

УДК 821.161.2:82-32-98

**ТИПОЛОГІЯ МОДЕЛЮВАННЯ ХРОНОТОПУ В НОВЕЛАХ
ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО «ПОВОРОТ» ТА АМБРОУЗА БІРСА
«ВИПАДОК НА МОСТУ ЧЕРЕЗ СОВИНИЙ РІВЧАК»****Н. В. Мафтин**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури;
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
тел. +380 (342) 59-60-7; e-mail: natalimaftyn@gmail.com*

У статті досліджено специфіку моделювання хронотопу в новелах Ю. Яновського «Поворот» та А. Бірса «Випадок на мосту через Совиний рівчак».

Типологічний аналіз особливостей побудови часопросторових координат у творах українського й американського письменників дозволив розкрити їхню майстерність у царині новелістичної композиції. Обидва новелісти майстерно використали просторово-часову композицію як особливий, усвідомлений художній прийом. Ведучи “гру” з часом і простором, задіяли багаті можливості для цікавих композиційних багатиходів, завдяки чому досягли справді досконалої архітектоніки. У новелах обох авторів використано аналогічні прийоми зображення соціально-історичного часу, характерна подвійна розв’язка, що посилює емоційний ефект. Завдяки застосуванню прийому концентричних переходів сну в сон і “псевдо пробуджень” у Ю. Яновського та візій персонажа в каталептичному стані у А. Бірса фактично безфабульні сюжети розгортаються в насичені подієвістю структури.

Ключові слова: *хронотоп, новела, композиція, фабула, сюжет, жанр, міфологема, локус, соціально-історичний час, змінений стан свідомості, архетип, символ.*

Будь-який літературний твір так чи інакше зорієнтований на відображення світу реального: природу, події, людей у їх зовнішньому і внутрішньому бутті. Формами цього буття є час і простір. Отже, побудова світу художнього тексту відбувається у часо-просторових вимірах хронотопу як основи життя сюжету. Щоб відкрити новий материк, – “світ, створений чаклуванням оповідача” (М. Кундера) – його слід спершу ввести в мережу координат, тобто всю художньо-образну та композиційну систему співвіднести з категоріями часу і простору – хронотопу.

Народженням терміна “хронотоп” літературознавці завдячують фізіологові О. Ухтомському. Але застосував цей термін до світу художнього тексту й увів у літературознавство М. Бахтін: “Суттєвий взає-

мозв'язок часових і просторових зв'язків, які є художньо засвоєні в літературі, будемо називати хронотопом (що означає в дослівному перекладі – “часопростір”)” [2, с. 234]. Термін цей вживається на позначення саме органічного взаємозв'язку часу й простору.

Проблему часу й простору в художньому творі, окрім М. Бахтіна, досліджували Д. Лихачов, Б. Успенський, Ю. Лотман, В. Топоров, С. Неклюдов, О. Чичерін, Н. Копистянська, Я. Ельсберг, М. Стеблин-Камінський, П. Флоренський (щоправда, книга вченого «Аналіз просторовості й часу в художньо-зображальних працях», написана 1924 року, була опублікована аж у 1993 р.).

Учені, що опрацьовували часопросторову проблематику, акцентували на суб'єктивнім характері відчуття часу, його залежності від інтенсивності переживання явищ і подій. Так, С. Скварчинська одна з перших вжила термін “закритий” і “відкритий” простір, який згодом став предметом детального дослідження у Д. Лихачова і Ю. Лотмана. О. Чичерін увів у літературознавчий обіг таке поняття, як пам'ять природи. За М. Бахтіним, часопросторові єдності є організаційними центрами основних подій роману, тому мають сюжетотворче значення. Окрім того, вчений писав про “просторову” та “часову” форму героя. Тому дійсність героя детермінує й особливості хронотопу. Літературні категорії часу і простору пов'язані з усією художньо-образною та композиційною системою художнього тексту. Часопростір в епічному творі виявляється в усьому – в сюжетній дії, побутових деталях, пейзажі, портреті, мові героїв та оповідача, де все пов'язано з простором і зумовлено часом. Специфіка хронотопу позначається і на жанрово-композиційній своєрідності твору. Тому аналіз літературного твору крізь призму дослідження художнього часопростору містить великий потенціал для виявлення доміант творчості, світоглядних позицій автора, зв'язку між ідейним змістом і формою.

