

### Література:

1. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття / Григорій Костюк. – К., 1993. – Т. 1. – С. 384–402.
2. Кочетов А. В. Щоденник О. В. Дружиніна: типологія жанру, поетика, історико-літературний контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / А. В. Кочетов. – Херсон, 2006. – 22 с.
3. Маслянчук Т. В. Проза Винниченка: проблеми текстології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.09 «Літературне джерелознавство і текстологія» / Т. В. Маслянчук. – К., – 2003. – 20 с.
4. Момот Н. М. Щоденник Т. Шевченка як творчо-психологічний та жанровий феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. М. Момот. – Кіровоград, 2006. – 15 с.
5. Таймазова Л. Л. Мемуарно-щоденникова проза М. Волошина: художня інтерпретація внутрішнього світу особистості : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.02. «Російська література» / Л. Л. Таймазова. – Сімферополь, 2006. – 20 с.
6. Танчин К. Я. Щоденник як форма самовираження письменника : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / К. Я. Танчин. – Тернопіль, 2005. – 20 с.

### Genre Specificity of Literary Diary

The author of the article restores the theoretical historiography of diary genre. She investigates the logic of diary representation in the literature of the end of the XIX – the beginning of the XX century. The researcher proves that the specific features of genre determination is explained by the change of dominants: from documentation to literariness.

*Ірина Корнієнко (Київ)*

### ТРАНСМОДАЛІЗАЦІЯ ОПОВІДІ В РОМАНІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ІРЕН НЕМІРОВСЬКІ «СОБАКИ ТА ВОВКИ»)

Ірен Неміровські – французька письменниця українського походження, одна з найуспішніших авторів міжвоєнного періоду. Посмертна публікація невідомого раніше роману «Французька сюїта» та присудження однієї з найпрестижніших літературних премій Франції «Ренодо» у 2004 році викликали жвавий інтерес – перевидаються французькою всі її романи, з'являються переклади чи не всіма європейськими мовами. Незважаючи на це, Ірен Неміровські залишається невідомою українським дослідникам і читачам.

«Собаки та Вовки», написані у 1939 році напередодні початку Другої світової війни, до 2004 року вважалися останнім романом письменниці. У ньому вона підіймає проблеми пошуку себе та Іншого, іншості, мовної ідентичності, пам'яті, котрі були і є актуальними для франкомовної літератури XX століття. В романі Ірен Неміровські наголошує на існуванні взаємозв'язку процесів творчості, пригадування та віднайдення самості. Близькість цих актів підкреслена тим, що центральний персонаж роману – художниця. Окремо зазначимо, що 20-30-ті роки XX століття були роками початку бурхливої співтворчості письменників та художників-авангардистів, як-от Пікассо, Шагал та ін. Відтак, ми звертаємося до роману «Собаки та Вовки» для дослідження феномену інтермедіальності, проникнення живописної та театральної естетики в письмо.

Історичні, соціальні та культурні потрясіння, втрата відчуття захищеності та впевненості після Першої світової війни, хвилі імміграції, намагання вписати у французький контекст голоси представників інших народностей, еволюція книговидавництва – подібні процеси стали одними з рушійних сил зміни формозмісту французького міжвоєнного мистецтва.

Творчість Ірен Неміровскі є прикладом творчості людини-космополіта 20–30-х років, чия самість розбудовується на межі кількох ідентичностей – єврейської, української та французької. Подібне балансування цілком властиве міжвоєнній європейській свідомості, воно виступає в якості одного з організуючих впливів на творчість, створюючи потребу пошуку форми втілення нової для європейського контексту самості. Текстам Ірен Неміровскі властива автофікціоналізація – створення художніх текстів на видозміненому автобіографічному матеріалі, апелювання до конкретних історичних, культурних, економічних референтів як елементів об'єктивної дійсності.

Новаторство Ірен Неміровскі міститься на рівні трансмодалізації оповіді – оповідь у романі набуває рис опису-демонстрації, візуального показування, що є вкоріненим у відомий читачеві досвід. Відбувається порушення наративного коду, зміщення модусу оповіді – відтак, спостерігаємо розгортання в романі модусів живопису (використання опису та екфразису) та п'єси (театралізація тексту).

