

ну участь людини, переймається її „грішними” справами. А тому й герой повісті (*Я-автора*) зміг полубити, пожаліти і зрозуміти всіх, хто оточував його.

Наприкінці повісті „Весёлый солдат” В.Астаф’єв написав: „Совсем недавно в каком-то промежутке сочинительски бредовых слов увидел я отчётливо и ясно палец в брезентовом заношенном напалке. Стянул зубами грязно солёный напалок и увидел неуклюже обросшую мясом кость, увенчанную кривым, зато крепким, что конское копыто, ногтем, и безовсякого ехидства, без доли и насмешки продумал: „Да-а, всё-таки они схожи: моя жизнь и этот изуродованный на производстве палец” [1, 91]. Коли герой (*Я-автора*) натискував пальцем на курок гвинтівки, з якої на картопляному полі у Польщі убив німця, коли він цим скаліченим пальцем нажимав на перо, чи підтримував нього – палець був цілим. Покалічили його люди і обставини. В цьому уривку покалічений палець стає метафорою, яка набуває символічного змісту: після всього пережитого людина мусить тримати свою душу кожного разу відновлюючи її цілісність і життєздатність.

Отже, в автобіографічній повісті В.Астаф’єва „Весёлый солдат” *Я-автора* посідає провідне місце у структурі твору, здійснюючи оповідальні функції. За допомогою цього образу розкрито взаємозв’язок автора та героя; виявлено особливість наративного дискурсу, а також схарактеризовано астаф’євську концепцію людини і часу.

Література:

1. Астафьев В. Весёлый солдат // Новый мир. – 1998. – № 5-6.
2. Астафьев В. Прокляты и убиты. Книга первая: Чёртова яма // Новый мир. – 1992. – № 10-12.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогрес, 1989. – 616 с.
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – 424 с.
5. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – 447с.
6. Леві-Строс К. Структурна антропологія. – К.: Основи, 1997. – 483 с.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970. – 384 с.
8. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. – Мн.: Изд. центр ”Экономпресс”, 1998. – 231 с.
9. Папуша І. Між розповіддю і дискурсом: українська література в наративній перспективі // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В.Гнатюка. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 1999. – Вип. 5. – С. 67-71.
10. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
11. Томашевський Б. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект пресс, 1999. – 334 с.
12. Чумакина Л. На Берлин и Кетадоккию // Московская правда. – 2000. – 7 мая.

Наталія СЕМАЩУК (Тернопіль, Україна)

ТРАНСФОРМАЦІЇ РОЗПОВІДНОГО “Я” У ПОВІСТІ

ВІТОЛЬДА ҐОМБРОВІЧА “ФЕРДИДУРКЕ”

Перш за все потрібно обумовити один момент – принципову взаємопов’язаність двох текстуальних інстанцій, співвідношення між якими у конкретному тексті – повісті “Фе-

рдидурке" – визначає всю складність його структури і обумовлює те, що ми назвали трансформаціями розповідного "Я". Йдеться про автора текстуального та наратора.

Питання кореляції цих двох функцій видається досить важливим для окреслення стратегії тексту. Адже правильне розуміння спрямованості інтенції розповідача та автора зумовлює правильність сприйняття ідеї всього тексту.

Сам вибір означення *розповідне "Я"* продиктований специфікою можливостей перетілення оповідача. Формально нарація у повісті провадиться від першої особи і представлена одним оповідачем, що співвідноситься із одним образом автора (автором текстуальним), котрий, у свою чергу, відсилає до титульного автора (за винятком двох розділів, де функції оповідача перебирає розповідач, або відбувається заміна наратора), але глибший аналіз дозволяє помітити суперечності, що суттєво підривають такий погляд.

Про множинність розповідних інстанцій у "Фердидурке" вже говорилось гомбровічологами. Зокрема, надзвичайно вагомим є позиція Влодзімежа Болецкого, котрий наголошує, що реляції між авторською нарацією, провадженою від імені Вітольда Гомбровіча і типово першоособовою нарацією становлять фундаментальну проблему етики роману [6, 126]. При цьому дослідник підкреслює, що Гомбровіч розбиває "я" наратора на три окремі ролі – "я" автора, яке співвіноситься з особою письменника, "я" наратора і "я" персонажа. Таким чином, на думку Болецкого, читач має справу з ефектом омонімії оповідача, котрий входить в окремі нараційні ролі.

