

7. Лейдерман Н. Траектории “экспериментирующей эпохи” [Электронный ресурс] / Наум Лейдерман // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – Режим доступа: <http://msgszines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html>.
8. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Гром’яка, Ю.Коваліва, В.Теремка. – К.: Академія, 1997.
9. Минц З. Г. Поэтика русского символизма / Зара Минц. – СПб.: Искусство, 2004. – 480 с.
10. Музагет: Місячник літератури і мистецтва. – 1919. – Ч. 1 – 3 (Січень – лютий – березень).
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-е вид., перероб. і доп. / Соломія Павличко – К.: Либідь, 1999.
12. Поліщук К. З виру революції: Фрагменти спогадів про “літературний” Київ 1919 р. / Клим Поліщук – Київ – Львів: Мамай, 1923.
13. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей / Упор., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка. – К.: Смолоскип, 2002.
14. Рубчак Б. Пробний лет / Богдан Рубчак // Розсипані перли: Поети “Молодої Музи” / Упор., автор передм. та прим. М.Гльницький. – К.: Дніпро, 1991. – С. 18 – 41.
15. Славутич Яр. Розстріляна муза (Детройт, 1955; Київ, 1992) // Славутич Яр. Дослідження та статті. Розстріляна муза. Меч і перо. Українська література на Заході. – Едмонтон: Славута, 2006. – С. 10 – 105.
16. Українська культура: Лекції за ред. Дмитра Антоновича / Упор. С. Ульяновська; Вст. ст. І. Дзюби, В. Антоновича. – К.: Либідь, 1993.
17. Siwiec M. Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki) / Magdalena Siwiec. – Kraków: Wyd. UJ, 2012. – 320 s.

ПРИСЛУХАЮЧИСЬ ДО ПЕРСОНАЖА: ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТИЧНОГО МОВЛЕННЯ У “ТЕАТРИ ГОЛОСІВ”

Ф. МІНЬЯНА (на матеріалі п’єси “Помешкання”)

Ганна РАБОТЯГА

Київський національний лінгвістичний університет

Феномен драматичного мовлення розглядається у статті як естетична основа художнього твору, а також як основа комунікації персонажів у п’єсі “Помешкання” (*Habitations*, 1999) французького драматурга покоління 80-90-х

років ХХ ст. Ф. Міньяна. Цей аспект дослідження обумовлений тенденціями, що виникли у критиці новітньої європейської драми. Прагнучи оновити аналітичний інструментарій, вона, з одного боку, активно розвиває теорію постдраматичного театру, з іншого – не полишає вивчення драматичного тексту як основи, а подекуди і альтернативи драматичної дії.

Ключові слова: театр голосів, постдраматичний театр, драматичний персонаж, поліфонія, поліцентризм.

Феномен драматической речи рассматривается в статье как эстетическая основа художественного произведения, а также как основа коммуникации персонажей в пьесе “Жилище” (*Habitations*, 1999) французского драматурга поколения 80-90 – годов ХХ века Ф. Миньяна. Аспект исследования обусловлен тенденциями, возникшими в критике новейшей европейской драмы. Стремясь обновить аналитический инструментарий, она, с одной стороны, активно развивает теорию постдраматического театра, с другой – не прекращает изучать драматический текст как основу, а иногда и альтернативу драматическому действию.

Ключевые слова: театр голосов, постдраматический театр, драматический персонаж, полифония, полицентризм.

The phenomenon of the dramatic language is considered in the article as an aesthetic basis of a work of literature and as a communicative means for characters in the play *Habitations*, 1999 by the French playwright belonging to the generation of 80-90s of the 20th century Ph. Minyana. The aspect of the study is determined by the trends that emerged in the current European drama criticism. On the one hand, in an effort to update its analytical tools, it progressively develops the postdramatic theater theory; on the other hand, it continues to study dramatic text as a basis, and even an alternative for dramatic action.

Keywords: theater of voices, postdramatic theater, dramatic character, polyphony, polycentrism.