Вже найперші письменницькі спроби Ірен Неміровскі свідчать про її тяжіння до театральності естетики. Маленькі комедійні неопубліковані оповідання про життя молодих парижанок Нонош і Лулуш, датовані 1921 р., піднімають теми театру та кіно [5; 113–114, 446]. Паралелі з ігровими жанрами мистецтва цілком закономірні. В одному зі своїх інтерв'ю у 1931 році Неміровскі розповідає, що мислить тільки образами [5; 430–432]. В радіоінтерв'ю 1933 р. йдеться про потребу письменниці візуалізувати світ майбутнього роману [35, 433].

Поль Ренар, дослідник творчості Неміровскі, говорить про театральність її текстів [7], зосереджуючи увагу на ранніх передумовах уваги письменниці до ігрових жанрів мистецтва. Вже перший її роман, «Давид Гольдер», у 1930 році був адаптований для театру та кіно [5; 164]. Наступного 1931 року режисер Вільгельм Тіль зняв фільм за мотивами повісті Неміровскі «Бал» [5; 164]. Тісна співпраця з кінематографом у лютому 1935 року вилилася у написання збірки новел, створених з використанням суто кінематографічної техніки письма – «Кіно зі звуком» [5; 165, 263].

Попри дослідження літературознавців, французькі словники не містять статей про театралізацію роману. Не маючи французького нормативного визначення, звертаємося до Великого тлумачного словника сучасної української мови, де театралізацією називають «введення елементів сценічної вистави у певний вид мистецтва» [1].

Суголосний цьому визначенню погляд Анни Уберсфельд, котра тлумачить театральність як «створення в тексті привілейованої зони, де можливе прочитання театру як такого» [9; 38]. На думку дослідниці, процес театралізації тексту можна розпізнати через присутність «лакун» у тексті – наявність «не-сказаного», котре залишає простір для уяви та вільної репрезентації [9; 39].

Жан-Марі Шеффер говорить про існування у французькій літературній традиції театральності, котра полягає у взаємодії у тексті модусів оповіді та репрезентації. В межах цього протистояння реалізується неоднозначність сприйняття читачем: текст постає як оповідь історичної об'єктивної реальності з елементами візуальної репрезентації [8; 91]. Окремо дослідник говорить про потенційну можливість театралізації будь якого прозового тексту внаслідок трансмодалізації, тобто перетворення оповіді на репрезентацію. Прикладом цього процесу може бути включення в текст епізодів оповіді від першої особи [9; 94]. Про подібне явище говорить і Жан Женетт, називаючи його «металепс». Ця стилістична фігура полягає у сугестії, що змушує читача прийняти фіктивний світ тексту за реальний [4; 11]. Використання екфразису, внаслідок наративної трансгресії, стимулює «металептичну поведінку» читача, тобто розмиває межі фіктивного та реального, сприяє альтерації ролей, наприклад, перетворюючи читача на дійову особу або співавтора тексту [4; 46, 51–52, 88]. Відбувається порушення наративного коду, зміщення модусу оповіді, внаслідок якого маємо модус п'єси в романі, роману в п'єсі, п'єси в п'єсі, роману в романі тощо [4; 46–47].

Розглянемо формальні та змістові компоненти конструювання театрального аспекту тексту. Серед змістових особливостей Уберсфельд називає, перш за все, подвійний статус знаків у системі тексту. Висловити його формально можна формулою  $(-X + Y)$ , де  $X$  є експліцитною інформацією, а  $Y$  – її «винесеним у дужки» імпліцитним змістом, прочитати який можна за допомогою аналізу лакун та спайок у тексті [9; 39]. Суголосним є погляд Ролана Барта на театральність. Він наголошує на необхідності використання таких знаків, які кожен читач міг

би неоднозначно «індивідуально» прочитати [2; 825]. Індивідуальність тлумачення знаків тексту з елементами театральності ускладнюється процесом, який Уберсфельд називає «подвійною комунікацією». Перший її шар – комунікація власне персонажів тексту, другий – комунікація наратора з імпліцитним читачем [9; 190].

Текст роману «Собаки та Вовки» містить численні лакуни. Їхня мета – виділити, поставити на перший план взаємини між центральними персонажами. До лакун можемо віднести включення в текст нових персонажів та зникнення старих: вони з'являються нізвідки та зникають в нікуди, ніби розчиняються в просторі великого міста. Це явище спостерігаємо у життєвій лінії чи не всіх персонажів – мадам Мімі, «ні імені, ні прізвища якої ніхто не знав» [6; 99], батько Ади, котрого «революція закрутила в своєму вирі та проковтнула» [6; 128], Бен, тікаючи від поліції «спокійно вийшов з будинку та зник» [6; 289], Гаррі востаннє ми бачимо у його машині в дорозі додому, подальша його доля невідома [6; 305]. З одного боку, такі текстуальні лакуни можуть свідчити про недостатньо опрацьовані письменницею життєві лінії персонажів або ж небажання показувати їхній подальший розвиток, з іншого боку, на їхньому тлі більш рельєфно проступає доля Ади Сіннер. Інше припущення – Неміровські свідомо чи ні допускала можливість сценічної адаптації свого роману, тому лакуни створювалися з метою свободи інтерпретації та мізансцени.

