сільце, пташок звільняє її, але заплутується сам, що вказує читачеві на майбутній розвиток подій. Але це не руйнує задоволення від тексту, бо бідний на події твір виявляється багатим на міркування.

Твори П'єра Ампа теж демонструють інші принципи текстотворення: новела «Що сталося?» (1925) має в основі принцип трансформації: поспіх поліцейського до служби без видимої причини призвів до масового заворушення. А його ж нарис «Тюрма» (1925) не має подієвої фабули взагалі. Це, у формулюванні Підмогильного, «зразок чистої теми».

Твори Дюамеля (завершені фрагменти книги «Листи до Патагонця» (1927)) є зразком «художньо-філософської розповіді». «Лист про вчених» оповідає історію вченого, що звертається по відгук на свою працю до колег, але отримує цілком невідповідну реакцію (комусь забракло послань на свої твори, хтось боїться бути вплутаним в інтриги, хтось не став читати тощо), і лише від колишнього шкільного товариша вчений несподівано отримує підтримку і допомогу, що підводить героя до висновку: «...люди кращі, ніж ми гадаємо, і певен, що за серце їхнє в розпуку нема чого вдаватися; тільки треба пам'ятати, що людське серце

не в усіх грудях б'ється, і не завсіди воно там, де його уперто шукаєш» (Дюамель, 1927, с. 341). А наратор робить власний підсумок: «Ми дуже добре знаємо ті єдині в житті речі, що мають дійсне існування і дійсну важливість. А проте, ми так швидко і так охоче їх забуваємо, що в думці мені зароджується чудна певність: людям не буде рятунку. Бо вони рятуватися не хочуть» (Там само, с. 341). Тобто фабула твору сформована на принципі варіації (епізоди реакції вчених) і трансформації: переосмислення бажання через заперечення його реалізації. При цьому присутність висновку наратора руйнує ілюзорне досягнення героєм мети (визнання принаймні свого друга), адже акцентує увагу на сприйнятті історії як широкого узагальнення. Інший фрагмент («Лист про аматорів») також є ілюстрацією алегоричного висновку: «Всяка колекція буде розпорошена». Епізоди фрагменту формуються за принципом варіації: герої зустрічають пана Куртена щоразу іншим колекціонером, але уся історія також розказується для філософського узагальнення.

Рецепція Підмогильним неміфологічного способу побудови тексту відбувалася від запозичення прийомів творення до формування художньо-філософської розповіді, представлені «Повістю без назви...». Вже перші відомі твори Підмогильного містять неміфологічний тип фабули: «Важке питання», «Добрий бог», «Гайдамака», «Ваня». Остання є історією стресу семилітньої дитини. Неконтрольований, інстинктивний вибух агресії спричинює значні зміни поведінки: Ваня занедбує свій городчик, яким так пишався, перестає гратися з іншими дітьми і намагається знайти відповідь на питання вини і кари, слухаючи страшні казки чи розповіді про рай і пекло. Не змігши замиритися з рештками Жучка, Ваня знову стверджується за допомогою сили, яка виявляється оманливою: адже витіснені вдень страхи повертаються вночі. Побиття мертвого собаки лише умовно можна розглядати як зав'язку, однак наступні події не віддаляють і не наближають героя до розв'язки, яка теж не настає. Натомість маємо чергування сцен раціональної та ірраціональної поведінки, перша з яких змальована ще до умовної зав'язки — Ванін страх перед людожером у рівчачку і віра у свою перемогу над ним. Тобто зв'язок між епізодами забезпечує єдиний принцип добору їх: демонстрування конфлікту ірраціонального аспекту психіки з раціональним.

