

Микола КЕБАЛО (Тернопіль)

Художня специфіка наративної стратегії в натуралістичному творі останньої третини 19 ст.

Натуралістична етика визначається цінностями самої лише емпіричної дійсності. Детермінованість життя суб'єкта, його інтерпретації присутністю людини в реальному світі, наповненому багатством подій та людських вчинків, вважалось єдиним можливим поясненням різноманітності складного буття.

Наукова концепція, на базі якої в кінці 19-го ст. осмислювалася ідея людини, побудована на принципах теорії Ч.Дарвіна, котра пізніше прилаштована до соціології, була ширше розвинута англійським філософом Г.Спенсером. Першим аргументом цієї концепції є думка, що всі об'єкти реальної дійсності, включаючи свідомість людини, є матеріальними, природними. Другим - ідея, що всі вони перебувають у складних стосунках причинно-наслідкового зв'язку як один з одним, так із зовнішнім середовищем. Третім — вважається погляд на принципи моральної поведінки, котрі вимірюються емпірично встановленими фактами та подіями навколишнього світу. Оскільки розвиток людини полягає насамперед в пристосуванні її до умов зовнішньої реальності, то доброю вважалася та поведінка, яка неминуче зафіксована в характерних для людини, як, зрештою, і для тварини, інстинктах самовиживання. Тобто добрим і моральним вважалось те, чого вимагали життя та адаптація до нього людини в конкретних умовах її існування. На думку Г.Спенсера, людський організм, його свідомість, розвиваючись, проходить процес своєї індивідуалізації [1]. Внаслідок цього моральна оцінка того чи іншого конкретного вчинку якогось суб'єкта повинна визначатись часопросторовою та індивідуальною сутністю цього конкретного моменту людського життя.

Згідно цих принципів онтологічного осмислення світу, встановлювались нові важелі функціонування наративного суб'єкта в літературному творі. Оскільки стосовно художньої картини світу він означувався як зовнішній "інший", чия оцінка може або підвищити, або понизити справедливність поведінки внутрішнього персонажа, то автори натуралістичного художнього простору відтепер звертались до безособового, не здатного на метанаративну оцінку, оповідача, котрий відтак був би позбавлений можливості суб'єктивного втручання в контекст зображуваних подій. Так, на

думку Е. Золя, всезнаюча, синтезуюча оцінка наратора позбавляє об'єкт художнього пізнання своєї чіткої наукової достовірності та натуралістичності [2]. Звідси - хоча абстрактність самого поняття "оповідач" не дозволяє остаточно відмовитись від деяких суб'єктивних вкраплень, до яких завжди змушена вдаватись людина під час переживання навколишньої дійсності, наприкінці 19-го ст. значного поширення набула саме теорія споглядання, витлумачена раніше А. Шопенгауером. На його думку, естетичне переживання, що його відчуває суб'єкт, чи то автор художнього твору, чи реципієнт якоїсь картини дійсності, завжди залишається просто спогляданням [3]. Людина покидає оцінювальну позицію стосовно свого об'єкта зображення, навпаки вона повністю зосереджується на зафіксованому перед її очима "шматкові життя". Саме тоді суб'єкт перестає мислити абстрактно, синтетично, всю силу він вкладає в спостереження, він стає дзеркалом об'єкта, "він зараз весь в об'єкті". В цьому контексті слушними вважаються зауваження Д. Наливайка стосовно сутності натуралістичного методу в літературі останньої третини 19-го ст., який він виводить із позитивістської методології того часу: "Людський розум, озброєний науковим методом, здатний стати своєрідним дзеркалом, котре дає об'єктивно точний відбиток дійсності, вільний від суб'єктивних спотворень. Але для цього він, згідно рецентів натуралізму, повинен цілковито усунутись із твору" [4].