Отже, цікавим видається все ж прослідкувати, із чим має справу дослідник "Фердидурке", коли ж інший видатний польський гомбровічолог Єжи Яжембські говорить про ролі персонажа (до того ж у кількох іпостасях), наратора та автора тексту, співвідносячи їх із постаттю титульного автора – Вітольда Гомбровіча [8, 15].

Перш за все, домисли читачів спрямовуються на ототожнення розповідного "я", голосу у тексті, із голосом титульного автора. Це робиться завдяки прозорим натякам на автобіографічні моменти на початку повісті, що давало підставу ототожнити наратора із прізвиськом на обкладинці, а отже самим письменником, і чекати від тексту мало не автобіографічно витриманої сповіді. Полемізуючи на початкових сторінках "Фердидурке" із критикою у вигляді "літературних тіток" та їм подібних, висловлюючи свої погляди і висміюючи їхню позицію, обстоюючи, зрештою, "Щоденник періоду дозрівання", перше видання Гомбровіча, Юзьо і справді втрачає риси вигаданого персонажа і, враховуючи контекст з'яви повісті, відомий тодішнім читачам, стає в їх очах знову молодим письменником Вітольдом Гомбровічем. Наратор-персонаж Юзьо тимчасово сходить зі сцени, розпочата, як переказ власного сну, оповідь переходить з подієвої площини через самоокреслення і нав'язування читачеві певного себе до авторської критично-філософської викладки. Аж поки внутрішній монолог не переходить досить несподівано у зовнішнє мовлення оповідача: *"знову я залився механічним, лапатим реготом і заспівав непристойної пісеньки"* [4, 18], повертаючи таким чином читача до Юзя і до безпосередніх подій твору, з розвитком яких повноваження Юзя від простого оповідача переходять у дещо іншу площину – наратор стає одночасно учасником подій, що саме відбуваються і, більше того, сам є жертвою власної нарації – підлягає формі, створюваній нею. При цьому, входячи у систему подій твору, Юзьо-персонаж не залишається незмінним. Ролі, що їх почергово виконує – школяра, юного залицяльника, панича, викрадача кухні, змушують його до кардинальних змін, пристосування до наявної у певний момент ситуації, аж до зміни способу мислення. Недаремно, наратор окреслює такі трансформації майже ідентично: "Мій світ розсипався і відразу відновився на засаді класичного бельфера", "світ немовби зруйнувався і склався на нових принципах..." тощо. Але якщо до початку цих карколомних перетворень наратор і персонаж сприймали-

ся монотонно, як одне ціле, то тепер постанє наратора-персонажа роздвоєється. Одна його сутність – лялька, манекен, що не впливає на події, а лише приймає форму, нав'язувану йому. Інша – свідомість, що розуміє правила гри, коментує їх, роз'яснює читачеві і, більше того, по мірі розвитку подій бачить можливість диктувати свої правила, самому змінювати художній світ. У такому подвійному існуванні Юзьо перебуває практично на протязі усього тексту. Лише в останньому розділі свідомість Юзя-оповідача знову дорівнює свідомості Юзя-персонажа, до котрого повертається адекватність його сприйняття навколишніми, а останній абзац тексту приєднує до цього конструкту ще й третю частину від цілості – образ того, хто пише: *“Ні, я не прощаюся з вами, чужі й незнані фізії чужих, незнайомих типів, котрі мене читатимуть, я вітаю вас, прекрасні букети частин тіла ... приладнайте мені нову пищу, аби я знову мусив утікати від вас в інших людей і мчат, мчати через усе людство”* [4, 321].

