

Олександр Ткачук

НАРАТИВНА ПЕРСПЕКТИВА ТА ДИСТАНЦІЯ В МОДЕРНІСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Українське літературознавство на сучасному етапі по-новому прочитує здобутки модернізму в українському письменстві. З'явилися і продовжують виникати цікаві інтерпретації художніх творів, які ґрунтуються на новітніх науково-методичних парадигмах літературознавства. Естетична природа цих творів аналізується з позицій міфокритики, психоаналізу, гендерних студій, постструктуралізму, філософських концепцій екзистенціалізму, персоналізму тощо. Водночас актуальним залишається дослідження наративної природи художніх творів, зокрема модерністських. У вітчизняному літературознавстві теорія оповіді знаходила застосування в працях О.Білецького, О.Гончара, П.Хропка, Л.Кодацької, І.Денисюка та ін.¹. Ця традиція знайшла продовження в сучасних дослідників². Водночас більшість праць, в яких порушується питання нарації, стосуються аналізу особливостей розповіді в окремих творах або творчості одного письменника. Через це недостатньо вивченим залишається питання про наративну природу літературних шкіл та напрямів. Лише маючи загальну картину розповідної манери тої чи тої епохи, можна позиціонувати індивідуальні особливості стилю прозаїка, виділити його внесок у парадигму розвитку мистецтва слова.

У радянському літературознавстві був поширений погляд, що модернізм не приніс суттєвих відкриттів у царині художньої форми, оскільки нові виражальні засоби, які використовував модернізм, розвивалися до нього: “Передумови подібних форм художньої організації матеріалу виявляються вже в реалістичній літературі ХІХ ст., а письменники-реалісти ХХ ст. вели їх пошуки не менш інтенсивно, ніж модерністи, і нерідко незалежно від них”³. Зрозуміло, що така позиція зумовлена негативним ставленням до явища й протиставленням його реалізму, а звідси відбувалося применшення здобутків митців-модерністів, зокрема й у наративній сфері. Відтак характерними для модернізму радянська критика вважала такі засоби, як “потік свідомості”, внутрішній монолог, асоціативний монтаж, переплетення минулого й сьогочасного переживання. При цьому стверджувалась хибність такого захоплення формальними прийомами.

Така позиція зумовлювалась передусім глибоким вододілом між естетичними концепціями модернізму й реалізму. Вже на початку свого існування модернізм постав як елітарне явище, яке протиставляється масовому реалістичному мистецтву, про що зосібна писав Х. Ортега-і-Гасет: “Згадаймо, що за всіх епох, які мали два типи мистецтва – для більшості і меншості, – перше завжди було реалістичним”⁴. Реалістичне мистецтво, на думку філософа, популярне через те, що більшість людей не бачать зовнішньої форми твору, а тому “не звертають

¹ Див.: Білецький О. Об одной из очередных задач историко-литературной науки // *Білецький О. Збір. тв.: У 5 т.* – К., 1966. – Т.3. – С.255–273; Гончар О.І. Г.Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість. – К., 1969. – С.131–132, 149–150, 170–171, 248; Хропка П. Реалістичні тенденції прози Г.Квітки-Основ'яненка // *Українська мова і література в школі.* – 1973. – №3. – С.10–17; Кодацька Л. Художня проза Т.Шевченка. – К., 1972; Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Л., 1999; Денисюк І.О. Способи оповіді в малій прозі І.Франка // *Денисюк І. Невичерпність атома.* – Л., 2001.

² Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі І.Франка. – Л., 1999.

³ *Литературный энциклопедический словарь* / Под ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. – М., 1987. – С.226.

⁴ *Ортега-и-Гасет Х.* Вибрані твори. – К., 1994. – С.244. Далі посилання на це видання в тексті.

