

Зоряна Лещишин *Monolog wypowiedziany* –
односторонній діалог:
функціонування в європейській
романістиці ХХ століття

Доволі цікавою тенденцією розвитку наратології в різних національних дискурсах є постійне обростання власною специфічною термінологією, що, функціонуючи на рідних, сказати б, теренах, так і не виходить за їх межі і водночас співвідноситься з термінами інших систем. Такі процеси призводять до певної плутанини в наратологічному дискурсі. Особливо цікаво спостерігати за функціонуванням таких «паралельних термінів» у термінологічних системах близьких сусідів. Йдеться про польський та український контексти – властиво, про терміни *monolog wypowiedziany* й *односторонній діалог*. Тож у цьому дослідженні звернемося до історії цих термінів, зосередимо увагу на трактуванні терміна *monolog wypowiedziany*, а також особливостях використання форми викладу, що вони позначають, в європейській романістиці ХХ ст., залучивши до аналізу романи В. Набокова «Лоліта», В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля», А. Камю «Падіння» і «Сторонній», К. Брандуса «Як бути коханою», М. Фріша «Номо Фабер».

Термін *monolog wypowiedziany* (висловлений монолог) у наратологічному дискурсі вводить польський літературознавець Міхал Гловінський у 70-х рр. ХХ ст. У праці «Ігри оповіді: етюди з теорії та історії форм нарації» у контексті аналізу монологу як способу передачі мовлення персонажа дослідник виділяє три типи монологічного мовлення в літературному тексті. Його класифікація прозора апелює до опозиції писемного, усного і

внутрішнього мовлення: монолог, виражений у формах писемної мови, внутрішній монолог і монолог, виражений у формах усного мовлення. Аналізуючи форми вияву останнього, дослідник вводить спеціальний термін *monolog wypowiedziany* на означення особливого способу нарації, відмінного від усноповідної манери. *Односторонній діалог* – термін, який запропонував свого часу Іван Денисюк на означення нового типу нарації у формі першої особи. На відміну від дбайливо культивованої в українському так званому етнографічному оповіданні усної оповіді, що згодом «окреслилась терміном «сказ»¹, односторонній діалог з його формальною орієнтацією на імперсонального слухача, а фактично – на саморефлексію мовця, засвідчував новаторство письменника² й перемогу психологізму в літературі. В даному контексті мимоволі виникають й інші термінологічні алузії, а саме – *Ich-Erzählung*. На це звертає увагу також львівський дослідник М. Легкий, зауважуючи, що форма одностороннього діалогу, органічно перейнявши риси названих нараційних форм, стала своєрідною їх альтернативою³. За визначенням Міхала Гловінського, такий монолог скерований на адресата-слухача (що позначається на його організації) і водночас характеризується особливою інтелектуалізацією. Втім, науковець обмежується лише польськомовним матеріалом і зрештою доходять до кількох парадоксів, на яких хочемо зосередити увагу, звернувшись натомість до європейської романістики ХХ ст. Такий вибір не-випадковий, зважаючи на інтелектуалізацію прози у цей період. Важливо зауважити, що тоді письменники активно експлуатували гомодієгетичну оповідь. Це значною мірою пов'язано з психологізацією прози. Поява активного суб'єкта оповіді була зумовлена прагненням зблизити читача з персонажем, утім, у ХХ ст. персонаж впускає читача насамперед у свій внутрішній світ, заводять його на поле творення й функціонування думки.

¹ Денисюк І. *Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.* – Львів, 1999. – С. 85.

² Денисюк І. *Цит. праця.* – С. 96–97.

³ Легкий М. *Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка.* – Львів, 1999. – С. 31–32.

В даному контексті висловлений монолог – односторонній діалог, поряд із внутрішнім монологом, він стає поширеним способом організації оповіді.

