

**Юджін-Ріпун І. М.,**  
*доктор мистецтвознавства, член-кореспондент*  
*Національної академії мистецтв України, завідувач відділу театрознавства*  
*Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології*  
*Національної академії наук України*

## СЦЕНІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ПРОЗИ М. КОЦЮБИНСЬКОГО: ДО 150-РІЧЧЯ НАРОДЖЕННЯ

**Анотація.** Зображення дійсності через внутрішній світ персонажів створює сприятливі умови для інсценізації прози. Подання подій із різних ракурсів, бачених очима багатьох свідків, уподібнюється хору в античній драмі. Метонімічний стиль прози сприяє відособленню окремих явищ як автономних сутностей, що стають дійовими особами в уявній театральній виставі. Фетиші та фантоми виникають як атрибути уявного театального кону.

**Ключові слова:** сповідь, оповідач, метонімія, деталь, фетиш, фантом, точка зору, внутрішній світ персонажів.

**Постановка проблеми.** Сценічне (а згодом екранне) життя творів М. Коцюбинського почалося вже 1925 року виставою «Fata Morgana» в театрі імені Івана Франка. Через тридцять із лишком років була створена опера В. Кирейка за повістю «Тіні забутих предків», згодом екранізованою С. Параджановим. Водночас визнано, що письменник уславився насамперед як майстер словесних описів, зокрема пейзажів, що в нього простежуються виразні ознаки літературного імпресіонізму. Зокрема, деталізація оповіді відрізняє його з-поміж сучасників, даючи підстави вбачати майстерну фіксацію швидкоплинної миттєвості. На відміну від Г. Мопассана, приміром, у М. Коцюбинського помітне «зчеплення мікрообразів пейзажу – створення системи одиничних художніх деталей <...> Пейзаж <...> не потребує пояснень автора» [5, с. 71]. Така автономія красивидів начебто суперечить дієвості театральної вистави, тому насувається питання про те, які ж властивості оповідань забезпечують їхню сценічність. Добре відомі музичні паралелі до таких творів, як «На крилах пісні», «Intermezzo», а саме: звукопису, розташування матеріалу, тематичних зв'язків між сегментами тексту. Та видавалося б продуктивнішим шукати не лише музичні, але й театральні прослідки в побудові тексту, тим більше, що доведено використання письменником засобів монтажу, схожих до кінематографу, принаймні стосовно колористичної композиції в пейзажних описах [6, с. 221]. Можна констатувати проблему мальовничості та сценічності як протилежно спрямованих властивостей текстів письменника.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Колізія театральної дієвості та ліричної споглядальності в М. Коцюбинського виявляє загальніші проблеми взаємин художньої прози і театру. Відзначена деталізація оповіді засвідчує те, що В. Кожинів визначив як точність, докладність слова художньої прози. На противагу поетичній мові з її системою умовностей і тропів, що відхиляються

від поточного розмовного слововжитку колоквиалізмів, «мовлення прози слід розуміти також як відхилення від звичайного мовлення, але в інший, протилежний бік» [4, с. 306]. Протистоячи мовній абстракції, «художня проза наче іде на штурм узагальненого слова, не мириться з тим, що слово виражає лише загальне» [4, с. 307]. Деталізація стає наочним виявом такої загальної закономірності розвитку художньої прози, як зняття абстрагованості слова, його перетворення на своєрідні імена власні в межах відповідного прозаїчного твору, де «зіставляються в уяві читача <...> завжди наявне в нашій свідомості загальне значення і те точне, індивідуальне значення, яке виявлено художнім контекстом» [4, 307]. Завдяки цим перетворенням «у прозі мовлення вперше здобуває безпосередньо зображальний характер» [4, с. 301]. Проте продовжуючи цю думку, можна було б твердити і про «театральний», а не лише «зображальний характер» прозаїчного слова як джерело точності, достеменності його позначень.