«Театральні» сцени роману демонструють характерну подвійну комунікацію. Наприклад, код коштовностей є мовою, якою жінки під час балу в Альянс Франсез повідомляють одна одній про свій статус у суспільстві. Водночас, наратор в дужках надає читачу ключ до коду, розкриваючи таким чином склад присутньої публіки та вводячи читача в контекст соціальних взаємин представників середнього класу Києва [6; 113]. Опис балету дівчат у п'єсі «Троянда та метелик» містить фразу «Ліля танцювала з грацією, що радувала око» [6; 115]. Тут спостерігаємо явище наративної трансгресії – появу п'єси в романі [4; 46]. Дискурс п'єси поділяє персонажів на глядачів і акторів, перетворюючи таким чином фіктивний простір подій роману на «реальність». Сцена офіційного знайомства Ади та Гаррі представлена у вигляді вистави, за якою спостерігають усі присутні гості. Фраза «Ініціатива мадам Мімі всім здалася недоречною. Ці французи...» [6; 117] є подвійною комунікацією – з одного боку, озвучується ставлення очевидців до події, з іншого – нагадування читачу про неможливість легко подолати дистанцію між різними соціальними прошарками Києва. Інший театралізований епізод – монолог Бена, розповідь про вигадану пригоду другу на прізвище Іванов: «Він розповідав божевільну історію, мереживо брехні. Описував до найменших подробиць, як галюцинацію» [6; 106]. Це розмова двох хлопчиків, але вона також містить вказівки автора на їхні взаємини, характер Бена та його сприйняття однолітками. Проаналізувавши ці та подібні випадки, можемо зробити висновок, що важливою стилістичною фігурою роману є металепсис. За допомогою візуалізації, наративної трансгресії та альтерації ролей (присутність персонажів-акторів і персонажів-глядачів, введення голосу наратора-коментатора) створюється дихотомія «реального» та «фіктивного» в романі, чим досягається ефект вірогідності подій сюжету.

Кожен театральний текст, крім реплік персонажів, містить авторські дідескалії. Відтак ознакою театральності тексту є присутність авторських коментарів, формально та за змістом подібних до дідескалій у драматичному тексті. У них може міститися інформація про ім'я, зовнішність та характер персонажів, деталізований опис їхнього одягу, перевдягання, жестів, міміки. Можливі також дідескалії зі знаком «мінус», тобто замовчування – неописані наратором епізоди, котрі відмежовують між собою діалоги або описи синхронних подій [9; 40].

У романі «Собаки та Вовки» введення кожного нового значущого персонажу супроводжується авторськими ремарками про зовнішність, поведінку та характерні жести. Маємо описи батька Ади [6; 12], дідуся [6; 26], тітки Раїси [6; 27] та її дітей [6; 34–35], опис Гаррі-дитини, об'єктивно наданий наратором [6; 42, 114], та зовнішність дорослого Гаррі, описану крізь призму сприйняття його майбутнього тестя [6; 171], Лоранс бачимо очима матері Гаррі [6; 159], наратора [6; 207] та Ади [6; 313–314]. На початку кожного нового витка сюжету надається також детальний опис Ади – ми бачимо її дитиною [6; 13], підлітком [6; 105], юнкою [6; 180], щасливою жінкою [6; 241], самотньою жінкою [6; 320] та матір'ю [6; 327]. Велика увага в романі приділяється костюму,

присутні сцени перевдягання – підготовка Лілі до першого балу [6; 110–111] та Ади до вечірки на свою честь [6; 219], приміряння капелюшків [6; 325–326] тощо.

Інший тип дієскалій, присутніх у тексті – детальні описи значущих місць. Наратор описує структуру Києва, схожу на картину Судного Дня або на дантівські Пекло, Чистилище та Рай [6; 9–11], квартиру-лабіринт бідної родини Сіннерів [6; 29–30], майстерню Ади [6; 199–200] тощо.

