

стати батьком, а відтак вони позбавлені найважливішого початку, що визначає людське існування в цьому світу.

Таким чином, аналіз лише декількох сурідних мотивів у романах “Улісс” і “Чевенгур” засвідчує структурну й функціональну значущість спільного для наративу Джойса і Платонова типу мотивної оповіді, що виявляється у постійному репродукуванні окремих компонентів тексту – предметних деталей, елементів опису, словесно-стилістичних фігур тощо.

Література:

1. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М. Наука, Издат. фирма «Восточная литература», 1994. – 303 с.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 408 с.
3. Платонов А.П. Чевенгур: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. Е.А.Яблокова. – М.: Высш. шк., 1991. – 654 с.
4. Семенова С. Философские мотивы романа “Счастливая Москва” // “Страна философов” Андрея Платонова: проблемы творчества. – М.: Наследие, 1995. – Вып.2. – С. 54-90.
5. Хоружий С.С. “Улисс” в русском зеркале // Джойс Дж. Избранное: В 2 т. – Т. 2. – М.: Терра, 1997. – С. 361-558.
6. Черняков А.Н. Оппозиция и синтез: Опыт интерпретации одного героя А.Платонова // Филологические записки: Вып.13. – Воронеж, 1999. – С. 53-60.
7. Dugast J. Thèmes et motifs dans le roman contemporain // «La Pensée». – 1971. – № 158. – P. 82-103.
8. Joyce, James. Ulysses. – New York: The Modern Library, 1961. – 773 p.

Надія БУКЕТОВА (Тернопіль, Україна)

НАРАЦІЙНІ МОДУЛЯЦІЇ В “ЦАРІВНІ” О.КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА “МІСІС ДЕЛОУЕЙ” В.ВУЛФ

Предмет наших досліджень становлять особливості нараційної техніки романів „Місіс Делуей” В.Вулф та „Царівна” О.Кобилянської. Важливе значення при цьому мають: тип наратора, форми нарації та організація оповіді. За вихідну точку візьмемо слова: „Як наратив оповідь існує завдяки зв’язку з історією, яка в ній викладена; як дискурс вона існує завдяки зв’язку з нарацією, яка її породжує. Таким чином, аналіз нараційного дискурсу зводиться для нас, по суті, до дослідження відношень між оповіддю та історією, між оповіддю та нарацією, а також між історією та нарацією” [2]. За стратегію дослідження – класифікацію Ж.Женета, викладену в його книзі „Наративний дискурс”. Дослідник виділяє чотири типи нарації: 1) наступна (класична позиція оповіді про минуле, безумовно, найпоширеніша); 2) попередня (передбачена оповідь, як правило, в майбутньому часі, але яка може вестись і в теперішньому); 3) одночасна (оповідь в теперішньому часі, синхронна самій дії) і 4) включена (між моментами дії). Останню він вважає найскладнішою, оскільки „тут ми маємо нарацію з кількома інстанціями, і історія та нарація можуть переплутуватись тут настільки, що друга починає виявляти зворо-

тну дію на першу: саме це відбувається, зокрема, в епістолярному романі з кількома кореспондентами, в якому, як відомо, лист є одночасно засобом оповіді та елементом інтриги. Цей тип може бути і найтоншим, найскладнішим для аналізу, коли форма щоденника послаблюється і переходить в певну різновидність монолога з невизначеною, а то й непослідовною часовою позицією” [2, 228-229] Наративна інстанція „Царівни” відповідає включеній нарації. Повість написана у формі щоденника головної героїні Наталки Веркович. Твору властивий постійний часовий зсув ходу розповіді від минулого (близького й далекого): „Сьогодні по обіді” чи „Дев’ять місяців пізніше”, або „Колись то вчором відбулася в нас нарада”, „Я сиділа в фотелю, байдужа на голосне сусідство, і слухала з широко отвореними гарячими очима уважно його слів” до повної одночасності при викладенні думок та почуттів: „Щось важке, мов олово, тяжить мені на душі...”, „З тої пори не можу писати”, „Ці кілька слів пишу крадькома” [3]. Виходячи з цього, „Царівну” відносимо до включеного типу нарації. Тут оповідач одночасно є ще героєм і вже кимось іншим; події сьогоднішнього дня відносяться до минулого, і „точка зору” може змінюватись після них; почуття, які тіснились в душі увечері чи наступного дня, цілком належать теперішньому, і тут фокалізація на оповідачеві водночас є фокалізацією на героєві. Наталка пише про вечірку, на якій була всіляко принижена сестрами та тіткою, котрі виставили їй рахунок за похорон улюбленої бабуні і прагнули забрати все найцінніше, залишене тою для бідної сиротини. Вечірка минула, але Наталка черговий раз переконалась у грубості та захланності тітки. „Вже й як я знала грубості й самолюбство тітки та її дітей, однак цього не надіялася ніколи. Не надіялася, що вона порухе видатки за похорон своєї теці, моєї дорогої бабуні, котра була без різниці до всіх добра й щира, котра подарувала тітці ще за життя стільки речей, знаючи її захланність, щоби вже тим успособити її для мене! Та ба! Бабуня помилилась і цим разом щодо неї. Вона відтягала видатки, котрі поносив сам вуйко, з мого мізерного майна, котрим я дорожила лише тому, що воно походило від осіб, таких мені дорогих” [3, 222]. Тут вчорашня Наталка змінюється і оцінює себе з погляду Наталки сьогоднішньої, переживши минулі події. Перед нами дві різні героїні, з яких друга є наратором, і вона висловлює свою точку зору, витворену у результаті відомих подій. Читачем, таким чином, сприймається точка зору персонажа та наратора.

