

Питання теоретичні

Юлія Осадча

ЕСЕЇСТИЧНЕ ТА РОМАНІЧНЕ ПИСЬМО ЯК СПОСОБИ “МИСЛИТИ” ЛІТЕРАТУРУ

Інваріантом канону риторичного жанру як “внутрішньою мірою” (чи жанровою матрицею) его-белетристики виступає *есеїстичне письмо* — принцип побудови художньої реальності й авторського его/“я”-доцентрового дискурсу. Як спосіб “світобудови” твору *есеїстичне письмо* інтенційно протистоїть т.зв. *романічному письму* чи, за визначенням Р.Барта, *письму роману*¹. В основу класифікації покладено критерій сприйняття й відображення реальності в художньому тексті, свідомий або неусвідомлений вибір певних етико-моральних і світоглядно-ідеологічних позицій, а також відповідних до них стилю, мови, мотивів і мети написання твору. Іншими словами, *письмо* — це художня техніка, сукупність літературних прийомів, які ангажовано та об’єктивно (як у *романічному* типі) чи глибоко суб’єктивовано (як в *есеїстичному* типі) відображають і виражають світосприйняття автора. Водночас *письмо* — це індивідуальна техніка письменника, що істотно визначає спосіб побудови авторського дискурсу і, відповідно, композиційну структуру твору.

Літературні експерименти з *письмом* як процесом і “простором реалізації” авторського дискурсу тісно зв’язані з художніми методами, що ними послуговується письменник і одну з принципових ролей в яких відіграють умовно-граматичні категорії — особа наратора й розповідний час. Спроби описати властивості епічних творів через граматичні ознаки (особу і час) у літературознавстві не нові. У праці “Логіка поезії” (1957) німецька дослідниця Кьоте Гамбургер (1896—1992) виклала досить резонансну концепцію, де розподілила літературу на “фікціональний” та “ліричний” роди. “Література розуміється дослідницею як система висловлювань, ключовим стає питання про суб’єкт цих висловлювань (у гносеологічному смислі цього слова — Ich-Origo). К.Гамбургер вирізняє фікціональний рід (який включає оповідь від третьої особи, драму, ліричну баладу, кінематографічний наратив) і ліричний рід. Фікціональний рід відрізняється зникненням реальних Ich-Origines і появою уявних, у ліричному ж роді зберігається реальний Ich-Origo, а відмінності ліричного твору від позалітературних висловлювань мають контекстуальний характер”². *Есеїстичне* і *романічне письмо* певною мірою перегукується з фікціональними й ліричними літературними родами К.Гамбургер. Р.Якобсон у праці “Лінгвістика і поетика” означив “епос” як нарацію від третьої особи і минулий час (оповідач також відповідає третій особі “dieses objectivierte Ich”, тобто “об’єктивованому я”), а лірику — від першої особи однини і теперішній час. Е.Даллас умовно-літературними ознаками епосу назвав третю особу і минулий час, драми — другу особу і

¹ Поняття “романічне письмо” або “письмо роману” вживатимемо виключно у бартівському розумінні цього слова на позначення не жанрової форми “роман”, а творчого методу, зразком якого став класичний реалістичний роман кінця XIX — початку XX ст. Отже, поняття “романічний” — це не еквівалент або синонім поняття “романний”.

² Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. — М., 2004. — С.146.

теперішній час, а лірики – першу особу однини і майбутній час. Крім того, умовно-граматичний час і особа наратора утворюють літературну категорію – “хронотоп”, який, за М.Бахтіним, “у літературі має суттєве значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі провідним началом є час”³. Отже, у хронотопному вимірі твору *романічному письму* властиві “простий минулий час” і займенник третьої особи однини “він”, *есеїстичному письму* – “теперішній час” і займенник “я”.

Умовно-граматичні ознаки *романічного письма* інтенційно наближають *роман* до “розповідної історіографії”, мета якої – типізація фактів реальної дійсності, відтворення життя суспільства й етапів його розвитку в прийнятних і водночас усталених літературних образах, забезпечення “вдаваного світу формальним свідомством про його реальність”⁴. У *романічному письмі* об’єктивовано й реалістично розповідається про життя суспільства та різні події, що трапилися чи можуть трапитися з будь-якою людиною. Наприклад, відомий вислів Л.Толстого “Всі щасливі родини схожі між собою, кожна нещаслива родина нещасна по-своєму” вже на самому початку роману чітко вказує на те, що йтиметься про “одне з можливих нещаст”ь”. Прозорі авторські вказівки на загальність і “збірність” образів героїв на зразок “один із тих, яких багато і будь-де можна зустріти в наш час” супроводжують переважну кількість реалістичних творів кінця XIX – початку XX ст. Справжню енциклопедію характерів міщанства середини XIX ст. уклав М.Гоголь у “Мертвих душах”, а за такими поширеними в літературі реалізму назвами місць та іменами дійових осіб, як, наприклад, “місто NN”, “пан/пані N.N.” і т.п., стоять узагальнені та “сконструйовані” за принципами і параметрами певної ідеології образи й характери героїв. Одним із численних прикладів може бути й роман японського письменника Арісіми Такео (1878-1923) “Ару онна” (1919), написаний у період захоплення японських літераторів реалістичною прозою російських письменників. Критика одноставно визнала роман “японською Анною Кареніною” за схожістю сюжетів, моделей поведінки та образів головних героїв. Задля збереження “художності” твір традиційно перекладається як “Жінка”, проте означення “ару” (дослівний переклад – “якась”, “одна”) свідчить про універсальність й уніфікованість, типовість як самої історії, так і її дійових осіб.