Ці та інші детальні авторські ремарки можуть бути залишками попередньої роботи Ірен Неміровскі над романом та вибудови характерів персонажів – вище ми описували її манеру роботи з рукописами. Візуалізація просторів у тексті має сугестивне значення, вводить читача в атмосферу подій, а описи зовнішності та поведінки персонажів дозволяють простежити еволюцію їхніх емоцій та характерів.

Необхідними у драматичному тексті є взаємопов'язані синхронні процеси розгортання часу та простору. Розглянемо специфіку конструювання часу та простору у театралізованому тексті.

На думку Жерара Женетта, взаємозв'язок літератури та часу є природнім, він реалізовується як у реальному часі, витраченому на читання, так і у послідовному внутрішньому розвитку подій протягом віртуального часу тексту [3; 43]. Про це явище говорить і Анна Уберсфельд, наголошуючи на обов'язковому для театралізації створенні двох часових вимірів. Перший є імітацією «реального» пережитого глядачем часу. Другий має «позачасовий» характер, є обривом плину внутрішнього часу тексту – це «відтворення» часу, перенесення з «тут-і-тепер» тексту до уявного, минулого або майбутнього, причому сценічне «тут-і-тепер» також може містити часову багатоплановість [9; 156–160].

В театралізованих епізодах роману «Собаки та Вовки» співіснують та переплітаються декілька часових вимірів. Так у сцені відвідин майстерні багатими поціновувачами переплітаються імітація реального часу (перебіг відвідин, діалоги гостей), історія моди (через порівняння модних суконь та старомодного одягу Ади) та індивідуальний час діалогу Ади і Гаррі, протягом якого відбувається подорож у спільне минуле та у позачася мрій [6; 196–205]. Події балу на честь Ади розшаровуються – це підкреслюється аналогією з фільмом, прокрученим з кінця на початок [6; 220] – реальний час розривається згадками про минуле (підготовка Адою святкового одягу, спогади про отримання запрошення, про погром), прискорюється, передаючи швидкий калейдоскоп облич та подій балу, сповільнюється чи навіть зупиняється під час розмови Ади та Гаррі [6; 219–227]. Події перед та під час пологів Ади розділяються між кількома часовими вимірами. На тлі історичного часу війни та заколотів [6; 325, 329] проступають галюцинації – невпорядковані спогади про минуле [6; 330–333], нерухоме, як застигла річка, теперішнє [6; 327]; вічність і повторюваність жіночої самотності [6; 331, 333], та ранок як точка відліку майбутнього [6; 335].

Багатовимірність розгортання часу в романі є наслідком нашарування сюжетних ліній, підкресленого апеляціями до Старого Заповіту, сценами пригадування особистого та колективного минулого, циклічністю подій.

Проблема використання часових маркерів у тексті вирішується автором індивідуально. Формальні конструкти часу в тексті з елементами театралізації можуть застосовуватися на багатьох рівнях: через використання семантичного поля часу в словах персонажів або наратора, зміну часового плану на граматичному рівні, створення «рамки» для позначення початку та кінця епізодів (як-то сцена народження, смерті, весілля, сварки, втечі, зустрічі, кліматичних явищ тощо), використання візуальних маркерів (зміна пір року, опис дорослішання чи старіння тощо). Інша можливість реалізації двоїстості часу в тексті полягає в позначенні ритму репрезентації, котрий виражатиметься через створення динамічних зв'язків між епізодами та виділення контрапунктів, точок взаємопроникнення часових вимірів [9; 161–163].

Роман «Собаки та Вовки» містить експліцитні маркери часу кількох типів. По-перше, це авторські уточнення тривалості подієвих лакун тексту між описаними епізодами, називання віку персонажів, зазначення точного часу конкретної події, алюзії на світові історичні події (київські погроми, початок Першої та Другої світових війн). По-друге, це використання візуальних маркерів плину часу – описи пір року в Києві, Парижі та місті вигнання Ади. По-третє, вже згадувані описи персонажів, котрі відображають шлях від дитинства до старіння.

В тексті присутні контрапункти, що створюють відчуття паралелізму подій життя центральних персонажів (сцени погрому, заручин, краху взаємин та звичного життя).

