

УДК 821.111 (73). 09 (092)

О.А. Іванів

НАРАТИВНА ПОЛІФОНІЯ У РОМАНІ ТОНІ МОРРІСОН “ЛЮБОВ”

Розглядаються особливості наративу в романі Тоні Моррісон „Любов”. Робиться спроба визначення творчого задуму та способів його реалізації в романі письменниці.

Ключові слова: *натор, роман, структура літературного твору, композиція, поліфонія, всезнаючий оповідач, афроамериканський.*

Завдяки своїм літературним та творчим здібностям і компетентності, Тоні Моррісон стоїть у перших рядах сучасних романістів. Її успіх як письменниці перевищує межі расової приналежності та статі.

Предметом дослідження є особливості оповідальної структури роману Т. Моррісон “Любов”, його наративна поліфонія, з метою вивчення специфіки її творчої манери в контексті аналізу наративної структури.

"Внутрішній наратив персонажів, сповнений таємниць та часткового розуміння, повинен був перериватися та спостерігатися одним “я”, необмеженим хронологією чи простором – на межі буття та небуття. Тому персонаж, названий “Л.”, мав показувати та репрезентувати творчу та трансформаторську природу любові” [7, с. 1] (тут і далі переклад мій. – О.І.). Ці слова Т. Моррісон у передмові до роману є авторською концепцією та програмою до створення його багатоголосся. Розвиток тексту скеровується свідомістю “Л.”, внутрішній монолог якої являє собою послідовність емоційних, ментальних, перцептивних внутрішніх станів. Усі теми твору проходять крізь внутрішнє мовлення персонажів, яке розширює свої функції, включаючи зображення пейзажів, портретів та різного роду характеристик, тобто часто виступає в ролі опису, залишаючи за авторською оповіддю лише інформативну роль.

Роман Т. Моррісон “Любов” цікавий із погляду неоднорідності оповіді. Він побудований у двох суб’єктних і часових площинах, композиційно розділений на рамку та внутрішньорамковий текст (партія дієтичного оповідача “Л.” та всезнаючого розповідача), за часом описуваних подій – на план минулого і теперішнього.

Виданий у 2003 році, роман мало вивчений на сьогоднішній день і об’єктом наратологічного дослідження ще не був. Актуальність та новаторство дослідження, таким чином, зумовлені перш за все відсутністю ґрунтовного опису його нарративу. Це означає, що композиція роману ще далеко не вивчена. Наш опис дає можливість семантичної і прагматичної інтерпретації оповідальної ситуації. Це буде

сприяти рішенню спірних питань у герменевтиці творів Тоні Моррісон. Наша мета – описати функції конститутивного принципу моррісонівського наративу – неоднорідності оповіді – в системному співвідношенні з іншими його принципами в історико-літературному контексті.

Роман “Любов” відкривається словами, які відразу ж шокують читача, пробуджують інтерес до розповіді і самого розповідача: “Жінки розсувають ноги ширше, а я мугикаю собі. Чоловіки роздратовані, хоч і знають, що все це для них” [7, с. 3].

Цей наративний голос звертається прямо до читача, і в монологічній формі оповідає історію сім’ї Коузі. Його мова в одних епізодах – багата і поетична, в інших – приземлена і груба.

Монолог першого наратора ведеться від першої особи, всі його слова у романі виділені курсивом. Таким чином, авторським задумом від початку було те, щоб читач відразу впізнавав цей голос і виділяв його серед інших. Цей наратор зображений експліцитно, і вже з перших рядків ми починаємо збирати інформацію про нього: “... я не промовляю жодного слова. Я взагалі тиха. Мене вважали чемною дитиною, потім скромною молодницею. Та й з роками казали, що я набираюся мудрості” [7, с. 3].

Дженет Фурман так описує наратив романів Т. Моррісон: “Вона прагне, щоб її романи мали усну, легку якість, схожу на традиційну оповідь африканського мудреця, який описує легендарні вчинки поколінь” [5, с. 3]. Саме так можна охарактеризувати наративний голос “Л.” – сповнений вікової мудрості і розуміння, але все ж таки абсолютно живий голос людини, яка легко, розмовною мовою оповідає читачеві історію декількох поколінь афроамериканців, при цьому навіть смерть та темні сили не є для неї таємницею, вона бачить і духовний вимір теж, бо є привидом.

