

ДІЄГЕТИЧНИЙ НАРАТОР У РОМАНІ ПЕТЕРА ГАНДКЕ «МІЙ РІК У НІЧИЙ БУХТІ»

Мегела І.П.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Петер Гадке - видатний австрійський письменник, драматург, перекладач, кіносценарист, режисер, один з найоригінальніших західноєвропейських майстрів слова.

Свій творчий шлях розпочав зі скандалу, звинувативши іменитих письменників, які зібралися 1966 року на форумі у Принстоні (США), в «імпотенції описовості», привернувши увагу епатажними жестами, підкресленим нонконформізмом, авангардистським руйнуванням традиційних структур оповіді та відмовою від мовних кліше. Його перші експериментальні «романи-тексти» («Шершні»(1965), «Рознощик» (1966)) викликали неоднозначну реакцію читацького загалу і літературних критиків.

Характерними ознаками творчості Гандке є мозаїчність, фрагментарність зображення та перенасиченість деталями, а також схильність до зміщення пропорцій при відтворенні реальних співвідношень предметного світу. Це веде до підміни випадку, дії дискурсом, а в площині рецепції - до послідовного руйнування очікувань глядача / читача, який прилучається до авторської рефлексії, і, граючи за правилами естетичної гри, змушений осмислювати механізм функціонування соціальних примусів, що визначають його власну картину світу. У перших прозових та драматичних творах П.Гандке виступав як представник так званої мовно-експериментальної літератури, обстоюючи принцип, згідно з яким «основною для літератури є проблема мови, а не предмети, події чи обставини» [1,8].

Відійшовши від радикальних експериментів, Гандке став одним з найяскравіших представників літератури «нової суб»єктивності», для якої характерним є прагнення передачі суб»єктивного сприйняття явищ емпіричної дійсності; центральним конфліктом тут є конфронтація суб»єкта із самим собою і з навколишнім світом.

Тетралогія «Повільне повернення додому», яка складається з романів «Повільне повернення додому» (1979), «Вчення гори Сент-Віктуар»(1980), «Дитяча історія» (1981) та п'єси «Про села» (1981) виявила нові аспекти взаємодії «Я»-суб»єкта і зовнішнього світу. В романі «Вчення гори Сент-Віктуар», своєрідному поетичному маніфесті Гандке, органічно переплелися такі універсалії, як філософія і література, образотворче мистецтво і поезія, теперішнє і минуле, природа і людина. Учителем-гуру, провідником в осягненні об»єктивної реальності для протагоніста роману служить французький художник Поль Сезанн. Основним принципом нової естетики Гандке стало зати́м поняття «реалізації» - втілення у

творі мистецтва «чистого», незайманого земного світу, на зразок того, як це здійснював Сезанн.

П'єса «Про села» стала синтезом філософсько-естетичних пошуків П.Гандке 60-80-х рр. ХХ ст., завершенням внутрішньої мандрівки героя. Поєднання жанрових модифікацій дозволило через зображення родинного конфлікту відтворити зіткнення різних поглядів, соціальних позицій, нетотожне розуміння світу і часових обставин, розбіжність між бажаним (поетичним) світом і реальним (раціоналістичним, емпіричним) досвідом.

П'єса відкривала можливість «іншого буття», в якому людина вже не була б такою відчуженою, самотньою. У візіонерській промові символічного персонажу твору на ймення Нова проголошується нова доба, в якій сполучаються воєдино та перетворюються на підвалини нового буття людини міфічні та раціоналістичні перспективи.

Здавалося, що Гандке і далі розвиватиметься в цьому напрямку, і, що внутрішній розлад остаточно подолано. Але письменник замовк на тривалий час і про нього стали поволі забувати.

Аж ось 1997 року побачив світ новий роман «Мій рік у нічній бухті», в якому естетичні принципи творчості попередніх періодів зазнали радикальних змін. На сьогодні - це наймасштабніший твір письменника, знаменна віха у його творчому розвої.

В романі йдеться про кризу життя протагоніста, 56-ти річного письменника Грегора Койшніга, про його бажання розібратися у самому собі після болісного розлучення з дружиною і сином, про його прагнення написати великий соціальний роман в дусі «людської комедії» Оноре де Бальзака чи «тотального» роману Гайміто фон Додерера. Письменник оселяється у передмісті Парижа, у «мало доступній бухті моря великого світового міста». Паризьке передмістя само по собі не є якимось особливим місцевістю з погляду ландшафту. Але в романі воно стає тим місцем, де можливі всілякі дива. Проте велика книга, що народжується в процесі оповіді на очах у читача, не є ані соціальним романом, ані поетичною вигадкою.