Отже, згідно загальних настанов натуралістичної поетики автор художнього твору повинен черпати своє творче натхнення з самого об'єкту спостереження, тобто з самих речей, які він споглядає. Однак сам по собі принцип споглядання характеризується властивістю, якою часто дорікали натуралістам. Йдеться про пасивність, котрою повинен володіти наратор літературного твору, будучи банальним спостерігачем змальовуваних подій та явищ. Власне, нейтральність текстуального наратора мала випливати із пасивності його естетичної позиції стосовно зображуваних подій та обр'єктів. В цьому ж полягає різниця між активністю наратора реалістичного твору і пасивністю - натуралістичного. У реалістичному творі репрезентація відтворюваних подій відбувається в результаті сприймання зовнішнього світу, яке, перебуваючи на варті практичного суспільного життя, стосується тільки тих рис, котрі найбільш важливі та потрібні. Відтак основною ознакою реалізму є відбір найбільш вагомих рис дійсності, синтез загального та індивідуального в образі, епічна предметність та об'єктивованість зображення. Відібравши те, що є суттєвим, реалізм оцінює, аналізує та

типологізує. Будучи зосередженим на зовнішній реальності, він не просто її відтворює, а відгукується на її проблеми, переживає їх, займає стосовно неї активну авторську позицію. Він її інтерпретує згідно з деміургічністю всезнаючої авторської позиції у творі.

Пасивність як базовий принцип сприймання з метою репрезентації найглибше знаходить своє відлуння в рамках "послідовного натуралізму" німецьких письменників А.Гольца та Й.Шлафа. Однак, по своїй суті, запропонована ними концепція більше нагадує абстрактне марення, оскільки вона не могла чисто практично бути доведеною до свого завершення навіть в літературних творах самих її засновників. Якщо Е.Золя стверджував, що художній твір є "шматок природи", переломлений через темперамент художника, то представники "послідовного натуралізму" зазначали, що "література відтепер наближається до природи" [5]. Висувається вимога наймаксимальнішої фіксації об'єкта. В такий спосіб виникає потреба авторської уваги вже не до соціальної проблематики зовнішньої реальності, а до форми самого літературного твору. Вона повинна найоптимальніше відповідати головним принципам засадам відтворюваної дійсності, яку вони сприймали як таку, що складається із певних фрагментів. Звідси - відповідність між художньою формою та специфічним об'єктом зображення. Автор повністю віддається зовнішньому об'єкту, мала зміна його стану повинна бути зафіксована, через що усувається потреба розрізнення суттєвого і випадкового. Так, німецький теоретик натуралізму В.Бельше стверджував, що письменник повинен йти за своїм об'єктом у всіх його особливостях та випадковостях [6].

Проте така пасивність, котра переломлювалась через специфіку споглядання автором натуралістичного твору, була лише зовнішньою, і зрештою засвідчувала найвищий рівень авторської аналітичності в художньому творі. Чільний представник натуралістичного напрямку в світовій літературі Е.Золя стверджував, що хоча в тексті художньої картини світу автор виконує функцію спостерігача, який пропонує читачеві лише той матеріал, що відомий йому в найменших дрібницях, найвагомим чинником його внутрішньої структури було те, що автор - це ще експериментатор, котрий експериментує із людським характером в обставинах, ним наперед задуманих [7]. Відомо, що в натуралістичному творі спостерігач дає персонажеві тільки факти і простір художньої картини світу, в межах якого тому доводиться жити і діяти. Головну ж, надихаючу функцію у творі мав виконувати

саме експериментатор, завдання якого полягало в дослідженні людських пристрастей. Тобто, маючи об'єктом свого аналізу психологію людського характеру, автор натуралістичного твору прагнув засобом видозміни обставин та середовища, в яких живе літературний персонаж, показати, яким чином та чи інша пристрасть людської натури знаходить своє проявлення в даному об'єктивному середовищі. У кінцевому підсумку, знаючи механізм вивченої негативної пристрасті, читач, на думку послідовників натуралізму, збагнув би, як зробити так, щоб її дія була, якщо не ліквідована остаточно, то принаймні стала безболісною для інших. У зв'язку з цим, французький письменник-натураліст вірно і до кінця послідовно стверджував, що автор літературного твору, перш за все, повинен бути моралістом-експериментатором. Звідси — його споглядальність є явищем, до якого він вдається цілком свідомо задля найбільш викривавчого та найбільш критичного зображення всіх зол людської натури. В цьому аспекті Золя наголошував, що "спостереження показує, тоді як експеримент повчає" [8]. Це означає, що факти та простір, запропоновані експериментатором, виконують функцію екстремального, котре, впливаючи із реальності буденного життя людини останньої третини 19-го ст., повинно вражати читача своєю примітивністю, огидністю та відсутністю духовності.

