

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*

суспільства, переплавити душевні травми в мистецтво, “справжню, істинну” літературу.

В останній період життя Дадзай Осаму — вже досить відомий і визнаний письменник — пише забарвлені в тони декадансу, безвір'я та безвиході твори. Один із них — повість “Пропаша людина”. Початок її публікації в червні 1948 р. у літературному журналі “Тенбо” (“Панорама”) збігся з самогубством автора.

“Пропаша людина” — останній великий твір письменника: аналізуючи власні вчинки, взаємовідносини з близькими людьми та своє ставлення до суспільства, Дадзай Осаму доходить висновку: “Людина, пропаша. Швидше за все, я зовсім перестав бути людиною”<sup>1</sup>.

Структура повісті дивним чином нагадує принцип організації тексту в давніх поетичних антологіях або персональних поетичних збірках (пізніше він став необхідним елементом і умовою в “поетичних повістях” *ута-моногатарі*), де перед піснею *вака* як семантиконосієвим елементом обов'язково подавалася так звана проза *хасігакі* чи *котобагакі*, в якій містився докладний коментар про те, хто, коли та з якого приводу склав цей вірш. Зазвичай після поетичного тексту подавалася також інформація, “скажімо, про подію, що сталася у рік написання вірша”<sup>2</sup>, т.зв. прозова *сатю* (“ліва примітка”).

Якщо зіставити повість із давніми піснями-віршами, з огляду на правила та форму їхнього запису, то, за аналогією, семантикотворче ядро в ній — зошити головного героя Йодзо, а “передмова” та “післямова” — коментарі до основного тексту. У “передмові” читач знайомиться з описом зовнішності та манерою поведінки автора (і головного героя) зошитів, а в “післямові” — з обставинами, за яких ці зошити було опубліковано.

Отже, сам текст повісті формально можна поділити на три частини.

У *першій* пропонується докладний опис трьох фотографій головного героя: в дитинстві, юності та зрілому віці. Перед читачем епізодично та фрагментарно (так, як це відбито на фотографіях) проходить усе життя “цього дивного чоловіка”; до докладного опису кожного фотознімка оповідач додає і свої особисті враження.

Безпосередньо з самим героєм читач знайомиться у *другій частині повісті*. Це три зошити, а фактично щоденники, в яких у хронологічному порядку розгортаються події життя Йодзо Оба з раннього дитинства до двадцяти семи років. Записи поділені відповідно на три частини: проведене в колі родини дитинство та навчання в школі; юнацькі роки в коледжі і знайомство з життям великого міста; життєвий фініш і самооцінка власного життя.

Зі спогадів про дитинство перед читачем постає образ хлопчика, який, стикаючись із зовнішнім світом, дедалі більше переконується в раціональності дорослих, у їхній обачності, поміркованості та меркантильності їхніх вчинків і спонукань. Наївно-дитяче сприйняття дійсності й нерозуміння причин власної “несхожості” на ближніх приводять героя до думки стати комедіантом, грати клоунаду. Отже, ще дитиною він усвідомив необхідність маски як медіуму між двома світами (світом дорослих і його власним — світом дитячих фантазій та уявлень) для того, щоб особливо не вирізнятися серед людей і щораз виправдовувати їхні очікування.

Дитячі дивацтва та блазенство були прийняті суспільством, але це не звільнило героя повісті від страху бути не таким, як усі, і зміцнило в ньому почуття недовіри

<sup>1</sup> Дадзай О. Нінген сіккаку. Гуддобай (Пропаша людина. Гудбай). — Токіо, 1988. — С. 128. Далі, посилаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

<sup>2</sup> Мещеряков А.Н. Древняя Япония: культура и текст. — М., 1991. — С. 111.

до людей. “...Ні, цього мені теж не зрозуміти... Чим більше я думав, тим більше мене охоплювали занепокоєння та страх, що я один, я єдиний, хто не такий як усі. Я не можу спілкуватися із сусідом. Не знаю що сказати, з чого почати розмову.

Тоді я придумав вихід, це була клоунада.

Це була моя остання спроба знайти спільну мову з людьми. Я, відчуваючи смертельний страх перед кожним, усе-таки ніяк не міг відмовитися від суспільства. І моє удавання стало сполучною ниточкою між мною і навколишніми. Зовні я безупинно робив безтурботно усміхнене обличчя, хоча душа нила від напруги...” (13–14).