Історія, про яку розповідає Гандке у своєму романі, також не відрізняється якоюсь особливою винятковістю. Єдиний зв'язок з минулим - це семеро друзів протагоніста, за перебігом життя яких Койшніг спостерігає звіддала: супроводжує подумки мандрування співака Емануеля шотландським високогір'ям, поїздки художника Франціска містами Північної Іспанії, архітектора Гвідо Японією. Предметом фокалізації стають не реальні соціальні об'єкти, а редуковані об'єкти, якими вони постають у свідомості індивіда, організуючи таким чином його соціальну поведінку. Маємо справу не з «точкою зору», в якій панує природна установка на об'єктивність світу, а з конструюванням «інтерсуб'єктивного» світу. Конструкт «взаємності перспектив» передбачає наявність двох ідеалізацій: «взаємозамінність точок зору» (помінявшись соціальними місцями, суб'єкти тим не менш виявляються володарями ідентичних способів переживання світу) та правилом «співпадіння систем релевантностей».

Виходячи з важливості такого компоненту інтерсуб'єктивності, яким є alter ego - «друге Я», можна виділити ряд суттєвих аспектів сприйняття індивідумом «іншого» у його «живому» «теперішньому». Первісно мені дано лише одне власне «живе тіло» (психо-фізична єдність, тіло в поєднанні з суб'єктивністю). Виявляючи інше тіло, подібне до мого, я – за аналогією з собою - приписую йому і властивість бути психо-фізичним «живим тілом», тобто суб'єктом. Слідом за тим і «мій світ» стає спільним для мене й «Іншого» об'єктивним (інтерсуб'єктивним) світом. Одночасність нашого сприйняття один одного у «живому теперішньому» означає, що «Я» в певному розумінні знає про іншого в даний момент більше, ніж він сам про себе. Тобто, Гандке, як конкретний автор твору, перевтілюючись в особу письменника Койшнінга, розповідає про себе теперішнього, про свій життєвий досвід, про свої погляди й уявлення про світ, про проблеми створення нового твору.

В який спосіб можна розповісти у наш час про зовнішній світ? Як розповісти про реальну дійсність, якщо хаос суспільного буття зруйнував цілісний Космос? Що необхідно впорядкувати, систематизувати, перш, ніж викладати нові епізоди суспільного життя? У цій «казці нових часів» багато місця займають передісторії подій і лише насамкінець стає зрозуміло, що передісторія - це і є, власне, сама історична основа твору.

А кому варто розповісти? Розриви у часі упереджують дію роману «Мій рік у нічній бухті» - це не лише війна на Балканах та особиста криза, але й втрата зв'язку з найближчим оточенням, дружиною, сином, друзями, читачами. Грегор Койшніг немає жодного бажання взятися за перо. Це робить йому честь, оскільки ті часи, події яких він мав змогу спостерігати особисто, вже не потребують оповідача, хіба що «конференс'є». Але й цю обставину необхідно спочатку з'ясувати: майже половину книги оповідач відводить для того, щоб вийти із запитаннями на рівень можливої художньої оповіді «Хто ж? Хто ж ні?» та «Куди йти? «А якщо нікуди?»». «Мене влаштовує починання здалеку, моє затинання. Якщо я і заїка, то я свідомий цього» [2, 36].

Хто ж тоді? Суспільство? Працюючи юристом, Койшніг добре вивчив різні верстви суспільства, проте він ніде не бачив стабільності, завершеності, долі окремих людей не стикаються між собою, стосунки між людьми розірвані. У творі є лише іманентні історії життя сімох друзів, які мандрують світами. А якщо йти нікуди? Враження від найвіддаленіших зарубіжних країн», в яких Койшніг перебував, працюючи на дипломатичній службі, вже втратили свіжість, він спізнавав великі міста немов якісь «химери». А от відчуженість від світу, у передмісті Парижа, - це річ цілковито реальна.

