

ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ: ДО ПИТАННЯ ДЕФІНІЦІЇ

Тема внутрішнього монологу належить до складних, дискусійних тем у теоретичній думці. Свідченням цього може бути значна кількість спроб різноаспектних дефініцій внутрішнього монологу, зокрема як художнього прийому, як однієї з форм нарації, як одного з типів комунікації тощо. І це цілком закономірно. Адже змінюючись відповідно до потреб літератури та часу, внутрішній монолог ставав щодалі складнішим для проникнення в його сутність. Зрештою, всі сучасні концепції є своєрідними варіаціями навколо першого в історії теоретичного осмислення внутрішнього монологу як літературознавчого поняття, визначення, що його наприкінці ХІХ століття дав Едуард Дюжарден (“Лаври вже знято”, 1887). Дюжарден, до речі, вважається також і літературним батьком внутрішнього монологу, хоча останнє твердження ще потребує ретельного дослідження. Отже, за Едуардом Дюжарденом, “внутрішній монолог — це мовлення без слухача і невимовлене вголос, в якому той чи інший персонаж виражає свою інтимну, близьку до несвідомого думку, до її логічної організації, так би мовити в стадії її виникнення”¹. На перший погляд, визначення вичерпне, та є кілька дискусійних моментів, на які варто звернути увагу.

Зрозуміло, що “мовлення без слухача” чи “мовлення, не розраховане на відповідь” аж ніяк не означає відсутність будь-якого адресата чи реципієнта. І тут, власне, йдеться не про те, що основним реципієнтом такого мовлення, як і будь-якого іншого літературного дискурсу, є насамперед читач — адресат та реципієнт поза текстом. Внутрішній монолог дуже часто має чітко означеного адресата в самому тексті. Таким адресатом може бути сам персонаж-мовець, інші персонажі твору, вигадані особи, абстрактні поняття, матеріальні предмети тощо. Проте реципієнтом внутрішнього монологу у тексті є лише його автор, тобто персонаж-мовець.

Ще один аспект, на якому варто затримати увагу, — теза про невокалізованість внутрішнього монологу. Форми внутрішнього

монологу розвивались, ускладнювались, змінюючи таким чином його трактування, розширюючи його класифікацію. Незмінним щоразу залишалось одне – розуміння внутрішнього монологу як “невимовленого” або внутрішнього мовлення. Від початку розвитку теорії внутрішнього монологу це поняття трактували як “мовлення без слухача, невіголошене вголос”, “висловлення, не призначене для вимовляння вголос”, мовлення до себе і “про себе”, обмеживши таким чином і його функції, і форми вияву: внутрішній монолог “використовується для вираження, подання і передачі внутрішніх переживань персонажів твору, функціонує як відповідник *епічної нарації*”² [Виділ. наше – З. Л.]. Таким чином родові межі функціонування внутрішнього монологу фактично чітко окреслено межами епосу. Грунтуючись на цьому принципі, в класифікаціях монологічного мовлення часто в єдиному контексті розрізняють монолог внутрішній, монолог ліричний, монолог драматичний. Таку класифікацію пропонують, зокрема, автори Української Літературної Енциклопедії. Основою для такої класифікації, такого розмежування та протиставлення стає трактування внутрішнього монологу як невимовленого мовлення персонажа, спрямованого насамперед до себе, такої собі “німої” розмови з самим собою. Що ж до драматичного і ліричного монологів, то це – сценічне й, відповідно, поетичне *висловлювання*, розгорнуто-емоційне, пройняте особливим драматизмом (відповідно філософічністю, ліризмом), адресоване *формально* персонажеві-мовцю (чи ліричному героєві), а по суті – публіці (читачеві)³. У таких визначеннях є чимало неточностей.

По-перше, надмірна емоційність, особливий драматизм, ліризм, філософічність не можуть стати суттєвими ознаками відмінності драматичного, ліричного і внутрішнього монологів, оскільки притаманні останньому не менше. Скажімо, монологи Ромео (“Ромео і Джульєтта” Вільяма Шекспіра), Міріам (“Одержима” Лесі Українки) чи Фауста (“Фауст” Гете) поза драматичним текстом могли б стати прекрасними зразками любовної чи філософської лірики. Так само можна порівняти й внутрішні монологи Олеся (новела “Гайдамака” Валер’яна Підмогильного), Мерсо (повість Альбера Камю “Сторонній”) та Гамлета (трагедія “Гамлет, принц данський” Вільяма

Шекспіра), роздуми яких обертаються навколо екзистенційних проблем. Монолог батька з новели “Цвіт яблуні” Михайла Коцюбинського є не менш драматичним за монолог Шумицького з драми Олександра Олеся “Вилітали орли”. Підставою для порівняння цих монологів є не проблематика мовлення, однотипність мовленнєвої ситуації чи схожість психічних станів персонажів-мовців, а насамперед організація їх мовлення:

...Ні, се не може бути... Се дико... Се безглуздо... Хто її забирає? Кому потрібне її життя?.. Хто може виточити кров мого серця, коли я ще живий... Мою Оленку, мою радість, мою дитину єдину...Ні, не може того бути... не може бути...

