

В статтє предпринята попытка определения литературной геронтологии как междисциплинарной отрасли гуманитарного знания. Разработана рабочая гипотеза понятия возрастной динамики старения в рамках литературной геронтологии для анализа проблемно-семантических и поэтических аспектов современной драматургии США.

Ключевые слова: литературная геронтология, старение, динамика, драматургия.

The article makes an attempt to define literary gerontology as an interdisciplinary branch of the humanities. The notion of ageing dynamics is hypothetically justified in the framework of literary gerontology to analyze semantic and poetic peculiarities of contemporary US drama.

Key words: literary gerontology, ageing, dynamics, drama.

УДК 82.091

Лідія Кобзан

«СЦЕНІЧНИЙ» ТИП ОПОВІДАННЯ ДЖ. КОНРАДА ТА О. ГРІНА У ТИПОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ

Стаття присвячена аналізу «сценічної» оповідної манери Дж. Конрада та О. Гріна у типологічному аспекті. В основі аналізу концепція «точки зору», яка представлена у праці Г. Джеймса «Мистецтво прози». Виділяється «сценічна манера оповіді», як нова нарративна форма, та її способи відображення у творчості англійського та російського письменників. Дана проблема вивчається на прикладі системи прийомів, які висвітлюють авторську позицію в романах Дж. Конрада «Серце темряви» та О. Гріна «Джессі та Моргіана».

Ключові слова: точка зору, автор, герой, оповідач, структура.

Кінець XIX — початок XX століття яскраво продемонстрував тенденцію культурного зсуву, став кроком європейської культури до культури постреалістичного типу, в основі якої лежить відображення зміни культурних парадигм, світоглядних, ціннісних та художніх орієнтирів. Ігрова концепція, поєднання різних нарративних стратегій, авторські та літературні маски стали об'єктом пильної уваги як письменників, так і критиків. У цьому контексті особлива роль належить Генрі Джеймсу, який поклав початок одному з напрямків теорій автора, пов'язаної із концепцією «точки зору». Ця ідея найбільш розгорнуто була представлена Г. Джеймсом у роботі «Мистецтво прози» (1884), яка ґрунтується на положенні про залежність твору від позиції автора, ступеня і способу його присутності у художньому творі. «Автор» тут розглядається як структурно-оповідний центр, відповідальний за організацію художнього цілого.

На думку Джеймса, гармонії твору можна досягти тільки у випадку, коли автор максимально замаскований художнім світом твору, «тканиною» оповіді. При такій нарративній стратегії домінує саме твір, а автору відводиться

функціональна, прикладна роль. А. Большакова, аналізуючи джеймсівську концепцію, підкреслює її рецептивну домінанту, коливання і вибір якої визначаються авторською свідомістю [1].

У своїх роботах Г. Джеймс не раз звертався до проблеми «точки зору» автора, враховуючи й ідеї Флобера про безособову манеру викладу, і міркування Мопассана про «ілюзіонізм». На думку Г. Джеймса, роман — це не розповідь історії з метою розважити читача, а особлива форма мистецтва, де кут зору — це такий вибір оповідної дистанції, який виключає авторське втручання в описувані події і дозволяє прозі бути «природною» [7]. Автор і всюди, і ніде, невидимий і всемогутній, як стверджував Г. Флобер, твір не розповідає, не «видумує», а показує. Оповідач «занурений» в одного або декількох персонажів («світільників»), забезпечує загальну сценічну презентацію. Отже, митець не втручається у хід розповіді, яка живе своїм органічним життям, але автор одночасно присутній у ній в якості структурної складової [7].

Безумовно, образність викладу, жвавість опису безпосередньо залежать від уміння автора відгукнутися на імпульс ззовні, виклик, киданий

реальністю. Завдання художника — почути його і оживити в слові, подолавши стихію мови і вибрати єдине точне слово у єдиному можливому місці твору. У цьому сенсі доречно стверджувати, що письменник володіє структурою свого твору, але аж ніяк не тим, що даний твір охоплює і включає у себе.

Ідеї Г. Джеймса з приводу «точки зору» стосовно завдань літературної критики були систематизовані американським дослідником П. Лаббоком у розвідці «Мистецтво роману», де автор дає детальний аналіз двох основних способів організації оповіді: «панорамний» — у Діккенса, Теккерея, Толстого, — який ґрунтується на введенні у текст прямих авторських оцінок описуваних подій, і «сценічний», використовуваний Флобером, Джеймсом, де автор ніби розчиняється в куті зору персонажа, враженнях і відчуттях свідка подій, тобто «сцени». Основне завдання тут — простежити формування цілого з фрагментів (сцен), побачити функціональність деталі, що є носієм важливого смислового навантаження, виявити органічну структуру твору.