увагу на умовність того, що відбувається, віддаються насолоді реальністю, яку показано у творі” (243). Натомість новий стиль прагне дегуманізувати мистецтво, акцентує увагу на художньому боці твору, через це уникає життєподібних форм, які автоматизують сприймання; твір мистецтва для нього є лише витвором мистецтва, його проймає глибока іронія. Через це прихильники реалістичного методу заперечували світоглядні позиції модерністів і скептично ставилися до пошуків у галузі форми. Так, Д.Лукач помилкою авангардизму вважав “фальшивий суб’єктивізм”, що передусім абсолютизував внутрішнє життя особистості та безплідні формальні експерименти. Так само Д.Лукач дискваліфікував розвинуті в модерних течіях нарративні техніки, проте згодом визнав, що вони могли служити реалістичним цілям, як наприклад, потік свідомості в романі Т.Манна “Лотта в Веймарі”. Візію світу, створену авангардизмом, літературознавець критикував за те, що вона статична, хаотична й неієрархізована, виражає і викликає пасивність, безсилля, відчуття самотності і страху. Зрозуміло, що марксистська критика в особі і радянських, і зарубіжних критиків, йдучи за теорією мімезису, вважала, що оптимальним літературним методом є реалізм.

Однак ще в другій половині XIX ст. серед літераторів виникло незадоволення реалізмом. Так, у 1891 р. Едмон де Гонкур у відповіді на анкету Ж.Гуре висловив думку, що жанр роману вичерпано, бо ця модель вже розповіла все, що мала сказати⁵. Такі погляди виявились насамперед у критиці роману, який вважався вичерпаним, тобто побудованим на застарілих нарративних прийомах, які явно схематизували сприйняття дійсності.

Оновлення жанру розгорнулось двома шляхами. Першим був натуралізм, який запропонував нову концепцію літератури, що включала зміну в моделюванні фікційного світу. Однак, крім прихильників, новий напрям отримав і противників. На думку того ж Д.Лукача, романний світ у натуралістів надмірно ієрархізований внаслідок детермінованості, а помилка натуралізму полягає у “фальшивому об’єктивізмі”, що виключає суб’єктивні чинники. Тому незабаром з’явилася нова тенденція, яка ґрунтувалась на теорії символізму: в творі в художній формі мали бути представлені справжні основи буття, які в реальності приховані. Ця тенденція тою чи тою мірою виявилась у творчості багатьох письменників, не тільки символістів. Для нас цікаво, що саме в дискусії про принцип конструювання візії світу були вплетені рефлексії щодо мистецьких нарративних стратегій. Переважно концентрувалися вони навколо проблем композиції і наратора.

Осмислення нарративної техніки відбулося в працях письменників та критиків переважно на початку XX ст. До цього часу на нарративну організацію творів увага не зверталася. Така конструкція, як наратор, вважалась цілком очевидною і не розглядалась. Йдеться не про імпліцитного наратора, який прихований у тексті. Навпаки, в XIX ст. був поширеним всезнаючий (гетеродієгетичний) розповідач, який повною мірою виявляв себе у творі, однак не викликав стосовно себе будь-яких значних рефлексій з боку критиків. Такий стан тривав і на початку XX ст., зокрема в українській літературі. І хоча тип наратора І.Франка, М.Яцкова, М.Коцюбинського, О.Кобилянської та інших митців відмінний від типології розповідача попереднього періоду, тогочасна критика цього не помічає.

Натомість розвиток модернізму з його увагою до психологізму, нюансів психічного життя людини і форми твору викликає дискусію довкола нарративних конструкцій літературних творів. Внаслідок цього в літературно-критичному дискурсі на нарративну природу твору почали звертати увагу не тільки критики, а

⁵ Див.: *Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire.* – Paris, 1901. – S.168.

й письменники. Якщо в XIX ст. вибір наративної стратегії був для митця процесом індивідуальним, неоднорідним від твору до твору, то вже на початку XX ст. цей вибір почав осмислюватись та обговорюватись. Концепція наративу стала підлягати не стільки розкриттю інтенції автора в окремому творі, скільки вираженню авторської концепції людської психології, моделювання дійсності. Через це прозаїки почали вдаватися до метанаративу, який втілювався в передмовях до творів, рідше в автотематичних творах. Одним із таких митців був Г.Джеймс, прихильник сценічного зображення. За Г.Джеймсом, кращою є об'єктивна техніка, яка не містить наративного коментаря. Водночас він визнавав у передмові до "Незручного віку", що така техніка дуже важка для виконання, якщо тематика твору ускладнена. Основа сценічного зображення – діалог, але Г.Джеймс висловлював застереження стосовно його надмірного використання, вважаючи, що той відіграє швидше ілюстративну функцію, а не конструктивну ("Урок Бальзака") і рекомендував застосовувати чергування сцени і картини, тобто зображення подій і нарації про події. Саме на категоріях "показу" (showing) і "розповіді" (telling) побудував свою концепцію і Персі Лаббок, який власну наративну типологію ілюстрував на прикладі романів Генрі Джеймса. Літературознавець високо оцінив метод Г.Джеймса, окресливши його як драматичну форму, яка не містить присутності автора і, на його думку, є найбільш завершеною⁶. Подібна концепція прозвучала і в німецького літературознавця Я.Васермана, який вимагав від наратора невидимості, а від того, про що він розповідає, найбільшої ясності⁷.