Далі розповідач описує себе як тиху мелодію, а своє мугикання – як музичний фон у фільмі, і ми також починаємо сприймати її як тло подій роману. Наратор описує Готель Коузі, натякає на свою роботу на кухні, а тоді підсумовує історію його занепаду, називає декількох персонажів – Мей, Вайду, містера Коузі. Далі читач вперше дізнається про двох головних персонажів – жінок Коузі, при цьому наратор висловлює припущення, що, можливо, вони вже вбили одна одну, живописно малює читачеві різні картини вбивства. Як ми дізнаємося трохи пізніше, вони були тільки фантазіями наратора. Насправді ж обидві героїні живі, хоча й сповнені ненависті. Далі наратор прямо описує сюжет роману «про те, як безсердечні жінки можуть звести зі світу доброго чоловіка» [7, с. 3]. Згодом читач довідується про симпатію наратора “Л.” до цього чоловіка, містера Коузі, і може вирішити, хто ж справді є безсердечним у романі.

Читач дивиться на події з різноманітних кутів, проходячи крізь сприйняття шістьох жінок і двох чоловіків, але жодного разу не може стверджувати, що хтось із них є нещирим у своїй інтерпретації подій та ставленні до них. Таким чином, тут ми знову бачимо вплив постмодерністичної плюралістичної естетики, головною прикметою якої є “...відмова від альтернативного вибору (або – або) на користь

широкого спектра рівноправних рішень (і – і)” [1, с. 434]. Навіть назви частин є різними баченнями, сподіваннями, які покладали на Коузі персонажі роману, – “Добродій”, “Друг”, “Батько”, “Чоловік”. Щоправда, містер Коузі і певною мірою виправдав, і зрадив всі ці надії людей, які любили його. Навіть “Л.” в епілозі книги неоднозначно характеризує м-ра Коузі, запрошуючи читача самому дати йому оцінку, виходячи з власних ідеалів: “Його можна назвати добрим поганцем чи поганим добродієм. Залежить від того, що вам дорожче – і чому ... Він був звичайним чоловіком, і як ми всі, розривався між гнівом та любов’ю” [7, с. 200].

У розглянутому романі – розповідь первинного наратора переривається розділами, які оповідаються вторинним наратором. Таким чином, у романі присутні два різні тексти: перший – від суб’єктивного, антропоморфного оповідача, другий – від імпліцитно зображеного розповідача, певної богоподібної інстанції, здатної до внутрішнього спостереження за найпотаємнішими думками героїв.

Більше того, ці дві партії виразно відокремлені в романі – партія первинного наратора “Л.” протягом всього роману виділена курсивом, ведеться у формі внутрішнього монологу від першої особи. Партія ж вторинного наратора поділена на розділи, має логічну побудову, її значну частину займають діалоги персонажів. У цій частині фокалізація постійно переходить від одного персонажа до іншого, велика частина зайнята діалогами персонажів, які коротко підсумовуються всезнаючим наратором, який часто стає рупором думок самого автора. Він часто схильний до інтроспекції, і переказуючи певні думки персонажів, підштовхує читача до потрібних авторові висновків. Часто читач зауважує присутність авторського слова у свідомості персонажа, який робить узагальнення, занадто глибокі для його звичайної компетенції: “Йй здалося, що кожна з жінок живе у світлі рампи відділеної – чи з’єднаної з іншою – темрявою між ними” [7, с. 25].

Роман розповідає історії шістьох жінок, життя яких оберталось навколо давно померлого містера Коузі, колишнього власника готелю та курорту Коузі. У 1940 – 1950-х рр. він був «найкращим та найвідомішим курортом для негрів на всьому Східному узбережжі» [7, с. 6]. Ми бачимо цих жінок в уривчастих, таємничих сценах, наче проходимо повз будинок і зауважуємо їх обриси у його вікнах. Вони з’являються у фокусі наратора ненадовго, а отже, читач ледве встигає охопити оком першу постать, її місце та напрямок руху, як його увагу вже займає новий персонаж. Обриси деяких персонажів дуже розмиті, оскільки читач бачить їх у напівстертих спогадах персонажів, й самі вони давно відійшли в небуття.