Звертаючись у нашій статті до типологічного аналізу специфіки моделювання часопросторових координат у творах А. Бірса та Ю. Яновського, маємо на меті дослідити взаємозв'язок хронотопу із жанровою природою твору, розкрити майстерність американського й українського прозаїків у царині досконалої новелістичної композиції.

Обґрунтуємо вибір для порівняння творів письменників, що не зазнали взаємовпливу (ймовірність, що Ю. Яновський був знайомий із творами А. Бірса, дуже мала – перша збірка американського новеліста вийшла в Росії аж у 1926 році; своєю чергою, американський письменник не міг читати твори українського автора бодай з тієї причини, що завершив життєвий шлях за тринадцять років до написання українцем своєї новели), належали до різних епох. Отже, про контактено-генетичні впливи можна лише здогадуватись: подібність організації хронотопу все ж не виняток – пригадаймо бодай оповідання Льва Толстого «Севастополь у травні».

По-перше, цей вибір зумовлений близькістю тематичною: і в одному, і в іншому творі йдеться про події під час війни, – описаний у новелі А. Бірса “випадок” трапився у період війни між демократичною Північчю і рабовласницьким Півднем у США; у творі Ю. Яновського події розгортаються в буревійні роки національної революції 1917 року. Для Бірса, солдата федеральних військ, війна була реальністю і як досвід, і як стан, що оголює саму сутність людини; Ю. Яновський також був свідком і очевидцем кривавих подій у своїй батьківщині. Отже, у творах обидвох письменників значущим постає завдання зображення соціально-історичного часу. Також у часопросторі двох творів присутній сакральний локус домівки, родини, батьківщини, яку належить захистити. По-друге, єднає ці твори мотив, покладений в основу сюжету: абсурдності війни, абсурдності насильницької смерті.

Увесь твір Ю. Яновського є епіфанією смерті, конкретно-буттєва реалізація якої у фізичному втіленні стає буденнішою, аніж її неусвідомлені передчуття. Абсурдність людського буття, самотність і страх перед безмежним хаосом, що насувається звідусіль, тимчасовість людини під небом Вічності та її “повернення” як постійна мандрівка душі між світами буття і не-буття – таке ж філософсько-ідейне підґрунтя і новели американського автора. Та найосновніше, що єднає ці твори, – філігранно вибудована новелістична композиція – “світ у краплі води”, яка значною мірою реалізовується завдяки майстерній грі з хронотопом, коли автор створює оті «кротові нори», що відкривають вільний вихід у інший світ, інший час і простір...

Як видається на перший погляд, «Поворот» – нарисова структура із досить спрощеною фабулою (персонаж гине уві сні в окопі від ворожої кулі), однак твір усе ж характеризується новелістичним типом мислення, що виявляється перш за все в драматизмі викладу й глибині асоціативно-поетичної організації. У сюжеті названого твору задіюється міфологема повернення, причому її поліфункціональність передбачена вже у назві. Власне подієва, фабульна частина твору – це три невеликі абзаци про смерть сонного солдата в окопі; натомість сюжет базується на лейтмотивності та еквівалентності.

Фабула твору А. Бірса охоплює короткий епізод страти засудженого за співчуття до солдатів Півдня плантатора: усього лише випадок, що трапився на мосту через Совиний рівчак... Однак, як і в новелі українського автора, ця коротка мить від приготувань до страти і того моменту, коли на шиї засудженого затягнувся зашморг, розширюється до меж вічності. Потік часу подається крізь призму сприйняття героя в стані афекту – зокрема в каталептичному стані, в якому час зникає, коли одна мить уміщує все життя. І навіть різниця заголовків двох творів – позірна, бо страта як “випадок” у довгому ланцюзі перевтілень, реінкарнацій – це той же “поворот” до “дому буття”, у вічність.