Європейський театр кінця ХХ ст. постає експериментальним майданчиком, де автор і глядач можуть висловити та відчувати переживання щодо власного суперечливого становища у сучасному світі. Екзистенційна невпевненість перетворюється як на невід’ємну складову тематичного плану вистави, так і на визначальний чинник у виборі засобів виразності новітнього мистецтва. У центрі дискусії сучасної критики та теорії мистецтва опиняється власне драматичний текст. Однією з провідних теоретичних праць цього періоду стала робота Ханса-Тіса Лемана під назвою “Постдраматичний театр”. У ній німецький дослідник послідовно розглядає театральну панораму західної культури, зауважуючи розвиток особливого типу театрального мистецтва, в якому драматичний

текст перестає бути приводом для сценічної вистави. Натомість, на його думку, постановка як театральна подія набуває своєї ваги завдяки матеріальності комунікації (тілесність актора, акустичні і світлові ефекти, залучення глядача до творення сенсів дійства, що безпосередньо розгортається на його очах). Х.-Т. Леман зазначає, що “*драматичний конфлікт відступає і ховається за медитацією, за актом точного промовляння і артикуляції. Постдраматична тема тут – це театр голосу, – голосу, який стає відлунням минулих подій*” [2]. Таким чином, у його роздумах викристалізовується ідея про те, що сучасний драматичний текст припиняє бути носієм драматичної дії, але в той самий час саме текст, вимовлений зі сцени актором, стає полем для розширення темпоральних меж драматичної фабули.

У “Словнику театру” П. Паві пояснює, що “*голос перебуває у точці зустрічі або діалектичного напруження між тілом і текстом, або між грою актора і мовними знаками. Актор (завдяки голосу) є суто фізичною присутністю і носієм системи мовних знаків. У ньому реалізуються втілення слова і водночас система залучення тіла*” [4; с. 83]. Таким чином, голос актора бере участь і у створенні сенсу драматичного тексту, і у досягненні афекту, викликаного його сценічною присутністю.

Більш детальне дослідження категорії голосу у сучасній драмі було здійснено Сандрін ле Пор [7; с. 36]. На думку французької дослідниці, особливість голосу як одиниці розбору художнього твору полягає у можливості простежити перехід від драматичного тексту до його сценічного втілення. З одного боку, розкриваються такі акустичні та експресивні аспекти акторської присутності, як тембр, гучність, амплітуда, інтонація, акцентування, семантичне функціонування пауз та мовчання. З іншого боку, перетворення, яких зазнав діалог як принцип розподілу голосів, спонукає до перегляду підходів у тлумаченні самого суб’єкта мовлення. Активний цілісний драматичний персонаж, втілений у конкретному акторі, поступається місцем персонажу, який виникає унаслідок накладання кількох голосів [7; с. 149]. Існує два основні прийоми втілення цього явища: це *поліфонія* (сполучення кількох голосів в одному персонажі) і *поліцентризм* (відсутність ієрархії поміж суб’єктами мовлення). Драматичний конфлікт криється вже не у вчинках персонажів, а в їхньому мовленні, переобтяженому суперечливими структурами. В оновлених формах словесного обміну змінюється також і статус мовця: персонаж все менше нагадує людину з визначеним набором психологічних і фізіологічних ознак і перетворюється на абстрактну безособову фігуру, яка промовляє окремі репліки.

Загалом вербальний першопочаток відіграє важливу роль у традиції французького театру. У ХХ ст. найяскравіше він виявився у так званому *театрі слова* (théâtre de la parole). Цей термін відсилає до драми французького сюрреалізму. Як зазначає Е.Д. Гальцова у книзі “Сюрреалізм і театр. До питання про театральну естетику французького сюрреалізму” (2012 р.), його представники Г. Аполлінер та Ж. Кокто цікавились не так можливістю слова описувати дію й простір, як випробуванням його здатності до трансформації у дію. Сюрреалісти наслідують романтичну традицію драми для читання, яку А. де Мюссе назвав *театром в кріслі*, а також символістський театр, зосереджений довкола поетичного слова. В межах зазначеної естетики діалог все менше служить для комунікації поміж персонажами. Їхні репліки перетворюються на незалежні, непов’язані спільною метою монологи, кожен з яких написаний у неповторній індивідуальній стилістиці [1; с. 298–300].