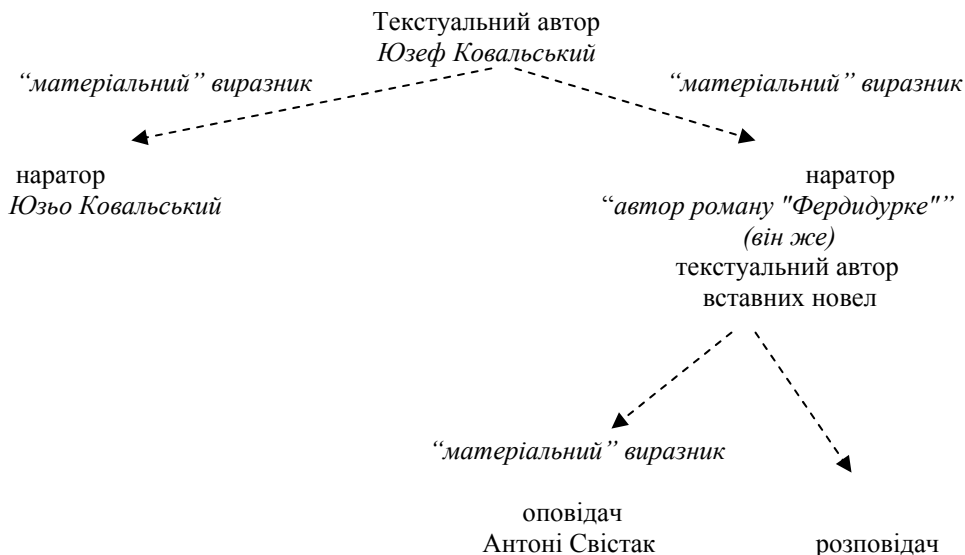
Твір, “розказаний” від першої особи, від “я”, уже сам по собі передбачає наявність, окрім постаті оповідача, ще якоїсь інстанції, котра виступає як вища організаційна категорія. Такою категорією виступає образ автора. Цей образ відмінний від інших найперше тим, що, будучи підвладним письменникові під час свого створення й формованим із проекцією на майбутню реакцію читачів, у той же час він віртуальний, домислюваний. На перших сторінках роману читач зустрічає фразу, що вилетіла з уст оповідача: *“Виразитися! Формо моя, родися з мене, не будь накинута мені! Збудження підштовхує мене до паперу. [...] починаю писати перші сторінки свого власного твору”* [4, 20]. Власне з цього місця починається повість, і ми усвідомлюємо, що читаємо книгу, написану не Вітольдом Гомбровичем, як проставлено на обкладинці, а Юзем Ковальським. Він і є автором усієї “основної частини”. При цьому образ автора Юзя Ковальського далеко не тотожний нараторові Юзеві Ковальському і тим більше персонажеві під тим же ім'ям. Йому притаманні всі ті риси, якими ми класично нагороджуємо особу автора текстуального (імпліцитність, організаційна функція, надання права розповіді нараторові, відтворюваність на основі читацького домислу). Окрім того, якщо брати за Валгіною, що “особистісне ставлення до предмету зображення, втілене в мовленнєвій структурі тексту (твору), і є образом автора” [3], то можемо говорити про правомірність виділення обговорюваної постаті як текстуального автора, а отже про першу ліричну фабулу.

Особливий статус чотирьох розділів повісті було не раз наголошувано у гомбровичології – це розділи “Філідор з дитячою душею”, “Філібер з дитячою душею” та розділи-передмови до них. У цих передмовах з'являється новий наратор, котрий представляється автором цілого тексту. Передмова до “Філідора з дитячою душею” починається словами: *“Перш ніж вести далі ці правдиві спогади, хочу подати в наступному розділі-відступі оповідання під назвою “Філідор з дитячою душею”* [4, 82]. Але, якщо попередні події сприймалися як такі, що розгортаються одночасно з нарацією, більше того (як це не раз зауважували гомбровичологи), сам спосіб нарації впливає на розвиток подій, і кожне слово, сказане персонажем, провокує певний акт дії, то слово *“спогади”* передбачає, що події вже відбулись, і цілком відомі тому, хто їх розповідає. А отже, оповідач вже не може впливати на них, їх змінювати, як це робив Юзьо-наратор, надиктовуючи своєму змалілому “я” правила гри. Крім того, особа, яка веде оповідь тут, виявляє своє право не тільки на мовлення, але і на конструювання тексту, укладення його структури, тобто представляє себе як автора зі всіма привілеями (переривання сюжету дисресіями, вставлення елементів, що виходять поза межі епічної фабули) тощо. При цьому демонструється позиція всевідання, читача повідомляють: *“за хвилину побачите іншу дійсність”* [4, 82]. Та вже у другій передмові самозадекларований “автор” виявляється, подібно до інших персонажів, залежним від законів симетрії і аналогії, котрі панують у

художньому світі "Фердидурке". Тому закономірно виникає питання про можливість його співвіднесення із образом автора у прийнятому його розумінні.

Таким чином, можна, на нашу думку, говорити про двох автономних нараторів, котрих назвемо відповідно "Юзьо" і "автор "Фердидурке"" і котрі об'єднуються одним образом автора, що ним є Юзьо Ковальські. Згодом з'являється ще один оповідач, Антоні Свістак. Більше того, останній теж претендує на роль автора у своїй частині повісті, і відповідно до цього теж повинен якийсь вписатися у цей, так би мовити, "авторський колектив". Це враховуючи, що той, хто у передмові до "Філідора" називає себе автором попередніх розділів (власне пригод Юзя), виступає автором і щодо "Філідора...", адже означає це вставне оповідання як дигресію.

