

УДК 821.161.2:82.09

Марина Лучицька

ПРОЯВИ СВІДОМОСТІ АВТОРА В НАРАТИВИ ВЕЛИКОЇ ПРОЗИ ЄВГЕНА ГУЦАЛА

У статті розглядається поняття свідомість автора з позиції літературознавства, психології та наратологічного аналізу художнього тексту. Пропонується огляд типових наративних моделей повістей та романів Є. Гуцала як способів експлікації авторської свідомості.

Ключові слова: свідомість автора, дієгезис, наратив, нарація, гомодієгетичний, інтрадієгетичний наратор, гетеродієгетичний, екстрадієгетичний наратор.

Поняття *автор* та *свідомість автора* останнім часом набувають широкого обговорення як у вітчизняних, так і в зарубіжних літературознавчих дослідженнях, зокрема в царині наратології. Хоч, на відміну від 1960–1990-х років, які, за спостереженнями В. Федорова, відзначились інтенсивним дослідженням проблеми автора (тоді була сформована школа, засновником якої став Б. Корман [26, с. 55], що запропонував системно-суб'єктний метод у процесі осягнення поняття автора у творі, згідно з яким у тексті діє внутрішньотекстовий автор, який тлумачиться як «свідомість твору» [22, с. 20] і передбачає суб'єктивність джерела висловлювання та індивідуальне втілення свідомості того, хто промовляє в творі), сьогодні відбувається переосмислення висловлених поглядів на зазначену проблему.

Західні наратологи визначають автора як творця або упорядника наративу («The maker

or a composer of a narrative» [30, с. 8]). О. Ткачук наголошує, що творець наративу не є йому властивим чи вивідним із нього [25, с. 6]. Декілька художніх творів можуть мати різних нараторів або прихованих авторів, але одного творця і навпаки – двох чи більше дійсних авторів та одного прихованого автора чи наратора.

М. Бахтін зауважує: «Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость. Позицию автора по отношению к изображаемому миру мы всегда можем определить по тому, как изображена наружность, даёт ли он целый трансгредиентный образ её, насколько живы, существенны и упорны границы, насколько тесно герой влетает в окружающий мир, насколько полно, искренне и эмоционально напряжённо разрешение и завершение, насколько спокойно и пластично действие, насколько живы души героев» [4, с. 166].

В. Федоров, підкреслюючи складність та багатоаспектність категорії автора, пропонує включити його до особливої сфери знань. Він не погоджується з представниками «корманівської школи», які досліджують автора, залишаючись у межах поетики. За припущеннями дослідника, цю особливу сферу можуть назвати «ною філологією», або «постфілологією» чи «метафілологією». В. Федоров пропонує

© М. Лучицька, 2013

розглядати автора як суб'єкта перетвореного буття. Перетвореним воно є, тому що «автор, вживлюючи себе в сукупність героїв та їх дійсність, насправді перетворює себе в них <...> автор – суб'єкт надтілесного за своїм типом буття, яке, однак, не може здійснюватись безпосередньо, а тільки через онтологічних посередників – героїв, які існують у життєво-прозаїчній (фабульній) дійсності» [26, с. 56]. Дослідник також наголошує: «Коли людина щось робить, пов'язане з уявою (відповідно, з перетворенням), вона посідає позицію позазнаходження відносно того, ким уявляється» [26, с. 57], ставлячи суб'єктом перетворено-словесного буття.

Іноді автор сам промовляє зі сторінок свого творіння, але досить часто це відбувається не експліковано, а крізь призму рефлексій та поглядів вигаданої особи, крізь створений ним світогляд літературного героя. Виходячи із психоаналітичних міркувань, науковець В. Агеєва наводить думку наратолога В. Шміда про те, що конкретний автор, реальна особа може робити «самого себе, або, точніше, частину своєї особистості, свого мислення фіктивним персонажем, перетворюючи свої власні ідеологічні, характерологічні і психологічні напруги й конфлікти у сюжет. Таке оречевлення автора у фіктивних фігурах його творів зустрічається досить часто» [1, с. 233].

Експліковане проявлення автора в художньому творі з погляду наратології може існувати в тексті у вигляді авторського втручання, яке досить часто відображається у формі авторського коментарю. Окрім коментарю, втручання автора може простежуватись у вигляді уривка, який виявляє авторську позицію, що протиставляється наратору, або ж як сегмент тексту, що виявляє справжню «руку автора» [25, с. 6–7]. Авторська позиція у творі, на думку Л. Кілімнік, – це художнє вираження ставлення автора як особистості до дійсності, що включає, по-перше, позицію письменника в реальній дійсності, яка відображена у творі (задум, проблематика, аналіз життєвих явищ тощо), та, по-друге, авторську позицію в самому творі (ставлення до героїв і подій, принципи ведення повісткування і структури образності) [20, с. 390].

За спостереженням Л. Мацевко-Бекерської, окреслення читача починається зі свідомості автора [22, с. 22]. Російський наратолог В. Шмід говорить про присутність у тексті «абстрактного автора» [22, с. 21], який як поняття поєднує в собі семантичний центр твору і творчу інстанцію. Водночас Ж. Женетт пропонує термін «уявний автор» [22, с. 21], що розуміється як усе те, що повідоляє про автора текст.

Дослідниця Н. Шляхова наводить твердження С. Аверінцева щодо категорії автора як літературознавчої проблеми, де науковець

визначає авторство як позачасове явище, яке триває, поки триває буття культури, і наголошує, що наявність або відсутність різного роду наукових рефлексій стосовно феномена автора визначає тип культури взагалі, рівень її естетичного розвитку [28, с. 12]. Тому на різних етапах розвитку літературознавчої науки погляди на категорію автора виявляються диференційованими. Дослідниця підкреслює: кінець минулого і початок нинішнього століття «ознаменувався переосмисленням багатьох мистецтвознавчих питань, з яких чи не найактуальнішим було: що таке «людина-та-її-твір»?» [28, с. 13]. Представники модерних та постмодерних напрямів трактують автора як стійку фундаментальну «одиноцю» науки, відсуваючи на другий план навіть категорії літературного жанру чи філософської школи.