Однією з визначальних рис висловленого монологу, за словами Міхала Гловіньського, є «скерованість наратора на конкретного слухача»⁴. Тут варто, мабуть, наголосити: не лише поза текстом, але і в його межах, чого не робить сам учений, що призводить до певної плутанини у його концепції. На цій особливості ґрунтується й вибір терміна – *monolog wypowiedziany*, тобто монолог висловлений/оповіданий. Цим *monolog wypowiedziany* близький до уснооповідної манери організації тексту. Прикметним у цьому контексті є роман В. Набокова «Лоліта». Головний персонаж Гумберт часто прямо апелює до адресата своєї оповіді, який, попри те, що фігурує в тексті, не втрачає імперсональності, адже він – то присяжний у суді, то читач, то набірник тексту в друкарні:

Мене не полишає головний біль у тьмяному повітрі цієї склепоподібної темниці, але я не здамся. Написав уже понад сто сторінок, а ні до чого ще не договорився. Мій календар починає плутатися. Я поїхав за нею десь так у середині серпня 1947-го року. Ні, здається більше не могу. Серце, голова – словом, все погано. Лоліта, Лоліта, Лоліта, Лоліта, Лоліта, Лоліта. Повторюй це ім'я, набірнику, допоки не скінчиться сторінка.⁵

Тут завдяки постійним звертанням до слухача особливо помітним є генетичний зв'язок висловленого монологу з усною оповіддю. Навіть вибір лексем «присяжний» і «читач» щодо адресата виглядає не випадковим: конкретизуючи образ слухача і мовленнєву ситуацію й одразу її заплутуючи, автор маніпулює читачем, примушуючи судити персонажа і (що особливо цікаво) радше осудити, ніж виправдати. До подібного прийому вдавалися й автори XVIII–XIX ст., викликаючи у читача протилежний ефект – співчуття і прихильність до своїх героїв.

⁴ Głowiński M. *Gry powieściowe: Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. – Warszawa, 1979. – S. 108.

⁵ Набоков В. *Лоліта*. – Краснодар: Изд. «Соло», СП «Лесинвест, ЛТД», 1991. – С. 104.

Цікавим варіантом одностороннього діалогу є своєрідна імітація діалогу, в якій співрозмовник персонажа хоча й німий, та все-таки промовляє – його репліки ми можемо реконструювати з мовлення оповідача:

Маєте рацію, його безмовність приголомшує. Воно подібне до мовчання, що панує в незайманих лісах, – мовчанню грізному, як гармата, заряджена до самого жерла. Часом я дивуюся, чого наш мовчазний друг так завзято гордує мовами цивілізованих країн. Адже його ремесло полягає в тому, щоби приймати моряків усіх національностей у цьому амстердамському барі, який він, невідомо чому, назвав «Мехіко-Сіті». З такими обов'язках його неучтвю значно шкодить, як ви гадаєте? Уявіть-но, що первісна людина потрапила у Вавилонську вежу й змушена жити там. Адже вона страждала б: навкруги всі чужі. А цей шинкар анітрошки не почувається вигнанцем, іде своєю дорогою, нічим йому не дошкулиш. Однією з фраз, що зірвалася при мені з його вуст, він проголосив таке: «Хочеш – погоджуйся, а як ні – то до чорта забирайся». З ким належало погоджуватися, кому до чорта забиратися? Без сумніву, наш друг мав на увазі самого себе.⁶

В окремих випадках наратор може вдаватися лише до значною мірою риторичних запитань, непрямо вказуючи на потенційну присутність слухача, як, наприклад, в уривку з роману М. Фішера «Номо Фабер». Хоча така риторика цілком може свідчити і про автоадресованість мовлення:

У чому ж моя провина? Я зустрів її на пароплаві, коли між нами розподіляли столики в ресторані і я стояв у черзі за дівчиною з «кінським хвостом». Вона впала мені в око. Я забалакав до неї, як звичайно забалакують одне до одного пасажери на пароплаві. Я за дівчиною не бігав, не плів їй казна-чого – навпаки, я розмовляв із нею відвертіше, ніж узагалі розмовляю з людьми, зокрема про моє ставлення до одруження. Я запропонував їй вийти за мене заміж, хоч і не був у неї закоханий; ми обоє відразу ж зрозуміли, що це безглуздя, й розлучилися. Нашо тільки я шукав її в Парижі!⁷

Утім зазвичай у випадку висловленого монологу – одностороннього діалогу слухач залишається цілком поза текстом. І незважаючи на «віртуальність», він відіграє значну роль в

⁶ Камю А. Падение // Камю А. *Избранное*. – Москва: Радуга, 1988. – С. 279.

⁷ Фріш М. *Номо Faber*. – К., 2000. – С. 161-162.

