М. КУЛЕШИР

ИЗОБРАЖЕНИЕ ГЛОБАЛЬНЫХ КАТАСТРОФ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖ. УИНДЕМА И ДЖ. КРИСТОФЕРА

В статье рассматриваются апокалиптические романы английских писателей Дж. Уиндема и Дж. Кристофера. Автор анализирует изображение глобальных катастроф, их причины и следствия.

Ключевые слова: апокалиптический роман, глобальная катастрофа, апокалипсис, постапокалипсис.

M. KULESHIR

THE DEPICTION OF GLOBAL CATASTROPHES IN THE NOVELS BY J. WYDHAM AND J. CHRISTOPHER

The article deals with the apocalyptic novels by the English writers J. Wyndham and J. Christopher. The author analyzes the depiction of the global catastrophes, their causes and consequences.

Key words: apocalyptic novel, global catastrophe, the Apocalypse, postapocalypse.

УДК 82.0

Лідія МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА

СВОЄРІДНІСТЬ ДЕТЕКТИВНОГО НАРАТИВУ В ПРОЗІ МАРЕКА КРАЄВСЬКОГО

Досліджена наративна природа літературного детективу Марека Краєвського кінця XX – початку XXI ст. З'ясовано, що чільна особливість прози сучасного польського письменника полягає в тому, що зображення людини центрується і не з позиції стороннього спостерігача, і не як центру художньої системи з акцентом на трагічній події. Вивчена природа художнього конфлікту в романах М. Краєвського. Зокрема, на матеріалі художнього тексту простежено розвиток психологічної складової трагічного конфлікту, у ході розгортання якого натуралістичні подробиці обіймають увесь хронотоп, акцентуючи на деталізованій описовості.

Ключові слова: гетеродієгетичний наратив, наратор, фікційний хронотоп, документалізація викладу, розщеплення наративної свідомості.

Творчість польського прозаїка Марека Краєвського стала більше, ніж помітним явищем у сучасному світовому письменстві. Автор настільки оригінально розвиває поетику детективу, що цілком заслуговує увійти до когорти класиків жанру, при цьому не засвідчуючи явного наміру продовжити певну літературну традицію. Найімовірніше, романи «Смерть у Бреслау» (1999), «Кінець світу в Бреслау» (2003), «Привиди в місті Бреслау» (2005), «Чума в Бреслу» (2006), «Голова Мінотавра» (2009), «Числа Харона» (2011) стануть значним внеском у надбанні світового детективу. Міметична картина світу калейдоскопічно поєднується із інтелектуалізмом, подієвістю, психологізацією, описовістю, драматизацією та ліризацією водночас – наратив охоплює усі ймовірні проекції особистісного переживання пересічної чи екстраодринадної ситуації (або події). Власне поглиблений психологізм у викладовому малюнку тексту привертає особливу увагу. Виглядає на те, що детективна проза М.Краєвського чи не найпереконливіше засвідчує стильову своєрідність літератури початку ХХІ століття – закономірне вичерпування ресурсу постмодернізму повертає художній дискурс до реалістичного горизонту, водночас оригінально окреслюючи його контури.

Нинішня доба літературознавчих студій майже тотожно відтворює шукання понад столітньої естетичної думки. Адже маємо період, коли художньо-естетична практика знову стає частиною глобальної теоретико-методологічної трансформації, спричиненої кризою світогляду попередніх епох. Помітне завершення цивілізаційної доби глобалізації із виходом у постглобалізаційні координати поєднується із новою якістю літературної творчості, що відважно виходить за хиткі та химерні межі постмодернізму.

Сучасні ідеї інтелектуальних рухів лише набувають виразних формулювань, однак співзвучно відповідають на всеохопне на початку ХХІ ст. відчуття кризи, зумовленої, з одного боку, виразним занепадом будь-яких етичних цінностей та канонів, а з другого – осмисленою потребою найбільш фундаментальні моральні та духовні цінності відродити, відновити, осучаснити, «оживити». На авансцену суспільного та мистецького зацікавлення традиційно повертається потреба пізнати унікальну природу особистості не лише в контексті суспільно значущих впливів, але й

у комплексі власних характерологічних чинників, тобто активізується психологічна складова як поетологічного дискурсу, так і похідного дослідницького інструментарію.