(М. Коцюбинський, “Цвіт яблуні”)

Що це? Сон?! Дійсність? Мати Божжа! Що це? Їх нема? Ні Андрія, ні Бориса немає більше?! Не може бути. Це не може бути! Вони живі! Це сниться дурний, несамовитий сон! Так, це... сон! Я сплю. Це мені сниться... Прокляття! Я не можу прокинутись. Мамо! Андрію! Борисе! Збудіть мене, бо розірветься серце...

(О. Олесь, “Вилітали орли”)

Окрім тематичної, емоційної співзвучності цитованих монологів легко простежується чимало спільного у їх структурі: та ж обірваність мовлення, втрата логічності в його побудові, та ж емоційно забарвлена лексика, особлива експресивність.

По-друге, щодо адресата та реципієнта драматичного, ліричного та внутрішнього монологів, то тут суттєвих відмінностей між ними також немає.

Тобто протиставлення монологів драматичного, ліричного і внутрішнього зрештою зводиться до так би мовити родової приналежності монологічного висловлювання. Бо принцип вокалізованості/невокалізованості теж не може бути визначальним. Ліричний монолог за своєю суттю невимовлене висловлювання. Вокалізованість драматичних монологів зумовлена специфікою драми як літературного роду: драматичні твори призначені для сценічної постановки, тобто передусім для глядача і слухача. Проте нерідко драматичний монолог може зазнавати метаморфоз, наближаючись виражально до внутрішнього

монологу: у кіноекранізаціях драматичних творів персонаж мовчить, проте озвучує свої думки голосом за кадром. Переважно драматичні монологи є таким собі “озвученим” мисленням, розмірковуванням уголос. Однак подібне можна спостерігати не лише в драматичних творах. Йдеться про т. зв. “монологи на самоті” (нім. *Selbstgespräch*)⁴. Це монолог “виголошений на самоті чи в атмосфері психологічної ізольованості мовця від присутніх”⁵. Витоки такого розмірковування вголос нерідко пов’язують із традицією возвеличування сили Слова, періодом розвитку суспільства, коли люди отримували задоволення від говоріння вголос і вірили в магічну силу слова (розмови вголос із собою, різними фантастичними істотами, предметами, силами природи тощо). Щоправда “монологи на самоті” розглядаються не як різновид внутрішнього монологу, з огляду, власне, на невокалізованість внутрішнього монологу, а як різновид монологічного мовлення, яке згодом “набуло форми внутрішнього мовлення”. Хоча слід зазначити, що за своєю сутністю “монолог на самоті” є подібним до монологу внутрішнього — розмова із самим собою: голос лише посилює ефект “автокомунікації” і самовпливу. Тож цю мовленнєву форму цілком можна вважати різновидом внутрішнього монологу чи одним з етапів його розвитку. Гарною ілюстрацією може стати уривок із повісті Ольги Кобилянської “В неділю рано зілля копала”.

“Вернувши в свою хату, вдарилася Мавра п’ястком в голову. “Се він, отже, той Гриць, царевич мій — він! Він, що заодно, як казала Тетяна, на чорнім коні їздив, бо і в мене був на нім... Ой господи, — забідкалася. — Де я мала свою голову, коли він був у мене? Я йому ворожила і не догадалася, що се він! Тетянин! Де була голова в мене? Мов ті птахи, тютюкали вони собі лісом, може, й недалеко від мене, а я не остерегла”.

— Тетяно, серце моє! — простогнала вголос. — Тетяно моя, серце моє, що тепер з тобою буде? Ти, я бачу, не Мавра, ти, я бачу, не перенесеш сього. Тебе вже жаль заглушує; господи, змилосярдися. Що ти змалку не мала? — говорила далі. — Все, що хотіла, мала. Завше було, як бажала... а тепер... — із жалю-розпуки за дівчиною Мавра

за голову їмилася, та тут вже і схаменулася. Ні. Вона піде до нього. Завтра. Скоро зазоріє, заким сонце зійде, вона буде в нього. Тепер знає все. Впаде йому до ніг і з душі попросить. “Синоньку, царевичу мій красний, — буду молити. — Не губи Тетяни. Я її вибавила. Я її ви голубила — не вдалася тобі? Не вдалася ростом, не вдалася бровами, не вдалася серцем? Синоньку мій — не губи!”

