

АКСІОЛОГІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ОПОВІДНОГО ЦЕНТРУ

(ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ)

У літературних версіях легендарно-міфологічних, євангельських структур та деяких „авторських міфів” активно використовується прийом зміни оповідного центру, котрий у багатьох випадках якісно відрізняється від канонічного чи загальновідомого. Створювана при цьому морально-психологічна модель ціннісного та поведінкового світів традиційних героїв суттєво різниться з протосюжетною, оскільки її характеристики зазнають суттєвих змін, підкоряються іншому принципіві оповіді [12-15]. Це в свою чергу провокує формування зовсім іншої системи мотивувань загальновідомих сюжетних ходів та конфліктів. Причини такої інформаційної переакцентуації пояснив ще Г.Гуковський, який підкреслив, що „уже в XVIII столітті перед літературою стало в повний зріст питання, яке в найпростішій формі може бути сформульоване так: якщо герої роману, повісті, оповідання повинні постати перед читачем не як вигадка письменника, а як живі, реальні люди (пам'ятаючи, що оповідь — не анекдот, а ідеологічно відповідальне зображення), то звідки автор знає про те, що відбувалося з цими людьми наодинці, звідки він знає їх потаємні думки і почуття і чому читач повинен і може вірити авторові?” [7, 202]. Подібні питання знімаються включенням у текст іншого оповідного „я”, котре самоцінне з точки зору інтерпретаційно-інформаційного оформлення матеріалу. Література розробила багато форм подолання об'єктивованої оповіді (О.С.Пушкін “Повісті Белкіна”, М.В.Гоголь “Вечори на хуторі біля Диканьки”, І.С.Тургенєв “Записки мисливця”, Ф.М.Достоевський “Бідні люди” та ін.).

Включення у змістову структуру сюжету нового оповідача, який знімає епічну відстороненість автора від тексту, не тільки “конституціоналізує” самоцінність суб'єктивної точки зору індивідуума, але й надає широкі можливості для дописування і продовження традиційного матеріалу, пояснення в ньому недомовок, „оживлення” фабули національно-історичними, предметно-побутовими та іншими подробицями. Варіантність типів оповідача передбачає багатозначність семантичної і морально-психологічної трансформації загальновідомого матеріалу, багатогранну розробку його подієвого плану, створення нових поведінкових характеристик.

Оповідач, який заздалегідь не тотожний авторові і прямо включений у фабульний простір, гіпотетично знає все (чи дуже багато) про те, що розповідається, і своєю присутністю стверджує правдивість повідомлення про подробиці та перипетії традиціоналізованих у загальнокультурній свідомості подій. Тому оповідь „від персонажа” часто використовує такі форми організації матеріалу, як щоденники, мемуари, листи, уявні рукописи і навіть включає елементи фантастичної умовності (машина часу, втручання представників позаземних цивілізацій та ін.).

Домінування у новому творі іншого оповідача не усуває реального автора, який у таких випадках ніби „грає” роль посередника (публікатора невідомих раніше документів чи людини, яка одержала псевдонаукову можливість безпосередньо спостерігати за описуваними подіями), тобто претендує на специфічну об'єктивність розповіді. М.М.Бахтін справедливо відзначив, що „автор здійснює себе й свою точку зору не тільки на оповідача, на його мовлення і його мову.., але й на предмет оповіді — точку зору, відмінну від точки зору оповідача. За оповіддю оповідача ми читаємо іншу оповідь — оповідь автора” [2, 127-128]. Так, наприклад, роман Л.Юлленстена „Мемуари Каїна”, оповідання Л.Мештерхазі „Дон Жуан, або Істина” та Х.Л.Борхеса „Безсмертний” формально є „реставрацією” знайдених у букініста чи в іншому місці рукописів (дивись також: Я.Потоцький “Рукопис, знайдений у Сарагосі”, Е.По “Рукопис, знайдений у

пляшці”], М.С.Салтиков-Шчедрін “Історія одного міста”, Х.Кортасар “Рукопис, знайдений у кишені” та ін.).

Подібним чином мотивуються численні продовження світлівського роману: В.Савченко „П’ята мандрівка Гуллівера“, М.Козирев „П’ята мандрівка Гуллівера“, Ф.Карінті „Капілларія“ та „Мандрівка в Фа-ре-мі-до“, Е.Манов „Мандрівка в Уїбробію“ та ін. О.Анікін таким чином пояснює появу своєї „П’ятої мандрівки Гуллівера“: „Завершивши свої записи про чотири небезпечні плавання в заморські країни, Лемюел Гуллівер сподівався, що він мирно завершить свої дні в колі родини. Та обставини примусили його невдовзі вирушити у нову мандрівку, про яку він пізніше написав звіт. Покійний доктор Джонатан Свіфт, який, як з’ясувалося, був істинним видавцем записок Гуллівера, не встиг опублікувати цей звіт. Нині ми заповнюємо цю прогалину“ [1, 8]. У таких випадках автори підкреслюють, що їхні твори тільки переказують написане знаменитим героєм.