Таким чином, утворюється досить складна ієрархічна структура нарації роману у її співвіднесенні з можливим образом автора.



Якби роман "Фердидурке" був підписаний прізвищем Ковальські, наш аналіз був би закінчений. Але титульний автор – Вітольд Гомбровіч – не збігається з особою, котра були нами класифікована як образ автора. Отож, потрібно обумовити ще один момент.

Під час роботи над повістю ми неодноразово вживали терміносполуку "титульний автор". Тому виникає потреба уточнити зв'язок поміж згаданим поняттям та поняттям "образ автора". У праці про "Майстра і Маргариту" М.Булгакова [1], а також у теоретичній розвідці "Семантика и нарратология: структура текста мениппеї" [2] А.Барков дуже часто послуговується цією сполукою, протиставляючи титульного автора образіві "прихованого" автора мениппеї, розповідача, а якщо бути більш точними, то їх інтенції. При цьому титульного автора Барков, як видається, ототожнює із автором емпіричним. Наступна цитата ілюструє цей висновок: (аналізуючи п'єсу Булгакова "Кабала святош" як мениппею) "Якщо ж ми дійсно віримо Булгакову-громадянину, то давайте все-таки не повіримо йому як "автору" цієї огидної антирелігійної агітки — як порядна людина, він просто не міг написати такого твору" [1]. На наш погляд, під титульним автором можна розуміти ту кінцеву інстанцію, яка служить втіленню авторської інтенції, загальну стратегію тексту. Окрім того, категорія титульного автора відіграє функцію імені автора

(Фуко), котре “проголошує появу певного дискурсу, встановлює і вказує статус цього дискурсу в культурі і суспільстві” [5, 603]. Щодо автора текстуального, припускаємо, що титульний автор може або повністю із ним зливатися, або функціонувати як найвищий, найбільш узагальнений рівень розвитку образу автора (як це маємо в аналізованій повісті польського письменника). При цьому, реляції поміж титульним автором та автором текстуальним складаються на окрему ліричну фабулу (що можна окреслити як ефект меніпеї). Повертаючись до накресленої структури образу автора, залишається з’ясувати, як співвідноситься з нею титульний автор – Вітольд Гомбровіч. Як видається, доцільно у такому випадку говорити про містифікацію, котра припускає існування певного інваріанту – постать, яку ми умовно приймем за “справжню”, тоді як інші будуть розглядатися, як його варіанти – маски, позиційні ролі. У такому випадку найбільші труднощі становитиме, власне, визначення “інваріанту”. Але виникає запитання: навіщо вдаватися, з одного боку до так складних містифікацій авторства і численних перевілень задля маскуванню власної персони, і паралельно провокувати читача на автобіографічне прочитання творів? Мету подібних заходів, а одночасно і результат, до яких вони призводять, прокоментував Влодзімеж Болецкі: “Коливання ролей наратора, автора і персонажа було одним із специфічних прийомів, котрий змінював статус окремих елементів тексту і пересував “семантичний тягар” твору з представлення і висловлювання “проблематики” на гру літературними умовностями” [6,131].

Як висновок, можна навести вислів самого Гомбровіча: *“Мені хотілося б, щоби в моїй особі догледіли те, що я підсуваю. Нав’язатися людям як особистість, Щоб потім вже ціле життя бути їй підданим. [...] Ніхто інший, окрім мене не повинен визначати мені роль”* [7, 58].

Література:

1. Барков А. “Мастер и Маргарита”: “вечно-верная” любовь или литературная мистификация // [www. bulgakov.kiev.ua/mim/22.html](http://www.bulgakov.kiev.ua/mim/22.html).
2. Барков А. Семиотика и нарратология: структура текста мениппеи // www.literarytheory.narod.ru.
3. Валгина Н.С. Теория текста // [www. hi-edu.ru / x-book](http://www.hi-edu.ru/x-book)
4. Гомбровіч В. Фердидурке / Пер. з польськ. А.Бондар. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 325 с.
5. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 598-616.
6. Wolecki W. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy – Gombrowicz – Schulz. – Kraków: Universitas, 1996. – 394 s.
7. Gombrowicz W. Dzienniki. T. 1. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001. – 300 s.
8. Zachwyca – nie zachwyca. Rozmowa Andrzeja Zawadzkiego z Jerzym Jarzębskim // Gombrowicz W. Ferdydurke. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 2001. –S. 5-29.