Н. Шляхова, аналізуючи погляди на окреслену вище проблему І. Франка, Лесі Українки, Є. Маланюка та інших дослідників [28, с. 13–15], зазначає, що українське літературознавство можна назвати авторським, оскільки самі письменники започаткували методологію вивчення художньої творчості та особи автора. У концепції «творчого процесу», запропонованій І. Франком, за спостереженнями Н. Шляхової, підкреслюється, що справжній поет в акті творення керується власним могутнім чуттям і геніальною інтуїцією, володіючи «несвідомою майстерністю» [28, с. 13]. І. Франко пропонував обрати за критерій розрізнення творів справжніх, вроджених митців і творів дилетантів перевагу підсвідомого у творчому процесі. Є. Маланюк у світлі цієї проблеми звертає увагу на те, що письменницький талант – явище раціональне, яке він називає силою формічною (техніка), а геній для дослідника – явище ірраціональне, що виявляється як динамічна, стихійна сила (дух). Здійснення генія та визнання людством залежить значною мірою від взаємозалежності геніальності й талановитості. Літературність літератури, на думку Є. Маланюка, досягається не в процесі слововикористання, а є наслідком сакральної природи слова, «яке виділяє з себе зміст» [28, с. 13–14].

Леся Українка звертала увагу на пов'язаність слова з відображуваним світом і душею митця, на ті фактори, що допомагають речі набувати голосу в слові, не погоджуючись із провідною роллю біографічного методу в процесі дослідження автора, оскільки акт творчості для поетеси має екзистенційний характер, адже настрої, як правило, важить багато у створенні того чи того мистецького продукту. Осягнення природи митця, на думку дослідниці, повинне носити двоєдиний підхід, тому що письменник, з одного боку – звичайна людина, а з другого – Божа іскра, як «тяжке прокляття» [28, с. 14].

А. Мацевко-Бекерська підкреслює, що реальний, біографічний автор, уявлюваний читачем творець та свідомо змодельована письменником сутність всезнаючого джерела твору потребують чіткої диференціації за суб'єктною формальною ознакою як умова виведення поняття наратора [22, с. 19].

60-ті роки ХХ століття, разом із домінуванням структуралізму, привносять неоднозначність у розуміння природи автора та його значення в процесі аналізу твору. У західних літературознавчих дослідженнях виникають твердження про смерть автора (Р. Барт, М. Фуко). І. Фізер, аналізуючи погляди на зазначену проблему французького науковця М. Фуко, зауважує, що літературний твір сам створює можливість для авторського зникання. Для тематичного, стилістичного та ідеологічного розвитку тексту необхідне усунення присутності в ньому автора. Радикальний розрив із автором – запорука довготривалості твору. Таким чином, «на протигагу до минулого, коли твір мав робити автора безсмертним, він набув право бути його вбивцею» [27, с. 50]. Р. Барт наголошує, що в письмі знищується будь-яке поняття про його джерело, губиться суб'єктивність [3, с. 385]. Літературознавець убачає суть літератури в слові, тому сучасний скриптор народжується водночас із текстом, а будь-який текст пишеться безперервно. Письменник може «лише вічно наслідувати те, що було написано раніше й саме писалося не вперше» [10, с. 388].

І. Фізер зазначає, що для М. Фуко смерть автора була аналогом смерті сучасної людини як творця своєї дійсності, оскільки феноменальний світ, такий, як він є і яким він стає, не залежить від розуму людини, тому що розум теж залежить від багатьох не суб'єктивних детермінантів. Дослідник наголошує: «Пізнавальні категорії, за допомогою яких людина оформляє дані своєї перцепції, не іманентні, як це доводив Кант, а безперервно встановлюються мовним потоком, в який людина занурена. Цей потік теж не є сталою величиною. Її оновлює та збагачує ідіолект поета...» [27, с. 51].

Твердження про смерть автора породило припущення про смерть літератури, але не набуло широкого емпіричного втілення в літературознавстві. В Україні ідея відсутності автора в тексті, за спостереженнями І. Фізера, не отримала підтримки. Дослідник конкретизує: «В Україні письменник був і, либонь, для багатьох і далі залишається ним, не тому, що писав для когось вірші в альбом, прозу чи драму, але, найбільше, тому, що захищав національну самобутність народу. Саме тому його присутність у тексті, будь вона наявною, чи метафорично прихованою, чи інтелектуально абстрактною, така відчутна для українського реципієнта, що

зводить її тільки до дискурсивної функції звучить для нього безглуздо» [27, с. 54].

Розглянувши суть, природу та особливості експлікації автора в художньому творі, окреслимо зміст поняття *свідомість* задля вираження природи авторської свідомості у творчому процесі взагалі та в художній літературі зокрема. Вивченням та дослідженням цього поняття займаються представники різних наук: психології, соціології, етнографії, філософії, лінгвістики та ін. Оскільки процес художньої творчості належить до одного з найскладніших процесів психічної діяльності людини, свідомість як наукове поняття цікавить нас передусім із погляду психології. *Творчість* як психологічне поняття становить собою «високосвідому діяльність людини, спрямовану на створення нових продуктів матеріальної і духовної культури, які мають суспільно-історичну цінність» [23, с. 352]. Ураховуючи високосвідомість творчості, висвітливо передусім психологічну природу свідомості.