Під час навчання в гімназії, куди хлопчик вступив без спеціальної підготовки, його стосунки з оточуючими також будуються за принципом блазенства, тим більше, що далеко від дому та рідних “ламати комедію” набагато легше. “Вперше в житті я, так би мовити, поїхав на чужину, але для мене життя в тих краях було набагато безтурботнішим, аніж у рідній домівці. Гадаю, що було б непогано пояснити, що на той час я вже звик до ролі блазня й мені не треба було докладати неймовірних зусиль, як раніше, для того, щоб дурити людей. Однак, будь це навіть незвичайного таланту людина, а то й сам син Божий Ісус, але все ж таки існує різниця в тому, перед ким і де розігрувати клоунаду: перед найближчими родичами чи незнайомцями, на батьківщині чи на чужині. Актору найскладніше грати в рідних стінах, тим більше коли все сімейство у повному складі всядеться посеред кімнати — будь-якому навіть відомому актору стане не до гри” (24–25). Але саме на той момент, коли став забуватися острах викриття в лицедійстві після чергової вистави-клоунади, один непоказний хлопчисько-гімназист, сам того не підозрюючи, дорікає Йодзо за “навмисність” його витівки. Страх викриття змушує героя, подружившись із Такеїчі, “приручати” його до себе. Зійшовшись ближче, Йодзо довіряється новому “другу” і показує йому свій автопортрет. “Картина вийшла така похмура, що я й сам зімлів. Але саме це і було тим, що я таїв на самісінькому дні душі, зовні — весело посміхаюся, смішу людей, а насправді — душа в мене така похмура. Нічого не поробиш, тайкома зізнався я самому собі, та нікому окрім Такеїчі не став показувати цю картину” (37). Такеїчі пророкує йому майбутнє “великого художника”. Отож, із двома пророцтвами (перше — “обожнювання бабами”) Йодзо вирушає до Токію, де, скоряючись волі батька, вступає до гімназії.

Далі автор розповідає про свої студентські роки, коли його поглинає шум і маячня, спокуси та сумнівні розваги великого міста. Ретельно приховуваний під маскою байдужості чи меланхолії страх перед світом приводить Йодзо до студії одного художника. Тут хлопець зустрічається з Хорікі Масао, який познайомив його з “випивкою, тютюном, повіями й ідеологією лівих” (38).

Йодзо навіть бере участь у діяльності якогось комуністичного гуртка. Але й цей досвід спілкування підтвердив уже перевірену істину: якщо хочеш, аби тебе сприймали за “свого”, почни блазнювати. Втягнений у вир життя багатоголосого міста, герой шукає забуття в розгулі, потрапляє до в’язниці за спробу здійснення *сіндзю* (подвійного самогубства коханців) і зізнається, що лише у в’язниці, в камері, немов злодій, вперше за тривалий час зміг спокійно заснути.

Третій зошит починається зі слів: “Із пророкувань Такеїчі одне збулося, а одне — ні. Те, що жінки будуть закохуватися в мене — невтішне пророкування — збулося, а щасливе пророкування стати великим художником — ні” (69). Після втечі з-під домашнього арешту і повного розриву стосунків із родиною Йодзо повертається до столичного життя: оселившись у новій знайомій Сідзуко, він починає підробляти в якомусь видавництві як карикатурист, але, усвідомлюючи

свою “непотрібність” Сідзуко та її п’ятирічній доньці, боячися зруйнувати їхнє тихе сімейне щастя, після блукань по шинках прибивається до власниці бару на Кьобасі. Потім заробляє тим, що майже рік під псевдонімом Дзьосі Ікіті, омонім якого — “свіжа кров самогубця (за змовою)” малює ілюстрації для дешевих журналів.

Після знайомства з Йосіко життя Йодзо змінюється: він припиняє пити й одружується з цією по-дитячому довірливою дівчиною. “...Почала потихеньку зігрівати солодка думка про те, що я поступово стаю схожим на людину, що не доведеться загинути жахливою смертю” (103). Однак із появою давнього друга Хорікі, що зайшов узяти в борг грошей, перед очима Йодзо постають всі перипетії життя, що вже стали минулим, — він не може дати їм пояснення, але шукає виправдання.