Посилена увага до сценічного зображення подій пояснювалась Ортегою-і-Гасетом концепцією присутності, згідно з якою відмінність між звичайним позначенням і правдивою присутністю стала вирішальною в романі. В "Думках про роман" критик зазначав, що жанр роману "розвивався від простої оповіді, яка була лише позначальною, до достеменного показу". У новому мистецтві жанр роману має не показувати долю чи пригоди персонажів, а репрезентувати їхню присутність. "Нам до вподоби спостерігати за ними (персонажами. – О.Т.) зблизька, перейматися їхнім внутрішнім життям, розуміти їх, занурюватись в їхній світ" (277). У такий спосіб у літературу з новою силою входить категорія суб'єктивного. "Значення суб'єктивного формуються через структуру присутності (тобто різні способи актуалізації часо-просторового континууму, в якому виявляє суб'єкт свою реальність і активність). Індивідуальний смисл і актуальність присутності людини у світі є опорними для модерної дискурсії", – зазначає Т.Гундорова⁸.

Наративні принципи Г.Джеймса – класичний приклад внутрішньої фокалізації. Нарация від третьої особи, як "об'єктивний" елемент, послідовно розгортає перспективу героя або кількох осіб, тобто є тим самим "зануренням" у світ персонажів. Техніка Г.Джеймса відзначається пізнавальною й ідейною однорідністю викладу, що своєю чергою спричиняє звуження перспективи або "скорочення образу". Г.Джеймс вважав, що відмова від такої послідовності "заломлення реєстру" завжди шкідлива, про це він говорить у передмові до "Крила голубки".

Однак протиставлялась наративна техніка Г.Джеймса не стільки згаданій неоднорідності викладу, скільки класичній всезнаючій нарації. Зокрема, погляди Г.Уеллса Г.Маркевич називає більш традиційними й ліберальними, оскільки той не відкидав авторського аналізу та оцінки, допускав перехід від теми до теми,

⁶ Див.: *Lubbock P.* The craft of fiction. – London, 1957. – S. 147–198.

⁷ Див.: *Wassermann J.* Die Kunst der Erzählung. – Berlin, 1904. – S.22.

⁸ *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – С.126.

відступи, звертання до читача, які нагадують, що це не правда, а вигадка, вважаючи їх хоч і ризикованими, але здатними створити певну “глибину суб’єктивної реальності”⁹.

Водночас читач уже не сприймав втручання та оцінки такого наратора. Гаслом такого читача можуть служити слова Ортеги-і-Гасета: “Треба, щоб ми бачили життя романічних героїв, а не тільки слухали про них” (277). Звідси потреба передати точку зору особи, дивитися на світ її очима. Завданням наративу було домогтися ідентифікації читача з персонажем, з його системою поглядів. В історико-літературному аспекті цей процес відобразився в переході від аукторіальної наративної ситуації до акторіальної. За Ф.Штанцелем, аукторіальна наративна ситуація визначається тим, що центром читацьких орієнтацій у фіктивному світі є судження, оцінки й зауваження наратора. Відповідно в акторіальній наративній ситуації роль такого орієнтира виконують оцінки, судження персонажа. Аукторіальна ситуація передбачає всезнаючого, всюдисущого експліцитного наратора. Вважається, що такий наратив характерний для літератури першої половини ХІХ ст. Однак перехід від аукторальної до акторіальної або персонажної наративної ситуації відбувався поступово. Перші елементи наявні вже в англійській літературі ХVІІІ ст. Це були лише окремі моменти твору, бо загалом зміни припадають на період творчості Г.Флобера, братів Гонкурів, Е.Золя. Саме ці письменники внесли зміни до класичного способу наративу, який утвердив на той час О.Бальзак. Значну роль відігравав індивідуальний пошук митців, як, наприклад, Ф.Достоевського, але вирішальну роль в утвердженні персонажної наративної ситуації відіграв натуралізм¹⁰. Саме в натуралізмі, на відміну від реалізму, мова наратора перестає бути мовою моралізаторства й інтерпретації. Нова наративна ситуація найбільше позначилась на мовленнєвому оформленні дискурсу наратора та персонажа.