У своєрідному „зачині“ оповідання Л.Мештерхазі „Дон Жуан, або Істина“ нова версія традиційного сюжету мотивується таким чином: „В закинутому старовинному монастирі... в підвалі, в купі паперів, що майже розвіялися в прах, були знайдені листи, які належали якомусь отцеві Ансельму Шрекнеру, настоятелеві монастиря, людині, що жила в праведності... Таким-то ось чином і виявлено було досить довгий, писаний латиною лист, який ми спробуємо передати у дослівному перекладі“ [9, 407]. Показові характеристика автора листа і часу його написання (біля 1839 р.), які допомагають реципієнтові включитися в індивідуально-авторський контекст, з одного боку; в нашу повсякденність — з іншого.

Готуючись до проповіді, Ансельм Шрекнер зацікавився легендою про Дон Жуана (в оповіданні згадуються п’єси Тірсо де Моліні і Мольєра, опера Моцарта „Дон Жуан“). Недомовки та умовчання, хронологічні анахронізми примусили його зайнятися дослідженням джерел легенди та реконструкцією життя реальної людини, яка стала прообразом севільського спокусника. Проте організований автором листа пошук приводить до абсолютно неочікуваного результату: „Я знайшов істинну історію Дон Жуана Теноріо, а було б краще, якби я її ніколи не знаходив“ [9, 416]. Численні історичні реалії надають оповіді реалістично-документального звучання і дозволяють всебічно оцінити онтологічні та аксіологічні принципи героя, пояснюють істинні причини його конфліктів з церквою і трагічну долю.

Структурно-формальною особливістю такої форми осмислення традиційних сюжетів є створення авторами оригінальної сюжетної схеми від імені самих персонажів (чи людей, які їх знали), котрі викладають свою версію і своє розуміння суспільних подій. Такі, наприклад, „Адам і Єва в раю“ Е. де Кейроша; „Щоденник Адама“ та „Щоденник Єви“ М.Твена, „Щоденник Пенелопи“ К.Варналіса та багато ін. Функціональна орієнтація прийому іронічної містифікації в кожному конкретному випадку має свої змістові характеристики, сутність яких полягає в руйнуванні (осучаснюванні, „вивертанні”, полеміці, поясненні протиріч в канонічному тексті, усуненні лакун та ін.) традиційної подієво-семантичної схеми, її змістової реконструкції, створенні ефекту емоційно-особистісного сприйняття традиційного сюжету, зниженні ідеалізованого багатовіковими уявленнями міфологічного світобачення та ін. [14; 15].

Так, якщо М.Твен подібною „документалізацією“ (його „щоденники“ мають підзаголовок „Переклад з оригіналу“) прагнув опосередковано висловити своє ставлення до соціальних вад сучасного йому суспільства, то К.Варналіс у передмові до своєї повісті відверто декларує сатирико-трагедійний характер інтерпретації давньогрецького міфу: „...справжні шанувальники предків і щирі патріоти... наполягатимуть, що я таки фальсифікую щоденник ідеальної дружини і оскверняю, як зрадник, „видатну сторінку національної історії“!.. Однак якщо вже такі правдолюбці вважають міф за дійсність, то чому б мені міф не видати за реальність?.. „Щоденник Пенелопи“ — це передусім сповідь.

Речі тут називаються своїми іменами“ [5, 7-8] (порівняй, наприклад, інтерпретацію образу Пенелопи в романах Е.Юнсона „Прибій і береги“ та І.Меркель „Найзвичайнісіньке подружжя”, у яких традиційний персонаж також цілком позбавляється ореолу величі та героїзму). Варто підкреслити, що мемуарно-епістолярні форми, які декларують емоційно-суб’єктивний рівень оповіді про реальні, за заявою оповідача, події передбачають поглиблений аналіз психологічного континууму відтворюваних колізій.

Досить значну групу творів складають так звані “бестіарії”, в яких оповідь ведеться від імені тварин (Апулей, Гофман, Кафка, Борхес та ін.). У подібних версіях “Я” тварини визначає аксіологічну специфічність оповіді, при цьому тварини привласнюють собі людський погляд на оточуючий світ. На перехресті людського і нелюдського виникають несподівані колізії, які допомагають зрозуміти важливі сутнісні аспекти людського буття.

Підкреслена відстороненість автора-публікатора від запропонованих версій створює ефект об’єктивованої суб’єктивності оповіді і часто є своєрідною формою завуальованої іронічності щодо класичного зразка. У таких випадках принципове значення мають ідеологічна, психологічна, прагматична і просторова позиції оповідача-персонажа, його ставлення до дійсного автора і читача. У літературному тексті оповідач може бути відсутнім як індивідуалізовано зображена особистість, позиція якої не співпадає й одночасно не протиставляється авторській; сприйматися як очевидний вимисел автора; бути поза межами фабульного простору чи бути в його центрі (на периферії) та ін. Така оповідна організація тексту орієнтована на декларацію реалістичного пояснення умовчань чи неймовірних (фантастичних, ірреальних) з точки зору звичайної людини подій. Крім того, подібні форми дозволяють висувати в центр оповіді суб’єктивну точку зору окремої людини, яка не просто задовільняє фабульний читацький інтерес, але й сприймається як більш достовірна в порівнянні з абстрагованою формою авторської оповіді. Так, в романі Д.Хеллера „Бачить Бог“ біблійна історія царя Давида розповідається ним самим; роман В.Ная „Фальстаф“ є своєрідною „автобіографією“ шекспірівського персонажа; його ж роман „Фауст“ скомпонований як записки учня Вагнера, котрий розповідає про свої мандри з учителем (в останньому творі відчутні традиції шахрайського роману). зрештою, в “Мерліні” цього ж автора головний персонаж в іронічній формі „реанімує“ артурівські легенди.