Зокрема, Мей, за словами автора, «ще за життя перетворилася на балаганного привида» [7, с. 82], божевільну kleptomанку, яка крала і ховала все, що могла, «рятуючи» припаси від чорної революції, а залишила після себе тільки ненависть: «Мей померла з усмішкою... сокира війни, яку вона кинула між дівчатами, глибоко застрягла, вросла

у землю під ними» [7, с. 141]. Ми бачимо цю жінку через сприйняття багатьох персонажів – дочки, свекра, кухарки “Л.”, служниці Вайди, Гіди, яку вона ненавиділа, і з цих різних описів складаємо свою думку. Але для цього читач повинен дуже уважно читати текст, збирати докупи всі факти, втримувати в пам’яті різні деталі про життя персонажів і своєю власною уявою зв’язувати їх у логічну послідовність.

Більше того, в образі божевільної Мей автор втілює її переконання – сепаратизм, класову нетерпимість і протест проти надання темношкірим громадянських прав, бо саме рівноправність, на думку Мей, «знищила її сім’ю та бізнес» [7, с. 8]. В цьому місці наратор стає рупором ідей автора, який робить зауваження про тенденції нашого часу – потрібна Мей смертна кара знову в моді, а “її привид, в шоломі та амуніції, живий і набирає сили” [7, с. 141].

На початку роману ми дізнаємося, що вдова Коузі, Гіда, бореться з іншою жінкою свого віку, Крістіною. Вони вдвох живуть у великому будинку Коузі, який залишився котрісь із них у спадок у двозначному заповіті, написаному Коузі на старому меню. Неповнолітня вулична дівка, Джуніор, наймається на роботу до Гіди і також закохується у привида містера Коузі. Читач мусить збирати докупи слова з різних планів розповіді – зі спогадів наратора “Л.”, діалогів персонажів, натяків та іронічних ремарк всезнаючого вторинного наратора.

Історія прояснюється тільки у другій половині роману. Наприклад, читач дізнається, що Крістіна – онука Коузі. Вони з Гідою були найкращими подругами, коли Великий Татусь (містер Коузі) вирішив одружитися з одинадцятирічною Гідою. Їїго невістка, Мей, навчила дочку Крістіну ненавидіти її найкращу подругу Гіду. Потім ми дізнаємося, що безтілесний наративний голос “Л.” – привид кухарки Коузі, яка часто допомагала цим жінкам за життя. Також у розділі “Друг” ми дивимося на події очима Вайди, робітниці готелю, для якої містер Коузі був “могутнім та щедрим другом” [7, с. 45]. Вона, як і багато інших, “дивилася закоханими очима, говорила про нього з всепрощаючою посмішкою” [7, с. 40], навіть “звинувачуючи дитину за те, що цей дорослий чоловік [сексуально] зацікавився нею” [7, с. 3].

Є в історії три чоловічі персонажі, але окреслені вони дещо поверхово. Перший розділ від вторинного всезнаючого наратора подається через сприйняття Сандлера Гіббонса, який приятелював з Містером Коузі. Відразу ж ми стикаємося з протилежними баченнями Коузі – Сандлер називає його старим негідником і кепкує зі своєї дружини Вайди, яка вважає його мало не святим. Далі фокалізація подій йде від Роумена, онука Гіббонса, і знову розкривається новий секрет – на початку роману Вайда та Сандлер стривожені пораненими руками онука, “наче він когось щосили бив” [8, с. 38]. З потоку свідомості юнака читач дізнається нову таємницю – його участь у груповому згвалтуванні неповнолітньої дівчини, раптове просвітлення і співчуття до “пораненої здобичі, яку ще секунду тому він був готовий роздерти” [7, с. 49], порятунок жертви і помста колишніх приятелів та співучасників злочину.

В цих епізодах всезнаючий наративний голос говорить мовою підлітка, сповненою вульгаризмів і, як завжди у романах Моррісон, не відводить погляду від найжорстокіших сцен.