Згвалтування Йосіко дрібним комерсантом на очах у Йодзо вдруге штовхає його на самогубство: він випиває смертельну дозу снотворного, але його знову рятують. Далі стрімкий розвиток подій виводить героя на фінішну пряму: спочатку — дешева випивка, потім — морфій (щоб не пити й у забутті працювати), а насамкінець — санаторій для божевільних. Записи закінчуються словами: “Зараз мені здається, що в Пеклі — так званому світі “людей” — схоже, існує лише одна істина.

Просто — все проходить.

Цього року мені виповниться двадцять сім. Голова моя вкрилася сивиною, й багато хто вважає, що мені за сорок” (130).

“Післямова” починається з повідомлення про те, нібито оповідач “особисто не знайомий з божевільним, що написав ці щоденники” (131), а зображені в них події, зважаючи на все, відбувалися в п’ятих-сьомих роках Сьова (1930—1932). Оповідачу доводилося бувати в барі на Кьобасі, але набагато пізніше, ніж автору зошитів, отже, він “не мав можливості бачити чоловіка, що зробив ці записи” (131). Далі він розповідає про себе та знайомить читача з обставинами, за яких записи Йодзо потрапили до його рук: оповідач одружений, має трьох дітей і пише прозу; в уже мирні часи родинні справи привели його до міста Фунабасі, де зовсім випадково він зустрічається зі своєю давньою знайомою — власницею бару на Кьобасі. “Мадам” сама запропонувала використати щоденники Йодзо для написання роману, до того ж — всі події, про які йдеться в зошитах, сталися давно, а автора записів, мабуть, уже й серед живих немає.

Коли читач уже ознайомлений з історією Йодзо зі слів самого героя (і загалом має власну думку про нього), Дадзай Осаму пропонує ще один із можливих поглядів на події, що відбувалися в житті автора щоденників: оповідач докладно передає свій діалог із “мадам”, яка знала Йодзо особисто.

Саме її слова сприймаються як максимально об’єктивні, тому що у слові наратора “передмови” та “післямови” відчувається упередженість і, отже, суб’єктивність його позиції очевидна (автор не знав Йодзо особисто, а знайомий з ним лише завдяки фото та щоденнику, тобто знає про Йодзо не набагато більше, ніж читач, бо останній не бачив фото на власні очі, але знає зі слів автора, що на них зображено). Більше того, про щоденники оповідач “подумав, що буде краще замість того, щоб додавати щось чи змінювати своєю безталанною рукою, залишити все як є, і попросити якогось видавця надрукувати їх” (133); у слові автора та головного героя щоденника, тобто їхній самооцінці, повнота об’єктивності також видається неможливою.

Об’єктивність знання “мадам” вища, ніж будь-якого іншого персонажа. Її слово, її оцінка вчинків і характеру Йодзо інтенціонально ототожнюються автором повісті

з голосом справедливого й неупередженого судді. “Мадам” єдина, хто знає всі обставини та подробиці життя героя не з чужих слів, а безпосередньо з власного досвіду (мабуть, навіть більше, ніж сам Йодзо); а як спостерігач трагедії в житті Йодзо “збоку” — вона менш суб’єктивна, ніж сам герой.

Особливий інтерес викликає діалог оповідача з “мадам” наприкінці “післямови”, що збігається з закінченням усієї повісті:

— Дякую вам за вчорашнє. До речі...

— Ці зошити, ви не позичите їх мені на деякий час, — відразу ж почав я.

— Так, будь ласка.

— Цей чоловік, він ще живий?

— Та, я й не знаю напевне. Років з десять тому на адресу бару на Кьобасі надійшов пакунок із фотокартками та зошитами. Я вирішила, що відправником був Йо-чан, але на пакунку не було ані його адреси, ані навіть імені. Під час бомбардувань зошити загубилися між іншими речами, їх дивом вдалося врятувати. Я сама лише недавно прочитала їх повністю...

— Напевне, плакали?

— Та ні, не те щоб плакала. Так не можна, все ж таки — людина. Як так сталося... Ні, не можна так.