Письменник виношує в голові задум створення соціальної хроніки одного року, власне, з цією метою він й усамітнюється у «нічній бухті», де нічого не відбувається, окрім звичних змін у природі та в самому творчому процесі творення книги. «Я прагну більше, ніж будь-коли, опинитися на дні і рухатися у беззапитальному просторі, що є нічим іншим, ніж (.....) вібруючою розповіддю» [3,38]. Поки такий момент настане й останній день в нічній бухті не залишить свій

слід, необхідно підготувати ґрунт для твору—створити біографію Грегора Койшніґа, що дуже нагадує життєпис реального автора роману: його німецько-австрійське походження, життєвий досвід, переїзди з країни в країну, перебування в Європі, Азії, Америці, його «перетворення» як письменника, постійне прагнення «розпочинати все заново». Але тепер автор повинен бути іншим, ніж у своїх попередніх книгах, де він був головним персонажем.

Імпліцитні постаті роману, сім друзів - співак, читач, художник, близька подруга, тесля, священник і син - не стають традиційними художніми образами; вони залишаються своєрідними відзеркаленнями рефлексій наратора. Країни, якими вони мандрують - Кастилія, Каринтія, Шотландія, Німеччина, Югославія, Японія чи Туреччина - теж не є фактуальними образами зовнішнього світу. Оповідь про світ і про персонажів завершити до кінця не вдається. Для щасливого завершення оповіді - святкування їх зустрічі у нічній бухті - потрібні цілковито інші, реальні життєві історії. Натомість оповідачеві вдається досягти чогось іншого: озирнутися на довколишній світ, зібрати докупи окремі життєві ситуації, створити з них певну фіктивну історію.

Важливим моментом для реалізації такого задуму служить поняття «Іншого», яке найбільше пов'язане з соціальним аспектом. Саме через нього знаходить обґрунтування вся система зв'язків людини з суспільством.. Соціальне ж найбільш яскраво проявляється у мові, що у ХХ ст. стала вираженням будь-якої реальності, універсальним вираженням «Іншого».

Людська комунікація взагалі здійснюється мовби за принципом глухого телефону, де мова – це система, елементи якої перебувають у складних відношеннях між собою. Саме тому нам не вдається в належній мірі виразити у мові свій досвід. Таким чином, сенс мови, як другої сигнальної системи, можна зрозуміти по мірі того, яким чином вона вказує на те, що від нас постійно вислизає [4]. Гандке спирається при цьому на теорію Ж.Лакана, шукаючи вирішення цієї складної проблеми шляхом поєднання лінгвістики й психоаналізу. Головним при цьому є те, що людське підсвідоме структурується за прикладом мовлення. Отже, необхідно уподібнити підсвідоме самому мовленнєвому процесу, оскільки мова і смисл - це ті знаки, які вказують на наші підсвідомі асоціації.

Можна було б дорікнути Гандке та його наратора Койшніґу за кітчеву манірність, надмірний пафос, різкі обриви фраз, ліричні відступи про білі гриби, про звіряток у лісі тощо. Проте оповідь все таки центрується наратором, як, наприклад, у гротесковому описі галасливого дебатування сусідів по дачі, в казкових пішохідних мандрівках мальовничими ландшафтами, шляхом вклинення у текст запитань на кшталт «а що ж відбувалося далі?». Страхітливі передчуття стають початком позитивного осмислення: ймовірність громадянської війни у Німеччині тягне за собою вимушене «розуміння» історії, а життя тим часом йде далі своїм чередом: дітлахи пустотливо лепечуть, літні люди поринають у віддалені спогади, речі, предмети й простори стають безіменними, як у передіснуванні наших пращурів.

Якщо в такий спосіб не все, але все таки дещо з реального світу стає «ясним мов день», то починання письменника варте такого ризику. Реєстрування, повідомлення, хронікування, стає фактурою твору, написаним від першої особи. Проведений тут психоаналіз базується на ідеї системи Фердинанда де Сосюра, згідно якої означник набуває свої обриси у грі опозицій і відмінностей, і переймає відночас від статичної теорії ідею комбінаторики, що передбачає можливість того чи іншого розкладу за допомогою методів, що дозволяють виловлювати випадкове «неводом закономірностей». Підсвідоме, як дискурс «Іншого», сповнене різних смислів підсвідомого суб'єкта і не містить в собі нічого іншого, окрім «чистої свідомості»..

Семеро «друзів» наратора у своїх мандрівках світом мовби управляються свідомістю оповідача. Вони не є образами у сенсі традиційної оповіді, а лише рефлексіями реального автора твору. Їх «постаті» й «голоси» утворюють інкопоровану систему двійників, що уможливорює суб'єктивну манеру написання, без будь-якої індивідуалізації суб'єкта, який має вербальне вираження. З одного боку, це свідчить про певну поліфонічність у бахтінському розумінні. З іншого боку, ситуативне перевантаження «голосів» не веде до формування персоніфікованої «тілесності». Коли імпліцитні персонажі твору сходяться разом, то з'ясовується, що серед них немає лише одного - співака. Проте простір, в якому той міг би проспівати «свою нову, останню пісню», вже створено, книга склалася, вона підготувала свого читача.