Для героя А. Бірса повернення до рідної домівки й родини, як і для персонажа твору Ю. Яновського, також рівнозначне поверненню до життя, однак це майже-повернення відбувається також тільки в передсмертному маренні: як завершений факт сприймається нездійснена втеча із петлі. Міфологема повернення задіяна в сюжеті обидвох творів, однак у Яновського вона постає композиційно функціональнішою.

Новели обидвох авторів мають властивий для цього жанру початок: “*ex abrupto*”. Однак якщо початок твору Ю. Яновського – повернення героя додому (хоча це, як ми довідаємося в фіналі твору, тільки сновізія), то для персонажа англійського автора дорога додому в непростій ситуації із зашморгом на шії виглядає просто неможливою. Зауважмо – новелу «Поворот» писав уже не стільки неоромантик, а експресіоніст, навіть сюрреаліст. Тому її образність ґрунтується на інших художніх законах, відтак відчуття абсурдності посилюється фантазмагорією повернення в антисвіт, в якому вже неможливо віднайти поріг рідного дому. Реалістичність цього антисвіту підкріплена конкретикою деталей: перш за все – часових і просторових, ба навіть вкрапленням соціально-історичного хронотопу: “...до батьківщини повернувся надвечір. Поставив рушницю до комина згорілої хати. Село лежало в хаосі. Взимку через нього пройшов фронт. Посередині уїлася в землю воєнна дорога. Село зруйнували набої і спалив вогонь”. Однак ключовий образ, використаний Ю. Яновським в описі сплюндрованого села – метафоричний образ дворів як осквернених чаш – “увігнуті двори стояли, як чаші. В них життя людини починалося, стигло і приходило до краю. Людські ноги витоптали землю на подвір’ї. Покоління топталися, вибиваючи двір-чашу” – на фоні ледь зріючого весняного відродження природи дає авторові змогу сконцентрувавшись лише на експресії вираження, що створює новелістичну напругу. Ю. Яновський, здавалося б, фіксує тільки зовнішні вияви психічного стану свого героя в момент усвідомлення безповоротності втрати, однак ця “зовнішність” якнайглибше передає межовість його стану: “Він ловив руками ніч, що обступала, стріляв у мовчазний місяць і наче бачив, як падали з нього блискучі тріски. Місяць раптом заховався, і селянин заснув”.

Для твору А. Бірса також властиве чергуванням динаміки й статички, що, власне, і створює новелістичну “шпаннунг”. Вже презентація героя подана в зударі статички й динаміки: на мосту, здається, нічого особливого не відбувається: “На залізничному мосту стояла людина й дивилася вниз, на швидкі води в двадцяти футах під нею”. Однак наступне речення не може не викликати читацьку реакцію: “Руки в людини були зв’язані за спиною, шию стягувала мотузка”.

Отже, з перших рядків твору маємо вихід нервового волокна новели на поверхню. Подальший детальний опис приготувань до страти (повільно й методично) має свою композиційну завершеність: це композиція жанрової картини, дії, застиглої на полотні. Тут своє місце за-