— Минуло десять років — мабуть, його вже не стало. Певне, він надіслав вам це в знак подяки. Можливо, місцями він і перебільшує... Втім, ви також зазнали чимало лиха через нього. Якщо це все правда, то якби я був його товаришем, мабуть, не став би запирати його в лікарні для душевнохворих.

— Це все через його батька, — яюсь неохоче сказала вона. — Йо-чан, якого ми знали, був дуже милою, дуже тактовною людиною... Якби він тільки не пив так, хоча... Нехай би й пив — він був чудовою, божественною дитиною” (133—134).

Слова “мадам” на захист Йодзо наведені формально “третьою”, “незацікавленою стороною” (більше того, “стороною”, яка зазнала через нього жахливих збитків), і тому містять найбільш об’єктивну характеристику як самого героя, так і всього, що з ним трапилось. Саме вустами “мадам” наприкінці повісті Дадзай Осаму називає винного в усьому, що сталося, і дає остаточну оцінку головному герою повісті та його стосункам із людьми.

Суттєву роль в естетичній реакції читача, як в одному з компонентів сприйняття художнього тексту, відіграє форма твору, визначена Л.Виготським як “художнє розташування готового матеріалу, зроблене з таким розрахунком, щоб викликати певний естетичний ефект”<sup>3</sup>. У “Пропашій людині” Дадзай Осаму створює “естетичну напруженість” між обрамленням повісті (“передмовою” та “післямовою”) і “частиною, що обрамлюється” (тобто щоденниками Йодзо), порушуючи хронологічну послідовність і часову узгодженість між двома частинами обрамлення, в якому “передмова” не підпорядкована в часі іншим діям, а є “описовим відступом” автора.

Письменник не вводить опису трьох фотографій до розповіді про те, як до нього потрапили зошити Йодзо (хоча це було найбільш прийнятно з погляду послідовності розгортання сюжетної лінії та поінформованості читача про події), а виносить його як ліричний відступ в окрему частину (“передмову”). Навіть якщо не зважати на той факт, що в “післямові” є “примітка”, яка безпосередньо належить до “передмови”, то так чи інакше “ліричний відступ” автора за своїми функціонально-синтаксичними та ідейно-естетичними особливостями не може

<sup>3</sup> Виготский Л.С. Психология искусства. — М., 2001. — С. 64.

гармонійно вписатися в текст “післямови”. Саме за рахунок такої невідповідності та суперечливості в ідейному та інтенціональному планах Дадзай Осаму створює емоційну напруженість не тільки між “передмовою” та “післямовою”, а й між усіма трьома частинами тексту (“передмовою”, записами Йодзо та “післямовою”), кожна з яких за своєю сутністю відрізняється від двох інших.

Для досягнення необхідного емоційного та естетичного ефекту Дадзай Осаму обирає правильний шлях — кожна з трьох частин повісті має свої чітко визначені функції та мету: “передмова” — познайомити читача з головним героєм записів; записи-щоденники — показати, як саме все відбувалося і що при цьому переживав герой; “післямова” — поставити крапку над “і” в усій історії Йодзо Оба.

Розташування частин тексту в хронологічному порядку, а також змістовно-значеннєвий та структурно-формальний поділ на “передмову” та “післямову”, отже, не випадкові.

У “передмові” читач знайомиться з особистою (і тому суб’єктивною) думкою незнайомця про іншу людину (також незнайому читачеві), яка (думка) склалася в оповідача на підставі трьох фото. Тричі повторюється фраза “я жодного разу не бачив такого дивного обличчя”, отже, читач емоційно налаштовується на незвичайність розповіді.

Попри те, що текст “передмови” формально поданий у вигляді монологу оповідача, його “внутрішньої мови”, за своєю суттю він глибоко діалогічний, бо “всяке літературне слово більш-менш відчуває свого слухача, читача, критика та відбиває в собі його передбачувані заперечення, оцінки, думки. ... Кожне слово такої репліки, спрямоване на предмет, відразу ж напружено реагує на чуже слово, відповідаючи йому і передбачаючи його. ... Таке слово ніби вбирає, всмоктує в себе чужі репліки, напружено їх переробляючи”<sup>4</sup>. Тому весь текст опису фото подається оповідачем “з оглядкою” на реакцію читача, орієнтований винятково на свого реципієнта-слухача так, щоб у нього не викликала сумнівів істинність позиції оповідача-адресанта.