В естетичному й морально-етичному планах попри велику варіативність типів дійових осіб (від злодіїв, негідників і до “святих”) у *романі* письменник дає характеристику своїм героям з позицій загальної, “знеособленої та надіндивідуальної правди” і дивиться на них “очима суспільства”. У реалістичній літературі “автору”, який творить, герой протистоїть не як жива, реальна людина, а як результат його (“автора”) вигадки⁵. Письменники-*романісти* наділяють своїх героїв лише конкретними “наборами якостей”, отже, у процесі “саморозвитку” оповіді герої поводяться відповідно до тих систем цінностей і світогляду, носіями яких вони є. Можна навіть сказати, що автор *роману* – реальний біографічний автор – усе ще залишається “письменником” (не в загальноновживаному значенні цього поняття, а суто “функціональному”), тобто “тим, хто пише”. Навіть коли герої *роману* мають реальних прототипів, автор лише “зверхньо” і відсторонено – з позицій панівної в суспільстві ідеологічної системи цінностей – описує думки, почуття, переконання своїх персонажів. У тексті письменник лише відображає, фіксує “загальноприйняте”, не виявляючи при цьому ні себе, ні свого еґо: він просто ангажовано *пише про* життя, але не *перебуває в ньому* (житті) безпосередньо. Як “продукт” свідомості та світогляду т.зв. буржуазного суспільства *роман* тяжіє до створення в літературі

³ Див.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975. – С.235.

⁴ Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика: Антология. – М., Екатеринбург, 2001. – С.343.

⁵ Тамафченко Н. Типология реалистического романа (на материале классических образцов жанра в русской литературе XIX века). – Красноярск, 1988. – С.29.

універсальних і типових характерів, моделей поведінки, ситуацій тощо. “Его” письменників безсиле перед ідеологічною завершеністю й естетичною досконалістю *романічного письма*. Об’єктом міфотворчості стає суспільство та його система цінностей або те, що видається за неї як зовнішнє позначення “плоті буття”⁶, а не внутрішній світ конкретної людини, яка постійно перебуває в стані “духовного руху”.

У *романічному письмі* автор як нарративна інстанція або “укладач” тексту, що структурує й організовує оповідь, усе ще залишається на позиціях письменника-скриптора, мовлення якого незмінно монологічне й принципово не-амбівалентне. Аналізуючи особливості “зони побудови образу” і “зони контакту” художньої реальності з реальною дійсністю в романах Толстого, Н.Тамарченко зазначає, що “суттєві відмінності індивідуальних світосприйнять у Толстого сполучаються з безособовістю, надіндивідуальністю правди, у якій вони **збігаються** так само, як у найважливіших подіях його роману збігається множинність випадковостей та різноспрямованих стимулів діяльності, породжуючи тим самим єдиний і, безумовно, необхідний результат. У цьому й полягає “монологізм” толстовського роману”⁷. У *романі* авторське слово стосовно слова персонажів лишається абсолютно авторитетним; воно – носій єдиної моралі, єдиної системи цінностей. Саме тому *романічне письмо* стає способом зображення насамперед ідеї, а підходи до розв’язання центральної проблеми твору – кута зору і ракурсу, під якими ця ідея буде висвітлена у творі, – кожний письменник обирає індивідуально. При порівнянні двох різних методів побудови художньої реальності в реалістичному романі – монологічного Л.Толстого й поліфонічного Ф.Достоевського – стає очевидним, що, “якщо герой роману Достоевського перебуває в ситуації **вибору** смислу основної події, то герої Толстого постійно опиняються перед необхідністю **вибору** одного з можливих для людської свідомості поглядів на власне індивідуальне життя”⁸.

Проблема різноголосся чи внутрішньої діалогічності, як її розумів М.Бахтін, у *романічному письмі* вирішується на суто функціональному рівні. Уведення в *роман* різних “поглядів на світ”, “мов різноголосся”, що “можуть бути зіставленими, можуть взаємно доповнювати одна одну, можуть суперечити одна одній, можуть бути співвіднесеними діалогічно”⁹, відбувається у площині авторського задуму, отже, і поза межами реальної дійсності. Іntenційно письменник залишається на безпечній відстані від життя своїх героїв, надає їм свободу діяти самостійно і, отже, позбавляє себе будь-якої “відповідальності”: за етичні та моральні якості героїв засуджують або виправдовують не автора, а безпосередньо героя як носія цієї моралі. Наприклад, поява героїв четвертого стану у творах французьких натуралістів, зокрема братів Гонкурів і Е.Золя, була революційно-інноваційною й шокуючою, але тільки в тематичному плані. Про збереження ідеологічної відстані письменника від об’єкта зображення в *романічному письмі* та його “споглядальних” позицій яскраво свідчить запис Едмона де Гонкура в щоденнику 1871 року: “Але чому... я обрав саме це середовище? [...] Можливо тому, що я природжений літератор, і простий народ, чернь, як на те ваша ласка, приваблює мене, як ще невідомі та невідкриті племена; у ньому є для мене та *екзотика*, яку мандрівники, незважаючи на тисячі труднощів, вирушають шукати в далекі країни...”¹⁰. Четвертий стан цікавить його насамперед як суспільний феномен, як “об’єкт” з певним психологічним і соціальним типом поведінки. *Роман*, який до середини ХІХ ст. “споживали” переважно буржуа, по суті, досліджує “невластиві” цьому суспільному прошарку явища з ідеологічних і світоглядних позицій свого “замовника” з урахуванням його інтересів.