Може, послуха”.

Внутрішній монолог героїні повісті, циганки Маври, починається прямою мовою, коли емоції досягають, так би мовити, “точки кипіння”, думка виривається назовні, не порушуючи при цьому розвиток внутрішнього мовлення героїні, а потім плавно переходить у невласне — непряме мовлення, яке містить у собі ще один блок прямої мови, зверненої безпосередньо до Гриця — імітація можливої майбутньої розмови з ним.

Таким чином, **внутрішній монолог** — це мовлення персонажа, адресоване самому собі чи іншим персонажам, абстрактним поняттям, фантастичним істотам тощо, нерозраховане на відповідь, реципієнтом якого у тексті є сам персонаж-мовець. Можна говорити про різноманітність способів вираження і організації внутрішнього монологічного мовлення в епічних, драматичних та ліричних літературних творах, про функціонування (чи принаймні рефлексії) внутрішнього монологу на різних родових рівнях. Проте “китом”, на якому тримається внутрішній монолог, власне, є інше.

Дюжарден надзвичайно точно вловив сутність внутрішнього монологу, чого часто не брали до уваги його наступники. Адже з допомогою цієї літературної форми монологу автор не просто передає думки, почуття персонажа, а створює своєрідну літературну модель психічної діяльності людини, намагаючись якомога правдоподібніше відтворити процес мислення в його безпосередньому протіканні. В. Фашенко, розмірковуючи про внутрішній монолог як літературну репрезентацію внутрішнього мовлення, характеризував внутрішнє мовлення як “нерозчленований єдиний потік свідомості й відчуттів”⁶, хоча слід зазначити, що відомий дослідник водночас критично оцінював творчість прихильників школи “потіку свідомості”. Та мовлення внутрішнє необов’язково мовлення “невимовлене”. Знак

тотожності варто поставити радше між ним та процесом мислення. Внутрішній монолог стає для читача дверима у внутрішнє мовлення персонажа, в “ословеснені” глибини його свідомості й підсвідомості. О. Потебня свого часу зазначав, що саме за допомогою слова “...відбувається розклад думки. ...У слові вперше людина усвідомлює свою думку...”⁷ [Виділ. наше – З. Л.]. Тому поява подібних експериментів – спроб зазирнути в майстерню слова-думки чи думки-слова – саме у літературних творах, власне, не випадкова. Інша справа – наскільки вдалою і відповідною виходить ця модель незбагненого процесу мислення у конкретного автора в конкретному творі, а це справа не з легких. У своєму листі до Льва Толстого В. Стасов, звинувачуючи письменників сучасної йому доби у створенні “незадовільних”, за його визначенням, монологів, відзначав: “Мені здається, що в “розмовах” дійових осіб нічого немає важчого за “монологи”. Тут автори фальшивлять і вигадують більше, ніж у всіх інших своїх писаннях, – і саме фальшивлять умовністю, літературністю і... академічністю. Майже в жодного і ніде немає тут справжньої правди, випадковості, неправильності, уривчастості, недокінченості і всяких стрибків. Майже всі автори... пишуть монологи абсолютно правильні, послідовні,.. і архілогічні... А хіба ми так думаємо самі з собою? Зовсім не так”⁸ [Виділ. наше – З. Л.]. Крім того, створити справді вартісний внутрішній монолог означає правдоподібно відтворити мислення *Іншого*, і тільки його, не залишивши й тіні власного “я”, подарувати читачеві фантомну можливість зануритись у внутрішній світ *Іншого*, пізнати думки *Іншого* безпосередньо, чого в реальному житті ми зробити не можемо. Підтримувати цю ілюзію стороннього спостерігача “у чужій голові”, зважаючи на притаманну людській істоті всюдисущій суб’єктивності, може лише дійсно талановитий письменник.

¹ Подаємо за вид.: Шмид В. Нарратология. – М., 2003. – С. 214.

² Літературний словник-довідник / За ред. Р. Гром’яка і Ю. Коваліва. – Київ, 1997. – С. 478.

³ Про це: Українська Літературна Енциклопедія. В 5 т. – К., 1995. – Т. 3. – С. 411.

⁴ Про це: Vollmann E. Ursprung und Entwicklung Monologs bis zu seiner Entfaltung bei Schakespeare. – Bonn, 1934.

⁵ Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. Кошевникова. – М., 1987. – С. 97.

⁶ Фащенко В. Внутрішнє мовлення // У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури. – К., 1981. – С. 135.

⁷ Потєбня О. Думка й мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 2002. – С. 35.

⁸ Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878–1906. – Львів, 1929 / Цит. за вид.: Фащенко В. Внутрішнє мовлення // У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури. – К., 1981. – С. 136.