організації композиції твору: «Є другим актором, якого читачі пізнають опосередковано [завдяки самому нараторові – З. Л.]: він ніколи не мовить, ніколи не мовиться й про нього, втім оповідають тільки йому»⁸. Позиція стороннього, яку займає текстувальний адресат, створює, так би мовити, *sine qua non monolog*.

Ось Карачапov: він здатний схопити людину, що попала в скрутне становище, взяти її за горло й душили доти, поки ні копійки не лишиться в неї. Робитиме це серйозно, з діловитою пикою, мовчки, строго, поважно. Клапан – боягуз, хапа дрібничками. Схопивши, озирється, біжить у куточок і там наминає свій маслачок. Окрім маслачків, ні про що не мріє. Сосницький гасає в різні боки. Коли ведеться йому, може кинутись у воду й, ризкуючи життям, рятувати другого. Коли погано з ним, – може підставити ніжку приятелеві і знаходити для себе сатисфакцію в біді його. Мені приємно заманути чоловіка на саму гору й зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очач, поширених надією й захватом, блискає жах – є найкращий. Приємно, коли увага застигає, й ти обережно, м'яко повертаєш його в той бік, який тобі потрібний. А він усміхається й гадає, що сам іде, «сам іде!» От за це ще можна багато дати: коли ти так запанував над ним, що він уже й не помічає того.⁹

У запропонованому уривку із «Записок кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка, як, зрештою, й у цілому тексті роману, добре бачимо непрямі вказівки на адресованість мовлення іншому: оповідач просто вказує на одного з персонажів твору, акцентуючи увагу на ньому й супутньо виявляючи своє ставлення до означеного персонажа.

Наратор не грає і не повчає свого слухача, не залежить від нього, і навіть констатація якоїсь зовнішньої реакції на оповідь не є обов'язковою. Адресат оповіді стає для адресанта своєрідним засобом, однією з необхідних умов комунікації. «Саме односторонній діалог, – зауважує М. Легкий, – робить тезу М. Бахтіна про твір як репліку у великому діалозі літератури як ніколи актуальною. Адже ця викладова форма в істоті своїй передбачає діалогічну ситуацію, хоча й користує з неї лише одна сторона –

⁸ Głowiński M. *Op. cit.* – Warszawa, 1979. – S. 115.

⁹ Винниченко В. *Записки Кирпатого Мефістофеля*. К.–Ляйпціг: Українська накладня, 1923. – С. 3–4.

автор»¹⁰. Тож, по суті, читач стає свідком комунікації-фікції, тому повсякчас виникає ілюзія, що істинний адресат мовлення – саме він, а віртуальний слухач – лише вимушений парламентар у тексті.

Орієнтація наратора на адресата позначається на його мовленні: обов'язкові подієвість, епічність, діалогічність, і водночас – наскрізна суб'єктивність викладу. Прикладом такого типу оповіді може слугувати «Сторонній» Альбера Камю: персонаж-наратор згадує події останніх кількох місяців свого життя, однак, представляючи їх часто суб'єктивно, не забуває повсякчас роз'яснювати невидимому слухачеві те, що на його думку може видатись незрозумілим його німому співрозмовнику:

Сьогодні не стало нені. А може, вчора, не знаю. З притулку надійшла телеграма: «Мати померла. Похорон завтра. Щиро співчуваємо». Не збагнеш. Можливо, і вчора.

Притулок для старих – у Маренго, від Алжіра вісімдесят кілометрів. Виїду о другій годині автобусом і ще завидна дістанусь туди. Отож ніч побуду при небіжчиці, а завтра ввечері назад.¹¹

Суб'єктивність оповідача виявляється не лише в оцінці подій чи інших персонажів, не лише у прагненні розтлумачити і прокоментувати. Доволі часто наратор ніби забуває про слухача, внутрішнє мовлення зливається із зовнішнім. На це звертав увагу і М. Ґловінський. Науковець виділяє три типи монологічного мовлення, і при цьому особливої ваги надає диференціації висловленого та внутрішнього монологів. Водночас дослідник звертає увагу на випадки, коли висловлений монолог комбінується в тексті з іншими видами монологічних висловлювань, а також коли він, так би мовити, накладається на монолог внутрішній. Йдеться про твори, в яких письменник не окреслює чітко ситуацію, в якій триває висловлений монолог, об'єктивність мовлення у такому висловленому монолозі органічно переплітається, а подекуди прикривається суб'єктивністю внутрішнього

¹⁰ Легкий М. *Форми художнього викладу...* – С. 32.