Уже наближення прозаїчного слова до унікальності імен власних створює вдячні умови для сценічної інтерпретації, і саме ці можливості відкриваються в оповіданнях М. Коцюбинського. Йдеться, зокрема, про властивий саме прозі метонімічний стиль культивування деталей, що починають діяти як самостійні постаті, позначені такими іменами власними. Відомо, що в письменника «мікрообраз набуває нового смислового значення порівняно з тим знаковим, яке він мав би поза контекстом твору» [5, с. 72], тобто деталь наближається до такого власного позначення. Тому вона стає засобом створення сюжетного профілю, коли, приміром, «наскрізні деталі пейзажу <...> пов'язуються вже не тільки з окремим станом, а й ... змінами переживань героя» [5, с. 84] або увиразнюється лінія «другого плану – відтворення внутрішнього світу героя» [5, с. 80]. Саме тут виявляються ті властивості прози взагалі, що наближають її до умов театру. Передусім зазначимо, що в деталізованому описі виявляється парадокс спостережливості акторів – учасників сценічної гри, які повинні бути насамперед уважними спостерігачами, зануреними в споглядання, а не дію. За Є. Вахтанговим, «точність, спокій, тиша – ось три кити, на яких спирається гра актора» [3, с. 85]. Прикладом можуть бути свідчення про роботу видатної акторки М. Савіної: «На всіх репетиціях вона ледь чутно, майже без жодних інтонацій вимовляла слова ролі, а разом із тим, однак, дуже уважно стежила за грою партнерів, <...> і лише на генеральній розкривалася в цілому сяянні своєї артистичної вправності» [8, с. 54]. Доведена до граничного максимуму, дієвість драми обертається споглядальністю. Кожен актор виступає також як

глядач тієї вистави, у якій бере участь і яка постає в ньому чи в неї у вигляді «сцени на сцені». Тому придатність прози для театрального кону цілком сумісна з описовістю та вже згаданим «імпресіонізмом». Ось як виглядає, наприклад, така інвертована в споглядання дієвість в оповіданні «В дорозі»: *«Було якось чудно і по-новому приємно, що лоскотали чоло холодні краплі, що спливало на нього зелене світло, що в серці стало так само спокійно, як і на небі»* [10, с. 284]. Тут відтворено невласне-прямою мовою враження головного героя Кирила, які вочевидь належать йому, але самі враження становлять своєрідну паузу між попереднім його вчинком – прибуттям до міста та чеканням вказівок до подальших дій у листі. Герой поводить себе так, як шойно описаний актор на репетиції, пильно дивляючись у «запропоновані обставини».

Творчість М. Коцюбинського припала на епоху експериментів та реформ у театральній справі, коли відбувалося, з одного боку, формування режисерського театру, та його альтернатив у монодрамі або у відродженні імпровізаційного театру з властивими йому умовностями та амплуа, з іншого боку. Спершу режисер мислився як організатор господарства сцени, і лише гучні гастролі Мейнінгенського театру на чолі з його керівником Л. Кронекером у 1880-х рр. дали поштовх до переосмислення театральної вистави за подібністю до концерту симфонічного оркестру під орудою диригента. Та водночас був ще інший чинник, повз який не можна пройти без уваги – це тенденції розвитку художньої прози в літературі, зокрема, спосіб характеристики реальності через внутрішній світ персонажів та розмаїття тих ролей, які починає грати образ автора. Саме становлення режисерського театру засвідчує звертання до стилістики і конструктивних основ художньої прози. Досить згадати «Шість акторів у пошуках автора» Л. Піранделло або драматичні експерименти М. Горького «Аматорський спектакль» та «Фальшиву монету» [2, с. 56].

У М. Коцюбинського, як і в його сучасників, відбувається розвиток авторської позиції «від точки зору всезнаючого оповідача до точки зору героя» [5, с. 62]. Такий «новий оповідний принцип – з точки зору героїв» [7, с. 80], де світ подається очима персонажів, взагалі властивий прозі тієї доби – досить послатися на повісті Л. Толстого. Однак розвиток способів характеристики реальності через внутрішній світ героїв розкриває величезний діапазон стильових відмінностей. Так, зокрема, зіставлення А. Чехова та І. Буніна дозволило твердити, що хоча «Бунінський оповідач – зовсім не умовний оповідач, він учасник зображених подій» [7, с. 78], та «механізм включення авторської суб'єктивності до оповіді» [7, с. 79] відмінний, зокрема, тому що «Авторська позиція Чехова не може бути зведеною до позиції оповідача <...> У Буніна ж авторська позиція виступає в ці роки у відверто ліричних виливах оповідача» [7, с. 80]. Особливо істотно, що «Бунін перетворює сприйняття головного героя в посередника для сприйняття іншої особи» [7, с. 82] тобто фактично вдається до театральних прийомів сцени на сцені. Таке ж порівняння із чеховським способом оповіді стосується і М. Коцюбинського: «У Чехова логіка оповіді будується переважно на розвитку подійної дії <...> У Коцюбинського структура новели визначається не подіями, а переживаннями» [6, с. 213]. Відтак внутрішній світ персонажів, їхнє світобачення стає визначником