Два плани існують незалежно, хоча розповідають про тих же персонажів і події. Це хаотична мозаїка, котру читач сам викладає на тлі, читаючи роман. Тому йому доводиться збирати до купи всю історію з різних планів, впізнавати героїв роману в різних баченнях оповідачів. Роман сповнений таємниць, і читач повинен активно працювати з текстом, щоб знайти відгадки. Деякі таємниці приховані аж до фіналу роману. Наприклад, хто і чому вбив містера Коузі і написав спірний заповіт, читач дізнається аж з останньої сторінки роману. Це зізнання шокує читача, який ніяк не очікував вбивства від співчутливої “Л.”, первинного наратора, через сприйняття якої він бачив усі події, яка встигла завоювати беззастережну довіру та симпатію читача. Виявляється, саме вона й була вбивцею і автором цієї ситуації, коли вороги змушені жити разом під одним дахом: “Задовго до того, як прийшли за його тілом, я порвала старий заповіт. Моє меню цілком підійшло. Зв’язало дівчат надовго, щоб вони могли добре подумати над тим, скільки важать слова” [7, с. 49].

Більше того, слова “Л.” переконують читача у тому, що це вбивство було швидше актом милосердя, яке вберегло жінок Коузі від голодної смерті і дало їм можливість врешті усвідомити власні помилки, пробачити їх і відновити колишню близькість і любов.

Цікаво, що автор хотіла примусити й самого читача задуматися над тим, “скільки важать слова” [7, с. 49]. Вона свідомо вилучила слово «любов» з тексту, так що воно вживається у тексті вкрай рідко. В інтерв’ю вона зізнавалася, що хотіла повернути вагу цьому слову, навіть надати йому певної матеріальності, тому наративний голос “Л.” розкодовується як “любов”, є людським втіленням цього почуття зі всіма творчими та руйнівними талантами. Також письменниця вирішила, що лише чисті серцем персонажі можуть вживати це слово, таким чином, читач зауважує, що тільки після взаємного прощення головні героїні отримують право вимовити слово, яке було для них табу протягом всього роману. Автор часто промовляє вустами антропоморфного наратора “Л.”, розглядаючи різні важливі аспекти вживання мови, підкреслює нездатність молоді влучно і коротко висловлюватися: “Тепер люди моєї раси вважають мовчання дивним, і забули, як гарно, коли багато можна сказати кількома словами, ненавидіти її найкращу подругу Гіду. Потім ми дізнаємося, що безтілесний наративний голос “Л.” – привид кухарки Коузі, яка часто допомагала цим жінкам за життя.

Однією художньою ціллю такої наративної структури було створення атмосфери двовимірності – фізичної і духовної. Персонажі живуть у реальному світі, а спостерігає за ними привид, первинний наратор, із духовного виміру, без обмежень простору і часу. Події відбуваються в теперішньому часі, а впливають на них давні факти з

минулого, про які читач довідується під кінець роману. Часом про події розповідає доросла героїня, а в поряд із нею з'являється її тінь, вона сама в дитинстві, і ми бачимо події вже очима дитини.

Іншою ціллю було свідоме створення певної свободи персонажів. У той час як герої користуються своєю автономністю, необмеженою авторитарним голосом оповідача, вони володіють незалежною територією персонажа. Як вільні діючі особи, вони провокують постійний діалогічний обмін, «поліфонію», з автором, іншими персонажами та читачем.

У постмодернізмі особливе значення надається, власне, текстові в тексті (іманентній текстовій структурі). Водночас переглядається традиційна ідея письменника як автора твору, посилюється тенденція зникнення авторської позиції [2, с. 565]. Власне, думка автора не завжди важлива в сучасній літературі, сам текст вже є його позицією і сам за себе говорить.

Тому позиція автора прихована й виражена імпліцитно, лише зрідка виявляється іронічними ремарками в післяповіді певних подій. Наприклад, персонаж Сандлер хвилюється за свого онука, темношкірого Роумена, щоб у нього не виникло неприємностей з поліцією. Тут наратор іронічно зауважує, що у невеликому районі, де впродовж тридцяти років вистачало одного шерифа і секретарки, тепер з'явився цілий поліцейський відділок із чотирма патрульними машинами, вісьмома неспрацьованими, але сповненими ентузіазму сержантами з раціями для “підтримання правопорядку” [7, с. 15]. Більше того, планувальник потурбувався поставити безліч ліхтарів у чорному районі, вдвічі більше, ніж деінде, «щоб темношкірі робили менше своїх темних справ» [7, с. 39].