Сценічний тип оповіді став характерною рисою для творчості цілого покоління письменників кінця XIX — початку XX століть. Особливості сценічного типу оповіді перегукуються у творчості різних письменників: Г. Флобера, Г. Джеймса, Дж. Конрада, А. Чехова, О. Гріна та ін.

Одним із найяскравіших представників «сценічного» типу оповіді, на наш погляд, є О. Грін, який органічно поєднав у своїй прозі об'єктивність і приховану тенденційність, авторське невтручання і одночасно авторську оцінку (зазвичай непряму, але тим не менш відчутну). У художньому світі гріновської оповіді авторська думка, авторська концепція знаходить вираження у всій художній структурі твору шляхом «винесення» на поверхню тексту, а авторська суб'єктивність проявляється в описах пейзажів, побутових сцен. Однак пейзажі О. Гріна завжди лаконічні та емоційно насичені, позбавлені інформативності. Вони представлені кризь призму сприйняття персонажа як відображення внутрішнього стану героїв. Відбираючи із маси подробиць найбільш характерні деталі, об'єднуючи їх в одну зорову картину, автор викликає у читача суб'єктивний настрій і створює певне враження.

О. Грін, ставши уже зрілим художником, повторював: *«Мої книги — це я, перевтілений в своїх героях від самого значущого і до дрібниць, від оман і прозрінь, загострено-ліричного сприйняття світу до біографічних, навіть фантастично видозмінених, але дуже особистих рис і подробиць <...>»* [4, 13]. О. Грін передавав власний внутрішній світ словами своїх героїв, які промовляли його голосом про роздуми, переконання автора, про складність взаємодії внутрішнього і зовнішнього, свідомого та ірреального,

чим він підкреслював індивідуальне у своїй оповідній манері.

Згадаймо початок третього розділу роману «Джессі і Моргіана», де розповідається, як Джессі в кабінеті Тренгана побачила картину, що зображає знамениту Леді Годіву. Згідно з існуючою легендою, художник намалював її оголеною, на білому коні. Але, як відомо, жителі міста, які відчували вдячність до Леді Годіву (вона врятувала їх від податків), із делікатності замкнули свої вікна і не виходили на вулицю, щоб ніхто не помітив її «ганьби». А ось художник відтворив Годіву оголеною вершницею, котра їде по вулиці містечка, і Джессі обурюється: *«... і жителів тих, вірно, було не більше двох або трьох тисяч; а скільки тепер глядачів бачило Годіву на полотні?! І я в тому числі. О, ті жителі були делікатніші за нас! Якщо вже зображати випадок з Годіву, то треба бути вірним його духу: намалюй середину будинку з закритими віконницями, де в трепеті і обуренні — тому, що чують повільний звук копит — стовпилися мешканці; вони мовчать, насупившись; один з них говорить рукою: «Ні слова про це! Тс-с!» Але в щілину віконниці проник блідий промінь світла: це і є Годіва!»* [2, 16]. Настільки проникливо передає О. Грін словами своєї героїні обурення помилкою художника, його недостатню уяву як митця, який не зумів зрозуміти глядача, що відчував дискомфорт та ніяковість при побаченому. Саме автору вдалося зрозуміти його стан, намалювати ту «сцену» подій, яка б була комфортнішою для жителів міста, і запропонувати зі сторони способи вирішення цієї пікантної ситуації.

Письменника вважають чудовим майстром гостросюжетної оповіді, винахідливим фабулістом, адже сюжети його оповідань завжди динамічні, рясніють гострими, оригінальними поворотами, несподіваними зрушеннями. Розгортаючись у ході оповіді, такий сюжет розкриває ідею автора під своєрідним кутом зору, дозволяє побачити в описуваному явищі те, що в ньому звичайні не помічалось, те, що затулялося зовнішніми, часто неіснуючими деталями. Цим прийомом Грін не відпускає читача від себе, тримає його в напрузі, зацікавлює, змушує читати далі [5, 101]. Але і сам читач не хоче покидати розповідь, поки не побачить, нарешті, вирішення конфлікту загальнолюдських, морально-філософських проблем добра і зла, благородства і підлості, любові та ненависті, а їх вирішення неможливе без глибокого психологічного аналізу дій, вчинків персонажів саме читачем, якому автор відводить відповідальну роль — робити висновок про прочитане на основі душевного руху героїв, їх переживань і роздумів, викликаючи у нього відповідну реакцію.