оповіді подібно до того, як це здійснюється в драмі через дійових осіб. Переживання залучають до гри приховані, внутрішні думки і вчинки персонажів. Тоді парадоксальним чином авторський голос стає не вихідним, а похідним у контрапункті персонажів та оповідачів. Власне оповідний ряд складається із залишків того, що не стосується поведінки, висловів та внутрішнього світу персонажів. Власне мовлення оповідача обіймає сегменти тексту, не пов'язані з відтворенням поведінки персонажів як такої, без їхньої оцінки оповідачем. Опис реальності через внутрішній світ персонажів веде до відступу автора за лаштунки того, що подається як вистава.

Зміна ролі оповідача в новелах прикметна не лише тим, що робить автора учасником драматичної дії, а не стороннім спостерігачем, але й наближенням висвітлення реальності в оповіданні до театру. Це виявляється насамперед у тому, що подаються різні ракурси опису світу або, у ширшому значенні, аспекти оповіді. «Ракурс <...> пов'язаний з еволюцією позиції оповідача <...> позиція письменника <...> зближується з переживаннями героїв, крізь призму сприйняття яких відтворюються події» [5, с. 200]. Оповідач як постать, що бере участь у побудові літературного тексту, становить дише абстракцію, за якою справді виявляється ціла низка спостерігачів перебігу подій. Складається товариство свідків, що діє подібно до хору в античній драмі. Зі свого боку образ автора стоїть за лаштунками сцени і підсумовує вислови оповідачів і спостерігачів. У новелі «У грішний світ», де розповідається про вигнання черниць за вигадану провину з монастиря, голоси оповідачів розрізняються вже тому, що спостереження ведеться з різних точок зору. Так, початкове речення дає панораму театру подій: *«Там, за горами, давно вже день, і сяє сонце, а тут, на дні міжгір'я, ще ніч»* [10, с. 180]. Цей оповідач, крім іншого, засвідчує очевидне співчуття до мешканок монастиря. Коли ж далі ведеться розповідь про вихід чорниць із коровами на полонину, то аспект висвітлення вже інший: *«По сухій глиці сковзалась нога»* [10, с. 182]. Щоб помітити це, спостерігач повинен стати їхнім невидимим супутником. Голос оповідача постає як хор спостерігачів і відроджує хор античної драми. Авторська позиція тоді виводиться з підсумку подібних спостережень подібно до режисерського рішення вистави.

Водночас режисерський театр уже від свого виникнення мав альтернативу в монодрамі, де зберігався підхід саме акторського театру. І саме ознаки монодрами значно частіше можна зустріти в новелістиці М. Коцюбинського, який будує текст як сповідь головного героя. Прикладами можуть слугувати новели «Невідомий», побудована як монолог засудженого до страти, та особливо «Цвіт яблуні» – сповідь батька над труною померлої донечки. Свідчення творчості М. Коцюбинського тут особливо цінні для дослідження театральних літературних взаємин ще й тому, що збереглися редакторські версії його творів, де виразно простежуються театральні витоки прози. Чернетки його новел демонструють, як вихідні задуми від початку осмислювалися письменником у вигляді своєрідних драматичних сценаріїв, більше того, як описи мізансцен. Вигляд початкових нарисів новели «Цвіт яблуні» – це типовий кіносценарій, де подано перелік кадрів. Опис мізансцени подає, наприклад, початок первинного начерку: *«Ніч. Зачиняє двері. Сутеніє. Горить лампа»* [10, с. 347].