Автор також проводить паралель між особистим і соціальним життям персонажів. Любов, зрада, ненависть між Гідою і Крістіною, їх зневага і холодна мовчазна ворожнеча, взаємна недовіра є алегорією стосунків заможного та бідного класів афроамериканців, які також спочатку жили в любові і єдності, їх спільним ворогом була тільки біла влада, але з визнанням їх громадянських прав з'явилася свобода жити окремо. Поступово вони розділилися і почали ворогувати між собою, як за Дарвіном і Марксом. У інтерв'ю сама письменниця говорить про символізм цієї ворожнечі класово розділених героїнь, так роз'яснює цю аналогію: “Довга боротьба за громадянські права вимагала спільної любові до успіху. Коли хтось з афроамериканців не виявляв таких нахилів, його колишні товариші вважали його зрадником. Так починалася ненависть та недовіра всередині самої раси” [9, с. 18]. Наратор “Л.” висловлює позицію автора, називаючи життя Коузі “повчальним уроком з історії темношкірих” [7, с. 49], у розв'язці головні героїні окреслюють ці паралельні лінії роману: “Це наче нас спершу продали, тоді ми звільнилися і вже самі продалися за найвищу ціну.

Хто – “ми”? Темношкірі? Жінки? Ти і я?” [7, с. 185]. Відповідь автора – все це – усвідомлює читач. Сам автор і герої прагнуть самоідентифікації, розуміння власної суті на різних рівнях – місця жінки, її ролі у створенні історії власної спільноти, збереженні неповторної мовної традиції, змін у свідомості нового покоління та стосунках з її родиною.

На думку Джона Н. Дюваля, Моррісон цікавить класова і расова нерівність, оскільки білі американці із середнього класу прирівнюють чорношкірих до бідняків і злочинців [4, с. 10]. Роздвоєна свідомість афроамериканців (вони мають ті ж права, що й інші американці, але принижені через колір шкіри) розщеплюється далі, оскільки Тоні Моррісон додає ще фактори класу і статі. Її роман у закодованій формі розповідає про створення нею множинної ідентичності. Так, неприхована авторська іронія звучить у спогадах головної героїні Крістіни, коли вона пригадує дев'ять років, які вона провела у лавах руху чорних націоналістів, зачарована їхнім активістом Фрутом, який “роз’яснив її світ – діда Козі назвав буржуазним зрадником, матір – дурною бабою в хустині, а Гіду – майбутньою робітницею полів” [7, с. 163]. Під впливом націоналістичної ідеології, Крістіні довелося вчитися “вдягатися в стилі матері-Африки, говорити гаслами, приховувати своє шовковисте волосся (за яке могли й стратити) під гелями, носити великі мушлі-сережки і ножа для самозахисту” [7, с. 163].

Але лицемірство організації стало очевидним для Крістіни після згвалтування сімнадцятилітньої студентки “товаришем” із партії, якого ніяк не покарали, тому що “наруга над дівчиною є ніщо в порівнянні з образою чоловічої дружби” [7, с. 166]. Всезнаючий наратор часто в цій частині наголошує на приниженому стані жінки в подібних партіях, які заохочують її до покірності і вважають кохання нахабним порушенням правил [7, с. 164]. Він іронізує над наївністю Крістіни, яка “думає, що Фрут був її останнім справжнім другом” [7, с. 167]. Натомість читач розуміє, що він використовував її, а потім викинув, як старий непотріб. Навіть коли вони жили разом, він насолоджувався іншими жінками досхочу, і вона терпіла це. За іронічними словами наратора, “в цьому полягала вся краса і чесність їх стосунків” [7, с. 165]. Все це ми дізнаємося із ретроспекції, коли Крістіна в паніці шукає Гіду. У важкі моменти тих днів за нею спостерігає некритичний погляд її ненародженої дитини, жертви чергового абортів, наративний голос у цих спогадах теж відсторонений і сповнений гіркоти, свідомість героїні та наратора розділені.