Циклічний ритм та створення відчуття неминучості долі акцентуються завдяки паралелям між вчинками персонажів та їхніх предків [6; 305, 333]. Оскільки роман «Собаки та Вовки» містить складні переплетення сюжетних ліній, часових вимірів і причинно-наслідкових зв'язків, використання експліцитних маркерів часу цілком виправдане: воно дозволяє створити потрібний часовий контекст, відтворює реальний історичний час і допомагає зорієнтуватися у плині внутрішнього часу роману.

А. Уберсфельд наводить тексти Чехова та Метерлінка як приклад можливостей конструювання ілюзії внутрішнього часу [9; 163]. Їхні прийоми є взаємооберненими. Для Метерлінка характерне повторення рефреном незмінних слів на тлі зміни декорацій, а у світі п'єс Чехова персонажі вбивають час, розмовляючи про нього – змінюються пори року, пересуваються меблі, але нові елементи в декораціях не з'являються, щоправда, подорожі в минуле, майбутнє та уявне не призводять до змін у навколишньому світі. Обидва драматурги таким чином створюють ілюзію відірваності або дистанційованості персонажів від плину часу [9; 163].

І Чехов, і Метерлінк належать до улюблених авторів Ірен Неміровскі. Як ж із їхніх прийомів вона запозичує для створення часу роману? Як Метерлінк, Неміровскі створює особливий ритм очікування через повторення протягом роману Адиних молитов [6; 112, 188, 309] та рефрен мадам Мімі, що пропонує Бену, розіграти вечерю [6; 235]. Як у п'єсах Чехова, персонажі роману «Собаки та Вовки» розмовляють про минуле, майбутнє, про мрії та сни, але навіть здійснення бажаного не призводить до змін тональності сприйняття дійсності – і в Києві, і в Парижі, і в місті вигнання Ада живе, відчуваючи лише самотність [6; 27, 30, 183, 225, 325–326].

Розгортання необхідного для театральності тривимірного простору в тексті, на думку Женетта, є доволі проблематичним. Проте «роман-собор» Марселя Пруста довів можливість об'ємності та надав найпростіший інструментарій її вибудови: переплетення горизонтальних та вертикальних зв'язків у тексті, тобто створення почуття очікування, пригадування, симетрії, перспективи та глибини через послідовність епізодів. Відтак повернення до попередніх сторінок або прочитання книжки в довільній послідовності дозволяє досягти синхронності деяких фрагментів тексту [3; 46].

Як здійснюється переплетення горизонтального та вертикального в тексті роману «Собаки та Вовки»? Випуклість сюжету досягається комбінацією натяків на подальші події, розривом хронологічно послідовних або синхронних подій вставними розділами. Так розмова Гаррі з дядечками [6; 256–258] відсилає до намірів Бена [6; 221, 226], опис підготовки Ади до вечірки та використання образу фільму, прокрученого від початку до кінця та навпаки [6; 220], нагадує про її перший бал в Альянс Франсез [6; 116–119], слова пана Деларше [6; 176] ніби готують ґрунт для нещасного подружнього життя Лоранс і Гаррі, судження мадам Мімі лаконічно передбачають подальші закоханості у життях Лілі та Ади [6; 100–101], початок [6; 312] та розвиток теми вагітності Ади [6; 325–335] розірваний кількома розділами, те ж саме відбувається з одночасними заручинами Гаррі та Ади [6; 152, 164], з оголошенням новини про крах банку Сіннерів [6; 280–281, 298–305] тощо.

Завдяки переплетенням вертикального та горизонтального вимірів тексту, Неміровскі досягає багатоплановості сюжету, поліфонії голосів персонажів, створює відчуття очікування, несподіванки, стимулює цікавість до деталей для простеження читачем причинно-наслідкових зв'язків сюжету.

У точці взаємопроникнення часу та простору створюється четвертий вимір. Оскільки особливістю театральної репрезентації є синхронний розвиток подій, тобто їхнє одночасне розгортання в кількох просторах, то важливою вимогою до театралізованого тексту є не тільки вибудова тривимірного простору, а й створення ілюзії четвертого виміру. Аналізуючи театральність у тексті, Анна Уберсфельд пропонує кілька засобів досягнення цієї мети. Найпростішим є створення простору за допомогою експліцитних коментарів, подібних до театральних дідескалій, де можливим є називання конкретного місця та часу, деталізований опис просторів, означення жестів та інших рухів, за допомогою яких візуалізуються манера персонажа займати простір та фізичні взаємодії між персонажами. Складнішими є «імпліцитні дідескалії», що містяться в діалогах – усвідомити їх можна за допомогою дедукції [9; 114].

