

СПІВВІДНОШЕННЯ ГОЛОСУ РОЗПОВІДАЧА І ГОЛОСУ ПЕРСОНАЖА В ОПОВІДНОМУ ДИСКУРСІ А. ЧЕХОВА І ДЖ. ДЖОЙСА

Типологія художнього мовлення у прозі зазвичай передбачає виокремлення таких його видів, як авторське, невластне-авторське, персонажне мовлення. Кожний з них являє собою певну композиційну структуру, що організована співвідношенням голосів автора, наратора, персонажа, має свій зміст, функції і характеризується відносно закріпленим набором конструктивних ознак і мовленнєвих засобів (інтонація, співвідношення видо-часових форм, порядок слів, загальний характер лексики і синтаксису) [4, 133]. У загальній структурі тексту специфіка цих типів оповіді зумовлюється наявністю ідентифікованого або неідентифікованого суб'єкта мовлення і втілюється у відповідні мовленнєві форми, які самі по собі викликають з відповідною визначеністю уявлення про суб'єкт, будують його образ. Як наслідок, окремий тип оповіді (або їх деяка сукупність) виокремлюється сферою поширеності форм свого / авторського чи чужого / персонажного мовлення всередині художнього твору.

Особливо поширеним у малій прозі психологічного спрямування є невластне-авторське мовлення. Воно характеризується наявністю двох голосів у структурі окремих фрагментів тексту. Це може бути фраза чи декілька фраз, що на письмі найчастіше виділяються абзацом. Як правило, абзац починається мовленням оповідача, що має на меті ввести читача у нову ситуацію, поворот сюжету, підготувати психологічне мотивування подій. Далі з більшою чи меншою очевидністю в голос оповідача вкрапляється слово персонажа, утворюючи двоголосу оповідь, в якій залежно від конкретної мети домінує той чи інший голос.

У розгортанні невластне-авторського мовлення важливу роль відіграють емотивні елементи (розмовна лексика, епітети, індивідуально марковані звороти тощо), оскільки їх емоційно-суб'єктивна забарвленість дає можливість ідентифікувати голос персонажа і встановити семантичну значущість переходу від одного типу мовлення до іншого.

Для малої прози Чехова і Джойса характерною є загальна тенденція літератури межі 19-20 століття, згідно з якою роль автора як всезнаючого і всеприсутнього деміурга художнього тексту поступово втрачається. У структурі художнього мовлення ця тенденція виявляється в пошуках різноманітних форм передачі чужого мовлення і домінуванні саме невластне-авторського слова. Автори вдаються до цієї форми оповіді, намагаючись неупереджено відтворити складні внутрішні колізії персонажів через контамінацію засобів зовнішнього і внутрішнього мовлення. Внаслідок застосування такої оповідної стратегії створюється ситуація, коли традиційне для аналізу стилевих особливостей твору поняття "голос автора" є непродуктивним. Автор як біографічна особистість залишається за межами створеного ним художнього світу. На думку Б. Кормана, "автор безпосередньо не входить у твір: яку б ділянку тексту ми не розглядали, ми не можемо виявити в ньому власне автора; мова може йти лише про його суб'єктні опосередкування..." [5, 174]. Натомість у тексті актуалізуються дискурс оповідача і дискурс персонажа.

Для характеристики особливостей співвідношення голосів розповідача і персонажа в оповідному дискурсі А. Чехова і Дж. Джойса зупинимось на оповіданнях "Архієрей" А. Чехова і "Мертві" Дж. Джойса. Вибір цих творів зумовлено тим фактом, що вони репрезентують найхарактерніші особливості малої прози обох письменників: "Мертві" завершують опубліковану Джойсом у 1904 р. збірку "Дублінці" (останнє з 15-ти включених до неї оповідань) і підводять своєрідний підсумок ідейно-змістовим і формальним пошукам раннього періоду творчості письменника. "Архієрей" був написаний Чеховим у 1902 р. і знаменував перехід, за словами автора, до нового погляду на життя [7, 452; 456].