У повісті „Царівна” час нарації наближається до часу історії. Повість писалась впродовж тривалого часу, і у ній відображені події свідомого життя головної героїні, від дитинства, коли жила з любою бабусею, і до зрілості, коли змушена була або виходити заміж, або ж шукати свого місця в житті і забезпечення. „Не маю нікого, кого би мої думки й чуття в якій-небудь спосіб могли зайняти хоч крихітку, на одну хвилинку. Хто би мав мною займатися? Батька й матір утратила я в такому молодім віці, що й згадати важко, а коли дорога бабуня вмирала, мала я дванадцять років. Вуйко Іванович, гімназійний професор, і тітка (вона спольщена німкеня), при котрих тепер живу, то... та ні! Лучче не згадувати” [3, 198].

Життя, а потім і смерть батьків головної героїні відбуваються поза дієгезисом роману, але вони відіграють важливу роль при означенні позитивного і щасливого життя дівчини. Тільки зі спогадів Наталки ми дізнаємось, як любили її батьки, як пестили, але ні мами, ні тата вона не пам’ятає; а бабуся, до якої особливо часто звертається Наталка у найтяжчі хвилини свого життя під дахом рідного дядька, запам’яталася їй, і її образ постає чітко окреслений.

Наративний час та час історії у повісті „Царівна” то зближуються, то віддаляються. Оповідач то відсуває читача далеко в минуле („Родилась я 26 падоліста...”), то нарація стає одночасною (збігається з часом історії). Але ця нарація має кілька рівнів. Характе-

рне використання почергово минулого та теперішнього часу безвідносно до викладених подій та історії. Оповідь ведеться про сьогоденні події (використано минулий час). „Сьогодні по обіді сиділи ми обі з тіткою в городі і пороли якусь стару сукню. Вуйко, повернувши із школи, запалив собі люльку і сів коло нас” [3, 266]. Потім події розгортаються „геть-геть пізніше”, але оповідь ведеться в теперішньому часі. „У нас перебуває професор Лорден. Він повдовів. І то вже давно повдовів. Я ненавиджу його, особливо, коли зачне критикувати Орядина” [3, 275-276]. Далі знов вказано час, але чітко не датовано: „(Знов пізніше). Цього вечора прикликала мене тітка до себе. Мала щось сказати. Я пішла.” [3, 276] Тут знову ж використано минулий час.

У повісті „Царівна” наративна перспектива постійна, фіксована (оповідь ведеться одним наратором-актором впродовж усієї повісті) і моноскопічна (кожна подія розповідається єдиний раз одним наратором – головною героїнею Наталкою Веркович) з внутрішньою фокалізацією. Наталка є автономним персонажем, втягнутим в дію, знає інших персонажів, дає їм характеристику, розмовляє з читачем від першої особи. Тут оповідач може розказувати тільки те, що він знає як простий спостерігач за подіями, що відбуваються. Тому всі персонажі повісті та всі події читач сприймає односторонньо, лише з однієї точки зору. В даному випадку, у повісті використано акторальний тип нарації (за Я.Лінтвельтом). Проте не вся повість написана від першої особи. „Ви належите до тих, що живуть більше чувством, як умом, і котрих треба провадити, як малих дітей” [3, 447]. Тут та ще в деяких уривках проявляється імпліцитний автор повісті, який не прямо, а лише за допомогою кількох фраз виявляє свою прихильність до героїні, співчуває їй.