У психології свідомість розглядають як «найвищий рівень відображення навколишньої дійсності, що розвинувся у людини як суспільної істоти внаслідок оволодіння мовою і спільною діяльністю з іншими людьми» [23, с. 316]. Свідомість людини характеризується активністю, спрямованістю на певний об'єкт, здатністю до самоспостереження і рефлексії, різними ступенями ясності тощо; має низку таких важливих структурних характеристик, як поєднання сукупності знань про навколишній світ, наявність пізнавальних процесів (відчуття, сприймання, пам'ять, уява, мислення), здатність чітко розрізняти суб'єкт і об'єкт, формувати цілі діяльності, оцінювати мотиви діяльності, здатність ухвалювати рішення, під час виконання діяльності вводити необхідні корективи, а також – включення свідомості до певного відношення.

Психологи зауважують, що це поняття позбавлене власної психологічної специфіки. Завдяки свідомості перед людиною постають різні явища, які становлять зміст психічних функцій. Водночас свідомість, на відміну від психічних функцій, не вдається розчленувати на складові одиниці і вимірювати їх, що фактично унеможливає здійснення її конструктивного аналізу. Вона не дана людині від природи, а починає формуватися на етапі раннього онтогенезу в результаті засвоєння дитиною соціального досвіду людства через спілкування з дорослими. Структура спільної діяльності дитини з дорослим породжує структуру свідомості та її основні властивості. Це суспільно-історична категорія, що змінюється в процесі зміни соціально-економічних умов життя під впливом трудової діяльності і практики наукового пізнання [23, с. 316].





Емпірично свідомість являє собою мінливі чуттєві та розумові образи, які виникають перед індивідом у його внутрішньому досвіді й передують практичній діяльності, пов'язуючи психічний зміст і Его. Свідомість кожного індивіда унікальна, пов'язана з його самосвідомістю, зумовлена зовнішніми та внутрішніми чинниками. Як унікальна модель людського світогляду вона відображена передусім у мові. Складники свідомості досить розмаїті за своєю природою, до них відносять мислення, емоції, переживання, волю, самосвідомість, інтуїцію, світогляд, саморегуляцію тощо. Психоаналіз, що інтегрувався в літературознавство у ХХ столітті, висвітлював свідомість у напруженому співвідношенні з несвідомим і надсвідомим. Твори фольклору та письменства завжди сприймаються як документ людської свідомості й несвідомого [21, с. 370–371].

Психологи-науковці, вивчаючи творчі доробки того чи того автора, досить часто доходили висновку про «типовий характер внутрішніх сил, розуму, уяви, смаку й почування, відбитих у творах цього обранця» [2, с. 10]. Талант, що є однією з найважливіших умов існування творчого процесу, визначали як «щасливе вивищення звичайних чеснот духу» [2, с. 10], водночас пов'язуючи автора-творця із певним суспільством, виразником устремлень, прагнень, сподівань якого він постає в конкретних художніх творах. К.-Г. Юнг наполягав на тому, що обов'язковою умовою повноцінного психологічного дослідження літератури має бути виконання дослідником двох важливих завдань: пояснити психологічне влаштування твору мистецтва та виявити фактори, які роблять особистість творчою активною. Науковець підкреслював, що знання психології митця пояснює багато аспектів його роботи [29, с. 32].

Психологія виділяє особистісний і процесуальний аспекти творчості, де перший передбачає наявність у людини певних знань і вмінь, розвинених здібностей, високої мотивації діяльності, поєднаних з уявою, добре розвинутою інтуїцією і прагненням до реалізації своїх можливостей, а другий великою мірою стосується станів натхнення та інсайту (осаяння), які виникають після тривалої і наполегливої роботи мислення. 1926 року дослідник Г. Воллес виділив чотири основні стадії творчого процесу: підготовку, визрівання задуму, інсайт і перевірку здогадки. Центральним моментом процесу творчості є інсайт – інтуїтивне бачення кінцевого результату, миттєва здогадка, яка спрямовує мислення людини в потрібному напрямку [23, с. 352].

Російський режисер К. Станіславський висловив думку про існування в людини надсвідомості – найвищої концентрації душевних сил у

процесі творчості [23, с. 352–353], найвищого етапу творчого процесу, відмінного як від усвідомлюваних, так і неусвідомлюваних компонентів [23, с. 218]. Надсвідоме в психології визначається як специфічний рівень психічної активності, що «виникає у людини при розв'язуванні творчих завдань і не піддається індивідуальному усвідомлено-вольовому контролю і свідомому регулюванню» [23, с. 218]. Пізніше російський психофізіолог П. Симонов інтерпретував надсвідоме як механізм творчої інтуїції, завдяки якому відбувається рекомбінація попередніх вражень і повторно встановлюється їх відповідність реальній дійсності. Поняття *надсвідоме* дає змогу розмежувати дві форми неусвідомлюваної психічної активності людини, одна з яких залежна від уже зафіксованої в мозку інформації, а друга пов'язана зі створенням об'єктивно нового, такого, яке ще не існує в колективному досвіді людства [23, с. 218–219].

Є. Замятін, погоджуючись із концептуальними поглядами на творчий процес К.-Г. Юнга, порівнює творчість, процес виникнення художнього твору із народженням дитини, зауважуючи, що «як мати свою дитину, письменник своїх людей творить із себе, живить їх собою – якоюсь нематеріальною субстанцією, вміщеною в його істоті» [18, с. 506].