Феєричні ситуації письменника, його образи набувають реальності і виступають на рівних

правах з самою реальністю. Використовуючи феєричність, майстерно змішуючи вимисел із реальністю, О. Грін створює ефект чуда. Однак специфіка феєричності в повістях та новелах О. Гріна характеризується тим, що її основний зміст переноситься із зовнішніх ефектів на внутрішній світ людини [6, 5].

Сценічний спосіб організації наративу характерний і для творчості англійського письменника польського походження Дж. Конрада. На першій сторінці його повісті «Серце темряви» Чарлі Марлоу і його друзі з борту яхти, що стоїть в гирлі Темзи, спостерігають за заходом сонця над Лондоном: «... шар сонця мав ось-ось згаснути, вражений насмерть дотиком мороку, навислого над натовпами людей» [3, 134]. Так непомітно в поле зору величного заходу вводиться центральна метафора повісті, метафора темряви. Цей захід сонця застав Марлоу в очікуванні відливу, коли можна буде увійти в річку та почати свою історію. Його фантазії про молодого римлянина, який багато століть тому кинув якір на цих самих низьких берегах річки на околиці Римської імперії, спочатку можуть здатися читачеві несумісними по відношенню до подальшого розвитку сюжету, проте цей безіменний образ — перший авторський начерк образу сучасного імперіаліста Курца, душа котрого переповнена подібними пристрастями на берегах іншої безіменної річки. Марлоу оповідає про те, як найнявся річковим капітаном у колоніальну компанію. У приміщенні компанії нудної європейської столиці його увагу привертають дві жінки, які поспішно в'яжуть у приймальній: вони «охороняють ворота темряви і немов в'яжуть саван з чорної шерсті» [3, 142]. Ця сцена в уяві читача одразу викликає асоціацію з античними богинями долі, які в'яжуть нитки людського життя. Так автор, не зловживаючи епітетами і не висловлюючи прямо свого бачення того, що відбувається, лише виводить «на сцену» ці метафоричні образи, повідомляє читачеві про відчуття фатальної приреченості подій, які відбуваються. Перше враження оповідача після прибуття на місце — шестеро скutih чорношкірих, «злочинців», які не знають своєї провини, оскільки їм невідоме поняття закону. Далі, під час подорожі на внутрішню станцію, Марлоу не раз стане свідком різноманітних сцен смерті, насильства, хвороби, підступності білих, дикості чорношкірих. Саме за допомогою подібних сцен, а не багатослівних розгорнутих промов, Дж. Конрад повідомляє читачеві про недосконалість, негармонійність, а значить — хаотичність світу.

Крім свого зацікавлення новими землями, оповідача ваблять чутки про найбільш видатну людину колонії. Фігура самого щасливого агента компанії, Курца, який один поставляє стільки

ж слонової кістки, скільки решта агентів разом узяті, заповонила уяву Марлоу. Виплюканий своєю уявою образ Курца як світила прогресу розсипається, коли Марлоу нарешті дістається до внутрішньої станції, на якій агент помирає від тропічної лихоманки. Марлоу розуміє, що все, що він намалював у своїй уяві про Курца з чужих слів, виявилось помилковим. Однак Дж. Конрад і тут обходиться без прямих суджень. Замість цього він «оформляє сцену» таким чином, що у читача не залишається жодних сумнівів щодо виду діяльності «посланця милосердя, науки і прогресу» в Африці: на частоколі навколо хатини Курца для залякування дикунів висять відрубані голови їхніх одноплемінників. Автор статей на захист прогресу в європейських журналах і найперспективніший службовець компанії в Африці швидко скидає з себе тонкий шар цивілізації і культури, його суть оголюється як брехня, демагогія, екстремізм, він стає втіленням зла: «Глушина його приголубила, і, — о, диво! — Він зачах. Вона його прийняла, полюбила, проникла в його вени, в його плоть, наклала свій відбиток на його душу, проробила над ним якісь диявольські церемонії посвятити. Він був її розпещеним фаворитом» [3, 132].

У літературі на межі століть особливо актуалізується проблема зла, його природа і витоки. Якщо в літературі XIX століття зло трактувалося як складова частина життя, яку треба усвідомити і тим самим викрити, то у Дж. Конрада зло, темрява і морок — лейтмотиви повісті; зло неможливо збагнути і тому — побороти. Зло у Дж. Конрада зосереджено в «серці темряви» — поступово суть назви повісті розкривається як осягнення глибин серця чорної Африки, як розуміння зла в людській природі. Однозначної відповіді на питання про те, що є зло і де його витоки, автор не дає. Є у повісті й соціальні мотиви, викриття хижачької експлуатації колоній, є антирасистські мотиви; зло розлите і в природі — африканська природа ворожа і згубна для європейців, але головне зло, мабуть, лежить в людській душі. Зло у Дж. Конрада вираджується в шати добра. Марлоу віддає собі звіт в тому, що його вірність гуманізму, з чим пов'язані пробіски оптимізму в повісті, йде наперекір його досвіду, підказує, що у світі немає ні правди, ні справедливості, є тільки дурість ідеалізму, частіше — підступність холодного егоїзму, користоловство, фанатизм. У подібному ракурсі подачі пригодницька за сюжетом повість набуває філософського змісту. Таке ж ускладнення відбувається і в мистецтві оповідної манери Дж. Конрада. Чарлі Марлоу виступає оповідачем у кількох творах англійського письменника. Це не просто функціональна фігура оповідача, а наживо змальований образ. Переймаючись інтересом до Марлоу, читач

