

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства
Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій

**НАРАТИВНІ
ВИМІРИ
ЛІТЕРАТУРИ**

Матеріали міжнародної конференції з наратології
Тернопіль, Україна
23-24 жовтня 2003 р.

**STUDIA
METHODOLOGICA**

Випуск 16

Альманах видається з 1993 року

ТЕРНОПІЛЬ
2005

ББК 87.256: 60+87.256: 81
S-88

Редакційна колегія:

д.філол.н., проф. Олег Лещак (головний редактор)
д.філол.н., проф. Роман Гром'як
д.філол.н, проф. Тетяна Волкова
д.філол.н, проф. Ольга Куца
д.філол.н, проф. Оксана Веретюк
д.філол.н, проф. Олександр Глозов
д.філол.н, проф. Михайло Лабашук
к.філол.н., доц. Ігор Папуша (відповідальний редактор)
к.філол.н, доц. Юрій Ситько
магістр Юрій Завадський

Науково-редакційна рада:

Зд.Є.Адамчик, М.Братасюк, Д.Затонський, Е.Касперський, В.Кравець, Н.Мазепа,
І.Пасько, В.Сердюченко, С.Ткачов, І.Удварі, М.Чаркіч, Я.Ядацький, В.Ярошовець.

Альманах внесено до Переліку фахових видань
ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю “філологія”.
Публікації в альманаху визнаються фаховими
ВАК України згідно з наказом №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями
“філософія”, “соціологічні та політологічні науки”.
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка

Рецензенти:

Доктор філологічних наук, професор Лещак О.В.
Доктор філологічних наук, професор Глозов О.Л.

Адреса редакції

46027, Тернопіль - 27, а/с 554.
e-mail: narratology@gmail.com

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.
Матеріали друкуються мовою оригіналу.

Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23-24 жовтня 2003 р. /Упорядник І.В.Папуша //Studia methodologica. Вип. 16. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. — 330 с.

Цей випуск альманаху присвячений проблемам сучасної наратології і містить матеріали Міжнародної наукової конференції “Наративні виміри літератури”, що відбулась 23-24 жовтня 2003 р. у Тернопільському державному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка.

ISBN 966-07-0234-5

ЗМІСТ

<i>Від упорядника</i>	9
-----------------------------	---

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ

<i>Роман ГРОМ'ЯК</i> (Тернопіль, Україна) ПРОБЛЕМА ВКЛЮЧЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНУ НАРАТОЛОГІЮ	10
<i>Анатолій НЯМЦУ</i> (Чернівці, Україна) АКсіОЛОГІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ОПОВІДНОГО ЦЕНТРУ (ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ).....	20
<i>Ігор ПАПУША</i> (Тернопіль, Україна) "ЩО ТАКЕ НАРАТОЛОГІЯ?" (ОГЛЯД КОНЦЕПЦІЙ).....	29
<i>Ігорь СИЛАНТЬЕВ</i> (Новосибирск, Россия) ФАБУЛА, СЮЖЕТ И МОТИВ В СИСТЕМЕ НАРРАТИВА.....	46
<i>Надія ДЕНИСЮК</i> (Тернопіль, Україна) ПИТАННЯ НАРАТИВУ В КОНЦЕПЦІЇ ФІКЦІЙНОГО СВІТУ ПЕТЕРА ЛАМАРКА ТА СТЕЙНА ОЛСЕНА	52
<i>Юрій ЗАВАДСЬКИЙ</i> (Тернопіль, Україна) КІБЕРТЕКСТ І ЕРГОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА: ТИПОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ МЕРЕЖЕВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЕСПЕНА ДЖ. ААРСЕТА	54
<i>Світлана ЛУЦАК</i> (Івано-Франківськ, Україна) АСПЕКТИ ДОМІНУВАННЯ ФОКАЛІЗАЦІЙНОГО РІВНЯ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕМИ "ПОХОРОН" ІВАНА ФРАНКА).....	59
<i>Оксана КАПЛЕНКО</i> (Ніжин, Україна) СПЕЦИФІКА РЕАЛІЗАЦІЇ НАРАТИВНОЇ КАТЕГОРІЇ „ГОЛОС" В АВАНГАРДНІЙ ПРОЗІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ (МАЙК ЙОГАНСЕН, ЛЕОНІД СКРИПНИК)	65
<i>Марія ДЕМ'ЯНЮК</i> (Хмельницький, Україна) ДО ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ВНУТРІШНЬОГО МОНОЛОГІЧНОГО МОВЛЕННЯ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ	70
<i>Мар'яна ЛАНОВИК</i> (Тернопіль, Україна) НАРАТОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ	73

АВТОР І ЧИТАЧ

<i>Олена ГАЛЕТА</i> (Львів, Україна) МІЖ АВТОРОМ І ЧИТАЧЕМ: ФЕНОМЕН УПОРЯДНИКА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	81
<i>Мар'яна ЧЕЛЕЦЬКА</i> (Львів, Україна) ЦЕНТРИ ТЯЖІННЯ ЗАГОЛОВКА У ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ: ГОРИЗОНТИ АВТОРА І ЧИТАЧА (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ІВАНА ФРАНКА).....	87
<i>Мар'яна ГІРНЯК</i> (Львів, Україна) АВТОР У ТЕКСТІ: ПРИСУТНІСТЬ ЧИ ЗНИКНЕННЯ? (НА МАТЕРІАЛІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ В.ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА)	93

Юлія КИНДЗЕРСЬКА (Тернопіль, Україна) ОБРАЗИ ЧИТАЧА ТА АВТОРА ЯК ФОРМАНТИ МЕТАЛІТЕРАТУРНОГО ДИСКУРСУ У РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА “МАГ”	101
Ольга КОГУТ (Тернопіль, Україна) ТЕОРЕТИЧНІ МЕЖІ “АВТОРСЬКОЇ МАСКИ” В ПОСТМОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ	107
Наталія ГРИЦАК (Тернопіль, Україна) ПРОБЛЕМА “АВТОРА – ЧИТАЧА” У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ	114
Ігор КУЗАВА (Луцьк, Україна) Я-АВТОРА, АВТОРСЬКА ПОЗИЦІЯ І НАРАТИВНИЙ ДИСКУРС У ПОВІСТІ В.АСТАФ’ЄВА „ВЕСЕЛЫЙ СОЛДАТ”	117
Наталія СЕМАЩУК (Тернопіль, Україна) ТРАНСФОРМАЦІЇ РОЗПОВІДНОГО “Я” У ПОВІСТІ ВІТОЛЬДА ГОМБРОВІЧА "ФЕРДИДУРКЕ"	121

НАРАТОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Олександр КЕБА (Кам’янець-Подільський, Україна) МОТИВНІСТЬ ЯК ПРИНЦИП НАРАТИВУ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА І АНДРІЯ ПЛАТОНОВА ...	126
Надія БУКЕТОВА (Тернопіль, Україна) НАРАЦІЙНІ МОДУЛЯЦІЇ В “ЦАРІВНІ” О.КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА “МІСІС ДЕЛОУЕЙ” В.ВУЛФ	130
Ольга ЦАРИК (Тернопіль, Україна) ОПОВІДНІ ВІДПОВІДНОСТІ В НОВЕЛАХ Б. ЛЕПКОГО ТА ВЛ. ОРКАНА	135
Галина ЧУМАК (Тернопіль, Україна) НАРАТИВ МОДЕРНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. ДЖОЙСА ТА Т.С. ЕЛПОТА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ „УЛІСС” ТА ПОЕМИ „БЕЗПЛІДНА ЗЕМЛЯ”)	140

АНАЛІТИКА КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ

Микола ТКАЧУК (Тернопіль, Україна) НАРАТОР-МЕДІУМ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА	148
Віра БОДНАР (Тернопіль, Україна) РЕЦЕПТИВНА СТРАТЕГІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ НАРАЦІЇ МАЛОЇ ЕПІЧНОЇ ПРОЗИ (ОПОВІДАННЯ І.ФРАНКА «МІСІЯ», «ЧУМА»)	155
Людмила СОБЧУК (Тернопіль, Україна) РОЗПОВІДНА МАЙСТЕРНІСТЬ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО У СВІТЛІ СУЧАСНОЇ НАРАТОЛОГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ “СІРОМАНЕЦЬ”)	160
Ярослав КОЗАЧОК (Київ, Україна) НАЦІЄТВОРЧИЙ ХАРАКТЕР ПРОЗОВИХ ТЕКСТІВ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА	164
Луїза ОЛЯНДЕР (Луцьк, Україна) НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ У ТВОРІ ГЕЛІЯ СНЕГІРЬОВА “.....” (РОМАН-ДОНОС)	173
Світлана ЖУРБА (Кривий Ріг, Україна) НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ПОВІСТІ “САНАТОРІЙНА ЗОНА” М.ХВИЛЬОВОГО	179
Ольга ПАПУША (Тернопіль, Україна) СПОСОБИ РЕГУЛЮВАННЯ НАРАТИВНОЇ ІНФОРМАЦІЇ В ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ФОКАЛІЗАЦІЯ	182
Світлана БОРОДІЦА (Тернопіль, Україна) МЕТАЕТИЧНИЙ КОД У НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ РОМАНУ “МАРІЯ” У.САМЧУКА	197
Фелікс ШТЕЙНБУК (Ялта, Україна) НАРАЦІЯ ПРОФАНАЦІЇ (ЗА РОМАНОМ ДМИТРА ЛІПСКЕРОВА «ПОСЛЕДНІЙ СОН РАЗУМА»)	201

Наталія ПОПЛАВСЬКА (Тернопіль, Україна) НАРАТИВНІ ПРИНЦИПИ ПІАТІА ПОТІА (“ЛИСТ ДО КНЯЗЯ КОСТЯНТИНА КОСТЯНТИНОВИЧА ОСТРОЗЬКОГО”).....	205
Микола ЛЕГКИЙ (Львів, Україна) “МАЛОРОССИЙСКИЕ ПОВЕСТИ, РАССКАЗЫВАЕМЫЕ ГРЫЦЬКОМ ОСНОВЬЯНЕНКОМ”: НАРАТИВНО-ПОЕТИКАЛЬНА РЕТРОСПЕКТИВА	209
Зоряна ЛАНОВИК (Тернопіль, Україна) НАРАТИВНА ПРИРОДА БІБЛІЙНИХ ТЕКСТІВ	215
Семен АБРАМОВИЧ (Чернівці, Україна) МИСТЕЦТВО НАРАЦІЇ У БІБЛІЙНІЙ ПРОЗІ.....	222
Світлана ПРИТОЛЮК (Тернопіль, Україна) ХАРАКТЕР НАРАЦІЇ У РОМАНІ К.Е.ФРАНЦОЗА “БЛАЗЕНЬ”	227

АНАЛІТИКА ДИСКУРСИВНИХ ПРАКТИК

Edward KASPERSKI (Warszawa, Polska) GATUNKOWA TOŻSAMOŚĆ POWIEŚCI F. KAFKI (AMERYKA, PROCES, ZAMEK).....	232
Олена МАЦИБОРСЬКА (Луцьк, Україна) МОДЕРНІЗАЦІЯ МІФОЛОГІЧНОГО НАРАТИВУ В ОДІССЕЇ АКМЕЇСТІВ І НЕОКЛАСИКІВ	237
Софія БОРОДАВЧУК (Тернопіль, Україна) ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ (СПРОБА НАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ)	243
Татьяна ВОЛКОВА (Кельце, Польща) НАРАТИВНОЕ НАЧАЛО В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ 60-70-х ГОДОВ	251
Вікторія ПРИХОДЬКО (Луцьк, Україна) ЕКСПЛІКАЦІЯ ЗМІСТУ ТЕКСТУ І НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ	258
Marin POSTU (Chisinau, Moldova) THE DICHOTOMY «JE-NOUS» IN PROUST’S NARRATIVE DISCOURSE.....	262
Микола КЕБАЛО (Тернопіль, Україна) РОЗВИТОК НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ НАТУРАЛІСТИЧНОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА.....	264
Вікторія СІРУК (Луцьк, Україна) БЕЗФАБУЛЬНА “МАЛА” ПРОЗА ВІСІМДЕСЯТНИКІВ: НАРАТИВНИЙ АСПЕКТ	274
Zdeňka MATYUŠOVÁ (České Budějovice, Česká republika) FENOMÉN RUSKÉ PRÓZY S VESNICKOU TEMATIKOU V PROMĚNÁCH ČASU	282
Марта РУДЕНКО (Тернопіль, Україна) КОНСТРУКЦІЯ «ТЕКСТ У ТЕКСТІ» В НАРАТИВНОМУ ДИСКУРСІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО	289
Евгений КОЖЕМЯКИН (Белгород, Россия) ПРОТОТИПИЗАЦІЯ І КАТЕГОРИЗАЦІЯ КАК ОСНОВАНИЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА ..	298
Ірина МУРАДХАНЯН (Чернівці, Україна) МАКАБРИСТИЧНІ МОТИВИ В РОМАНІ С.КІНГА “ТЕМНА ПОЛОВИНА”	302
Любов ЦАРИК (Тернопіль, Україна) ТИПОЛОГІЯ НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ ЛІРО-ЕПІКИ В СОСІУРИ.....	305
Леся ГИЖА (Тернопіль, Україна) СЕМАНТИКА ОРГАНІЗАЦІЇ НАРАТИВУ В РОМАНІ Д.КОНРАДА «СЕРЦЕ ТЕМРЯВИ»	314
Викторія ДРАГАН (Горловка, Украина) ОБРАЗ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ	323

CONTENT

<i>Preface of the Editor</i>	9
------------------------------------	---

THEORY PROBLEMS

Roman HROMYAK (Ternopil, Ukraine) THE PROBLEM OF INCLUDING UKRAINIAN TRADITIONS INTO MODERN NARRATOLOGY.....	10
Anatoliy NYAMTSU (Chernivtsi, Ukraine) AXIOLOGICAL TRANSFORMATION OF THE NARRATIVE CENTER (THEORY PROBLEMS).....	20
Ihor PAPUSHA (Ternopil, Ukraine) "WHAT IS NARRATOLOGY?".....	29
Igor SILANTYEV (Novosibirsk, Russia) FABULA, PLOT AND MOTIVE IN THE SYSTEM OF NARRATIVE.....	45
Yuriy ZAVADSKY (Ternopil, Ukraine) CYBERTEXT END ERGOTIC LITERATURE (MODEL OF NETWORK LITERATURE BY E.AARSETH).....	51
Nadiya DENYSYUK (Ternopil, Ukraine) THE PROBLEM OF NARRATIVE IN PETER LAMARQUE AND STANE OLCEN'S CONCEPTION OF FICTIONAL WORLD.....	54
Svitlana LUTSAK (Ivano-Frankivsk, Ukraine) THE ASPECTS OF DOMINATION OF FICTIONAL COMMUNICATION FOCALIZATION LEVEL (BASED ON IVAN FRANKO'S POEM "FUNERAL").....	59
Oksana KAPLENKO (Nizhyn, Ukraine) THE ASPECTS OF IMPLEMENTING THE NARRATIVE CATEGORY "VOICE" IN THE VANGUARD PROSE IN THE 20SS OF 20 TH CENTURY (MIKE YOHANSEN, LEONID SKRYPNYK).....	64
Maria DEMYANYUK (Khmelnitsky, Ukraine) TOWARD THE PROBLEM OF OF INTERNAL MONOLOGUE SPEECH FUNCTIONING IN THE LITERARY TEXT.....	69
Maryana LANOVYK (Ternopil, Ukraine) NARRATOLOGICAL PROBLEMS OF FICTION TRANSLATION.....	72

AUTHOR AND READER

Olena HALETA (L'viv, Ukraine) BETWEEN AUTHOR AND READER: THE PHENOMENON OF A COMPILER IN MODERN UKRAINIAN LITERATURE.....	81
Maryana CHELETSKA (L'viv, Ukraine) CENTERS OF ATTRACTION OF THE HEADINGS IN A POETIC TEXT: AUTHOR AND READER'S HORIZONS (BASED ON IVAN FRANKO'S WORKS).....	87
Maryana HIRNYAK (L'viv, Ukraine) AUTHOR IN TEXT: PRESENCE OR DISAPPEARANCE? (BASED ON V. PETROV-DOMONTOVYCH'S INTELLECTUAL PROSE).....	93
Uliya KINDZERSKA (Ternopil, Ukraine) READER AND AUTHOR'S IMAGES AS THE FORMANTS OF METALITERARY DISCOURSE IN JOHN FOWLES'S NOVEL "THE MAGUS".....	100
Olha KOHUT (Ternopil, Ukraine) THEORETICAL LIMITS OF THE "AUTHOR'S MASK" IN POSTMODERN LITERATURE.....	107
Natalia HRYTSAK (Ternopil, Ukraine) THE "AUTHOR-READER" PROBLEM IN MODERN LITERARY CRITICISM.....	114
Ihor KUZAVA (Lutsk, Ukraine) I-AUTHOR, AUTHOR'S POSITION AND NARRATIVE DISCOURSE IN V.ASTAFYEV'S "MERRY SOLDIER".....	117

Natalya SEMASCHUK (Ternopil, Ukraine) THE TRANSFORMATION OF NARRATIVE "I" IN WITOLD GOMBROWICZ'S NOVEL "FERDIDURKE".....122

NARRATOLOGICAL PROBLEMS OF COMPARITIVE LITERATURE

Oleksandr KEBA (Kamyanets-Podilsky, Ukraine) MOTIVITY AS THE PRINCIPLE OF JAMES JOYS AND ANDRIY PLATONOV'S NARRATIVE.....126

Nadiya BUKETOVA(Ternopil, Ukraine) NARRATIVE MODULATIONS IN O. KOBYLYANSKA'S "PRINCESS" AND V. WOOLF'S "MRS. DALLOWAY"130

Olha TSARYK (Ternopil, Ukraine) NARRATIVE CORELATIONS IN B. LEPKY AND VL. ORKAN'S NOVELLA.....135

Halyna CHUMAK (Ternopil, Ukraine) THE NARRATIVE OF MODERNITY IN THE WORKS OF J. JOYS AND T. S. ELIOT (BY THE EXAMPLE OF THE NOVEL ("ULYSSES", "THE WASTE LAND")140

ANALYTICS OF COMMUNICATIVE STRATEGIES

Mykola TKACHUK (Ternopil, Ukraine) NARRATOR-MEDIUM IN THE PROSE BY Y.FEDKOVYCH.....148

Vira BODNAR (Ternopil, Ukraine) RECEPTIVE STRATEGY AND NARRATIVE PECULIARITIES OF THE SHORT EPIC PROSE (I. FRANKO'S SHORT STORIES "MISSION", "PLAGUE")155

Ludmyla SOBCHUK (Ternopil, Ukraine) MYKOLA VINHRANOVSKY'S NARRATIVE SKILL IN THE LIGHT OF MODERN NARRATOLOGY ("SIROMANETS")160

Yaroslav KOZACHOK (Kyiv, Ukraine) NATION-CREATIVE CHARACTER OF MYKOLA KOSTOMAROV'S PROSE164

Luiza OLYANDER (Lutsk, Ukraine) NARRATIVE STRATEGY IN GELIY SNEGIRYOV'S "....." (NOVEL- DENUNCIATION)173

Svitlana ZHURBA (Kryvyi Rih, Ukraine) THE NARRATIVE STRATEGY IN M. KHVYLIOVY'S SHORT STORY "SANATORIUM ZONE"179

Olga PAPUSHA (Ternopil, Ukraine) REGULATION MODES OF NARRATIVE INFORMATION IN CHILDREN'S LITERATURE: FOCALISATION.....182

Svitlana BORODITSA (Ternopil, Ukraine) METAETHIC CODE IN THE NARRATIVE STRUCTURE IN U.SAMCHUK'S NOVEL "MARIA"197

Feliks SHTEINBRUK (Yalta, Ukraine) PROFANITY NARRATION (BASED ON THE NOVEL OF DMYTRO LIPSKEROV "THE LAST DREAM OF MIND")201

Nataliya POPLAVSKA (Ternopil, Ukraine) IPATIIY POTIY'S NARRATIVE PRINCIPLES ("A LETTER TO THE DUKE KOSTYANTYN KOSTYANTYNOVYCH OSTROZKY")205

Mykola LEHKY (L'viv, Ukraine) "MALORUSSIAN SHORT STORIES TOLD BY HRYTSKO OSNOVYANENKO": A NARRATIVE POETIC RETROSPECTIVE.....209

Zoryana LANOVYK (Ternopil, Ukraine) NARRATIVE NATURE OF THE BIBLE TEXTS.....215

Semen ABRAMOVYCH (Chernivtsi, Ukraine) THE ART OF NARRATION IN BIBLICAL PROSE.....222

<i>Svitlana PRYTOLYUK</i> (Ternopil, Ukraine) THE CHARACTER OF NARRATION IN K. J. FRANCOZ'S NOVEL "THE JESTER"	227
---	-----

ANALYTICS OF DISCOURSE PRACTICE

<i>Edward KASPERSKI</i> (Warsaw, Poland) GENRE IDENTITY OF F.KAFKA'S NOVELS (AMERICA, PROCESS, CASTLE).....	232
<i>Olena MATSYBORSKA</i> (Lutsk, Ukraine) MODERNIZATION OF THE MYTHOLOGICAL NARRATIVE IN THE ODYSSEY BY ACMEISTS AND NEOCLASSICS.....	237
<i>Sofia BORODAVCHUK</i> (Ternopil, Ukraine) THE LITERARY TEXT OF THE 20ss-30ss OF 20 th CENTURY (AN ATTEMPT OF THE NARRATIVE ANALYSIS).....	243
<i>Tatiana VOLKOVA</i> (Kelce, Poland) THE NARRATIVE PRINCIPLES OF THE AUTHOR'S SONG IN 60ss-70ss.....	251
<i>Viktorija PRYHODKO</i> (Lutsk, Ukraine) EXPLICATION OF THE TEXT CONTENT AND NARRATIVE STRATEGY IN THE TRANSLATION PROCESS.....	258
<i>Marin POSTU</i> (Chisinau, Moldova) THE DICHOTOMY «JE-NOUS» IN PROUST'S NARRATIVE DISCOURSE.....	262
<i>Mykola KEBALO</i> (Ternopil, Ukraine) THE DEVELOPMENT OF NATURALISTIC PROSE NARRATIVE DISCOURSE BY I.FRANKO.....	264
<i>Viktorija SIRUK</i> (Lutsk, Ukraine) PLOTLESS "SHORT" PROSE OF THE AUTHORS OF THE EIGHTIES: THE NARRATIVE ASPECT.....	274
<i>Zdenka MATYUSOVA</i> (Ceske Budejovice, Czech Republic) THE PHENOMENON OF RUSSIAN VILLAGE PROSE IN THE COURSE OF TIME.....	282
<i>Marta RUDENKO</i> (Ternopil, Ukraine) THE "TEXT IN TEXT" CONSTRUCTION IN THE NARRATIVE DISCOURSE BY MYKOLA KHVYLYOVY.....	289
<i>Evgeniy KOZHEMIAKIN</i> (Belgorod, Russia) PROTOTYPE AND CATEGORIZING AS THE BASIS FOR IDEOLOGICAL DISCOURSE.....	298
<i>Iryna MURADHANYAN</i> (Chernivtsi, Ukraine) MACABRE MOTIVES IN S. KING'S NOVEL "THE DARK HALF".....	302
<i>Lubov TSARYK</i> (Ternopil, Ukraine) THE TYPOLOGY OF NARRATIVE DISCOURSE IN V. SOSURA'S LYRIC EPICS.....	306
<i>Lesya Hyzha</i> (Ternopil, Ukraine) SEMANTICS OF NARRATIVE ORGANIZATION IN THE NOVEL "HEART OF DARKNESS" BY J. CONRAD.....	314
<i>Viktorija DRAGAN</i> (Gorlovka, Ukraine) THE IMAGE OF THE HERMENEUTIC SITUATION IN A LITERARY TEXT.....	323

ВІД УПОРЯДНИКА

Міжнародну конференцію "Наративні виміри літератури", матеріали якої друкуються у цьому збірнику, організувала і провела 23-24 жовтня 2003 р. кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Цей захід став реалізацією одного з проектів колективної теми "Проблеми рецептивної поетики і наратології в українсько-зарубіжних літературних зв'язках".

За задумом організаторів конференція була покликана з'ясувати коло наратологічних зацікавлень у середовищі українських літературознавців, виявити пріоритетні теми та популяризувати наратологію як теоретичну дисципліну, залучивши до участі фахівців із сусідніх країн.

Зважаючи на персональний склад учасників (9 докторів наук, 17 кандидатів наук, 25 аспірантів різних років навчання) зрозуміло, що конференція формувалася як експериментальна: доповідачі репрезентували окремі фрагменти власних наукових досліджень, які проводилися в руслі наратологічних студій у рамках дисертаційних праць.

Географічно учасники конференції представили країни близького зарубіжжя (Росія, Молдова, Польща, Чехія) - 6 доповідей, різні міста України (Київ, Львів, Луцьк, Ялта, Чернівці, Івано-Франківськ, Горлівка, Ніжин, Кам'янець-Подільський, Хмельницький, Кривий Ріг) - 20 доповідей, місто Тернопіль - 25 доповідей. Загалом у збірнику опубліковано тексти 51 доповіді.

Конференція була заявлена як теоретико-практична, тому доповідачі пропонували зазвичай *наратологічні інтерпретації* художніх текстів української літератури (твори Іпатія Потія, Костомарова, Квітки-Основ'яненка, Федьковича, Франка, Лепкого, Хвильового, Сосюри, Самчука, Домонтовича, Вінграновського, Снегірьова,) і зарубіжного письменства (Францоza, Конрада, Кафки, Джойса, Еліота, Гомбровіча, Оркана, Платонова, Фаулза, Астаф'єва, Кінга, Ліпскерова).

Теоретичну базу заслуханих доповідей склали відомі концептуальні праці Михайла Бахтіна, Ролана Барта, Юрія Лотмана, Бориса Гаспарова, Жерара Женетта, Поля Рікера, Жералда Принса, Умберто Еко, Мішеля Фуко, Ільї Ільїна та Вольфа Шміда.

Упорядник вважав за потрібне розмістити матеріали конференції за п'ятьма проблемно-тематичними групами: проблеми теорії, автор і читач, наратологічні проблеми компаративістики, аналітика комунікативних стратегій, аналітика дискурсивних практик.