Для подібних версій часто характерна мозаїчна композиція, при якій ретроспектива життя головного персонажа (його щоденник, листи) ускладнюється різними стилізованими й реальними документами, а також оповіддю про події часів публікації документа. Останнє має досить різномірне емоційне забарвлення: умиротворення прожитим і зробленим, відчуття комфортності — чи, навпаки, дискомфорнтності — своїх стосунків з оточуючими людьми і соціумом та ін. Така зміна точки зору на класичний матеріал не є просто художньо-логічним експериментом з випробуванням традиційної структури „на міцність“. Це, перш за все, включення в її змістовий контекст іншого світобачення, яке створює нові концептуальні моделі традиціоналізованих світовою культурою станів і якостей суспільства та особистості, їх аксіологічних і поведінкових реакцій на якісь екзистенційні ситуації. Потрібно враховувати і ту обставину, що оповідач, включений у фабульний простір, у своїй оповіді неминуче звужує межі цього простору, оскільки він достовірно знає тільки те, що безпосередньо сам пережив, брав участь, бачив. Різновидом даної форми є контамінація оповідальних адресантів: оповідач чи автор документа, який публікується, розповідає те, що він почув від інших, коментуючи й корегуючи чужу оповідь (В.Короткевич „Христос приземлився в Городні“, М.Валтарі „Тасмича царства“, Г.Е.Носсак „Кассандра“, К.Вольф “Медя”).

Для того, щоб подолати таку „обмеженість“, у змістову структуру твору може вводиться кілька відносно самостійних оповідачів, повідомлення яких у сукупності створюють цілісну картину модельованого світу. В „Майстрі і Маргариті“ М.О.Булгакова,

наприклад, історія римського прокуратора Понтія Пілата викладається на сольному оповідних рівнях. Спочатку її розповідає Воланд (глава 2), потім викладається на сль Івана Бездомного (глава 16) й, зрештою, Маргарита читає фрагменти рукопису роману Майстра (глави 25-26). Завершується ж роман зовні об'єктивованим авторським повідомленням про долю прокуратора й „реалістичним“ поясненням фантастичного контексту твору. Якщо оповідач розповідає про своє життя, то поруч з викладом особистого бачення традиційних колізій, він роздумує про власне буття, внаслідок чого соціальне й особистісне постійно взаємопересікаються (В.Хільдесхаймер „Жертвоприношення Єлени“, К.Вольф „Кассандра“, Р.Іваничук „Євангеліє від Томи“).

У таких випадках позиція оповідача руйнує традиційний епічний континуум, ніби „вивертає“ його героїчні колізії. Адже оповідач-персонаж виступає у творі такою ж звичайною людиною, як і решта героїв, а тому він має право на знання їхніх повсякденних турбот і переживань (Р.Ф.Делдерфілд „Пригоди Бена Ганна“, К.Л.Іммерман „Мюнхгаузен“). Цей тип оповідача-персонажа змушений встановлювати певну дистанцію між собою та іншими героями, уникати надмірного втручання в події, оскільки власну суб'єктивність він постійно конкретизує своїм перебуванням на периферії фабульного простору (іншими словами, „він бачив“, „йому розповідали“, „він читав“, зберігаючи при тому можливість аналітичного осмислення інформації, якою володіє).

У ряді випадків оповідач декларує своє усвідомлене прагнення встановити істинний зміст подій, очевидцем чи учасником яких він колись був. „Розслідування“, яке проводиться у таких випадках, завжди переслідує цілком визначені і часто приховані завдання: виправдати себе, показати свою роль у потрібному світлі, розповісти близькій людині подробиці про якесь цікаве й неординарне явище чи людину; заперечити помилкові версії, чутки, документальні свідчення.