В обох творах оповідь ведеться від третьої особи, але наявність чітко виокремлених центральних персонажів – "преосвященного" Петра і "вільного митця" Габрієла Конроя – та закоріненість на їхній свідомості перспективою сприйняття дійсності уможливило ненав'язливе авторське проникнення у внутрішній світ героїв і позірний об'єктивний його аналіз.

Ключовим епізодом оповідання Чехова є приїзд матері до сина, "преосвященного Петра", в дитинстві Павла. Цей епізод істотно змінює стилістичний малюнок тексту, зокрема характер і внутрішнє наповнення невластне-авторського мовлення. Останнє організує оповідь від самого початку твору, коли акцентовано визначається голос і фокус персонажного бачення: "В тумане не было видно дверей (вочевидь, "не было видно" саме архієрею. – Р.С.), толпа всё двигалась, и похоже было, что ей нет и не будет конца..." [7, 186]. Хвороба, втома і фізична виснаженість

героя передається градаційним рядом емоційних висловлювань і низкою епітетів: “Как было душно, как жарко! Как долго шла всенощная! Преосвященный Петр устал. Дыхание у него было тяжелое, частое, сухое, плечи болели от усталости, ноги дрожали...” [7, 186].

Після повідомлення про приїзд матері погляд архієрея різко змінює перспективу. Від “важкого” сьогодення він органічно переходить до “легкого” минулого, часу свого дитинства. Герой повертається до дитячого, безпосередньо-інтуїтивного способу світосприйняття, в якому визначальну роль відіграють суб’єктивно-оцінні категорії “позитивного” плану, що передаються за допомогою низки відповідних епітетів: “Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле? Когда в детстве или юности он бывал нездоров, то как нежна и чутка была мать! И теперь молитвы мешались с воспоминаниями, которые разгорались всё ярче, как пламя, и молитвы не мешали думать о матери...” [7, 188]. Як бачимо, стилістичний малюнок у цьому й вищенаведеному уривку суттєво відрізняються: до приїзду матері у невласне-авторському мовленні переважали стилістичні компоненти з негативною конотацією, після приїзду – з позитивною.

Мовлення в оповіданні Джойса “Мертві” розгортається за схожою схемою. Оповідь тут ведеться від третьої особи, але організована вона головним чином перспективою бачення і сприйняття головного героя, Габрієля Конроя. Постійні коливання між голосом наратора і голосом героя створюють дискретний, хвилюподібний мовленнєвий рух оповіді. Кожний окремих фрагмент, починаючись нейтральним голосом оповідача, далі трансформується в невласне-авторське мовлення з домінуванням лексики та інтонаційно-синтаксичного ладу, характерних саме для мовлення героя. Завершується текстовий фрагмент коротким висновком до ситуації, що фактично належить героєві, чи більш-менш розгорнутою медитацією з приводу тих чи інших обставин чи проблем. Порівн.: “He waited outside the drawing-room door until the waltz should finish, listening to the skirts that swept against it and to the shuffling of feet. He was still discomposed by the girl’s bitter and sudden retort. It had cast a gloom over him which he tried to dispel by arranging his cuffs and the bows of his tie. <...> He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand. They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure...” [3, 182]. (Він зачекав перед дверима вітальні, поки закінчиться вальс, прислухаючись до шелесту суконь, що торкалися дверей, і човганню ніг. Він усе ще був збентеженим несподіваною і сповненою гіркоти відповіддю дівчини. У нього залишився неприємний осад, і тепер він намагався забути розмову, поправляючи манжети і краватку. <...> Він лише виставить себе на посміховисько, якщо почне цитувати вірші, які вони не здатні зрозуміти. Вони подумають, що він старається похвалитися перед ними своєю начитанністю. Це буде така сама помилка, як щойно з дівчиною в комірчині. Він узяв невірний тон. Уся його промова – це суцільна помилка, від першого слова до останнього, цілкомовита невдача...). Як бачимо, спершу голос оповідача зовсім позбавлений суб’єктивності, завершується ж фрагмент, по суті, не взятим у лавки прямим мовленням героя, що дає негативну оцінку власним вчинкам, навіть із забіганням уперед, оскільки його промова ще тільки має відбутися під час вечірнього застілля.