«Ми можемо проспати природу» - такий загрозливий прогноз зробив письменник у повісті «Повторення» за вісім років до створення аналізованого роману.

Тепер же автор роману «Мій рік у нічній бухті» живе у передмісті Парижа, що і є його «нічиєю бухтою», в омріяній, казковій місцевості. Він сідає спокійно на коренище дерева, що росте на березі ставка, і прагне розібратися в тому, що ж відбувається тепер з ним і з усім довколишнім світом. Розмивання меж між автором твору, наратором і рефлексивними постаттями на тематичному рівні створює своєрідний ребус-загадку. «Нічийна бухта» оприявлюється в романі в той час, коли вона стає місцем, де народжується сам твір. Тобто тут, як здається, немає чіткого центру, «ядра», з якого можна було б вести обсервацію і впорядковувати хаос буття [5, 69], оскільки у книзі немає ні фактуальних персонажів, ні життєвих історій, є тільки конкретний автор роману Петера Гандке, який перебуває в особливому психологічному стані виключної атараксії, «чистого сприймання» [6, 99].

У цьому творі немає звичного традиційного сюжету, можна не брати до уваги й дату написання - 1997 рік. В романі всі події як фактуальні, так і фікціональні, взаємопов'язані, включно з футуристичними вкрапленнями про ймовірну громадянську війну в Німеччині, хоча вони насправді мають місце лише у свідомості наратора. Найголовніше тут – сповідь, зізнання, кредо, філософія нового починання. Письменник розповідає про своє життя, про свої розчарування,

про необхідність стати іншою людиною: про нову свідомість, нове відчуття життя, новий погляд на цивілізацію і на природу, про написання нової книги.

Читач, мандруючи разом з наратором мальовничими ландшафтами, спостерігає за поведінкою зайців, сови, саламандри, завважує ледь помітне коливання травинок від вітру, дослуховується до дзюркоту потічка. Він зупиняється благоговійно біля кожної вітрини, роздивляє її, і від його погляду немов якогось трансцендентного мудреця, все довкруг набуває нового значення і перетворюється на справжнє диво. Читач (наратор) і сам стає новою людиною, знаходячи порозуміння з об'єктивним предметним світом. Він налаштовується неначе на якусь святу трапезу, коли заходить до місцевого ресторанчика. Він багато не говорить, замовляє собі якусь скромну їжу, «розслабляється», а господар тим часом накриває мовчки на стіл: приносить хліб, вино, воду й маслини. Затим й сам присідає до столу і мовчить разом з гостем.

Естетична насолода - звичний компонент комунікації в такому космосі. І читач вже не дивується, коли й сам опиняється несподівано в церкві, на богослужінні десь у сільській місцевості, чує мурмотіння якоїсь жіночки, заглибленої в молитву, літанію і сам прилучається до якоїсь прадавньої мудрості. На сторінках твору вібрує, пульсує і бринить стилістично бездоганний, поетичний пафос. Кожен прикметник, кожен займенник тут є вірним і точним знаком, завжди адекватним високому оповідному тону, підпорядкованим головному задуму автора - досягненню духовного одужання, внутрішньої зміни в самому собі.

Петер Гандке майстерно впорався з «втратою середини». Витіснення з центру на периферію свідомості зводить до мінімуму епістемологічне втручання впорядковуючої дії свідомості наратора. Оповідь ведеться з периферії свідомості, де чуттєві образи предметного світу сприймаються неопосередковано, постають «немов картини у напівсні», як чисті сутності явищ [7, 84].

Роман «Мій рік у нічийй бухті» - це своєрідна «гра в бісер» дев'яностих років ХХ ст., туга за міфом, за життєрадісним міфом казки, за простотою життя, за теплим товариським спілкуванням і щирими людськими стосунками.

Чи потрібен нині літературі такий новий пафос? Література як богослужіння, а поет як пророк? Невже необмінно повертатися назад до пралісу, спостерігати за зайцями, звірятками, щоб стати «природною» людиною? Хто прочитає книгу Гандке, той або стане на стежку нової добродієвості (чесноти) або ж, можливо, й відкладе її убік.