Створення, наприклад, „літературних євангелій“ певною мірою було „спровоковане“ ще апостолом Лукою, який на початку оповіді підкреслив своє бажання розповісти справжню правду про Ісуса Христа (Лк, 1:1,3). Так, в романі невідомого автора „Варавва“ заголовний персонаж, якого вразила очевидна йому невинність Ісуса Христа, присвячує своє життя після Голгофи одній меті: „Я повинен все про Нього дізнатися... і я не буду задовільнятися лише чутками... Я все досліджу й вимагатиму доказів“ [4, 199]. Зрештою він дізнається про досить несподівану з точки зору канонічних євангелій „правду“ про дійсну історію зради Месії Іудою Іскаріотом. У романі М.Валтарі „Таємниця царства“, структурну основу якого складають листи римлянина Марка Мецентія Манілія до своєї коханої Туллії, герой зустрічається з людьми, котрі так чи інакше були пов'язані з Ісусом чи добре знали його. Первісне прагнення розвіяти одноманітність пересиченого життя поступово набуває якісно іншого спрямування: „...гнів Понтія Пілата примусив мене прийняти остаточне рішення — розібратися до кінця в усій історії“ [3, 50]; „мені хотілося б побільше дізнатися про його царство“ [3, 57]; „...я вже зробив певні кроки, щоб побачитись з учнями й від них почути те, чому він їх учив“ [3, 60]; „...моя свідомість... постійно шукає межу між тим, що я бачив власними очима, й тим, що мені лише доводилося чути“ [3, 63]. Численні бесіди з учнями та антагоністами Ісуса підштовхнули героя до осмислення особистості розп'ятої Боголюдини і сутності її етичної концепції. Нарешті, в романі Р.Іваничука „Євангеліє від Томи“ майбутній апостол піддає сумніві правдивість свідчень євангелістів і заявляє: „Я напишу свою Благу вість...!“ [8, 36] (дивись також фільм відомого італійського кінорежисера Д.Даміані „Дізнання“, в якому розслідування представника імператорського Риму приводить до несподіваного трактування життя і діянь Ісуса Христа; подібний сюжетний хід визначає формально-змістову організацію п'єси О.Володіна „Мати Ісуса“).

Змістова поліфункціональність прийому зміщення оповідального центру в поєднанні з елементами театралізації та містифікації реалізується в романі В.Короткевича „Христос приземлився в Городні“. Багатошаровість його формально-змістової структу-

ри визначає своєрідність сюжетно-композиційної організації оповіді про білоруського „лже-Христа“, дозволяє якісно розширити локальний хронотоп до рівня загальнолюдської панорами. Конструйована в романі оповідь охоплює багатовікову історію людських помилок та пошуків Істини, довгого ланцюга злочинів в ім'я церковних догм та інтересів панівної верхівки суспільства. Добро і зло, потворне і піднесене, покаєння і прощення, життя і смерть — ці онтологічні та аксіологічно значимі моральні основи світу людини не просто співіснують на сторінках роману, вони активно взаємодіють між собою, створюючи універсальний контекст індивідуального і загальнолюдського світобачень. Фарс, пародія, трагедія, бурлеск, традиції народної сміхової культури Середньовіччя — ці змістові начала і прийоми організації оповіді в тій чи іншій мірі присутні в романі.

Наративні плани роману (свідчення літописців, оповідь Іуди та Фоми, прямі вторгнення автора у трактування названих джерел (коментування, уточнення хронологічних, ідеологічних і змістових анахронізмів) створюють своєрідний полілог, спрямований на осмислення універсальних процесів в історії європейської цивілізації. В організації змістового плану роману суттєву роль відіграє також мотив самозванства, який виник в епоху часткового руйнування єдиної ідеології, набув у Західній Європі та Росії різних форм соціально-політичної орієнтації і пізніше став своєрідною національною традицією у багатьох народів (лжемесії, лжепророки, лжецаревичі). Найчастіше цей мотив функціонував у народній свідомості як обгрунтування „законності“ бунтів, „сакралізації“ конкретних проявів національно-визвольних рухів та ін. Так, падінню метеорита і появи мандрівного школяра (ця сцена носить підкреслено експозиційний характер) в романі передуює опис різноманітних видів і знамень, свідчень літописців, які спровокували людей на формальне ототожнення появи незнайомця з другим пришестям Христа. Проте легендарній версії літописці протиставляють своє знання: „А було не так. Було ось як...“. На подальший розвиток подій суттєвий вплив має також мотив гри, який протягом усієї оповіді є структуротворчою детермінантою, що визначає світоглядну еволюцію головного персонажа та його друзів.

Стихія раблезіанської карнавалізації (не випадково автор так часто використовує в епіграфах цитати з „Гаргантюа і Пантагрюеля“) з формального прийому поступово трансформується в змістову світоглядну концепцію, у відповідності з якою здійснюється якісне переосмислення євангельських колізій. У новозавітному сюжетно-образному матеріалі білоруського письменника цікавить у першу чергу його десакралізована аксіологічна основа, у зв'язку з чим чисельні інформаційно значимі „сигнали-каталізатори“ з канонічних текстів набувають об'єктивованого раціонального трактування (пророцтва, чудеса та ін.). Показово, що про „чудеса“ розповідається, як правило, у „Слові двох свідків“, а сама оповідь супроводжується формулою „А було так“. Що стосується, наприклад, історії воскресіння Лазаря, то виявляється, що „євангельський“ персонаж взагалі не помирав, а був непритомним через сп'яніння (порівняймо з ситуацією містифікації воскресіння Лазаря в драмі С.Черкасенка „Ціна крові“); „прозоріння“ сліпих в дійсності виявилось відвертим обманом, спрямованим на осоромлення єзуїта.