Наратив великої прози Є. Гуцала, яка вирізняється реалістичністю, інколи – своєрідною, дещо романтизованою натуралістичністю образів, демонструє особливий ліризм, закоханість у народне слово, тонкий психологізм, сповнений авторської присутності. Представник творчого покоління митців, котрі знаменували появу в українській літературі дискусійного явища шістдесятництва, що як текст, за спостереженнями Л. Тарнашинської, може визначатися як «свідомість вголос» [24, с. 67], у великій прозі демонструє тяжіння до чіткого окреслення власної життєвої позиції. Прояви письменницької свідомості як утвердження гуманістичної позиції в художній літературі, тонке розуміння душі людини, критичне, інколи – іронічне осмислення реальності в тексті творів набувають безпосередньої або опосередкованої реалізації.

По-справжньому високохудожній твір, на нашу думку, повинен бути сповнений авторського духу, авторської присутності, передавати авторські ідеали, прокламувати життєву позицію творця, яка в тексті віддзеркалюється за допомогою створених письменником героїв, проглядається кризь світоглядні позиції введеного автором наратора або ж заявляється прямо. Відповідно, у процесі читання твору перед очима реципієнта відкриваються різні види експлікації авторської свідомості, відбуваються



яскраві метаморфози духу автора, здатність помітити які визначає рівень літературознавчої грамотності того, хто читає.

Говорячи про експлікацію свідомості автора в прозових творах Є. Гуцала, слід зазначити, що з позиції наратології прозовий доробок письменника підлягає чіткій класифікації, основою якої є поділ творів на дві великі групи: повісті та романи з домінуванням першоособової нарації та великі прозові твори з домінуванням третьоособового наратування.

Перша група охоплює повісті «З вогню воскресли» (1978), «Княжа гора» (1985), «Саййора» (1980) і романну трилогію – «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет» (80-ті роки ХХ ст.).

Особливістю прози аналізованої групи є ототожнення наратора з головним героєм. У зазначеному випадку повістування реалізується безпосередньо в *я-нарації* оповідача твору.

Окрім повістування від наратора, *я-нарація* матеріалізується в експресивних монологах головного героя чи персонажів та у внутрішньому мовленні.

Першоособове наратування великої прози досліджуваного письменника подається автором також у деяких модифікаціях. Для творчості Є. Гуцала типовими модифікаціями *я-нарації* є *ми-нарація* та специфічна *ти-нарація*, що, за визначенням Ю. Коваліва, у розповіді набуває ролі наратора чи протагоніста або може означати Я наратора [21, с. 91].

Серед модифікацій першоособової нарації домінує *ти-нарація*, що в текстах повістей та романів знаменує повістування від автора чи репрезентоване наратором внутрішнє мовлення героя.

Крім явної присутності наратора та образу автора, перший із яких часто ототожнюється з другим чи з головним героєм твору, письменник удається до залучення голосів персонажів, безпосередньо матеріалізованих у діалогічному мовленні та експресивних полілогах.

Диференціація наративних форм супроводжується залученням оригінальних наративних прийомів, які підсилюють відчуття безпосередньої присутності в дієгезисі твору.

Повість «З вогню воскресли» [14] – безперервний наратив істинних трагедій, життєпис скалічених людських доль. Оповіді-спогади героїв часів Другої світової війни, розповіді свідків та родичів загиблих у тексті повісті весь час ідуть поруч із картинами сучасності: школярі, що граються, святкування Дня Перемоги, гурти молодичь та бабів, що ведуть розмірені бесіди. Війна живе в їхній пам'яті, на фотокартках загиблих родичів, в обелісках, де причаїлась людська трагедія. Письменникові віриться, що не

поросте «травною забуття» людська пам'ять про пекельний жах війни.

Я-нарація Є. Гуцала створює особливий мікроклімат у дієгезисі твору задля залучення реципієнта до світу героя-оповідача. Тут автор майстерно розчиняється в образі героя, досягаючи ефекту максимального зникнення, але опосередковано промовляє його життєва позиція – самозречене людинолюбство й прагнення гармонії зі світом, матеріалізуючись в оповідях та думках його персонажів.

Випадки використання ефекту *ока камери* спонукають реципієнта до відчуття фізичної присутності в дієгезисі повісті, надаючи йому право разом із майже незримим наратором-інтерв'юером ставати слухачем історії про людську долю. Домінують оповіді учасників подій періоду воєнного лихоліття.

Кожна окрема оповідь-ретроспекція існує в межах гомодієгетичного наративу, представленого інтрадієгетичним-гомодієгетичним наратором. Зважаючи на характер наратора-оповідача, *я-нарація* повісті в цих випадках має внутрішню фокалізацію. Історії-ретроспекції, представлені очевидцями або родичами загиблих, подані у формі третьоособової нарації із зовнішньою фокалізацією, оскільки в художньому мікросвіті таких історій функціонує інтрадієгетичний-гетеродієгетичний наратор. Підсиленню оприявлення гуманістичної життєвої позиції автора сприяють авторські коментарі, подані у формі третьоособової нарації та наративу у формі другої особи однини (*ти-нарація*), де автор набуває ролі всезнаючого наратора, тим самим акселеруючи дидактичне значення антивоєнного твору. Особливо чітко життєва позиція окреслена в обрамленні повісті. Високого психологізму, який сприяє оприявленню життєвої правди, автор досягає портретними деталями, описами, пейзажами, психологічними портретами.

Високохудожність повісті «Княжа гора» [7] доводить тією чи тією мірою відчутна майже в кожному рядку авторська присутність. Присутність духу автора реалізується в творі крізь світогляд десятирічного наратора, крізь призму роздумів і міркувань головного героя, яким є та ж сама десятирічна дитина, крізь оповіді та діалоги інших героїв (різного віку), що оточують хлопчика, пропущені крізь душу наратора, або ж безпосередньо проглядається в тексті у формі авторського коментарю, чи у випадках, коли роль наратора-дитини тимчасово заміщує сам письменник, набуваючи ролі всезнаючого наратора. Постаючи в різних іпостасях, виконуючи різні ролі, митець прокламує необхідність пам'ятати одвічні істини, підсилюючи дидактичність та довірливу діалогічність повісті домінуванням *ти-нарації*.