Відтак координатна площина естетики натуралізму, в якій творили письменники, формувалась подвійністю авторської позиції. Функція експериментатора була, як правило, прихована від зору читача, оскільки вона становила підґрунтя творчої майстерні автора, де формувались тематичні засади художнього дослідження, вона залишалась для нього недоступною. Лише діяльність автора як спостерігача знаходила належний відгук у реципієнта, вона була на нього спрямована, щоб певним чином його вразити та отримати відповідний резонанс.

З погляду наратологічної онтології художнього твору, тексти перебувають в рамках бінарної опозиції типологічного протиставлення між "показом" та "розповіддю". Враховуючи всю специфіку заявлених вище особливостей натуралістичного твору, якими визначалась його стратегія впливу на читача, його структура співвідноситься із наративним "показом", який характеризується відсутністю точки зору оповідача, але максимальною присутністю реципієнта в контексті відтворюваних у творі подій та явищ людського життя з метою переконати його в їх достовірності та правдоподібності. Розв'язати цю проблему авторові дозволяє безособовий наратор, який, будучи стороннім

спостерігачем зображуваних подій, не нав'язує читачеві жодної абсолютної ідеї, оскільки, як зазначав Золя, сам сумнівається в її істинності та абсолютності [9]. Будь-який абсолют завжди виконує функцію причини якогось явища. Для натураліста важливою вважається сама емпіричність, часопросторова заданість індивідуальної дійсності. Оскільки натуралістична конструкція в найбільшій мірі стосується зовнішньої, спільної для всіх: і читача, й автора, - навколишньої дійсності, то вона стає надзвичайно значимою та впливовою в сприйманні самого читача, позаяк картина світу, зображена у творі, певним чином може стосуватись і його особистого життя, тобто може стати і для нього повчальною.

У зв'язку з цим, необхідним поняттям для пояснення домагань послідовників натуралістичного напрямку стає "катарсис". Протиставляючи свою ідеологію романтичній ідеалізації дійсності, яка вдавалась до її естетичного прикрашення, вони прагнули зображати світ людини таким, який він є насправді в усій сукупності як позитивних, так і негативних рис, нічого не приховуючи від зору спостерігача. У своїй праці "Лист до молоді" Золя відзначав, що в пошуках причин соціального зла, письменникам-натуралістам доволі часто доводиться сходити на саме "дно", в середовище нещасних та жебраків, вести спостереження над зіпсутими істотами [10]. Зображення з надзвичайною натуралістичністю епізодів з життя людини з низькими, тваринними інстинктами створює стосовно читача-реципієнта такої художньої конструкції особливий емотивний дисонанс, котрий полягає, на думку Л.Виготського, в протиріччі між емоціями, що виникають від матеріалу, та емоціями - від форми [11]. Такий аргумент відповідає структурі авторської особистості, що її розробляв у теорії "експериментального роману" Е.Золя. Матеріал для емоцій дає експериментатор, а форму відтворює спостерігач. В цьому й полягає явище афекту у реципієнта від сприймання мистецтва, в нашому випадку - натуралістичного. Звідси - натуралістичність зображення середовища, людських вчинків, слів персонажа зводиться до специфічної реакції у свідомості читача, в результаті чого неприємні та непривабливі переживання, по суті, згортаються до явища катарсису у душі людини. Для прикладу варто процитувати висловлювання старого Лімбаха з твору І.Франка "Гірчичне зерно", котрі асоціюються із типовими враженнями простого читача з народу, не знайомого з ідеями натуралізму, після прочитання текстів такого ґатунку. Відтак Лімбах, який за твердженням письменника, відіграв велике значення в становленні його творчої особистості, прочитавши раніше оповідання "Лесишина челядь", відзначив, що