21 травня 2005 року

Ігор Пануша

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ

Роман ГРОМ'ЯК (Тернопіль, Україна)

ПРОБЛЕМА ВКЛЮЧЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

У СУЧАСНУ НАРАТОЛОГІЮ

Наратологія, як відомо, вчення про оповідь, розповідання, відносно виокремлена в сучасній теорії літератури система знань, яка тяжіє до самостійної дисципліни зі своїми завданнями і методами (методикою) їх розгляду. В німецькомовному, франкомовному та англomовному літературознавстві наратологія набула значного поширення з кінця 60-х років ХХ століття. Різні варіанти в національних школах наратології об'єднуються в окреслену спільним предметом осмислення сферу теоретичного знання. Таким предметом є комунікативна природа мистецтва слова, передача естетичної інформації в системі: автор (письменник) — твір (текст) — читач (реципієнт).

Предметна спрямованість наратології спирається на *прадавні* традиції мовно-мовленнєвого спілкування в людських спільнотах як носіїв культури. І в цьому найширшому сенсі предмет сучасної наратології має трансісторичний, транскультурний характер, сягаючи в міфологічну свідомість, у все розмаїття усної словесної традиції в національних культурах.

З розвитком естетично-художньої свідомості, з виникненням різних форм письма й усталенням текстів як засобів збереження і передавання творів словесного мистецтва (художньої літератури) трансформувалася і предмет художньої комунікації. Упродовж становлення культури нагромаджувалися спостереження над способами розповідання про бачене, почуте, пережите, пізнане; водночас склалися етнічно (національно) відмінні засоби вербалізації досвіду — повісткування, оповідання, розповідання, нарації, епосу. У французькій та англійській мовах закріпилися терміни (фр. *raconteur*, англ. *narrator*), створені на латинській основі, *narra*, *narrare*, *narratur* — розповідати, згадувати, говорити. У німецькій мові (і відповідно — в літературознавстві) використані германські відповідники: *erzählen*, *Erzähler*, *Erzählung* — розповідати, розповідач, розповідання. Міркування, рефлексії про феномени людського спілкування склали *Erzähltheorie*. Тому німецькі вчені сутність модерних учень про мистецтво розповіді розпочинають з праці К.Фрідемана «*Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Роль розповідача в епосі)», яка вийшла 1910 року. Росіяни до англійського терміна «*narrator*» мають свої відповідники «повествователь, рассказчик», а «*narratology*» перекладають «теорія повествовання».

Важливо пам'ятати, що і німці, і росіяни мають значні історико-літературні напрацювання і мовний досвід у галузі повісткування, сказання, письмової передачі розповідних (як прозових, так і віршованих) жанрів. Однак вони не ототожнюють своїх національних історично сформованих знань про розповідні практики з сучасними наратологічними концепціями. Так, приміром, І.П.Льїн, який докладно зіставляє західноєвропейські та американські наратологічні пропозиції, відразу вказує на той гуманітарно-філологічний контекст, в якому наратологія склалася і зберігає більш-менш чіткі методологічні виміри.

Зокрема, в «Літературній знциклопедии терминов й понять» (2001) зазначено, що наратологія у сучасному її вигляді формувалася «в результаті перегляду структуралістської доктрини з позицій комунікативних уявлень про природу мистецтва, про модус його існування. Тому за своїми наставленнями та орієнтаціями наратологія посідає проміжне місце між структуралізмом і рецептивною естетикою...» [3, 608]. Після цього І.Льїн називає ті національні традиції (російський формалізм, ідеї М.Бахтіна, чеських структуралістів, Р.Якобсона), які використали і переосмислили відомі тепер наратологи, котрі розробили не тільки засади, а й структуру й поняттєво-термінологічний апарат. Філолог, який працює в системі певних національних традицій, не може механічно скористатися доволі різномірним інструментарієм сучасної наратології, коли йому доводиться інтерпретувати тексти рідної і зарубіжної літератур. Проблема полягає не у почерговому застосуванні різних методик до різних національних літератур, а в попередньому «узгодженні» релевантних наратологічних термінів і понять до розповідних творів, що виникли на різних рівнях наративних інстанцій і стратегій. Саме з цього погляду на нашій конференції доцільно привернути увагу до тих спільних основ наратології, які крізь сучасну призму мали б враховувати і українські традиції.

В українській традиції здавна побутують два терміни для позначення передачі інформації від однієї особи до іншої чи повідомлення для групи слухачів: оповідь (оповідка, оповідання) і повість (повістка, оповість). Вже за часів І.Франка лексема «оповідання» передавала категорії дієслова та іменника: оповідання як процес повідомлення про пригоди, події, переживання завершується результатом — оповіданням, що має певну мовленнєво-мовну структуру (текст). У передмові до збірки «Добрий заробок і інші оповідання» (1902) І.Франко переповідав свою розмову з В.Барвінським про «способи писання» «цілої серії оповідань», про те, чи можливо «настільки вжитися та вдуматися в дух різних людей із різних верств, щоб можна було змалювати їх у повістях». В.Барвінський вважав, що «треба писати заокруглені оповідання, новели або романи, а не ескізи» [6, т.33, 399]. Ця розмова спонукала Франка до прискорення виконання власного задуму і пояснення його творчих механізмів. Він поділився з читачами самоспостереженням: «Принагідні оповідання знайомих, фігури, здибані в вагоні залізниці, власні спомини та спостереження — все те перетворювалося звільна, протягом літ у більші або менші оповідання та ескізи. Я силкувався кожний такий образок виносити в душі доти, доки не вжиюся у властиву йому атмосферу, не віднайду властивий йому тон і спосіб викладу» [6, т.33, 400]. Виношені, «заокруглені в душі» оповідання виходили готовими відразу, інші не давалися Франкові «викинути їх на папір» через невдалий тон, який вимагав і відповідного емоційно-естетичної тональності «способу викладу» виношеного і сформованого «образка». У 1906 році Франко в статті «*ber parlar gentile*» у інтелігентів способу розмови, до якого «привчила Нікола [6, т.37, 8]. Апелюючи до досвіду вдумливих слухачів і спостерігачів за селянськими поважними «конверзаціями» (розмовами), Франко висловлював упевненість, що кожен з них може пригадати такого, у кого «слова плили, як медова річка, і лягали в душу, як запашні квіти». Такий ефект виникає тому, що подібна розмова-оповідання «держиться переважно, типово в епічному тоні» [6, т.37, 9], в якому Франко вбачав витоки «тонко розвиненого артистичного інстинкту». Характерною рисою такої «народної белетристики», «особливу поетичність» якої добре відчував П.Куліш, є «спосіб оповідання, трактування матеріалу, стилізування сирих фактів до тої міри, що з них робляться типові явища, проте не позбавлені індивідуального колориту». Все це вказує на те, що маємо справу з творами, якщо «не свідомого артизму, то дуже тонко розвиненого артистичного інстинкту» [6, т.37, 11].

Франко відзначав також типологічні риси стилю «*ber parlar gentile*» в численних збірках оповідань, поширених в Італії, Німеччині, Франції, Англії і Польщі, знаходив «схожість» з ними у бойківських оповіданнях, в Карпатах, на берегах Дніпра чи в Нормандії. На підставі подібних зіставлень і паралелей Франко робив висновок, що «прос-

тий народ» також скористався з багатомітової «історичної школи» і виробив собі «на основі власних, давніших початків і власного естетичного почуття той товариський господарський стиль, повний ясності, скромності і простоти», який вражає в пору «панування абстракції претензійності, вишуканої колористики та символізації в стилі» [6, т.37, 20].

П'ять років перед тим, коли Франко звертав увагу на різницю між різними «способами викладу» образків, які склалися в свідомості селянських «розмовників» і вихованих школою інтелігентних читачів, котрі у різних перспективах звикали розповідати (вести «конверзацію» чи діалог за принципом «удар на удар») про бачене і пережите, прочитане і почуте, — він влучно вже зафіксував зміни, що сталися під кінець XIX століття в «літературній техніці» професійних літераторів. Читаючи восени 1901 року в Перемишлі цикл лекцій «перед численною руською публікою» про те, як «розвивався рівень нашої цивілізації, сила нашого національного почуття» [6, т.41, 471], Франко говорив і про «групу молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої європейської літератури...» [6, т.41, 525]. Зауваживши принагідне, що варто було б присвятити «детальну студію» цьому напрямку, що нового він «вніс у літературну творчість і спеціально в літературну техніку», Франко як лектор і автор опублікованої розвідки «З останніх десятиліть XIX в.», обмежився стислою характеристикою суті літературного новаторства того часу. Ці спостереження немовби розгортали тему «способів писання», якої Франко торкався в розмові з В.Барвінським у 80-х рр. XIX ст. Франко справді, перекладуючи думку В.Барвінського про «заокруглені» форми оповідань, повістей і романів, про ескізність нарисів, здатних збудити в читачів певні настрої, запропонував чітке окреслення «давнього» і «нового» в белетристиці.

Розмежування «давньої» (з середини XIX ст.) і «новішої» (з кінця XIX ст.) прози зафіксоване Франком з допомогою традиційних літературознавчих термінів, психологічних понять у звичайному для нього рецептивному ракурсі, який він увиразнив 1898 року (стаття «Леся Українка», трактат «Із секретів поетичної творчості»). Його думки тепер широко відомі і завжди цитуються при характеристиці прози межі XIX — XX ст. Але якщо розглянути цілісний контекст давніх принагідних тез І.Франка, то легко побачити, що вони теоретично не експліковані: тобто не акцентовані ті елементи зв'язного міркування, які стосуються ролі і функцій автора, трансформацій автора в образному світі на рівні зображення подій, постатей, на рівні розповідної активності, як і на рівні слухацької (читацької) причетності до виявлення мистецького світу.

Безперечно, Франко міркував на певному рівні узагальнень: мав на увазі повість чи то новелу «загалом» з такими «ціхами» (рисами), як: а) більш або менш докладно локалізована подія; б) «мотивовані зав'язка, перипетії і розв'язка»; подібна до «солідного будинку», побудованого за «правилами архітектоники». «Новішу белетристику» Франко представляв слухачам через «зовсім інше враження». «Зовнішні» і «внутрішні» складові такої белетристики він співвідносив з «подіями», які входять у її «зміст»: їх «дуже мало, описів ще менше». «Факти», які «творять» головну тему, — це, звичайно, «внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи». Отже, зовнішні «зверхні» події та описи — це предмети «об'єктивного протоколярного представлення» і вони не є метою новітнього письменника. Авторі мають іншу мету — «збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії» [6, т.41, 525-526]. Майже дослівно тут повторена теза із заключної частини статті «Леся Українка», де йшлося про «ідейність поетичного твору» на відміну від його «голої тенденційності».

До «літературної техніки», вартої спеціальної студії, належить, за логікою викладу Франка, «тонка філігранова робота», дбання про форму, мелодійність слова, «ритмічність бесіди». Піклування про форму конкретизоване згадкою про зміни в синтаксисі, інтонації, в структурі порівнянь.. Нова белетристика, на погляд Франка, «любується в

смільливих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках».

У «спеціальній студії літературної техніки» згадані і не згадані тут чинники та їхні функції, безперечно, були б розгорнуті, синтезовані, проілюстровані. Франко це розумів, проте він мав іншу мету. «Можна би теоретично говорити, — пише він, — про і contra сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для нього кожний напрям добрий, коли його репрезентанти — справдішні і живучі таланти» [6, т.41, 526]. Франко в тій давній ситуації виступав як літературний критик, що брав найактивнішу участь у культурному житті свого часу, і як історик української літератури. Тому теоретичні студії, зокрема в галузі «літературної техніки», «способів писання», «способу викладу» зображеного та вифантазованого світу залишилися лишень заторкнутими, але глибоко відчутими. Франкова прогностична оцінка мистецького таланту В. Стефаніка — найкраще цьому підтвердження.

Для того ж, щоб відчуті, спостережені і занотовані Франком характерні риси нової літератури і, зокрема, інший, ніж практикувався раніше, «спосіб викладу» стали предметом докладніших студій, потрібний був наступний крок на шляху теоретичного абстрагування. З ряду причин Франко його не зробив і спекулятивних студій з цього приводу не залишив.

Чергові кроки на шляху спеціального осмислення «літературної техніки» змушені були робити ті дослідники, котрі зосереджувалися в сфері теоретичних (філософських, естетичних, лінгвістичних) студій. Логіка пізнавально-когнітивних процедур спонукала до цього. І дослідники шукали відповідного матеріалу. Відштовхуючись від популярних літературних творів, задумуючись над причинами читацького успіху романів 40-80-х рр. XIX ст., літературознавці використовували і самоспостереження письменників з листування і дискусій Й.В. Гете з Ф.Шіллером, підносячись у сферу наукових абстракцій. Саме так зробила Кет Фрідеман у праці «Die Rolle des Erzählers in der Epik. Untersuchungen zur neuern Sprach — und Literaturgeschichte (Роль оповідача в епіці. Причинки до нової історії мови і літератури)», 1910). Вона обґрунтовувала необхідність ролі оповідача, його активної присутності в епічних творах.

Оповідач (der Erzähler) виступав у дослідниці *посередником, медіумом* між відтворюваною письменником дійсністю і сприймаючою публікою.

К.Фрідеман відразу акцентувала увагу на характері буття такого медіума в художньому творі. «Чистого медіума подій, — писала К.Фрідеман, — ми визначаємо, як того, хто оцінює, відчуває і спостерігає; це абстракція, яка узагальнює багато конкретних форм, у яких виступає, презентується оповідач (наратор) у певній окресленій ролі» [10, 23].

Роль тону, тональності мовлення в літературно-мистецькому творі, як і Франко, відзначало багато літературознавців, але вичленувати тон, як організуючий фактор тексту, змогли тільки ті, хто зосереджувався на формотворчих аспектах літератури, — російські формалісти і згодом чеські структуралісти. Промовистим на цьому шляху є доповідь Б.Ейхенбаума. Його стаття «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919) стала тепер класикою літературознавчої думки Європи, зокрема поняття-термін «каз» увійшло в романо-германські мови без перекладу.

Спочатку Б.Ейхенбаум починав з традиційного і самоочевидного твердження, що «композиція новели значною мірою залежить від того, яку роль в її складанні відіграє *особистий тон* (курсив Ейхенбаума — Р.Г.) автора, тобто чи цей тон є організуючим, творячи більше чи менше ілюзію *каза*, чи слугує тільки формальним зв'язком між подіями і тому займає службову позицію». У примітивних новелах організуючий первень — це «зчеплення мотивів та їх мотивацій». Там же, де такий композиційний принцип втрачає провідну роль, композиція набуває іншої якості, бо «оповідач так чи інакше висувається на перший план, а сюжетом тільки начебто користується для зчеплення окремих

стилістичних прийомів». Російський ОПОЯЗівець розрізняв два роди комічного сказа — «1) повествующий і 2) воспроизводящий» [8, 306]. Перший справляє враження плавного мовлення; другий набуває ігрового характеру, його структура постає як певна система різномірних міміко-артикуляційних жестів. Оскільки М.Гоголь умів своєрідно читати свої твори, то це й зумовлювало «основу гоголівського тексту», тобто такий «сказ», в якому його «текст складається з живих мовленнєвих презентацій і мовленнєвих емоцій («речевых представлений й речевых эмоций»). Артикуляційні та акустичні ефекти, що супроводжувалися мімікою й жестама, при відтворенні були помітними і в «письмовій формі». Саме у цьому зв'язку і постає питання, а якою власне мірою структурування сказу як стилю залежить від автора («играющего духа самого художника»), а наскільки — від письма («письменной формы», «приемов языковой игры»? Простежуючи значення і роль «звукової семантики» та «звукової виразності, інтонаційно-декламаційних елементів у творенні гоголівського «сказа», дослідник формулював (чи нагадував утаємниченим в поезику, яку розробляли формалісти в опозиції до представників культурно-історичної і психологічної шкіл) і принципові теоретичні положення. «Виходячи з основного положення, — писав Ейхенбаум, — що ні одна фраза художнього твору *не може* бути самою собою простим «відображенням» особистих почуттів автора, а завжди є побудовою і прийомом, ми *не можемо і не маємо жодного права* (курсив автора. — Р.Г.) вбачати (в зацитованому) уривкові будь-що інше, окрім певного художнього прийому» [8, 321]. З такої точки зору душа автора як людини, що переживає певні настрої, повинна «залишатися поза межами його творіння». Подібні міркування підводили Ейхенбаума до теоретичного висновку, протиставленого емпіричному досвідові: «Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому в нем нет и не может быть места отражению душевной эмпирики» [8, 321]. Дослідник у такому контексті характеризує особливий світ гоголівської оповіді, де панують контрасти, зіткнення різних тональностей, гротесковість. У такому світі діють «свої закони і свої пропорції», тобто інші, ніж думають чи відзначають «наївні вчені». У ньому навіть «гра з реальністю», із звичними уявленнями і фактами — все «тракується в стилі гри з фантастикою». Так вибудовується «чисто комічний сказ з усіма його прийомами», — підсумовує Б.Ейхенбаум.

Приклад аналізу поезики «Шинелі» М.Гоголя в аспекті власне літературної «техніки» також виразно засвідчує те, як різні вчені, незалежно один від одного, наближалися до поезики розповідних форм викладу матеріалу і змушені були розчленовувати і художню цілісність твору, і феномен розповідання.

Подібні спостереження, узагальнення поступово увиразнювали свою переконливість сукупним досвідом тих, хто прокладав такі нові для ХХ століття напрями літературознавства, як «нова критика», «структуральна поезика», металінгвістика. Але їхню евристичну результативність характеризували дослідження нових напрямів, і демонстрували традиційні методики, які користувалися нерозчленованим поняттєво-термінологічним інструментарієм.

В Україні питання, над якими працювали західноєвропейські наратологи, найбільш послідовно розглядав І.О.Денисюк. Ще до виходу його монографії «Розвиток української малої прози кінця ХІХ — поч. ХХ ст.» (1981) помітною була стаття вченого «Способи оповіді в малій прозі Івана Франка» (1969). У ній дослідник окреслював теоретичний контекст з праць К.Фрідеман, П.Лаббока (P.Lubock, 1921), Р.Петча (R.Petch, 1934), Ф.Штанцеля (F.Stanzel, 1955) і наголошував, що як «історик літератури у поступальному розвитку нашого письменства І.Франко майже епохального значення надає змінам викладових форм». Простеживши динаміку і функції форми «Ich-Erzählung» (Я — оповідання) і форми «третьої особи з точки зору так званого авторського всезнання», І.Денисюк пізніше зробив висновок, що в цілому вся робота Франка «над стилем авто-

рського викладу і стилем мовлення персонажа йшла шляхом переборення дистанції між героєм і читачем» [1, 79] Майстерність і розмаїття наративних стратегій І.Франка з використанням новішої термінології продовжив М.З.Легкий у дисертації «Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка» (Львів, 1997)¹. Узагальнюючи напрацювання другої половини ХХ століття у сфері наратології як понятійну базу для власного дослідження, М.Легкий акцентував, що наратор — особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості. Однак у канві художнього тексту він не позбавлений деякої автономності від автора, становлячи собою одну із смислових інстанцій художнього твору [2, 7]. Мала проза І.Франка тут кодифікована за типовими формами наративних стратегій і типів нараторів. Таким чином, теоретичні конструкти з галузі сучасної наратології не просто проілюстровані конкретними прикладами з художньої практики Франка, а послужили аналітичним інструментом для глибшого проникнення в «літературну техніку» на рівні текстів.

Натомість у дослідженні О.В.Майдан «Еволюція художньої розповіді у творчості Панаса Мирного» (К., 1994) маємо приклад, в якому теорія оповідно-розповідних форм епосу не віддиференційована за *рівнями* дослідження мистецтва слова, внаслідок чого філософсько-естетична, психологічна, теоретико-літературна і поетикально-структурна термінологія вживаються еkleктично, а власне літературознавча рефлексія втрачає стрункність. Про це свідчить хоча б таке формулювання одного із завдань згаданої праці: «Виходячи з визначальної риси прози Панаса Мирного (психологізм), дослідити поступові зміни у взаємодії свідомості суб'єкта інформації (оповідача, розповідача) та персонажа в процесі формування об'єктивного типу розповіді у романних формах Панаса Мирного; простежити суб'єктивізацію розповіді в пізніх малих жанрах» [4, 3]. Міркування про «суб'єктивізацію розповіді», про «об'єктивний тип розповіді», про оповідача, розповідача та персонажа як «суб'єктів інформації» оперують поняттєво-термінологічними одиницями з різних методологічних і логічних систем.

Звичайно, все це зумовлюється кількарізними перекладами запозичених термінів, котрі створені на різномовній базі без урахування семантичних нюансів значення слів, використаних для відповідних термінів. Так, грецьке *mithos* (міф) перекладене латинськи *tabula*, зберегло полісемію, яку фіксують словами байка, розповідь, переказ, казка, історія. А з пізнішою появою французького *sujet* (сюжет) виникла необхідність (особливо після праць російських ОПОЯЗівців) зважати на смислові відтінки фабули і сюжету, або свідомо приймати явище синонімії.

У грецькомовних і латиномовних текстах «Поетики» Арістотеля фігурує міф і фабула при двох варіантах значення *mimesis* (наслідування), які не завжди враховувалися наступними коментаторами. Уже в давніх українських поетиках, писаних латинською мовою, мімезіс передавали як наслідування природи (*imitatio naturae*) і наслідування праці, творення (*imitatio operis*), тому йшлося і про зображення, представлення, репрезентацію явищ природи, речей, подій тощо, і про наслідування когось у чомусь (у діях, вчинках, творчості). Імітацію часто тлумачили у зв'язку з вигадкою (*factio*) і вимислом; розмежовували наслідування природи «видимої» і «невидимої», що здійснювалось з допомогою слів «вид», «знаменіє», «образ», «икона», «*figura*», «тип», «подобенство» і т.п. [див.: 5, 3-6].

Зрозуміло, що розповідь не могла бути однорідним процесом за суттю і структурою в епоху міфічної свідомості, в переказах героїчного епосу, який здійснювали рапсоди, чи в пізніших «преданнях», легендах, «сказаннях», оповідках про мандри і пригоди; а свідомість оповідачів і розповідачів при цьому відрізнялася змістом, коли стосувалася інформації про «видиму природу» — подію, в якій, з одного боку, брали участь інші дійові особи, а розповідач був тільки очевидцем, а з другого боку, — якщо подія здійснювалася заангажованими інформаторами. Подія — по-дія; событие — со-бытие

¹ Оpubлікована під однойменною назвою у формі авторської монографії 1999 року. – Р.Т.

лежали в основі фабули, якоїсь історії (story). У реальному житті це була численна кількість варіантів, які по-різному оповідалися, в різний час через спогад, пригадування і неоднаково переживалися.

Гранично широкі за обсягом філософсько-гносеологічні категорії об'єктивного і суб'єктивного, навіть логіко-гносеологічні опозиції об'єкт/суб'єкт не увиразнюють і не можуть увиразнити всіх нюансів емпіричної взаємодії об'єктивного світу (природи) і суб'єктивного світу (духовного світу людини, культури). Тим більше після освоєння гуманітарними науками і з входженням навіть у буденну свідомість лінгвістичних ідей Ф. де Соссюра, семіотичних пропозицій Ч.С.Пірса інакше уявляються оповідно-розповідні процеси в міфології, фольклорі, у давній і новітній літературах. Дослідження феноменологів, здійснені на помежів'ї онтології, епістемології, мовознавства; тонкі рефлексії екзистенціалістів про сутність буття та його просторово-часові виміри; критика психологізму та обмеження його засад структуралістами, розробка комунікативної моделі функціонування текстів з позицій семіотики і рецептивної естетики — все це унеможливило недиференційовані, найзагальніші розмови про «художнє мовлення», про «теорію художньої розповіді» без відповідної їх експлікації. Принаймні такі розмови і міркування стають несучасними і некоректними.

Дискусії останніх десятиліть ХХ ст. про автора як адресанта, про читача як адресата, між якими відбувається складна, багатоступеневе опосередкована комунікація, завершилися (хоча і не вичерпалися) розумінням принципового розмежування їх емпіричного і теоретичного рівнів, на яких маємо справу з фізичними, реальними та ідеальними, концептуальними величинами.

Для найзагальнішої орієнтації в основах наратології доконечними видаються декілька засновків: 1) автор спілкується з читачем через рецептивну активність реального читача, який сприймає текст; 2) читач у тексті отримує закодовану автором естетичну інформацію; 3) усе розмаїття фізичних читачів, конкретних творів, які читаються, та реальних письменників витворює нескінченну кількість естетичних ситуацій. Для осмислення цих ситуацій і чинників, які витворюють ситуативні комбінації, дослідники вдаються до їх умовного групування, типізації; тому залежно від мети і наставлення вони виділяють певні типологічно порівнювані одиниці. З цією метою теоретики літератури орієнтуються на загальноприйняті або погоджені критерії. У цьому й полягає суть і призначення наративної типології.

Оскільки твори словесного мистецтва складають багаторівневу ієрархізовану структуру, то наратологи виокремлюють наративні, розповідні рівні і пов'язані з ними наративні, розповідні інстанції. Розповідні (повістувальні) рівні умовно виділяють, маючи на увазі відповідні інстанції комунікативного процесу, вербалізовані в тексті. Фізичні автор і читач зараховуються до позатекстуального рівня, а їх текстуальні відповідники (образ автора і образ читача), текстуальні позиції (імпліцитний автор та імпліцитний читач) стають наративними інстанціями глибшого, внутрішнього рівня — наратора (оповідача, розповідача) і нарататора (слухача, сприймача). Теоретичне обґрунтування інстанція нарататора отримала в працях американського наратолога Дж.Прінса (G.Prince, 1973, 1982).

Опозиційна пара наратор/нاراتатор у структурі мистецького уявного світу (fiction), де взаємодіють і змінюються персонажі (актори), що ведуть поміж собою діалог, набувають функцій все нових нараторів і нарататорів, їх кількість наростає з розвитком художнього світу в часо-просторі. Щоб реальний читач, якому в кінцевому підсумку адресується художньо-мистецький світ автора, сприймав письменницький текст як комунікат з естетичної інформації, читач актуалізує і доформовує свою читацьку компетентність. З метою актуалізації такої когнітивно-креативної позиції читача він подумки зосереджується над орієнтовними питаннями: Хто в зображеному мистецькому світі мовить? Хто і до кого говорить? Хто і коли, в який момент розгорання фабули (історії)

й оповіді говорить? Хто мовить якою мовою (яке його мовлення)? Який авторитет мовця стосовно інших персонажів? Хто дивиться і наскільки бачить? Наскільки розходяться в часі історія (подія), фабула (сюжет) її подачі, і саме розповідання (нарація)?