Проте версія В.Короткевича не є „зниженим“ переказом Нового Завіту, ідеї і образи якого демонстративно зближуються з духовними запитами іншої соціокультурної епохи. Герої роману ніби „переписують“ загальновідомі долі євангельських персонажів, наповнюють їх канонізовані характеристики зрозумілими й близькими простому народові людським змістом, стражданнями, сподіваннями і розчаруваннями. Найбільш багатопланово це простежується на історії „обожнення“ головного персонажа і його товаришів, яка, з одного боку, має очевидний містифікований підтекст; з іншого — дозволяє авторові моделювати й осмислювати сутнісні прояви еволюції світоглядних та морально-психологічних орієнтирів зображуваної епохи.

Важливу роль у створенні асоціативно-символічного підтексту і розумінні істинного змісту подієвого плану роману відіграє складна система епіграфів, які формують у

реципієнта історії бачили автори сприйняття модельованої дійсності. Вже формальна класифікація епіграфів показує змістову глибину переосмислення загальнокультурних традицій у романі. В.Короткевич використовує фрагменти давньоіндійського та скандинавського епосів, слов'янського фольклору, давньоєгипетські легенди, чисельні цитати з Біблії, середньовічні тексти (балади, літописи, апокрифи), цитати з творів авторів різних культурно-історичних епох (Гесіод, Данте, Рабле, Скорина, Гете, Лонгфелло, Кіплінг та ін.). Полісемантизм використовуваного автором легендарно-міфологічного матеріалу в поєднанні з численними авторськими примітками якісно розширює хронотоп оповіді, встановлює його глибинні зв'язки з духовною історією всього людства. Крім того, цілком очевидні зв'язки з традиціями авантюрного та шахрайського роману, домінування бурлескної стилістики, завдяки чому сакральний контекст священних текстів набуває підкреслено реалістичного звучання.

Ще очевидніше прийом оповідної переакцентуації реалізується в романі Г.Панаса „Євангеліє від Іуди“, який за формально-змістовими ознаками є сповіддю традиційного антагоніста Ісуса Христа. Роман-апокриф польського письменника має складну сюжетно-композиційну організацію, для якої характерне поєднання суб'єктивно-емоційної оповіді (євангельську історію викладає сам очевидець та учасник подій) з об'єктивними історичними та побутовими реаліями Іудеї I ст. н.е. часів життя й діянь Ісуса. Крім того, роман-апокриф, для якого властива структурна стилізація під канонічні євангелії, одночасно є й романом-гіпотезою, оскільки реконструкція подій підкреслено суб'єктивна і належить Іуді, який за світовою традицією відверто зацікавлений у фальсифікації істини. На початку роману заголовний персонаж заявляє: „На схилі років усе, що раніше зобов'язувало мене мовчати, вже не існує, тому збираюся виконати твоє прохання й залишити свідцтво подій, у яких сам брав участь, чи про які чув з достовірних джерел“ [16, 10-11].

Звернення: „Дорогий друже...“, яким починається оповідь, створює атмосферу особливої ширості й довіри. Починаючи з перших сторінок роману, письменник поступово руйнує аксіологічний канон образу, який складався у свідомості багатьох поколінь, створює багатшаровий контекст минулого, що заперечує загальновідомі поведінкові стереотипи євангельських персонажів, змінюючи їх апокрифічною версією. Сповідальні інтонації роздумів Іуди підкреслено фактографічні й спрямовані на створення ілюзії об'єктивних роздумів про те, що відбувалося в дійсності. Ретардаційний характер оповіді ускладнюється чисельними відступами, які уточнюють чи пояснюють основні сюжетні лінії євангельського континууму. Завдяки цьому його історія життя Ісуса суттєво переростає євангельські рамки й сприймається як багатоаспектна панорама життя іудейського народу в її драматичних матеріально-духовних та побутових виявах.

Вже на початку роману Г.Панас підкреслює, що його герой є представником давнього аристократичного роду, має блискучу освіту й аналітичний склад мислення. Іуда вільно володіє латиною, в його розповіді постійно згадуються імена Філона, Платона, Флавія, Тацита, Фулідіда, Сократа, Плінія Молодшого та багатьох інших історичних та культурних діячів епохи. Він розглядає вчення Гаутами й культ Мітри, порівнюючи їх з проповідями Христа; обговорює концепції релігійних сект того часу (фарисеї, есеї, садукеї та ін.). Г.Панас використовує апокрифічні євангелія, археологічні знахідки (Кумранські рукописи), античні джерела („Іудейські древності“ Флавія), сучасні соціально-ідеологічні проблеми.

Домінантним принципом проблемно-тематичної організації джерел, які залучаються в художній контекст, є основоположний постулат секти кайнітів, прихильники якої поклонялися Іуді (II ст. н.е.). Вони стверджували, що засуджена євангелістами зрада насправді була виконанням волі самого Христа. Детально викладаючи дійсну, з його точки зору, історію Христа, Іуда польського письменника одночасно намагається ви-

правдати перед сучасниками і нащадками (див.: Леся Українка „На полі крові“, С.Черкасенко „Ціна крові“).