Поки справа доходить до рецепції й самоусвідомлення, «Я»- оповідача вже присутнє як певна консистентна єдність, як суверенна, самостійна субстанція - незалежна від фактичної подієвості, тобто, у даному випадку бачимо спробу конституювання «Самого» себе. Або іншими словами, маємо яскравий приклад дієгезису, оповіді самого імпліцитного автора. У лінгвістиці тексту – це певний різновид текстової референції як форми відмови від зв'язку з дійсністю, створення власних фікціональних світів згідно із задумом й естетичною концепцією автора.

За класифікацією Ж.Женетта [8] та Я.Лінтвельта [9] – це аукторіальний гомодієгетичний тип нарації коли персонаж-оповідач (я – це те, що оповідає) і

персонаж-актор (я - це те, що розповідає) об'єднані в одній особі. Внутрішнє життя актора не лише сприймається, але й формулюється самим же актором, що не виключає можливої напруги, відчуття внутрішньої суперечності у його свідомості між функціями наратора й актора. Такий тип наратора виключає всезнання і персонаж-оповідач робить лише суб'єктивну спробу самоаналізу. На думку Я.Лінтвельта, в гомодієгетичній оповіді один і той же персонаж виконує подвійну функцію: як наратор (я - це те, що оповідає), він відповідальний за організацію оповіді й одночасно як актор (я - це те, що розповідається), відіграє роль в історії як відношення персонаж-наратор- персонаж- актор [10,38].

Якщо йти далі за франкомовними дослідниками наративу, то слід визнати, що безособової оповіді взагалі то не існує: все рівно хтось бере слово і веде оповідь, і кожного разу, коли промовляє персонаж, то цим самим роль оповідача передоручається йому. Швейцарська дослідниця М.-Л.Р'ян, виходячи з розуміння художнього тексту, як однієї з форм «мовленевого акту», вважає обов'язковою присутність наратора у будь-якому тексті, хоча, в одному випадку, він може володіти певною мірою індивідуальності (в «імперсональній» оповіді), а в іншому - виявитися цілковито позбавленим її (у «персональній оповіді»). «Нульова ступінь індивідуальності виникає тоді, коли дискурс наратора передбачає тільки одне: здатність розповідати історію» [11, 518]. М.-Л. Р'ян пропонує модель художньої комунікації, згідно з якою художня оповідь постає як наслідок акту «імперсоналізації», тобто перевтілення автора, який передає відповідальність за здійснювані ним мовленеві акти своєму замірнику в тексті – «субституційованому мовцю», оповідачу. Це допомагає зрозуміти специфічне онтологічне становище художнього твору, як світу вимислу й, одночасно, як відображення реальної дійсності, і його відношення до творця - автора.

«Я вперше за своє життя пережив перетворення. Раніше воно було для мене порожнім звуком, і коли я відчув його не поступово, а за один раз, я подумав, що це вже мій кінець. Воно ошелешило мене, мов смертний вирок. Несподівано я не виявив на своєму місці жодної людської істоти... Перетворення пробіло по мені без будь-якого образу, немов якимось здавленням» [12, 11].

Якщо виходити зі смислового наповнення теми «Перетворення», то тут маємо ситуацію з «голосом» суверенної і наділеної авторитетністю наративної інстанції. Прикметною її ознакою є імперсональна оповідь.. У такій оповідній формі виражається велика міра визначеності і «самоусвідомленості» оповідної інстанції: «Я» виникає немовби з нічого, з більшою самозрозумілістю включається його голос, який сам створює собі художній простір. Отже, та обставина, хто оповідає, є зрозумілою, але при цьому важливо й те, що та субстиційована оповідна інстанція вже до своєї появи на початку оповіді наділена певною передісторією. В той час, як оповідна інстанція при акторіальному оповідачі відходить за рамки тексту і проявляється лише в критичних коментарях, на маргінесах тексту, що не стосуються світу персонажів, а лише підправляють дію оповіді, то при персональному оповідачеві вона цілковито відступає за текст і мовби не стосується акторів - персонажів, внаслідок чого її присутність у творі

залишається невизначеною. «Я»--оповідач перманентно присутній у тексті як протагоніст, і як інстанція, що сама посилається на себе і сама себе визначає [13]. Таким перманентним прийомом «хапання себе за хвіст» «Я» –оповідач присутній у тексті як щось таке, що передує кожному акту сприймання, тобто, як консистентна, сама по собі замкнута, чітко окреслена, самодостатня субстанція.