Нарації, що спрямована на “невиявленого”, пасивного наратора, притаманна “прихована діалогічність” чи “прихована полеміка” (М.Бахтін). У даному разі в ролі “другого, невидимого співрозмовника” виступає читач, тому що весь монолог “передмови” адресований безпосередньо йому. “Другий співрозмовник присутній незримо, його слова немає, але глибокий слід цих слів визначає всі слова першого співрозмовника. Ми відчуваємо, що це діалог, хоча говорить тільки один, і діалог найнапруженіший, адже кожне слово усіма своїми фібрами відгукується й реагує на невидимого співрозмовника, вказуючи поза себе, за свої межі, на неказане чуже слово”<sup>5</sup>.

У “передмові” оповідач, описуючи “людину на фото”, прагне переконати, а фактично довести читачеві, що перед ним — дуже “незвичайний чоловік”. У цьому безфабульному авторському відступі чітко виявляється оцінна, критична позиція наратора. Але читач не може бачити фотографії героя, а тому має повне право звинуватити оповідача у неправді (тим більше, герой зображується в різко негативних і темних тонах). Так оповідач вступає у приховану полеміку з читачем про “істинність” і “хибність” його суджень щодо “людини на фото”; начебто передбачаючи реакцію читача, він для підтвердження правдивості своїх слів у монологізованій нарації звертається до “стандартних логічних засобів репрезентації змісту”<sup>6</sup>, притаманних діалогу чи полеміці. “Навіть у тому разі,

<sup>4</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. — М., 1972. — С. 336.

<sup>5</sup> Там само. — С. 337.

<sup>6</sup> Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 641: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Труды по знаковым системам. XVII. — Тарту, 1984. — С. 25.



коли реальний співрозмовник відсутній, оцінка судження припускає внутрішній діалог, в якому той, хто міркує, ніби роздвоюється на “того, хто висловлюється” [у тексті — наратор] і “того, хто оцінює” [у тексті — читач/наратор], отож “істина” і “неправда” виявляють свою діалогічну природу. Аргументація, таким чином, завжди рефлексивна і виступає складовою частиною діалогу, як це має місце в монолозі...”<sup>7</sup>.

Оповідач, як людина високоморальна та вихована, усвідомлює також і те, що просто висміяти або засудити незнайомця — не етично й аморально. Передбачаючи можливі заперечення й докори з боку читача в упередженості і надмірній суворості суджень, він, описуючи дитяче фото героя, наводить думку “третьої сторони” як оцінної, що підтверджує правильність його власної.

Зокрема, мова оповідача в “передмові” припускає незриму присутність другої особи (слухача/читача) і третьої, що виконує функцію “оцінної сторони”, думка якої про хлопчика безпосередньо наводиться в тексті як аргументація об’єктивності оповідача: “... хоч як би там було, а людину, яка дивиться на цю фотографію, вона змушувала здригнутися, викликала огиду” (9).

У “передмові” натрапляємо на ще одну форму діалогічної мови, що підтверджує істинність слів оповідача. Це думка двох різних людей про дитячий знімок героя: “Однак люди нечутливі (іншими словами, люди, які зовсім не можуть відрізнити красу від потворності), скрививши байдужне обличчя, стримуючись у компліментах, так, щоб це не виглядало відвертими лестощами, скажуть щось на подоби “який милий хлопчик”, оскільки в посмішці цієї дитини все-таки була тінь того, що зазвичай зветься “милим”, проте, якщо б це була людина, яка б хоч трішечки тямала в красі, то, вкрай незадоволено буркнувши “який огидний малюк”, вона, мабуть, відкинула б це фото так само, як струшують із себе гусеницю” (6).