Реальний читач у процесі безпосереднього сприймання твору, під впливом естетичного захоплення здебільшого над подібними питаннями не задумується, однак ці процеси потрібні для переростання рецепції в інтерпретацію смислу твору, для розкодування художньої комунікації.

Розробка наративної типології за розповідними інстанціями і структурними рівнями здійснювалася впродовж 60-80-х рр. ХХ ст., опираючись на докладні характеристики форм розповіді за часовими і граматично виваженими категоріями: розповідь від першої особи, розповідь від третьої особи про історію, що сталися в давноминулому, минулому часі, чи відбуваються одночасно з розповіддю в теперішньому часі. На досвіді прозаїків ХІХ — ХХ століть (Діккенс, Бальзак, Флобер, Толстой, Джойс, Пруст) описувалися розмаїті часові і просторові зміщення (ретроспекції і антиципації) в розгортанні, структуруванні і дозуванні історій, фабул, оповідей, і в такий спосіб фіксувалися стратегії автора/нараторів у впливі на читачів. Центром орієнтування читачів робилися то авторські описи-зображення місця дії і персонажів, то «точки зору» нараторів, то оцінки елементів художнього світу, крізь призму яких (оцінок, ставлення, світобачення) виявлялися функції персонажів (акторів, актантів будь-якого рівня абстрагування), нараторів, а через них скеровувалася активність реципієнтів.

Так наратологи розширювали семантичне поле взаємодії основних компонентів художньої комунікації, додали структуралістські уявлення про замкнутість і автономність літературних текстів, їх глибинних структур, що інколи зводилися виключно до архетипів і міфологем. Рецептивна естетика продовжувала наратологічні висновки і поетикальні спостереження над розповідними текстами, в результаті чого новітнє літературознавство дістало можливість розкривати майстерність прози в естетичних вимірах читацьких відгуків, горизонту читацьких сподівань.

Найпоширенішою і відомою в різних національних культурах є двочленна типологія розповідання, її основою є особа, від імені якої формально передається інформація-повідомлення. Досі філологи традиційно говорять про першоособову нарацію і третьоособову нарацію. Відомі спроби по-українськи зафіксувати граматичні форми словесного вираження цієї типології: йдеться про оповідь і розповідь. Оповідь співвідноситься з німецькою формою «Ich-Erzählung» і передається особовим займенником «Я», яке оповідає про історію, події, наскільки про них знає і як їх розуміє. Розповідь є еквівалентом німецької форми «Er-Erzählung» і передається займенниками третьої особи «Він, вона, воно, вони».

Оповідач, як правило, найменше дистанціюється щодо подій, а найчастіше бере в них безпосередню участь, переживаючи ситуації, які при цьому виникають. Третьоособова розповідь здебільшого відсторонюється від розповідних історій, такий розповідач — умовно всезнаючий, хоча не завжди всюдисущий.

Щоби названі граматичні категорії і побутові словесні окреслення не затемнювали суті нарації та її типових виявів, теоретики в різний час пропонували спеціальні терміни для опису абстрактно виокремлених типів нарації (ситуацій). Так, австрійський теоретик літератури Ф.К.Штанцель у 1955 році теоретично обґрунтував аукторіальний тип розповідної ситуації і персональний (handelnde Person) тип розповіді. Штанцель враховував як присутній чинник розмежування цих типів спосіб орієнтування читача в структурі художнього світу, яку створив автор і репрезентував через наратора. Аукторіальний тип нарації належить тому активному розповідачеві, який за суттю і своїми функціями, за глибиною усвідомлення ситуації максимально наближається до автора. Його бачення і розуміння історії та розповіді, його оцінки, коментарі справді орієнтують інших учас-

ників мистецького світу, підказують читачам перспективу розвитку цілісного художнього твору.

Французькі структуралісти (Ю.Крістева, Цв.Тодоров, Ж.Женетт) розгорнули та уточнили ці ідеї й утвердили інший термін для характеристики діяльного ауктора (актора), тобто такої ситуації, яка, безперечно, домінує в організації і презентації вигаданого (фікційного) світу, — гетеродієгетичний тип нарації.

Гетеродієгетичний тип розповіді у центр ставить такого розповідача, який не фігурує в історії як дійова особа, персонаж. А гомодієгетичний тип нарації, навпаки, — такого розповідача, який одночасно, розповідаючи, відіграє важливу роль в історії, у зображених подіях.

У такій системі термінології важливішим є не стільки граматичне розрізнення першої чи третьої особи, скільки акцент на центрі орієнтування читачів, з допомогою маніпулювання точками зору нараторів. Тому поняття (*point of view*), якому приділив значну увагу Персі Лаббок ще у праці 1921 року «*The Craft of Fiction*» («Майстерність прози»), згодом докладно розробляли послідовники Лаббока — Норман Фрідман (1955, 1965) і Вейн Бутт (1961, 1983). Праця останнього «*The Retic of Fiction*» («Риторика фікційної прози») разом із дослідженням голландського вченого Я.Лінтвельта «*Essai de typologie narrative: Le „point de vue“. Theorie et analyse*» («Нарис типології наративу: точка зору. Теорія та аналіз») (1981) стали класичними для сучасного розуміння наративної типології і всього розмаїття внутрішньотекстових відношень розповідних інстанцій, розповідних рівнів, які абстрактно виділяються у сприйманні та інтерпретації конкретного епічного твору.

Конкретний текст епічного твору в процесі сприймання з різних перспектив постає як зміна панорамного бачення художнього світу, докладного зображення окремих його компонентів і *підсумкових* резюме-переказів. Якщо такий текст презентує безособовий наратор, що відповідає традиційному всезнаючому розповідачеві, то в сегменті тексту легко розмежувати суб'єктивізовану розповідь персонажів (за Н.Фрідманом, «*subjective telling*») та об'єктивізований показ-зображення («*objective showing*»). Англійська опозиція *telling/showing*, за якою стоїть безособовий наратор, пов'язана з розумінням того, наскільки розповідач або втручається, або утримується від будь-якого втручання в розгортання художнього світу. А елементи художнього світу немовби самостійно самодостатньо упривнюються. Це той ідеал, якого прагнув ще в середині XIX ст. Ф.Шпільгаген, і був, зрештою, той ідеал відкинутий, спростований модерною прозою перелому XIX — XX століть, починаючи з імпресіонізму, символізму та експресіонізму. Сильова еволюція епічної прози в усіх національних літературах (в Україні — В.Стефанік, Ольга Кобилянська, М.Коцюбинський, Г.Хоткевич, М.Черемшина, Г.Косинка, А.Головко) супроводжувалася модифікацією системи жанрів, форм мовно-мовленнєвого викладу (типів нарації), композиційних компонентів. Велика питома вага невластиві прямої мови, внутрішнього монологу, плину свідомості були прикметами фрагментарності епічних жанрів, увиразнювали такі тенденції модерної прози, як новелізація роману, ліризація оповідних структур. У цій ситуації теорія прози, зокрема розробка новітньої наратології спиралася на конкретні дискурсивні практики таких митців слова, як М.Пруст, Д.Джойс, Ф.Кафка, Т.Манн, А.Камю, Ж.П.Сартр, Н.Саррот. Саме ці твори найчастіше ставали предметом наратологічних студій В.Бутта, Н.Фрідмана, Я.Лінтвельта, Цв.Тодорова, Ж.Женетта, які згадували, враховуючи їх, пропозиції ОПО-ЯЗівців, М.Бахтіна. На російському матеріалі подібну проблематику постійно розробляв у Німеччині В.Шмід, узагальнивши свої напрацювання в недавній монографії «*Нарратология*» [7].

Таким чином, наратологія, набуваючи різних національних модифікацій, вбирала провідні тенденції розвитку і модерної прози, і новітньої гуманітарної науки. Тому на кінець XX століття розгалужена система наратології склалася як сукупність теоретич-

них, абстрактно-логічно сформульованих концептів, корелятами яких є глибинні смислопороджуючі структури художньо-естетичної комунікації. Опорними інстанціями комунікативної системи на емпіричному рівні виступають письменник (реальний автор) — літературно-художній твір (мистецько-образний світ) — реципієнт (реальний тип читача). На текстовому рівні наратологія пропонує концептуальні їх відповідники: імпліцитний автор (= наратор) — оповідно-розповідні форми (наратив) — наратори — імпліцитний читач.

Ці схеми наратологічних концептів слугують евристичними орієнтирами для реальних читачів, інтерпретаторів, котрі мають справу з реальними текстовими явищами. Тому у літературознавчій практиці складаються і співіснують історична поетика, структуральна поетика, літературно-критична інтерпретація, читацька індивідуалізована рецепція як відносно самостійні дискурсивні практики, види творчої діяльності. У кожному окремому випадку літературознавець, реципієнт не ілюструють стабільних наратологічних концептів, не віднаходять їх *готовими* у текстах, а зустрічаються з феноменом відхилення від ідеальних абстрактних структур.

Тому активізація літературознавчих досліджень у цій сфері, зацікавлення наратологією в Росії, де вже функціонують свої школи із чималими напрацюваннями, — явище вельми симптоматичне і відрядне. Воно стосується і України. Судячи з програми нашої наукової конференції «Наративні виміри літератури», молоді вчені не задовольняються ні рухом у прокладеному попередниками річищі, ні повторенням чужих набутків, накладанням готових матриць на неосвоений матеріал рідної словесності, хоча спокусливими можуть здаватися обидва шляхи. Пріоритетним є, як показує досвід, творча парадигма — знайти, відшукати відлуння національних витоків оповідно-розповідних практик у моделях універсального формату.

Література:

1. Денисюк І. Невичерпність атома. — Львів: Львівський нац. ун-т ім. І.Франка, 2001. — 319 с.
2. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. — Львів: Львівське відділення Інституту літ-ри ім. Т.Шевченка НАН України, 1999. — 160 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. А.Н.Николюкин. — М.: НПЦ «Интелвак», 2001. — 1600 стлб.
4. Майдан О.В. Еволюція художньої розповіді у творчості Панаса Мирного: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 / Інститут літератури ім. Т.Шевченка. — К., 1994. — 16 с.
5. Ушкалов Л. Світ українського бароко. — Харків: Око, 1994. — 112 с.
6. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. — К.: Наук. думка, 1976-1986.
7. Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
8. Эйхенбаум Б. О прозе. Сборник статей.— Л.: Худ. литература, 1969. — 503 с.
9. Prince G. Dictionary of Narratology. — Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003. — 126 s.
10. Teoria form narracyjnych w niemieckim kregu językowym. Prace powstałe w latach 1910-1964. — Kraków: Wyd-wo literackie, 1980. — 372 s.

Анатолій НЯМЦУ (Чернівці, Україна)

АКСІОЛОГІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ОПОВІДНОГО ЦЕНТРУ (ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ)

У літературних версіях легендарно-міфологічних, євангельських структур та деяких „авторських міфів” активно використовується прийом зміни оповідного центру, котрий у багатьох випадках якісно відрізняється від канонічного чи загальновідомого. Створювана при цьому морально-психологічна модель ціннісного та поведінкового світів традиційних героїв суттєво різниться з протосюжетною, оскільки її характеристики зазнають суттєвих змін, підкоряються іншому принципові оповіді [12-15]. Це в свою чергу провокує формування зовсім іншої системи мотивувань загальновідомих сюжетних ходів та конфліктів. Причини такої інформаційної переакцентуації пояснив ще Г.Гуковський, який підкреслив, що „уже в XVIII столітті перед літературою стало в повний зріст питання, яке в найпростішій формі може бути сформульоване так: якщо герої роману, повісті, оповідання повинні постати перед читачем не як вигадка письменника, а як живі, реальні люди (пам’ятаючи, що оповідь — не анекдот, а ідеологічно відповідальне зображення), то звідки автор знає про те, що відбувалося з цими людьми наодинці, звідки він знає їх потаємні думки і почуття і чому читач повинен і може вірити авторові?” [7, 202]. Подібні питання знімаються включенням у текст іншого оповідного „я”, котре самоцінне з точки зору інтерпретаційно-інформаційного оформлення матеріалу. Література розробила багато форм подолання об’єктивованої оповіді (О.С.Пушкін „Повість Белкіна”, М.В.Гоголь „Вечори на хуторі біля Диканьки”, І.С.Тургенєв „Записки мисливця”, Ф.М.Достоевський „Бідні люди” та ін.).

Включення у змістову структуру сюжету нового оповідача, який знімає епічну відстороненість автора від тексту, не тільки „конституціоналізує” самоцінність суб’єктивної точки зору індивідуума, але й надає широкі можливості для дописування і продовження традиційного матеріалу, пояснення в ньому недомовок, „оживлення” фабули національно-історичними, предметно-побутовими та іншими подробицями. Варіантність типів оповідача передбачає багатозначність семантичної і морально-психологічної трансформації загальновідомого матеріалу, багатогранну розробку його подієвого плану, створення нових поведінкових характеристик.

Оповідач, який заздалегідь не тотожний авторові і прямо включений у фабульний простір, гіпотетично знає все (чи дуже багато) про те, що розповідається, і своєю присутністю стверджує правдивість повідомлення про подробиці та перипетії традиціоналізованих у загальнокультурній свідомості подій. Тому оповідь „від персонажа” часто використовує такі форми організації матеріалу, як щоденники, мемуари, листи, уявні рукописи і навіть включає елементи фантастичної умовності (машина часу, втручання представників позаземних цивілізацій та ін.).

Домінування у новому творі іншого оповідача не усуває реального автора, який у таких випадках ніби „грає” роль посередника (публікатора невідомих раніше документів чи людини, яка одержала псевдонакову можливість безпосередньо спостерігати за описуваними подіями), тобто претендує на специфічну об’єктивність розповіді. М.М.Бахтін справедливо відзначив, що „автор здійснює себе й свою точку зору не тільки на оповідача, на його мовлення і його мову..., але й на предмет оповіді — точку зору, відмінну від точки зору оповідача. За оповіддю оповідача ми читаємо іншу оповідь — оповідь автора” [2, 127-128]. Так, наприклад, роман Л.Юлленстена „Мемуари Каїна”, оповідання Л.Мештерхазі „Дон Жуан, або Істина” та Х.Л.Борхеса „Безсмертний” формально є „реставрацією” знайдених у букініста чи в іншому місці рукописів (дивись також: Я.Потоцький „Рукопис, знайдений у Сарагосі”, Е.По „Рукопис, знайдений у

плящі”, М.Є.Салтиков-Шедрін “Історія одного міста”, Х.Кортасар “Рукопис, знайдений у кишені” та ін.).

Подібним чином мотивуються численні продовження свіфтівського роману: В.Савченко „П’ята мандрівка Гуллівера“, М.Козирев „П’ята мандрівка Гуллівера“, Ф.Карінті „Капілларія“ та „Мандрівка в Фа-ре-мі-до“, Е.Манов „Мандрівка в Уїбробію“ та ін. О.Анікін таким чином пояснює появу своєї „П’ятої мандрівки Гуллівера“: „Завершивши свої записи про чотири небезпечні плавання в заморські країни, Лемюел Гуллівер сподівався, що він мирно завершить свої дні в колі родини. Та обставини примусили його невдовзі вирушити у нову мандрівку, про яку він пізніше написав звіт. Покійний доктор Джонатан Свіфт, який, як з’ясувалося, був істинним видавцем записок Гуллівера, не встиг опублікувати цей звіт. Нині ми заповнюємо цю прогалину“ [1, 8]. У таких випадках автори підкреслюють, що їхні твори тільки переказують написане знаменитим героєм.

У своєрідному „зачині“ оповідання Л.Мештерхазі „Дон Жуан, або Істина“ нова версія традиційного сюжету мотивується таким чином: „В закинутому старовинному монастирі..., в підвалі, в купі паперів, що майже розвіялися в прах, були знайдені листи, які належали якомусь отцеві Ансельму Шрекнеру, настоятелеві монастиря, людині, що жила в праведності... Таким-то ось чином і виявлено було досить довгий, писаний латиною лист, який ми спробуємо передати у дослівному перекладі“ [9, 407]. Показові характеристики автора листа і часу його написання (біля 1839 р.), які допомагають реципієнтові включитися в індивідуально-авторський контекст, з одного боку; в нашу повсякденність — з іншого.

Готуючись до проповіді, Ансельм Шрекнер зацікавився легендою про Дон Жуана (в оповіданні згадуються п’єси Тірсо де Моліні і Мольєра, опера Моцарта „Дон Жуан“). Недомовки та умовчання, хронологічні анахронізми примусили його зайнятися дослідженням джерел легенди та реконструкцією життя реальної людини, яка стала прообразом севільського спокусника. Проте організований автором лист пошук приводить до абсолютно неочікуваного результату: „Я знайшов істинну історію Дон Жуана Теноріо, а було б краще, якби я її ніколи не знаходив“ [9, 416]. Численні історичні реалії надають оповіді реалістично-документального звучання і дозволяють всебічно оцінити онтологічні та аксіологічні принципи героя, пояснюють істинні причини його конфліктів з церквою і трагічну долю.

Структурно-формальною особливістю такої форми осмислення традиційних сюжетів є створення авторами оригінальної сюжетної схеми від імені самих персонажів (чи людей, які їх знали), котрі викладають свою версію і своє розуміння суспільних подій. Такі, наприклад, „Адам і Єва в раю“ Е. де Кейрша; „Щоденник Адама“ та „Щоденник Єви“ М.Твена, „Щоденник Пенелопи“ К.Варналіса та багато ін. Функціональна орієнтація прийому іронічної містифікації в кожному конкретному випадку має свої змістові характеристики, сутність яких полягає в руйнуванні (осучаснюванні, „вивертанні“, полеміці, поясненні протиріч в канонічному тексті, усуненні лакун та ін.) традиційної подієво-семантичної схеми, її змістової реконструкції, створенні ефекту емоційно-особистісного сприйняття традиційного сюжету, зниженні ідеалізованого багатомовними уявленнями міфологічного світобачення та ін. [14; 15].

Так, якщо М.Твен подібною „документалізацією“ (його „щоденники“ мають підзаголовки „Переклад з оригіналу“) прагнув опосередковано висловити своє ставлення до соціальних вад сучасного йому суспільства, то К.Варналіс у передмові до своєї повісті відверто декларує сатирико-травестійний характер інтерпретації давньогрецького міфу: „...справжні шанувальники предків і щирі патріоти... наполягатимуть, що я таки фальсифікую щоденник ідеальної дружини і оскверняю, як зрадник, „видатну сторінку національної історії“!.. Однак якщо вже такі правдолюбці вважають міф за дійсність, то чому б мені міф не видати за реальність?.. „Щоденник Пенелопи“ — це передусім сповідь.

Речі тут називаються своїми іменами“ [5, 7-8] (порівняй, наприклад, інтерпретацію образу Пенелопи в романах Е.Юнсона „Прибій і береги“ та І.Меркель „Найзвичайнісіньке подружжя”, у яких традиційний персонаж також цілком позбавляється ореолу величі та героїзму). Варто підкреслити, що мемуарно-епістолярні форми, які декларують емоційно-суб’єктивний рівень оповіді про реальні, за заявою оповідача, події передбачають поглиблений аналіз психологічного континууму відтворюваних колізій.

Досить значну групу творів складають так звані “бестіарії”, в яких оповідь ведеться від імені тварин (Апулей, Гофман, Кафка, Борхес та ін.). У подібних версіях “Я” тварини визначає аксіологічну специфічність оповіді, при цьому тварини привласнюють собі людський погляд на оточуючий світ. На перехресті людського і нелюдського виникають несподівані колізії, які допомагають зрозуміти важливі сутнісні аспекти людського буття.

Підкреслена відстороненість автора-публікатора від запропонованих версій створює ефект об’єктивованої суб’єктивності оповіді і часто є своєрідною формою завуальованої іронічності щодо класичного зразка. У таких випадках принципове значення мають ідеологічна, психологічна, прагматична і просторова позиції оповідача-персонажа, його ставлення до дійсного автора і читача. У літературному тексті оповідач може бути відсутнім як індивідуалізовано зображена особистість, позиція якої не співпадає й одночасно не протиставляється авторській; сприйматися як очевидний вимисел автора; бути поза межами фабульного простору чи бути в його центрі (на периферії) та ін. Така оповідна організація тексту орієнтована на декларацію реалістичного пояснення умовчань чи неймовірних (фантастичних, ірреальних) з точки зору звичайної людини подій. Крім того, подібні форми дозволяють висувати в центр оповіді суб’єктивну точку зору окремої людини, яка не просто задовільняє фабульний читацький інтерес, але й сприймається як більш достовірною в порівнянні з абстрагованою формою авторської оповіді. Так, в романі Д.Хеллера „Бачить Бог“ біблійна історія царя Давида розповідається ним самим; роман В.Ная „Фальстаф“ є своєрідною „автобіографією“ шекспірівського персонажа; його ж роман „Фауст“ скомпонований як записки учня Вагнера, котрий розповідає про свої мандри з учителем (в останньому творі відчутні традиції шахрайського роману). зрештою, в “Мерліні” цього ж автора головний персонаж в іронічній формі „реанімує“ артурівські легенди.

Для подібних версій часто характерна мозаїчна композиція, при якій ретроспектива життя головного персонажа (його щоденник, листи) ускладнюється різними стилізованими й реальними документами, а також оповіддю про події часів публікації документа. Останнє має досить різноманітне емоційне забарвлення: умиротворення прожитим і зробленим, відчуття комфортності — чи, навпаки, дискомфорту — своїх стосунків з оточуючими людьми і соціумом та ін. Така зміна точки зору на класичний матеріал не є просто художньо-логічним експериментом з випробуванням традиційної структури „на міцність“. Це, перш за все, включення в її змістовий контекст іншого світобачення, яке створює нові концептуальні моделі традиціоналізованих світовою культурою станів і якостей суспільства та особистості, їх аксіологічних і поведінкових реакцій на якісь екзистенційні ситуації. Потрібно враховувати і ту обставину, що оповідач, включений у фабульний простір, у своїй оповіді неминуче звужує межі цього простору, оскільки він достовірно знає тільки те, що безпосередньо сам пережив, брав участь, бачив. Різновидом даної форми є контамінація оповідальних адресантів: оповідач чи автор документа, який публікується, розповідає те, що він почув від інших, коментуючи й корегуючи чужу оповідь (В.Короткевич „Христос приземлився в Городні“, М.Валтарі „Таємниця царства“, Г.Е.Носсак „Кассандра“, К.Вольф “Медєя”).

Для того, щоб подолати таку „обмеженість“, у змістову структуру твору може вводитись кілька відносно самостійних оповідачів, повідомлення яких у сукупності створюють цілісну картину модельованого світу. В „Майстрі і Маргариті“ М.О.Булгакова,

наприклад, історія римського прокуратора Понтія Пілата викладається на кількох оповідних рівнях. Спочатку її розповідає Воланд (глава 2), потім включається сон Івана Бездомного (глава 16) й, зрештою, Маргарита читає фрагменти рукопису роману Майстра (глави 25-26). Завершується ж роман зовні об'єктивним авторським повідомленням про долю прокуратора й „реалістичним“ поясненням фантастичного контексту твору. Якщо оповідач розповідає про своє життя, то поруч з викладом особистого бачення традиційних колізій, він роздумує про власне буття, внаслідок чого соціальне й особистісне постійно взаємопересікаються (В.Хільдесхаймер „Жертвоприношення Єлени“, К.Вольф „Кассандра“, Р.Іваничук „Євангеліє від Томи“).

У таких випадках позиція оповідача руйнує традиційний епічний континуум, ніби „вивертає“ його героїчні колізії. Адже оповідач-персонаж виступає у творі такою ж звичайною людиною, як і решта героїв, а тому він має право на знання їхніх повсякденних турбот і переживань (Р.Ф.Делдерфілд „Пригоди Бена Ганна“, К.Л.Іммерман „Мюнхгаузен“). Цей тип оповідача-персонажа змушений встановлювати певну дистанцію між собою та іншими героями, уникати надмірного втручання в події, оскільки власну суб'єктивність він постійно конкретизує своїм перебуванням на периферії фабульного простору (іншими словами, „він бачив“, „йому розповідали“, „він читав“, зберігаючи при тому можливість аналітичного осмислення інформації, якою володіє).

У ряді випадків оповідач декларує своє усвідомлене прагнення встановити істинний зміст подій, очевидцем чи учасником яких він колись був. „Розслідування“, яке проводиться у таких випадках, завжди переслідує цілком визначені і часто приховані завдання: виправдати себе, показати свою роль у потрібному світлі, розповісти близькій людині подробиці про якесь цікаве й неординарне явище чи людину; заперечити помилкові версії, чутки, документальні свідчення.

Створення, наприклад, „літературних євангелій“ певною мірою було „спровоковане“ ще апостолом Лукою, який на початку оповіді підкреслив своє бажання розповісти справжню правду про Ісуса Христа (Лк, 1:1,3). Так, в романі невідомого автора „Варавва“ заголовний персонаж, якого вразила очевидна йому невинність Ісуса Христа, присвячує своє життя після Голгофи одній меті: „Я повинен все про Нього дізнатися.., і я не буду задовільнятися лише чутками... Я все досліджу й вимагатиму доказів“ [4, 199]. Зрештою він дізнається про досить несподівану з точки зору канонічних євангелій „правду“ про дійсну історію зради Месії Іудою Іскаріотом. У романі М.Валтарі „Тасмниця царства“, структурну основу якого складають листи римлянина Марка Мецентія Манілія до своєї коханої Туллії, герой зустрічається з людьми, котрі так чи інакше були пов'язані з Ісусом чи добре знали його. Первісне прагнення розвіяти одноманітність пересиченого життя поступово набуває якісно іншого спрямування: „...гнів Понтія Пілата примусив мене прийняти остаточне рішення — розібратися до кінця в усій історії“ [3, 50]; „мені хотілося б побільше дізнатися про його царство“ [3, 57]; „...я вже зробив певні кроки, щоб побачитись з учнями й від них почути те, чому він їх учив“ [3, 60]; „...моя свідомість... постійно шукає межу між тим, що я бачив власними очима, й тим, що мені лише доводилося чути“ [3, 63]. Численні бесіди з учнями та антагоністами Ісуса підштовхнули героя до осмислення особистості розп'ятої Боголюдини і сутності її етичної концепції. Нарешті, в романі Р.Іваничука „Євангеліє від Томи“ майбутній апостол піддає сумнівові правдивість свідчень євангелістів і заявляє: „Я напишу свою Благувість..!“ [8, 36] (дивись також фільм відомого італійського кінорежисера Д.Даміані „Дізнання“, в якому розслідування представника імператорського Риму приводить до несподіваного трактування життя і діянь Ісуса Христа; подібний сюжетний хід визначає формально-змістову організацію п'єси О.Володіна „Мати Ісуса“).