¹¹ Камю А. Сторонній // Камю А. *Вибрані твори*. У 3 т. – Т. 1. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 9.

мовлення. Як зазначає вчений, аналізуючи твір Брандиса «Як бути коханою» («Jak być kochaną»), така взаємодія об'єктивно-суб'єктивних планів особливо легко простежується у переплетенні об'єктивного та суб'єктивного часу мовлення. «Нараторка змальована так, як буває представлений суб'єкт у висловленому монолозі, – зазначає літературознавець. – Оскільки вона не стільки розкриває перебіг свого мислення, скільки радше інтерпретує своє життя і ту актуальну ситуацію, в якій реалізується її монолог»¹². Це певною мірою апелює до принципу організації потоку свідомості: мисленнева реакція на подразники ззовні, переплетення свідомого й несвідомого, ретроспективного і актуального.

Хитає. І серце відчуваю.

Коли я брала анкети для паспорта й промовила всього кілька слів, люди, що стояли в черзі позад мене, стали перешіптуватися. Хтось запитав: «Як поживає пан Томаш, і чи допомогли йому каштани?» Минулого четверга він скаржився на ішіас, ну, я їй змусила його покласти в кишеню каштанів. Дискусію на тему про забобони завершив подружній поцілунок. Гм. Прийшла ціла купа листів. Каштани, здається, і справді допомагають.

Мій сусід розмовляє з дівчиною в пілотці. Зі стюардесою. Попольськи, але з іноземним акцентом. Сивуваті скроні, засмагле обличчя – років п'ятдесят. Спека, від крила відбивається яскравий блиск променів. Ми летимо тільки чверть години. Чи не тріснуло люстерко? Ні, ціле. Як я виглядаю? Обличчя овальне. У цих анкетах немає ніякого сенсу. Колись я була рудою. У мене були опуклі очі з дивним виразом і ніжний колір шкіри. Тепер я чорню вії й брови, а волосся надаю більше світлого тону. Руда Офелія з прозорою шкірою – це пасувало до війни. Я не знала, як написати в анкеті: руде чи біляве. Написала «рудувато-біляве».¹³

Наведений уривок із роману К. Брандиса «Як бути коханою» дуже добре ілюструє застосування у висловленому монолозі техніки потоку свідомості. Героїня заповнює анкету, а її психіка синхронно реагує на все що відбувається з нею чи довкола неї.

¹² Głowiński M. *Op. cit.* – S. 137.

¹³ Брандыс К. Как быть любимой // *Современные польские повести.* – Том I. – Москва: «Художественная литература», 1974. – Доступно на: <http://lib.aldebaran.ru/>

І тут можна не погодитися з М. Гловінським у тому, що для потоку свідомості це висловлювання надто логізоване і «підлягає доволі значному врегулюванню»¹⁴. На користь потоку свідомості свідчить і складний синтаксис тексту: репліки інших персонажів то виокремлюються лапками, то постають органічною частиною мовленнєвої партії героїні, створюючи враження, що зовнішнє мовлення інших нам репрезентують як частину роботи психіки персонажа-оповідача. Втім варто звернути особливу увагу на невмотивоване чергування форм теперішнього й минулого часу, що, властиво, й наштовхує на думку, що триває таки односторонній діалог. Саме ретроспективність оповіді, переплетення діахронного й синхронного рівнів (комбінування безособових форм, теперішнього й минулого часу) є типовими рисами висловленого монологу. Минулий час й епічність репрезентують зовнішній план оповіді – комунікація з іншим. Натомість теперішній час і спонтанна й емоційна реакція на оповідане створює атмосферу довірливої сповіді. Перед читачем триває своєрідний сеанс психоаналізу, де пацієнтом і психоаналітиком є сам персонаж. Водночас таке мовлення апелює до внутрішнього монологу й автокомунікації. Це можна проілюструвати таким уривком із роману М. Фішера «Номо Фабер»:

Я знову відчував свій шлунок. (Я надто багато курив!)