Але в теперішньому плані вже ніхто не спостерігає за нею з тією тихою цікавістю дитини. Наративний голос поступається місцем її потоковій свідомості, тоді думкам Гіди, який відкриває один секрет за іншим, і темп розповіді все пришвидшується до кульмінації: Гіда і Крістіна сповнені ненависті і готові до останньої битви, аж тут Гіда через підлість Джуніор провалюється крізь горище вниз, розтросивши всі кістки при падінні. Тут починається розв’язка роману, і наголошується основна його тема. Прощення – це пригадування минулого для того, щоб його пробачити і змогти забути. Цей принцип у романі можна застосувати як до всього народу, так і для окремих людей. Хоча вибачати важко, і в романі це може зайняти не одне покоління, ніщо інше не може розбити кайдани, які роблять людей рабами власного історичного минулого.

Секунду тому Крістіна була готова сама вбити Гіду, а тепер відчуває страшну самоту від думок про її втрату, падає навколішки, шукає її, знову падає на коліна перед колишнім ворогом, а насправді – найдорожчою людиною її життя. Ніде героїня прямо не говорить про каяття, але це зрозуміло з її відчайдушних спроб допомогти, з наголосу автора на її колінопреклонінні.

Це стає переломним моментом в оповіді. Всезнаючий наративний голос описує дві теперішні сюжетні лінії, події в яких відбуваються одночасно, але в них зовсім різні модуси. План Джуніор і Роумена звичайний, приземлений, матеріальний. Роумен бачить її нереально красивою, “в її волоссі змішалась небезпека і запрошення” [7, с. 178]. Він не підозрює: тільки що вона вчинила вбивство. Тут наративний голос інформативний і чіткий, без довгих відступів. Але з коротких інтроспективних описів наратора ми бачимо, що Роумен раптово прозирає і співчуття в ньому перемагає хтивість (вже вдруге в романі). Він їде на поміч, а Джуніор теж переживає певний катарсис – вона звільняється від пристрасті до привида Коузі і вперше в житті сама відчуває любов до Роумена. Її подальша доля невідома. Як завжди, Тоні Моррісон дозволяє читачеві скористатися власною уявою і завершити роман самому.

План Крістіни та Гіди відділений від усього іншого простору роману, вони ніби замкнулися в якомусь прихованому вимірі. Вже немає попереднього шаленого темпу, хаотичного переключення уваги з одної свідомості на іншу. Тепер ми бачимо одну й ту ж подію майже одночасно з двох фокальних точок. У сумі вони створюють повну картину, і читач, нарешті, розуміє першопричини зміни у стосунках головних героїнь.

У теперішньому в жінок мало причин для радості – одна з них при смерті, інша теж немолода і хвора, вони покинуті напризволяще в старому готелі, де ніхто їх не знайде. Але наративний голос створює якийсь дивний стан, наче поза земними законами, пробачених головних героїнь сповнює спокій і любов. Вони ніби знову стають дітьми, яким немає чого ділити, без потреби лукавити. Голос оповідача обмежується до інформативного обрамлення, а найзмістовніша частина належить діалогам персонажів. Після того, як ними все сказано, наратор вже напрямую промовляє до читача, описуючи темряву (смерть) як схованку від чужих очей, куди схоронився “діамант, якого звільнили, перетворили на прекрасний камінь” [7, с. 194].

Дихотомія ув'язнення та свободи проходить крізь весь роман. На початку роману дім Коузі нагадує персонажам мовчазну тюрму, наприкінці ж роману їх “мова, коли врешті вони змогли заговорити, мала силу ув'язненої, яку пробачили після двадцяти одного року тюрми. Уривчаста, груба, оголена до самої білизни” [7, с. 184]. Саме таким стає після цього й мова наратора – вільною від останніх секретів, до кінця щирою з читачем.

Проблема небуття та життя після смерті є однією з визначальних для розуміння характеру творчої манери Т. Моррісон, в її романах завжди присутні померлі. Ця споконвічна для темношкірих

письменників Америки тема створює і сюжет роману Т. Моррісон “Любов”, перенаселений привидами. Дотримуючись африканських вірувань, що загибель тіла ще не є смертю людини [8, с. 154], автор заселяє увесь роман привидами, які часто стають дійовими особами, а привид “Л.”, головний нарративний голос книги, пояснює читачеві: “Вона думала, що смерть веде в рай чи пекло. І ніколи навіть не припускала, що там може бути продовження того, що було тут. Можна робити, що заманеться, але ти сама відповідаєш за все це” [7, с. 135].