Змістова поліфункціональність прийому зміщення оповідального центру в поєднанні з елементами театралізації та містифікації реалізується в романі В.Короткевича „Христос приземлився в Городні“. Багатошаровість його формально-змістової структу-

ри визначає своєрідність сюжетно-композиційної організації оповіді про білоруського „лже-Христа“, дозволяє якісно розширити локальний хронотоп до рівня загальнолюдської панорами. Конструйована в романі оповідь охоплює багатовікову історію людських помилок та пошуків Істини, довгого ланцюга злочинів в ім'я церковних догм та інтересів панівної верхівки суспільства. Добро і зло, потворне і піднесене, покаєння і прощення, життя і смерть — ці онтологічні та аксіологічно значимі моральні основи світу людини не просто співіснують на сторінках роману, вони активно взаємодіють між собою, створюючи універсальний контекст індивідуального і загальнолюдського світобачень. Фарс, пародія, травестія, бурлеск, традиції народної сміхової культури Середньовіччя — ці змістові начала і прийоми організації оповіді в тій чи іншій мірі присутні в романі.

Наративні плани роману (свідчення літописців, оповідь Іуди та Фоми, прямі вторгнення автора у трактування названих джерел (коментування, уточнення хронологічних, ідеологічних і змістових анахронізмів) створюють своєрідний полілог, спрямований на осмислення універсальних процесів в історії європейської цивілізації. В організації змістового плану роману суттєву роль відіграє також мотив самозванства, який виник в епоху часткового руйнування єдиної ідеології, набув у Західній Європі та Росії різних форм соціально-політичної орієнтації і пізніше став своєрідною національною традицією у багатьох народів (лжемесії, лжепророки, лжецаревичі). Найчастіше цей мотив функціонував у народній свідомості як обґрунтування „законності“ бунтів, „сакралізації“ конкретних проявів національно-визвольних рухів та ін. Так, падінню метеорита і появі мандрівного школяра (ця сцена носить підкреслено експозиційний характер) в романі передує опис різноманітних видів і знамень, свідчень літописців, які спровокували людей на формальне ототожнення появи незнайомця з другим пришествям Христа. Проте легендарній версії літописці протиставляють своє знання: „А було не так. Було ось як...“. На подальший розвиток подій суттєвий вплив має також мотив гри, який протягом усієї оповіді є структуротворчою детермінантою, що визначає світоглядну еволюцію головного персонажа та його друзів.

Стихія раблезіанської карнавалізації (не випадково автор так часто використовує в епіграфах цитати з „Гаргантюа і Пантагрюеля“) з формального прийому поступово трансформується в змістову світоглядну концепцію, у відповідності з якою здійснюється якісне переосмислення євангельських колізій. У новозавітному сюжетно-образному матеріалі білоруського письменника цікавить у першу чергу його десакралізована аксіологічна основа, у зв'язку з чим чисельні інформаційно значимі „сигнали-каталізатори“ з канонічних текстів набувають об'єктивованого раціонального трактування (пророцтва, чудеса та ін.). Показово, що про „чудеса“ розповідається, як правило, у „Слові двох свідків“, а сама оповідь супроводжується формулою „А було так“. Що стосується, наприклад, історії воскресіння Лазаря, то виявляється, що „євангельський“ персонаж взагалі не помирав, а був непритомним через сп'яніння (порівняймо з ситуацією містифікації воскресіння Лазаря в драмі С.Черкасенка „Ціна крові“); „прозоріння“ сліпих в дійсності виявилось відвертим обманом, спрямованим на осоромлення єзуїта.

Проте версія В.Короткевича не є „зниженим“ переказом Нового Завіту, ідеї і образи якого демонстративно зближуються з духовними запитами іншої соціокультурної епохи. Герої роману ніби „перепишують“ загальновідомі долі євангельських персонажів, наповнюють їх канонізовані характеристики зрозумілими й близькими простому народові людським змістом, стражданнями, сподіваннями і розчаруваннями. Найбільш багатопланово це простежується на історії „обожнення“ головного персонажа і його товаришів, яка, з одного боку, має очевидний містифікований підтекст; з іншого — дозволяє авторові моделювати й осмислювати сутнісні прояви еволюції світоглядних та морально-психологічних орієнтирів зображуваної епохи.

Важливу роль у створенні асоціативно-символічного підтексту і розумінні істинного змісту подієвого плану роману відіграє складна система епіграфів, які формують у

реципієнта потрібне авторові сприйняття модельованої дійсності. Вже формальна класифікація епіграфів показує змістову глибину переосмислення загальнокультурних традицій у романі. В.Короткевич використовує фрагменти давньоіндійського та скандинавського епосів, слов'янського фольклору, давньоєгипетські легенди, чисельні цитати з Біблії, середньовічні тексти (балади, літописи, апокрифи), цитати з творів авторів різних культурно-історичних епох (Гесіод, Данте, Рабле, Скорина, Гете, Лонгфелло, Кіплінг та ін.). Полісемантизм використовуваного автором легендарно-міфологічного матеріалу в поєднанні з численними авторськими примітками якісно розширює хронотоп оповіді, встановлює його глибинні зв'язки з духовною історією всього людства. Крім того, цілком очевидні зв'язки з традиціями авантюрного та шахрайського роману, домінування бурлескної стилістики, завдяки чому сакральний контекст священних текстів набуває підкреслено реалістичного звучання.

Ще очевидніше прийом оповідної переакцентуації реалізується в романі Г.Панаса „Євангеліє від Іуди“, який за формально-змістовими ознаками є сповіддю традиційного антагоніста Ісуса Христа. Роман-апокриф польського письменника має складну сюжетно-композиційну організацію, для якої характерне поєднання суб'єктивно-емоційної оповіді (євангельську історію викладає сам очевидець та учасник подій) з об'єктивованими історичними та побутовими реаліями Іудеї I ст. н.е. часів життя й діянь Ісуса. Крім того, роман-апокриф, для якого властива структурна стилізація під канонічні євангелії, одночасно є й романом-гіпотезою, оскільки реконструкція подій підкреслено суб'єктивна і належить Іуді, який за світовою традицією відверто зацікавлений у фальсифікації істини. На початку роману заголовний персонаж заявляє: „На схилі років усе, що раніше зобов'язувало мене мовчати, вже не існує, тому збираюся виконати твоє прохання й залишити свідоцтво подій, у яких сам брав участь, чи про які чув з достовірних джерел“ [16, 10-11].

Звернення: „Дорогий друже...“, яким починається оповідь, створює атмосферу особливої щирості й довіри. Починаючи з перших сторінок роману, письменник поступово руйнує аксіологічний канон образу, який складався у свідомості багатьох поколінь, створює багатоплановий контекст минулого, що заперечує загальновідомі поведінкові стереотипи євангельських персонажів, змінюючи їх апокрифічною версією. Сповідальні інтонації роздумів Іуди підкреслено фактографічні й спрямовані на створення ілюзії об'єктивних роздумів про те, що відбувалося в дійсності. Ретардаційний характер оповіді ускладнюється чисельними відступами, які уточнюють чи пояснюють основні сюжетні лінії євангельського континууму. Завдяки цьому його історія життя Ісуса суттєво переростає євангельські рамки й сприймається як багатоаспектна панорама життя іудейського народу в її драматичних матеріально-духовних та побутових виявах.

Вже на початку роману Г.Панас підкреслює, що його герой є представником давнього аристократичного роду, має блискучу освіту й аналітичний склад мислення. Іуда вільно володіє латиною, в його розповіді постійно згадуються імена Філона, Платона, Флавія, Тацита, Фулідіда, Сократа, Плінія Молодшого та багатьох інших історичних та культурних діячів епохи. Він розглядає вчення Гаурами й культ Мітри, порівнюючи їх з проповідями Христа; обговорює концепції релігійних сект того часу (фарисеї, есеї, садукеї та ін.). Г.Панас використовує апокрифічні євангелія, археологічні знахідки (Кумранські рукописи), античні джерела („Іудейські древності“ Флавія), сучасні соціально-ідеологічні проблеми.

Домінантним принципом проблемно-тематичної організації джерел, які залучаються в художній контекст, є основоположний постулат секти каїнітів, прихильники якої поклонялися Іуді (II ст. н.е.). Вони стверджували, що засуджена євангелістами зрада насправді була виконанням волі самого Христа. Детально викладаючи дійсню, з його точки зору, історію Христа, Іуда польського письменника одночасно намагається ви-

правдатись перед сучасниками і нащадками (див.: Леся Українка „На полі крові“, С.Черкасенко „Ціна крові“).

У трактуванні Г.Панаса Іуда сприймається як універсальний етичний тип і водночасно як цілком реальна людина з усіма її позитивними якостями та недоліками. Так, він визнає, що „і я відіграв роль у створенні образу месії“ [16, 121], не без гордості підкреслюючи при цьому, що „без мене вся історія (Ісуса Христа. — А.Н.) пішла б в іншому напрямку і навіть, можливо, не виник би культ“ [16, 122]. Довіра до оповіді Іуди посилюється через ретельне акцентування ним негативних якостей та характеристик як Ісуса та його оточення, так і своїх власних помилок. В той же час у його розповіді про Христа переважають позитивні інтонації, які створюють образ дійсно видатної особи, яка зуміла перебороти забобони епохи, піднятися над буденністю і створити загальнолюдське гуманістичне вчення.

Винятково важливою для розуміння образу Іуди в романі є і та обставина, що персонаж викладає свою версію життя Ісуса в той час, коли ще не був написаний Новий Завіт і жили очевидці трагічних подій. Оповідач (йому, як повідомляє сам Іуда, вже близько ста років) зберіг прекрасну пам'ять і ясний розум. Численні застереження не є пересторогою на випадок звинувачення у брехні чи деформації істини. Герой попереджає свого адресата (надзвичайно важлива деталь: оповідь Іуди призначена не для всіх, а тільки для однієї — мислячої — людини) про можливі через давність подій помилки пам'яті. Саме тому герой детально досліджує процес міфотворчості навколо імені Ісуса, нищівно критикує різноманітні історичні та агіографічні твори, які він збирав протягом всього життя: „У моїй бібліотеці... майже все, що донині написали про Ісуса... Я зібрався розправитися з усіма цими дурницями та анекдотами“ [16, 67].

У змістовій структурі роману важливе місце займає складна система мотивації приходу Іуди до Христа, детально досліджуються їх стосунки, трактування яких головним персонажем суттєво відрізняється від канонічних версій. Акцентування евангелістів на користюлюбстві Іуди осмислюється письменником як практичність освіченої й розумної людини, що користується повагою і авторитетом серед іудеїв. Значне місце серед причин, які стали поштовхом до дій Іуди, займає його нерозділена любов до Марії Магдалини. Детальному аналізу Іуда піддає особу Христа і свої стосунки з ним, виявляючи при тому причини зростання популярності майбутнього Месії: „Ніхто і в думках не передбачив у ньому майбутнього месію. Сам він претендував тільки на роль учителя, пророка“ [16, 130-131]. При цьому він підкреслює, що на першому етапі діяльності Ісуса оточуючих бентежила суперечливість проповідей. Тому особливе місце в оповіді Іуди займає проблема „Ісус та інші“, яка досліджується у тісному зв'язку з глобальними процесами в історії іудейського народу. Мотив трагічної самотності Ісуса, означений в більшості літературних інтерпретацій образу, в романі Г.Панаса суттєво пом'якшений, оскільки Учитель в оповіді Іуди цілковито втрачає канонізований ореол надзвичайного. Іуда не тільки протиставляє Ісусові Іоанна, підкреслюючи гуманізм першого та жорстокість і фанатизм другого, але й послідовно викриває вигадки сучасників Учителя та римських істориків, створює підкреслено об'єктивований літопис життя людини, в якій іудейський народ побачив Месію.

Скрупульозність Іуди у розгляді джерел раннього християнства часто надає його оповіді характеру наукового трактату, авторові якого важлива лише істина, якою б непривабливою та суперечливою вона не була. У зв'язку з цим особливу роль у змістовій структурі роману відіграють стосунки між Ісусом та Магдалиною, з одного боку; Іудою та Магдалиною — з іншого. Використовуючи традиційний для світової літератури мотив кохання Іуди до Магдалини, польський письменник наповнює його реалістично-життєподібним підтекстом, суттєво поглиблює психологічний зміст образів. Розповідаючи про свою особисту трагедію, Іуда неодноразово підкреслює, що не вважає її винуватцем Ісуса, хоча подібні думки у нього й виникали. Важливіше в даному випадку те,

що заголовний персонаж, оцінюючи Учителя, постійно намагається піднятися над особистими емоціями.

Що ж стосується уявної зради, то вона, за версією Іуди, стала відзвуком дійсних фактів, про які не знали чи не розуміли учні Месії: Ісус наказав Іуді залишити його перед повстанням, тому що саме в ньому бачив продовжувача своєї справи. Варто підкреслити, що в контексті оповіді ця мотивація звучить цілком переконливо, оскільки Іуда справді є неординарною особистістю. Своєю сповіддю Іуда руйнує загальновідомі трактування євангельських текстів, а його історико-культурологічні та ідеологічні коментарі новозавітних ситуацій та характеристики їх учасників ліквідують численні лакуни, недомовленості, елементи містичного й надприродного у Новому Завіті.

Досить продуктивне перебування оповідача поза євангельським фабульним простором, коли реальний автор оголошує свій твір текстом іншої особи. Модельований при цьому чужий літературний стиль орієнтований на осмислення іншого (чужого) культурно-історичного простору (М.Помілію „П’яте євангеліє“, Т.О.Брінгсвер „Євангеліє від Матвія“, Х.Л.Борхес „Євангеліє від Марка“). Аналітична манера оповіді, властива для подібних версій, допомагає всебічно показати не тільки духовне життя героїв, але й реконструювати інтелектуальну атмосферу фабульної дії. Події і факти, про які йде мова, ніби підкоряються сприйняттю оповідача-персонажа, їх онтологічна та аксіологічна значимість у розвитку конфліктів встановлюється ним самим після ретельного і, як правило, тенденційного відбору. Слід підкреслити, що такий тип оповідача присутній у структурі твору не як абстрактний носій абсолютної істини. Навпаки, його розповідь часто спрямована на ствердження своєї індивідуальності, виправдання вчиненого ним у минулому, заперечення чуток. Цей оповідач-персонаж цілком усвідомлює свою відповідальність за відбір фактів та їх інтерпретацію [11; 12].

У п’єсі, наприклад, Д.Ардена „Задача для справжнього правителя“ історія народження Христа розповідається царем Іродом; в „Пілаті“ Ф.Дюрренматта про розп’яття Христа говорить римський прокуратор; у романі Л.Юлленстена „В тіні Дон Хуана“ історія севільського спокусника викладається його слугою та ін. У таких варіантах образ-супутник не тільки відбиває якості головного персонажа дихотомічних пар (Дон Жуан — Лепорелло, Дон Кіхот — Санчо Панса та ін.), він стає провідним началом і вже сам визначає характер взаємостосунків між ними. Ілюзія неупередженості розповіді, яка виникає, повинна, на думку оповідача, усунути сумніви читача в її об’єктивності. Але традиціоналізована відомість сюжетної схеми, яка реконструюється зсередини, свідчить про протилежне: оповідач не просто переказує події, він досить ретельно відбирає потрібні йому факти і мотивування.

У ряді випадків передача функції оповідача одному з героїв необхідна авторові тому, що істинні знання про будь-які події забуті або перекручені людьми. Тому виникає необхідність в корекції загальновідомого, руйнуванні стереотипів сприйняття традиційного матеріалу. В оповіданні Г.Е.Носсака „Кассандра“ функцію оповідача бере на себе син хитромудрого Одиссея, який у своїй сповіді розповідає про трагічну долю батька і поєднує скупі знання про минуле з тим, що він чув від багатьох учасників Троянської війни. У радіоп’єсі В.Хільдесхаймера „Жертвоприношення Єлени“ міфологічна героїня вже першою реплікою руйнує гомерівську версію причин початку десятилітньої війни: „... ця версія хибна, як всі історичні істини. Неправильно звалювати на богів відповідальність за все, що відбувається з людьми. Неправильно думати, що ми — лише ляльки в їхніх руках... Навпаки, ми всі винні... А взагалі, краще я розповім про все по порядку й надам можливість нащадкам своїм виміряти долю моєї вини“ [17, 108]. У таких випадках висунення на перший план оповіді індивідуального „Я“ якісно трансформує традиційну систему домінант, часто здійснює апокрифізацію загальновідомого.

Важливу змістову роль у подібних версіях відіграє категорія „фрустрації пам’яті“, яка регулює процес спогадів, здійснює цілеспрямовану селекцію фактів, надає оповіді

необхідного ціннісного змісту: „Коли людина забуває, що збрехала, злякалася, зрадила, вона таким чином ніби консервує у своїй свідомості невирішений конфлікт. Подібне витіснення може мати частковий (коли витісняється найбільш конфліктна частина вчинку чи його емоційна сторона), відносний (людина згадує про свій вчинок тільки в тому випадку, коли про нього нагадують), чи абсолютний характер (коли вчинок „забувається“ зовсім). Проте „механізм“ витіснення є досить малоефективним засобом психологічного захисту, оскільки невирішений конфлікт так чи інакше проривається у свідомість, провокуючи різні форми переживання внутрішнього дискомфорту“ [10, 44]. При цьому „субстанційне Я“ й „функціональне Я“ персонажа співвідносяться за принципом опозиції. Зазначу, що ефект „фрустрації пам'яті“ виявляється не лише в тих ситуаціях, коли персонаж намагається реабілітувати себе, чи, навпаки, подати якісь факти в негативному трактуванні. Так, наприклад, сповідь Іуди в драматичній поемі Лесі Українки „На полі крові“ орієнтується на власне виправдання через дискредитацію Ісуса Христа та його учнів; подібним чином поступає заголовний персонаж повісті Л.Андрєєва „Іуда Іскаріот“, „забуває“ минуле герой оповідання А.Франса „Прокуратор Іудеї“ та ін.

Залежно від письменницького задуму та обраного оповідного ракурсу в численних інтерпретаціях традиційного сюжетно-образного матеріалу можуть прямо чи завуальовано існувати різні типи „авторів“, які визначають концептуальний характер переосмислення загальнокультурних зразків. Найбільш поширеними серед них є: автор-спостерігач (свідок); автор-безпосередній учасник подій; автор-посередник; автор-частина модельованого у творі світу, у який він втручається. Іноді бачимо контамінацію авторських „типів“, яка творить своєрідну оповідальну поліфонію і дозволяє вводити у модельований простір різні, часто протилежні точки зору, концепції, характеристики.

Таким чином, варіантність образу оповідача в літературних інтерпретаціях традиційного сюжетно-образного матеріалу підтверджує його функціональну багатозначність у змістовій структурі художнього твору, є одним з визначальних моментів якісного переосмислення загальнокультурних моделей особистісного і соціального буття в їхній часовій взаємопов'язаності та взаємообумовленості.

Література:

1. Аникин А. Пятое путешествие Гулливера // Фантастика — 78: Сборник. — М.: Мол. Гвардия, 1978. — С. 8-42.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.
3. Вальтари М. Тайна царствия. — К.: ФІТА, 1995. — 428 с.
4. Варавва: Исторический роман времен Иисуса Христа. — М.: Зенит, 1994. — 286 с.
5. Варналіс К. Щоденник Пенелопи // Сучасна грецька повість. — К.: Дніпро, 1981. — С. 7-103.
6. Вольф К. Кассандра. Медея. Летний этюд. — М.: Издательство „Олимп“, Издательство „АСТ“, 2001. — 448 с.
7. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. — М.-Л.: Гослитиздат, 1959. — 284 с.
8. Іваничук Р. Євангеліє від Томи: Апокрифічний роман // Дзвін. — 1995. — № 1. — С. 21-84.
9. Мештерхази Л. Дон-Жуан, или Истина // Мештерхази Л. Избранное. — М.: Прогресс, 1977. — С. 407-441.
10. Михеева И.Н. Амбивалентность личности: Морально-психологический аспект. — М.: Наука, 1991. — 128 с.
11. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I. — Черновцы: Рута, 1999. — 328 с.
12. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. — Черновцы: Рута, 1999. — 176 с.
13. Нямцу А.Є. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії). — Чернівці: Рута, 2001. — 152 с.
14. Нямцу А.Е. Легендарные образы в литературе. — Черновцы: Рута, 2002. — 175 с.
15. Нямцу А.Е. Поэтика современной фантастики. Часть I. — Черновцы: Рута, 2002. — 240 с.

16. Панас Г. Евангелие от Иуды. — М.: Радуга, 1987. — 248 с.
17. Хильдесхаймер В. Жертвоприношение Елены // Модель: Сборник зарубежных радиопьес. — М.: Искусство, 1978. — С. 108-131.

Ігор ПАПУША (Тернопіль, Україна)

"ЩО ТАКЕ НАРАТОЛОГІЯ?" (ОГЛЯД КОНЦЕПЦІЙ)

"Що таке наратологія? Питання і відповіді стосовно статусу теорії" - саме таку назву має перший випуск праць "Наратологічної наукової групи" Гамбурзького університету. До збірника увійшли доповіді провідних наратологів світу, виголошені на симпозиумі 23-25 травня 2002 року в Гамбурзі. Редактор і упорядник видання Том Кіндт у передмові зазначив, що чіткої відповіді на запитання "що таке наратологія?" запропонований збірник не дає, проте дозволяє зрозуміти, що будь-яке питання повинно базуватись на твердій науковій теоретико-історичній основі. Цілком очевидно, що знайомство з матеріалами гамбурзького симпозиуму може стати у пригоді кожному, хто займається вивченням розповідних феноменів.

Огляд наратології

Щоб розуміти, куди рухатися далі, необхідно оглянути, де ми перебуваємо тепер. Джералд Принс (Філадельфія) здійснив спробу ревізувати наратологічні здобутки у своєму тексті "Огляд наратології"¹. Американський професор ставить перед собою важливе для теоретика запитання: на основі чого наратологи можуть дійти згоди стосовно статусу своєї дисципліни? Зрозуміло, що неможливо дійти згоди на основі *об'єкта* дослідження: адже одні вважають наративом вербальну розповідь про одну чи кілька подій; інші – репрезентацію (в тому числі й вербальну) будь-яких видів подій. Деякі учені доводять, що ці події повинні бути викладені послідовно, результативно і навіть завершено; що ці наративи повинні бути населені антропоморфними істотами; що наративи повинні бути підкріплені щоденним людським досвідом. А дехто взагалі не погоджується з усіма, або з більшістю запропонованих позицій.

Так само й *дефініції* наратології мало сприяють об'єднанню, оскільки часами дуже різняться. Приміром, існує формалістське розуміння наратології, діалогічне й феноменологічне; є аристотелівські та деконструктивістські підходи; існують історичні, соціологічні, антропологічні погляди, феміністичні й політологічні; з'являються також численні „нові наратології” – посткласична, соціонаратологія, психонаратологія. Однак, зауважує Принс, зовсім не очевидно, що ці галузі знання ще стосуються наратології. Принаймні Ролан Барт, коли писав "Вступ до структурного аналізу розповідних текстів", наголошував, що поза розповідним рівнем тексту знаходяться інші системи (соціальна, економічна, ідеологічна) і їх має вивчати інша семіотика. Так само Ніллі Дінгготт розрізняє наратологію як теоретичну поетику від інших галузей літературознавчих досліджень, таких як інтерпретація, історична поетика і критика.

Та незаперечно те, - підсумовує Дж.Принс, - що в наратології теорія мусить стосуватися реальності, опис мусить стикуватися з феноменом, а модель мусить відповідати змодельованому.

¹ Prince G. Surveying Narratology //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 1-16.

Наративність і її ознаки

Які мінімальні умови наративності? - таке питання ставить Вольф Шмід (Гамбург) у своїй доповіді "Наративність і подієвість"¹. Учений робить огляд різних концепцій наративності. Перша з них, вважає Шмід, почала формуватися з початку ХХ століття в надрах німецькомовного літературознавства (Кьоте Фрідеман, Оскар Вельзер) і здобула свої завершене вираження в теорії Франца Штанцеля, який визначає наявність посередника-наратора в якості головної характеристики розповідного тексту.

Друга концепція наративності зародилася в царині структуралістських досліджень, і власне для неї Цветан Тодоров запропонував назву „наратологія”. Структуралістська дефініція наративності робить акцент на самій розповіді, оскільки текст, який називається наративним, різко контрастує з текстом, який називається дескриптивним (описовим), оскільки має часову структуру і містить зміну ситуації.

Класичне поняття наративності, на думку Вольфа Шміда, обмежується тільки сферою словесної комунікації, покриваючи лише твори, що містять наративне авторство чи посередництво, включаючи нариси, подорожні нотатки, проте за винятком ліричних, драматичних і кінематографічних текстів. Але, з іншого боку, структуралістське поняття наративності можна застосувати до будь-яких видів мистецтва, за винятком тих, які не мають часової структури і відповідно не містять жодної зміни ситуації.

Мінімальною умовою наративу є наявність у ньому хоча б однієї зміни стану. Між початковою і кінцевою ситуаціями повинен бути часовий зв'язок. І хоча деякі дослідники (наприклад, Б.Томашевський) наполягають також на причинному зв'язку між станами, сам Шмід не вважає це обов'язковим у визначенні наративності.

Розповідні тексти протиставлені описовим, але межа між ними розмита. Мало того, будь-який розповідний текст тією чи іншою мірою містить описові фрагменти. Головне в розрізненні розповідних і описових текстів – це їх функціональність, а не їх кількісний склад. Тому Вольф Шмід пропонує типологію, яка включає тексти двох великих розрядів: розповідні і описові. Розповідні тексти діляться на тексти, в яких історія репрезентується за допомогою посередника-розповідача (telling, розповідні тексти у вузькому значенні слова – романи, оповідання і т.ін) і тексти, в яких історія репрезентується безпосередньо (showing, розповідні тексти у широкому розумінні – драма, кіно, пантоміма, балет).