Новела «В епідемічному бараці» є серією ситуацій, що варіюють тему перетину символічної межі між життям і смертю. Як на такий невеликий твір, у ньому представлено багато дійових осіб: лікар, «фершал», Явтух, Пріся,

Ганнуся, Антось, Одарка Калинівна, дід Якимець, начальник станції, ліхтарникова дочка, вчитель, дядько Микита, покоївки, гімназисти, рибалки, хворі. Хоча лише деякі з них взаємодіють між собою і намагаються досягти певної цілі. Втім, зовсім не їхні потреби становлять зміст твору. Скажімо, любовний багатокутник за участі сестри Прісі міг би бути цілком мелодраматичною історією з боротьбою й інтригами. Але письменник не йде цим шляхом, Пріся самостійно вирішує розірвати стосунки без впливу жодних підступів. Рішення визріває в ній самій як бажання опанувати свою ірраціональність. Події цієї історії мають дуже слабку доцільність і перебувають унизу шкали сюжетності (за винятком розриву стосунків Прісі та начальника станції). Але ця історія не визначає змісту новели, вона одна з інших історій: про стосунки сестри Одарки Калинівни з Богом, а сестри Ганнусі з сином, про «фершала», що тікає з бараку на риболовлю, лікаря, що не бере за роботу грошей чи продуктів. Їхні дії не визначаються бажанням вплинути на інших персонажів (навіть намагання Одарки Калинівни повернути оточення до віри досить мляві). Тож зміст новели не можливо вивести з жодної одиничної історії і розуміння його потребує з'ясування причини, з якої автор поєднав їх у один твір. Усі ці історії відбуваються в епідемічному бараці, але поєднані вони не лише «приляганням» чи «суміжністю». Якщо згадати думку Ю. Лотмана (1998, с. 147) про сюжет як семантичне поле з двох підмножин, то такими у новелі є життя і смерть, що втілює епідемічний барак. Темою твору стає вплив смерті на тих, хто наближається до неї надто близько: образи лікаря, сестри Ганнусі, її сина, Одарки Калинівни позбавлені життєвої енергії, власне бажання жити. Тому подією у творі стає не скандальна помилка Петра Горобця, з якої починається твір, а рух героїв між означеними підмножинами: так, розрив Прісі з начальником станції має таку саму вагу в новелі, як і втечі фельдшера чи виховання Антося.

Романи Підмогильного демонструють розвиток письменницької майстерності: у них ідеологічний та гносеологічний принцип побудови також домінують, але міфологічний стає допоміжним, формуючи інтригу. Скажімо, «Невеличка драма» оповідає про роман Марти й Славенка, що однак немає самодостатнього розвитку, а існує як зустріч ірраціонального й раціонального. Головні герої, їхня психіка і поведінка визначені домінантою, вони суттєво не змінюються під впливом одне одного чи обставин (Славенко лише тимчасово відклав свою роботу, отриманий емоційний досвід не буде

врахований у стосунках з Ірен чи організації свого життя). І Марта наприкінці твору заохоче на забути стосунки зі Славенком, а не змінитися відповідно до пережитого. Таким чином епізоди, які розгортають сюжет, покликані розкривати конфлікт раціонального й ірраціонального, а не рухати героїв до мети (у любовних історіях — до одруження або катастрофи). Відсутність такого руху спонукає М. Гірняк (2011) вважати, що «у «Невеличкій драмі», попри позірне розгортання історії, фабули як такої, власне, немає» (Гірняк, с. 93), бо «умовно кажучи, в «Невеличкій драмі» перехід від стану А до В, від В до С логічно призводить до Z, що, однак, виявляється максимально наближеним до А» (Там само, с. 94). Але особливість цієї фабули полягає у тому, що події головної сюжетної лінії пов'язані не причинно-наслідковим зв'язком, а трансформацією знання, що забезпечує динаміку в тексті.

Натомість другорядні персонажі мають подвійну функцію: їхні дії оформлюють міфологічні елементи фабули (Льова знайомить зі Славенком, Дмитро приносить звістку про зраду, Безпалько створює таємницю з квітами, а потім звільняє Марту з роботи, Давид Семенович спричиняється до втрати квартири, Ірен одружується зі Славенком) та підкріплюють ідеологічний принцип оповіді, слугуючи контрастом для головних героїв. Ще наочніше це демонструють епізодичні персонажі: для батька Ірен автор обирає фах науковця, щоб відтінити Славенка, експозиційний епізод одруження Ліни виникає тільки на те, щоб виявити погляди Марти на шлюб. М. Ласло-Куцок називає такі бінарні опозиції «мірилом душевної еволюції центрального персонажа» (Ласло-Куцок, 1983, с. 252).