ймають вартіві, солдати федеральної армії, що готують імпровізований ешафот, офіцер із рушницею “на позір”. Бірс моделює локус дії на мості – хоча у творі нема такої виразної апеляції до міфопоетичних образів, як у Ю. Яновського, однак архетипне підґрунтя цього образу не втрачає свого значення (міст як перехід, ріка як межа – між берегами, світами, життям і смертю). І в реалістичній деталізації, що спрацьовує на сповільнення, ослаблення напруги, раптом тривожною нотою надії зринає деталь – “на сотню ярдів колія втікала по прямій в ліс, а далі ховалася за поворотом”. У закритому сторожею зусібіч просторі раптом з’являється натяк на певну можливість, вихоплену підсвідомістю. Зауважимо, що А. Бірс завжди дотримувався задекларованого Едгаром По принципу єдності деталей авторського задуму. З його творів, підкреслюють дослідники, не можна забрати жодної деталі, не зруйнувавши цілісність новели. Погодьмось: нема бурхливої реакції диверсанта на неминучу смерть, картина, здавалося б, зовсім статична. Однак сама фраза – “колія втікала і ховалась” – створює ефект напруги, промовляє за персонажа. Така раптова розімкнутість застиглому часу й обмеженого простору дає неясну надію. Однак подальший виклад – знову сповільнений: наче байдужим поглядом стороннього спостерігача автор розглядає постать “людини, якій належить бути повішеною”. Одяг, статура, обличчя – усе в спокійному тоні. Хіба що “великі темно-сірі очі виражали доброту, що було дещо неочікуваним в людині із зашморгом на шиї”. Так ми довідуємося, що людина на мості – плантатор Пейтон Фарквар, диверсант, який не встиг учинити жодної диверсії. І в цей розмірений погляд збоку раптом знову вклинюється деталь, важлива й значуща і в системі образності, і в створенні ефекту динаміки, напруги, і в моделюванні хронотопу: коли Пейтона підводять до краю мосту, він раптом помічає шалений біг річки під його ногами.

За характером колізій, які хвилювали Бірса, за прикметними рисами поезики його творів письменника вважають романтиком. Водночас дослідники підкреслюють, що за складом світосприйняття він був реалістом (давалася взнаки журналістська діяльність). Масштабність образів-символів, яких вимагала романтична поезика, – і репортерська точність опису, математична обрахованість композиції, – ці риси своєрідно переплітаються в його творчому методі, даючи неповторне забарвлення індивідуально-авторського стилю.

Невелика новела Юрія Яновського густо насичена полісемантичними образами, що сягають архетипної символіки. Таким є і образ новенького плуга, що наснився втомленому фізичними й душевними стражданнями селянинові. Вчорашній солдат, він марить працею на землі, адже його хліборобський космос – то акт і результат креативної праці, ритуал поклоніння землі й зерну. Тому, наче дитині – мамина грудь, сниться спраглому солдатові “новий та зелений плуг” – як порятунок у хаосі, як вказівка на єдино можливий шлях – працю, що матиме

радiсно-еротичне наповнення, марно ж йому сниться і дружина. І в цьому сні-візії (хоча “сам же знав напевно, що спить на сільському погориджі”) хаос війни на короткий час витісняється космосом хліборобів, котрі споконвіку щовесни благословляли землю золотим зерном на відродження.

Емпірична, видима реальність, що є відображенням інформаційного світу структур, протікає в часі, у позаемпіричній панує вічність. Тому саме у сні як виході на інформаційний світ структур, можна повернутись у минуле, в якому був щасливий, наче в сьогодні: у сновізійності панує не динамічна концепція часу, а статична. Уві сні солдат бачить реальну загрозу, що зависла над хатою як символом його життя: “Над хатою повстала хмара. Вона сама була далеко ще, та її пальці вже з’явилися на небі. До них знизу добігали відгомони блискавок. Розчепірені пальці стислися в кулак. Замірився з бездонного неба на сонце, що висіло низько». Він мусить врятувати свій світ, однак відчуває, як в мозку, обплутаним липкими тенетами сну, йде боротьба двох снів: «осяної сонцем хати, крізь яку ввижалася похмура траншея”.

Зауважимо, композиція новели Ю. Яновського, як і твору А. Бірса, має багатровершинну структуру. Така структура моделюється письменниками, що належать до різних стильових парадигм, оперують різною поетикальною палітрою, саме завдяки майстерній грі з часовими площинами.