Тут оповідач непомітно переходить на позицію “відстороненого свідка”, спостерігача, висуваючи на передній план судження двох осіб, одна з яких розуміється на красі, а інша до неї “нечутлива”. Ці два висловлювання в значеннєвому плані прямо протилежні одне одному, але в супроводі авторського коментаря набувають інтенціональної рівноспрямованості і, отже, не суперечать одне одному, а ніби взаємодоповнюються. Оцінки одного й того самого об’єкта не протиставляються, а лише різняться: перша — поміркована, стримана (таку нерішучість і боязкість оповідач пояснює недосвідченістю “оцінювача” в питанні краси), друга — думка людини знаючої, здатної з першого погляду відрізнити справжню красу від фальшивки. Тобто, два висловлювання, що виражають абсолютно протилежні думки в контексті опису та характеристики “людини на фото”, набувають спільної спрямованості. “Двоє однакових та прямо спрямованих на предмет слів у межах одного контексту не можуть опинитися поруч, не схрестившись діалогічно, однаково, чи будуть вони підтверджувати одне одного, чи взаємно доповнювати, чи, навпаки, одне одному суперечити, чи перебувати в якихось інших діалогічних залежностях... Двоє рівнопошукуваних слів на ту саму тему, якщо вони тільки зійшлися, неминуче повинні взаємоорієнтуватися. Два втілені змісти не можуть лежати поруч один із одним, як дві речі, — вони повинні внутрішньо зіткнутися, тобто вступити в значеннєвий зв’язок”<sup>8</sup>.

Через характеристику обох представників “оцінюючої сторони” оповідач непомітно приєднується до їхньої думки (відбувається процес нівелювання суджень

<sup>7</sup> Там само. — С. 24.

<sup>8</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — С. 322–323.

його та сторонніх і неупереджених спостерігачів), і водночас, граючи на шанобливості й зарозумілості читача, залучає останнього до групи “естетів і шанувальників справжньої краси”. Ці хитрощі, що супроводжуються докладним описом зовнішності Йодзо, допомагають письменнику досягти мети: у читача формується перше враження про героя — дедалі більше переконуючись у справедливості оцінки цієї “дивної людини” оповідачем, сам того не завважуючи, він (читач) внутрішньо уже налаштований упереджено та недовірливо до чоловіка на фото.

Якщо повернутися до питання про структуру всієї повісті й особливості її композиції, то постає чітко сформульоване Л.Виготським питання: “Нам варто запитати себе, для чого автор оформив цей матеріал саме так, чому, з якою таємною метою він починає з кінця і наприкінці говорить начебто про початок, заради чого переставлені всі ці події”<sup>9</sup>.

Справді, навіщо було письменнику в “передмові” так докладно й достеменно описувати зовнішність героя на фотографіях, навіщо в “післямові” (як у додатку до щоденників) називати божевільним і тільки наприкінці повісті познайомити читача з “мадам”, яка особисто його знала?

Сама назва повісті — “Пропаша людина” — налаштовує читача на те, що йтиметься про пропашу (в дослівному перекладі “дискваліфіковану”) людину, і початок кожної з частин це лише підтверджує<sup>10</sup>. “...Автор не тільки не намагається приховати цю життєву каламуть — вона скрізь у нього оголена, він зображує її з прозорою ясністю, начебто дає нашим почуттям торкнутися її, обмацати, на власні очі переконатися, укласти наші персти у виразки цього життя. Порожнеча, безглуздість, незначність цього життя підкреслені автором ... з дотикальною силою”<sup>11</sup>. Таке визначення ідейного змісту твору видається вповні слушним.

Наприкінці повісті, коли, здавалося б, читачеві уже до подробиць відомі життєвий шлях і орієнтири головного героя, коли вже Йодзо виніс собі остаточний вирок, з’являється “мадам”. Тут ми стикаємося з “художніми суперечностями”, що породжують, на думку В.Аллахвердова, “ошукані очікування”: “... очікування змінюють наше сприйняття реальності. І сформувати очікування дуже легко. Вони ... створюються за допомогою слів, за допомогою ритмів, що нав’язуються, і т.д. Якщо сформувати очікування, а потім запропонувати щось, їм не відповідне, то можуть спостерігатися розгубленість і помилки [в припущеннях, думках читача]”<sup>12</sup>. Справді, остання фраза “мадам” цілковито змінює уявлення про героя: те, яким він *бачиться* стороннім глядачам (у “передмові” і “післямові”), те, яким він *бачиться* самому собі та людям, що його оточують, у записах, і те, яким у сукупності поглядів і думок *бачить* його читач, значною мірою відрізняється від того, яким його *знає* “мадам”.