⁶ Барт Р. Нулевая степень письма. – С.342.

⁷ Тамарченко Н. Типология реалистического романа. – С.33.

⁸ Там само. – С.65.

⁹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – С.104.

¹⁰ Цит. за: Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., 1976. – С.416.

Отже, роман — це лише естетично “змальована” з відстані “картинка”, що складається з логіко-каузативно поєднаних між собою епізодів і сцен (у “Мімесісі” Е.Ауербах називає твори Е.Золя саме “літературними полотнами”). Письменник-романіст, утворюючи гіпотетично можливі характери героїв, моделі їх стосунків, подій, явищ тощо, спроможний лише “сконструйовувати” романічну художню дійсність *на подобу* реальності, але не виразити живу і неповторну сутність буття “тут і зараз”: “Автор-творець [...] перебуваючи поза хронотопами зображуваного ним світу, перебуває не просто ззовні, а нібито на дотичній до цих хронотопів. Він зображає світ або з погляду героя, що бере участь у зображеній події, або з погляду оповідача, або підставного автора, або [...] веде оповідь прямо від себе як чистого автора (у прямій авторській мові), але й у цьому випадку він може зображати часопросторовий світ із його подіями як *нібито* він бачив і спостерігав його, як *нібито* він був усюдисущим його свідком”¹¹.

Типовість *романічного письма* апріорно нівелює й уніфікує образи персонажів через “екзистенційно неідентифіковану” третю особу однини — займенник “він”, який і надає вчинкам героїв та романним подіям вигляд “алгебраїчної формули”. “Автор дуже добре знав, що “я” в романі зазвичай буває свідком, а дійовою особою — “він”. Чому? “Він” — це умовно-типова фігура будь-якого роману, подібно до оповідального минулого часу, займенник “він” [...] формально свідчить, що перед нами міф. [...] Третя особа надає мистецтву роману ту ж саму послугу, що й простий минулий час, — вона гарантує його споживачам відчуття безпеки, що викликає вигадка правдоподібна, але яка постійно нагадує про свою облудність”¹². Обігруючи варіанти взаємодії окремих індивідів або індивіда й суспільства, *роман* залишається в межах “описової науки” з типовим, знеособленим героєм. І коли письменник відмовляється говорити прямо від свого імені, він передоручає ці повноваження іншим персонажам. Простий минулий час стає відповідником третьої особи наратора в “системному впорядкуванні” художньої реальності твору: як одна з головних ознак *романічного дискурсу* — це умовна вказівка на історичну предметність, вичерпність і експонатність зображення, на спосіб “заволодіти своїм минулим і своїми можливостями”. У *романі* минулий час (так само як і третя особа) “позначає сам факт штучності твору”¹³, констатує естетичну досконалість та ідеологічну застиглість твору.

Проте навіть якщо оповідь ведеться від першої особи, у *романічному письмі* займенник “я” вказує на знеособлену наративну інстанцію в ролі персонажа, що принципово не перетинається — і ніколи не перетнеться — з трансцендентним еґо автора-ауктора як “місцем виникнення системи Я-тут-тепер” (К.Гамбургер). “Часто в поганій оповіді — припустимо, що така існує, хоча в цьому не можна бути абсолютно впевненим, — виникає враження, що хтось говорить на задньому плані та підказує подіям або персонажам усе, що вони самі повинні сказати, — здійснюючи відверте і брутальне вторгнення; у таких випадках це називається присутністю автора, якогось владного і зневажливого “я”, яке все ще вкорінене в реальності та безсоромно вривається в оповідь”¹⁴. Інакше кажучи, у *романічному письмі* естетично /ідеологічно дистанційований від твору письменник у тексті виявляє себе “чужорідною”, але водночас і владною оповідною інстанцією.

Прикметно, що в японській критиці середини 1920-х рр. проблема реалістичності романної прози розглядалася з позицій ширості та “чистоти” мистецтва. Так, прихильник реалістичного методу Накамура Мурао (1886-1949) у статті ““Істинний роман” і “роман про внутрішній світ”” (1924) назвав “істинні романи” (*хонкаку-сьосецу*), що створюються за принципом *романічного письма*, літературою майбутнього, творами, у яких “письменник” цілком приховує себе в тіні ним “зображеного”. Тут цікаво не те, хто написав, а має

¹¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — С.404-405.

¹² Барт Р. Нулевая степень письма. — С.344.

¹³ Там само. — С.342.

¹⁴ Бланиш М. От Кафки к Кафке. — М., 1998. — С.160.