Першим кульмінаційним моментом новели «Поворот» є боротьба цих двох снів, і, як вирішення конфлікту, – злива. Підсвідомість людини видобула зі своїх найдавніших, найглибших схованок рятівну модель поведінки: адже, щоб чаша знову наповнилась, потрібна жертва: “Струмені дощу добиралися до тіла, краплі збігали з обличчя. Людині почало снитися, що її поранено. Їй здалося – з рани на спині тече собі, збігає холодна кров”.

Пробудження на попелищі рідного села, освітлена денним світлом картина сплюндрованого селянського раю (“Хати стояли безверхі. Обгорілі стіни та купи гною смерділи великим чужим горем і сажею”), в якому “сонце піднеслося з хаосу обривів”, абсолютна самотність серед всесвітнього хаосу не можуть все ж морально розчавити людину, бо в неї вже є врятований сон про білу хату і врятована уві сні хата. Тому “він знайшов таки його поле”. Страшний ритуал, який змушений персонаж виконувати для очищення оскверненої землі, не сприймається як святотатство: “Він узяв лопату, що стриміла неподалік. Лопата прийшлася до рук, як рушниця. Почав зарівнювати своє поле. Він рубав руки трупам, щоб не витикалися з землі. Одтягав на бік тих, які лежали на поверхні. Знаходив зброю та амуніцію і складав на купу”.

Міф як парадигма всіх значущих актів людської поведінки проступає в сюжеті не тільки в образі сіяча, але й у самому акті очищення землі й моделюванні хронотопу, розімкнутого на вічність: “Сонце схо-

діло й заходило, він усе копав. Над ним дмухало безліч вітрів. Стихії приходили на зміну одна одній і руйнували рештки житла. Думав “ми” і уявляв безліч руїн і людську пустелю. Нелюдська мука сповнила мозок. Орав і засівав зерном. Летіло, як дріб, зерно. Як краплі важкі, розліталось з руки. І, майже на очах, почало проростати і рости”. Боротьба за віднайдення “втраченого раю” у підсвідомості персонажа не вщухає ні на мить: він мусить постійно відганяти сон про “безум траншей”, боротись за майбутній урожай як запоруку і символ грядущого, іншого, життя. Ця боротьба, її динаміка підкреслені перехрещенням мортальної й вітальної атрибутики, з акцентом на трансгресії смерті в життя: коли “затужив на вітрі колос, у смороді недогнилих залишків війни зашелестіло поле рівного колосу. Жертви війни простягали з-під землі рештки кісток”, “селянин рубав кістки лопатою – вони замірялися на його землю”.

Відомо, що перебуваючи на межі між життям і смертю (тобто, за С. Грофом, у зміненому стані свідомості) чи в стані сну як в одному із різновидів зміненого стану свідомості, людина отримує доступ до “зчитування” інформації позаімпіричної дійсності. Ця інформація “виринає” на поверхню свідомості у вигляді архетипних образів. У стані смертельної загрози (як з’ясується пізніше, солдат уві сні “ледве не повісився, зачепившись коміром шинелі за сучок на облямівці траншеї”) бачиться йому картина жнив (нива – символ долі, життя): як не прагнув скосити свій лан – “косив довго, цілий вік” – “не міг покласти всього поля. Підводилося позаду, як живе, і вросло стебельцями в землю. Почавши косити дитиною, він ніби пройшов ціле життя. Не зміг докосити і заснув, упавши на гарячий сніг”. І коли в цьому “сні сну” чоловік бачить знову на своєму полі “траншею і війну”, то вирішує покласти край постійній муці серця, котре не хоче змиритися із втратою найважливішого, найпосутнішого в душі селянина, в його фізичному й духовному бутті. Тому коса як хліборобське знаряддя, призначене приносити безкровну жертву новому циклові майбутнього життя через зерно і в зерні, трансформується в знаряддя смерті: “Узяв косу і хотів перерізати нею горлянку. Коса згиналась і лоскотала”. Знаючи, що його мука йде із серця, котре не приймає космічної самотності й руїни всього, що було для нього найдорожчим, “косою спробував проколоти серце”. Але серце “нишпорило в грудях і ховалося у всі кутки”. Спроба повіситись уві сні призвела до реального пробудження й усвідомлення справжньої загрози смерті від повішення: коли “увесь великий мозок перетворився на крапку”, в якій “купчилась свідомість, усе таємне і все найважливіше, крапку охопив безум. Безумом вона запалила увесь мозок, і людина прокинулася напівзадушена.