Наративна природа літературного детективу М.Краєвського кінця ХХ – початку ХХІ ст. особлива тим, що зображення людини центрується і не з позиції стороннього спостерігача, і не як центру художньої системи з акцентом на трагічній події. У Краєвського нема драматичного конфлікту – усі романи посилено трагічні, місцями фізіологічні подробиці просторують увесь хронотоп із домінуванням деталізованої описовості. Зазвичай у детективі наратив фокусує подію як факт, подію як тривання, подію як передбачення чи очікування або особу (слідчого, потерпілого, злочинця) у різних варіантах особистісної репрезентації, на різних етапах втілення ключової події чи ситуації. У поетиці Марека Краєвського домінує емоція, що втілюється по-різному: моментально фіксується і зникає з художнього простору, несподівано набуває парадоксального сенсу, розростається до певного психологічного стану чи настрою або трансформується в натуралістичний малюнок. Наприклад, виразна деталь для психологічного портрета одного із наскрізних персонажів, заступника шефа кримінального відділу управління поліції Ебергарда Мокка: «Мокк часто ловив себе на тому, що трагічна звістка викликає в нього невідповідні думки, а жахливі картини злочинів – веселощі. Коли у Валбжиху померла його мати, найперша його думка була про побутові проблеми, а саме: що робити зі старим, величезним диваном, якого не можна було витягти ані крізь вікно, ані крізь двері? А від вигляду худих, блідих литок божевільного жебрака, котрий лупцював якогось хлопчину біля колишнього управління поліції на Шубрюке, 49, на нього напав дурнуватий сміх. Так само й тепер, коли Форстнер послизнувся в калюжі крові, що заливала підлогу салону, Мокк вибухнув сміхом» [8, 12]. З точки зору homo legens такий психологізований фрагмент наративу цілком відповідає специфіці жанру, однак інтенційна настанова на емоційно-психологічне дистанціювання центрального персонажа від безпосереднього родієвого простору засвідчує стиль автора із акцентуванням інтерпретації, а не рецепції.

Навколишній світ породив певний(-і) особистісний(-і) тип(-и) і спрямовує фокус зору письменника, тому окремий персонаж, посідаючи визначене місце в наративній структурі і будучи активним учасником комунікативного процесу, визначає рецепцію та інтерпретацію світу – за суттю своєю фікційного, за суб'єктивним чинником ілюзорно об'єктивного. Об'єктивність здебільшого маркована автором імпліцитно, однак, скажімо, роман «Голова Мінотавра» навмисно документалізований (автор наполягає на достовірності викладу, подаючи в додатку львівські та бреславські топоніми). Функціональне призначення оповідного чи розповідного центру в романах М. Краєвського поступається персоніфікації «того, хто говорить», переконливо тотожного із «тим, хто знає» і «тим, хто відчуває». Наратор у просторі художнього твору «розщеплюється» на кілька компетентнісних рівнів: він концентрує події і формує структуру розповіді, він володіє контекстним тлом для розгортання фікційного світу, він настільки асимільований у життєвий простір свого персонажа, що сприймається читачем і як учасник зовнішньоописового малюнку, і як частина характеротворчого процесу. Водночас наратор досить переконливо окреслює рецептивний горизонт, ретардуючи виклад психологічним аналізом.

Наративна специфіка романного детективу починає конкретизуватися вже на етапі вибору матеріалу (артикулювання голосу наратора у фікційному світі вказує на ключові сюжетні повороти оповідної історії, сформатованої на основі деякої події чи ряду подій); дає можливість змоделювати спосіб розкриття характеру персонажа; уможливлює розширення й уточнення поняття «масштабу події». Позірно апелюючи до новелістичного дискурсу («новелістичний матеріал не потребує ілюзії продовженості в часі, адже незвичайна подія не може тягнутися роками» [104, с. 14]), наративна компетентність мусить спиратися на подробиці з приватного життя персонажів, які допоможуть упізнати у нараторові саме джерело всезнання (отож, новелістичний стрижень детективного наративу проектується на роман). Завдяки гетеродієгетичній стратегії викладу фіктивна дійсність романів М.Краєвського постає в уяві читача або як об'єктивний виклад деякої події, або як лапідарно відтворений емоційно-психологічний стан людини, або як живий діалог