На нашу думку, зміни, які торкнулись ставлення персонажа до свого власного мовлення, а також мовлення між персонажами, слід вважати комплексними світоглядними та естетичними змінами, адже своє відображення вони знайшли у творчості авторів *театру абсурду*, *театру повсякдення* і *театру слова*, які розвивалися на теренах Франції протягом ХХ ст. Французька драма останніх десятиліть зосереджується на темі пригадування минулого та конструювання ідентичності, що, своєю чергою, переносить драматичний конфлікт у вербальний вимір. Позбавлений конкретного співрозмовника персонаж перестає бути динамічною цілісною фігурою. З персонажа у дії герой п’єси перетворюється на персонажа в пошуку, він постійно запитує себе про власні цілі, мотиви та ідентичність. Чим більше способів для самовираження знаходить “я” соціальне, тим трагічнішим стає мовчання внутрішнього “я”.

Так само вербальна матерія комунікації є цікавою і для “класика новітньої французької драми” (за визначенням П. Паві) [4] Ф. Міньяна. Перші постановки його п’єс з’являються у 80-х роках минулого століття. Він піднімає питання можливості повноцінного обміну переживаннями за допомогою слова. Естетика Ф. Міньяна передбачає неодмінну інсценізацію драматичного тексту у театральній постановці. Драматичний текст написано передусім з метою бути показаним і побаченим, промовленим і почутим. Чисельні повтори та фонетичні особливості мовлення персонажів вимагають від актора особливого тілесного прочитання.

У п'єсах Ф. Міньяна відбуваються постійні коливання між інтимними переживаннями та епічними сценами, в них "маленькі" люди отримують право голосу, щоб розповісти свої "непримітні" трагедії, близькі кожному глядачеві [5; с. 20]. Театральне мовлення базується на елементах реального спілкування, однак висловлювання, з яких воно складається, несуть у собі також естетичну цінність [8]. Таким чином, театральний діалог є водночас моделлю реального комунікативного обміну та естетичним елементом. Витримане в єдиній стилістиці та ритмі мовлення наближає драматичний текст до музичної партитури, в якій зливаються воедино абстрактна форма та конкретний зміст. У п'єсі "Помешкання" (*Habitations*, 1999) драматург дотримується тих самих принципів. Композиційно вона представляє триптих з сюжетно не пов'язаних поміж собою "монологів" трьох акторів. До глядача по черзі промовляють менеджер, актриса і людина, яка переповідає епізод "чорних хронік".

Важливо зауважити зміни, які торкаються статусу драматичного тексту. Зі штучного конструкту, створеного людською свідомістю, який наслідує реальність або існує паралельно з нею, він максимально наближається до того, щоб стати самою реальністю. Ймовірність зміни вектора у співвідношеннях між реальністю та художньою вигадкою є особливо високою для драматичного тексту, тому що втілення "тут і зараз" у театральній постановці зближує його з матеріальною дійсністю реципієнта. Таким чином, у п'єсі "Помешкання" драматичний текст лежить на межі художнього та документального, вигаданого та реального планів. Рід заняття персонажів служить визначальним чинником функціонування їхнього мовлення. Менеджер робить рекламу свого товариства, актриса час від часу перевтілюється у героїнь різних драматичних творів, оповідач кримінальної історії веде журналістський репортаж.

Поліфонія є засадним принципом конструювання монологів нового типу. Вони нагадують строкатий колаж. У першій частині головною дійовою особою є менеджер. Авторські дидакалії поєднують окремі текстові елементи у єдину семантичну структуру. Логіку оповіді задає проекція фотографій; коментуючи зображення, менеджер описує міста, у яких він мешкав, і розповідає про своє професійне життя. Фотографії стають приводом вперше згадати в оповіді брата менеджера і його колег. Коментарі до фотографій, які проектуються на великий екран, цитати з рекламних листівок чи з повідомлень, надісланих факсом, становлять основу монологічного висловлювання менеджера. В окрему категорію

висловлювань можна виділити репліки брата менеджера, його колеги і співробітника компанії, які лунають з-за лаштунків. Відбувається розщеплення фігури драматичного персонажа, через розмежування його візуального та звукового сценічного втілення. Таким чином, з чотирьох мовців першої частини п'єси, персонажем у класичному розумінні цього терміна, тобто таким, дії і репліки якого об'єднуються у особі одного актора, присутнього на сцені, є лише менеджер. Решта залишаються безтілесними голосами або розмитими візуальними образами.