значення “те, що написано”, навіть коли невідомо, хто написав”¹⁵. Проте один із його опонентів літературний критик і еґо-белетрист Куме Масао (1891-1952) висловив протилежну думку: “Насамперед, я ніяк не можу повірити в те, що “мистецтво” в істинному смислі цього слова – це “відтворення” життя іншої людини. [...] Для мене мистецтво – це просто досвід письменників, “відтворення” життя однієї людини.

Навіть якщо б існував той, хто, так само, як і Бальзак, написав би величезний твір, на кшталт “Людської комедії”, створивши своїх героїв немовби живих людей (як бальзаківські лихвар, аристократка та інші), для мене вони все одно були б не більше, ніж вигаданими персонажами. [...] Коли автор втілюється в іншому, я чомусь не можу остаточно повірити в те, що мистецтво – це твір (хоч би яким “величним” він був), під час читання якого не залишається відчуття своєрідної опосередкованості, своєрідної вдалої вигадки, яку називають чи то майстерністю, чи то витонченістю. [...] Врешті-решт, усе це вигадане читиво”¹⁶.

Есеїстичне письмо як основний принцип еґо-белетристичних або “я”-доцентрових текстів поширювалося в період, коли класичний реалістичний роман “бальзаківського типу” і *романічне письмо* як його художній принцип вичерпали свої можливості й не могли більше охопити й пояснити явища реальної дійсності та складний внутрішній світ модерної людини з її “надчуттєвою” свідомістю. Посилення тенденції ескапізму, загострення конфлікту та опозиційності Я – інший, акцентуація на внутрішньому житті окремого індивіда вимагали від письменників пошуку і нових форм, і нового змісту. Карколомні зміни у традиційному світосприйнятті та осмисленні людського буття, а також формах їхнього відтворення в мистецтві наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. засвідчує *есеїстичне письмо*.

Питання часу в *есеїстичному письмі* – незалежно від фактичного часу оповіді – відповідно до умовно-граматичної першої особи фактичного наратора незмінно залишається “теперішнім”. Лише у випадках, коли письменник намагається подивитися на себе з часової або естетичної відстані у процесі розщеплення цілісного суб’єкта мовлення, одне з його “я” позначається займенником третьої особи – “він”.

Есеїстичне письмо як притаманний насамперед еґо-белетристиці спосіб побудови авторського дискурсу має безпосередній генетичний зв’язок з есеїстичною літературою та перейняло від неї ряд особливостей. Проте цей тип письма не обмежується есеєм як жанровою формою й цілком може бути реалізований в інших романних інваріантах – повісті, романі, новелі, оповіданні, нарисі тощо.

Конструктивним елементом *есеїстичного письма* стає принцип Icherzählung (дослівно “я-розповідь/оповідь”). У традиційній поетиці дослідники, зокрема Б.Успенський (“Поетика композиції”) та В.Кожинів (“Походження роману. Теоретико-історичний нарис”), інтерпретували його як один із типів нарації, а саме – оповідь від першої особи. Однак в еґо-белетристиці цей принцип перетворюється на авторське “саморозповідання”, що значною мірою визначає авторський стиль і способи художньої організації тексту (в деяких “крайніх” формах есеїстичного письма Icherzählung наближається до автописьма чи шизописьма). В *есеїстичному письмі* “я”/еґо письменника в текстах із першоособовим наратором зі структурно-композиційного, наративного і стилістико-граматичного рівнів автоматично переміщується у ґносеологічний, аксіологічний і тематичний плани оповіді. Водночас “я” письменника, безумовно, виступає “внутрішньою темою” твору: воно перебирає на себе т.зв. регулятивні функції оповіді та стає її основним ідейно-тематичним елементом,

¹⁵ Nakamura Murao. “Honkakushosetsu” to “shinkakuhosetsu” to (“Істинний роман” і “роман про внутрішній світ”) // Kindai hyogon shu (Антологія літературної критики нової доби). – Т. 2. – Токіо, 1986. – С.400.

¹⁶ Kume Masao. “Watakushi”shosetsu to “shinkyoshosetsu (“Я”-роман і роман-про-“внутрішній світ”) // Там само. – С.412-413.

тим, що М.Епштейн назвав “думкообразом” (мыслеобразом) твору – “не єдністю думки-образу-буття, а саме досвідом їх поєднання, спробою врівноваження”¹⁷.

Принцип “саморозповідання” зумовлює процес розкриття автором власного внутрішнього світу, з одного боку, та перетворює письмо на одну з форм письменницького самовикриття, – з другого. Адже “добре відомо, що в романі, коли оповідь ведеться від першої особи, ні займенник першої особи, ні дійсний спосіб теперішнього часу, ні знаки локалізації ніколи напевне не спрямовані ні на письменника, ні на момент, у який він пише, ні на сам жест його письма; вони спрямовані на alter ego, причому між ним та письменником може існувати більш-менш велика відстань, яка змінюється протягом розгортання твору”¹⁸. Отже, перша особа наратора вказує не стільки на тип оповіді, скільки на “ідейний зміст” оповідання, що імпліфікується в оповіді від “він” і експліфікується в оповіді від “я”. Типологія наратора й міра виявлення автора в тексті, об’єктивність його позиції, функціональна й інтенційна наближеність або віддаленість від головного героя не повинні визначатися граматичною формою, “оскільки будь-яка оповідь ведеться, власне кажучи, від першої особи, навіть якщо граматична особа в тексті виражена не експліцитно. Не наявність форм першої особи, а їх функціональна співвіднесеність є розрізнявальною ознакою”¹⁹.