«Повість без назви, до того ж цілковито неімовірна, вигадана від початку до кінця автором, щоб показати сутітку деяких принципів, важливих для нашого дня і майбутнього», ймовірно, мала стати художньо-філософською розповіддю про ще один вияв боротьби раціонального та ірраціонального: руйнування порядку під впливом випадку. Журналіст Городовський майже п'ять років плекає план: «забезпечити собі, ... принаймні на рік уперед, матеріальне існування, щоб мати змогу цілковито й спокійно віддатись написанню великої, надзвичайно важливої для нього речі, в якій він щиро вбачав усю рацію свого дотеперішнього існування» (Підмогильний, 1991, с. 247). Вага її була такою значною, що Городовський навіть допускав зведення рахунків з життям, але у відомому сьогодні тексті немає вказівок на те, що ж це, власне, мала бути за праця. Так, ніби мета сама по собі не має значення, важить лише сам факт її запланованості. Втім, саме тоді, коли Городовський мав узятися до ви-

конання наміру, він випадково бачить на вулиці жінку, яка справляє таке сильне враження, що той змінює свої наміри і вирішує її знайти. Випадковість головної події супроводжується такими випадками: зустрічю в місті художника Безпалька, який рекомендує його на квартиру, де Городовський знайомиться з Пашенком — фізиком, що абсолютизував випадковість. Текст лишився недописаним, але дає підстави вважати, що у ньому мала відбитися «екзистенційна суть людського існування — перебувати між випадком і судьбою» (Тарнавський, 2004, с. 204). Слушний коментар М. Тарнавського про можливий зміст повісті — «реальність трапляється як випадковий власний досвід, одержаний на зупинках, а не на кінцевій станції» (Там само, с. 206) — може стосуватися і її фабули, де епізоди можуть значити більше, аніж фінал.

Увага Підмогильного до гносеологічного та ідеологічного принципів творення фабул викликана його прагненням «писати повість про людей». Міфологічна фабула містить архетипний (тобто вичерпний) конфлікт, а тому націлена на розв'язку. Тому вона оповідала переважно про переможців чи невдах, адже герої або досягали своєї цілі, або ставали жертвами обставин. Переважно це герої з чіткими етичними домінантами (навіть якщо негативними). Натомість гносеологічний та ідеологічний тип фабул переважно формує стійкі конфліктні стани, даючи змогу розкрити багатоманіття внутрішнього світу людини в аспекті пізнання,

а не оцінки. Якщо читач тексту з міфологічною фабулою ідентифікує себе з героєм, то читач текстів з гносеологічною та ідеологічною фабулою порівнює. Цей тип фабул розкриває внутрішній світ людини і сприяє самопізнанню.