Друга частина побудована за подібним принципом накладання текстових фрагментів. В той час, як у попередній частині строго витримано тональність строгого фактажу комерційних пропозицій, друга частина, по суті, є *театром у театрі*. Факсові повідомлення і рекламні листівки замінюються корпусом художніх і філософських творів. Актриса зачитує вголос цитати з "Чайки" А. Чехова, зі "Щасливих днів" С. Беккета, з праць А. Шопенгауера, з п'єси, написаної її другом драматургом, доповнюючи їх фрагментами з особистого щоденника. Цей набір текстів забезпечує більше емоційне насичення другої частини. Молодий драматург Трепльов з "Чайки" А. Чехова є прототипом Марселя Шоленко, товариша актриси, який написав п'єсу, що не отримала визнання. Сама вона, крім того, що грає уривки з його п'єси, виконує також уривки монологів Ніни Заречної, в тому числі і ті пасажи, у яких дівчина грає виставу за текстом Трепльова. Тобто, подвійна структура *театр в театрі*, до якої звертався А. Чехов, у п'єсі Ф. Міньяна дублюється ще один раз. Як зазначає Ю. Лотман, особливо важливими виявляються межі, які відділяють окремі плани оповіді [3]. Паузи, які робить актриса, переходячи від одного фрагменту до іншого, створюють дистанцію між самим процесом висловлювання і його одиницями, що, зрештою, увиразнює багатоголосся.

Якщо монологи з "Чайки" призводять до повторного дублювання *театру в театрі*, то фрагменти зі "Щасливих днів" С. Беккета дають змогу Ф. Міньяну реалізувати у *театрі голосів* принципи драматичного письма, запропоновані театром абсурду. Наприклад, в авторських ремарках передбачено, що, крім актриси, на сцені присутні також два чоловіки. Жінка постійно звертається до цих чоловіків, проте лише молодший чоловік кілька разів промовляє короткі репліки у відповідь на звертання жінки. Зображуючи Вінні зі "Щасливих днів" С. Беккета, актриса перетворює мовчазних чоловіків, що спостерігають за нею

на Віллі, який так само без слів реагує на монолог своєї дружини. Таким чином відбувається редукування драматичного персонажа до голосу, що лунає зі сцени.

Наведені приклади засвідчують, з якою легкістю у другій частині п'єси "Помешкання" відбуваються переходи між різними цитованими текстами, і доводять, що драматичний персонаж у ній функціонує, не як чітко вкорінена у дієгезі фігура, а як голос, здатний легко долати межі окремих планів оповіді.

Якщо у першій частині п'єси йдеться про торгівлю, у другій – про театральну гру, то остання частина за своїм змістом і формою наближається до журналістського кримінального розслідування. Вона має найбільш насичену фабулу. Йдеться про історію *чорних хронік*: власноруч Жан-Клод вбиває свою дружину, дітей, тестя і робить замах на коханку. Засновуючись на листах, свідченнях коханки, родичів, бібліотекаря і архітектора, який планував розкішну віллу, де мешкала сім'я, щоденник вбивці, а також статтях з "жовтої" преси, оповідач переповідає подробиці "*горезвісної справи*" [6]. Слід зауважити те, що навіть при зміні тематики драматург продовжує залучати до оповіді фотографії і літературні цитати. Глядачам демонструються фотографії із сімейного альбому, на яких зафіксовані окремі епізоди з життя родини, яка мешкала у розкішному будинку. Кожна світлина супроводжується коротким поясненням моменту, зафіксованого на ній, і детальним описом самого інтер'єру, наприклад, так розповідається про дитячу кімнату: "*Дитяча кімната, сфотографовано Жан-Клодом./Оповідач коментує світлинку./ Як і в решті кімнат, у дитячій встановлені розсувні двері, прикрашені вітражами, прохід веде у вузький коридор, на підлозі ламінат з червоного кедр, всюди гарне освітлення, вдало підібрані меблі./ Видіння Жан-Клода/Я побачив дружину і дітей, які лежали мертвими у ліжку*" [6; с. 50].