З іншого боку, в класичній «Я»-формі маємо ідентичність оповідача й «героя», чим засвідчується стійкість особи. «Я» повинно набути через часовий проміжок певної зрозумілості 10. Незважаючи на різницю між часом нарративного акту і часом зображуваної події, з огляду на заявлену тему – на зміни, перетворення «Я»-оповідача за час свого існування - не залишається жодного сумніву в тому, що мова йде про певну особу, яка приховується за оповідною інстанцією та за минулим «Я» автора, тобто, про одну й ту ж людину.

З аналізу нарративної структури випливає, що в контексті взаємозв'язку «Я»-світ» пріоритет надається суб'єктивному виміру. Обидва аспекти засадничо обумовлені першою главою твору. Класичний «звіт життя» розкриває життєву історію та внутрішній розвиток героя до моменту оформлення тексту. А після того, коли головною стає тема «перетворення» автора й, особливо, після його другого перетворення, вдається вийти на проект створення нової книги (понад сто сторінок твору присвячені мотивації її написання).

З диспаратних картин спогадів формується своєрідна субстанція автора-наратора, його спосіб світосприймання, зокрема, прискіплива увага до предметів зовнішнього світу. Значна частина такого ставлення до світу є реконструкцією дійсності в процесі творення, внаслідок чого стає зрозумілою сама спонука наратора до написання книги. Ідея проекту полягає в тому, що хроніка одного року, фіксуючи переживання, життєвий досвід сімох друзів, стає темою для роману «Мій рік у нічній бухті», тобто вона сама і є історією 1997 року.

Оповідач повідомляє передовсім найбільш суттєві моменти зі свого життя, що сприяли становленню його як письменника: ідея написання книги виникла в той період, коли він працював юристом у Відні, перший варіант книги був написаний під час перебування автора у Монголії. Найдокладніше оповідає наратор про свої стосунки з тими, хто «тепер» для нього вже немає такого суттєвого значення, і з тими, хто й «тепер» належить до кола його «друзів»: співаком і музикантом, художником, архітектором, читачем, священником, подругою і сином Валентином.

Здається, що тут йдеться про подвійну передумову стійкої ідентичності наратора: у семантику, мовний диктус та поведінку оповіді імплікується суверенна оповідна інстанція; з іншого боку, така обставина передбачає використання деяких елементів структури «роману розвитку», оскільки самостійно центрована особа переосмислює своє життя, і, зберігаючи в найбільш суттєвому свою ідентичність, описує свій розвиток до «теперішнього» моменту, щоби, аналізуючи причини «Чому?», «Що?» і «Як так трапилось?» можна було розібратись у «своїй власній персоні». У такому «звіті життя» маємо приклад когерентності суб'єктивного.

Проте в самому тексті твору спостерігаємо не лише прояви подібного «суб'єктивізму». Тут можна побачити й чіткі ознаки більш радикальної інтерпретації. Дійсність, яка зображається у тексті, «існує» винятково у свідомості оповідача - як детально описуване сприймання на першому рівні, так і на другому рівні - в розлогих рефлексіях оповідача, так і на третьому рівні, в самому вербальному тексті роману «Нічії бухти», створеному наратором.

Отже, існує щось таке, що оприявлюється через інтерпретацію раціоналістичною свідомістю оповідача. Зовнішнього світу, як такого, тут мовби не існує. Єдине місце, де «світ» набуває «значення» й буття - це свідомість оповідача. Лише в ній відбувається процес подієвості розуміння, тільки тут в іманентних актах та переживаннях свідомості світ видається таким, яким він є «насправді».

Остання третина книги, присвячена хроніці одного року в «нічій бухті», саме тут надається найбільше інтерпретації чиста іманентність дійсності, що існує у свідомості наратора. Яким же є конкретний простір «Нічії бухти», які його межі, що входить до нього? Це - не об'єктивізований факт, а породження свідомості оповідача, тільки там, у цьому місці, він має своє реальне вираження, там він підлягає перманентним змінам.

«Я вдаю, буцімто бухта має якісь чіткі межі. Насправді ж, вони здавалися мені такими у цьому році, а коли ж я зробив себе якимось стабільним критерієм, вони стали рухливими. Тут має місце постійне стискування й розтягування простору. Але при цьому, в різних напрямках, з яких я повертався до неї, її межі якраз найбільше розпливалися» [14,749].