краще розуміє особливості його бачення Курца, одного із головних героїв твору. Між цими персонажами повісті виникає поле напруги, взаємного тяжіння, і хоча безпосередньо спілкуються вони зовсім недовго, — це образи, пов'язані з великою кількістю внутрішніх «ниток», як за принципом контрасту, так і за принципом подібності. Дж. Конрад наділяє Чарлі Марлоу і авторською чуйністю до проблем роману, а в його зверненнях до слухачів автор формулює нові завдання митця: «Зрозумійте, я не намагаюся що-небудь змінити або пояснити — я хочу зрозуміти, зрозуміти містера Курца або тінь містера Курца» [3, 152]. Зрозуміло, що слово у Дж. Конрада осмислюється не як засіб впливу на світ, а виключно як засіб осягнення світу. Більше того, Марлоу знає, що його розповідь про Курца може бути дуже далекою від реального Курца.

Таким чином, звертаючись до сценічного типу оповіді, письменники найчастіше прагнули якнайповніше розкрити суть своїх персонажів, не даючи при цьому своїх прямих авторських оцінок, однак Дж. Конрад робить свого героя частиною оточуючої реальності — трагедія його героя полягає не у невідповідності реальності і мрії, а у невідповідності реального «я» та мрій про це «я». Автор фактично суб'єктивізує тут об'єктивно існуючі протиріччя. О. Грін же подає свого героя у романтичному піднесенні над реальністю, робить його невіддільним згубному впливу її дисонансів. Його ідеальний герой є суддею та жертвою неідеальної реальності.

Завдяки «сценічному» типу оповідання, авторам вдається досягнути ефекту багатшаровості, неоднозначності, вражаючої складності такої манери письма, яка при кожному прочитанні відкриває перед читачем все нові сторони та грані.

ДЖЕРЕЛА

1. Большакова А. Феномен теории автора: генезис и полемический спектр. Статья первая / А. Большакова // Південний архів. Філологічні науки : Зб-к наук. праць. — Вип. XLVI. — Херсон : Вид-во ХДУ, 2009. — С. 10–20.
2. Грин А.С. Фанданго / А.С. Грин — Симферополь : Изд-во «Крым», 1966. — 541 с.
3. Конрад Джозеф. Избранное, Т. 2. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1959. — 677 с.
4. Михайлова Л. Александр Грин: Жизнь, личность, творчество / Л. Михайлова. — М. : Худож. Лит., 1972. — 192 с.
5. Прохоров Е.И. Александр Грин / Е.И. Прохоров. — М. : Просвещение, 1970. — 119 с.
6. Хрулев В.И. Философско-эстетические принципы романтизма А.С. Грина / В.И. Хрулев // Филологические науки. — 1976. — № 6. — С. 3–13.
7. James H. Selected Literary Criticism. — L. 1968. — 286 p.

Статья посвящена анализу «сценической» повествовательной манеры Дж. Конрада и А. Грина в типологическом аспекте. В основе анализа — концепция «точки зрения», которая представлена в работе Г. Джеймса «Искусство прозы». Выделяется «сценическая манера повествования» как новая нарративная форма, её способы отображения в творчестве английского и русского писателей. Данная проблема изучается на материале системы приемов, которые отражают авторскую позицию в романах Дж. Конрада «Сердце тьмы» и А. Грина «Джесси и Моргиана».

Ключевые слова: точка зрения, автор, герой, рассказчик, структура.

The article is devoted to the analysis of “stage” narration manner of J. Conrad and O. Grin in typological aspect. The basis of analysis is the conception of the “point of view” which is represented in the work by H. James “The Art of Fiction”. It distinguishes “stage manner of narration” as a new narrative form, its ways of reflection in the English and Russian writers’ literary heritage. This problem is studied on the materials of system of techniques, which reflect the author’s position in the novels Heart of Darkness” by J. Conrad and “Jessie and Morgiana” by O. Grin.

Key words: point of view, author, hero, narrator, structure.