Реалізація чистого авторського (его-белетристичного) дискурсу стає можливою лише за умов свідомої відмови письменника від естетичної “незацікавленості” щодо образу головного героя, яка впродовж усієї розповіді фактично встановлює та зберігає дистанцію між автором тексту й головним героєм або наратором. Повнота і глибина розкриття письменником художнього образу (в его-белетристиці – себе) та сприйняття його читачем цілковито залежать від “насиченості” образу героя авторськими інтенціями. Крім того, в *есеїстичному письмі* автор не може естетично “обробляти” художню дійсність, оскільки вона є прямою проекцією внутрішнього світу письменника й безпосередньо складається з його життєвого досвіду, світогляду та світосприйняття, системи цінностей тощо. “Я” автора складно “матеріалізувати”, адже воно “завжди ухиляється від визначення та не задається прямо як предмет опису”²⁰. Але воно нестримно і владно виявляє себе в інтонації та ритміці тексту, створюючи певну атмосферу, емоційно-чуттєву тональність і настрої твору. Отже, само-визначення наратора (автора) й “саморозповідальний” дискурс тяжіють до позбавлення “штучності” реалістичного зображення та ідеологічної непричетності автора до “матеріалу”. Інтенційне означення автором персонажа через першу особу “я” сигналізує про “істинність” і “автентичність” тексту, “відрізняється меншою подвійністю, і тому романічне начало в ньому послаблене”²¹. На відміну від об’єктивованого реалістичного зображення *романічного письма есеїстичне* насичене динамікою внутрішнього життя автора: в его-белетристиці епічності та уніфікованості об’єкта зображення і дій *роману* відповідає все, що відбувається “тут і зараз” із конкретною персоною – зі “мною особисто”.

У процесі стилістичної самоперсоніфікації письменника займенником “я” та його самодистанціювання відбувається розщеплення на автора/“суб’єкт висловлювання-процесу” і наратора/“суб’єкт висловлювання-результату” (Ю.Крістева). Звідси виникає проблема подвійної суб’єктивності та обмеженості “бачення”: у процесі авторської інтроспекції на суб’єктивність сприйняття дійсності письменником накладається суб’єктивність наратора-як-головного героя. Побудова авторської дискурсії в такий спосіб типова для его-белетристики: автор як суб’єкт мовлення виконує функції об’єкта і, отже, стає предметом власного аналітичного “дослідження”, проте він не може позбавитися іманентних

¹⁷ *Эпштейн М.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М., 1988. – С.354.

¹⁸ *Фуко М.* Что такое автор? // *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М., 1996. – С.28–29.

¹⁹ *Шмид В.* Нарратология. – М., 2003. – С.83.

²⁰ *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. – С.338.

²¹ *Барт Р.* Нулевая степень письма.– С.344.

властивостей суб'єкта, оскільки аналіз проводиться “зсередини” і обмежується авторською суб'єктивністю. Отже, письменник інтенційно тяжіє до цілісної само-реконструкції, але не може само-визначитися остаточно, оскільки “як суб'єкт він кожного разу виявляється більшим за себе як об'єкт і в наступну мить знову об'єктивує своє збільшене буття, але знову не вичерпується ним”²². Саме тому “смысловоджувальна свідомість” письменника перебуває в постійному русі зачарованим колом — деструкція авторського “я” на наративному рівні супроводжується його відбудовою на вищому, ідейно-смысловому рівні як стилістичній єдності твору.

Один із способів реалізації авторського дискурсу шляхом “розпорошення” єдиного суб'єкта мовлення широко використовується у сповідально-автобіографічних творах, особливо в текстах зі структурою обрамлених оповідань. За таким принципом побудовані, наприклад, “Сповідь божевільного на свій захист” А.Стріндберга, “Пропаща людина” Дадзая Осаму, “Сповідь. (Записки одного з багатьох)” О.Плюща та багато інших. Традиційно письменник свідомо (чи неусвідомлено) роздрібнює єдиний дискурс на два чи більше, один із яких репрезентує його погляд на події та ситуацію “ззовні”, а інший — “зсередини”. Наприклад, у “Виривах з мемуарів одного старого гріховоди” А.Кримського герой періодично перериває розповідь про свої “гріхи” заради аналізу процесу самосуду над собою: “Чогось я роздвоююсь. Оце зараз міні здавалося, що я не один, а двоє. Один “я” сидить у кріслі, держить перо в руках тай втупив очі в лямпку, а другий “я” стоїть у кутку, зложив руці на грудях і дивиться на першого “я”. Хто з їх міні рідніший? Здається, що в першого “я” моє тіло, а в другого “я” — моя думалка...

Як написав я оці рядки, то обидва “я” зіллялися до купи. Ні, я не в кутковій стою, а сидю на кріслі”²³.