Сформувавшись під впливом А. Франса, В. Підмогильний перейняв від нього не лише іронію та скепсис, але і спосіб побудови фабули, в основі якої не причинно-наслідкові зв'язки, а трансформація і варіація. У його перших творах цей тип організації подій втілено за допомогою паралелей та контрастів. Втім, на цьому етапі письменник, ймовірно, не був задоволеним зі своєї техніки. Метакритичні тексти Підмогильного, зокрема й передмова до творів І. Нечуя-Левицького, свідчать про його ангажованість цією проблемою і пошук однодумців. Закиди Нечую, наведені ним, були актуальними і для самого Підмогильного. Написання цієї передмови збігається в часі з роботою над «Містом» і вдосконаленням техніки. Залучення міфологічного способу організації фабули для творення другорядних ліній динамізує текст, а впорядковане розташування їх (послідовне чи опозиційне) виструнчує композицію. На наступному етапі Підмогильний підкорює свою техніку філософській темі, і спосіб нарації, ймовірно, був метафорою змісту. Фабули, що організують події за принципом трансформації та варіації, ефективніше розкривають внутрішній світ людини, даючи змогу творити «повість про людей».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амп П. В'язниця: нарис; пер. з фр. *Червоний шлях*. 1925. № 9. С. 66–75.
2. Амп П. Що сталося?; пер. з фр. *Глобус*. 1925. № 13. С. 301–303.
3. Гірняк М. Наративна організація «Невеличкої драми» Валер'яна Підмогильного: комунікативні стратегії твору. *Парадигма*. 2011. № 6. С. 92–110.
4. Деркач Л. Наративні моделі у прозі Валер'яна Підмогильного: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2008. 20 с.
5. Дюамель Ж. Лист про amatorів; пер. з фр. *Життя й революція*. 1927. № 7–8. С. 81–90.
6. Дюамель Ж. Лист про вчених; пер. з фр. *Життя й революція*. 1927. № 6. С. 332–341.
7. Коломієць Л. Український художній переклад та перекладачі 1920–30-х років. Вінниця: Нова Книга, 2015. 360 с.
8. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест: Критеріон, 1983. 395 с.
9. Лотман Ю. Об искусстве. *Ю. Лотман. Структура художественного текста*. Санкт-Петербург: Искусство СПб, 1998. С. 14–285.
10. Луцій С. Український «Любий друг»? («Місто» В. Підмогильного). *Слово і Час*. 1999. № 7. С. 54–57.
11. Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. Київ: ВІПОЛ, 1994. 78 с.
12. Мовчан Р. Інтелектуально-психологічна проза Валер'яна Підмогильного. *Українська мова та література*. 1997. № 25–28 (41–44). С. 32–39.
13. Підмогильний В. Оповідання, повість, романи. Київ: Наукова думка, 1991. 800 с.
14. Підмогильний В. [передмова] *І. Нечуй-Левицький. Вибрані твори*: у 2 т. Київ: Час, 1927. С. V–XVI.

15. Седлерова А. Валер'ян Підмогильний і естетичний принцип «об'єктивного реалізму» Гі де Мопассана: перекладацький контекст. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2011. № 37. С. 278–283.
16. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: проза В. Підмогильного. Київ: Пульсари, 2004. 230 с.
17. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.
18. Тодоров Ц. Два принципи оповіді. Ц. Тодоров. *Поняття літератури та інші есе*. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. С. 40–56.
19. Томашевський Б. Теорія літератури. Поетика. Москва: Аспект-Пресс, 1996. 334 с.
20. Франс А. Таїс. Київ: Час, 1927. 191 с.