У кінцевих главах тексту (з XIV по XIX) відбувається зсув з акторської нарації до аукторальної. Тринадцята глава закінчується фразою: „Тут кінчиться Наталчин дневник” [3, 449]. Далі оповідь веде аукторальний наратор.

Історія показана з точки зору головної героїні Наталки Веркович, її внутрішні переживання розкриваються „драматизованим” способом. Нататор розповідає свою історію в „картинному” модусі з позиції особистісного, оціночного судження. Проте переживання, думки головної героїні, передані автором та іншими персонажами, солилоквії створюють переважаючу картину „показу”. У повісті „Царівна” „showing” переважає над „telling”.

На відміну від „Царівни” Ольги Кобилянської, написаної у формі щоденника, „Місіс Делойей” Вірджинії Вулф написана у вигляді спогадів, рефлексій головної героїні. Починається роман авторськими ремарками. Але далі розповідь ведеться від головної героїні місіс Делойей. Характерне використання невластивої прямої мови. „Місіс Делойей сказала, що сама купить квіти. Люсі і так з ніг збилась. Треба двері з петель познімати; прийдуть від Рампльмаєра. І, крім того, - думала Кларіса, - ранок який – свіжий, ніби навмисно приготований для дітей на пляжі. Як добре! Ніби пірнаєш! Так було завжди, коли під слабенський писк петель, який у неї й досі у вухах, вона відчиняла в Бортоні скляні двері тераси і пірнала в повітря” [1, 25].

У романі суміщаються дві перспективи розповіді – головного героя (Кларіси Делойей) та наратора. Вони використані у романі паралельно, як ідуть паралельно дві історії: підготовка святкового вечора у Кларіси Делойей та історія життя і хвороби, і, зрештою, смерті Уоррена Сміта. Таким чином, у романі сходяться дві наративні стратегії – від першої та третьої особи – тип акторального та аукторального наратора. Причому у розповіді про Кларісу Делойей домінує акторальний наратор, в розповіді про Уоррена Сміта – аукторальний.

Оповідь в романі тече повільно. Фізичні дії та думки і враження героїв подекуди чергуються з діалогами, які складають невелику частину роману. Тому темп розповіді,

якщо її прискороється діалогами, то незначною мірою. Можна навіть сказати, що оповідь в творі ведеться мляво. Основу „Місіс Делоуей” становлять враження, адже саме враження вважала Вулф відправною точкою своїх творів. Сам роман – це безперервний перехід від зовнішньої до внутрішньої точки зору, який відбувається майже непомітно. Думки героїв, враження не зчеплені штучно в одну оповідь (і читач не відчуває, що роман складається з послідовності вражень), а гармонійно поєднані в єдиний цілісний твір. Роман не поділений на розділи чи частини. Він будується як джерело відчуттів, переживань, спогадів героїв, як джерело їхньої свідомості, і, разом з тим, як потік подій, які відбуваються впродовж дня і спрямовані до одної мети – розважального вечора в домі Кларіси Делоуей. Лінії доль двох основних персонажів – Кларіси та Септімуса Сміта – у фіналі сходяться.

Наративна конфігурація “Місіс Делоуей” дуже своєрідна, хоча легко вписується у сімейство романів “потоків свідомості”, - служить опорою досліджу з часом, який ставлять персонажі роману, і який розповідний голос хоче передати читачеві [4, 109]. Вигаданий оповідач розкаже історію всіх подій, що відбуваються в романі. У ньому багато внутрішніх монологів. У внутрішньому монологі наратор повністю зникає за потоком слів актора, який служить, таким чином, центром орієнтації для читача. Тому дослідники вважають внутрішній монолог відмінною рисою акторіального типу [5, 19]. Враховуючи все вище сказане та те, що у романі переважає точка зору оповідача-актора, можемо стверджувати про акторальний тип нарації притаманний роману В.Вулф „Місіс Делоуей”. Центром уваги читача стає актор, його зауваження та судження.