Усе це був сон. Війна ще не скінчилася. Людина була ще на війні”. Разом із пробудженням і врятованим від смерті персонажем переживає катарсис і читач. Однак доля персонажа вже вирішена уві сні – його

готовністю до самопожертви, готовністю заповнити власною кров'ю “вистиглі чаші” рідних дворів, упасти на землю теплими краплинами, щоб покутувати перед нею тяжкий гріх осквернення і дати надію на нове воскресіння й буяння життя. Чи не тому в лічені хвилини після пробудження, коли “німе захоплення застигло на його обличчі”, “йому просто в вічі прилетіла куля. Вона наче безліч років угвинчувалася в його мозок, і зрештою він перестав фіксувати все – і сні, і життя, падаючи помалу, як зібганий мішок землі, у рідке болото траншеї”. Типово експресіоністична поетика новели, помножена на оригінальну образність, що базується на архетипнім підґрунті, увиразнюється конструктивним для композиції сюжету і архітектоніки новели мотивом сну.

Для Пейтона Фарквара, героя твору А. Бірса, на помежів'ї життя і смерті час стає відчутно-реальним, матеріалізованим у емблематичному знакові. Час для нього звучить: коли персонаж закрив очі, щоб в останню мить думати про дружину й дітей, якийсь звук, настирливий і незрозумілий, відволікає його: ‘цей звук одночасно здавався безкінечно далеким і дуже близьким. Удари лунали через правильні відрізки, але повільно, наче поховальний дзвін’. Вага секунд в очікуванні смерті, опредмечена цоканням стрілок його власного годинника, стає нестерпною: “він заледве потамував крик”. І думки про дім, родину “блискавкою промайнули в його мозкові”. У моделюванні візуально-оптичного сприйняття часу й простору в новелі А. Бірса важливу роль відіграє використання динаміки й статички, при чому ця прикмета виявляє себе як на рівні композиційної організації, так і на рівні образотворення, передачі внутрішнього стану героя, пафосній домінанті. Фактично в невеличкому фрагменті тексту – “генний набір” усього твору: і психологічний стан героя, і пафос твору, і вихід на аксіологічний рівень композиції. Ще доки затягнеться на шиї Пейтона Фарквара зашморг, ми встигаємо дізнатися із блискавичної ретроспективної мандрівки його свідомості про тихе родинне життя, про симпатії до справи Півдня, бажання прислужитися цій справі, провокацію шпигуна федеральних військ. Новелу можна поділити на кілька змістових фрагментів, кожен з яких має власну кульмінаційну точку. І кожен фрагмент виявляє силу спротиву смерті. Авторська гра з часом дає багаті можливості для неймовірних композиційних багатоходівок.

Пейтон, підвішений з моста над річкою, втратив свідомість, а коли прийшов до тями, як “йому здавалось, через тисячоліття”, крім муки й болю, раптом відчув: “зненацька світло з голосним сплеском пішло вгору; вуха наповнились скаженим ревінням, відтак запанували холод і морок. Він здогадався: мотузка обірвалася і він упав у воду”. Отже, задіяно іншу часо-просторову площину буття героя. Однак напруга викладу, ота обов'язкова новелістична “шпаннунг”, не спадає: адже у нього зв'язані руки і його чекає смерть повішеника на дні ріки... Шалене бажання жити дає Пейтонові снагу звільнитись від пут. Читач ра-