У трактуванні Г.Панаса Іуда сприймається як універсальний етичний тип і водночасно як цілком реальна людина з усіма її позитивними якостями та недоліками. Так, він визнає, що „і я відіграв роль у створенні образу месії“ [16, 121], не без гордості підкреслюючи при цьому, що „без мене вся історія (Ісуса Христа. — А.Н.) пішла б в іншому напрямку і навіть, можливо, не виник би культ“ [16, 122]. Довіра до оповіді Іуди посилюється через ретельне акцентування ним негативних якостей та характеристик як Ісуса та його оточення, так і своїх власних помилок. В той же час у його розповіді про Христа переважають позитивні інтонації, які створюють образ дійсно видатної особи, яка зуміла перебороти забобони епохи, піднятися над буденністю і створити загальнолюдське гуманістичне вчення.

Винятково важливою для розуміння образу Іуди в романі є і та обставина, що персонаж викладає свою версію життя Ісуса в той час, коли ще не був написаний Новий Завіт і жили очевидці трагічних подій. Оповідач (йому, як повідомляє сам Іуда, вже близько ста років) зберіг прекрасну пам'ять і ясний розум. Численні застереження не є пересторогою на випадок звинувачення у брехні чи деформації істини. Герой попереджає свого адресата (надзвичайно важлива деталь: оповідь Іуди призначена не для всіх, а тільки для однієї — мислячої — людини) про можливі через давність подій помилки пам'яті. Саме тому герой детально досліджує процес міфотворчості навколо імені Ісуса, нищівно критикує різноманітні історичні та агіографічні твори, які він збирав протягом всього життя: „У моїй бібліотеці... майже все, що донині написали про Ісуса... Я зібрався розправитися з усіма цими дурницями та анекдотами“ [16, 67].

У змістовій структурі роману важливе місце займає складна система мотивації приходу Іуди до Христа, детально досліджуються їх стосунки, трактування яких головним персонажем суттєво відрізняється від канонічних версій. Акцентування євангелістів на користолобстві Іуди осмислюється письменником як практичність освіченої й розумної людини, що користується повагою і авторитетом серед іудеїв. Значне місце серед причин, які стали поштовхом до дій Іуди, займає його нерозділена любов до Марії Магдалини. Детальному аналізу Іуда піддає особу Христа і свої стосунки з ним, виявляючи при тому причини зростання популярності майбутнього Месії: „Ніхто і в думках не передбачив у ньому майбутнього месію. Сам він претендував тільки на роль учителя, пророка“ [16, 130-131]. При цьому він підкреслює, що на першому етапі діяльності Ісуса оточуючих бентежила суперечливість проповідей. Тому особливе місце в оповіді Іуди займає проблема „Ісус та інші“, яка досліджується у тісному зв'язку з глобальними процесами в історії іудейського народу. Мотив трагічної самотності Ісуса, означений в більшості літературних інтерпретацій образу, в романі Г.Панаса суттєво пом'якшений, оскільки Учитель в оповіді Іуди цілковито втрачає канонізований ореол надзвичайного. Іуда не тільки протиставляє Ісусові Іоанна, підкреслюючи гуманізм першого та жорстокість і фанатизм другого, але й послідовно викриває вигадки сучасників Учителя та римських істориків, створює підкреслено об'єктивований літопис життя людини, в якій іудейський народ побачив Месію.

Скрупульозність Іуди у розгляді джерел раннього християнства часто надає його оповіді характеру наукового трактату, авторові якого важлива лише істина, якою б не привабливою та суперечливою вона не була. У зв'язку з цим особливу роль у змістовій структурі роману відіграють стосунки між Ісусом та Магдалиною, з одного боку; Іудою та Магдалиною — з іншого. Використовуючи традиційний для світової літератури мотив кохання Іуди до Магдалини, польський письменник наповнює його реалістично-життєподібним підтекстом, суттєво поглиблює психологічний зміст образів. Розповідаючи про свою особисту трагедію, Іуда неодноразово підкреслює, що не вважає її винуватцем Ісуса, хоча подібні думки у нього й виникали. Важливіше в даному випадку те,

що заголовний персонаж, оцінюючи Учителя, постійно намагається піднятися над особистими емоціями.

Що ж стосується уявної зради, то вона, за версією Іуди, стала відзвуком дійсних фактів, про які не знали чи не розуміли учні Месії: Ісус наказав Іуді залишити його перед повстанням, тому що саме в ньому бачив продовжувача своєї справи. Варто підкреслити, що в контексті оповіді ця мотивація звучить цілком переконливо, оскільки Іуда справді є неординарною особистістю. Своєю сповіддю Іуда руйнує загальновідомі трактування євангельських текстів, а його історико-культурологічні та ідеологічні коментарі новозавітних ситуацій та характеристики їх учасників ліквідують численні лакуни, недомовленості, елементи містичного й надприродного у Новому Завіті.