Побудова інтриги полягає у створенні еліпса, в якому другим центром стане молодий Септімус Уоррен Сміт, ветеран Великої війни; божевільна доведе його до самогубства за кілька годин до початку прийому в Кларіси. Зав’язка інтриги полягає в тому, що новину про смерть Септімуса повідомляє лікар Бредшоу, медична знаменитість, член світського гуртка Кларіси. Історія застає Кларісу зранку, коли вона збирається йти за квітами для свого прийому; історія залишає її в найкритичніший момент її вечора. Тридцять років тому Кларіса ледь не вийшла заміж за Пітера Уолша, друга дитинства, який має повернутись з Індії, де він змарнував своє життя на другорядних заняттях і невдалих любовних походеньках. Річард, якого Кларіса колись вибрала, і який потім став її чоловіком, - важлива людина в парламенті, хоча особливо себе й не проявив. Інші персонажі обертаються в полі цього ядра – друзів дитинства; важливо, що Септімус не належить до цього кола і що схожість доль Кларіси і Септімуса демонструється за допомогою розповідних прийомів на глибшому рівні, ніж перелом – новина про його самогубство, повідомлена під час світського вечора.

Нараційна техніка “Місіс Делоуей” дуже складна. Перший засіб ведення оповіді проявляється найяскравіше. Він полягає в тому, що хід дня позначається, як віхами, дрібними подіями (дослідники використовують термін „ташизм” на позначення дрібних включень подій в оповідну стратегію роману). Ці події, деколи незначні – крім, звичайно, самогубства Септімуса, - ведуть оповідь до її логічного завершення: вечір, який дає місіс Делоуей, довгий перелік подій та зустрічей (зранку по дорозі проїжджає королівський екіпаж; аероплан розгортає плакат з рекламним написом; Кларіса повертається додому, щоб підготувати плаття до вечора). Всі вони супроводжуються ударами Біг Бена. Ці удари Біг Бена служать в тексті не стільки для допомоги читачу зорієнтуватись в хронології тексту, а швидше як символ переходу з одного рівня свідомості до іншого (так, наприклад, перехід від думок та життя Кларіси до життя Септімуса і т.п.).

Ще один прийом нараційної техніки, який використовує письменниця у творі, не менш важливий, ніж попередній. Наратор, якого читач з власної волі наділяє безмежним

ми повноваженнями – знати думки всіх персонажів – може переходити від одного потоку свідомості до іншого, заставляючи своїх героїв зустрічатися в одних і тих самих місцях (на вулицях Лондона, в парку). І перехід цей відбувається плавно, супроводжується якимись зовнішніми факторами (ті ж удари Біг Бена, крик на вулиці, звук проїжджаючого королівського екіпажу). Так, наприклад, у сцені, коли Септімус, як і Кларіса, почув розмови, викликані появою когось із членів королівської сім'ї. Чи, коли Пітер Уолш у міському парку зупиняється і, сівши на лавку, заглиблюється в свої роздуми про минуле; з “медитації” його виводить дівчинка, яка грається неподалік. І тут же він помічає молоде подружжя Смітів, страждання юної Реції. Далі логічним завершенням цієї сцени йде розповідь про Септімуса та Рецію Сміт. Використовуючи такий засіб, оповідач перескажує від роздумів Пітера про нещасливе кохання до гірких думок, якими обмінюється подружжя Септімус – Реція. Єдність місця: поряд, на лавці одного парку відповідає єдності одної і тої ж миті, в якій оповідач втілює розширення часового відтинку спогадів. Цей прийом відомий завдяки ефекту резонансу, яким врівноважується ефект розриву, створений стрибком з одного потоку свідомості в інший [4, 112]. Проїшло кохання Пітера, немає майбутнього у сім'ї Реції та Септімуса. Внаслідок такого переходу ми знову повертаємось спочатку до Пітера, потім до Реції через пісеньку старого каліки про минуле кохання. Місток між душами з'являється завдяки зв'язку місця і водночас відзвуку одного внутрішнього голосу в іншому. Зупинка в одному й тому ж місці, пауза в одному й тому ж відтинку часу – це свого роду місток між двома абсолютно різними темпоральностями. Якщо подорож в минуле асоціюється в кожного персонажа з іншим місцем, то їхні внутрішні монологи створюють одночасність місця і часу; “категорії місця і часу втрачають свої контури, так що можна говорити про “темпоралізацію простору”(temporalization of space) і “просторовість часу”(spatialization of time) [6, 291].