Джойс належав до тих письменників, які шукали нових шляхів дослідження суб’єктивно-психологічного людського досвіду у всій його нелогічності, з коливаннями та поворотами, які й визначають “реальність” свідомості – особливий світ, принципово відмінний від загально-прийнятого поняття “реальності”. У період роботи над збіркою оповідань “Дублінці”, завершальним твором якої і є “Мертві”, Джойс сформував переконання, що художня творчість не є публіцистикою чи журналістським репортажем, а специфічним перетворенням реального світу та людської свідомості. Він втілює це переконання в ідеї епіфанії, під якою розуміється стан прозріння та раптового духовного постання, що викликає до життя специфічні художні образи предметів, що “суміщають фізичну і психологічну реальність (фізичну реальність їх буття у світі і психологічну реальність їх сприйняття суб’єктом)” [2, 18]. У творі цей феномен знаходить свій вияв у найрізноманітніших елементах: виразі обличчя, раптово кинутій фразі, несподівано акцентованих деталях інтер’єру, які здатні асоціативно передати душевний стан людини тощо. Безпосередньо в тексті епіфанія набуває форм невласне-авторського мовлення, в якому відсутні відверті авторські коментарі. Водночас тут немає й безпосереднього заглиблення у внутрішній світ людини на кшталт Льва Толстого. Для того, щоб отримати доступ до прихованих образів людської свідомості, автор вдається до прийому сильного вторгнення ззовні, яке забезпечує запуск активних процесів свідомості. В аналізованому оповіданні таким ключовим епізодом стає зізнання дружини Габрієля про те, що в юності вона кохала юнака, який, застудившись під її вікном, скоро помер. Цей епізод слугує поворотним пунктом міркувань Габрієля. У той момент, коли все її минуле вривається до його внутрішнього світу, він виявляється беззахисним проти цього

вторгнення. Така ситуація обертається гострим викриттям і навіть покаранням герою за його гординю. Мовлення героя різко змінюється: з абсолютно переконаного й самовпевненого воно стає нервовим, хистким, логічно й стилістично невпорядкованим.

Джойс як автор намагається дистанціюватися від організації оповіді і презентувати безпосередній погляд на психіку героя, використовуючи невластиве-пряме мовлення, яке в сучасному англійському літературознавстві ще називають вільним непрямим стилем (*free indirect style*) [8, 250]. Ця техніка згодом розвинулась у метод потоку свідомості, послідовно й системно застосований в знаменитому Джойсовому романі “Улісс”.

Важливо зазначити, що в оповідній структурі обох оповідань важливим чинником є опозиція низу і верху. У сприйнятті чеховського героя горизонтальна проекція простору позначена концептом “темного” з відповідним стилістичним оформленням: *темные улицы, одна за другой, черные тени* (тіні – те, що розташовується на площині, тобто горизонтально). Натомість “верх” представлений образами висоти й світла: *высокая колокольня, вся залитая светом; тихая, задумчивая луна, белые березы* (очевидно, спрямовані вгору). “Дольній” світ для архієрея це – темрява, неприємний, важкий для нього чернечий побут, в якому він відзначає тягар низких потолков, жалких, дешевих ставен, тяжкого запаха. У верхньому ж світі завжди переважає світло, сонячне чи місячне (небо, залитое солнцем; в лунном свете, ярком и покойном) і життєстверджувальні звуки: спів пташок у небі, музика церковних дзвонів (“гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило”). Істотно, що окремі деталі “нижнього” світу, що виступають своєрідними медіаторами щодо верхніх (наприклад, *белые кресты на могилах*), також несуть у собі семантику, подібну до “верхніх” образів. Як видно, структура художнього простору оповідання Чехова формується за допомогою маркерів невластиве-авторське мовлення, що дає можливість зрозуміти, що смерть головного героя не є остаточною (знаменно, що в сюжет оповідання автор, очевидно, свідомо не включив ні епізод смерті, ні епізод похорону архієрея).