Досить продуктивне перебування оповідача поза євангельським фабульним простором, коли реальний автор оголошує свій твір текстом іншої особи. Модельований при цьому чужий літературний стиль орієнтований на осмислення іншого (чужого) культурно-історичного простору (М.Поміліо „П'яте євангеліє“, Т.О.Брінгсвер „Євангеліє від Матвія“, Х.Л.Борхес „Євангеліє від Марка“). Аналітична манера оповіді, властива для подібних версій, допомагає всебічно показати не тільки духовне життя героїв, але й реконструювати інтелектуальну атмосферу фабульної дії. Події і факти, про які йде мова, ніби підкоряються сприйняттю оповідача-персонажа, їх онтологічна та аксіологічна значимість у розвитку конфліктів встановлюється ним самим після ретельного і, як правило, тенденційного відбору. Слід підкреслити, що такий тип оповідача присутній у структурі твору не як абстрактний носій абсолютної істини. Навпаки, його розповідь часто спрямована на ствердження своєї індивідуальності, виправдання вчиненого ним у минулому, заперечення чуток. Цей оповідач-персонаж цілком усвідомлює свою відповідальність за відбір фактів та їх інтерпретацію [11; 12].

У п'єсі, наприклад, Д.Ардена „Задача для справжнього правителя“ історія народження Христа розповідається царем Іродом; в „Пілаті“ Ф.Дюрренматта про розп'яття Христа говорить римський прокуратор; у романі Л.Юлленстена „В тіні Дон Хуана“ історія севільського спокусника викладається його слугою та ін. У таких варіантах образ-супутник не тільки відбиває якості головного персонажа дихотомічних пар (Дон Жуан — Лепорелло, Дон Кіхот — Санчо Панса та ін.), він стає провідним началом і вже сам визначає характер взаємостосунків між ними. Ілюзія неупередженості розповіді, яка виникає, повинна, на думку оповідача, усунути сумніви читача в її об'єктивності. Але традиціоналізована відомість сюжетної схеми, яка реконструюється зсередини, свідчить про протилежне: оповідач не просто переказує події, він досить ретельно відбирає потрібні йому факти і мотивування.

У ряді випадків передача функції оповідача одному з героїв необхідна авторові тому, що істинні знання про будь-які події забуті або перекручені людьми. Тому виникає необхідність в корекції загальновідомого, руйнуванні стереотипів сприйняття традиційного матеріалу. В оповіданні Г.Е.Носсака „Кассандра“ функцію оповідача бере на себе син хитромудрого Одиссея, який у своїй сповіді розповідає про трагічну долю батька і поєднує скупі знання про минуле з тим, що він чув від багатьох учасників Троянської війни. У радіоп'єсі В.Хільдесхаймера „Жертвоприношення Єлени“ міфологічна героїня вже першою реплікою руйнує гомерівську версію причин початку десятилітньої війни: „... ця версія хибна, як всі історичні істини. Неправильно звалювати на богів відповідальність за все, що відбувається з людьми. Неправильно думати, що ми — лише ляльки в їхніх руках... Навпаки, ми всі винні... А взагалі, краще я розповім про все по порядку й надам можливість нащадкам своїм виміряти долю моєї вини“ [17, 108]. У таких випадках висунення на перший план оповіді індивідуального „Я“ якісно трансформує традиційну систему домінант, часто здійснює апокрифізацію загальновідомого.

Важливу змістову роль у подібних версіях відіграє категорія „фрустрації пам'яті“, яка регулює процес спогадів, здійснює цілеспрямовану селекцію фактів, надає оповіді

необхідного ціннісного змісту: „Коли людина забуває, що збрехала, злякалася, зрадила, вона таким чином ніби консервує у своїй свідомості невирішений конфлікт. Подібне витіснення може мати частковий (коли витісняється найбільш конфліктна частина вчинку чи його емоційна сторона), відносний (людина згадує про свій вчинок тільки в тому випадку, коли про нього нагадують), чи абсолютний характер (коли вчинок „забувається“ зовсім). Проте „механізм“ витіснення є досить малоефективним засобом психологічного захисту, оскільки невирішений конфлікт так чи інакше проривається у свідомість, провокуючи різні форми переживання внутрішнього дискомфорту“ [10, 44]. При цьому „субстанційне Я“ й „функціональне Я“ персонажа співвідносяться за принципом опозиції. Зазначу, що ефект „фрустрації пам'яті“ виявляється не лише в тих ситуаціях, коли персонаж намагається реабілітувати себе, чи, навпаки, подати якісь факти в негативному трактуванні. Так, наприклад, сповідь Іуди в драматичній поемі Лесі Українки „На полі крові“ орієнтується на власне виправдання через дискредитацію Ісуса Христа та його учнів; подібним чином поступає заголовний персонаж повісті Л. Андрєєва „Іуда Іскаріот“, „забуває“ минуле герой оповідання А. Франса „Прокуратор Іудеї“ та ін.

Залежно від письменницького задуму та обраного оповідного ракурсу в численних інтерпретаціях традиційного сюжетно-образного матеріалу можуть прямо чи завуальовано існувати різні типи „авторів“, які визначають концептуальний характер переосмислення загальнокультурних зразків. Найбільш поширеними серед них є: автор-спостерігач (свідок); автор-безпосередній учасник подій; автор-посередник; автор-частина модельованого у творі світу, у який він втручається. Іноді бачимо контамінацію авторських „типів“, яка творить своєрідну оповідальну поліфонію і дозволяє вводити у модельований простір різні, часто протилежні точки зору, концепції, характеристики.