зом із персонажем вірить у чудесний порятунок: запорука реальності відчуттів, зокрема сприйняття часу як “тут і зараз”, – Бірсова увага до деталі (герой відчуває обличчям кожен поштовх води, бачить на деревах на березі кожен листочок, кожную прожилку на ньому, павуків і павутину). І знову Бірс не зраджує собі: особливу роль відводить промовистій деталі, що може прочитуватися як у прямому, так і в переносному значенні: “Він вплив на поверхню спиною до моста, і в ту ж хвилину видимий світ став повільно повертатися довкола нього, наче довкола осі”. Маємо виразний натяк на те, що час уже не лінійний, що відбулося щось, про що не здогадується ні персонаж, ні читач, але достеменно знає автор.

З появою Пейтона на “світ білий” із глибин річки (достеменно наче друге народження!) на нього знову чигає смерть: він чує, як офіцер дає команду прицілитись... І знову напружена боротьба за життя, намагання ухилитися від куль і гарматних ядер... неймовірне везіння – “він потрапив у вир і через кілька хвилин його викинуло на протилежний берег”. Якщо пам’ятати, що в Бірса не буває випадкових деталей, “вир”, “чорторий” – це теж емблематичний знак часу, що перетікає сам у себе, – закільцьованого часу. Починається нова історія, новий топос – незнайомого місця з дивними деревами в не менш дивному лісі: “Увесь день він йшов, орієнтуючись за сонцем. Ліс здавався безкінечним; ніде не видно було ані галявини, ані мисливської стежки. Він і не знав, що живе в такій глушині. У цьому відкритті було щось жахливе”. І навіть зорі на нічному небі були якимись дивними – вони з’єднувалися в абсолютно невідомі, дивовижні сузір’я: “Він відчував, що їх розташування має таємне і зловіще значення. Ліс довкола був сповнений дивних звуків, серед яких він зовсім чітко почув шепіт на незнайомій мові». Пейтон так стомився, що заснув ідучи. А коли прокинувся, місцевість була зовсім іншою: він стояв біля воріт рідного дому. І читач вірить невинному припущенню автора: може, герой просто марив? Ось-ось він обійме дружину: «Він уже хоче притиснути її до грудей, як раптом страшний удар падає заді на його шию; сліпучо-біле світло гарматного пострілу спалахує довкола – відтак морок і тиша”.

Здавалося б, типово новелістична шпилька відточена з неймовірною майстерністю. Однак новелам А. Бірза властива подвійна розв’язка, що посилює емоційний ефект: “псевдорозв’язка” становить вдаль розв’язання конфлікту, покладеного в основу сюжету; справжня розв’язка – розвінчує хеппі-енд. Тому пружина інтриги вистрілює в останньому реченні твору: “Пейтон Фарквар був мертвий: тіло його, з переламаною шиєю, розмірено колихалося під стропилами мосту через Совиний рівчак”. Усе, що сприймалося як реальні випробування, боротьба персонажа за життя, насправді відбулося в передсмертному маренні, за якусь долю секунди.

Фактично безфабульна структура твору Ю. Яновського (як зазначалося вище, власне фабула, реальна подія займає всього три невеличкі абзаци) сприймається як насичена подієвістю також завдяки застосуванню автором прийому концентричних переходів сну в сон і “псевдопробуджень”. Душа солдата вже у сновізіях стає на дорогу вічності, ніби володіючи таємним знанням про свою долю. Однак їй слід виконати міфічне надзавдання жертвоприношення, аби мати право на вічність. Можна сказати, що таке надзавдання має і Пейтон Факуер – герой Бірсової новели. Адже із передісторії героя довідуємось про його гарячі симпатії до справи Півдня. Тому його смерть далеко не випадкова й не безглузда, як це може видаватись на перший погляд.