Африканське повір’я стверджує, що душі померлих залишаються поряд із живими, поки живі пам’ятають тих, хто пішов. Перевітлюючись у привиди, вони не покидають своєї оселі. Присутність їх невидима, але вони нагадують про себе кожного разу, коли відбуваються важливі події. Саме таке відбувається в романі – поступово читач усвідомлює, що сам таємничий оповідач “Л.” – привид, який згодом з’являється в дієтезисі поряд із живими героями.

Власне, “Л.” необмежена простором і хронологією у своєму потойбічному стані, тому вона спостерігає за всіма персонажами і описує їх, щедро приправляючи описи своїми власними коментарями. “Л.” наголошує читачеві на тому, яка короткозора ненависть, адже Мей отруїла все життя Гіді, а та потім доглядала її в старості замість рідної дочки: “Я сиділа на краєчку ліжка чи комоді і спостерігала, як Гіда намилувала зад Мей, розминала їй їжу до потрібної консистенції” [7, с. 139]. В оповіді всезнаючого наратора вона не з’являється вочевидь, а нагадує про власну присутність примарним ароматом кориці, який Гіда і Крістіна відразу впізнають, бо знають її запах віддавна.

Час у романі визначається роками, хоч він скінчився для деяких персонажів на землі й після смерті ми їх чуємо. Власне, половину роману розповідає привид, і про це ми дізнаємося не одразу, а розшифровуючи чергову загадку – хто ж цей таємничий наратор, аж доки вона сама не розповість про свою смерть і теперішній невидимий стан, хоча навіть у кульмінаційній сцені персонажі здатні відчувати її присутність як аромат.

Таким чином, між двома вимірами оповіді є зв’язки, але в кожному – свої закони. Коли “Л.” у своєму духовному середовищі, вона вільно розповідає і діє, а в оповіді вторинного оповідача лише натякає на свою присутність примарним ароматом. Власне, одна з персонажів, Джуніор, стає коханкою духа містера Коузі, а після вбивства його дружини прагне його схвалення, шукає його за ароматом одеколону, але натомість відчуває присутність когось іншого, померлої “Л.”, невидимої для Джуніор, але добре знайомої зі схожих попередніх появ читачеві: “Він тут? Вона не знає. Цей хліб з корицею – не його запах... аромат печеного хліба з корицею занадто сильний. Його немає” [7, с. 177]. Читач відразу розуміє, що “Л.” є невидимим свідком злочину.

Ми читаємо діалог Гіді та її єдиної подруги Крістіни після смерті, в якому перша, вже після смерті, каже про свою любов до другої. Її голос живе, знаходиться з Крістіною, з читачем, долаючи виміри простору й часу [7, с. 198].

Наративний голос "Л." для Тоні Моррісон є засобом відмови від обмежень часу і простору, життя і смерті. Минуле та сьогодення неподільні, і завдання таких неземних голосів у романі – перебороти дисонанс часу, показати безперервність життя людини, її відповідальність за всі життєві вчинки.

Моррісон приділяє особливу увагу природі літературного свідчення, тому що література здатна дослідити табу, душу, історію. Вона може розповідати про уявний внутрішній світ і підштовхнути читача до етичних висновків [5, с. 14].

Особливе місце в романі займає наративний голос «Л.». За свідченням персонажів, «Л.» ніколи не сказала зайвого слова» [7, с. 98]. Власне, її слова в романі «дають життя, допомагають породити нові ідеї і відповіді» [5, с. 15]. В ієрархії готелю вона була «царським священиком». Її оповідь особливо цікава тим, що часто стає авторською маскою, за допомогою якої письменниця змогла дуже прямо сказати про проблеми та власне ставлення до них, вписавши їх у канву роману так, що вони сприймаються цілком природно.

Кожній оцінці персонажа протиставлена нараторіальна критична позиція. Наратор нерідко залишає на сприйнятті та словах персонажа сліди своєї оцінки, тобто власного «бачення». Отже, в плані всезнаючого наратора зіштовхуються два бачення, два голоси. Це ще більше ускладнює розповідь і без того доволі завуальовану голосами автора, наратора, персонажів. Старий Сандлер намагається «пробитися» крізь віковий бар'єр до онука. Але чию ж думку він озвучує словами «Діти дев'яностих не хочуть чути приповісті чи слухатися «народної мудрості» із вкритих пилом незрозумілих книг. Гучно гупають поради з їхньої музики ...влучні, наче вистріл в голову» [7, с. 151].