Основою будь-якого розповідного тексту є подія. Тому подієвість – головна ознака розповідного тексту. Професор Шмід вирізняє кілька головних умов, яким повинна відповідати подієвість. Перш за все, це її фактуальність (або реальність). Важливо, щоб в межах вигаданого світу подія відбулася, а не щоб про неї персонаж лише мріяв. З фактуальністю пов'язана вимога результативності: подія повинна відбутися ще до закінчення нарації. Разом з тим, на думку В.Шміда, подієвість підлягає градації. Іншими словами, подія може бути більш або менш подієвою. Виділено п'ять головних критеріїв градації розповідної подієвості. Перша з них – релевантність змін: подієвість підвищується, якщо зміна, що відбулася, є присутньою для даного фіктивного світу. Тривіальні зміни події не творять. Друга ознака – непередбачуваність: подієвість тексту підвищується, якщо зміни відбулися несподівано, всупереч очікуванням. Третій критерій – консеквентивність: подієвість підвищується, якщо зміни справили суттєвий вплив на мислення і свідомість персонажа, оскільки це змінює його дії. Четвертий – незворотність: подієвість підвищується, якщо зміни, які відбулися, є незворотними і новий стан не може бути анульований. І п'ятий – неповторюваність: повторювані зміни події не народжують.

Поняття наративу

¹ Schmid W. Narrativity and Eventfulness //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 17-33.

Фотіс Джаннідіс (Мюнхен) у доповіді "Наратологія і наратив"¹ ставить перед собою інше запитання: що таке наратив? Що означає самий термін „наратив”? Автор починає із з'ясування взаємозв'язку наративу з загальною теорією наративності.

Усі наратологи погоджуються з тим, що, по-перше, наратив – це репрезентація, а по-друге, що предмет цієї репрезентації демонструє певний ряд властивостей, а саме - часові і причинні. Зрозуміло, що таке поняття наративності не може прирівнюватися до змісту будь-якого конкретного засобу репрезентації. Для початку, наративний матеріал можна знайти в ненаративних текстах. Те саме твердження властиве і для наративних текстів, які зазвичай містять нерозповідні елементи. Візьмімо для прикладу, репрезентацію часу в історії в аспекті внутрішньої фокалізації. Це ситуація, коли контекст сприймання визначається позицією персонажа. Просторову і часову орієнтацію наративу прив'язують до першої особи - тут і зараз окремого персонажа, коли ми можемо сказати, що бачимо речі очима персонажа. Однак у фільмі (якщо не брати до уваги експериментальне кіно) ми навряд чи побачимо речі очима персонажа протягом якогось тривалого часу. Дуже часто глядачі бачать персонажа зі сторони. Цей приклад унаочнює той факт, що між медіями існує відмінність у специфіці репрезентації історії.

Фотіс Джаннідіс заострює увагу на тому, що одна і та ж історія може бути репрезентована різними засобами зовсім неадекватно, внаслідок неоднорідності репрезентативних можливостей цих засобів (роман, кіно, балет). Проте протягом тривалого часу наратологи просто ігнорували цю нерозділеність медій і репрезентацій. Сьогодні це стає центром уваги. У традиційному розумінні наратологія як теоретична дисципліна тлумачилася як метанаука, об'єктом дослідження якої вважалася наративність, присутня в широкому спектрі засобів репрезентації. Спершу цей опис наративу був пов'язаний з певною байдужістю до ролі засобу репрезентації, хоча це було також зумовлено медіаорієнтованими моделями більш сучасної наратології. Проте такий підхід заслуговує на критику, оскільки він не сприймає ідеї універсальної наративної сутності, згідно з якою всі репрезентації глибоко залежні від їхнього засобу (медії), а також тому, що не тільки історія може бути витлумачена як визначальна складова наративу. Якщо ми, зауважує Ф.Джаннідіс, відмовляємося від цього шляху гіпостазування наративності, ми мусимо запропонувати альтернативний шлях досліджень. Такий шлях автор віднаходить в прототипній моделі. Такий прототип базується на щоденній нарації. У чому ж полягають властивості цього прототипу, а також власне сфера наратологічних досліджень?

Нарація пов'язана з чимось, що сталося (трапилося, відбулося). Наратологи визначають це як *історію*. Можна розширити розуміння історії за рахунок теорії мотивації, яка розробляється в наратологічних дослідженнях. Вирізняють три види мотивації: 1) причинна (каузальна) мотивація, яка пов'язує події в умовах причинної значеннєвої структури; 2) кінцева (фінальна) мотивація, яка присутня, коли причина подій в наративному світі залежить від долі чи провидіння; 3) композиційна мотивація, яка вказує на функції події у структурі розповідного твору. Загалом мотивацію можна розуміти як багатозначну структуру, що встановлює присутній зв'язок між елементами тексту.

Ф.Джаннідіс підсумовує: історія – це багатозначна структура. Найважливішими елементами цієї структури є хронологія, каузальність, телеологія та інтенційність. Прототип – „хтось розповідає іншим людям про те, що трапилося” – містить складові, які стосуються взаємовідношень між розповідним актом (дискурсом) й історією. Прототип моделює комунікативну ситуацію.

Отже, наратив – це не історія, а її репрезентація. Тому зрозуміло, що медійно-незалежний наратив – це ніщо інше, як безплідна гіпостазована абстракція. В якості альтернативи автор пропонує тлумачити наратив як такий, що закорінений у засобі ре-

¹ Janninis F. Narratology and the Narrative //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 35-54.

презентації. Звідси випливає, що наратологія – це збірний термін на позначення серії спеціалізованих наратологій, а не самодостатня метанаука. А тому існує наратологія для вивчення словесної розповіді, кіно, пантоміми і так далі. Спільне для них – це поняття історії в наративному світі. Звичайно, можна було б взагалі обмежити об'єкт наратології лише історією, тобто сюжетними структурами, персонажними моделями, типами розв'язки, проте таке обмеження не буде ані корисним, ані можливим.

Наратологія як дисципліна

Ян Крістоф Мейстер (Гамбург) у доповіді „Наратологія як дисципліна: випадок когнітивного фундаменталізму”¹ ставить запитання, що фігурує на обкладинці усього збірника: що таке наратологія? Адже різні дослідники по-різному називають цю ділянку знання: "підхід", "практика", "проект", "школа", "суб-дисципліна", "дисципліна", "наука". Сам автор пропонує визначити наратологію як дисципліну, тобто систему наукових практик для дослідження властивостей тієї об'єктної зони, яка називається наративом. Претензії на дисциплінарний статус не дозволить наратології ізолюватися. Адже як дисципліна гуманітарна, вона повинна встановити понятійні зв'язки з іншими системами наукових практик. Зокрема, дуже важливо визначити методологічні межі між наратологією і суміжними ділянками знань.

Учений заперечує можливість встановлення дисциплінарного статусу наратології лише на основі постулювання *об'єкта* дослідження, пропонуючи кілька принципів свого підходу. Передусім, варто навчитися цінувати формальну і позаконтекстну природу структуралістських наратологічних фундаментальних концептів. Тобто той рівень формалізації й абстракції, який зробив наратологічний інструментарій таким доступним для інших дисциплін, проводячи нас до складних філософських питань.

По-друге, інструментарій наратології є священним (недоторканим). Протягування когнітивістських, герменевтичних, психоаналітичних та інших відмічок до базового наратологічного інструментарію призводить до порушення процедурних правил, які забезпечують будь-якій дисципліні (і не лише наратології) її високий системно-функціональний рівень.

По-третє, якщо наратологія є науковою дисципліною, то вона вже за своїм визначенням може бути лише наратологією й нічим іншим. Розгалуження наукових дисциплін – це звичайний результат цілком прагматичної потреби розділити складну ділянку емпіричних об'єктів на керовані підвиди, які потім конституують самостійні наукові об'єкти. Проте більшість так званих „нових наратологій” працюють на старій об'єктній базі з новим поєднанням понять і процедур. Іншими словами, вони проводять наратологічні диференціації та реорганізації на методологічній (якщо не на ідеологічній), а не емпіричній чи прагматичній основі. Тому є сенс говорити радше про „нاراتологічний когнітивізм”, а не про „когнітивну наратологію”.

Зрозуміло, що жодна з названих пропозицій не перетворює наратологію на „закмнену майстерню” для запеклих структуралістів. Жодне із заявлених спостережень не має на меті дискредитувати критику базових наратологічних понять. Навпаки: така критика є навіть запізнілою і більшість наших головних дефініцій можуть виявитися далеко не задовільними. Зате наратологічний фундаменталізм, вважає Ян Крістоф Мейстер, може допомогти нам відкрити або й створити значно потужніші концептуальні точки дотику з іншими дисциплінами.

¹ Meister J.Ch. Narratology as Discipline: A Case for Conceptual Fundamentalism //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 55-73.

Семіотичні виміри наративу

Джон Пір у доповіді „Семіотичні виміри наративу: критика історії і дискурсу”¹ здійснив огляд головних концепцій історії і дискурсу в галузі гуманітарного знання. Адже історія і дискурс – це базове розрізнення, яке відповідає на питання „що” і „як” розповідається. Існують різні термінологічні відповідники на позначення цих феноменів: сюжет/фабула, план змісту/план форми, історія/дискурс, означник/означуване та ін.

Передструктуралістські дослідники розповідних текстів (починаючи від Бориса Томашевського) користувалися термінологічною парою фабула/сюжет, розуміючи під фабулою власне події, а під сюжетом той порядок аранжування подій, в якому вони представлені в розповідному тексті.

Структуралісти користувалися термінологічною парою історія/дискурс, узятую у Емілія Бенвеніста Цветаном Тодоровим і обгрунтовану Сеймуром Четменом, а також парою означник/означуване, узятую з арсеналу Фердинанда де Сосюра.

Джон Пір спробував показати, не тільки те, як історія і дискурс взаємодіє з різними термінами і поняттями, але також і ті шляхи, якими вони взаємодіють з різними теоріями – це може розширити горизонти наших наратологічних досліджень.

Функції розповідної перспективи

Андреас Кабліц (Колон) у доповіді „Реалізм як поетика спостереження. Функції розповідної перспективи в класичному французькому романі: Флобер-Стендаль-Бальзак”² нагадав, що після відомої наратологічної праці Франца Штанцеля³ критики погодилися, що фігуральна (персонажна) нарація⁴ є одним із визначальних складових реалістичного наративу. Звичайно, зв’язок між цим видом розповідної техніки і реалістичною поетикою є основою реалістської програми для фігуральної нарації (опис подій як їх бачить третьоособовий персонаж), яка покликана „об’єктивно” відтворювати реальність. Вважається, що виклад подій є більш об’єктивним, якщо він здійснюється не з точки зору всезнаючого розповідача, який описує і коментує події зі своєї суб’єктивної позиції, а з точки зору, локалізованої в гущі подій. Це та розповідна специфіка, яку Юрій Лотман назвав „ефектом реальності”. Проте, зазначає доповідач, принаймні, один аспект фігуральної нарації є маркером фікціональності: адже розповідач при такому типі розповіді має доступ до внутрішнього світу персонажів, що прямо вказує на вигаданість тексту. Однак у цьому відношенні фігуральна наративна ситуація мало чим відрізняється від авторіальної, поділяючи з нею головну передумову – здатність наратора проникати у внутрішній світ героїв. Тому ми потрапляємо в оману, коли кажемо, що фігуральна розповідь є частиною реалістської програми, бо вимога реалістичної точки зору у прямому розумінні цього слова може бути досягнута лише в розповіді типу „камера”, що з’явилася в наративах ХХ сторіччя і яка включає в розповідь тільки таку інформацію, яка може бути доступною лише зовнішньому спостерігачеві. Отже, сьогодні важко погодитися з тим, що фігуральна нарація причетна до формування *ефекту реальності*.

¹ Realism as a poetic of Observation. The Function of Narrative Perspective in the Classic French Novel: Flaubert - Stendhal - Balzac //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P.

² Kablitz A. Realism as a Poetics of Observation. The Function of Narrative Perspective in the Classic French Novel: Flaubert—Stendhal—Balzac //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 99-135.

³ Stanzel F.K. Typische Formen der Romans. – Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.

⁴ Франц Штанцель, як відомо, вирізняв три наративні ситуації: авторіальну, фігуральну і першоособову. Фігуральна (інша назва - персональна) наративна ситуація відзначається внутрішньою фокалізацією і типом наратора, який не присутній у цій ситуації (Див.: Prince G. A Dictionary of Narratology. – Lincoln & London: Nebraska University Press, 2003. – P. 64).

Частково прояснити ситуацію допомагає Ж.Женетт, який критично переосмислює Штанцелівську концепцію, зазначаючи, що типологія німецького вченого була збудована за різними критеріями, а саме: присутності/відсутності наратора в репрезентованому світі і внутрішній/зовнішній перспективі репрезентації. Відомо, що, на думку Женетта, важливо відділити того, хто говорить, від того, хто бачить. Звідси з'явилася Женеттівська типологія фокалізації, яка включає *внутрішню, зовнішню і нульову фокалізації*. Всупереч Женеттові, Андреас Кабліц намагається довести у своїй доповіді, що ця типологія не є досконалою і дуже проблематично визначати різні її типи, залишаючись на тих засадах, які запропонував Женетт. Проблема, на думку Кабліца, полягає в тому, що порівняння інформації, відомої розповідачеві і персонажам не враховує тієї вимоги, що лежить в основі усіх цих видів фокалізації, а саме те, що фокалізована розповідь – це завжди поєднання двох процесів: розповідання і сприймання. Там, де цей зв'язок присутній, розказана інформація може бути репрезентована в процесі сприймання, а в результаті текст набуває ще один структурний рівень. І тому, вважає доповідач, значно важливіше простежити відмінність між так званою нульовою фокалізацією, з одного боку, і внутрішньою та зовнішньою – з іншого.

Ключова особливість розповідної перспективи в реалістичному романі полягає в тому, що його світ набуває буття передовсім через спостереження. Спостереження будує структурну модель, яка, зрештою, є незалежною від будь-яких спостерігачів і носіїв перспективи. Це допомагає висвітлити питання взаємозв'язку між наратором і анонімним спостерігаючим суб'єктом. Спостереження – це сила, яка безпосередньо структурує наративний світ. Таким чином, фокалізована нарація – це щось значно більше, аніж тільки техніка. Це спосіб репрезентації, який закорінений в умовах, що конституують репрезентований світ. Техніко-риторичний репертуар реалістичного роману передбачає такого розповідача, який слідує за невідомим персонажем, якого зустрів ніби випадково і не знає його справжньої сутності. Тільки через спостереження за ним розповідач відкриває його все більше і збуджує цікавість до того, що з ним трапиться.

Разом з тим, цілком очевидно, що хоч такі реалісти, як Флобер і Стендаль практикують фігуральну нарацію, Бальзак зазвичай користується авторіальною. Тому фігуральна фокалізація як типова складова реалістичної нарації не гарантує більш „об'єктивної” репрезентації, ніж у ситуації нарації авторіальної і не може виступати технічною характеристикою реалістичної репрезентації. Зокрема зростаюча залежність фігуральної нарації від наративної інтроспекції одного чи багатьох персонажів несумісна з реалізмом як таким. Просто у французькому романі, наголошує Андреас Кабліц, фокалізована нарація відповідає суспільній моделі, яка трактує спостереження як один із своїх ключових компонентів. Це пояснює, чому фігуральна нарація чудово здатна толерувати авторіальні коментарі і наративні вклинення, що представляє добре відому проблему, якщо фокалізовану нарацію розглядати як концепт емпіричної і наукової програми реалізму. Це означає, що кожне „порушення” розповідної перспективи, зроблене за допомогою наративного коментарю, повинно сприйматися як порушення правил цієї програми. Однак, якщо ми розуміємо техніку розповідної перспективи як засіб репрезентації, який перетворює структуру спостереження, що визначає репрезентований світ, на засіб її репрезентації, тоді між авторіальним знанням і фігуральною перспективою більше не існує опозиції.

У такому разі виникає інше запитання: чому такий тип фокалізації зароджується саме на початку XIX століття? Відповідь на нього потрібно шукати, на думку Андреаса Кабліца, у сфері моральної психології. Саме вона є одним із джерел, які зображаються поетикою спостереження. Так, реалістичні розповідачі виявляють в романах універсальний інтерес до вад своїх персонажів і неодноразово вказують на егоїзм як на головне джерело цих вад, що характеризує реалістичних нараторів як прихильників моральної

теорії. Адже той, хто хоче знати правду про інших, тобто проникнути в мотиви їхньої поведінки, мусить за ними ретельно спостерігати.

Проте уявленнь моральної психології (як ключового джерела поетики реалістичного сприймання) недостатньо для того, щоб продемонструвати історичні чинники, які зумовили появу реалістичного роману саме в цей конкретний час. Необхідно також визначити реалістську модель дійсності. Реалістичний роман робить особливий притиск на взаєминах між особистістю і суспільством. У такому романі на прикладі окремих персонажів проводиться аналіз суспільного життя, яке не може бути зведене до сукупної поведінки усіх його членів.

Отже, фокалізація – це парадигматичний приклад одного із способів нарації. Насправді дискурс сприймання містить значно більше описів, аніж нарації, а тому сприймання і нарація не є універсальним еквівалентом. Відмінність між нарацією і спостереженням полягає також у їхній різній часовій структурі. Нарация ретроспективна за своєю природою: вона організовує час від моменту, коли трапилася подія. Навпаки, спостереження – проспективне. Це говорить про те, що фокалізація – дійсно гібридна структура. Тому техніку розповідної перспективи треба розуміти не як природній варіант нарації, а як шлях переведення нарації на іншу основу. Тією новою основою є сприймання. Власне кажучи, єдиний різновид фокалізації, який дійсно споріднений з нарацією є те, що Женетт назвав нульовою фокалізацією.

Справжні нарації завжди містять певну комбінацію розповіді й інших дискурсивних процесів. І розуміння цієї багаторівневості дозволить нам об'єднувати під терміном „наратив” різноманітний розповідний матеріал: від Гомера до нового роману і від Гесіода до сучасної наукової історіографії.

Теорія роману, теорія наративу і наратологія

Анжа Корнілс і Вільгельм Шернус (Гамбург) в доповіді „Про взаємозв'язок між теорією роману, наративною теорією і наратологією”¹ простежили вклад німецькомовної теорії нарації в міжнародну наратологію.

Наприкінці XIX століття, доводять автори, роман почав сприйматися як домінуючий літературний жанр, мистецька форма нового століття. Рівночасно перед літературознавцями постала проблема класифікації цього жанру. Вперше проблему типології роману усвідомили саме в німецькому літературознавстві, про що свідчать праці Роберта Петша², Вольфганга Кайзера³, Гюнтера Мюллера і Ебергарт Ламмерта. Найбільш важливим представником цього етапу розвитку теорії літературної естетики доповідачі вважають Оскара Вальзеля. Саме він за допомогою поняття "форма літературного твору" встановлює в теорії літератури методологічну рефлексію і розуміння історичної основи проблем, і деякі з них ще й досі залишаються невирішеними. Для Вальзеля літературний твір, як і будь-який інший твір мистецтва, керований його власною внутрішньою логікою. При його вивченні потрібно зосередитися на аналізі форми та ігнорувати усі інші чинники, що не стосуються літератури. Дослідницька стратегія цього ученого полягала в тому, що він намагався віднайти „вищу математику форми і відкрити архітектуру мистецтва слова”⁴. Він мав на меті не просувати однобокий формалізм, а лише відновити справедливість стосовно форми. У працях його послідовників форма, формальний погляд на літературний твір, а відтак і його аналіз буде розумітися як аналіз структурний, який однак відрізняється від структуралістського, оскільки головною його ме-

¹ Cornils A., Schernus W. On the Relationship between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 137-173.

² Petsch R. Wesen und Formen der Erzählkunst. - Halle: Niemeyer, 1934.

³ Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. - Bern und Munich: Francke, 1948.

⁴ Walzel O. Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. – Leipzig: Quelle & Meyer, 1924. – S. 103.

тою є визначити складові частини твору, їх функції і способи поєднання в межах органічної цілості твору. Відтак літературний твір стає фокусом саме такого різновиду формального аналізу.

У Німеччині до обговорення проблем розповідної теорії спричинилися також праці Отто Людвіга і Фрідріха Шпільгагена, які зосереджувалися на проблемі романної техніки, проте значно більшим досягненням цього періоду стала, на думку автора доповіді, праця Вальзерової учениці Кьоте Фрідеман „Роль розповідача в романі”¹, що намітила перехід від дослідження романної техніки до аналізу формальної естетики. Надзвичайно важливим є те, що Фрідеман розглядала роман не як окремий жанр, а як складову частину більш ширшого різновиду літератури - епічного жанру. Адже для усіх епічних творів спільним є присутність розповідача, який не співпадає з емпіричним автором. Це теоретичне розрізнення наратора і емпіричного автора є однією з найбільших досягнень розповідної теорії. Ці нововведення в термінологічній системі призвели до того, що мистецтво нарації представлялося відтепер як загальний термін для усіх епічних форм.

Після Кьоте Фрідеман німецькомовна теорія розповідних форм запропонувала ще три типологічні теорії нарації – Гюнтера Мюллера, Ебергарта Ламмерта і Франца Штанцеля. Гюнтер Мюллер визначив нарацію як основну формальну складову, на основі якої можуть конструюватися типології. На початку 1920-х років Мюллер перебував ще під впливом Вальзеля, проте уже з початку 1940-х років зайнявся конструюванням морфологічної поетики на основі праць Гете, називаючи найважливішими складовими *метаморфозу* і *тип*. Мюллер вивів ідею часового скелету нарації з остеології, беручи концепт незалежності законів нарації від об'єкту нарації, а також поняття часової природи процесу нарації як передумови цієї ідеї. Учений визначив мистецтво часу як базовий принцип, який формує наратив, і прийшов до важливого розрізнення між часом розповіді і розповідним часом. Однак від початку 1950-х років морфологічний підхід був практично занедбаний, так і не залишивши якоїсь вповні розвинутої типології.

Ебергарта Ламмерта дехто з дослідників вважає продовжувачем ідей Мюллера, проте є й думки, що Ламмерт займав самостійну позицію, підтримуючи неморфологічні школи, зокрема у праці „Побудова розповідей”² Учений заповнив прогалину у вивченні структури мистецтва розповіді. Він вважав, що у вивченні мистецтва нарації доти нічого не зміниться, доки не буде введено принципів і категорій, без яких неможливо буде характеризувати і класифікувати форми. Тільки за допомогою чіткого розрізнення історичних понять від типів (як аісторичних констант) можна буде сподіватися на успіх. Тому в теорії Ламмерта формальні питання мистецтва нарації ніколи не вирішувалися шляхом простого комплікативного переліку усіх форм, які історично склалися. Доповідачі вважають, що натомість потрібно з'ясувати позачасові форми і визначити складові розповідної літератури. Їх класифікацію треба починати з загальних принципів нарації.

Справжній місток від теорії роману до наратології в німецькомовному літературознавстві вдалося перекинути лише Францу Штанцелю, який у 1955 році опублікував працю „Типи розповідних ситуацій в романі”³, а у 1979 році випустив „Теорію нарацій”⁴.

Хоча теоретичні програми німецькомовних учених в галузі наративної теорії були опубліковані ще в середині 1950-х років, широко відомими вони стали лише на початку 1970-х. Саме з цього часу теорія роману виразно розділяється на жанрову теорію, історичну поетику роману і наративну теорію, покриваючись терміном „наративні дослідження”. Проте, бібліографії німецькомовних студій демонструють, що повинен був

¹ Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. – Berlin, 1910.

² Lammert E. Bauformen des Erzählens. - Stuttgart: Metzler, 1989.

³ Stanzel, F.K. Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an "Tom Jones", "Moby Dick", "The Ambassadors", "Ulysses". - Vienna and Stuttgart: Braumuller, 1955.

⁴ Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. - 1995.

пройти певний час, перш ніж ці різноманітні дослідження оформляться в автономну галузь під назвою „нараторологія”. А вже навіть в таких словниках, як „Handlexikon zur Literaturwissenschaft” (1974) і „Sachwörterbuch der Literatur” (1989) терміни „теорія нарації” і „нараторологія” висвітлювалися без урахування ключових праць французького структуралізму, незважаючи на те, що на той час вони були уже перекладені німецькою. Лише з приходом 1990-х років підручники дійсно стали залучати до розгляду формалістські і структуралістські теорії, задовольняючись перед тим в основному власною морфологічною і типологічною традицією. Остаточне вивірення термінології відбулося 1997 року у праці А. Нюнінга: під терміном „нараторологія” почали розуміти міжнародну форму наративної теорії, а під терміном „наративні студії” – національний варіант наративної теорії¹.

Міжнародна нараторологія, переконують автори доповіді, почала набувати все більшого значення в німецькомовних країнах лише тоді, коли більш детально почав вивчатися „Наративний дискурс” Ж.Женетта². Саме женеттівська модель теорії розповіді дозволила встановити більш тісні зв'язки між німецькою наративною теорією і міжнародною нараторологією, а також закласти умови для міждисциплінарного розширення наративних досліджень.

Місце нараторології в теорії літератури

Майкл Тіцман (Пассау) у доповіді „Систематичне місце нараторології в теорії літератури і теорії тексту”³ вирішив провести дисциплінарне розрізнення між нараторологією і теорією літератури.

Те, що німецькомовні критики називають „наративною теорією”, насправді, доводить автор, є набором розрізнених теорій. По-перше, тому, що вони застосовуються до різних літературних об'єктів. Одні репрезентуються як теорії жанру (казки, роману, розповідної літератури як такої), інші – як теорії наджанрові (включаючи не лише літературу, а й інші засоби інформації). Навіть якщо теорії прикладаються до одного і того ж класу текстів, вони відрізняються тим, що прикладаються до різних рівнів (субструктур) тексту. Те, що усі ці теорії групуються під терміном „наративної теорії”, можна пояснити лише історично. Передовсім, кожна з них була розвинута на базі корпусу текстів, які були означені як „розповідні” у традиційному значенні цього слова. Тому М.Тіцман розділяє теорії, які називаються наративними, на субтеорії в залежності від того матеріалу, до якого вони прикладаються, оскільки мета доповідача – ідентифікувати місце, яке займають ці субтеорії в системі літературної теорії загалом. Наше перше завдання, декларує Майкл Тіцман, пояснити, що розуміють під „теорією літератури” і „текстуальною теорією”.