У Джойса хронотоп оповідання замкнено невеликим проміжком часу (один вечір) і простором будинку (спершу дія відбувається в домі сестер Моркан, а завершується в готелі, куди після вечірки приїздить подружжя Конрой). Але й тут має місце антитеза внутрішнього й зовнішнього. Габріель безпосередньо перед застільною промовою, яку він фактично вже оцінив як лицемірну й невдалу, раптом подумки звертається до того, що відбувається на вулиці: “*People, perhaps, were standing in the snow on the quay outside, gazing up at the lighted windows and listening to the waltz music. The air was pure there. In the distance lay the park, where the trees were weighted with snow. The Wellington Monument wore a gleaming cap of snow that flashed westward over the white field of Fifteen Acres*” [3, 201]. (На набережній під вікнами, можливо, стояли люди, дивилися на освітлені вікна й прислухалися до звуків вальсу. Там повітря було чистим. Подалі розкинувся парк, і на деревах лежав сніг. Пам’ятник Веллінгтону був у блискучій сніжній шапці; сніг кружляв, летячи на захід над білим полем П’ятнадцяти Акрів). Пізніше, у готелі, після зізнання дружини погляд Габріеля знову ж таки спрямовується за вікно: “*He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead*” [3, 219]. (Він сонно стежив, як пластівці снігу, посрібнені й темні, косо летіли у світлі від ліхтаря. Прийшов час і йому почати свій шлях на захід. Так, газети були праві: сніг ішов по всій Ірландії. Він лягав усюди — на темній центральній рівнині, на лісих пагорбах, лягав м’яко на Алленських болотах і летів далі, на захід, м’яко лягаючи на темні хвилі Шаннона. Сніг ішов над самотнім цвинтарем на пагорбі, де лежав Майкл Фюрей. Його густо намело на похилені хрести, на пам’ятники, на прuti невисокої огорожі, на голі куці терну. Його душа повільно мерхнула під шелест снігу, і сніг легко лягав по усьому світі, наближаючи останню годину, лягав легко на живих і мертвих”). Ці завершальні фрази оповідання, безумовно, виконані в мінорній тональності, але вони водночас розширюють той звужений світ заскорузлого й самовпевненого існування, що було властиве до цього для Габріеля.

Окрім просторового протиставлення значимою в обох оповіданнях є й часова опозиція теперішнього й минулого, яка також організується за допомогою співвідношення голосу розповідача і персонажних голосів. В оповіданні Чехова оповідь розгортається в часі як рух від сьогодення, де описується приїзд матері до архієрея та його смерть, до минулого, в якому більш детально представлено два періоди життя архієрея – його дитинство й восьмилітнє перебування за кордоном.

Антитетичне зіставлення сьогодення й минулого підкріплюється опозицією темряви й світла. Так, коли архієрей пізно ввечері після служби повертається до монастиря, де він живе, і йому повідомляють про приїзд матері, картини давно минулого встають перед ним забарвлені в ясні, світлі тони: как только стало **темно** кругом, представились ему его покойный отец, мать, родное село Лесополье... Скрип колес, бляенье овец, церковный звон в ясные, летние утра, цыгане под окном, — о, как сладко думать об этом!”. Дитинство, “это навеки ушедшее, невозвратное время” здається йому “**светлее**, праздничнее и богаче, чем было на самом деле”. Іншого разу, під час вечірньої служби, слухаючи спів монахів, архієрей сидить у вівтарі (“было тут **темно**”) і несподівано поєднує думки про “тот свет” (умовне майбутнє) і дитинство (ідеалізоване минуле), яке уявляється йому світлим і радісним; він відчував: “душевный покой, тишину и уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, когда также пели про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было. И, быть может, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. Кто знает!” У цьому фрагменті насичення невластне-авторської мови численними знаками світосприйняття героя дає можливість зрозуміти його внутрішню драму, яка має, по суті, екзистенційний смисл, оскільки передвіщає скорий відхід архієрея з “цього” світу – водночас невимовно прекрасного й суєтно-гріховного.

Як зазначає В. Тюпа, “глубинными хронотопическими и ценностными полюсами жизни в «Архиерее» обнаруживают себя, с одной стороны – дольная временность мерно длящегося настоящего (рассказ буквально пронизан временными метками лет, дней, часов), с другой – горная вечность бытия. В универсуме с такой системой координат событие смерти оказывается всего лишь уходом из временности и приобщением к вечности” [6, 49].