Читач змушений здогадуватися про те, в яких місцях оповідального тексту приховане ставлення наратора, і яке воно. Віддаленість наратора від автора приводить до двоголосся оповіді. В ньому виражаються одночасно наратор і автор, який зображає його мовлення з певною мірою іронії [3, с. 191].

Роман „Любов" розповідає складну історію за допомогою різних наративних голосів. Це спіральна книга – події в ній не подані лінійно, а з кожним кругом стають все глибшими, ширшими і зовсім змінюють наше розуміння сюжету, персонажів та різних форм любові. Сюжет то рухається вперед, то знову повертається в минуле. Проходячи крізь свідомості багатьох персонажів, ми не губимося в тому, хто ж саме з них найближчий до істини. Тоні Моррісон дозволяє читачеві усвідомити, що кожен з оповідачів є рівною мірою підозрілим і одночасно щирим. Замість детективних пошуків відповіді на запитання «Хто це зробив?» автор дає нам зрозуміти, як і чому кожна героїня мала мотив для вбивства, сформувала саме такі думки, почуття та вчинки, стала «жорстокою, не ставши сміливою, їй простіше впустити когось собі між ніг, ніж у своє серце, в якому сховане дитя - справжня вона» [7, с. 4].

„Любов" – останній, на момент написання статті, роман Тоні Моррісон. Вона розповіла про життя героїв, їх силу і слабкості, які

наратор „Л.” подає наче історичну хроніку, дуже справедливо і співчутливо.

Ми дослідили особливості оповідальної структури роману Т. Моррісон „Любов”, його наративну поліфонію, з метою вивчення специфіки її творчої манери. В цьому романі Т. Моррісон веде діалог із читачем, залучаючи його до активної праці над текстом. На відміну від всіх попередніх романів, „Любов” має чітко відмежовані партії двох нараторів, а часом їх роль беруть на себе персонажі. Ці два плани існують незалежно, хоча розповідають про тих же персонажів і події. Наративна структура різноманітна і мінлива, як мозаїка, котру читач сам викладає на тлі, читаючи роман.

Наративний голос „Л.” для Тоні Моррісон є засобом відмови від обмежень часу і простору, життя і смерті. Часто він стає авторською маскою, за допомогою якої письменниця може прямо показувати власну позицію щодо описуваних подій. В іншому плані позиція автора прихована і виражена імпліцитно. Віддаленість наратора від автора зумовлює двоголосся оповіді. В ній промовляють одночасно наратор і автор, який зображає його мовлення з певною мірою іронії.

Проблемний спектр роману Т. Моррісон досить широкий. Його світ необхідно досліджувати як самотню художню реальність, що дає привід стверджувати, що цей твір Тоні Моррісон потребує подальшого глибокого та ретельного вивчення.

1. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті Литаври, 2001. – 634 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / Редкол. Гром'як Р., Ковалів Ю. та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
3. Шмид В. Нарратологія. – М.: Язyki славянської культури, 2003. – 311 с.
4. Duvall J. N. The Identifying Fictions of Toni Morrison. N.-Y.: Palgrave, 2000. – 182 p.
5. Furman J. Toni Morrison's Fiction. – Columbia, 1996. – 123 p.
6. Matus J. Toni Morrison. – Manchester and N.-Y.: Manchester University Press, 1998. – 208 p.
7. Morrison, T. Love. – N.-Y.: Vintage International, 2003. – 202 p.
8. Trudier H. Fiction and Folklore: The novels of Toni Morrison. – Tennessee: The University of Tennessee Press, 2000. – 228 p.
9. Blues, Love and Politics: When Toni Morrison and Cornel West Get Together // The Nation. – Vol. 278. – Iss. 20., Gale Group. – May 24. – 2004. – 18 p.

Summary

The article deals with the study of peculiarities of narrative composition in the novel "Love" by Toni Morrison and attempts to determine the author's creative idea and the ways of its implementation in the novel.

Key words: narrator, novel, structure of a literary work, composition, polyphony, omniscient narrator, African American.

Стаття надійшла до редколегії 25.09.2006 р.