Домінування чийогось мовлення – важливий чинник дискурсу твору: чиею мовою передана інформація, такою буде інтерпретація читача. “Дискурс, що виражає владні структури, в тексті є найсильнішим, найрозгорнутішим і найбагатшим, проникає у всі клітини тексту, буквально “заражає їх собою”¹¹. Таким владним дискурсом у реалістичній прозі володіє гетеродієгетичний наратор. Хоча в цій наративній конструкції розповідач може надавати слово герою, але наративна перспектива визначається такими принципами: головною є перспектива всезнаючого наратора, який підпорядковує собі мовлення героя і передає в оточенні власного коментаря. Такий наратив відповідав реалізму, оскільки раціоналізував світ, представляв його зрозумілим й очевидним, що виявлялось і в раціоналізації мови, яка виражала непорушну правду про репрезентований світ.

Модернізм характеризується передусім іншою роллю наратора, іншою концепцією його мовлення. Ця відмінність полягає в нових типах відношень між мовленням наратора та мовленням персонажа. На противагу наративній перспективі реалістичного твору нарація конструюється як поєднання перспективи наратора та перспективи героя, інколи кількох персонажів. Такий процес охопив майже всі модерністські напрями, зокрема неоромантичну прозу. Еволюція оповідної манери письменників-неоромантиків “проявлялась у русі від всевідаючого наратора до розширення фокалізації одного персонажа на все оповідване й одночасно до розширення кількості точок зору для репрезентації об’єкта у різних ціннісних

⁹ *Markiewicz H.* Teorie powieści za granicą. – Warszawa, 1995. – S.213.

¹⁰ Див.: *Stanzel F.* Die typischen Formen des englischen Romans und ihre Entwicklung in 18 Jahrhundert // *Stil- und Formprobleme in der Literatur.* – Heidelberg, 1959. – S.243–248.

¹¹ *Зборовська Н.* Психологія і літературознавство. – К., 2003. – С.209.

площинах”¹². Модерний наратив представляє читачу не тільки вчинки героя, його думки, а й його спосіб мовлення. Тобто не стільки передає висловлення героя (це було і в нарації попередніх літературних напрямів), скільки спосіб мислення, відчуття героя, що виражається в мовленні. Слід зазначити, що в реалістичній прозі XIX ст. (Л.Толстой, Панас Мирний) такі елементи наративної перспективи виступали, але вони не становили цілісної системи поетики твору. Лише з послідовним розгортанням персонажної наративної ситуації такі елементи стають структурною основою поетики твору: предметом зображення є не тільки вчинки героя, а й вербальний акт, який виступає тепер такою ж важливою функцією героя, як будь-яка інша його дія. Природа мовленнєвого акту полягає в тому, що він не тільки виступає об’єктом зображення, а й сам безпосередньо впливає на нарацію в творі. Цей вплив має подвійну природу. Перший аспект пов’язаний з розгортанням наративних кодів у тексті. Дискурс героя впливає на наративний код, який формується наратором і таким чином видозмінює владний дискурс твору. Це в свою чергу визначає центр читацьких орієнтацій. Тобто цей аспект виявляється в площині аукторіальної/акторіальної наративної ситуації. Другий аспект виступає в сфері наративної модальності, з її бінарною опозицією дієгезису/мімезису. Ж.Женетт, розглядаючи проблему наративної модальності та питання дистанції, виділив три стани дискурсу персонажа. Найбільш міметичним з них є цитований дискурс, який являє собою дослівну передачу мовлення персонажа за допомогою прямої мови. В класичній прозі він подавався в обрамленні дискурсу наратора. Останній часто мав вигляд атрибутивного дискурсу, який уточнював акт мовлення чи мислення, вказував на його різні характеристики, обставини, в якій він з’являється. Для організації внутрішньої фокалізації, яка передає картину світу очима персонажа, застосовуються два інші типи дискурсу – наративований та транспонований¹³. Якщо при цитованому дискурсі мова наратора і персонажа розмежовується, то в цих випадках мовлення персонажа проникає в мову наратора. У мовленні це маніфестується в застосуванні невластиве прямої мови. Цей процес зумовлює вплив на мовну особистість наратора, бо його нарація наповнюється чужими словами. В такому випадку слід зважати на свідому установку модернізму, який спонукав передачу наратором точки зору іншої особи, а тому в його наративі це явище набуває домінуючого характеру. Реалістична проза в цьому аспекті суттєво відмінна від творів модернізму, бо для неї було характерним підпорядкування мовлення персонажа голосу наратора. Водночас вже натуралізм уможливив застосування в мові твору будь-якого різновиду мовлення, в тому числі нецензурного. Вживання нелітературної мови в мовленні героя було ефективнішим засобом для характеристики персонажа, ніж пряма авторська вказівка. Таким прийомом є німецький акцент барона Нусінгена (“Банкірський дім Нусінгена”) в О.Бальзака, мовлення Германа Гольдкремера в натуралістичній повісті “*Voie constrictor*” І.Франка. Ж.Женетт зазначає, що завдяки цьому прийому мовна манера персонажа є “об’єктивізованою” через чітку диференціацію дискурсу розповідача і дискурсу персонажів, завдяки чому досягається міметичний ефект, очевидно, більш виразний, ніж у будь-кого з попередніх романістів”¹⁴. Однак загалом утверджувалась концепція, за якою невластива пряма мова уподібнювалася до мови наратора. Натомість у модерній прозі початку XX ст. наратор втрачав мовну особистість, бо наративна перспектива