Подібно до Чехова, Джойс розгортає двоїсту часову перспективу – перспективу сьогодення і перспективу пам’яті. В оповіданні “Мертві” є досить велика кількість картин подвійної часової перспективи. Теперішнє та минуле явно протиставлені одне одному у внутрішньому світі головного персонажа. Автор використовує можливості невластне-авторського мовлення з усіма асоціаціями, які викликаються спогадами героя (вони, зрозуміло, подаються від третьої особи), неясністю, загадковістю та примхливістю руху пам’яті й уяви. Габріель Конрой не повні усвідомлює свою драму, що полягає в штучності його життя, відчуженні й неможливості встановити дійсно органічний зв’язок з навколишнім світом і найближчими людьми. Він кохає свою дружину, однак не може висловити їй своє заповітне, відчуває себе безпорадним і розгубленим. Тому й намагається перейти межі сьогодення й зануритися в інший, ідеальний світ, яким стають для нього обставини особистого минулого: перший лист, отриманий від Грети, їхній медовий місяць, плавання на кораблі тощо. Однак ці спогади ще більше посилюють відчуття відсутності єднання в даний момент: “He was trembling now with annoyance. Why did she seem so abstracted? He did not know how he could begin. Was she annoyed, too, about something? If she would only turn to him or come to him of her own accord!” [3, 214] (“Він увесь тремтів від збентеження? Чому вона здається такою далекою? Він не знав, як розпочати. Чи вона також чимось збентежена? Якби вона обернулася до нього, сама підійшла!”).

Специфіка невластне-авторського мовлення в оповіданні Чехова значною мірою зумовлюється тим, що у творі фактично відсутні авторські оцінки й характеристики того, що відбувається. Все, що подається читачеві, виявляється пропущеним крізь призму свідомості героя: нам доступно виключно те, що бачить, чує й відчуває герой твору. Ця оповідна установка, здавалося б, порушується в той момент, коли важко хворий архієрей перестає чітко усвідомлювати навколишнє і тоді його зображення дається зовні: “От кровотечений преосвященный в какой-нибудь час очень похудел, побледнел, осунулся, лицо сморщилось, глаза были большие, и как будто он постарел, стал меньше ростом, и ему уже казалось, что он худее и слабее, незначительнее всех, что все то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться” [7, 200]. Показово, що в цьому фрагменті фактично відсутні епітети, ті ж порівняльні прикметники, що вжито на позначення змін у зовнішності героя, по суті, є констатуючими, а не оцінно-характеристичними. Але після цього епізоду оповідна перспектива доволі несподівано знову переходить до героя, хоча його фізичний стан унеможливорює повноцінне сприйняття й осягнення як оточуючих, так і самого себе: “... он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти куда угодно!” [7, 200]. Однак цей нібито несподіваний поворот насправді має глибоке мотивування, оскільки знаменує перехід героя зі сфери “цього” світу в інший світ, де він звільняється від оков суєтного земного життя. Невипадково порівняно з попереднім епізодом, де мовлення розповідача не включало в себе голосу героя, у даному фрагменті явно домінує невластне-авторське мовлення, а в ньому знову значне місце займає дискурс персонажа.