оповідача з персонажем. І коли відбувається гомодієгетизація викладу, раптовий та несподіваний вихід свідомості персонажа конкретизує не лише описану ситуацію, але й її рецепцію: «Нікотин завжди прочищав Моккові мозок. Так було й зараз: йому сяйнула геніальна думка, а саме: самогубство злочинця в камері та його швидкий похорон. (Тоді нацисти не змусять мене вигадувати антинімецьку біографію злочинця; скажу їм, що він уже мертвий, а я не маю часу бавитися в бюрократичну тяганину й фальсифікувати протоколи допитів. Це виправдає мене перед ложею, бо навіть якщо гітлерівські газети напишуть відповідне curriculum vitae, я відповім їм цілком правдиво, що я до того непричетний). Це б його врятувало. Та за мить він спохмурнів. Він не взяв до уваги іншої прикрої можливості. А що буде, якщо він узагалі не знайде злочинця?» [8, 25-26]. Нашарування наративних пластів підпорядковане загальному намірові – максимально деталізувати виклад у психологічних подробицях.

Детективу М. Краєвського властивий особливий акцент смислотворення: у центрі – перипетії душевного життя особи, яка навмисно не надто узалежнюється від суспільного оточення, часом підкреслено дистанціюється від нього, що спричиняє специфіку наративної конфігурації оповідності / розповідності. Активізуються ті засоби відображення дійсності, що дають можливість проникнути в психіку людини, вивчити основні мотиви почуттів і поведінки. Усі подробиці портрету, як і фрагменти інтер'єру створюють відповідне наративне тло: «Ебергард Мокк сидів без сорочки у власному помешканні на Редіґер-пляц і відпочивав після важкого, нервового дня. Він розклав шахівницю, розставив фігури й намагався заглибитися в читання «Шахових загадок» Юбербранда […] Як завжди, вибрав собі позицію захисника й з утіхою віднайшов розв'язку, яка спричинила пат […] Мокк не підходив до телефону, який цього вечора вперто видзвонював уже вчетверте. Він очікував почути холодний голос барона, який викличе його зі звітом. Що він міг сказати фон дер Мальтенові? […] Телефон настирливо дзеленчав. Мокк рахував дзвінки. Дванадцять. Підвівся й пройшовся кімнатою. Телефон замовк. У цю мить він кинувся до апарата. Пригадав собі телефонний принцип фон Гарденбурґа: чекати до дванадцятого дзвінка. Пішов до кухні, де витяг з комірчини кільце сухої ковбаси. У слуг був

нині вихідний. Відірвав зубами чималий шматок. Тоді заїв ложечкою гострого хрону. Жував, спливаючи сльозами, бо хрін був дуже гострий […] Телефон озвався знову. (Де може бути Антвальдт?). Другий дзвінок. (Я ще доберуся до цього клятого Форстнера!). Третій. (Нервовий день, хоча нічого й не сталося). Четвертий (Саме тому й нервовий). П'ятий. (Шкода Антвальдта, добре було б такого мати в себе). Шостий. (Нічого не вдієш, і він опинився в «лещатах»). Сьомий. (Треба привести собі якусь дівку. Це мене заспокоїть). Восьмий. (Не візьму ж я слухавку з повним ротом). Дев'ятий. (Так, подзвоню мадам де Ґеф). Десятий. (Можливо, це фон Гарденбург). Телефон подзвонив уодинадцяте. Мокк кинувся до передпокою й підняв після дванадцятого дзвоника» [8, 25-26]. Видається, що така розлога цитата якнайкраще демонструє інтенційну складову наративної стратегії. Взята в дужки (графічно позначена) мовленнєва репрезентація персонажа не змінює гетеродієгетичної парадигми роману назагал, лише увиразнює її. Поєднання граматичних форм третьоособового та першоособового викладу сприяє поглибленому психологічному малюнкові. Читач разом із Мокком спочатку дистанціюється від важкого дня (означенням дистанції є шахова дошка), далі наративно-рецептивна конфігурація виводить на спроби зрозуміти самомотивацію поведінки персонажа, і зрештою, відбувається синхронізація навмисного віддалення від реалій «нервового дня» із мимовільним зближенням із пізнанням того, що не відбулося і чому саме не відбулося. Для сприймання психологічного стану Мокка важливим також є часові співвіднесення: тривання телефонного дзвінка дорівнює триванню думки чоловіка. А що довжина фрази щоразу інша, то маємо можливість переживати різку зміну настрою персонажа.