Між детальним професійним описом інтер'єру і подробицями кривавої розправи, виникає сильний контраст. Він є одним з прийомів поширення скандальної інформації у ЗМІ. Інформація представлена таким чином, що між комфортним сімейним побутом і подробицями жорстокого вбивства виникає інформаційна порожнеча, яка збурує уяву того, хто намагається розібратись у справі, і в той самий час переводить її у розряд надзвичайних випадків. Як пише місцева газета: "*15 січня я не зміг миритися з дійсністю*", – *заявив Жан-Клод Р. Після вбивства дружини, дітей, батьків і злочину у Фонтенбло, де він намагався позбавити*

життя свою коханку Шанталь Рігуло, він повертається додому у регіон Жура, на віллі з трьома трупами, він дивиться телевизор, робить записи у щоденнику, ковтає снодійне і підпалює дім, про пожежу повідомили комунальні робітники, які приїхали прибирати сміття" [6; с. 71]. Оповідач звертається також до літературного цитування, зокрема, "Падіння" А. Камю та пророцтва Ісаї, проте їм відведено значно менше уваги, ніж цитатам з А. Чехова, С. Беккета і Шопенгауера у попередній частині. Таким чином, заключна частина п'єси ввібрала в себе елементи попередніх частин: це і коментарі до візуального матеріалу, і детальний опис світу матеріальних речей, і вирізки з преси, які перетворюють драматичний монолог на поліфонічний текст, що вступає у тісний контакт з повсякденням пересічної людини. З точки зору архітектора, прокурора, свідків, журналіста і самого підозрюваного оповідач описує місце, де сталась трагічна подія.

Поліфонія драматичного монологу перетворюється на *поліцентризм* на рівні загальної композиції п'єси. Три історії, з яких вона складається, не пов'язані єдиною сюжетною лінією. Назва тексту – "Помешкання" – зберігає експліцитний зв'язок лише з заключною частиною, в якій йдеться про віллу. Проте цілісності п'єси додають художні елементи, які повторюються у різних варіаціях у кожній з трьох частин, забезпечуючи поліфонічність драматичного мовлення персонажів. Передмова п'єси складається з п'ятдесяти лаконічних фраз, які слугують короткими замальовками про будні різних людей. На основі принципу поліцентризму кожна з них могла б стати розгорнутим монологом, рівноцінною частиною "Помешкань", а кожне згадане у ній ім'я могло б перетворитись на повноправного персонажа *театру голосів* Ф. Міньяна.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гальцова Д.Е. Структурализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма/ Д.Е. Гальцова – М.: РГГУ, 2012. – 542 с.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр/ Ханс-Тис Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
3. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры/ Юрий Михайлович Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – 478 с.
4. Паві П. Словник театру/ Патріс Паві. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 640 с.

5. Azama M. De Godot à Zucco : anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000. en 3v. / Michel Azama, Michel Corvin, Jean-Clade Lallias. – P. : Théâtrales : SCÉREN-CNDP, 2003. – V. 1. – 350p.;
6. Minyana Ph. Habitation. Pièces/ Philippe Minyana. – P. : Théâtrales, 2001. – 127 p. Pavi P. Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Saurrote a Vinaver./ Patrice Pavis. – P. : Nathan, 2003. – 236 p.
7. Pors Le S. Le Théâtre des voix. A l'écoute du personnage et des écritures contemporaines/Sandrine Le Pors. – Rennes : PUR, 2011. – 190 p.
8. Ubersfeld A. Lire le théâtre III /Anne Ubersfeld. – P. : Belin, 1996. – 217 p.