Якою є природа цієї гіпотетичної текстуальної теорії? Це визначає широта матеріалу, на якому вона побудована. Ця теорія покриває не лише історично існуючі тексти, але й логічно можливі тексти. Така теорія відрізняється від тієї неповної теорії, яка займається текстами, що історично з'явилися в реальності, бо є систематичною всеоб'ємною теорією всіх можливих, майбутніх текстів. Така теорія систематизує логічні альтернативи, між якими текст може вибирати. Вона розуміє текст як продукт ряду успішних виборів між цими альтернативами, як впорядкований ряд ієрархічно вибудованих процесів відбору з парадигматичного переліку альтернатив. Звичайно, процеси продукування тексту ніколи не є серіями логічно впорядкованих виборів.

¹ Nunning A. Erzähltheorie //Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. - Berlin and New York: de Gruyter, 1997. - vol. 1. – S. 513-17.

² Genette G. Die Erzählung. – Munich: Fink, 1994.

³ Titzman M. Systematic Place of Narratology in Literary Theory and Textual Theory //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 175-204.

Проте, значно цікавішим є те, що немає текстуальних теорій, які могли б бути тільки теоріями літературних текстів. Структуралістські дослідження критерію літературності (60-70-ті роки) показали, що значення „літератури” може бути визначене або прагматично, або історично: література є тим, що культура чи доба визначає бути літературою, встановлюючи відмінність між літературними і нелітературними текстами. До того ж ми знаємо, що літературне мовлення може також включати речі, які з’являються в нелітературних текстах. Так чи інакше будь-яка літературна теорія, узятя серйозно, не може обходитися без вивчення нелітературних текстів. Тому літературна теорія повинна бути теорією як літературних, так і нелітературних текстів. У цьому сенсі літературна теорія має крос-дисциплінарну функцію у нашій культурно-дисциплінарній системі.

Поза історичним і системно-теоретичним аналізом літератури це може також забезпечити аналітичний критерій для усіх дисциплін, які займаються “текстами” в найширшому значенні цього слова – літературними і нелітературними, писемними і усними, словесними і несловесними. Бо ж нарація присутня не лише у літературних, міфологічних чи релігійних текстах. Вона також є у щоденному спілкуванні, будь воно усним чи письмовим, словесним чи несловесним. Нарація відбувається в найрізноманітніших жанрах: романі, оповіданні, новелі, драмі, баладі (та інших ліричних формах), казці, сазі, анекдоті і т.д. Спільним для усіх цих форм є той факт, що вони розповідають *історію*, а відмінним те, як вони її розповідають, тобто спосіб презентації історії. Найкраще це видно тоді, коли трансформувати історію з одного жанру (епос, драма, лірична поезія, роман) в інший, або з одного мистецтва (драма, роман) в інше (театральна вистава, фільм). Тому зрозуміло, що певні аспекти будь-якої наративної теорії є загальними і важливими для усіх розповідних текстів.

Усе сказане автор підсумовує у таких двох ключових пунктах: 1) для наративної теорії такі чинники, як літературність і фіктивність тексту є другорядними; 2) кожна текстуальна теорія є важливою для теорій інтерпретації: усі інтерпретації потребують понять теоретичного аналізу і опису; 3) наратологічна теорія не є теорією інтерпретації, проте її поняття можуть бути важливими для теорії інтерпретації.

Наратологія як теорія інтерпретації

Том Кіндт і Ганс-Гаральд Мюллер (Гамбург) у доповіді "Наративна теорія чи/і/як теорія інтерпретації"¹ за допомогою аналізу термінів і концептів у світлі їх попереднього уживання здійснили спробу розглянути наратологію як теорію інтерпретації. Потреба такого розгляду продиктована ситуацією, у якій опинилася сучасна наратологія. Оскільки структуралізм, в руслі якого постала наратологія, завершив своє існування, то теоретики нарації почали розробляти нову дослідницьку програму під старою назвою "наратологія" і зі старим об’єктом - наративом. Однак автори доповіді переконують, що задовільне визначення наратології може бути здійснене лише за межами проблеми об’єктної сфери. Визначення наратології можна дати, коли розглянути питання про взаємозв’язок наративної теорії та інших сфер теорії літератури.

Наратологія та інтерпретація. Схоже, вважають доповідачі, що існує два головних шляхи характеризувати взаємозв’язок між наративною теорією і теорією інтерпретації. Згідно з першим, наратологія не займається інтерпретацією окремих текстів, а визначає загальні характеристики наративу (автономістська позиція). Згідно з іншим, більш поширеним поглядом, наративна теорія може долучатися до інтерпретації текстів. Тут також можна виділити дві головні позиції. Перша полягає в тому, що наратологія є повноцінним інтерпретативним підходом, принаймні, потенційно може ним стати (контекстуалістська позиція). Друга ж полягає в тому, що наративна теорія є допоміжною дисципліною в роботі інтерпретативної теорії. Перший погляд знаходимо в багатьох

¹ Kindt T., Muller H-H. Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 205-219.

сучасних працях, автори яких висловлюються в підтримку "контекстуалістської" наратології. Прикладами тут може служити феміністська наратологія Сьюзен Ланзер, проект комбінування наратології з історією культури Ансгара Нюнінга чи програма когнітивної наратології Манфреда Яна і Девіда Германа. Спільним для усіх цих теорій є те, що на думку їх авторів наративна теорія мусить звертати увагу не лише на тексти самі по собі, а також на їхні контексти, рухаючись від структуралістського аналізу до функціонального дослідження літератури. Як правило, ці контекстуальні підходи до наратології опускалися до обговорення своїх власних зв'язків з іншими інтерпретативними підходами або загальною теорією інтерпретації. Якщо ж говорити про позицію, згідно з якою наратологія є допоміжною дисципліною в інтерпретації, то тут також можна виділити дві підпозиції. Перша полягає в тому, що наратологія не може забезпечити всебічного читання текстів, проте може забезпечити різновид базової інтерпретації (фундаменталістська позиція). Згідно другої підпозиції наратологія є не теорією, а евристикою інтерпретації: найбільше, що може зробити наратологія - це забезпечити корелятивні точки для стимуляції, структурування і проблематизування інтерпретацій (евристична позиція).

Проти автономістської, контекстуалістської і фундаменталістської концепцій наратології. Перш ніж перейти до розгляду евристичної теорії наратології, автори зупиняються на тому, чому вони утримуємося від окреслення трьох інших шляхів визначення взаємозв'язку між наратологією та інтерпретацією. Так, автономізм у своїй радикальній версії веде до категоричного відділення наратології від інтерпретації. Мета ж тих, хто захищає контекстуалістську наратологію - інтерпретувати тексти в історичному і культурному контексті. Їх відправний пункт полягає в розумінні, що ця мета не може бути досягнута тільки за допомогою структуралістського інструментарію, забезпеченого структуралістською теорією наративу. Та на практиці контекстуалістський аналіз наративу обмежений використанням класичного словника наратології в інтерпретативних контекстах - процедурі, яка не виявляє нової концепції наратології, а просто ілюструє евристичне використання старих підходів. Критику контекстуалістських підходів можна прикласти і до їх фундаменталістських супутників.

Наратологія як евристичний інструмент. Теорії інтерпретації, на погляд авторів, містять два базових елементи: "концепцію значень", прилаштовану до типу пошуку значень і "концепцію інтерпретації", тобто систему припущень і правил, як ці значення ідентифікувати. Вибір конкретної концепції значень, сформованої специфічними нормами, забезпечує загальне керівництво для структури концепції інтерпретації, але не визначає наперед кожної деталі тої структури.

Концепти наративної теорії повинні бути "нейтральними" стосовно теорії інтерпретації так, щоб їхнє застосування залишалось незалежним у виборі конкретного інтерпретативного підходу. Два коментарі стосовно цієї "нейтральної" вимоги. По-перше, завдання цієї нейтральної вимоги - розмежувати території текстуальних аналізів (структуралізму, інтенціоналізму, рецептивної теорії, фемінізму). Наративна теорія мусить містити достатні підстави своїх моделей і концептів для опису розповідних текстів, що могли розвиватися з XIX століття в полі поезики, риторики і професійного аналізу літературних текстів. Наратологія як евристична інтерпретація має надзвичайне практичне значення.

Отже, на думку доповідачів, наративна теорія повинна відповідати двом критеріям: концепти наратології мають застосовуватися в поєднанні з різними підходами до інтерпретації (вимога нейтральності) і теорія як цілість повинна брати свої початкові установки з герменевтично цінних понять наративної теорії XX століття (критерій неперервності).

Наратологія як теорія прози

Матіас Мартінец і Майкл Шіффель у доповіді "Наратологія і Теорія прози"¹ відштовхуються від тези Ж.Женетта, який називав сучасну йому наратологію "фікціональною", вважаючи, що наратологічні дослідження не повинні обмежуватися аналізом лише фікційних текстів, а повинні включати також тексти фактуальні. Проте, зауважують автори доповіді, чи може бути вирішена проблема об'єкта наратологічних студій лише за рахунок розширення сфери досліджень? І чи є важливими відмінності між фікційними і нефікційними наративами?

Чи існують якісь характеристики фікційності, незалежні від контексту? Як відомо, дискусія з цього питання між наратологами і філософами мови є контроверсійною. З одного боку - Кете Гамбургер, яка у праці "Логіка прози" (1957) спробувала виробити лінгво-філософську основу для окремих феноменів фікційного мовлення. Джон Сьорль висловлює протилежну позицію. Базуючись на зауваженні Дж.Остіна про літературний дискурс як такий, що містить неправдиві твердження, він у праці "Логічний статус фікційного дискурсу" стверджує, що "немає таких текстуальних властивостей, які б ідентифікувати текст як твір вигаданий"². Про що говорить Гамбургер? Базуючись на концепті літератури як "презентації" (на противагу "імітації"), Гамбургер пояснює літературну прозу як образотворчу об'єктивність. Відповідно Гамбургер робить розрізнення між "вигаданістю" (ніби-структурою, в сенсі "фальшивістю") і "художністю" (як-структурою). Фіктивний наратив Гамбургер визначає за допомогою лінгвістичних категорій: 1) видозміни мовної часової системи: претерит визначає (як епічний претерит) фіктивну присутність. В цьому випадку він втрачає свої граматичні функції означування розказаних подій як минулих подій; 2) втрата звичайних функцій означення просторових і часових прислівників, таких як "сьогодні", "вчора", "завтра", "тут", "там". Ці прислівники не відсилають до місця локалізації чогось чи якогось часу в історичній реальності автора чи читача, а радше до тут і зараз персонажів і таким чином до ніколи і ніде; 3) використання дієслів внутрішньої діяльності (дієслів сприймання, думання, відчуження) в третій особі. Виходячи з цих характеристик Гамбургер виводить категоріальну різницю між фікційними і нефікційними наративами.

Отже, роблять висновок доповідачі, теорії фікціональності схильні ділити всі наративи на два відмінних класи: фікційні і нефікційні (фактуальні) наративи. Перший клас включає романи, балади, оповідання; другий - історіографію, біографію, журналізм. Значить, фікційні наративи мають специфічні елементи, які відрізняють їх від фактуальних наративів, а тому відповідний аналіз фікційних наративів вимагає не лише загальної теорії наративу, але також теорії фікціональності. Феномен фікціональності є комплексним, оскільки включає різні аспекти наративу і його комунікацію. Межа між фактуальними і фікціональними наративами мала б усвідомлюватися як сув'язь різних аспектів, кожен з яких може специфічним способом стати базовим. Тому необхідно розрізняти шляхи переходів кордону між фікціональними і фактуальними наративами відповідно до наративного автора/наратора, дискурсу, змісту, відношень і доказовості.

Наратологія і наратології

Сьогодні ми маємо добу "ренесансу наративної теорії й аналізу" - зазначає Ансгар Нюнінг (Гіссен) у своїй доповіді "Наратологія чи наратології"³. Сучасне збільшення

¹ Martinez M., Scheffel M. *Naratology and Theory of Fiction: Remarks on Complex Relationship //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 221-237.

² Searle, John. *The Logical Status of Fictional Discourse //New Literary History*. - №6, 1975. - P. 325.

³ Nunning A. *Naratology or Narratologies? Naking Stock of Recent Development, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 239-275.

нових підходів у наративній теорії піднімає питання, чи можуть ці нові підходи уже вважатися наратологією. Адже багато з них репрезентують різні форми наративної теорії, аналізу чи застосування, що виникли в різних теоретичних школах дослідження наративу. Фактом є те, що термін "наратологія" вживається сьогодні у двох різних сенсах. Одні дослідники вживають цей термін дуже широко, що зближує цю дисципліну з тим, що Герман назвав "наративні студії". Інші, наприклад, Ріммон-Кінан, трактують наратологію дуже вузько, як відгалуження наративної теорії, що розвинулася в шістдесятих і ранніх сімдесятих головним чином у Франції під егідою структуралізму і його формалістського попередника.

А.Нюнінг ставить собі за мету висвітлити відмінності між "новими наратологіями" і класична наратологія, яка працювала в межах структуралістської парадигми; дати огляд останніх подій в наратології; зробити пропозиції стосовно майбутнього використання терміну "наратологія". В другій частині своєї доповіді Нюнінг планує підсумувати головні розбіжності між класичною і посткласичною наратологією.

Доповідач виділяє вісім головних напрямів розвитку посткласичної наратології (наратологій: 1) контекстуалістські, тематичні і ідеологічні підходи (вживання наратології в літературознавстві): контекстуалістська наратологія, наратологія і тематика, порівняльна наратологія, прикладна, марксистська, феміністська, тілесна, етнічна, постколоніальна, соціо-наратологія; 2) трансжанрові і трансмедіальні підходи до наратології: наратологія і жанрова теорія, наратологія і драма, наратологія і поезія, наратологія і кіно, наратологія і музика, наратологія і візуальні мистецтва; 3) прагматичні і риторичні різновиди наратології: прагматична наратологія, етнічна і риторична наратологія; 4) когнітивні і рецептивні різновиди наратології: психоаналітична, когнітивна, побутова наратологія 5) постмодерні і посткласичні деконструкції класичної наратології: постмодерна, постструктуралістська, динамічна наратологія; 6) лінгвістичні підходи до наратології: лінгвістична, стилістична, соціолінгвістична наратологія, дискурс-аналіз і наратологія; 7) філософські наративні теорії: теорія можливих світів, наратологія і теорії фікційності, феноменологічні наративні теорії; 8) інші інтердисциплінарні наративні теорії: наратологія і доба високих технологій, антропологія, когнітивна психологія, теорії історіографії, теорія систем.

Різниця між класичною наратологією, на думку Нюнінга, виглядає наступним чином. Головним об'єктом дослідження в класичній наратології є оповідний текст (наратив), його будова і властивості, в посткласичній наратології - процес читання наративу, оповідні стратегії. В класичній наратології спостерігаємо акцентування уваги на статичному продукті, в посткласичній наратології - динамічному процесі. Перевага в класичній наратології віддається бінарним опозиціям і дуальним парам, в посткласичній - загальнокультурній інтерпретації і цілісному описові. В класичній наратології - формалістичний опис, таксономія оповідної техніки, в посткласичній - тематичне читання, ідеологічні оцінки. В класичній наратології бачимо встановлення граматики наративу, поетики прози, в посткласичній - застосування аналітичного інструментарію в інтерпретації. В класичній наратології очевидним є відхід від проблем моралі і продукування значень, в посткласичній - зосередження на етнічних проблемах і діалогічне обговорення значень. В класичній наратології - формалістська і дескриптивістська (описова) парадигма, в посткласичній - інтерпретативна і ціннісна парадигма. В класичній наратології спостерігаємо акцент на універсальних складових усіх наративів, зосередження уваги на часткових формах і ефектах окремих наративів. Класична наратологія є відносно цілісною дисципліною, посткласична - це інтердисциплінарний проект, що складається з різномірних підходів.

Основними варіантами класичної наратології були: семантична наратологія (вивчаюча оповідну семантику), наратологія, орієнтована на історію (сюжет), що вивчає

наративний синтаксис, дискурсивно орієнтована наратологія і, нарешті, риторична наратологія, що вивчає прагматичні аспекти наративу.

Для А.Ньюнінга важливо скоординувати терміни і поняття, які вживаються в галузі наратології. За автором, найбільш загальним поняттям, яке покриває усі наратологічні різновиди досліджень, є поняття "наративні студії", що поділяються на "наративні теорії" і "аналіз та інтерпретацію нاراتивів". Серед нاراتивних теорій Ньюнінг виділяє такі, як: історіографічна нاراتивна теорія, філософська нاراتивна теорія, лінгвістична нاراتивна теорія, класична наратологія і теорія роману. Серед різновидів класичної наратології Ньюнінг називає: семантичну наратологію, синтактичну наратологію, дискурсивну наратологію, риторичну наратологію. Хронологічно наступним етапом класичної наратології стала, на думку доповідача, посткласична наратологія, серед різновидів якої - когнітивна, натуральна і феміністична.

Наратологія і пізнання

Дженс Едер, автор доповіді "Наратологія і теорії когнітивної рецепції"¹ ставить собі за мету показати продуктивність взаємообміну ідеями між наратологією і когнітивними дослідженнями для обох цих галузей.

Які є ознаки наукового дослідження, що його ми називаємо наратологічним? Таке дослідження завжди залучає теорії, які діють на високому рівні абстракції, і займаються передусім загальними елементами і структурами розповіді, які йдуть далі окремих одиничних текстів, окремих культур та історичних періодів. Систематичне визначення і опис цих елементів і структур - головна мета таких оповідних теорій. Це те, що відрізняє наратологію від праць, які зосереджуються на історії, сприйманні чи інтерпретації конкретного твору. Проте без відповіді залишається принаймні три запитання. Що робить нاراتив самим собою, які елементи і структури випадають з поля зору наратології і які методи ми повинні застосовувати для дослідження цих структур?

Важливо те, що в основі будь-якої без винятку теорії нарації є комунікація, рецепція і пізнання. Тому той спосіб, яким ми вивчаємо наратологію, залежить від того, що ми беремо за наш відправний пункт: структуралізм, герменевтику, чи конструктивізм. Отже, когнітивні теорії можуть забезпечити теорію комунікації для основ наратології, адже нарація передбачає комунікацію, комунікація передбачає сприймання, а сприймання передбачає пізнання.

Переосмислення наратології

Девід Герман (Ролі, Північна Кароліна), автор доповіді "Переосмислення наратології: дослідження нاراتивно організованих систем думки"² поставив собі за мету накреслити конкретні кроки до вироблення міждисциплінарного підходу в наратології. Хоча, аргументує автор, сучасні дослідження в галузях, що включають дискурсивний аналіз, наратологію і нاراتивну психологію проливають світло на форми і функції історій, проект розвитку інтегрованого, міждисциплінарного підходу до нاراتивного аналізу все ще залишається лише на своїй початковій фазі. Оскільки дослідження наративу є ще надто роздрібненими, теоретики ще мають використати численні паралелі між гуманітарними і суспільно-науковими підходами до історій.

Д.Герман, зосереджуючись на зв'язку між нاراتивом і пізнанням, доводить, що теоретики мусять позбутися розбіжностей, які сьогодні розділяють гуманітаріїв, філософів, суспільників і комп'ютерників. Тому важливо окреслити головні стратегії переосмислення наратології в новій парадигмі міждисциплінарних досліджень. Те, на що

¹ Eder J. Narratology and Cognitive Reception Theories //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 277-301.

² Herman D. Regrounding Narratology: The Study of Narratively Organized Systems for Thinking //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 303-332.

претендує Девід Герман - це свого роду коперніканський переворот в наратології. Він синтезує у своєму підході ряд дослідницьких традицій, включаючи наратологічні праці з фокалізації; репрезентації свідомості і зв'язків між розповідними рівнями; соціолінгвістичні дослідження розказування історій; дослідження, базовані на соціокультурному підході Л.С.Виготського. Д.Герман демонструє свої пропозиції на матеріалі оповідання Едіт Вартон "Римська лихоманка" ("Roman Fever", 1934).

Термін фокалізація, запроваджений Ж.Женеттом у 1980 році, змінив попередню термінологію ("точка зору", "перспектива") і є сьогодні найуживанішим. Женетт змалював відмінність наративів з внутрішньою фокалізацією від наративів із фокалізацією зовнішньою. Окрім того, певний текст, на думку французького наратолога, може мати фіксовану, змінну або множинну фокалізацію. "Римська лихоманка" з її змінами зовнішніх і внутрішніх перспектив може характеризуватися (у термінах Ж.Женетта) як текст із змінною фокалізацією. Однак Д.Герман пропонує розглядати текст Е.Ватон як такий, що має особливий різновид фокалізації - розподілену.

Оскільки ця система розподіленої фокалізації функціонує в часі, це витворює знання про темпоральні й соціальні процеси конструювання знання. Далі Герман показує додаткові ідентифікаційні характеристики "Римської лихоманки", конструйованої як наративно організованої системи мислення. З розгортанням "Римської лихоманки" інтерпретатор мусить простежити кількість змін перспективи. Загалом ці зміни творять сітку рецептивних позицій, мережу точок зору з відповідними пізнавальними властивостями, які не можуть бути зведені до будь-якої зв'язаної з нею позиції. Разом з тим, властивості зростають від взаємодії між окремими точками зору з розгортанням досвіду читання.

Так, вступні розділи, констатує доповідач, відзначаються персонажно-зовнішньою фокалізацією: від точки зору, що не належить персонажам, ми вчитуємося в персонажів, які, в свою чергу, вглядаються в те, що їх оточує. Тобто ми бачимо обох персонажів, що дивляться один на одного, а тоді на своє римське оточення згори ресторанної тераси. Ця початкова, зовнішньо фокалізована сцена на терасі ресторану функціонує як виставлений кінокадр, який служить для локалізації фікційного світу персонажів у їх оточенні.

Як починається друга частина, наратор підсумовує повідомлення про зустріч Аліди і Грейс на терасі, але тут ми маємо зміну переважно зовнішньої на переважно внутрішню фокалізацію подій, що відбуваються тут і зараз. А саме - історія репрезентує ситуації і події переважно в перспективі Аліди. Завершення ж тексту відзначається радше якоюсь невизначеністю, аніж поєднанням перспектив.

Розподіляючи текст оповідання на сегменти в залежності від типу фокалізації (зовнішня або внутрішня - на тому чи іншому персонажі), Девід Герман конструює матрицю зміни перспектив у "Римській лихоманці": по горизонталі розміщуються 6 виділених сегментів, а по вертикалі - тип фокалізації. Те, як ця система для розподілу перспектив працює в часі, генерує знання про часові і соціальні процеси, конституюючи знання я таке. Далі Герман досліджує додаткові ідентифікаційні характеристики "Римської лихоманки", конструюючи її як наративно організовану систему мислення.

Наративна картографія

Мері-Лорі Р'ян (Белву, Колорадо) у доповіді "Наративна картографія: до візуальної наратології"¹ пропонує у вивченні наратології застосовувати таблиці і діаграми. Навіть структуралісти, переконує авторка, які представляти мову в якості єдиного семіотичного коду, здатного перекласти всі інші типи значень, часто вдавалися до діаграм у своїх аналізах розповідних структур. Найбільш відомими з візуальних апаратів є Леві-Стросове аранжування міфічних тем, Греймасів семіотичний квадрат, Бремонова діа-

¹ Ryan M-L. Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 333-364.

рама нартивної логіки. Візуальний інструментарій не раз застосовувався також постструктуралістами (деконструктивістами).

Процес пізнання розповідного тексту передбачає створення ментального образу розповідного світу, тобто активності, яка вимагає картографування виразних складових цього світу. М.-Л. Р'ян дає передусім дефініцію поняття "візуальна карта": картою є візуалізація просторових даних; її мета - допомогти користувачам зрозуміти просторові взаємозв'язки. Застосовуючи це визначення до наративу, можна сказати, що така карта репрезентує просторові виміри тексту. Ці просторові виміри можуть набувати таких форм: 1) дійсний простір або географічний контекст, в якому був породжений текст. Картографія цього простору є проблемою літературної історіографії; 2) простір, означений самим текстом. Під цим доповідач розуміє географічну або топографічну організацію текстуального світу (реального або фікційного); 3) "просторова форма" тексту, - термін, впроваджений у п'ятдесятих роках критиком Джозефом Френком для опису метафоричного простору, що твориться мережею внутрішніх взаємозв'язків, які зв'язують теми, образи, звукову організацію тексту; 4) віртуальний простір, керований читачами, коли вони рухаються крізь текст; 5) репрезентація розповідних сюжетів; 6) простір, фізично зайнятий текстом, а саме - формат та графічний дизайн сторінок.

Наративні карти можуть бути класифіковані також відповідно до їх зв'язку з текстом: внутрішні, зовнішні чи проміжні. Внутрішні карти творяться автором чи ілюстратором як частина контакту між текстом і читачем. Отже, це є складовою частиною читачького досвіду. З іншого боку, зовнішня карта твориться читачем як евристичний інструмент. Ці карти часто складають літературні критики, самі автори в процесі писання, історики літератури.

То що ж таке наратологія?

Упорядники збірника не мають остаточної відповіді. Однак намагаються принаймні простежити історичний розвиток цієї дисципліни. Можна стверджувати, що наратологія пройшла у своєму русі три фази. Перша розпочалась в середині XIX століття у Європі та США та відзначалася акумуляцією знань про наратив, які походили з таких джерел, як нормативна риторика і поетика, практичне знання романістів і спостереження літературних критиків. Цей період накопичення знань тривав до середини XX століття, і учені оперували здобутими концепціями, організовуючи їх під різними назвами і гаслами.

Окремою дисципліною наратологія стала в другій фазі свого розвитку, коли у 1969 році Цветан Тодоров запропонував цю назву у праці „Грамматика Декамерона”, а Жерар Женетт надав їй чітких концептуальних обрисів. У женеттівському вигляді наратологія проіснувала аж до кінця 80-х років.

Третя фаза розвитку наратології, що триває від 90-х років до нашого часу, відзначається так званим „наратологічним поворотом”, тобто широкою експансією наратології в інші дисципліни – теологію, психологію, соціологію, історію, право. Тоді, на початку цього етапу, учені завели мову про потребу оновленої, пост-структуралістської наратології, яка б відмовилася від дослідження глибинних структур, а займалася б інтерпретацією текстів, орієнтованою на контекст. Тому сьогодні ще говорять про т.зв. „нові наратології”, що залучають до свого методологічного арсеналу фемінізм, пост-колоніалізм, культурні студії.

Очевидно, що поява узагальнюючих праць з наратології, зокрема опублікованих останніми роками „Енциклопедії наративної теорії” за редакцією Девіда Германа, Манфреда Яна і Мері-Лаури Р'ян¹ та чотиритомної антології „Наративна теорія”, упорядко-

¹ Routledge Encyclopedia of Narrative Theory /Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. – London and New York: Routledge, 2005. – 718 p.