Поглиблений психологічний аналіз у романах М.Краєвського позначився на сюжетно-композиційній структурі твору. Попри значну кількість трагічних подій, попри велике число дійових осіб, розгортання наративу скеровується в бік різноформного відтворення внутрішнього стану особистості, напруження сюжету полягає у передачі найменших людських почуттів, настроїв, емоційних станів. На думку Ж. Женетта, «...сучасна людина відчуває своє часове тривання як «тривогу», свій внутрішній світ як нав'язливу турботу чи нудоту; віддана владі «абсурду» і терзань,

вона заспокоюється, проектуючи свою думку на речі, конструюючи плани та фігури, черпаючи таким чином хоч трохи стійкості й стабільності з простору геометричного» [5, 127]. Постійна трагедія (позаяк атмосфера злочину невіддільна від трагічного пафосу сприймання) змушує центр (у психологічному форматі – це Мокк) шукати ймовірні конфігурації, творити їх, якщо не вдалося знайти. Так, символічного значення набуває кабінет Мокка, де кожна деталь інтер'єру спричиняє новий спогад або виводить на теперішні міжособистісні стосунки (тандем «Мокк – Антвальдт» випадково артикулювався з боку Мокка у «мій сину»), на інтимне життя детектива (на його ж переконання, співзвучне з Фройдом), а також на ситуативні емоційні стани (коли чувся щасливим, згодом коли розлучився з Інґою та зневірився у високих почуттях тощо) (роман «Смерть у Бреслау»). Непоодинокими є деталізовані описи інтер'єру в романі «Кінець світу в Бреслау», де довготривала тривога та емоційна втома Мокка втілюються у «настирливих криках молочників за вікном», у «викладеній плиткою підлозі передпокою», у дзеркалі (у ванній кімнаті), з відображенням, у якому можна коротко подискутувати з приводу вчорашнього дня.

Для пізнання психологічного стану головного героя М. Краєвський майстерно використовує потрети, напрочуд динамічні та контрастні: «Зачувши голос Софі, Мокк скинув пікейну хатню куртку, сірі грубі вовняні брюки і знову вдягнув костюм і краватку та шкіряні туфлі, що блищали від крему. Тоді придивився в дзеркалі до свого обличчя із двоповерховими зморшками під очима й сягнув по кухоль з нецукрованою м'ятою, яка, за словами Адальберта, була найкращими ліками від похмілля» [7, 40]. Продовження зовні втіленого пригніченого, депресивного стану зауважуємо у відтворенні переживань і почуттів кримінального директора: «Зараз, коли він їхав засніженим містом, його огортали суперечливі почуття. Його дратували власна цікавість і допитливість, що скеровували його думки в бік давніх злочинів і нещасть, разом з тим він досліджував їх так завзято, що забув про справу […] Він усоте лаяв себе сьогодні за те, що керувався якимись псевдо філософськими, детерміністськими припущеннями […] Мокк лютував на самого себе за те, що вів слідство, у якому предмет пошуку не був чітко визначеним […] Була ще одна причина нервувань Мокка: сьогодні він не мав у роті ані краплини

алкоголю» [7, 95]. Уразливість емоційного стану детектива підкреслюється щоразу, незалежно від рівня сюжетної напруги чи важливості описуваного епізоду: «Ріссе підсунув Моккові порцелянову китайську скриньку, заповнену цигарками в блакитні смужечки. Мокк закурив одну з них і задивився на чудовий кавовий сервіз. Вишуканий мотив бамбукових пагонів, що прикрашали чашечки, кавник і цукорницю, нагадав йому про його колишні орієнтальні захоплення» [7, 106].

Важлива особливість детективного наративу Марека Краєвського полягає у вмілому поєднанні обох видів розгортання викладу: «фабульного» та «комунікативного». Для першого важливим є текст як виклад послідовного розгортання подій, як поступове відтворення деякої історії; другий зупиняється безпосередньо на художньому тексті як посередникові для здійснення комунікації між автором та читачем. Ж. Женетт наполягає на тому, що основою будь-яких теоретичних міркувань з приводу функціонування художнього тексту в культурному просторі є опозиція «об'єктивної розповіді та суб'єктивного дискурсу» [3, 294]. У викладі І. Папуші ця диференціація наративу має формат: «репрезентації» та демонстрації певного ряду її властивостей – «часових і причинних» [9, 31]. Зрозуміло, що «фабульний» рівень наративу в романах М. Краєвського розгортається відповідно до природи детективного жанру, тому послідовність достатньо умовна (водночас співвідношення репрезентації події та її аналізу зрештою зумовлені та витримані у цілковитій послідовності). «Комунікативний» аспект викладу в романах польського письменника є незаперечним, а обрана автором наративна стратегія дає можливість якнайпереконливіше його реалізувати. Поєднання обох складових організації наративного простору дає підстави для осмислення кардинальних змін контекстного простору не лише літератури, але й культури загалом, для втілення потреби проникнути в гіпотетично первинний смисл твору з несподіваної як для автора, так і для його перших читачів точки зору.