У наступному абзаці подається сценарій дій, що впроваджує до суті драми: «*Заходить в спальню. Дитина вмирає. Жалібно вдихається*» [10, с. 347]. Зіставлення іменникового стилю перших рядків із дієслівним стилем наступного уривку засвідчує виразно театральну уяву письменника – перехід від мізансцени до характеристики ситуації саме так, як це відбувається в акторській практиці. Зішлемося на свідчення репетиційної роботи: «... за столом відбувся поділ цілої п'єси на режисерські, а кожної ролі на акторські шматки <...> Намагалися визначити кожний шматок одним словом, переважно іменником <...> Шматок, вдало окреслений іменником <...> не приводить до визначення внутрішньої дії сценічного образу. Іменник <...> треба перетворити на дієслово» [1, с. 68]. Як бачимо, М. Коцюбинський створює свої чернеткові записи як вправний актор, ідучи від іменників до дієслів, хоча акторську техніку він вочевидь не вивчав.

Театральність очевидна і в такому безперечному взірці новелістичної лірики, як «Intermezzo», побудованому як алегорична барокова драма з уособленими постатями – такими, як «Моя утома», «Ниви у червні», «Людське горе». Наприклад, голос однієї із цих алегорій передається через спостереження оповідача, який стає її супутником: «*Тихий шепіт пливе перед нами, дихання молодих колосків збирається в блакитну пару*» [10, с. 305]. Так висловлюється «Нива у червні» своєю особливою мовою, відтвореною оповідачем. Тому є підстави вбачати тут не лише імпресіонізм, але й барокові театральні ретроспекції. У «Тінях забутих предків» фінальна сцена примусового, так званого ритуального сміху відтворює театралізацію в поховальному обряді за описами приятеля письменника, етнографа В. Гнатюка, теж стосується утримання від сміху Марічки [11, с. 219], яке продовжує схожу поведінку Мавки з «Лісової пісні» Л. Українки.

Проте театралізація оповіді виявляється і в звичайних оповідних конструкціях без жодного сліду стилізації. Герой новели «По людському» селянин Карпо виявляється ошуканим тому, що стає мимоволі учасником «сцени на сцені»: у драмі симуляції йому випадає роль жертви. Карпо вчащає «*до попової куховарки дізнатися, що вона батюшці варить. Баба Яличка хвалиться: двічі, каже, на тиждень глечика йому скидаю, жере без пам'яті*» [10, с. 55]. Це типове наслідування зовнішніх ознак «панської» поведінки як симуляції ненажерливості, поміченої стороннім спостерігачем. «Кони не винні», де звичайно вбачають сатиру на лицемірство можновладців, можна однаковою мірою витлумачити також як розвінчування дворянської «хлопоманії». Типовий театральний «монолог вагання» стає поворотним моментом оповідання, де головний герой Малина здійснює ретроспективний огляд свого побуту: «*Згадав всі поради свої і поміч, кумовання і сільські весілля, на яких він грав ролю весільного батька*» [11, с. 265]. Слід відзначити, що в першій редакції це речення подано в неозначено-особовому способі, ближчому до ліричних роздумів: «*Йому згадалися добрі «сусідські» з музиками стосунки, його поради й поміч ...*» [12, с. 154]. Сценічну ключову деталь демонструє поведінка Савки (подана в обох редакціях однаково), який «... *вніс воду і з грюком поставив на умивальник, а виходячи, лягнув дверима*» [11, с. 268]. Новелістична композиція мислиться як змалювання сценічної ситуації.

Суголосність етюдної техніки в театрі новелістичній композиції в літературі виявляється, зокрема, через їхню спільну аналітичну природу. Саме аналітична етюдна техніка стає суголосною в поданні суцільного життєвого струменя як у акторській репетиції, так і в оповіданні. Суть цієї техніки полягає в тому, щоб за строкатим розмаїттям життєвих вражень упізнати типові ситуації. Відтак новела подає момент переходу від однієї позиції до іншої, перетворення особи від одного стану до іншого. Цей момент переїни демонструє, наприклад, «Лялечка» – історія несподіваної закоханості сільської вчительки Раїси в місцевого священика Василя. «*Дух свіжого чаю мішався з озонованим повітрям*» [10, с. 72] – цей опис обставин знайомства, вочевидь, подається голосом самої Раїси. Більше того, з подальшої розмови з'ясовується, що «*вона знала його покійну жінку*» [10, с. 73], так що наступні зближення й одруження вмотивовуються вже в цей перехідний момент. Усі дрібні деталі виявляються вплетеними в наскрізну дію саме так, як це відбувається в драмі. У новелі «Поєдинок» значну частину тексту займає сцена двобою, розіграного в уявному «театрі» героя – домашнього вчителя Івана Піддубного, коханця матері своєї учениці, спійманого її чоловіком під час їх зустрічі. Написавши листа з викликом на двобій, він передає його, однак, не чоловікові, а жінці за таких обставин: «*Пухкий сніг засипав землю <...> Пролетіла ворона і сіла на тину*» [10, с. 165]. Це типовий атрибут комічної сцени. Також вмотивованою виявляється і несподіване примирення з такою ситуацією адюльтерної ідилії: «*Пані <...> часто губила серветку й, нагинаючись за нею, <...> клала його руку собі на коліно*» [10, с. 168]. Новела, як і драма, фіксує критичні моменти розгортання подій, з якими співвідноситься кожна деталь.