Повість Є. Гуцала «Саййора» [10] теж відкриває реципієнтові химерно-казковий світ дитинства, але, на відміну від «Княжої гори», демонструє цей світ безвідносно до світу дорослих як щось самобутнє, самодостатнє у своїй неповторності. Твір сповнений дитячими переживаннями, емоціями, хвилюваннями, які народжуються в майстерно змальованому автором художньому мікросвіті, що твориться юними персонажами. У творенні гармонійного мікросвіту дітей не останню роль відіграє наратор – теж десятирічна дитина.

Ти-нарація, наскрізно присутня в обох прозових творах як особлива форма першоособового наратування, матеріалізуючись у тексті крізь метаморфози авторського духу та гармонійно співіснуючи з іншими наративними формами, сприяє втаємниченню реципієнта в складний дієгезис повістей. Письменник, беручи на себе роль десятирічного наратора, промовляючи вустами героя чи вдаючись до суб'єктивного коментування подій, проклямає необхідність гармонійного співіснування світів природи та людини, перший із яких у творчості письменника увиразнює настрої та почуття персонажів, збагачує їх необхідною життєвою силою, рятує, захищає, зцілює.

Романна трилогія «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет» [8] як яскравий зразок української химерної прози поєднує в собі живу народну традицію й соцреалістичні віяння. Наратив твору, вирізняючись домінуванням першоособової нарації деформованого обставинами національного характеру, представлена в романному дієгезисі інтрадієгетичним, гомодієгетичним наратором, поєднує барвистий сплав експресивних діалогів та монологів, живих полілогів, снів-марень, мудрих роздумів-філософувань. Виклад подій відбувається в гротескно-саркастичному дусі крізь наскрізно присутню гостру авторську іронію. Зазначені особливості допомагають письменникові утвердити й уславити споконвічну пошану українського народу до родини, моралі, доброї слави. Крізь фольклорну лексику письменник алегорично викриває та висміює негативні явища тогочасного суспільства, спонукаючи реципієнта до самоаналізу.

Друга група аналізованих великих прозових творів обмежується такими повістями, як «Мертва зона» (1967), цикл творів «Сльози Божої матері» (19990), повість-диалогія «Шкільний хліб» («Сільські вчителі» (1971), «Шкільний хліб» (1973)), повісті «Становлення» (1965) та «Двоє на святі кохання» (1973). Третьоособова нарація у творчості досліджуваного письменника вирізняється експресією та дидактичною об'єктивізацією провідних ідей великої прози.

Типовою рисою розповіді як форми повістування в повістях Є. Гуцала є превалювання всевідного погляду наратора, що сприяє його ототожненню з образом автора й посилює усвідомлення реципієнтом позиції позазнаходження наратора стосовно дієгезису твору.

Розповідь матеріалізується в повістуванні у формі третьої особи однини, а в деяких окремих випадках – третьої особи множини. Третьоособове наратування межує з голосами персонажів, які експлікуються в діалогічному мовленні, котре сприяє психологізації та драматизації твору, та в динамічних полілогах.

Прозові твори Є. Гуцала з домінуванням розповіді вирізняються великою кількістю епізодів, які безпосередньо проклямають життєву позицію письменника, тому в аналізованій групі творів вагомую частину тексту займає авторський коментар. Внутрішнє мовлення героя часто матеріалізується в рефлексіях, репрезентованих наратором твору.

Розповідь Є. Гуцала вирізняється великою кількістю наратологічних прийомів, які, акцентуючи міміку, жести, оживлюючи психологічні портрети персонажів, підсилюють імпресивну силу відображених подій та історій.

Повість Є. Гуцала «Мертва зона» [15], так само, як і аналізована вище повість «З вогню воскресли», належить до великої прози воєнної тематики. У творі спостерігається суттєве домінування третьоособового наратування (розповідь) із нульовою фокалізацією. «Мертва зона» вирізняється наявністю великої кількості психологічних сцен, живих портретів, діалогів, лаконічно вписаних у гетеродієгетичний наратив повісті.

Події, що стосуються часів Другої світової війни, представлені всезнаючим екстрадієгетичним наратором-розповідачем. Вибір такого наратора, на наш погляд, дає письменникові змогу об'єктивно, не обумовлюючи нарацію світоглядними позиціями вигаданого героя, оцінювати дії та вчинки персонажів, ситуації, події, увесь час тримаючи в полі зору дієгетичні колізії повісті.

«Мертва зона» має традиційні для жанру повісті сюжет і композицію. Події у творі, на відміну від повісті «З вогню воскресли», представлені за принципом «тут і зараз», а не ретроспективно. Елементи ретроспекції епізодично вводяться наратором. Випадки ретроспективної нарації присутні, коли йдеться про характеристику персонажів, у якій не останнє місце відводиться змалюванню історії їхнього життя. Для глибшого розкриття персонажа автор удається до використання його самохарактеристики або включає голоси інших героїв. Важлива художня деталь – півень як символ життя в початковому й кінцевому обрамленні твору.



Одним із найяскравіших зразків повоєнної прози Є. Гуцала є повість-дилогія «Шкільний хліб» [16]. Загальна картина повоєнних реалій сповнена песимістичного настрою, але навіть за таких умов, доводить своїм твором письменник-гуманіст Є. Гуцало, може знайтися місце для оптимістичної віри в краще майбутнє. Такий оптимізм, з одного боку, деякою мірою долучає тексти повістей до соцреалістичного дискурсу радянської літератури, а з іншого – підкреслює людинолюбний характер творчості письменника-шістдесятника.