¹² Гижий В. Типологічні відповідності української та англійської неоромантичної прози кінця XIX – початку XX ст. (текстологія і поетика). Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2000. – С.7.

¹³ Женетт Ж. *Фигуры*: В 2 т. – М., 1998. – Т.2. – С.189–190.

¹⁴ Там само. – С.199.

героя, його мовлення набували великої ваги. Якщо розглядати в цьому аспекті стиль реалістичних творів XIX ст., то його, за словами М.Гловінського, можна назвати лінійним стилем цитування: чужа мова замкнута, автономна, тоді як стиль модернізму малярський: процитована мова втрачає контур, звучить у контексті¹⁵. Зокрема, М.Ільницький помітив, що композиційним принципом побудови новел модерніста М.Яцкова є прийоми малярства й скульптури, а сам новеліст стверджував, що модерна література має використовувати пластику живопису й музики¹⁶. Прагнення наратора говорити мовою героя, включати тою чи тою мірою елементи його мовлення у власну нарацію сприймалось І.Франком у “літературній техніці” Ольги Кобилянської, В. Стефаніка, М.Черемшини, М.Яцкова як поетичний лет, мелодійність, ніжність, грація та різноманітність¹⁷.

Саме ці нарративні тенденції в прозі кінця XIX – початку XX ст. модернізували літературу, зокрема українську, зумовили її психологізацію. В реалістичній прозі XIX ст. т.зв. психологізм персонажа не був справою окремих аналізів чи переказування висловлювань героїв, а становив проблему конструкції цілого твору, ключовим питанням для якої була мотивація: особистість героя мала виявлятися через його вчинки (також пов’язані з ним коментарі й узагальнення, здійснювані наратором), оскільки вони функціонують у структурі фабули¹⁸. Психологічно правдивим міг бути тільки той персонаж, який зображався письменником відповідно до світогляду читачів. Така система порушилась із появою натуралізму, теоретики якого, зокрема Е.Золя, на перший план вивели причиново-наслідкові зв’язки. Це зумовило інтерес до самого факту, випадку, переживання, а тому митці почали пов’язувати психологію з більш чи менш безпосереднім вираженням внутрішнього життя людини. Це змінило і рецепцію читачів, які відійшли від розгляду мотивації вчинків у творі до перцепції переживань героя. Через це невласне пряма мова стала основним засобом представлення в мовленні переживань героя, які набувають характеру тривалого процесу, а не коротких маніфестацій стану персонажа. Показ тривалості, незавершеності переживання послужило основою для появи такого наративу, як потік свідомості. Однак, щоб змодельювати процес сприймання героєм дійсності, наратор повинен зображати велику кількість скороминущих вражень. Така нарративна техніка призводить до появи імпресіонізму, з його увагою до деталі. Слід відзначити, що при цьому виникає потреба передавати у розповіді банальні речі, на які герой не звертав би увагу, тобто частина інформації подається виключно для читача. Зрозуміло, що у фабульній структурі такі елементи відіграють роль інформантів, які, за Р.Бартом, подають лише відомості про фікційний світ і є другорядними у структурі тексту. Все-таки їх наявність у творі видає присутність наратора, який впорядковує наративну перспективу.