Таким же постає образ бухти й у свідомості наратора, залежно від того, яке обличчя вона йому показує: дружнє чи непривітне, суворе чи ніжне [15,757]. Тобто «внутрішня картинка» змінюється і «стрибає» залежно від конкретного сприймання чи поетичної уяви.

Якщо порівняти те враження, яке читач від подібних пасажів тексту, з результатами аналізу тексту глави «Де ні? То Де?», то, як здається, тут все перевернуто догори ногами. Тому, що оповідач у своїх візуальних образах і відчуттях немовби цілковито незалежний від довкілля і не може бути визначений, а «місцевість» якраз і маркує його, отже, маємо мовби цілковито обернену картину. Оповідач, тобто його свідомість, у цій реальній дійсності повністю визначає «Що?» і «Як?». Водночас він володіє також абсолютним правом її інтерпретації. Тобто космос тексту у своїй цілісності «виступає» чистим конструктом свідомості і вербальним продуктом наратора. Він маркований, насамперед, у такий спосіб, що читачеві протистоїть не лише традиційний «Я»-оповідач, який подає «звіт свого життя». Значно більшою мірою підлягає він перманентним змінам у самому процесі написання твору, рефлексій від створення тексту. Проте в іманентній логіці є таке місце, де світ стає водночас і реальністю і буттям – це створена наративним актом оповідь, що існує виключно у свідомості оповідача. Вся дійсність, що подається читачеві, отже витворена самим наратором. Тобто текст постає в цьому світлі як літературний приклад чистого соліпсизму.

Фікція тілесної субстанції наратора - як персонажа власної історії - нічого не міняє в радикальній іманентності тексту. Текст «Нічії бухти» сам себе означає - розказаний на реальному конкретному фізіологічному рівні, він є породженням «чистої» свідомості оповідача. Але тут перманентно втілюється така особливість: інсценіровка голосу конкретної оповідної особи є часткою єдиного акту, який і сам зазнає змін у процесі творення, продукування [16]. Текст роману не є витвором конкретної особи, більше того, саме навпаки, він є результатом нарації і, відповідно, маркований саме як акт нарації. Інакше кажучи, мова йде про «структуралістську» оповідь, виклад фіктивних подій, «історій». За тернарною структурою наративу Жанетта маємо об'єкт оповіді (історію), оповідь – процес (нарацію) та оповідь - результат (дискурс). Ця гносеологічна теорія є реляціоністською, оскільки представляє наративні явища не як конституювані субстанції, а як відношення між оповіддю й історією, між оповіддю і нарацією, а також історією і нарацією. Оповідь визначається не суб'єктом, а об'єктом, не наявністю оповідача, а подієвою природою того, що відбувається. Не наратор створює твір, а текст творить наратора.

Для позначення взаємодоповнюючих аспектів інтенціальності варто скористатися термінами феноменологічної соціології «ноезіс» і «ноема». Інтенціальність забезпечує опис модусів мислення, сприймання, пригадування і т.п. шляхом дослідження того, що переживається в кожному з даних модусів. Таким чином, настає засадниче розмежування реального й інтенціонального змісту свідомості (в установці трансцендентальної редукції - ноезіса й ноєми). Ноезіс – саме переживання свідомості, взяте незалежно від будь-якого буття, що стоїть за ним; ноєма – смисл переживання, що вказує на це трансцендентне буття (предмет, реальний чи ідеальний). В теорії Альфреда Шюца ці поняття мають методологічне значення, оскільки вони служать опису об'єктів свідомості (ноєма) й опису процесу їх конструювання (ноезіс).

Внаслідок цього сконструйований текст представляє позицію як екстремного соліпсизму, так і радикального конструктивізму [17].

Цей шлях імпліцитного автора нагадує досягнення стану просвітлення, через пошуки відповіді на питання «Хто Ти»? , через велику подорож до «ядра» свого «я», на зразок ловців перлин, які пірнають на глибину власного всесвіту у пошуках перлини своєї сутності. Або ще більше - пошук серцевини цибулини - коли знявши останній шар ми розуміємо, що крім самих шарів лушпиння там більше нічого немає. Але, якщо всередині «я» нічого немає, то хто ж тоді усвідомлює, що там нічого немає? І в цей момент приходить розуміння, що всі ці тисячі шарів лушпиння - це всього один шар - ілюзії розуму. І читачеві, наратору стає зрозуміло, що світло його свідомості завжди прагнутиме проявитися у цьому світі, пробиваючись через всі слої людської Душі. І чим вона чистіша, тим чистішими будуть наші свідомі і підсвідомі прояви у світі-наші слова і дії.