ваної Міке Баль¹, свідчать, на наше переконання, про завершення третьої фази розвитку цієї науки. Яких концептуальних обрисів набуде вона у майбутньому? чи існуватиме вона на академічному горизонті взагалі? – ось питання, що займають сучасних її апологетів.

Література:

1. Cornils A., Schernus W. On the Relationship between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 137-173.
2. Eder J. Narratology and Cognitive Reception Theories //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 277-301.
3. Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. – Berlin, 1910.
4. Genette G. Die Erzählung. – Munich: Fink, 1994.
5. Herman D. Regrounding Narratology: The Study of Narratively Organized Systems for Thinking //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 303-332.
6. Jannidis F. Narratology and the Narrative //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 35-54.
7. Kablitz A. Realism as a Poetics of Observation. The Function of Narrative Perspective in the Classic French Novel: Flaubert—Stendhal—Balzac //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 99-135.
8. Kindt T., Muller H-H. Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 205-219.
9. Lämmert E. Bauformen des Erzählens. - Stuttgart: Metzler, 1989.
10. Martinez M., Scheffel M. Narratology and Theory of Fiction: Remarks on Complex Relationship //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 221-237.
11. Meister J.Ch. Narratology as Discipline: A Case for Conceptual Fundamentalism //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 55-73.
12. Nünning A. Erzähltheorie //Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. - Berlin and New York: de Gruyter, 1997. - vol. 1. – S. 513-17.
13. Nünning A. Narratology or Narratologies? Naking Stock of Recent Development, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 239-275.
14. Prince G. A Dictionary of Narratology. – Lincoln & London: Nebraska University Press, 2003.
15. Prince G. Surveying Narratology //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 1-16.
16. Realism as a poetic of Observation. The Function of Narrative Perspective in the Classic French Novel: Flaubert - Stendhal - Balzac //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 99-133.
17. Ryan M-L. Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 333-364.

¹ Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies /Edited by Mieke Ba. I– London and New York: Routledge, 2004. – V. 1-4.

18. Schmid W. Narrativity and Eventfulness //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 17-33.
19. Searle, John. The Logical Status of Fictional Discourse //New Literary History. - №6, 1975. - P. 325.
20. Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. - 1995.
21. Stanzel F.K. Typische Formen der Romans. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.
22. Stanzel, F.K. Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an "Tom Jones", "Moby Dick", "The Ambassadors", "Ulysses". - Vienna and Stuttgart: Braumüller, 1955.
23. Titzman M. Systematic Place of Narratology in Literary Theory and Textual Theory //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 175-204.
24. Walzel O. Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. – Leipzig: Quelle & Meyer, 1924. – S. 103.

Игорь СИЛАНТЬЕВ (Новосибирск, Россия)

ФАБУЛА, СЮЖЕТ И МОТИВ В СИСТЕМЕ НАРРАТИВА

С точки зрения нарратологии понятия *фабулы*, *сюжета* и *мотива* не являются первичными, и для их последовательного определения необходимо обратиться к понятиям *события* и *повествования*.

Наряду с событием, повествование (нарратив) является базовой категорией нарративной поэтики. Мы прямо связываем данные понятия и трактуем повествование предельно просто: это, собственно, *изложение* событий (аналогичную трактовку см. в кн.: [Prince, 1988, p.58]; см. также определение «повествования о событиях» у Ж. Женетта [Женетт, 1998, Т.2, с. 183-186]; развернутая характеристика других подходов предложена в статьях [Ильин, 1996; Тамарченко, 1999]). Событие, в свою очередь, формируется в рамках повествования и представляет собой нарративную фиксацию определенного момента действия, существенного для определенной точки зрения (героя, повествователя, читателя) [Тюпа, 2002, с. 18-24].

Повествование линейно, и разворачивается в виде некоей последовательности событий. Понятие повествования не маркировано дополнительными признаками, в отличие от фабулы и сюжета, «эксцентричных по отношению друг к другу» [Тынянов, 1977, с.325].

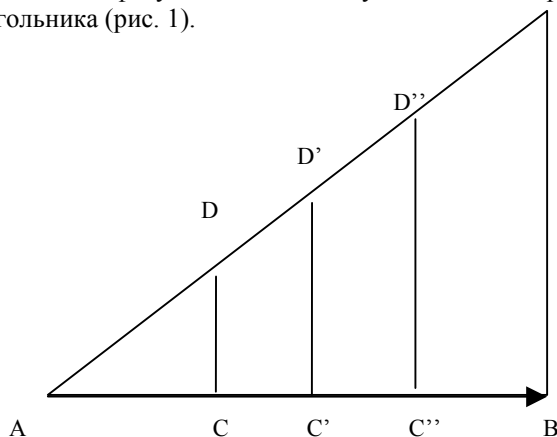
Фабула – это аспект повествования, взятый с точки зрения *причинно-следственных* и *пространственно-временных* отношений изложенных событий – т.е. отношений *смежности* [Якобсон, 1990, с.114] (такое понимание фабулы отвечает также ее классическому определению Б.В. Томашевским [Томашевский, 1996, с.180]. Сюжет – это аспект повествования, взятый с точки зрения отношений *со-* и *противопоставления* изложенных событий, т.е. отношений *сходства* [Якобсон, 1990, с.114-115], в необходимом отвлечении от фабульных связей (ср. [Шмид, 2003, с.240; 243-244]). Фабульная *синтагма* событий, увиденная в плане их разносторонних смысловых отношений, предстает в виде *парадигмы* сюжетных ситуаций [Тамарченко, 1998, с. 44; Краснов, 2001, с. 25-26]. Фабула синтагматична, сюжет парадигматичен.

Ни фабула, ни сюжет не являются первичной реальностью нарратива – как исходного, явленного нам посредством текста изложения событий. Фабула и сюжет – это то-

лько два соотношенных аспекта нарратива, конструируемых или реконструируемых в процессе его интерпретаций.

Динамическое соотношение фабулы и сюжета визуально можно представить в виде прямоугольного треугольника (рис. 1).

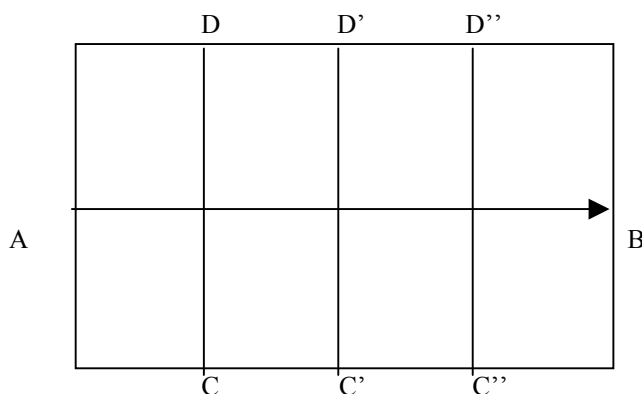
Рис. 1
 $C''D'' > C'D' > CD$



Горизонтальный вектор АВ будет представлять повествовательное развитие фабулы, а расширяющиеся вертикальные сечения CD, C'D', C''D'' и т.д. – все нарастающий по мере развития повествования объем парадигматических сцеплений фабульных событий, т.е. собственно смысловой объем сюжета.

Но так дело обстоит с повествованием в сфере неканонических жанров [Бройтман, 2001]. А в сфере канонических жанров – например, в волшебной сказке или в рыцарском романе – с самого начала фабула в общих чертах известна или предугадываема, и соответственно, очерчен, определен смысловой объем сюжета. В таком случае место треугольника займет прямоугольник (рис. 2), а в плане читательской рецепции на первое место выйдет не сюжетная интерпретация фабулы (первичное творческое построение всего объема сюжетного смысла), а реактуализация сюжетного смысла уже известной фабулы. Это означает, что в канонических повествовательных жанрах оппозиция фабулы и сюжета в значительной степени ослаблена.

Рис. 2
 $CD = C'D' = C''D''$



Повествование, взятое как таковое, а также в его фабульном и сюжетном аспектах, принадлежит не только сфере художественного дискурса. Повествовательным началом проникнуты практически все дискурсы культуры и общества, и конкретные нарративы различной дискурсивной природы облекаются в свои, определенные для данного дискурса фабульные и сюжетные формы [Тюпа, 2002]. Таким же образом для сферы художественного дискурса и, в частности, для художественной литературы, характерны свои фабульно-сюжетные формы повествования, отвечающие литературной традиции в це-

лом и системе эстетических значений определенной эпохи [Егоров, Зарецкий, Гушанская и др., 1978].

Рассмотрим теперь вопрос об отношении повествования и мотива. Мотив есть *обобщение* событий – и в этом качестве он *репрезентирован* событиями, которые суть единицы повествования. Следовательно, мотив есть единица *обобщенного уровня* повествования, т.е. собственно *языка* повествования. Сформулируем в окончательной форме: мотив – это *единица повествовательного языка*. Соответственно, как единица языка *художественного повествования*, мотив обретает определенные *фабульные* и *сюжетные* свойства и функции (о чем ниже).

Вопрос об отношении мотива и события неотделим от более общего вопроса о предикативной природе мотива. Идея предиката, который трактуется в логике и лингвистике как то, что высказывается, сообщается о субъекте, в косвенном виде заложена в самом значении термина «мотив», происходящего от латинского *moveo* (двигаю): как предикат, развертывая сообщение, «продвигает» речь в целом, так и мотив «продвигает» повествование, развертывая («сообщая») перспективу событийного развития действия.

Связь с моментом действия, собственно, и выступает основой предикативности мотива. Однако не только действие как предикативная основа мотива существенно для формирования отношения мотива и события. Не менее важна и связь действия-предиката с актантами в структуре мотива [Мелетинский, 1983, с. 117]. Именно отношение «предикат-актант», как базисное отношение в семантической структуре мотива, воплощается в повествовании в форме события.

В этой связи возникает вопрос: какого рода отношения релевантны для сферы мотивики – отношения с персонажами или с героями повествования – если вслед за Б.В. Томашевским [1996, с. 201-202] различать эти понятия? В случае различения под персонажем можно понимать фигуранта фабулы повествования, т.е. того, кто является участником действия, независимо от степени его важности для смысла сюжета. Под героем в таком случае можно понимать такой персонаж, который релевантен в плане динамики и развития художественного смысла произведения в целом, а не только в плане развития фабулы.

Для формирования собственно эстетической значимости мотива существенными оказываются его связи именно с литературными героями.

Хронотоп, если под ним понимать сюжетогенное сочетание художественного времени и пространства, также обнаруживает структурную и функциональную близость к мотиву. Это происходит в том случае, когда в семантической структуре мотива функционально и эстетически актуализированными оказываются не только его предикат и актаны, но и обстоятельственные (и в первую очередь пространственно-временные) признаки. Так, мотив встречи в рамках авантюрной повествовательной традиции в течение тысячелетий литературной жизни настолько сросся с характерными пространственно-временными признаками, что это позволило М.М. Бахтину говорить об особенной хронопопичности данного мотива [Бахтин, 1986, с. 134-136].

В общем случае возникновение устойчивых семантических связей мотивного предиката и пространственно-временных признаков также характерно для мотивики, как и установление связей между мотивом и героем. Самая структура мотива предполагает ее заполнение, семантическое насыщение признаками художественного пространства и времени, – в той мере, в которой представляющие данный мотив события актуализируют эти признаки в конкретных нарративах.

Раскрывая отношения мотива и темы, обратим внимание на характерный способ названия и идентификации мотива через ключевое слово, с грамматической точки зрения являющееся отглагольным существительным или существительным, связанным с глаголом прямыми словообразовательными и семантическими отношениями, – напри-

мер, мотив измены [Суханек, 1998], мотив уединения (Тюпа, 1998), мотивы преступления и наказания [Тамарченко, 1998] и др. По своей семантической природе такие слова предикативны и обозначают определенное действие, с которым семантически коррелирует соответствующий глагол или устойчивое глагольное выражение. Очевидно, что способ называния мотива через предикативное слово сигнализирует об определяющем положении предикативного начала (и самого момента действия) в семантической структуре мотива.

Вместе с тем в научной литературе нередки обозначения мотивов через непредикативные слова, например, мотив смерти [Постнов, 1995], мотив пустыни [Меднис, 1998], и др. Семантические основания подобных обозначений могут быть двоякого рода: либо за непредикативным словом все равно подразумевается комплекс характерно-вероятных действий-предикатов (и тогда за таким обозначением действительно скрывается повествовательный мотив), либо под мотивом в действительности подразумевают тему повествования.

Совмещение представлений о мотиве и теме в практике литературоведческого исследования как на уровне обозначений, так и на уровне конкретных аналитических операций происходит по той причине, что сами феномены мотива и темы тесно связаны друг с другом. В литературоведении эта связь отразилась в формировании концепций, подводящих тематические основания под понятие мотива. Таковы точки зрения Б.В. Томашевского [1996], В.Б. Шкловского [1929], А.П. Скафтымова [1972], Г.В. Краснова [2001], В.Е. Ветловской [2002].

Тема и мотив – это две разнополюсные (как моменты статики и динамики) и вместе с тем сопряженные единицы литературной тематики. Тема зависит от мотива, поскольку развертывается в повествовании посредством событийно выраженных мотивов. Именно поэтому характерная тема требует от писателя характерных мотивов. Но и мотив невозможно представить вне тематического начала. Мотив без темы – это не более чем чистая идея перемены.

Отношения мотива и темы наиболее точно раскрыл Н.П. Андреев в статье «Проблема тождества сюжета», опубликованной в 1988 г. В.М. Гацаком: «... возможно говорить не только о теме рассказа, но и о *теме эпизода* и даже, при желании, о *теме отдельного мотива*; в последнем случае вопрос заключается главным образом в *способе выражения*: “мать проклинает ребенка” – мотив, тема которого – “проклятие матери”» [Андреев, 1988, с. 234]. Пожалуй, никому не удалось более точно выразить мысль о тематической основе мотива. Ведь мотив сам по себе *не есть тема* (хотя бы и элементарная, как полагал Б.В. Томашевский), но имеет *тематическое основание* – оставаясь при этом *динамическим элементом* повествования.

Следует также различать понятия мотива и лейтмотива. С точки зрения критерия повторяемости эти понятия противоположны. Признак лейтмотива – его обязательная повторяемость в пределах текста одного и того же произведения [Богатырев, 1971, с. 432]; признак мотива – его обязательная повторяемость за пределами текста одного произведения. При этом в конкретном произведении мотив может выступать в функции лейтмотива, если приобретает ведущий характер в пределах текста этого произведения.

Мотив как таковой, в единстве своего обобщенного значения и валентностей, представляет собой единицу повествовательного языка фольклорной и литературной традиции. Взятый на уровне системного языкового статуса, мотив находится *вне состава* тех или иных конкретных нарративов. Говорить о мотиве как о непосредственной составляющей определенного повествовательного произведения так же некорректно, как говорить о лексеме (обобщенной единице лексического уровня языка) в составе конкретного в своих словоупотреблениях высказывания.

Напротив, *в составе* нарратива мотив, будучи определен в своих конкретных семантических признаках и синтагматических связях, облекается в плоть непосредствен-

ного действия и взаимодействует с системой персонажей, что, собственно, и выражается в формировании *события*. Именно событие является конечным выражением мотива в нарративе, его нарративной реализацией.

Так, исключительно широкий в своей повествовательной функции мотив «отправки» может войти в состав конкретного повествования только в виде события, представляющего собой предикативное сочетание двух определенных начал действия и персонажа: например, «Синдбад отправился в морское путешествие».

Таким образом, мотивы репрезентированы в нарративе посредством событий – и, поскольку непосредственным углом зрения на события и их связи между собой выступает фабула, мы можем сказать, что сам мотив, как таковой, находится как бы «за фабулой», и соотносится с ней в плане *семантики* и *синтактики* действия и персонажа. Но так же и с сюжетом: мотив соотносится с ним не прямым образом, не как часть соотносима с целым, – мотив соотносим с сюжетом в аспекте *прагматики* события, т.е. в плане того актуального смысла, который обретает событие в плане читательской интерпретации через соотнесение с другими событиями нарратива.

Сделанные наблюдения можно обобщить в виде ряда взаимообусловленных соотношений.

1. Соотнесение с категориями повествования и события задает общие рамки и существо понятия мотива как единицы повествовательного языка.
2. Отношение «мотив-событие», взятое как таковое, позволяет расширить представление о мотиве до уровня структуры. Основу мотивной структуры составляет действие и актанты, ассоциированные с данным действием.
3. Органически связанное с предыдущим отношение «мотив-действие» помогает обнаружить такое базовое свойство мотива, как его предикативность.
4. Соотнесение мотива и хронотопа позволяет выявить в структуре мотива наличие пространственно-временных характеристик.
5. Соотнесение понятия мотива с представлениями о теме повествования приводит к идее семантического наполнения структуры мотива – в том числе семантизации моментов действия, актантов и пространственно-временных характеристик.
6. Соотнесение понятий мотива и героя выводит на уровень осмысления эстетической значимости мотива. Именно эстетический потенциал мотива, сопряженного в рамках определенного событийного ряда с персонажем фабульного действия, поднимает последнего на уровень сюжетного героя как средоточия эстетической парадигмы литературного произведения.
7. Сопоставление понятий мотива и лейтмотива позволяет говорить о мотиве как интертекстуальном повторе и, таким образом, определяет границы функционирования мотива. В пределах одного и замкнутого текста вообще нельзя выделить мотив как таковой, и самое большее, можно говорить о лейтмотивах этого текста.
8. Рассмотрение мотива с точки зрения фабульного аспекта нарратива раскрывает дуальную природу мотива как единства инвариантного и вариантного начала. В своем инварианте мотив как таковой принадлежит языку повествовательной традиции; в своих вариантах – героям и событиям конкретных фабул этой традиции.
9. Взгляд на мотив с точки зрения сюжетного аспекта нарратива помогает уяснить отношение значения мотива как единицы повествовательного языка – и точного, определенного целями художественной коммуникации смысла мотива в сюжете конкретного произведения.

Проведенные сопоставления в итоге позволяют сформулировать системное определение мотива: это (а) эстетически значимый повествовательный феномен, (б) интертекстуальный в своем функционировании, (в) инвариантный в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантный в своих событийных реализациях, (г)

соотносящий в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками.

Литература:

1. Андреев Н.П. Проблема тождества сюжета (Публикация В.М. Гацака) // Фольклор. Проблемы историзма. – М., 1988. – С. 230-243.
2. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
3. Богатырев П.Г. Функции лейтмотивов в русской былине // П.Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. – С. 432-449.
4. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2001.
5. Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. – СПб., 2002.
6. Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А., Гушанская Е.М., Таборисская Е.М., Штейнгольд А.М. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Выпуск 5. – Рига, 1978. – С. 11-21.
7. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. В 2-х т. – Т. 2. – М., 1998.
8. Ильин И.П. Нарративная типология // Современное зарубежное литературоведение. – М., 1996. – С. 61-74.
9. Краснов Г.В. Сюжеты русской классической литературы. – Коломна, 2001.
10. Меднис Н.Е. Мотив пустыни в лирике Пушкина // Материалы к словарю сюжетов и мотивов. Выпуск 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998. – С. 163-172.
11. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 635. – Тарту, 1983. – С. 115-125.
12. Постнов О.Г. Мотив смерти в стихотворении А.С. Пушкина «Череп» // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. – Новосибирск, 1995. – С. 69-78.
13. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. – М., 1972.
14. Суханек Л. Мотив измены в творчестве Лимонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998. – С. 208-222.
15. Тamarченко Н.Д. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998. – С. 38-48.
16. Тamarченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999. – С. 279-295.
17. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Вступительная статья Н.Д. Тamarченко; Комментарии С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тamarченко. – М., 1996.
18. Тьяннов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. – Новосибирск, 2002. – С. 5-31.
19. Тюпа В.И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе нового времени // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998. – С. 49-55.
20. Шкловский В.Б. О теории прозы. – М., 1929.
21. Шмид В. Нарратология. – М., 2003.
22. Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 110-132.
23. Prince G. A Dictionary of Narratology. – Andershot (Hants), 1988.

Надія ДЕНИСЮК (Тернопіль, Україна)

ПИТАННЯ НАРАТИВУ В КОНЦЕПЦІЇ ФІКЦІЙНОГО СВІТУ

ПЕТЕРА ЛАМАРКА ТА СТЕЙНА ОЛСЕНА

У філософському дослідженні “Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective” (Oxford: Clarendon Press, 1996) Петер Ламарк та Стейн Олсен значну увагу приділяють тій ролі, що відіграє практика дослідження (practice of enquiry) у літературі. У межах цієї практики вони і окреслюють функції поняття правди та знань. Ця практика здатна протистояти тиску з боку риторики “творення правди” (truth-making) чи “творення світу/світотворення” (worldmaking). У загальному автори відштовхуються від концепції правди, яка базується на твердженні Аристотеля (“ми говоримо, що щось є, якщо воно є, і що чогось немає, якщо його немає”). Ця концепція не послаблюється і не вступає в компроміси з теоріями, які використовують таку риторику. Практика дослідження узагальнює щоденну працю біографа, детектива, архіолога чи біохіміка, які добирають дані, перевіряють свідчення, формують гіпотези, пропонують пояснення і досліджують різноманітними шляхами навколишній світ, і може протистояти будь-яким спробам бути розчиною у практиці фікційності (practice of fiction).

Автори піднімають питання “повсюдності фікційності” (ubiquity of fiction), що базується на метафізичних поняттях світу та його складових як “конструктив”, не протиставляючи поняття позірної “повсюдності наративу” (ubiquity of narrative) з “повсюдністю уяви” (ubiquity of imagination). Наратив та уява підкреслюють відмінність між тим, хто говорить правду (truth-teller) та творцем художнього світу (fiction-maker). І хоча між ними не завжди й обов’язково спостерігається прямий зв’язок, автори твердять, що наратив і уява є невід’ємними складовими людського пізнання, природними, відомими диспозиціями, очевидними на найранішніх стадіях людського розвитку; що їх парадигматичні форми існують в літературних виразах; що немає різниці в тому, яке літературне чи нелітературне використання має кожна функція; що їх фундаментальна роль у всіх інтелектуальних процесах послаблює відмінність між різними дискурсивними, філософськими, науковими та літературними модусами. Функції як наративу, так і уяви в практиці фікційності по-різному відрізняються від своїх функцій в інших контекстах, наприклад, в історичних, філософських, наукових. Вплив, який має існуюча повсюдність нарації та уяви (ubiquity of narration and imagination), не створює суттєвої відмінності між фікційністю та документальністю (fiction and non-fiction) в літературі.

Існує поширена думка, що нарація відіграє центральну і невід’ємну роль в людському пізнанні. Наратив – це “першочергова та непереборна форма людського розуміння” [1, 252] чи “першочерговий акт розумової діяльності, трансформований у мистецтво із самого життя” [2, 47]. Люди мають властивість організовувати свій досвід наративно, важаючи, що стали “природними оповідачами значно раніше, ніж Аристотелівськими розумними істотами” [3, 136]. “Наше життя тісно переплітається з наративом, з оповіданнями, які ми розказуємо. Кожне з цих оповідань – це перероблена історія нашого життя, яку ми самі собі розказуємо. Ми поглинуті наративом” [4, 3]. Дійсно, цілковита ідентичність людської істоти базується на наративі, отже, індивідууми визначають себе термінами “наративу, що триває все життя” (life-narrative).

Безперечно, наратив чи оповідування мають глибокі коріння у всіх дескриптивних спробах: в історії, біографії, журналістиці, психоаналізі і теології, а також є звичними серед філософів, астрофізиків, біологів, юристів, комедіантів. Авторів цікавить, наскільки суттєвим повинен бути наратив, щоб набути значного поширення? І наскільки глибокою є відмінність між тим, що вигадується і тим, що має історичне підтвердження? Або, скажемо, між творцем фікційності та шукачем/відшукувачем правди (fiction-maker and truth-seeker)?

Посилаючись на метафізичні погляди автори висовують дійсно незвичну ідею, що фікційність (fiction) може насичувати, збагачувати людське пізнання. Ця ідея незвична ще й тому, що базується на забороненій асіміляції наративу та фікційності. Отже, припускаючи, що фікційність в описовому сенсі є лише одним із численних видів наративу (narrative) чи оповідання (story-telling), а наратив сам по собі не є видом фікційності, автори і роблять такий висновок.

Думка про відмінність наративу та фікційності не прийнята універсально. Хейден Вайт (Hayden White) досить переконливо запевняє, що “всі оповідання є фікціями” (all stories are fictions). Свою думку він аргументує таким чином:

“Переказувати за певним сюжетом реальні події як оповідання певного виду (чи як суміш оповідань певного виду) означає переказувати ці події тропом, тому що оповідання не живуть і не оживають; немає “реального/дійсного” оповідання. Оповідання розповідаються або пишуться, а не відтворюються. А щодо поняття “правдивого” оповідання, це дійсно розходження в термінах” [5, 135].

У своїй праці автори проводять ґрунтовне дослідження наративу та його “стосунків зі світом”. Адже раніше існувала думка, що наратив і фікційність – це різні концепти, і що наратив – це лише формальна риса тексту без референційної чи онтологічної суті. Отже, поширеність наративу тепер не видається дивною. Більше того, метафізичний зв’язок зникає, коли ми розглядаємо наративну форму як цілковито нейтральну щодо питань правди, референтності та відповідності із реальністю.

Що таке наратив? Автори відповідають на це питання словами Джеральда Прінса (Gerald Prince): “Наратив – це репрезентація щонайменше двох реальних чи фіктивних подій або ситуацій в часовій послідовності, жодна із них не передбачає чи не спричинює іншу” [6, 4; 145]. “Репрезентація” в наративі не обов’язково лінгвістична, оповідання можуть розповідатися мімікою, танцем чи малюнком. Необхідним елементом наративу є темпоральність. Події – це не лише відтворення стану справ, вони повинні бути репрезентовані та пов’язані в наративі. Темпоральне виявлення простої події, наприклад, через дієслово не є достатнім. У наративі представляються щонайменше дві події, і зв’язок між ними повинен бути темпоральним, а не логічним. Твердження “Джон любив Мері і Мері була любима Джоном” не є наративом, тому що представлена лише одна подія в двох логічно еквівалентних реченнях.