Центральний персонаж повісті-дилогії – вчителька Олена Левківна, про яку В. Дончик говорить: «Образ героїні повістей Олени Левківни – з ряду найкращих жіночих портретів, створених майстрами нашої прози» [19, с. 320]. Письменник спрямовує увагу реципієнта на вчинки героїні в різноманітних правдиво відображених життєвих ситуаціях і таким чином надає читачеві можливість формувати власне ставлення до неї, створюючи уявно довершений образ учительки.

Дилогія написана в дусі родинно-побутової прози, висвітлює соціальні та моральні конфлікти, демонструє реалістично правдиві життєві драми, спричинені повоєнним буттям. Сюжет творів віддзеркалює безліч реалістичних життєвих ситуацій, які, через учинки героїв, створюють соціальне тло буття народу.

Нарація повісті представлена екстрадієгетичним, гетеродієгетичним наратором-розповідачем, який в оцінці подій та персонажів, у показі психологічних портретів героїв досить часто ототожнюється з образом автора, утверджуючи життєву позицію письменника. Домінує третьоособове наратування з нульовою фокалізацією. Наративна палітра твору збагачена репрезентованим мовленням персонажів, ключовими репліками автора-наратора, інформаційно цінними діалогами, авторським коментарем.

«Сльози Божої матері» – цикл повістей Є. Гуцала, сповнених глибинним смислом та мудрістю життєвої філософії героїв. Цикл уключає три повісті: «Голодомор» [13], «Прокляття» [9], «Безголов'я» [12], об'єднані спільним образом-символом Божої матері, який у тексті творів знаходить різнопланове функціональне та смислове відображення.

А. Гурбанська, визначивши цикл повістей як метажанр, виділяє домінування в сюжеті трилогії ідейно-естетичної інтенції автора, його концепції людини й людства, морально-етичних та естетичних категорій добра і зла, часу й простору. Завдяки використанню панорамного принципу наративу, за спостереженнями дослідниці, письменник «сягнув ефекту розімкнутості сюжету, що посприяло концептуальному,

цілісному й синтетичному осмисленню життя та долі окремих людей у зв'язку із суспільними процесами: метатекст циклу реконструює найтрагічніші періоди національної історії – голодомор тридцятих років, німецьку окупацію в українському селі та їх апокаліптичний резонанс у повоєнному житті» [5, с. 70].

Образ діви Марії в циклі повістей Є. Гуцала «Сльози Божої матері», виявляючись матеріалістично конкретно (візуалізований образ на іконі), набуваючи антропоморфного статусу в алегоричних порівняннях із конкретною людиною (образ ідеальної героїні, святої жінки), оживаючи у фольклорних формах (аудіообраз, матеріалізований у пафосно-розпачливій промові невідомої жінки, що автором підноситься до символу матері-захисниці, оспіваний у пісні), в метанаративі циклу набуває ролі універсального для всіх трьох творів екзистента, мірила істинних чеснот представників художнього світу митця, що своєю прозою творить специфічний, романтизований реалізм, висока мета якого – утвердження й оспівування порядності як найвищої цінності людства.

Повість Є. Гуцала «Становлення» [11] – зразок оригінального наративного рішення. Автор, висвітлюючи трагедію незреалізованості особистості, вдається до використання інверсії. Інверсія в українській мові з традиційно довільним порядком слів, на відміну від англійської, де порядок слів фіксований, не спричинює різкі граматичні зміни в реченні, однак шляхом порушення ритмомелодики синтаксичної одиниці зосереджує увагу реципієнта на семантично важливих словах або словосполученнях, акцентуючи первинно важливу інформацію чи настрій.

На наш погляд, інверсовані конструкції в тексті аналізованої повісті обрано не випадково. Письменник алегорично проводить паралель між життям, що летить шкереберть, і граматично незвичним розташуванням лексичних одиниць. Тобто інверсоване наратування допомагає налаштувати реципієнта на перцепцію руйнації життя головного героя.

Крім інверсії, у тексті домінують еліптичні конструкції – речення з випущеним підметом. Превалює випущення підмета на позначення головного героя, що глобалізує проблему, порушену автором у повісті, надаючи героєві статусу образу-символу незреалізованої особистості.

Твір вирізняється домінуванням третьоособової нарації, представленої, за класифікацією Ж. Женетта [17], екстрадієгетичним, гетеродієгетичним наратором.

Сюжет розгортається за законами всевідної позиції розповідача: автор від початку повісті інтригує реципієнта, акцентуючи зміни настроїв персонажів, але не відкриваючи причини

таких змін, а поступово підводячи до них кризу зміни ситуацій, діалоги, роздуми.

Повість Є. Гуцала «Двоє на святі кохання» [6] належить до яскравих зразків української психологічної прози, оскільки розкриває внутрішній світ суперечливого, своєрідного в осягненні світу героя. Експлікуючи тонкощі психології тридцятирічного чоловіка, письменник крізь третьоособову нарацію всезнаючого наратора робить акцент на рефлексіях головного героя, який перебуває на зрізі усвідомлення й усвідомленого. Вимальовуючи натуру самозаглиблену, суперечливу, деякою мірою бунтівну, Є. Гуцало торкається проблеми підсвідомого неприйняття персонажем реалій сучасного йому світу, демонструє процес осягнення ним суті істинної любові, котра для нього уособлюється в образі пари щирих, відкритих людей, які безкорисливо кохають один одного, не приносять свої почуття докорами, підозрами, а щиро тішаються подарованими долею моментами. Любов істинна для автора не скута пихою, розрахунком, самовинятковістю, а випромінює щирість, правдивість, дитинну чистоту, не терпить аналізу, не підпадає обгрунтуванню, не вимагає доведення.