Уведення в текст першоособового наратора як alter ego письменника в ролі персонажа чи композиційна побудова твору у вигляді внутрішніх діалогів (не обов'язково прямих) між різними “я” автора здійснюють у межах одного авторського дискурсу розщеплення автора на кілька різних суб'єктів мовлення. Одним із найтипівіших прикладів стилістичної діалогічності в *есеїстичному письмі* може бути роман О.Забужко “Польові дослідження з українського сексу”, де діалог перетворюється на спосіб побудови оповіді. У внутрішніх діалогах авторки з собою впродовж усього роману створюється ефект розщеплення одного суб'єкта мовлення (героїні) та презентація його трьома граматичними особами — “я”, “ти”, “вона”. Роздвоєння (а в даному випадку можна говорити про “розтросення”) цілісного “я” письменниці у внутрішніх діалогах — це спроба шляхом полеміки знайти контакт зі своїм іншим “я” й водночас подивитися на себе під критичнішим кутом зору. Проте, коли суб'єкт висловлювання-результату збігається з суб'єктом висловлювання-процесу, саморефлексія письменниці в тексті вибудовується за принципом амбівалентності авторського мовлення й діалогічності: відбувається деструкція суб'єкта дії та переміщення “іншості” ззовні всередину. Часто у процесі письма “я” авторки роздвоюється на “я, що пише”, і на “я, про яку пишуть”, причому в “я, про яку пишуть”, у свою чергу, також існують дві особи (“я”): “теперішня”/“я” та “колишня”/“вона”. Отже, в тексті встановлюється різноголосся між фактично трьома “я”.

Незмінно критичне ставлення “я, що пише” виявляється до “я, про яку пишуть” незалежно від часу, про який розповідається: чи то теперішнього (“Ой, я тебе прошу! — кого ти дуриш?”²⁴), чи то колишнього (“...шлях, який вона йому відкривала, обцяє — самотність, — молоснуло, як ляпасом: стоп, ідіотко, гальмує, — перестань, нарешті, забивати нормальним хлопам памороки й пхати їх на блудні вогники якогось потайного смислу, в якому й сама ж ні бельмеса не тямиш, а відтак кидати їх на півдорозі на кількарічне зализування ран, — і вже

²² *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. — М., 1988. — С. 336.

²³ *Кримський А.Ю.* Повістки і ескізи з українського життя. — Коломия і Львів, 1895. — С. 192.

²⁴ *Забужко О.* Польові дослідження з українського сексу. — К., 1998. — С. 81.

знала, що ...”²⁵). Отже, у першому випадку вживається займенник “я” і теперішній час. У другому випадку – минулий час, а перехід до нарації від третьої особи встановлює ідеологічну відстань між “героїнями”. І хоч авторка неодноразово в тексті називає “ї” відьмою та іншими лайливими словами, основними рисами характеру “колишньої” “себе” стають наївність і довірливість з погляду “теперішньої” – критичної та досвідченої “реалістки”.

Іноді в описі “колишньої” героїні подається характеристика героїні “теперішньої”, де авторка вдається до самоаналізу, який супроводжується, з одного боку, різкою самокритикою, а з другого – жалістю до себе: “...ану пішла вон (*зліпи собі, серце, голову, зліпи!*), – лотра (такі ж лотра!) натомість відступилася, розмазалася по якійсь найдальшій стіночці, не видно – не чуто, [...] смикається туди-сюди нерівними крочками, [...] і скоголить, скоголить, скоголить бідна, нелюблена, покинута на вокзалі дівчинка, ладна йти на руці до кожного, хто скаже: “Я твій тато”, та тільки хто ж таке скаже тридцятичотирирічній бабі, – от ту дівчинку й ти сама в собі не любиш, ти від підлітка намагалася тримати її в найглухішому підвальному закапелку, без хліба й води, і щоб не поворухнулася, – а вона однак якось примудрялася заціліти, і як її тепер втишиш – тепер, коли здається, що, крім неї, іншої тебе – нема, не лишилося?..”²⁶.

У діалозі двох “я” (“тієї, про яку розповідається” та “тієї, що [про неї] пише”, аналізує і критикує) констатація факту – “бідна, нелюблена, покинута на вокзалі” “тридцятичотирирічна баба” – перетинається з прагненням “тієї, що пише” віднайти в глибині себе “когось”, наближеного до Ідеалу, який, можливо, і не існує (“здається, що, крім неї, іншої тебе – нема, не лишилося?..”). Процес самопізнання авторки відображає внутрішню боротьбу між бажанням бути кращою, ніж є насправді, та очевидною реальністю. Крім того, у бесіді між різними “я” розщеплення суб’єкта мовлення на декілька і постійні зміни розповідного часу свідчать про нерозв’язаність і “відкритість” проблеми для самої письменниці-як-героїні. Отже, в численних риторичних зверненнях і суперечках із собою авторка звертається до себе-як-Іншого, у такий спосіб апелюючи до свого напіванонімного alter ego.