REFERENCES

1. Amp, P. (1925). Shcho stalosia? Per. z fr., *Hlobus*, 13, 301–303 [in Ukrainian].
2. Amp, P. (1925). Viaznytsia: narys. Per. z fr., *Chervonyi shliakh*, 9, 66–75 [in Ukrainian].
3. Derkach, L. (2008). Naratyvni modeli u prozi Valeriana Pidmohylnoho. Avtoref. dys. ... kand. filol. nauk., Kyiv [in Ukrainian].
4. Diuamel, Zh. (1927). Lyst pro amatoriv. Per. z fr., *Zhyttia i revoliutsiia*, 7–8, 81–90 [in Ukrainian].
5. Diuamel, Zh. (1927). Lyst pro vchenykh. Per. z fr., *Zhyttia i revoliutsiia*, 6, 332–341 [in Ukrainian].
6. Frans, A. (1927). Tais. Kyiv: Chas [in Ukrainian].
7. Hirniak, M. (2011). Naratyvna orhanizatsiia «Nevelyckoi dramy» Valeriana Pidmohylnoho: komunikatyvni stratehii tvoriv. *Paradyhma*, 6, 92–110 [in Ukrainian].
8. Kolomiets, L. (2015). Ukrainyskyi khudozhnii pereklad ta perekladachi 1920-30-kh rokiv. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].
9. Laslo-Kutsiuk, M. (1983). Zasady poetyky. Bukharest: Kryterion [in Ukrainian].
10. Lotman, Yu. (1998). Ob iskusstve. In: Lotman, Yu. *Struktura khudozhestvennoho teksta* (pp. 14–285). Sankt-Peterburg: Iskusstvo SPb [in Russian].
11. Lushchii, S. (1999). Ukrainyskyi «Liubyi druh»? («Misto» V. Pidmohylnoho). *Slovo i Chas*, 7, 54–57 [in Ukrainian].
12. Melnyk, V. (1994). *Suvoryi analityk doby: Valerian Pidmohylnyi v ideino-estetychnomu konteksti ukrainskoi prozy pershoi polovyny XX st.* Kyiv: VIPOL [in Ukrainian].
13. Movchan, R. (1997). Intelktualno-psykholohichna proza Valeriana Pidmohylnoho. *Ukrainska mova ta literatura*, 25–28(41–44), 32–39 [in Ukrainian].
14. Pidmohylnyi, V. (1927) Peredmova: Ivan Nechui-Levytskyi. In: Nechui-Levytskyi I. *Vybrani tvory: U 2-t.*, (pp. V–XVI), Kyiv: Chas [in Ukrainian].
15. Pidmohylnyi, V. (1991). *Opovidannia, povist, romany*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
16. Sedlerova, A. (2011). Valerian Pidmohylnyi i estetychni pryntsyp «obiektyvnoho realizmu» Guy de Mopassant: perekladatskyi kontekst. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*, 37, pp. 278–283 [in Ukrainian].
17. Tarnavskiy, M. (2004). *Mizh rozumom ta irratsionalnistiu: proza V. Pidmohylnoho*. Kyiv: Pulsary [in Ukrainian].
18. Tkachuk, M. (2007). *Naratyvni modeli ukrainskoho pysmenstva*. Ternopil: TNPU, Medobory [in Ukrainian].
19. Todorov, Ts. (2006). Dva pryntsypy opovidi. In: Todorov, Ts. *Poniattia literatury ta inshi ese*, (pp. 40–56), Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia [in Ukrainian].
20. Tomashevskii, B. (1999). *Teoriia literatury. Poetika*. Moskva: Aspekt-Press [in Russian].

Snizhana Zhigun,

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID 0000-0003-1193-2949

e-mail: s.zhyhun@kubg.edu.ua

SOURCES AND STRUCTURE OF VALERIAN PIDMOHYLNYI'S STORY MODELS

Despite the fact that all the researchers recognise Pidmohylnyi as a master of prose, the issues of his technique are less often in the circle of scientists' attention, than the issues of the subject matter. The subject of the offered research is the principles of story construction as a result of the aesthetic choice

of the writer. The purpose of the investigation is to observe the sources of influence and the specialties of the narration, especially in the construction of the stories, which corresponded to the literal pursuits of Valerian Pidmohylnyi. The object of research is his literary works and narrative practices of writers, positively evaluated by him, in particular the works of Anatole France and unanimists. The methodological basis is the ideas of structuralism and narratology. As a result of the study, the following conclusions are made. Being developed under the influence of Anatole France, Valerian Pidmohylnyi got from him not only irony and skepticism, but also a way of constructing a story, based not on reasons-causes relations, but on transformation and variation. In his first texts, this type of organisation of events is embodied using parallels and contrasts. However, at this stage the writer was probably not satisfied with his technique. His metacritical texts tell about his commitment to this problem and the search for like-minded people. These thoughts and work on the translations of the unanimists coincide in time with the work on the «Misto» ("The City") and the improvement of the technique. Involvement of the mythological way of organizing the story to create secondary lines dynamises the text, and their orderly location (sequential or oppositional) aligns the composition. At the next stage, Pidmohylnyi subdues his technique to a philosophical theme, where the method of narration was probably a metaphor for content. Plots that set up events according to the principle of transformation and variation, more effectively reveal the inner world of a human, allowing the author to create a «story about people». The conclusion about the predominance in Pidmohylnyi's work of stories with ideological and epistemological type of construction and analysis of the dynamics of changes in the writer's technique is the novelty of the study. Other aspect of it is the analysis of the features of the prose writer's technique not only within the context of classical French literature, but also within the context of modern writers whom Pidmohylnyi had chosen for translation.

Key words: stories, reasons-causes relations, transformation, variation, writer's technique.

Стаття надійшла до редакції 16.10.21.
Прийнято до друку 08.11.21.