З погляду відношення порядку розповіді до порядку історії нарративний дискурс Вулф є нерівномірний. Оповідь в романі відображає події одного дня. Водночас по ходу розповіді читач дізнається про минуле майже всіх персонажів твору. Оповідач то веде нас вперед - підготовка самого вечора – (і в цьому випадку розповідь ведеться по порядку), то відкидає назад за допомогою спогадів самих персонажів. Розповідь про теперішні події чергується з розповіддю про минуле. Оповідач то віддаляється від нас (“Століттями - коли мостова була ще лугом, болотом, в часи ще бивнів і мамонтів, в часи німих зірок...”) [1, 82-83]), то поступово наближається до читача (“Це було в Бортоні того літа, на початку дев'яностих років, коли він так божеволів від Кларіси”) [1, 66]). Ця наближеність/віддаленість автора від читача не обумовлена часовими чи просторовими рамками твору, адже, як уже згадувалось раніше, часові межі історії та оповіді в романі не збігаються. Хронологічний час репрезентований в романі ударами Біг Бена та деяких інших дзвонів, і баштового годинника, який повідомляє час.

Історія сприймається через призму персонажів: самої Кларіси Делуей, Пітера Уолша, Септімуса Сміта, Реції Сміт та ін. Таким чином, читач має справу зі змінним центром орієнтації – від одного персонажа до іншого. У романі переважає техніка „внутрішнього монологу”, „потoku свідомості”. Інформація, якою володіє читач в драматичному модусі, обмежена в основному діями і словами персонажів, автор може додати деякі уточнення щодо їхньої тілобудови та оточення, в якому вони знаходяться, в душі сценічних ремарок, однак він ніколи не дає ніякої прямої вказівки про особливості їхнього сприйняття..., їхніх думок та почуттів” [5, 68-69]. Таким чином, постійне протистояння „telling /showing” („розповідь/показ”) вирішується у романі „Місіс Делуей” на користь останнього, тут перевага дискурсу над нарративом.

В обох творах: у повісті “Царівна” Ольги Кобилянської та “Місіс Делуей” Вірджинії Вулф використана складна наративна техніка. Як відомо, немає такого твору, в якому було б використано лише чисту оповідь, або лише дискурс [2]. Значне місце в творах займають відображення природи („Царівна”), описи вулиць Лондона („Місіс Делуей”), спогади головних героїв.

Жодною мірою не можемо стверджувати, що ці твори написані з абсолютною чистотою оповіді (адже це передбачає цілковиту відсутність не тільки оповідача, а й нарації як такої. Тоді текст виявляється перед читачем не сказаний ніким, і жодне, або майже жодне з вказаних у ньому повідомлень не потрібно співвідносити для розуміння і оцінки з його джерелом). У жодному із творів автор не бере на себе повністю повноважень при розповіді історії подій, що відбуваються. Не можемо сказати, що даним творам властива присутність “всезнаючого автора”, який незримо, а інколи й майже відчутно присутній у тому чи іншому епізоді роману, який повністю і беззастережно знає всі вчинки і думки персонажів. Також очевидно, що вся відповідальність за дискурс не лежить на головному персонажеві (який одночасно і розповідає, і коментує розказане) в тому чи іншому творі. З усього вищесказаного можемо зробити лише один висновок – не наважуючись говорити від власного імені, ні довірити цю роль одному-єдиному персонажу, авторки розподіляють дискурс між різними діючими особами, або у формі щоденника (“Царівна” О.Кобилянської), або у більш гнучкій і тонкій формі, підводячи оповідь внутрішньою дискурсу то одного, то іншого з головних персонажів (“Місіс Делуей” В.Вулф).

Література:

1. Вулф В. Избранное. – М.: Художественная литература, 1989. – 558 с.
2. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. – Т. 2. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998.
3. Кобилянська О. Аристократка. Оповідання, повісті. – К.: Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2001. – 699 с.
4. Поль Рикер. Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе. – Т. 2. – Москва – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – 224 с.
5. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – Москва: Интрада – ИНИОН, 1996. – 317 с.
6. Functions of Literature// Essays presented to Erwin Wolff on his sixtieth birthday. – Edited by Ulrich Broich, Theo Stemmker and Gerd Stratmann. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984. – 329p.

Ольга ЦАРИК (Тернопіль, Україна)

ОПОВІДНІ ВІДПОВІДНОСТІ В НОВЕЛАХ Б.ЛЕПКОГО ТА ВЛ.ОРКАНА

Твори Василя Стефаника давно стали критерієм оцінки малої прози, мірилом майстерності його наступників. Першими, хто відразу почав користуватися тим критерієм, причому насамперед у стосунку до власної творчості, були Б. Лепкий та В. Оркан. Почина-