Колись давно, чи то в одинадцятому, чи то в тринадцятому сторіччі, тут нібито стояло ціле місто, сказав Герберт, – місто народу майя.

Про мене!

На моє запитання, чи він, власне, й досі вірить у майбутнє німецької сигари, Герберт не відповів: він уже хропів, хоч ще хвилину тому розводився про релігію майя, про мистецтво й таке інше.

Що ж, нехай собі хропе.

Я роззувся – біс із ними, з тими гадуками! – мені бракувало повітря, від спеки заколотилося серце; мене все дивував наш музикант із своєю калькою – як це він може працювати під таким палючим сонцем, та ще й гаяти відпустку, викидати заощадження на те, щоби привезти додому ієрогліфи, які ніхто не годен розшифрувати...

Люди – кумедні істоти!

¹⁴ Głowiński M. *Op. cit.* – S. 137.

Взяти хоча б оцих майя: колеса вони не знають, а в пралісі, де все поросло мохом і від вологи кришиться й розвалюється, зводять піраміди, храми... Навіщо?

Я не розумів сам себе.¹⁵

Ситуація ніби зрозуміла: персонаж розповідає про один з епізодів своєї поїздки до пустелі, згадує, як почувався, про що розмовляв зі своїм супутником, що робив. В його спогади органічно вплетені роздуми про природу людини, смисл буття. І загальний характер мовлення й філософування загалом створюють атмосферу тривання сеансу самоаналізу для іншого чи для себе-іншого – такий собі літературний варіант «вербалізації індивідуальної історії» (Ж. Лакан)¹⁶ із метою усвідомлення свого минулого в контексті створення моделі певного майбутнього. В залучених до аналізу текстах взаємодія цих різних часових планів реалізовується по-різному. Зокрема, у романах К. Брандіса і В. Винниченка, у «Падінні» А. Камю маємо синхронізований щодо подій висловлений монолог. Автоінтерпретація теперішнього превалює, персонаж оповідає, стенографуючи й залучаючи спогади в оповідь у разі потреби. І логіка появи такого залучення ретроспективи в оповідь може цілком внутрішньою, тобто не зрозумілою читачеві. Натомість у М. Фріша й Набоков, у «Сторонньому» А. Камю персонажі-наратори інтепретують минуле з позиції теперішнього. В цих творах важко чітко визначити, чи внутрішній монолог триває саме зараз, у момент оповіді, чи уже відбувся і є, по суті, частиною спогаду. В таких випадках зростає роль імперсонального адресата мовлення.

Ще однією важливою рисою аналізованого способу викладу, на думку польських і українських наратологів, є домінування в такому тексті певної «засадничої проблематики» (М. Гловінський). Як зауважує М. Легкий, в ньому «відчувається тяжіння до інтелектуальної ритористики, до переказування основної проблематики, відшукується чимала кількість риторичних

¹⁵ Фріш М. *Homo Faber*. – С. 53–54.

¹⁶ Лакан Ж. *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. Функция и поле речи и языка в психоанализе*. – Москва: Просвещение, 1995. – Доступно на: <http://filosof.historic.ru/>

елементів»¹⁷. Текст стає культурним засобом започаткувати дискусію. Специфіка нарації, про що вже йшла мова, культивує ілюзію безпосередньої комунікації і для читача, і для автора. Адже формат оповіді дуже часто співвідносить для читача особу оповідача й автора. Тож висловлений монолог – односторонній діалог, по суті, репрезентує «іншу культурно-літературну традицію»¹⁸, засвідчуючи психологізацію й інтелектуалізацію прози. Розмаїття ілюстративного матеріалу демонструє, властиво, спільні тенденції в розвитку різних європейських літератур. І цей перелік можна продовжити іншими творами («Сповідь маски» Ю. Місіми, «Степовий вовк» Г. Гессе, «Маятник Фуко» У. Еко, «Фердидурке» В. Гомбровича, «Перверзія» Ю. Андруховича тощо). Щоправда, особливості реалізації цього способу викладу в літературних текстах постмодерну – це об'єкт уже іншого дослідження.

¹⁷ Легкий М. *Цит. праця*. – С. 32.

¹⁸ Głowiński M. *Op. cit.* – S. 109.