Лише наприкінці роману одне з “я” оповідача відокремлюється від інших і фактично “втільюється” в персонажі на ім’я Донна. І хоча про неї говориться як про “одну леді”, напівірландку-напівслов’янку, описується її зовнішність, звички, наукові зацікавлення, погляди на чоловіків (відбувається естетичне дистанціювання від неї), але інтенційно письменниця “матеріалізує” одне зі своїх alter ego. Так вона створює для себе можливість вустами Донни “об’єктивно” і відкрито висловлювати власну думку про речі, що хвилюють її особисто: “гендеризм у пост-комуністичній політиці” і права жінки, чоловіків та їхнє ставлення до жінок. Так само як і сказані Донною “в простір” слова “Я сама бездомна”, остання фраза героїні “А знаєш, [...] все-таки ці ваші східноєвропейські мужчини, вони, правда, бувають брутальні, але в них бодай пристрасть є, а в наших що?..”²⁷ безперечно належить самій авторці. Фактично ця фраза стає її відповіддю на запитання Донни (тобто одного зі своїх “я”): “Я не розумію, чому ти це все терпіла? І меап, в ліжкові? Чому відразу не сказала: ні?”, а також ще однією спробою прояснити причини конфлікту та ситуацію і читачеві, і, врешті-решт, самій собі. Водночас ці слова можна вважати спрямованими сказати б, до західноєвропейської публіки (“східноєвропейську” представляє сама авторка), але, по суті, до читача, який має інші погляди на стосунки між чоловіками й жінками. Отже, якщо поміняти місцями суб’єкт і об’єкт повідомлення, то фраза перетвориться на риторичне запитання до “інакомислячих”: “А знаєш, все-таки ці *наші* східноєвропейські мужчини, вони, правда, бувають брутальні, але в них бодай пристрасть є, а в *ваших* що?..”. І хоча теми і предмет “сутичок” героїні з собою-як-Іншим відрізняються, але впродовж усього роману єдиним авторитетним голосом стосовно до “вони”, “він”, “вона” і “ти” залишається “я” авторки.

²⁵ *Забужко О.* Цит. вид. – С.84.

²⁶ *Там само.* – С.13.

²⁷ *Там само.* – С.114.

В *есеїстичному письмі* повна *романічна* стилізація авторського мовлення унеможлиблюється. Також стають неможливими всеохопна естетизація образу головного героя й тотальне ідеологічне дистанціювання від нього автора. Его-белетристичний дискурс апіорі позбавлений об'єктивного автозображення письменника, його самовизначення й самооцінки. Його ідеї, почуття, думки не об'єктивуються через допоміжні та переважно другорядні дійові особи та їхнє мовлення, а реалізуються в “нерозчиненому концентраті” авторського – “я”-белетризованого – дискурсу. Тут відбувається об'єктивація суб'єктивного світу письменника як еманції його “его” та експлікація “справжньої сутності”, а не художнього образу, і водночас засвідчення його присутності поза текстом і вдаваної відсутності в тексті. Використання граматичної третьої особи “він” в его-белетристиці та *есеїстичному письмі* свідчить не про “романізацію” авторського мовлення та її відображення на наративному рівні, а про розщеплення наративного суб'єкта. З одного боку, двоїстість саморефлексії автора автоматично створює комунікативну опозицію “я”/“він”, а з другого – у процесі написання художнього тексту відбувається “знеособлення” автора як наративної інстанції та “винесення” його за межі наративного кола. Моріс Бланшо назвав такий тип нарації “безособовою оповіддю” чи оповіддю від “воно”²⁸. Особливістю побудови безособової нарації виступає відстороненість “оповідного голосу” (але не “голосу, що розповідає”) від фактичного тексту, який “стає середовищем художнього світу, простором, у якому розгортається у своїй унікальній простоті наративний досвід, – не той, про який розповідається, але той, що оповіддю запускається в дію. [...] Вона постійно зміщує вісь роману якимось незримим і невпізнаваним способом, викривляючи при цьому найчіткішу оповідь шляхом привнесення іншої мови чи Іншого як мови (тобто письма)”²⁹. Інакше кажучи, в безособовій оповіді автор “зникає” з тексту (що можна інтерпретувати як ще одну з форм “смерті автора”), але залишає свої “сліди” – традиційні наративні ознаки “я” чи “він”, які й перебирають на себе його вдавані функції та завдання. Отже, в *есеїстичному письмі* “я” автора ототожнюється з різними наративними суб'єктами, але ніколи цілком не дорівнює жодному з них.

Наприклад, повість Макса Фріша “Монток”, на перший погляд, побудована на двох сюжетах, які розвиваються незалежно й паралельно один одному. Оповідач одного з них – успішний письменник, який описує події свого життя та висловлює власні погляди на різні речі (мистецтво, політику, місця, де він був, різноманітні речі, славу тощо). У другій сюжетній лінії йдеться про історію стосунків між “ним”, чоловіком на ім'я Макс, і героїнею Лінн. Однак ці дві оповіді, постійно перетинаючись, інтенційно утворюють діалогічні відносини двох нараторів – “я” та “він” як двох alter ego письменника. Іноді вони “зустрічаються” в одному уривку: “Його англійська доволі обмежена; але я, певна річ, знаю, що саме він хоче кожного разу сказати. [...] Я дивуюся тому, про що й як він думає. Я насолоджуюся; саме тут чужа мова й виказує його справжню думку”³⁰. Незалежно від того, чий образ намагається “об'єктивувати” автор, в обох наведених прикладах “він” – це “я”, що зображається іншим “я” письменника з часової та естетичної дистанції: “Бачу себе через багато років – і не впізнаю... Вона лежить у клініці Бірхера Беннера, в Цюриху, й він прийшов її провідати. Його просять зачекати”³¹. Кожен з них має власне “життя”, власний голос і не тотожний іншому, але, інтенційно доповнюючи один одного, заповнюють сюжетні “прогалини” повісті, вони утворюють єдиний авторський дискурс письменника.