Глибину простору в тексті створює використання тла подій, представленого місцями, які мають референти в об'єктивній реальності. З їхньою допомогою створюється додатковий шар

прочитання репрезентованих подій (зображені реальні місця можуть мати соціокультурне або символічне значення), порушується діахронічний розвиток сюжету (зображені місця та їхні характеристики стають синкопою, відсилають в іншу епоху, змушують мандрувати четвертим виміром), активізується уява читача та його емоційне проникнення в текст [9; 117].

У романі «Собаки та Вовки» всі місця, крім міста вигнання Ади, мають референти в об'єктивній дійсності – це Київ, Париж та їхні простори. До синкоп у романі можемо віднести, наприклад, зображені на картинах Ади простори [6; 189–192]. Женетт пише, що екфразис перетворює побачене на прожите, пережите [4; 88] – справді, споглядаючи пейзажі Ади Сіннер, Гаррі занурюється в спогади про дитинство та уявний досвід попередніх поколінь. Робочий кабінет дідуся Ади переносить у позачася творчості та прочитаних дівчинкою текстів [6; 27, 63], наголошуючи тим самим на звичці Ади жити у світі уявного. Ботанічний сад стає осередком пам'яті про язичництво предків киян [6; 40], візуалізуючи взаємини дитини зі світом ірраціонального. Сходи багатоквартирного будинку, де мешкають Ада та Бен, перетворюється на осередок зіткнення французьких стереотипів про слов'ян та слов'янських стереотипів про французів [6; 182], експліцитно пояснюючи взаємини між персонажами-французами та емігрантами, натякаючи на проміжний статус «менш іноземця», «європейця» Гаррі. Синкопу в русі часу роману створює також готель іммігрантів у безіменному місті – сюжет розривають розповіді про причини вигнання його мешканців [6; 328–329], відтворюючи почуття ностальгії за минулим, створюючи очікування та передчуття трагічних подій Другої світової війни. Відтак, простори-синкопи в романі мають за мету створення культурного, соціального та історичного контексту, на тлі якого розвиваються взаємини персонажів, набуваючи таким чином більшої вірогідності та вмотивованості в очах читача.

Суто театральним є комбінування просторів «на сцені» та «поза сценою». Цей прийом властивий драматургії романтизму та стилю Чехова. У п'єсах Чехова подієвий ланцюг двошаровий, він розгортається одночасно у двох просторах, створюється просторова поліфонія. Формальними конструкторами чехівського позасценічного простору є згадки про відсутніх персонажів та сюжетна лінія вигнання, подорожі, втечі [9; 140].

В романі «Собаки та вовки» на «сцену» та «поза сценою» розділений епізод розмови Лоранс і Гаррі про розлучення [6; 261], котрий подається з точки зору його безпосередніх учасників і слуг, які підслуховують за дверима. Таким чином, по-перше, візуалізується ментальність референтного соціального прошарку, по-друге, створюється контраст між сприйняттям події розлучення – для подружжя розлучення є болісним рішенням, поразкою шлюбу, для очевидців – це банальність і давно очікувана подія.

Подібне розшарування відбувається в сцені розмови тітки Раїси та мадам Мімі про переїзд у Париж, яку зі своєї кімнати чує Ада [6; 121–125]. Як наслідок, створюються три площини сприйняття – очікування повернення додому Мімі, мрія Раїси про блискучу кар'єру Лілі та припущення про засоби здійснення переїзду, та неясні передчуття Ади на тлі то голосних, то приглушених голосів. Тут поділ на сценічний та позасценічний простір має, по-перше, підготовчу функцію, оскільки читач, як і Ада, не має доступу до повного змісту розмови, змушує чекати на розв'язку через невпевненість у згоді на переїзд Ізраєля Сіннера та, по-друге, дозволяє надання авторських коментарів під час пауз мовчання або шепотіння жінок.

В епізоді розмови Лоранс і Гаррі на балконі, під час якої юнак кличе дівчину заміж [6; 138, 155], молоді люди ніби знаходяться поза сценою – пані Сіннер, граючи на сцені світського життя гречну господиню свята, бачить сина та Лоранс разом, але не чує їхньої розмови. Це створює відчуття інтриги та очікування розв'язки, візуалізує відрив Гаррі від родини, його бажання самостійного життя у власній сім'ї.