Поетика детективу М. Краєвського у наратологічному дискурсі сучасного літературознавства об'єктивно перебуває на межі структуралізму, рецептивної естетики, герменевтики, однак принциповими для неї стають питомо «розповідні» категорії:

«комунікативне розуміння природи літератури; уявлення про акт художньої комунікації як про процес, що відбувається одночасно на кількох оповідних рівнях; переважний інтерес до проблеми дискурсу; теоретичне обґрунтування численних оповідних інстанцій, котрі виступають у ролі членів комунікативного ланцюга, по якому здійснюється «передача» художньої інформації від письменника до читача, які перебувають на різних полюсах процесу художньої комунікації» [10, 69]. Для контексту наративного дослідження детективного викладу М. Краєвського доречними є деякі категорії рецептивної естетики, зокрема поняття стратегії тексту. Будучи окресленим Г. Яуссом як залежність читацького сприйняття не лише від його суб'єктивної позиції, це поняття набуває здатності узалежнюватися від розповідної настанови автора і таким чином артикулюватися як поняття наративного аналізу. Домінантною ознакою стратегії тексту М. Краєвського є деталізація на рівні усіх складових викладу.

Аналогічно реалізована у романах М. Краєвського функція наратора. Формально оповідна інстанція не виводить інтенцію творення поза межі художнього світу, лише впорядковує комунікативне поле тексту. Важливо, що наратор здатний стати центром порозуміння в класичній опозиційній структурі між мовою та мовленням, між адресантом та реципієнтом, а згодом – між смислом та значенням тексту. Скажімо, для конкретизації емоційно-психологічного стану персонажа впроваджений своєрідний діалог свідомостей: «Вкладаючись обіч дружини, Мокк вслухався в цокання годинника. Засинаючи, пригадав сцену з молодих літ. Двадцятирічним студентом він гостював у своїх далеких родичів під Требницею […] Сидів на березі річки під старим дубом […] Курячи цигарку, Мокк прислухався до сварки кількох сільських дівчаток, що гралися по той бік річки. Жорстокі створіння верескливими голосками проганяли кривеньку дівчинку, дражнячи її кульгою. Дитина стояла над водою і дивилася в бік Мокка. У простягнутій руці тримала стару ляльку, заштопане платтячко тріпотіло на вітрі, свіжоначищені черевики були замащені глиною. Раптом Мокк усвідомив, що вона нагадує йому птаху з перебитим крилом. Він дивився на дівчинку і раптом розплакався. Зараз він теж не міг стриматися від плачу. Дружина щось пробурмотіла крізь сон. Мокк відчинив вікно й підставив

розпашіле обличчя під струмені дощу. Маріетта фон дер Мальтен теж була кривенькою і він пам'ятав її ще дитиною» [8, 14]. Фікційні світи першого та другого рівнів раптом трансформуються у сприймання реальності «тут-і-тепер», безпосередньо впливають на фізичний стан головного героя, набувають дійсних обрисів та відчуттів.

На думку Ж. Женетта, основою диференціації наративу є психологічні категорії об'єктивного – суб'єктивного: «об'єктивної оповіді та суб'єктивного дискурсу», тобто «суб'єктивним» є дискурс, у якому явно чи неявно марковано присутність «я» (чи відсилання до нього), але це «я» визначається не просто як особа, яка проголошує дану промову; також і теперішній час, головний час дискурсивного способу вираження, визначається всього лише як момент, в якому промовляється дана промова, так що його використання маркується «збігом у часі описуваної події з актом мовлення, що його описує». І назворот, об'єктивність оповіді визначається як цілковита відсутність відсилання до розповідача» [3, 295]. Компетентний наратор Краєвського встановлює рівень читацької самостійності та відповідальності – часом він дає настанову на цілковиту асиміляцію рецептивного поля з інтенційним зусиллям автора, часом створює враження самості читача і дозволяє вживатися в цілком об'єктивований світ. Одночасно наратор окреслює кордони фікційності в художньому просторі, позаяк читачеві запропоновано виявити переважання того, що було чи того, що могло би бути зображеним у тексті. Місця домислювання описового малюнка та сумування наявних чи уявлюваних значень текстових фрагментів встановлюються у виразному домінуванні наративного знання. Саме тому поодиноке артикулювання «я-викладу» не змінює гетеродієгетичного характеру нарації у романах М.Краєвського.