Та існує ще така підстава для театралізації прози, яка коріниться в самій суті відзначеної точності, достеменності прозаїчного слова. Метонімічний стиль прози, похідний від деталізації оповіді, веде до створення своєрідних фетишів, подібно до предметної мови барокового театру. Коли виділена письменником деталь прибирає самостійність, вона починає жити самостійним життям, як окрема сутність. Таку ситуацію маємо, наприклад, у новелі «П'ятизлотник», заснований на переосмисленому казковому мотиві «нерозмінної монети», де селянська родина, утримуючись від найпотрібнішого, берегла монету, але віддала її на пожертву під час голоду: «*Твір постає як своєрідна історія якогось предмета, вияв прихованих у ньому відбитків людських пристрастей, переживань*» [5, с. 74]. Окремий предмет, метонімічно позначений характерними деталями, стає рушійною силою дії, фетишем драми, поводячи себе як самостійний персонаж.

Деталі поводять себе як театральні маски. Можна казати про уособлення (персоніфікацію) або уречевлення (реїфікацію) як протилежно спрямовані тенденції в тлумаченні деталей, та в обох випадках вони стають словесними масками, що ховають під собою дійову особу, у тому числі і колективні уявлення, якими спрямовуються дії людей. Уособлення страху демонструє, зокрема, казка «Хо», де головний герой – це алегорична істота барокового театру. Драматична суть казки виявляється в низці випробувань страхом різних персонажів – від дитини до чиновника, і лише сільські працівники (лікар і вчитель) лишаються невіддпадними головному герою, так що «*склоняється Хо*

перед силою, вищою й сильнішою від сили страху» [9, с. 193]. Новела виглядає як типове мораліте барокового театру.

Саме тлумачення прозаїчного докладного, точного слова як словесної маски підводить до одного з видатних художніх відкриттів М. Коцюбинського – до виявлення ролі театральних фантомів як реальної рушійної сили людської поведінки. Давні традиції дослідження і розвінчування інфернальної картини світу, «жаху повсякденності», засвідчені від І. Вишенського до Т. Шевченка, здобули в М. Коцюбинського нового виміру завдяки сценічності оповіді. Зв'язок прози з театром виявився тут в тому, що провідним рушієм зла у світі, який змушує людей до фатальних непоправних і помилкових вчинків, вбачається в залежності від створених власною уявою фантомів. Коли хрестоматійна «Fata morgana» виявляє силу самого вже поголосу про вчинки каральних загонів у спонуканні мирних селян до самосуду, то практично в кожній новелі можна знайти більші чи менші привиди, породжені власною вигадливістю, під владу яких потрапляють люди. Так поводять себе вільні чи невільні співучасники сценічного дійства, де розуміння світу як пекельної сцени стає композиційною основою творів письменника. Саме фантоми породжують у «Fata morgana» знеособлені постаті, які перетворюють людську юрбу на страшного звіра: «Одні скидали вину на других <...> Село винувате, село буде і одвічати. Але село не хотіло» [11, с. 132]. Панас Кандзюба іменує цю істоту «громадою»: «Винуватих нема. Сама громада їх покарала» [11, с. 134]. Фантом ревнощів визначає ставлення Марти до Антона в новелі «Сон», і саме її слова дуже чітко розкривають суть такого театрального ефекту: «Я розумію, що ир був сон ... Але ти здатний збити те, що тобі снилося» [11, с. 176].