Сцена балу в Альянс Франсез, навпаки, містить гармонію, звучання в унісон події на сцені та поза нею – одночасно відбувається триумф красуні Лілі на тлі неповоротких ровесниць і повернення тітки Раїси в статус «поважної матрони» [6; 113–114, 115]. Таким чином візуалізується висловлений в попередніх та наступних розділах роману паралелізм доль матері та доньки, сприйняття Раїсою кар'єри Лілі як засобу самовираження та самореалізації.

В епізоді погрому спостерігаємо проростання позасценічного простору у сценічний – воно починається розмовами про те, що буде [6; 60, 63, 65], і про те, що сталося [6; 60], розвивається проникненням неясних звуків у будинок Сіннерів [6; 66, 68–70] та закінчується фізичним

перетином шляхів учасників і жертв погрому [6; 78–83]. Подання події через збільшення інтенсивності та кількості невидимих подразників на рецептори створює відчуття невідомості та тривоги.

Відтак, комбінація сценічного та позасценічного просторів роману дозволяє відтворити стереоскопічне бачення подій, ускладнити їх перебіг переплетенням сприйняття різних персонажів і ж має сугестивне значення.

У театральному часопросторі існують і взаємодіють персонажі та предмети. Звісно, така взаємодія відбувається в будь-якому літературному тексті, проте театралізація передбачає ряд особливостей розгортання.

У театралізованому тексті персонаж є елементом вертикальної організації простору, котрий об'єднує в логічний ряд сюжет, місце та знаки, запобігає їх дисперсії [9; 92]. Тобто персонаж є контрапунктом, точкою перетину синтагми та парадигми тексту.

Театралізації не властиве ізольоване існування персонажа, він постає як єдність трьох елементів – персонажу як такого, дискурсу про нього та контексту. Тобто театральний персонаж є поєднанням тексту та мета тексту [9; 90], інтерпретація яких можлива за умови прочитання двох кодів – писаного (діалоги, монологи) та неписаного (лакуни в тексті, жестикуляція, костюм тощо) [9; 83–87].

В романі «Собаки та Вовки» поява кожного нового значущого персонажу супроводжується текстом (дідескаліями-описами зовнішності, коротким авторським повідомленням про попереднє життя персонажа або цікаві фрагменти його біографії) та метатекстом, прочитати який можемо з численних коментарів наратора про соціальний, історичний, культурний контекст зображуваних подій. Таким чином конструюються персонажі батька Ади, тітки Раїси, Лілі, дядечок Гаррі, Лоранс, пана Деларше, мадам Мімі, Ади, Гаррі та Бена.

Аналізуючи функціонування театрального об'єкту, Анна Уберсфельд наголошує на його подвійному статусі. Театралізація передбачає одночасне буття та небуття об'єкту – конкретна його присутність на сцені не означає його буквального існування, оскільки театральний об'єкт є образом реальності, символом, риторичною фігурою [9; 146]. Суголосну думку висловлює Ролан Барт, котрий пов'язує явище театральності з «товщею смислів», створеною за допомогою одночасного отримання читачем або глядачем кількох повідомлень, тобто «інформаційної поліфонії» [2; 508].

Цими функціями в романі «Собаки та Вовки» наділені, наприклад, картини Ади [6; 184, 189–192, 209–210]. Вони фігурують не тільки як екфразиси, а й як вмістилища захору, єврейської колективної пам'яті. Додаткове смислове навантаження має згадка про дідусеву валізу, «наповнену не грошима, а книжками» [6; 26]. Звідси виростає сюжетна лінія конфлікту дідуся Ади з традиційними єврейськими цінностями, розкривається його тяга до знань, візуалізується невідповідність матеріального багатства ментальному. Можемо зробити висновок, що незначні, на перший погляд, дрібниці, до яких привертається увага читача, є вмістилищем імпліцитних смислів, прочитати котрі можливо з огляду на попередні та наступні авторські коментарі, знання тогочасного соціального контексту, індивідуальний досвід і аналіз асоціацій, які виникають в уяві.

Відтак припущення про наявність елементів театралізації в романі «Собаки та Вовки» є вірним. Навіть зважаючи на «віртуальність і відносність» поняття «театралізація», можливість її повної реалізації лише під час постановки [9; 47], спостерігаємо очевидне використання театральної естетики в тексті роману, наприклад, подвійну комунікацію, «лакуни» у тексті, близькі до дідескалій авторські коментарі, багатозначні візуальних знаків, створення чотиривимірного простору, триєдність персонажів та одночасне буття-небуття об'єктів. Це спричинено любов'ю Неміровскі до творчості драматургів Чехова, Метерлінка, Вайльда, увагою письменниці до сучасного їй театального життя, та ранньою сценічною адаптацією її текстів.