Для пізнання специфіки детективного наративу слушним видається міркування Ж.Женетта, який, намагаючись якомога тісніше зблизити мовлення автора (мову тексту) і мовлення читача (мову твору), зазначає, що «в дискурсі майже завжди є деяка доля оповідності, в оповіді відома доля дискурсивності» [3, 297]. Ймовірно, це відбувається саме через комунікативну стратегію всього комплексу авторського вирішення літературного детективу як цілісного естетично-пізнавального феномена: так само, як автор

сподівається на артикуляцію сприйняття свого досвіду кимось іншим і тому поводиться як реальний учасник змодельованого ним діалогу, читач ідентифікує себе з Ідеальним Читачем (У. Еко), і вважає свою версію значення твору цілком аналогічною авторському задумові. Тому оповідь та дискурс синхронно збігаються у безпосередньому розгортанні тексту – конкретизації події і до деякої міри розходяться на рівні індивідуалізації смислу. Процес сумування значень конкретного тексту відбувається не лише під впливом суб'єктивного читацького сподівання та його реалізації, але й як цілком об'єктивний розвиток подієвості від однієї точки сюжету до наступної (чи наступних). Як вважає Ж. Женетт, «не становить складності визначити оповідь як зображення однієї чи кількох послідовних подій, реальних чи вигаданих, за посередництва мови, у тому числі мови письмової» [3, 284]. Однак стосовно параметрів рецептивного поля художнього світу М.Краєвського цілком ймовірними є варіанти прочитань поза конкретизованими інтенційними пропозиціями. Адже горизонт сподівань може орієнтуватися саме на подію (причину, перебіг, результат), а не на синхронізацію із подією приватного життя кримінального директора. Водночас важлива роль належить включеним у текст наративним паузам, що дають можливість пізнати правдивий сенс описаної трагічної події.

Детектив М.Краєвського засвідчує, що у межах деякої події, котра формує основу твору, автор свідомий того, що на етапі рецепції замислена ним подія оживатиме, долаючи своє первинне значення: «Як основне положення слід прийняти *довільність оповіді* […] ту запаморочливу свободу, яка дає оповіді, по-перше, вибирати при кожному кроці яку завгодно орієнтацію, […] тобто довільність напряму (чи спрямування – *Л.М.-Б.*); по-друге, свободу зупинятися на місці та розбухати за рахунок додавання різних обставин, повідомлень, знаків, […] тобто довільність розповсюдження. Так ілюзії цілковитого наслідування дійсності детермінізму була би протиставлена інша – *можливого-в-кожен-момент*, яка здається більш істинною» [4, 317]. Оповідь Краєвського демонструє максимальну довільність оповіді, позаяк текст насичений численними деталями, описами, роздумами, внутрішніми монологами тощо.

Поділ об'єкта наративного дослідження може продовжуватися стосовно площини реалізації тексту – сприймання самої події як доконаного у фікційному світі факту та репрезентації ілюзорного контакту уяви читача із зображеним розгортанням цієї події. Власне читацька стратегія у цьому випадку більше придатна до модифікацій, оскільки, на відміну від автора, фіксація читачем значень читаного в деякий момент тексту є ситуативною, малопередбачуваною, залежною від психологічного стану реципієнта. Свобода ж авторської перспективи обмежена самим фактом письмового фіксування як події, так і її тенденційного забарвлення, причому дискурс авторської фокалізації поступово зміщується на користь саме індивідуалізованого сприймання. Очевидно тому, розрізняючи «три види оповіді: правдоподібну, мотивовану і довільну», Ж. Женетт уважає, що «єдинозначущою відмінністю є відмінність між мотивованою та немотивованою оповіддю. Ця відмінність очевидним чином приводить нас до вже визнаної опозиції оповіді та дискурсу [див.: 4, 322]. Для наративу Краєвського характерною є радше не відмінність, а певна тотожність між мотивованою та немотивованою оповіддю. Численні алюзії та особисті рефлексії сповільнюють презентацію події, водночас мотивуючи її. Натомість етапи конкретизації події зумовлюють наступні зупинки викладу задля поглиблення психологізації зображення.