Письменник протягом усієї повісті завзято нарощує в читачеві почуття обурення й відрази до свого героя, використовуючи різні стилістичні, композиційні та ін. прийоми, але виголошені як домінанта всієї повісті слова “мадам” “це все через його батька” — “та катастрофа, в якій розкривається її [повісті] справжній зміст”<sup>13</sup>. Вони цілком усувають створювані письменником художні суперечності,

<sup>9</sup> Виготский А.С. Психология искусства. — СПб., 2000. — С. 210.

<sup>10</sup> Записи Йодзо починаються зі слів: “Життя моє складалося цілковито з ганьби”, а “післямова” словами: “Я особисто не знайомий з божевільним, що написав ці щоденники”.

<sup>11</sup> Виготский А.С. Психология искусства. — С. 21.

<sup>12</sup> Аллахвердов В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. — СПб., 2001. — С. 80.

<sup>13</sup> Виготский А.С. Психология искусства. — С. 217.



реабілітуючи героя в очах читачів і частково пояснюючи мотиви та причини його вчинків.

Суперечливість почуттів, що їх викликає автор і герой повісті (гнів — жалість, погорда — жаль; осуд, звинувачення — виправдання) зберігається, аж поки читач не перегорне останньої сторінки книжки, більше того — вона зберігається й у самому тексті, притаманна героям твору. “Роздвоєність” емоцій та їхній антагонізм зникають лише після заключної фрази, підкоряючись закону естетичної реакції, коли “афект, що розвивається в двох протилежних напрямках, на завершальній точці, ніби в короткому замиканні, знаходить своє знищення”<sup>14</sup>.

Якщо припустити, що обрамлений текст — це щира сповідь письменника (який, хоч і розкаюється та сам виносить собі вирок, але, усвідомлюючи свою гріховність, намагається “реабілітуватися”, обілити себе і перед самим собою, і перед читачем), то звернення саме до діалогічної побудови “післямови” (де “мадам”, хоча й виступає як “потерпіла сторона”, але все ж таки вибачила й обожнює Йодзо) підтверджує думку про те, що сповідь передбачає совісну, але слабку, можливо, знівечену, але все ж таки в цілому радше гарну, аніж погану людину<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Там само. — С. 139.

<sup>15</sup> Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. — СПб., 1999. — С. 58.

## Андрій Підпалій

### ОСОБЛИВОСТІ ФОРМИ ВІРША В ПРОЗІ В МОДЕРНІСТИЧНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

В українській літературі ХХ ст. жанр вірша в прозі став надзвичайно вагомим. Особливо він розвинувся в творчості модерністичних поетів. Але в українському літературознавстві практично нема праць, в яких ґрунтовно досліджувалось і аналізувалось функціонування даної форми в українській поезії. Існує кілька праць у російському літературознавстві на матеріалі російської поезії.

Питання визначення терміна “вірш у прозі” доволі заплутане, бо є, принаймні, чотири поширені назви пов’язаних з цим понять: *прозовірш*, *метрична проза*, *ритмізована проза* і *вірш у прозі*.

Першому термінові дає визначення С. І. Кормілов: “Літератори ХVІІ— ХІХ століть усвідомлювали метричну прозу то як вірш, то як особливу прозу — і тому допустимо використовувати до всієї метризованої прози (того періоду) термін “прозовірш”<sup>1</sup>. “Ідеальна модель прозовірша — це безперервна послідовність правильних стоп, які не потребують додаткового членування”<sup>2</sup>.

Зрештою, проза на основі метру підпадає під попереднє визначення лише з одним застереженням: коли вона усвідомлюється автором як прозовірш, то віршований текст є власне прозовіршем, а коли — як метрична проза (саме як проза в інтенційному прагненні автора), то є метризованою прозою (звісно, ведемо мову лише про літературно-художні тексти).

---

<sup>1</sup> Кормілов С. Маргинальные системы русского стихосложения. — М., 1995. — С.91.

<sup>2</sup> Кормілов С. Русская метризованая проза (прозостих) конца ХVІІІ—ХІХ века // Рус. литература. — 1990. — №4. — С.33.