ТРАНСПОЗИЦІЯ ХВОРОБИ: АВТОФІКЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ ОНКОГРАФІЇ

Олександра РЕКУТ-ЛІБЕРАТОРЕ
Університет Флоренції

Між чисельними автобіографіями онкохворих і художніми експериментуваннями із неоплазією вигаданих персонажів існує проміжна форма письма: транспозиція власної хвороби у фікціональний тілосвіт. “Непевне лихо” (1964) і “Анонімний венеціанець” (1976) Джузеппе Берто, “Візитерка” (2000) Фульвіо Томіцци, “Хай збудеться воля твоя” (2009) Стефано Бальді, “Дерево, посаджене тисячоліття тому” (2010) П’єтро Калабрезе, “Фіолетове і чорне” (2011) Розанни Фіоріно, а також газетні шпальти і персональні сайти цих авторів послуговували матеріалом дослідження. Діагноз ракової пухлини, що поєднує скрипторів та їх протагоністів, визначає характер цього складного біноміального співвідношення.

Ключові слова: онкографія, неоплазія, автофікціоналізація, транспозиція, автобіографічне письмо.

На грани между многочисленными автобиографиями онкобольных и художественными экспериментами с неоплазией вымышленных персонажей существует промежуточная форма письма: транспозиция собственной болезни в фикциональный теломир. “Смутная напасть” (1964) и “Анонимный венецианец” (1976) Джузеппе Берто, “Визитерка” (2000) Фульвио Томиччи, “Пусть сбудется воля твоя” (2009) Стефано Бальди, “Дерево, посаженное тысячелетие назад” (2010) Пьетро Калабрезе, “Фиолетовое и чрное” (2011) Розанны Фиорини, а также газетные полосы и персональные сайты этих писателей послужили материалами исследования. Диагноз раковой опухоли, который объединяет скрипторов и их протагонистов, определяет характер этого сложного биномального соотношения.

Ключевые слова: онкография, неоплазия, автофикционализация, транспозиция, автобиография.

Midway between numerous autobiographies written by cancer patients and experimental literature employing fictional characters, there exists an intermediate form of writing: the transposition of individual illness within a fictional universe. This study examines the novels *The Dark Illness* (1964) and *Anonymous Venetian* (1976) by Giuseppe Berto, *The Visitor* (2000) by Fulvio Tomizza, *Thy Will Be Done* (2009) by Stefano Baldi, *The Thousand Year Old Tree* (2010) by Pietro Calabrese, and *Purple and Black* (2011) by Rosanna Fiorino, as well as articles and blogs written by these authors. The cancer diagnosis that joins these authors to their fictional protagonists shapes the nature of this complex relational dynamic.

Key words: cancerography, neoplasia, autofiction, transposition, autobiographical writing.

У сфері так званої “онкографії” – похідний термін із “намографії” Енн Хансакер Хоукінс – фікціональний аспект є досить вагомим. У представленій розвідці я не братиму до уваги ті твори, в яких хворим на рак є вигаданим персонажем, ні автобіографії онкологічних пацієнтів, які публікуються сьогодні майже щоденно в більшості країн світу. Стрижнем моєї роботи є тексти, засновані на досить специфічному пакті між автором і персонажем, яких поєднує одна спільна хвороба: рак. На відміну від леженівських скриптора і наратора, що, як відомо, часто поділяють одне ім’я і де обов’язковою умовою є оповідь від першої особи, цей пакт, заснований на спільній хворобі, що є більш потужним зв’язком, ніж використання займенника “я”.

Серед видатних італійських письменників ХХ століття, які вдалися до “онкофікціоналізації” (дозволю собі впровадження цього концепту), необхідно пригадати щонайменше двох: Джузеппе Берто та Фульвіо Томіцци. Дж. Берто помер у 1978 від раку, з яким мужньо боровся протягом останніх чотирьох років життя. Зазначимо, що ця хвороба була присутня у творах Дж. Берто ще за довго до її появи у житті письменника, як, наприклад, у романі “Непевне лихо” (1964), і зникає з його сторінок у роки, що безпосередньо передують смерті. Слід уточнити: у Дж. Берто останнього періоду відсутні розмірковування про онкологічну хворобу, але не про помирання в його філософському та метафоричному розумінні. Фікціональна гра у тексті “Непевне лихо” пов’язана з двома хворобами відразу. Протагоніст є невротиком, це захворювання спричинене карциномою батька. Почуття провини та фобія такої самої хвороби є тематичним ядром оповіді. З приводу поєднання фікціонального та реалістичного у романі критик Ферруччо Монтеросо писав: ““Непевне лихо” поєднує у собі справжні та вигадані моменти (що до речі було