**Висновки.** Отже, поезика М. Коцюбинського позначена не лише імпресіонізмом чуттєвих вражень. Сама фіксація вражень наділена владою над уявою спостерігачів й учасників подій, стаючи результатом деталізації оповіді та достеменності прозаїчного слова. Метонімічний стиль, відтворений у прозі, виявляється суголосним змалюванню сценічних фетишів, предметів, наділених самостійною владою. Вони постають як театральні фантоми, що визначають долю персонажів, а не лише перебіг подій чи переживань. Фантоми і фетиші діють як джерела драматичних колізій, а відтак і сценічної зручності новел, їх придатності для розігрування у виставі.

#### Література:

1. Бирман С.Г. Путь актрисы / С. Бирман. – Изд. 2-е. – М.: Всероссийское театральное общество, 1962. – 292 с.
2. Бялик Б.А. Из творческой истории пьесы «Фальшивая монета» / Б.А. Бялик // Из творческого наследия советских писателей // Литературное наследство. – Т. 74. – М.: Наука, 1965. – С. 53–57.
3. Горчаков Н.М. Режиссерские уроки Вахтангова / Н.М. Горчаков. – М.: Искусство, 1957 – 192 с.

4. Кожин В.В. Художественная речь как форма искусства слова / В.В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Силь. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1965 – С. 234–316.
5. Кузнецов Ю.Б. Поэтика прозы Михайла Коцюбинського / Ю.Б. Кузнецов. – К.: Наукова думка, 1989 – 272 с.
6. Кузнецов Ю.Б. Импрессионизм в украинской прозе конца XIX – начала XX ст. Проблемы эстетики и поэтики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
7. Полоцкая Э.А. Чехов в художественном развитии Бунина (1890–1910-е годы) / Э.А. Полоцкая // Иван Бунин. – // Литературное наследство. – Т. 84. – Кн. 2. – М.: Наука, 1973. – С. 66–89.
8. Топорков В.О. О технике актера / В.О. Топорков. – Изд. 2-е, перераб. – М.: Всероссийское Театральное Общество, 1958 – 104 с.
9. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський ; ред. кол.: О.Є. Засенко (голова). – К.: Наукова думка, 1973–. – Т. 1 : Повісті, оповідання (1884–1897 рр.). – 1973. – 407 с.
10. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський ; ред. кол.: О.Є. Засенко (голова). – К.: Наукова думка, 1973–. – Т. 2 : Повісті, оповідання (1897–1908 рр.). – 1974. – 383 с.
11. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський ; ред. кол.: О.Є. Засенко (голова). – К.: Наукова думка, 1973–. – Т. 3 : Повісті, оповідання (1908–1913 рр.). – 1973. – 430 с.
12. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський ; ред. кол.: О.Є. Засенко (голова). – К.: Наукова думка, 1973–. – Т. 4 : Статті та нариси. Інші редакції. Нотатки. Переклади. Фольклорні записи. – 1975. – 387 с.

#### Юдкин-Рипун И. Н. Сценические свойства прозы М. Коцюбинского: к 150-летию рождения

**Аннотация.** Изображение действительности через внутренний мир персонажей создает благоприятные условия для инсценизации прозы. Представление событий в разных ракурсах, видимых глазами ряда свидетелей, уподобляется хору в античной драме. Метонимический стиль прозы содействует обособлению отдельных явлений как автономных сущностей, стоящих действующими лицами в воображаемом театральном представлении. Фетиши и фантомы возникают как атрибуты воображаемой театральной сцены.

**Ключевые слова:** исповедь, рассказчик, метонимия, деталь, фетиш, фантом, точка зрения, внутренний мир персонажа.

#### Yudkin-Ripun I. Scenic properties of M. Kotsyubynski's prosaic works: to his 150th anniversary

**Summary.** The representation of reality via heroes' inner world makes up favorable conditions for staging prosaic works. The treatment of the events from different viewpoints as seen by different eyewitnesses is comparable to the choir of ancient drama. The metonymic prosaic style promotes separating selected phenomena as autonomous essences that become dramatis personae of an imaginary recital. Fetishes and phantoms arise as the attributes of imaginary theatrical stage.

**Key words:** confession, narrator, metonymy, detail, fetish, phantom, viewpoint, hero's inner world.