Опис смерті архієрея в оповіданні відсутній, останній день його життя дається двома реченнями: “Приезжали три доктора, советовались, потом уехали. День был длинный, невероятно длинный, потом наступила и долго-долго проходила ночь, а под утро, в субботу, к старухе, которая лежала в гостиной на диване, подошел келейник и попросил ее сходить в спальню: преосвященный приказал долго жить” [7, 200]. На перший погляд, тут має місце лише слово оповідача, однак єдиний епітет, двічі повторений, явно належить сфері героя, адже саме для нього той день був “длинный, невероятно длинный”. Таким чином, автор і цей фрагмент, в якому герой фізично вже не може існувати, насичує голосом персонажа. Симптоматично, що розповідь про події наступного дня, тобто пасхальної неділі, за мовленнєвою структурою нічим не відрізняється від попередньої оповіді, хоча за логікою речей воно мало кардинально змінитися, адже досі було організовано баченням і голосом героя. Наявність у передостанньому абзаці знаків розмовності (“одним словом”, “по всей вероятности”), численних епітетів, що органічно вписалися б у голос персонажа (“гулкий, радостный звон”; “весенний воздух”, “ярко светило”), не дає можливості кваліфікувати цей фрагмент як чисто авторське мовлення, у ньому незримо присутнє світосприйняття й слово героя. Схожим чином встановлюється співвідношення минулого, теперішнього й майбутнього – через психологічні відтінки мовлення (невпевненість), подібності інтонаційно-стилістичного потоку мовлення. Здається, має рацію В.І. Тюпа, полемізуючи з оцінкою цього оповідання як “безмерно печального”: “никаких формальных оснований для такого переосмысления тональности повествующего голоса в тексте не существует. Просто несобственно-прямая речь центрального персонажа продолжает звучать и после его устранения из повествуемого мира, чем лишний раз подтверждается, что слова преосвященный приказал долго жить в данном случае указывают не на событие смерти. Статус события данным нарративным актом «присуждается» (нарратор как «свидетель и судия») преображению, а не исчезновению героя...” [6, 55]. Все це підтверджує думку про неостаточність смерті героя, його “преображення”.

У Джойса між голосами наратора і героя також немає очевидних лексичних і стилістичних розходжень, хоча вони й не зливаються в один голос. Наведемо приклад з фіналу, коли голос оповідача максимально насичується голосом героя, створюючи ефект акцентованого невластне-прямого мовлення: “Gabriel felt humiliated by the failure of his irony and by the evocation of this figure from the dead, a boy in the gasworks. While he had been full of memories of their secret life together, full of tenderness and joy and desire, she had been comparing him in her mind with another. A shameful consciousness of his own person assailed him. He saw himself as a ludicrous figure, acting as a pennyboy for his aunts, a nervous, well-meaning sentimentalist, orating to vulgarians and idealizing his own clownish lusts, the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror. Instinctively he turned his back more to the light lest she might see the shame that burned upon his forehead. He tried to keep up his tone of cold interrogation, but his voice when he spoke was humble and indifferent”. (Габріель відчув себе приниженим – через те, що його іронія пропала даремно, через те, що Гретою було викликано з мертвих цей образ юнака, що працював на газовому заводі. Коли він сам був настільки сповненим спогадами про їх таємне спільне життя, настільки сповнений ніжності, і радості, і бажання, у цей самий час вона подумки порівнювала його з іншим. Він раптом із соромом і зніяковілістю побачив себе з боку. Комічний персонаж, хлопчик на побігеньках у своїх тіток, сентиментальний дободійник-неврастенік, який ораторствує перед паскудниками і прикрашує тваринні потяги, жалюгідний фат, якого він тільки що мигцем побачив у дзеркалі. Інстинктивно він повернувся спиною до світла, щоб вона не побачила фарби сорому на його обличчі. Він ще намагався зберегти тон холодного допиту, але його голос, коли він заговорив, пролунав принижено й тьмяно...).

Габріель, психічний стан якого визначають замовчувані емоції, притлумлені бажання, може знайти духовне звільнення лише у спогадах і мріях, що ми, власне, й бачимо у фінальних сценах оповідання. Парадоксально, що сум’яття почуттів, які сповнюють його, коли він слухає про роман своєї дружини з юнаком із газового заводу та його смерть через неї, відкривають і перспективу подолання драми героя, зумовлюють амбівалентність його внутрішнього стану і ставлення до світу в останній сцені оповідання. Мотив смерті начебто й тут домінує, але в рефлексії героя, витриманій у невластне-авторській манері, вона набуває значення іншої форми існування, на вищому рівні буття. Створюється таке враження, що герой у своїх фантазіях досягає такої широти почуттів і самовизначення, яка є недосяжною для нього у реальному житті, і це знаменує якесь нове, майже містично оновлене єднання з життям. Картина вогню, що асоціюється із коханцем Грети та символізує замовчану пристрасть Габріеля, замінюється картиною снігу, що продовжує падати на вулиці й по всій Ірландії. Дієслово “падати” (“to fall”) використано в останній частині сім разів. Таким чином, сніг служить ключовим багатограним символічним образом, який з точки зору художньої семантики може бути інтерпретовано одночасно у декількох значеннях: і як знак змертвілого життя Ірландії, її неідеальних кумирів та ідеалів, і водночас як символ очищення, якого зазнає Габріель через прилучення до високого ідеалу жертвості.