Література

- 1 Орлова М.О. Філософсько-естетична проблематика та поетика прози Петера Гандке. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня філологічних наук.- К.,2008.- с.8.
2. Mein Jahr in der Niemandsbucht. 3 Aufl. Frankfurt/ Main, 1995, S.36.
3. Там же, с.38.
- 4 Див:Лакан Ж.Функция и поле речи языка в психоанализе., М,1995.
- 5.Див. Regine Ronatka- Hert. Gehen, schauen,schreiben.Eine phaenomenjlogische Theorie zur Auffassung von Wirklichkeit und Autentizitaet als Deutung von Peter Handkes Mein Jahr in der Niemandsbucht.< Muenchen, 2005, S.69.
6. Hans Sedlmayr.Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19 und 20 Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Berlin,1955, S.99; Christoph Parry.Der Prophet der Randbezirke. Zu Peter Handkes Poetisierung der Peripherie in «Mein Jahr in der Niemandsbuch»//Test+Kritik , Heft 24,1999, s.59
7. Manfred Smuda. Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur. Typologische Untersuchungen zur Theorie des aesthetischen Gegenstands, Muenchen, 1979, S.84.
8. Женетт Ж. Фигуры: В 2-х тт. М:Изд-во им. Сабашниковых, 1998.- т.1.- с.60-281.
9. Linvelt Joap.Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Theorie et analyse. Paris, 1981.
- 10 Там же, стор.38
- 11.Ryan Marie-Louise.Pragmatics of personal and impersonal Fiktion/ Poetics,1981. Vol.10. P. 518 517-539.
12. Mein Jahr in der Niemandsbucht. 3 Aufl. Frankfurt/ Main, 1995, S.11
- 13 Franz Stanzel.Typische Formen des Romans/11 Aufl Gottingen.1987. 16-52
- 14 Mein Jahr in der Niemandsbucht. 3 Aufl. Frankfurt/ Main, 1995, S.749.
15. Там же, с.757.
- 16.Див. Christoph Parry. Der Prophet der Randbezirke. Zu Peter Handkes Poetisierung der Peripherie in «Mein Jahr in der Niemandsbucht»//Text+Kritik, Heft 24, Juni 1999, S.57.
17. Див. Humberto R. Maturana . Francisco J.Varela. Der Baum der Erkenntnis Bern. Munchen.1987; Heinz von Foerster. Sicht und Einsicht. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie. Braunschweg. Wiesbaden. 1985; Ernst von Glaserfeld. Begriffssemantik und Wissenkonstruktion. Braunschweig, Wiesbaden. 1985.

Summary

The article deals with the narrative strategy of the novel by Austrian writer Peter Handke “A year spent in no man’s bay”. The attention is focused on the issue of the homodiegetic narrator, “alter ego” of the real author who in search of the harmony with objective world aims at reaching the level of “pure consciousness”.

The reality represented in the fictional work exists only in the narrator’s consciousness, within different levels: perceiving description, narrator’s reflection, text of the novel created by the narrator.

Principles of separating real and intentional content of the consciousness, as consciousness experience (noesis) and experience sense (noema), expose the novel generation procedure accounted to extreme solipsism and radical constructivism.

ОТРАЖЕНИЕ НЕХРИСТИАНСКОГО ТРАНСМИФА В ПОВЕСТИ ЛЬВА ПРОЗОРОВА «ЕВПАТИЙ КОЛОВРАТ»

Романенко Я.А.

НТУУ «КПИ»

Где честная могила Евпатия —
Знают ясные зоря с курганами,
Знала старая песня про витязя,
Да и ту унесло ветром-вихорем.

*Лев Мей,
«Песня про боярина Евпатия
Коловрата»*

Данная статья ставит своей целью попытку классифицировать данное произведение, и, проанализировав текст, попытаться понять и принять основную идею, которая строится на совершенно ином мировоззренческом фундаменте, структурировать основные тезисы, которые этот текст предлагает.

«Евпатий Коловрат», вышедший в издательстве «Эксмо» в августе 2009 года, имеет потенциал стать явлением в российской фантастике последних лет. Нет сомнений, по ее поводу будут происходить жаркие споры, будут ломать копья в фигуральном и буквальном смысле, но споры эти будут вестись, скорее всего, не вокруг художественных недостатков или достоинств книги, не вокруг ее тематики, а скорее, вокруг стержневой идеи повести, вокруг личности автора, и