Природа детективу М.Краєвського як літературно-художнього явища настільки складна та багаторівнева, що спроба однозначного тлумачення сутності оповідного начала неминуче завершиться невдачею. Наративна площина досліджень розростається до системи значень аналогічно до розширення комунікативного простору самого тексту. Якщо детективний простір визнаємо «вторинною моделюючою системою», то окреслення наративних контурів аналітичного процесу виглядає як «третинна моделююча система» чи «система третього рівня значень» (за аналогією із класифікацією наратора в концепції В. Шміда), однак семантика її набагато довільніша і ширша, оскільки визначається переважно позатекстовими чинниками. Контекст творення лише частково перекривається у смислових позиціях із контекстом сприймання, адже в першому чільне місце належить комплексу уявлень автора про світ, який проектується на очікуваний відгук читача, а для

другого – основним є життєвий досвід саме реципієнта, і чим далі відходимо від історичності творення, тим більше помітно контекст рецепції затемнює первинне значення твору. Тому функція наратора визначається ще й потребою стримувати довільність читання, коригувати настанови та сподівання від естетичної комунікації, як її артикулює читач, і максимально повно виявляти контекст автора. Можливо, для зближення рівнів творення та сприймання М.Краєвський активно послуговується графічними можливостями і тексти романів вирізняються дужками, курсивними написами, а також фрагментуються із точним позначенням часу, місця дії: «Він кружляв навколо столу, наче оскаженіла тварина. Враз зупинився й ляснув себе по лобі долонею. (*Ця спека мене доконає. Я вже й думати розучився*). Тоді зручно вмостився у фотелі й подзвонив» [8, 74]; «Бреслау, вівторок 17 липня 1943 року. Сьома година вечора» [8, 186].

Процес форматування наративного дискурсу повинен відмежувати розповідну заданість тексту від його рецептивної площини. Існування оповідної чи розповідної інстанції так або інакше втілює чимало контекстних нашарувань; для кращої в якісному розумінні та глибшої, на думку автора, комунікації ним вводиться значне коло світоглядних, етичних та абстрактно-персональних підказок. Функція ж наратора – асимілювати комплекс підказок «авторського дискурсу» в читацький. Тому літературний текст пропонує модифікацію наративної стратегії, що визначається первинним задумом творення. Навіть при відокремленні «єдиного типу літературного дискурсу, який володіє специфічним ілокутивним статусом, – це «позаособового» оповідного вимислу» [2, 385], слід визнати умовність такої аналітичної операції. Оскільки позаособовість також може бути свідомою чи навмисною, тобто виразною авторською стратегією. Настанова на позаособовість у Краєвського поєднується з максимальною персоніфікацією викладу (включаючи натуралістичні подробиці).

Важливими, на думку В. Шміда, умовами подієвості є «фактичність або реальність» та «результативність» [11, 15] зміни деякого початкового стану. Навіть будучи частиною уявлюваного читачем (і створеного як уявлений автором) світу, описана подія повинна сприйматися як доконаний факт з життя персонажів чи

формування їхнього духовного переживання і одночасно із вичерпуванням текстового масиву повинна артикулюватися смислова розв'язка, тобто у свідомості читача має сформуватися розуміння того, що «щось відбулося». А далі до парадигми адекватного сприйняття художнього світу можемо додати запропоновані В. Шмідом «критерії максимальної подієвості» [11, с. 16–18]: «релевантність» (подія має бути значущою у своєму значеннєвому просторі), «непередбачуваність» (рівень руйнування горизонту читацького сподівання посилює смислове навантаження навіть звичайної ситуації), «консекутивність» (спричинені подією зміни поглядів чи світосприймання персонажа), «незворотність» (виявляється у максимальній кульмінаційній напрузі зміни вихідного стану, коли читачеві стає зрозуміло, що повернення до нього вже не є можливим), «неповторюваність» (смислова вага події стає цінною за її одноразового відтворення, кількаразові повтори у зображенні знімають наративну напругу, і текст із розповідного модифікується в описовий). Особливість наративу Марека Краєвського зумовлена максимальною відповідністю обов'язковим умовам подієвості. Основним смисловим концептом забезпечення подієвості (у наративному аспекті) є особистість Ебергарда Мокка, що дає підстави твердити як про оригінальність письменницького стилю, так і про своєрідність наративної організації кожного роману та написаних дотепер романів назагал. Запропонована автором система стилістичних еквівалентностей дозволяє поєднати наростання подієвої напруги із психологічною глибиною її переживання. Система дійових осіб (попри різну значущість у текстовому просторі) подібно до фігур на шаховій дошці моделює художній світ, пропонуючи часом несподівані, часом парадоксальні повороти як сюжету, так і його синхронного розгортання у свідомості кримінального директора Мокка.