Таким чином, в оповіданнях Чехова і Джойса специфічне переплетення голосів розповідача

і персонажа виступає основним структуротвірним чинником невластне-авторського мовлення і “працює” на розкриття неочевидного художнього змісту творів. У Чехова це усвідомлення того, що розказаною історією в оповіданні є не смерть, а воскресіння героя; відтак втілюється глибинна ідея автора про єдність, цілісність і непереможну сутність життя. У Джойса це, з одного боку, подолання людиною умоглядних, самовпевнених уявлень про свою зверхність щодо інших людей, а з іншого – звільнення від замовчуваних, притлумлених бажань, подолання відчуження й прилучення до вищої сутності життя.

Список використаних джерел

1. Гончаренко Э.П. “Дублинцы” Джеймса Джойса: классика модернистской новеллы. – Днепропетровск: Наука и образование, 2000. – 76 с.
2. Гончаренко Э.П. Творчество Джойса и модернизм 1900-1930 гг. – Днепропетровск: Наука и образование, 2000. – 244 с.
3. Джойс, Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. – На англ. яз. – М.: Прогресс, 1982. – 582 с.
4. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. – М.: Ин-т русского языка РАН, 1994. – 335 с.
5. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / О.Б.Корман / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. – Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
6. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” А.П. Чехова). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
7. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. Том 10. – М.: Наука, 1986. – 498 с.
8. Shipley J. Dictionary of world literary terms (Form. Technique. Criticism). – Boston : The Writer, Inc. Publishers, 1987. – 466 p.

***Анотація.** У статті розглядаються особливості співвідношення голосу розповідача і голосу персонажа в малій прозі А. Чехова і Дж. Джойса. Стверджується, що принцип переплетення голосів є основним структуротвірним чинником невластне-авторського мовлення і “працює” на розкриття прихованого художнього змісту творів.*

***Ключові слова:** автор, розповідач, персонаж, тип розповіді, голос, невластне-авторське мовлення.*

***Summary.** The peculiarities of the correlation of the narrator's voice and the character's voice in A. Chekhov's and J. Joyce's short stories have been retraced in the paper. Contamination of the voices is a main structural factor of the improperly-authoring speech and it exposes ulterior aspects of the subject-matter of the works.*

***Key words:** author, narrator, literary character, type of narration, voice, improperly-authoring speech.*

УДК 821.161.2 (045)

Сібрук А.В.

ІМЕННИКИ ЗІ ЗБІРНИМ ПЕРИФЕРІЙНИМ ЗНАЧЕННЯМ “ПРИКРАСА” В ПИСЕМНИХ ПАМ’ЯТКАХ XI – XIV СТОЛІТЬ

Вивчення окремих іменників на конкретному історичному зрізі – актуальна проблема мовознавства. Дослідження східнослов'янського лексичного фонду XI–XIV ст., реконструкція семантики давніх слів надзвичайно важливі для вивчення історії української мови, літератури та культури. Важливою проблемою дослідження є також етимологія цих слів, проте вона має твердий науковий фундамент тоді, коли розглядається в аспекті історичної лексикології. Ми дослідили іменники благоукрашень, багатство, доброта, добродітель, красота, коузнъ (кѹзнъ), лѣпота, які належать до периферії лексико-семантичного поля “назви прикрас”. Мета статті полягає в дослідженні походження та семантичної структури іменників зі збірним значенням “прикраса”, зафіксованих східнослов'янськими пам'ятками XI–XIV ст. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань: виявити ґенезу, уточнити етимологію, джерела та причини поповнення досліджуваного угруповання в період з XI до XIV ст., реконструювати семантичний обсяг досліджуваного лексем, простежити історію розвитку значень аналізованих іменників у зазначений період.