### Література:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – Ірпінь : Перун, 2001. – 1440 с.
2. Barthes R. Oeuvres complètes II. Livres, textes, intretiens 1968–1971 / Roland Barthes. – P. : Seuil, 2002. – 1356 p.

3. Genette G. Figures II / Gérard Genette. – P. : Edition du Seuil, 1975. – 296 p.
4. Genette G. Métalepse. De la figure à la fiction / Gérard Genette. – P. : Edition du Seuil, 2004. – 134 p.
5. Lienhart P. La Vie d'Irène Némirovsky / P. Lienhart, O. Philipponat. – P. : Grasset, 2007. – 504 p.
6. Némirovsky I. Les chiens et les loups / Irène Némirovsky. – P. : Albin Michel, 2004. – 336 p.
7. Renard P. Irène Némirovsky (1903–1942). Une romancière face à la tragédie / Paul Renard // Roman 20–50. Revue d'étude du roman du XX siècle. – 1993. – №16. – 150 p.
8. Schaeffer J.-M. Qu'est-ce qu'un genre littéraire? / Jean-Marie Schaeffer. – P. : Edition du Seuil, 1989. – 184 p.
9. Ubersfeld A. Lire le théâtre I / Anne Ubersfeld. – P. : Belin, 2001. – 238 pp.

**Transmodalisation of the Narration in the Novel (Based on the Novel  
«The Dogs and the Wolves» by Irène Nemirovsky)**

The article deals with the phenomenon of transgression of narration in the novel. Taking the novel «The Dogs and the Wolves» by Irène Nemirovsky we analyze the «théâtralisation» of the prose narrative and its features. The regularities and particularities we have found prove the possibility of using the theatrical elements in the texts by Irène Nemirovsky because of her interest to the theatrical aesthetic of «l'entre-deux-guerres».

*Інна Лівцицька (Кіровоград)*

**«В ЛАБІРИНТАХ ЛЮДСЬКОЇ ДУШІ»  
(ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ПСИХОЛОГІЗМУ  
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ)**

Останнім часом зросла кількість досліджень художнього психологізму українських письменників, зокрема творчого здобутку Івана Франка, Володимира Винниченка, Миколи Хвильового, Михайла Коцюбинського, Григорія Тютюнника, Михайла Стельмаха та інших, які ґрунтуються на методології вивчення психологізму, що склалася ще в 1960–1980-х рр. як результат наукових пошуків Лідії Гінзбург, Миколи Кодака, Василя Фашенка, Миколи Храпченка та інших, а в окремих розвідках Івана Зимомрі, Лариси Каневської, Ніли Зборовської, Алли Швець, Андрія Печарського започатковано спроби вивчення творчості письменників у психоаналітичному ключі.

Історія психологізму в українській літературі ХХ ст. розкриває складний шлях цього явища в двох аспектах: в історичному та теоретичному. Художній психологізм як такий існує в літературі імманентно, проте найвищі його досягнення, як правило, дослідники пов'язують саме з реалізмом другої половини ХІХ ст., коли бурхливий розвиток психології як науки «...вплинув на практику психологічного зображення в українській прозі...» [30; 75].

На рубежі ХІХ–ХХ ст., коли починав втрачати творчу силу метод реалізму, на зміну йому виходили модерні літературні напрями з властивими їм загостреними прагненнями якомога виразніше зобразити внутрішній світ людини. Творчість письменників української літератури, починаючи з Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, відзначалася посиленням уваги до проблем внутрішнього життя особистості, що зумовило поглиблення психологічного зображення і, відповідно, викликала жанрово-стильове збагачення літературного процесу. «Змінюється «промінь зору» автора на об'єкт спостереження: автор шукає оптимального співвідношення у зображенні персонажа і його оточення, порушує часове розгортання сюжету, а головне – аналізує стан душі персонажа» [18; 138].

Саме в цей період відбувається активізація психологічного напрямку в літературознавстві, який, ґрунтуючись на здобутках біографічного методу Шарля Огюстена Сент-Бева, трактував мистецтво як «сублімацію авторської психології в художні образи» [21; 113], а основним завданням цього методу було дослідження творчості письменника, спираючись не лише «на історико-біографічний матеріал, а й на свою інтуїцію художника» [5; 445].