Передача точки зору персонажа за допомогою невласне прямої мови зумовлює обмеження компетенції наратора. Виклад інформації, яка не входить у кругозір персонажа, – це, безумовно, вияв присутності наратора, порушення коду, “заломлення реєстру”(Г.Джеймс). Ця проблема викликала різні погляди й оцінки критиків. Зокрема, С.Єфремов, аналізуючи повість М.Яцкова “Огні горять”, обурюється, що “излагая от имени гимназистов всевозможную пошлую чушь... автор ничем не выдает своего личного к ней отношения”¹⁹. При цьому критик не

¹⁵ *Głowiński M.* Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej. – Kraków, 1997. – S.123.

¹⁶ *Ильницький Н.Н.* Творчество М.Яцкова в контексте идейно-эстетической борьбы в украинской литературе начала XX века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – К., 1973. – С.20.

¹⁷ *Франко І.* З останніх десятиліть XIX віку // *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т.41. – С.523.

¹⁸ Див.: *Głowiński M.* Powieść młodopolska. – S.135.

¹⁹ *Ефремов С.* На мертвой точке (Заметки читателя) // *Ефремов С.* Вибране: статті, розвідки, монографії. – К., 2002. – С.85, 86.

відчував суперечності між вимогою “добросовестного и строго объективного изложения этих данных” та концепцією активного моралізуючого наратора. Натомість французькі критики, зокрема П.Бурже (Bourget), сформулював концепцію однієї точки зору. Критик ідеалові незворушності протиставляв, як це доводять наведені ним приклади з творів В.Скотта і О.Бальзака, вільну експресію й авторитарного наратора, який перебуває поза представленим світом. Він надавав перевагу наративній стратегії обмеженої точки зору: першоособова нарація героя чи свідка або нарація в третій особі, але з перспективи окресленої постаті²⁰. Так само Ален (Emile Chartier) надавав перевагу текстам з однією вибраною перспективою²¹. Це питання вважала першорядним і Вернон Лі, яка виділила три типи точок зору: 1) представлення з середини особи; 2) точка зору аналітичного автора; 3) нічийна точка зору²². Найбільш цінною дослідниця вважала ідентифікацію автора з різними особами. Думка критика не була відірваною від життя, подібні погляди витали в письменницькому середовищі. Зокрема, А.Жід в передмові до “Ізабели” маніфестував, що задуманий ним твір подаватиме різномірні точки зору, підпорядковані різним персонажам.

Підхід до наративної перспективи зазнав змін у часовому вимірі. Так, Дж.Біч у праці “Роман ХХ століття” запропонував поділ розвитку жанру роману в ХХ ст. на дві фази²³. Перша з них — “експресіонізм” — характеризується за стилем Д.Джойса і відзначається переривністю нарації, що компенсується ритмом: повторенням тем, розмиттям межі між реальністю й маревом, редукацією фабули. Тут використовуються такі засоби, як детальне представлення окремих моментів, дезінтеграція романної особистості, “внутрішній монолог” або “потік свідомості”. В цю фазу входять і прийоми, взяті з творчості Дж.Дос Пассоса, зокрема та сама переривність нарації, симультанізм і монтаж гетерогенних тематичних частин. Друга фаза виводить на перший план іншу наративну стратегію, яка яскраво виявляється в Е.Гемінгвея і є реакцією на суб’єктивізм у літературі. Це так званий біхевіористичний наратив, який обмежується відтворенням тільки поведінки персонажів (слів і дій, але не думок і почуттів), їхньої зовнішності й обстановки, в якій вони діють. Для нього характерні зовнішня фокалізація та прийом вторинного еліпсису, параліпсису, коли відсутність інформації натякає на глибокі внутрішні переживання.