Отже, першоособова нарація у творах Є. Гуцала презентується, головним чином, гомодієгетичним, інтрадієгетичним наратором, що є частиною дієгезису твору й оповідає свою власну історію, яскраво експлікованим у романі «Позичений чоловік», повістях «Княжа гора», «Саййора», в окремих оповідях учасників воєнних дій повісті «З вогню воскресли», чи говорить про події, свідком яких йому доводилося бути або про які доводилося чути від інших («Княжа гора», «З вогню воскресли»). Історії, відображені у формі першої особи однини, як правило, мають внутрішню фокалізацію. *Я-нарація*, віддзеркалюючись у правдивих історіях-сповідах героїв-оповідачів, як це демонструє повість «З вогню воскресли», модифікуючись у різні форми другоособового наративу, як, наприклад, *ти-нарація* в «Княжій горі» та «Саййорі» й специфічна *ви-нарація* в повісті «Саййора», що створюють візії, викликані специфікою свідомості десятирічної дитини-наратора та долучають читача до таїни дивовижних світів природи і дитинства, де немає фальші, або ж матеріалізуючись в іронічно-саркастичне наратування ексцентричного наратора романної трилогії («Позичений чоловік»), що викриває фальшиві цінності, поверхові віяння та моди, які заважають людині осягнути цінності істинні, справжні, перебуває в безперервному співіснуванні з іншими наративними формами й створює підстави говорити про перманентний діалог автора з реципієнтом задля усвідомлен-

ня останнім незримих загальнолюдських істин, що сприяють осмисленню необхідності гармонії людини зі світом та із самою собою. Діалогічність та дидактичність творчості Є. Гуцала в межах зазначених наративних моделей реалізується крізь подання авторських світоглядних позицій у мовленні наратора, героїв чи в прямому авторському втручанні у формі коментарю.

Наратив великої прози Є. Гуцала з домінуванням третьоособової нарації представлений традиційним для зазначеної наративної форми екстрадієгетичним, гетеродієгетичним наратором-розповідачем, вирізняється зовнішньою або нульовою фокалізацією. Набуваючи стану позазнаходження стосовно дієгезису твору, приймаючи роль наратора-свідка, наратора-спостерігача, демонструючи всевідну точку зору, розповідач об'єктивізує розповідь, посилюючи дидактичність прози, розширюючи коло загальнолюдських проблем, проklamуючи авторську життєву позицію.

Окрім нараторської розповіді, твори містять пряме авторське втручання у формі коментарів, вони збагачені включенням у дієгезис психологічно напружених діалогів. У випадку з повістями «Безголов'я» та «Становлення» діалог слугує засобом розв'язання заплутаних інтриг, експлікації сюжетних колізій: долучаючи голоси персонажів, письменник презентує події, експлікує конфлікти, розв'язує загальнолюдські та дієгетично конкретні проблеми, центральними з яких для обох творів є проблема моральної деградації людини та згубного впливу складних зовнішніх обставин на скалічену комплексами особистість. Проблема необхідності природної гармонії людини з її мікросвітом крізь психологічно напружені полілоги, діалоги, психологічні портрети висвітлюється в повістях «Мертва зона», «Голодомор», акцентується у вчинках та рішеннях людей, відбивається в натуралістично-реалістичних трагедіях жертв неприродних обставин, збагачених описами, мареннями, репрезентованими монологами, нараторськими коментарями, які проklamують письменницькі переконання: руйнація суспільної моралі призводить до втрати зв'язку людини з виробленим століттями традиційним світоуявленням й до втрати людської самоідентифікації.

Майже в кожному творі (найяскравіше це виявляється в повісті «Безголов'я») Є. Гуцало збагачує авторську розповідь пейзажними картинками, що дублюють психологічний стан героя чи контрастують із ним, слугуючи засобом акцентуації емоцій та переживань. Характерним для авторської розповіді є також фокусування на кількох наративних центрах (повість «Прокляття»), включення ретроспекцій, монологів-сповідей, викривальних промов, використання незвичних синтаксичних конструкцій (повість

«Становлення»), уподібнення повісті до детективної новели з градаційним нагнітанням психологічного напруження, де слідчим виступає сам читач під керівництвом наратора чи персонаж-екзистент.

Збагачуючи авторську розповідь філософськими рефлексіями, Є. Гуцало відкриває складний, суперечливий внутрішній світ людини (повісті «Двоє на святі кохання», «Становлення» та ін.), репрезентуючи їх у нараторському мовленні чи внутрішньому мовленні персонажів. Реалістичність, а інколи – натуралістичність подання образів та ситуацій досягається автором опосередкованим посиленням на власний життєвий досвід чи спогади сучасників експлікованих подій (диалогія «Шкільний хліб» та ін.). Наскрізно третьоособовий нарратив випромінює життєствердний оптимізм гуманіста-шістдесятника, який (між рядками творів) прокламує: життя є найвищою цінністю за будь-яких обставин.

Велика проза Є. Гуцала привертає увагу дидактичність, багатством і реалістичністю характерів, тонким ліризмом, високою художністю, особливою романтикою, закоханістю у світ природи, що в дієгезисі творів виконує настроєтворчу функцію, тісним зв'язком із народною мудрістю. Наративні моделі й стратегії письменника як способи оприявлення присутності автора в тексті є не тільки індивідуальним здобутком, але й частиною художньої традиції особливої поетичної прози в українській літературі, що у творчості шістдесятника, на нашу думку, може визначатися як романтизований реалізм.