І. Франко у творі спочатку розігрує своєм малюнком природи: "ми виходимо в чистих сорочках грітися на сонечку, а тоді бух на нас холодною водою" [12]. В такій образній інтерпретації композиційної побудови художнього твору означається семантична функціональність подвійності авторської позиції стосовно читацької рецепції. Спостерігач відтворює лише те, що бачить, тоді як експериментатор вже спочатку закладає в базис художньої конструкції літературного твору завдання естетичного дослідження таких характеристик людської натури, які при нормальному сприйманні приводять реципієнта до психологічного струсу.

Ще на початку 20-го ст. упорядники "Короткого систематичного словника всесвітньої літератури" стверджували, що творчість Е. Золя в моралізаторському плані є тенденційною, оскільки зумовлюється його ненавистю до сучасного йому людства. На нашу думку, відповідна специфіка наративної стратегії натуралістичних творів французького письменника визначається, з одного боку, особливістю предмету авторського зацікавлення, а з другого – потребою шляхом наукових студій отриманих емпірично фактів звернутись до читача, вразити його зображеними елементами щоденної реальності зі світу людини, а відтак примусити його після певного психологічного зворушення від прочитаного твору пережити внутрішнє очищення, вивільнення від негативних емоцій. Звідси - художник натуралістичної картини світу людини при всій парадоксальності свого методу засвідчував глибоку віру у невичерпну витривалість та безкінечність людських цінностей, насамперед моральних.

Література:

- 1 Татаркевич В. Історія філософії – Т.2 - Львів Свічало. 1999 – С.90.
- 2 Золя Э. Экспериментальный роман // Собрание сочинений. В 26 т. – М., 1966. – Т. 26. – С 253
- 3 Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворинство. Естет переживання – К: Юніверс, 2001. – С. 304
- 4 Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили – К: Мистецтво, 1985. –
- 5 История немецкой литературы. В 5 т. - М.: Наука, 1968. Т.4 – С.238
- 6 Там само – С. 246

7. Золя Э. Экспериментальный роман // Собрание сочинений: В 26 т. – М., 1966. – Т. 26. – С. 243.
8. Там само. – С. 244.
9. Там само. – С. 247.
10. Золя Э. Письмо к молодежи // Собрание сочинений: В 26 т. – М., 1966. – Т. 26. – С. 317.
11. Выготский Л. Психология искусства. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – С.275.
12. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 21. – К., 1980. – С. 331.

Зоряна ЛАНОВИК (Тернопіль)

**ПОЕМА Т.С.ЕЛІОТА “THE WASTE LAND”
ТА ЇЇ УКРАЇНОМОВНІ ВЕРСІЇ
(до проблеми збереження міфопоетичної
структури тексту в художньому перекладі)**

Проблема збереження міфопоетичної структури оригіналу чітко виявляється у випадках, коли маємо кілька варіантів перекладу одного твору, які здійснені різними перекладачами у різний час, а особливо — за різних умов та обставин. Переклади Еліотової поеми І.Костецьким, І.Драчем та О.Тарнавським дають багатий матеріал для досліджень у сфері вище окресленої проблематики. Якщо взяти до уваги давньовідому аксіому Гумбольдта, що “всяке розуміння є нерозуміння” та положення рецептивної естетики про те, що “кожне прочитання твору є новим його прочитанням (інтерпретацією)”, то постає питання, чи україномовні переклади “The waste land” Еліота є тим же художнім твором, чи іншим, і наскільки віддаленим від оригіналу. Або ж котре із прочитань (перекладних версій) більше наближене до оригіналу.

У цьому випадку недроторядну роль відіграє і мовний фактор (оскільки українська та англійська мови є генетично та історично