Як доводить зроблений нами типологічний аналіз новел Ю. Яновського та А. Бірса, обидва письменники майстерно використали просторово-часову композицію як особливий, усвідомлений художній прийом. Ведучи “гру” з часом і простором, автори задіяли багаті можливості для цікавих композиційних багатоходівок, завдяки чому досягли справді досконалої архітектоніки. Фабульний, подієвий час у новелі Ю. Яновського – майже дорівнює нулю; натомість час художній – неймовірно насичений ейдосами подій. Окрім того, автономним часовим вкрапленням у хронотопі твору є момент фіксації смерті героя, коли «йому просто в вічі прилетіла куля».

Для новели А. Бірса характерна така ж гра з часом, що базується на художній студії каталептичного стану. Автор майстерно включає у часові рамки твору і хронотоп-ретроспекцію, і маркери соціально-історичного часу, і візії персонажа в каталептичному стані. У часопросторі його твору також присутній сакральний локус домівки, що розгортає в глибинному підложжі сюжету знакову міфологему повернення. Для новели А. Бірса, як і для Ю. Яновського, характерна подвійна розв’язка, що посилює емоційний ефект: “псевдорозв’язка” становить вдале розв’язання конфлікту, покладеного в основу сюжету; справжня розв’язка – розвінчує хеппі-енд.

Філігранно вибудована завдяки майстерній грі з часом новелістична композиція однак не становить самоціль ні для Ю. Яновського, ні для А. Бірса. Співставляючи різні часопросторові виміри, обидва автори намагалися виявити як характеристичні властивості «тут» і «тепер», так і загальні, універсальні закони буття, осмислити світ в його єдності, показати абсурдність війни.

Література

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 11-193.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / Бахтин М. // Исследования разных лет – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.

3. Бірс, Амброуз. Випадок на мосту через Совиний струмок / А. Бірс; з англ. пер. О. Король // Зібрання творів – К.: Вид-во Жупанського, 2017. – С. 13-21.
4. Косарев А. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость: Учебное пособие для вузов. / А. Косарев. – М.: ПЭР СЭ; Спб.: Университетская книга, 2000. – 304 с.
5. Пахаренко В. Основи теорії літератури / В. Пахаренко. – К.: Генеза, 2007. – 296 с. – С. 253-254.
6. Яновський Ю. Поворот / Ю. Яновський // Оповідання. Романи. П'єси. – К.: Наук. Думка, 1984. – С. 100-104.
7. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде; Пер. с франц. – М.: Академический Проект, 2001. – 240 с.
8. Hansen-Löve A.A. Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung / A.A. Hansen-Löve // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 10. 1982. – S. 197-252.

Стаття надійшла до редакційної колегії 15.04.2017 р.

Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Пiхманцем Р. В.

**TYPOLOGY OF CHRONOTOPE MODELLING IN THE NOVELLA
«POVOROT» BY YURII YANOVSKYI AND
«AN OCCURRENCE AT OWL CREEK BRIDGE»
BY AMBROSE BIERCE**

N. V. Maftyn

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;

*Chair of Ukrainian Literature; 76018, Ivano-Frankivsk, Shevchenko St., 57;
tel. +380 (342) 59-60-74; e-mail: natalimaftyn@gmail.com*

The article conducts research into specifics of the chronotope modelling in the novellas “Povorot” by Yu. Yanovskyi and “An Occurrence at Owl Creek Bridge” by A. Bierce. The typological analysis of peculiarities of constructing temporal-spatial coordinates in the creations by the Ukrainian and the American writers permitted to expose their mastery in the realm of the novella composition. Both authors of the novellas artfully employed the spatial-temporal composition as a special, conscious fictional method. In both authors’ novellas the analogous methods of depiction of social-historical time are used, characteristic double denouement enhances an emotional effect. Thanks to the use of the technique of concentric transitions of a sleep into a sleep and “pseudo-wakenings” in Yu. Yanovskyi as well as to the character’s visions in a cataleptic condition in A. Bierce in real fact plots without fabula unfold into structures full of events.

Key words: *chronotope, novella, composition, fabula, plot, genre, mythologem, locus, social-historical time, altered state of consciousness, archetype, symbol.*