Таким чином, романний наратив Марека Краєвського презентує, з одного боку, «нарацію, що вловлюючи сигнали від усіх попередніх рівнів і відгукуючись на них, постає як складно організована, внутрішньо суперечлива сукупність багатоманітністю мовнокомпозиційних утворень», а з другого – «атомарне багатство рівня нарації, недосяжне для його достатньої деталізації» [6, с. 131]. Тому до числа вказаних ознак подієвості та до критеріїв її максимальної реалізації цілком несподівано

додаватимуться й інші, спричинені особливостями безпосереднього художнього світу, форматованим за жанровим каноном детективу та вміщеним у непередбачуване рецептивно-інтерпретаційне середовище.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / Іван Денисюк. – Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. – 280 с.

2. Женетт Ж. Вымысел и слог / Жерар Женетт // Фигуры : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 342–452.

3. Женетт Ж. Границы повествовательности / Жерар Женетт // Фигуры : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 283–299.

4. Женетт Ж. Правдоподобие и мотивация / Жерар Женетт // Фигуры : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 299–322.

5. Женетт Ж. Пространство и язык / Жерар Женетт // Фигуры : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 126–132.

6. Кодак М. Поетика як система. Літературно-критичний нарис / М. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 157 с.

7. Краєвський М. Кінець світу в Бреслау / Марек Краєвський / Пер. з польської Б.Антоняк. – К. : Факт, 2007. – 384 с.

8. Краєвський М. Смерть у Бреслау / Марек Краєвський / Пер. з польської Б.Антоняк. – К. : Нора-Друк, 2009. – 384 с.

9. Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції / Ігор Папуша // Теорія літератури, компаративістика, україністика : (збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя д. ф. н., проф. Р. Гром'яка) / [упор. М. Лановик та ін.]. // Studia methodologica. – Вип.19. – Тернопіль : Підручники та посібники, 2007. – С. 31–37.

10. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины : [энциклопедический справочник / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. – М. : Intrada,1996. – 319 с.

11. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Л. МАЦЕВКО-БЕКЕРСКАЯ

СВОЕОБРАЗИЕ ДЕТЕКТИВНОГО НАРРАТИВА В ПРОЗЕ МАРЕКА КРАЕВСКОГО

Исследована нарративная природа литературного детектива Марека Краевского конца XX – начала XXI вв. Установлено, что главная особенность прозы современного польского списателя состоит в том, что изображение человека сосредоточено не из позиции постороннего наблюдателя и не как центра художественной системы с акцентом на трагическом событии. Изучена природа художественного конфликта в романах М.Краевского. В частности, на материале художественного текста прослежено развитие психологической составляющей трагического конфликта, в процессе разворачивания которого натуралистические подробности занимают хронотоп, акцентируя на детализированной описательности.

Ключевые слова: гетеродиегетичный нарратив, нарратор, фикционный хронотоп, документализация изложения, расщепление нарративного сознания.

L. MATSEVKO-BEKERSKA

THE PECULIARITY OF DETECTIVE NARRATIVE IN MAREK KRAJEWSKI'S PROSE

The narrative nature of literary detective by Marek Krajewski of the end of XX – the beginning of XXI century is examined. It has been found that the prominent peculiarity of prose by the contemporary Polish writer lies in the depiction of a human being which is centered neither from the point of view of the outside observer, nor as the center of the artistic system with the emphasis on tragic events. The nature of the fictional conflict in the novels by M Krajewski is studied. On the basis of the fictional text the development of psychological complexity of the tragic conflict is observed in particular; naturalistic details cover the whole chronotope within the progress of this conflict focusing on the detailed description.

Key words: heterodiegetic narrative, narrator, fictional chronotope, documentalization of narration, disintegration of the narrative consciousness.