Наративна техніка другої фази, тобто така, яку застосовував Е.Гемінгвей, не була характерна для модернізму кінця ХІХ — початку ХХ ст. Насамперед це пов’язано з наративним представленням людської психіки. “В прозі ХІХ ст. перед читачем постає результат думки — будь-який монолог, наприклад, Жульєна Сореля чи Ежена Растіньяка — це результат, квінтесенція процесу мислення, логічно побудований, вироблений ланцюг тверджень. ХХ ст. показує сам процес мислення — початкову, “чорнову” роботу” свідомості”²⁴. Психологізація прози ХХ ст. відбувалась саме через змалювання психічного життя людини. Це зумовило використання внутрішнього монологу, який, передаючи хаотичність мислення, переходив у потік свідомості. Звідси і суб’єктивізація оповіді, організованої, як правило, у формі персонажної наративної ситуації. Водночас на початку ХХ ст. багато письменників вважали, що така форма об’єктивніша, ніж всезнаюча точка

²⁰ Див.: *Markiewicz H. Teorie powieści za granicą.* — S.202.

²¹ Див.: *Alain de Lattre. La doctrine de la réalité chez M. Proust // L'Ordre des choses et la creation littéraire.* — Paris, 1985 — P. 212.

²² *Lee V. On literary composition // The Contemporary Review.* — 1898. — №68. — S.43.

²³ *Beach J. The Twentieth Century Novel. Studies in the technique.* — New York, 1960. — S. 78.

²⁴ *Сурова О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия 1000–2000 / Под ред. А.Г.Андреева.* — М., 2001. — С.252.

зору. Тому біхевіористичний наратив є своєрідним синтезом цих двох підходів, який відійшов від надмірного використання внутрішньої фокалізації, але й зберіг нейтральну позицію наратора.

Отже, для модерної прози кінця XIX — початку XX ст. характерні суттєві відмінності в організації наративної перспективи від класичної реалістичної літератури. Зміни, підготовлені натуралізмом, знайшли творче застосування в модернізмі. Персонажна наративна ситуація, відхід від моралізаторства наратора, використання чужого мовлення, часто відмінного від літературної мови наратора, увага до окремих деталей, у тому числі внутрішнього життя людини — все це було заявлено у натуралізмі. Посилення уваги до психології людини, її суб'єктивного сприйняття світу поклало початок широкому застосуванню внутрішньої фокалізації, коли гетеродієгетичний наратор відтворював точку зору героя. Впровадження невластивої прямої мови призвело до кардинальних змін в організації дискурсу наратора й поетики цілого твору, зумовило взаємопроникнення дискурсу наратора й дискурсу персонажа (дезінтеграція романної особистості, за Дж.Бічем). Такі зміни впливають на рецепцію читача, який замість авторитетних суджень наратора мусить орієнтуватись на дві наративні інстанції: голос наратора та мовлення персонажа, яке проникає в дискурс розповідача, насичує виклад своїми елементами. Найкраще така техніка підходить до сценічного зображення подій, що призводить і до посилення цінності показу над розповіддю. Цілком органічним тоді виглядає й відхід від ролі всезнаючого наратора, на якого в класичній прозі лягав обов'язок здійснювати резюме, тобто стислий (менший щодо тривалості історії) переказ, розповідання подій. Всі ці аспекти по-новому поставили проблему суб'єктивності в художньому творі. Застосування внутрішньої фокалізації, яка через мовлення героя адекватно розкривала його світовідчуття, видавалося багатьом письменникам і читачам набагато об'єктивнішим, ніж абстрактний погляд класичного третьоособового наратора. Все це засвідчує, що модернізм приніс нові відкриття в царині художньої форми, оскільки наративні прийоми модернізму, які застосовувались у реалістичних творах, були лише окремими елементами. Тільки з розвитком модернізму вони утвердились у цілісну систему, яка ґрунтувалась на новій концепції зображення людини та дійсності.

м. Тернопіль

Юлія Осадча

ДЕЯКІ НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ СПОВІДАЛЬНОЇ ПРОЗИ (на матеріалі повісті Дадзая Осаму “Пропаша людина”)

Дадзай Осаму — одна з найяскравіших постатей з-поміж японських письменників-еґо-белетристів XX ст. Він прожив сповнене трагізму та суперечностей життя — декадент за натурою та нігіліст за переконаннями, багато й серйозно читав Біблію, безвольний алкоголік і наркоман, шизофренік і самогубець-невдаха водночас був обдарованим художником і талановитим письменником (уже в 24 роки Дадзай Осаму став лауреатом (друге місце) однієї з найпрестижніших у Японії літературних премій Акутаґави Рюноске). Він усвідомлено і з дивовижною цілеспрямованістю руйнував своє життя та самого себе, щоб, опинившись на дні

Слово і Час. 2003. №11