Література

1. Агеева В. Поетика парадокса : Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Віра Агеева. – К. : Факт, 2006. – С. 224–236.
2. Арнаудов М. Психологія літературного творчства / Михаил Арнаудов ; [пер. с болг.] – М. : Прогресс, 1970. – 654 с.
3. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт; [пер. С. Н. Зенкина] // Избранные труды : Семиотика : Поэтика : Пер. с фр. / [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384–391.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
5. Гурбанська А. «Сльози божої матері» Є. Гуцала як метажанр / Антоніна Гурбанська // Слово і Час. – 2007. – № 1. – С. 70–74.
6. Гуцало Є. Двоє на святі кохання / Євген Гуцало // Вітчизна. – 1973. – № 6. – С. 19–89.
7. Гуцало Є. Княжа гора : [повість] / Євген Гуцало // Вибрані твори у двох томах. – Т. 2. – Оповідання. Княжа гора : [повість]. – К. : Рад. письменник, 1987. – 527 с.
8. Гуцало Є. Позичений чоловік. Приватне життя феномена : [роман-диалогія] / Євген Гуцало ; [іл. худ. Р. Багаутдінова]. – К. : Рад. письменник, 1982. – 711 с.
9. Гуцало Є. Прокляття : [повість] / Євген Гуцало // Жовтень. – 1989. – № 3. – С. 18–54.
10. Гуцало Є. Саййора : [повість] / Євген Гуцало // Сім'я дикої качки : Для мол. та середн. шк. віку / [упорядкув. та передм. Лесі Вороніної]. – К. : Школа, 2007. – С. 182–217.
11. Гуцало Є. Становлення : [повість] / Є. П. Гуцало // Скупана в любистку. Оповідання та повість. – К. : Молодь, 1965. – С. 224–269.
12. Гуцало Є. П. Безголов'я : [повість] / Є. П. Гуцало // Сльози божої матері : [повісті]. – К. : Молодь, 1990. – С. 86–178.
13. Гуцало Є. П. Голодомор : [повість] / Є. П. Гуцало // Твори в п'яти т. – Т. 2 : [повісті]. – К. : Дніпро, 1996. – С. 376–460.
14. Гуцало Є. П. З вогню воскресли : [повісті] / Є. П. Гуцало / [післямова В. Плюща]. – К. : «Українська видавнича група», 1996. – 432 с.
15. Гуцало Є. П. Мертва зона : [повість] / Є. П. Гуцало // Вибрані твори : у 2-х т. – Т. I / Передмова М. Г. Жулинського. – К. : Рад. письменник, 1987. – 571 с.
16. Гуцало Є. П. Шкільний хліб : [повість-диалогія] / Є. П. Гуцало // Вибрані твори. – Т. 1 / Передмова М. Г. Жулинського. – К. : Рад. письменник, 1987. – 571 с.
17. Женетт Ж. Фигуры : в 2-х т. / Жерар Женетт. – Том 2. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
18. Замятин Е. И. Психология творчества // Психология художественного творчества : хрестоматія / [сост. К. В. Сельченко] / Е. И. Замятин. – Мн. : Харвест, 1999. – С. 506–510.
19. Історія української літератури ХХ століття : у 2-х кн. – Кн. II : Друга половина ХХ ст. : підруч. / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 456 с.
20. Кілімнік Л. Автор як точка зору на світ і особливості його художнього вираження / Лариса Кілімнік // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – Вип. 27. – Ч. 2 / редкол. : А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – К. : Акцент, 2007. – С. 389–397.
21. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / [авт. уклад. Ю. І Ковалів]. – Т. II. – К. : Академія, 2007. – 624 с.
22. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології : [монографія] / Лідія Василівна Мацевко-Бекерська. – Львів : Сплайн, 2008. – 408 с.
23. Психологічна енциклопедія / [авт.-упор. О. М. Степанов]. – К. : «Академвидав», 2006. – 424 с.
24. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні / Людмила Тарнашинська // Слово і Час. – 2006. – № 3. – С. 59–71.
25. Ткачук О. М. Наратологічний словник. / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
26. Федоров В. Автор як онтологічна проблема / Володимир Федоров // Слово і Час. – 2003. – № 10. – С. 55–58.

27. Фізер І. Чи таки смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути) / Іван Фізер // Слово і Час. – 2003. – № 10. – С. 50–55.

28. Шляхова Н. Феномен автора в українському літературознавстві / Нонна Шляхова // Дивослово – 2003. – № 1. – С. 12–16.

29. Prince G. A Dictionary of Narratology. Revised Edition / G. Prince. – Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2003. – 126 p.

Maryna Luchytska

THE MANIFESTATIONS OF THE AUTHOR'S CONSCIENCE IN THE NARRATIVE OF THE NOVELS AND TALES BY EUGENE HUTSALO

The notion of the author's conscience from the point of view of the study of literature, psychology and the narrative analyses of the fiction is considered in the given article. The survey of the typical narrative patterns of the novels and tales by E. Hutsalo as the means of the author's conscience's explication is suggested in it.

Keywords: *author's conscience, diegesis, narrative, narration, homodiegetic, intradiegetic narrator, heterodiegetic, extradiegetic narrator.*

Марина Лучицкая

ПРОЯВЛЕНИЕ СОЗНАНИЯ АВТОРА В НАРРАТИВЕ РОМАНОВ И ПОВЕСТЕЙ ЕВГЕНИЯ ГУЦАЛО

В статье рассматривается понятие сознания автора с точки зрения литературоведения, психологии и нарратологического анализа художественного текста. Представляется обзор типичных нарративных моделей повестей и романов Е. Гуцало как способов экспликации сознания автора.

Ключевые слова: *сознание автора, диегезис, нарратив, наррация, гомодиегетический, интрадиегетический нарратор, гетеродиегетический, экстрадиегетический нарратор.*

Надійшла до редакції 12.08.2013 р.