Нарація від “воно” часто реалізується за допомогою так званої текстової інтерференції, тобто “коли ознаки того чи того висловлювання вказують не лише на одного того, хто говорить, а відносяться то до наратора, то до персонажа”³², а

²⁸ У французькій мові для утворення безособової форми використовується займенник “il”, який в українській мові при позначенні безособової форми дієслова має два еквіваленти – “він” і “воно”.

²⁹ Бланшо М. От Кафки к Кафке. – С.166.

³⁰ Фріш М. Монток. Человек появляется в эпоху голоцена: Повести. – М., 1982. – С.106.

³¹ Там само. – С.140.

³² Шмид В. Нарратология. – С.200.

в его-белетристичних творах оцінні характеристики цих обох мовлень збігаються. В українській модерністській літературі подібні приклади можна знайти у М.Хвильового, зокрема в оповіданні “Редактор Карк” (1923), де слово оповідача (автора) чітко відокремлюється від слова головного героя, а “офіційні” коментарі та звернення письменника до читачів нарочито виносяться в окремі глави. “Для ще більшого дистанціювання від “я” він ввів очевидну самоіронію усіх цих “я”, в тому числі — самоіронію автора новели”³³. Іноді оповідач підкреслено “зрікається” думок Карка — “І на тих, і на других, і переможці, і переможені — а хто переміг? Це редактор Карк думає. Усі були похмурі, того й театри так повно заповнювала публіка... республіка... ха!.. — це редактор Карк думає”³⁴, а наприкінці оповідання навіть наводить бесіду “дійових осіб”:

“Читач. Послухай, шановний авторе, де ж твоє авторське обличчя?

Автор. Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа), і тільки зрідка проривався я.

Читач. Ну, а хто ж ти, шановний авторе?

Автор. Милый мій читачу, редактор Карк думає, що я — *parvenu*.

Читач став біля вікна і замислився.

Автор. По-моєму, я виконав своє завдання. Га?

Читач мовчав”³⁵.

Проте впродовж усього оповідання чітко відчувається, що за персоною редактора Карка “переховується” сам письменник, а епізоди, у яких він “тільки зрідка проривався”, — це відчуття, спогади, критика, роздуми самого Хвильового, але ніяк не уривки зі щоденника вдаваного автора-як-персонажа. І, як зазначає Л.Плющ, “може, саме це і є захисною маскою для ідеолога М.Хвильового, а насправді він роздумує якраз над долею сучасної України? Без сумніву! Але спробуйте розділити себе на читача, українця й людину... Твір не є жанровою мискою, в яку наливають юшку смачного змісту. Бо сама миска і є цією юшкою. Інакше це не твір, а соцреалістична тареля”³⁶.

Отже, *романічне письмо* властиве класичному реалістичному роману, в ньому через умовно-літературні ознаки — нарацію від третьої особи та художній “простий минулий час” — відбувається уніфікація й деперсоналізація оповідача та його мовлення. Наративний суб’єкт знеособлюється на ідеологічному та естетичному рівнях, а літературні герої — їхні характери, світоглядні позиції, моделі поведінки тощо — набувають ознак типовості. *Романічне письмо* демонструє світ і реальну дійсність у концептуально та ідейно сталих фрагментах, а тому в принципі не придатне для відображення екзистенційного досвіду письменника, для розкриття ним свого внутрішнього світу. Натомість визначальні ознаки *есеїстичного письма* становлять оповідь від граматичної першої особи (у традиційних сповідальних і автобіографічних текстах) або “безособова” нарація, властива модерністському роману, а також умовний теперішній “розповідний час”. Саме вони якнайкраще здійснюють головне завдання письменника — відобразити в тексті його внутрішній світ і багатомірний життєвий досвід. Використання граматичної третьої особи “він” у его-белетристиці свідчить не стільки про “романізацію” авторського мовлення, скільки про розщеплення наративного суб’єкта, коли авторський дискурс представлений мовленням декількох alter ego письменника. В *есеїстичному письмі* “я” автора може ототожнюватися з різними оповідними суб’єктами (персонажами або дійовими особами), але воно ніколи не уособлюється в якомусь одному з них.

³³ Плющ Л. 1 < 3, АЛЕ КАНТОР МАВ РАЦІЮ (до трагічного ювілею) // Сучасність. — 1993. — № 10. — С.144.

³⁴ Хвильовий М. Новели, оповідання. “Повість про санаторійну зону”. “Вальдшнепи”. Роман. Поетичні твори. Памфлети. — К., 1995. — С.54.

³⁵ Там само. — С.62.

³⁶ Плющ Л. 1 < 3, АЛЕ КАНТОР МАВ РАЦІЮ (до трагічного ювілею). — С.145.