Таким чином, варіантність образу оповідача в літературних інтерпретаціях традиційного сюжетно-образного матеріалу підтверджує його функціональну багатозначність у змістовій структурі художнього твору, є одним з визначальних моментів якісного переосмислення загальнокультурних моделей особистісного і соціального буття в їхній часовій взаємопов'язаності та взаємообумовленості.

Література:

1. Аникин А. Пятое путешествие Гулливера // Фантастика — 78: Сборник. — М.: Мол. Гвардия, 1978. — С. 8-42.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.
3. Валгари М. Тайна царствия. — К.: ФІТА, 1995. — 428 с.
4. Варавва: Исторический роман времен Иисуса Христа. — М.: Зенит, 1994. — 286 с.
5. Варналіс К. Щоденник Пенелопи // Сучасна грецька повість. — К.: Дніпро, 1981. — С. 7-103.
6. Вольф К. Кассандра. Медея. Летний этюд. — М.: Издательство “Олимп”, Издательство “АСТ”, 2001. — 448 с.
7. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. — М.-Л.: Гослитиздат, 1959. — 284 с.
8. Іванічук Р. Євангеліє від Томи: Апокрифічний роман // Дзвін. — 1995. — № 1. — С. 21-84.
9. Мештерхази Л. Дон-Жуан, или Истина // Мештерхази Л. Избранное. — М.: Прогресс, 1977. — С. 407-441.
10. Михеева И.Н. Амбивалентность личности: Морально-психологический аспект. — М.: Наука, 1991. — 128 с.
11. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I. — Черновцы: Рута, 1999. — 328 с.
12. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. — Черновцы: Рута, 1999. — 176 с.
13. Нямцу А.С. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії). — Чернівці: Рута, 2001. — 152 с.
14. Нямцу А.Е. Легендарные образы в литературе. — Черновцы: Рута, 2002. — 175 с.
15. Нямцу А.Е. Поэтика современной фантастики. Часть I. — Черновцы: Рута, 2002. — 240 с.

16. Панас Г. Евангелие от Иуды. — М.: Радуга, 1987. — 248 с.
17. Хильдесхаймер В. Жертвоприношение Елены // Модель: Сборник зарубежных радиопьес. — М.: Искусство, 1978. — С. 108-131.

Ігор ПАПУША (Тернопіль, Україна)

"ЩО ТАКЕ НАРАТОЛОГІЯ?" (ОГЛЯД КОНЦЕПЦІЙ)

"Що таке наратологія? Питання і відповіді стосовно статусу теорії" - саме таку назву має перший випуск праць "Наратологічної наукової групи" Гамбурзького університету. До збірника увійшли доповіді провідних наратологів світу, виголошені на симпозиумі 23-25 травня 2002 року в Гамбурзі. Редактор і упорядник видання Том Кіндт у передмові зазначив, що чіткої відповіді на запитання "що таке наратологія?" запропонований збірник не дає, проте дозволяє зрозуміти, що будь-яке питання повинно базуватись на твердій науковій теоретико-історичній основі. Цілком очевидно, що знайомство з матеріалами гамбурзького симпозиуму може стати у пригоді кожному, хто займається вивченням розповідних феноменів.

Огляд наратології

Щоб зрозуміти, куди рухатися далі, необхідно оглянути, де ми перебуваємо тепер. Джералд Принс (Філадельфія) здійснив спробу ревізувати наратологічні здобутки у своєму тексті "Огляд наратології"¹. Американський професор ставить перед собою важливе для теоретика запитання: на основі чого наратологи можуть дійти згоди стосовно статусу своєї дисципліни? Зрозуміло, що неможливо дійти згоди на основі *об'єкта* дослідження: адже одні вважають наративом вербальну розповідь про одну чи кілька подій; інші – репрезентацію (в тому числі й вербальну) будь-яких видів подій. Деякі учені доводять, що ці події повинні бути викладені послідовно, результативно і навіть завершено; що ці наративи повинні бути населені антропоморфними істотами; що наративи повинні бути підкріплені щоденним людським досвідом. А дехто взагалі не погоджується з усіма, або з більшістю запропонованих позицій.

Так само й *дефініції* наратології мало сприяють об'єднанню, оскільки часами дуже різняться. Приміром, існує формалістське розуміння наратології, діалогічне й феноменологічне; є аристотелівські та деконструктивістські підходи; існують історичні, соціологічні, антропологічні погляди, феміністичні й політологічні; з'являються також численні „нові наратології” – посткласична, соціонаратологія, психонаратологія. Однак, зауважує Принс, зовсім не очевидно, що ці галузі знання ще стосуються наратології. Принаймні Ролан Барт, коли писав "Вступ до структурного аналізу розповідних текстів", наголошував, що поза розповідним рівнем тексту знаходяться інші системи (соціальна, економічна, ідеологічна) і їх має вивчати інша семіотика. Так само Ніллі Дінгготт розрізняє наратологію як теоретичну поетику від інших галузей літературознавчих досліджень, таких як інтерпретація, історична поетика і критика.

Та незаперечно те, - підсумовує Дж.Принс, - що в наратології теорія мусить стосуватися реальності, опис мусить стикуватися з феноменом, а модель мусить відповідати змодельованому.

¹ Prince G. Surveying Narratology //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 1-16.