Події, представлені в наративі, не обов’язково повинні бути актуальними, ймовірними, чи навіть можливими. Визначення Прінса досить нейтральне щодо “реальних чи фіктивних подій”. Наратив сам по собі нейтральний до референтності та правди. Ймовірність (синтаксичної) власної назви чи одинарної дескриптивної фрази не припускає референційної інтенції (нاراتивна форма може використовуватися з чисто повчальною метою). Ймовірність речення в наративі припускає наявність категорії цінності правди (truth-value) в тому сенсі, що наративи можуть розповідати про реальні чи уявні об’єкти, а їх дескриптивний зміст може бути правдивим чи неправдивим. Наративи також нейтральні щодо теми та дискурсивного закінчення. Вони можуть розважати чи давати інструкції, інформувати чи вводити в оману, описувати мрію, доповідати про проведений експеримент; вони можуть являти собою частину філософського аргументу, історичного аналізу, Вікторіанської мелодрами, чи бути лише пліткою.

Автори розглядають частину дискурсу як наративну форму, запозичену із своїх поверхневих властивостей, без знань змісту чи мети. Сортування речень в наратив чи ненаратив (narrative or non-narrative) – чисто механічний процес. Тривіальний приклад: “Джон був щасливий, а потім Джон був нещасливий” має наративну форму, в той час як “Джон був щасливий” втрачає наративну форму. Цей приклад доводить нам, що нарація сама по собі є формальною рисою тексту. *Що* наративи історії, науки, філософії, літератури мають спільного як власне наратив, так це мінімальну формальну властивість на-

бувати послідовності у часових реченнях, репрезентуючи дві чи більше логічно відмінні події, темпорально упорядковані.

Автори проводять різні класифікації в межах нарративу, які визначають предмети зацікавленості в епістемології чи в літературній теорії. Хоча “першочерговий” та “непереборний” нарратив може виявлятися і в нашому світовому досвіді, на їхню думку не має значення, чи представлені події *складаються* нарративом (і в певному сенсі “вигадуються” в оповіданні), чи події мають *незалежне* існування (і таким чином просто переповідаються чи доводяться до нашого відома в процесі оповіді).

Звичайно, ідентифікація нарративної форми – це лише перший крок у напрямку більш чіткої класифікації різних видів нарративу. Автори вважають, що слід дотримуватися цієї класифікації у розкритті особливого статусу фікційного нарративу (fictional narrative). Слід також розрізнити три види нарративу з метою класифікації та оцінювання (в деякій мірі ця відмінність аналогічна з відмінністю між синтаксисом, семантикою та прагматикою). Автори називають їх *структуральними, референційними чи жанровими* вимірами. Структуральні виміри, що стосуються формальних текстуальних рис, визначають, чи дискурс є нарративом, чи ні. Референційний та жанровий виміри визначають вид нарративу.

Література:

1. Mink L.O. On Narrative. – Chicago, 1981 – P. 252.
2. Hardy B. The Story-Shaped World, Fiction and Metaphysics: Some Variations on a Theme. – London, 1975. – P. 47.
3. Prado C. Making Believe: Philosophical Reflections on Fiction. – Westport, 1984. – P. 136.
4. Brooks P. Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. – New York, 1985. – P. 3.
5. White H. “Figuring the Nature of Times Diseased”; *Literary theory and Historical Writing* // *The Monist*, 73. – 1990. – P. 135.
6. Prince G. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* – The Hague, 1982 – P. 4; 145.
7. Lamarque P and Olsen S. *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective.* – Oxford: Clarendon Press, 1996. – 481 p.

Юрій ЗАВАДСЬКИЙ (Тернопіль, Україна)

КІБЕРТЕКСТ І ЕРГОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА: ТИПОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ МЕРЕЖЕВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЕСПЕНА ДЖ. ААРСЕТА

Вивчення розвитку літературних форм в комп'ютерному середовищі неодмінно вимагає від науковця перегляду багатьох засад літературної творчості та введення нової термінології. Поряд з іншими ученими, які сьогодні працюють в США над проблемами мережевої літератури, дослідження Еспена Аарсета виділяються своєю послідовністю та обґрунтованістю. Його критичні розгляди сучасних праць про мережеву літературу виявляють їхні слабкі сторони, які в основному полягають в надмірному захопленні новими можливостями літератури та недостатньому аналізі нових літературних форм, котрі здобули можливість реалізації з допомогою сучасних інформаційних технологій. У своїх дослідженнях Е.Аарсет уважно простежує основні риси мережевих літературних типів та вказує на їхнє місце в сучасній літературі. Неодноразово звертаючись до праць своїх сучасників (Дж.Лендов, Дж.Болтер, Ст.Мавлтроп та інші) та визначних попере-

дників (В.Буш, М.МакЛуен, Т.Нельсон та інші) він вимальовує цілісну картину своєї теорії мережевої літератури.

В українському літературознавстві вже було зроблено спробу аналізу досліджень Е.Аарсета в контексті вивчення мережевих літературних форм [див. 2; 3]. У статті “Нові моделі літературних салонів: українська література в Інтернеті” дослідниця Ірина Кучма згадує класифікацію текстових медіа Е.Аарсета, акцентуючи на тому, що в українській науці недостатня увага до теоретичних проблем мережевої літератури зумовлена передовсім відчутним браком текстового матеріалу для подібних досліджень.

В монографії “Кібертекст: перспективи ергодичної літератури” [див. 4] Еспен Аарсет вводить два ключові терміни, – “кібертекст” і “ергодична література”, – для того, щоб вказати на суттєві відмінності між друкованою (автор вживає термін “codex”) літературою та нелінійною літературою, яка найадекватніше реалізується в комп'ютерному середовищі. Впровадження нової термінології зумовлене появою нових літературних реалій або ж трансформацією уже відомих.

“Кібертекст”, як зазначає Е.Аарсет, “утворений від назви книги (і дисципліни) Норберта В'єнера “Кібернетика”, яка також називається “Контроль і комунікація в тварини і машини” (1948). Поняття кібертексту зосереджене на механічній організації тексту, яка встановлює непослідовність носія за невід'ємну складову літературного обміну” [4, 1]. У монографії автор обґрунтовує використання цього терміну, вказуючи на основні його форми та поетикальні особливості. В поле зору дослідника потрапляють усі літературні форми, які в різні способи втілюють ідеї кібертексту, незалежно від часу їх створення.

Термін “кібертекст” незмінно асоціюється у нас з науковою дисципліною кібернетикою, яка “в розумінні її творців повинна бути інтердисциплінарною конкретно [дисципліною. – Ю.З.], яка займається дослідженням процесів керування – водночас в живих організмах і технічних пристроях, а також і в суспільстві” [6, 7]. Елементами процесу керування, за працею польського ученого Йозефа Коссецького “Метакібернетика”, є “1) прийняття рішення – тобто вибір варіанту, який повинен бути зреалізований в результаті даного процесу; 2) реалізація обраного варіанту” [6; 7]. У кібертексті, якщо ми будемо мислити в межах запропонованої Е.Аарсетом теорії, ключовим моментом є можливість вибору варіанту прочитання з подальшим втіленням цього вибору, який веде до завершення читання або його продовження в межах системи, з якою мав справу читач, чи з виходом до іншої, зовнішньої системи. Природа керування в кібертексті передовсім пов'язана з можливістю перебудови тексту, який читається. Перебудова тексту може відбуватися з різною мірою втручання читача в текст – це або перестановка текстів, або їх формування, свідоме чи за попередньо складеною схемою, яка закладена в системі. Керування кібертекстом є керуванням технічним пристроєм, який відрізняється від механічного пристрою наявністю програмного складу, який виділяється як вищий інструментальний шар. Керування відбувається за посередництвом механічного впливу на технічний пристрій (в цьому випадку це комп'ютер чи близький до нього за можливостями пристрій), тоді як результат впливу помітний лише в межах згаданого вищого інструментального шару – на програмному рівні. Цей вищий шар звично означають як “віртуальний”: це “характеристика пристрою або об'єкта, що не існує насправді. Способи використання віртуальних пристроїв відрізняються від способів використання звичайних пристроїв чи об'єктів. Наприклад, користувач може працювати з віртуальним диском як з фізичним, але насправді цей диск є частиною комп'ютерної пам'яті” [1, 395]. Керування у віртуальності спричиняє тотальне або ситуативне перетворення тексту, який читає читач (згідно теорії Е.Аарсета, замість лексеми “читає” було б доречніше вжити лексему “працює”). Перетворений текст читається читачем, і в результаті цієї діяльності в читача формується естетичне враження.

Зупинимося на декотрих подробицях, які особливо важливі для нашого дослідження. Кібертекст в потрактуванні Е.Аарсета, є “машиною, яка покликана створювати розмаїття вираження” [4, 3]. Послідовно мислячи, дослідник говорить, що в будь-якому випадку прочитання нелінійного тексту, який здатен представити читачеві кібертекст, він буде лінійним. Проте найголовнішою проблемою він вважає не так аналіз явища нелінійності, як аналіз самого процесу читання нелінійного тексту, в якому головну проблему складає поведінкова модель читача та його воля розпочати читання в певного місця. Підкреслимо, що кібертекст імовірно допускає початок читання з будь-якого місця, нехай це буде середина тексту чи його кінець, не говорячи вже про початок.

Особливістю читання кібертексту є усвідомлення читачем можливостей інших прочитань, що підштовхує читача до пошуку нових і нових шляхів прочитання, і результат такого прочитання для читача є невідомим. Е.Аарсет підкреслює цю особливу рису та називає її в аналізі гіпертекстової повісті Майкла Джойса “Полудень. Оповідання” “головним тропом літературного механізму” [4, 91], означуючи терміном “апорія”. Він говорить: “Те, що ми визначаємо як фрагменти (що виглядає на фрагменти нарації), або навіть як акт (безрезультатного) їх визначення, дозволяє нам побачити цілісність, навіть коли фрагменти і не складають собою цілісності. На відміну від апорій, які зустрічаються в друкованій літературі, в якій ми не можемо дійти до змісту окремого уривка, аж поки не сягнемо по цілісний текст, гіпертекстова апорія дозволяє нам скласти уявлення про цілісність на основі уривків, до більшості з яких ми не маємо потреби вдаватися. Тут апорія стає тропом” [4, 91]. Нагромадження естетичної інформації, що її несе собою кібертекст, приводить до зміни перебігу акту сприймання літературного твору, незвичне завершення якого дослідник називає “епіфанією”, тобто це “несподіване прозріння, яке заміняє апорію як деталь з рятівним неочікуваним ефектом: вихід або від'єднання” [4, 92].

Кібертекст відрізняється від усталених способів репрезентації вербальної інформації особливостями нарації. „Оскільки теоретики літератури навчені розкривати літературні опозиції в текстах, які виражені лінійно, вони очевидно плутали тексти з варіативним вираженням із двозначними текстами. Коли вони зіткнулися з розгалуженим текстом, яким є гіпертекст, вони постановили, що всі тексти виявляються лінійними послідовностями в процесі читання, отож де була моя проблема?” [4, 3] – запитує себе Е.Аарсет. Тут же він відповідає: „Проблема полягала в тому, що поки вони зосереджувалися на вивченні того, що було прочитано, я розглянув те, звідки було почато читання” [4, 3].

За словами дослідника, читання лінійного тексту суттєво відрізняється від читання кібертексту. Читач, беручи до рук будь-яку друковану книгу, має можливість повірити в те, що йому надається можливість прочитати текст, який зафіксований на її сторінках, повністю без жодних винятків. Однак, в процесі сприймання кібертексту читач часто зустрічає вербальні і невербальні знаки можливостей інших прочитань. „Кожен вибір робитиме декотрі частини тексту більше, інші менше доступними, і ви не можете передбачити точного результату своїх виборів” [4, 3], – каже Е.Аарсет, доводячи цим суттєву різницю між розгалуженим, варіативним текстом та текстом двозначним, заплутаним, але лінійним. Наявність можливості не лише прочитати текст у власний спосіб, але й обрати вихідну його точку (текстон) визначає головну диференційну рису кібертексту як технології представлення тексту в комп'ютерному середовищі. Ускладнені форми текстів, комп'ютерних ігор, широкі можливості програм для обробки та продукування мовного матеріалу, навіть поетика комп'ютерного інтерфейсу дозволяють говорити про особливий спосіб репрезентації інформації, головними рисами якого є нелінійність, інтерактивність, мультимедійність. Ці риси притаманні й художній літературі, яка твориться з урахуванням можливостей сучасних комп'ютерних технологій, і не може бути сприйнята поза комп'ютерним середовищем.

У кібертексті відбувається особливий процес зближення означника та означуваного, що дозволяє говорити про зростання ролі носія естетичної інформації (тексту, „простору писання”) в осягненні читачем семантики комплексного літературного творіння, яке включає як текст з його передбачуваним читацьким сприйманням, так і позамовні елементи. Значення тексту чи його одиниці ймовірно може бути зведене до самого факту існування тексту чи його одиниці, що доводить мистецька практика конкретизму, мінімалізму, концептуалізму. Мережева література створює умови для розвитку згаданих мистецьких напрямків. Сучасна зорова поезія та інші, близькі до неї синтетичні жанри, що поєднують ознаки малярства та літератури, активно застосовують можливості сучасних комп’ютерних технологій. Прикладами можуть послужити твори таких письменників як Браян Кім Стефанз (США), Августо де Кампос (Бразилія), Лос Пеквеньо Гласієр (США), Ельсон Фроєс (Бразилія), Десіо Пігнатарі (Бразилія). Для прикладу, поема Б.К.Стефанза „Мрієжиття літер” [див.: 10] представляє собою велику мультимедійну (яка застосовує попри мовні знаки ще й зображення, звук та анімацію) конструкцію з передмовою, яка засобом гіперпосилання пов’язана з основним текстом. Текст поеми рухомий і складається зі слів та літер, які динамічно організовані в „просторі писання” поеми. Мовні знаки в цій поемі часто редуковані, набувають змін своєї форми та якості, а через те виступають більше не як позначники звуків чи співвіднесені з певними ustalеними значеннями одиниці, але як самостійні об’єкти з їхніми „психо-фізико-хімічними властивостями” [9]. Семантика мовних знаків, які складають текст поеми, суттєво доповнюється позамовними елементами (тло, обрамлення, забарвлення об’єктів, їхній рух та деформація).

Відзначимо, що Е.Аарсет, вибудовуючи типологію кібертексту, не випустив з поля зору такий абсолютно мережевий жанр, як мультимедійна зорова поезія. Особливою рисою такого гатунку поезії є те, що в процесі її сприймання читач практично позбавлений можливості брати участь у перебігу тексту, як це можливо в динамічних текстах, що використовують можливості гіпертексту. В гіпертексті текстова динаміка безпосередньо залежить від читача, а в мультимедійній зоровій поезії динаміка тексту закладена автором і не може бути змінена. Мультимедійні зорові тексти, такі як згадана поема „Мрієжиття літер”, експлуатують дещо інші можливості комп’ютера, як це робить гіпертекстова література. Для конкретизму, наприклад, найважливішим досягненням з появою комп’ютера стало спрощення конструювання літературного тексту та полегшення доступу до нього читачів. Раніше ознайомитися з творами письменників, які працювали в руслі конкретизму, можна було лише в галереях та музеях, а сьогодні рухомі літературні тексти доступні цілодобово в мережі Інтернет. Мультимедійна зорова поезія не потребує читацького втручання, а лише його уваги, через те вона не може бути долучена до списку форм кібертексту, визначальна риса якого - застосування „незвичайного зусилля, яке потрібне для того, щоб читач міг пройти крізь текст” [4, 1].

Принципи кібертексту лежать в основі типу літератури, який, на думку Е.Аарсета, є не стільки новим, скільки невивченим. Застосування волі читача як незмінної складової літературного твору, ангажування його не лише до пасивного сприймання текстового потоку, а до творення чи перетворення цього тексту, є ознаками, які диференціюють певні літературні тексти в контексті світового письменства. Це дає підстави дослідникові припустити існування підстав для відокремлення засобами наукового абстракції цілого масиву літературних творів, тексти яких вимагають від читача докладання певних зусиль в процесі читання. Тому дослідник вводить новий термін „ергодична література” на позначення цього масиву літературних творів.

Терміном “ергодична література” (англ. "ergodic literature") дослідник позначає масив певного виду текстів, які можуть реалізовуватися як в комп’ютерному середовищі, так і поза ним. “В процесі читання кібертексту користувач здійснює семіотичний відбір, створюючи певну послідовність, і цей вибірковий рух є роботою з фізичної побудови

тексту, що його не враховують різні теорії читання. Це явище я називаю *ергодичним* (курсив наш. – Ю.З.), використовуючи термін, запозичений з фізики, який утворений від грецьких слів *ergon* і *hodos*, що відповідно означають “праця” та “шлях” [4, 1]. Виділяючи таким чином певний тип літератури, дослідник припускає існування т.зв. неергодичної літератури, де “намагання пройти крізь текст є звичайним, без незвичайної відповідальності, що припадає читачеві в його вибіркового читанні, за винятком руху ока і періодичного або ж вибіркового перегортання сторінок” [4, 1-2].

Говорячи про особливості процесу керування в процесі читання кібертексту, ми згадували про те, що читання кібертексту постає трудомістким процесом, який вимагає від читача тривалої активності від початку аж до завершення процесу читання. Праця, що її виконує читач, згідно сучасних теорій керування в рамках кібернетики, має два головні елементи – вибір та реалізація вибору. Вибір має формуючий характер та суттєво впливає на кінцевий результат читання тексту. Кожен наступний текстон, який актуалізується з реалізацією усвідомленого читачем вибору, суттєво докладається своїм змістом до формування літературного твору в свідомості читача. При тому послідовність текстонів читачеві не відома. У більшості сучасних гіпертекстових літературних текстах читачеві є відома минула можливість іншого вибору, але вже в таких творах, як “Полудень. оповідання” американця М.Джойса, ця можливість є прихованою, в результаті чого кожен вибір читачем усвідомлюється як ґрунтовний і часто єдино можливий.

Подаючи декілька прикладів ергодичної літератури, дослідник вимальовує довготривалу історію розвитку подібних літературних форм, а з них найстаршою з відомих нам є згадана китайська пам’ятка “Книга змін”. Е.Аарсет визначає як приналежні до ергодичної літератури і такі твори, як збірку “Каліграми” Г.Аполлінера, драму “Ніч 16 січня” Айна Ранда, твір Марка Сапорти “Композиція №1. Роман”, “Сто мільйонів віршів” Раймона Квене, твір М.Павіча “Пейзаж, намальований часом”, про що ми вже згадували вище. До ергодичної літератури автор зараховує також т.зв. мережеві багатокористувачькі ігри. Приналежними до цього типу літератури Е.Аарсет вважає і спеціальні програми, які покликані аналізувати та створювати різноманітні оповідання та історії, наприклад, програма Дж.Мігана “Tale-spin”. Нарешті, до ергодичної літератури зараховуються сучасні гіпертекстові літературні твори, серед яких дослідник виділяє як найвизначніший роман Майкла Джойса “Полудень. оповідання”.

Ергодична література своїм особливим характером зумовлює зміну ролі читача та автора. В сучасній теорії літератури неодноразово вивчалася проблема зникнення автора та перетворення читача на активного учасника літературного твору. Декотрі науковці, серед яких Дж.Лендов, Дж.Болтер, вказують, слідом за Р.Бартом, на “смерть автора” в контексті мережевої літератури. Ця “смерть” зумовлена передовсім зростанням ролі читача в процесі читання літературного тексту та сприймання літературного твору. Читач перетворюється на хвилиного “заступника” автора, який в тракті одноразового прочитання перетворює текст, даний автором, змінюючи послідовність його частин і, таким чином, свідомо створюючи для себе інший твір, аніж його імовірно уявляв собі автор. Проте це не “смерть” автора, а зміна його функцій. З автора статичного тексту-послідовності, автор в ергодичній літературі перетворюється на автора динамічного кібертексту, який діє як система (за визначення Е.Аарсета, “машина” [4, 3]), що реагує на запити читача (за термінологією комп’ютерних наук, вона є “інтерактивною”) і таким чином продукує певну послідовність прочитання тексту, заздалегідь створеного автором. Отож, автор не створює готового тексту, а є творцем імовірності утворення багатьох “читацьких” текстів. Автор стає над текстом, а читач частково займає його місце. Про ці проблеми поряд з Е.Аарсетом говорить Дж.Лендов в своїй праці “Гіпертекст 2.0” [8]. Дж.Лендов досліджує зміну значення тексту, автора, читача, писання та читання на перетині сучасної теорії літератури та комп’ютерної технології.

Суттєві відмінності між друкованою (писаною) літературою та новими літературними формами, які поступово розвиває мережева література дозволяють говорити про появу нового типу літератури, який використовує сучасні інформаційні технології та залежний від них так само, як і друкована література стала можливою завдяки винаходу Гуттенберга. Аналіз типології та поетики мережевої літератури потребує від учених не лише інтелектуальних зусиль, але й терплячості, оскільки літературні форми, які з'являються в контексті мережевої літератури, знаходяться в динамічному розвитку. Розглянута праця Еспена Аарсета дозволяє скласти уявлення про певні сторони мережевої літератури та сформувати початкову методологічну базу для вивчення її форм.

Література:

1. Комп'ютерний словник / Пер.з англ.В.О.Соловйова. – Київ: Україна, 1997.
2. Кучма І. Нові моделі літературних салонів: українська література в інтернеті // Сучасність, №4, 2002 р. – С.83-102.
3. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман // Слово і час. №11 (503), Листопад 2002 р. – С. 76-80.
4. Aarseth E.J. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. – Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1997.
5. Aarseth E.J. Nonlinearity and Literary Theory // Hyper/Text/Theory / Edited by George P. Landow. – Baltimore, Indiana: The John Hopkins University Press, 1994. – P.51-87.
6. Kossecki J. Metacybernetyka. – Kielce-Warszawa, 2005.
7. Landow G.P. Hypertext in literary education, criticism, and scholarship // Computers and the Humanities, 23, 1989. – P. 173-198.
8. Landow George P. Hypertext 2.0. Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. – Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1997.
9. Pilot Plan for Concrete Poetry // <http://www.ubu.com/papers/noigandres01.html>
10. Stefans B.K. The Dreamlife of Letters // http://www.ubu.com/contemp/stefans/dream/the_dream_life_cleaned.swf

Світлана ЛУЦАК (Івано-Франківськ, Україна)

АСПЕКТИ ДОМІНУВАННЯ ФОКАЛІЗАЦІЙНОГО РІВНЯ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕМИ “ПОХОРОН” ІВАНА ФРАНКА)

Представники комунікативного напрямку наратологічної школи, пропонуючи схеми вертикального розрізу оповідної структури (В.Шмід, М.Баль, Я.Лінтвельт), розширили функціональність структуралістських моделей. У їхніх концепціях система оповідних рівнів знову опинилася в силовому полі стосунків “автор – наратор – читач”. Правда, члени цього ланцюга розглядалися ними не як безпосередні суб'єкти, а як абстрактні інстанції, розчинені у “цитованому світі” (термін В.Шміда) – великому інтертексті культурної традиції. Таким чином, процес перетворення тексту в художній твір у ході означеної комунікації отримав характер реалізації епістемі в мовленнєвій практиці сучасників (згодом його сформулював М.Фуко).

Доцільність застосування зазначеної методологічної бази до аналізу оповідних рівнів поеми “Похорон” І.Франка можна метафорично пояснити самим текстом. Містерійний сюжет поеми вивершується в епілозі своєрідним тлумаченням. Воно формує си-

туацію поліскопічної ретроспекції, скерованої диригентською паличкою “проблемного поля” національної інертності¹. Окреслену епістему немовби розгортає місяць (архетипне уособлення Антропоса) через симфонію мовленнєвих партій різних нарративних суб’єктів. Саме таким вимальовується у підсумку вертикальний розріз оповідної структури тексту під впливом етопейної пропозиції місяця ліричному героєві:

“Ходи за мною, може, в снів скарбниці
Знайдеш для себе дещо, синку мій!
Ходи, скупайся в забуття криниці!
І не дивуйсь, коли знайдеш у ній
Страхіття деякі та дивогляди, –
Моя є форма, зміст увесь є твій”.
Хтів чи не хтів, я мусив сеї ради
Послухать – сильний був старого чар, –
І в сонне царство вплив я на огляди.
Усе те – чари місячної ночі [9, 88-89].

Звичайно, пов’язувати функцію формотворення безпосередньо з епістемою було б занадто метафізично. Однак композиційний прийом омісії, розвінчаний у епілозі², не випадковий у згаданому контексті: він слугує дискурсивним аналогом домінантно зарядженого гальмування³. Останнє ж, як відомо, зумовлює ефект повторного мімесису, що лежить у основі творчого мислення. Отже, йдеться тут не лише про риторичний прийом зумисного уникнення, а про певний механізм породження нарації, в якому чимала роль відводиться “програмуванню” автором перспективи рецепції (адекватної задумові, тобто “відчитаної” в епістемному першообразі). Функцію реалізації цієї програми митець передає нарративним інстанціям. Цим він сприяє включенню механізму “психічного мутагенезу” і, як наслідок, – народженню тексту⁴.

Значущість центральної колізії двійництва для передачі враження присутності метафізичного світу у поемі “Похорон” відзначали І.Руснак, С.Павличко, В.Агеєва. Однак під кутом зору нарративних площин, їх ролі у становленні формально-змістової єдності згаданий текст ще не аналізувався. Цим, власне, і зумовлюється актуальність представленого дослідження. Воно переслідує мету вивчення “законів” ієрархічності оповідної структури тексту. Поставлена мета передбачає реалізацію таких завдань: виділити нара-

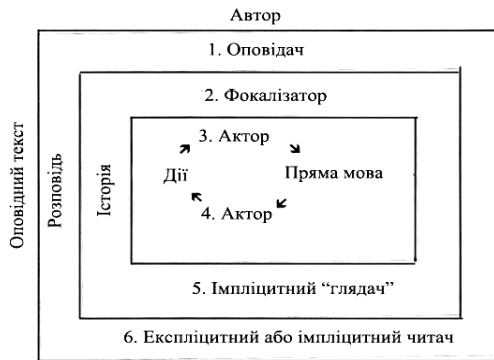
¹Між іншим, у передмові до поеми І.Франко сам запропонував своєрідну стратегію нарративної “гри”. Виявляється, що він давню легенду про великого грішника, який навертається на праведний шлях [тут і надалі всі виділення наші. – С.Л.] візією власного похорону, переніс із чисто релігійного на “світський ґрунт”. Загалом створений сюжет, зізнається автор, “занадто темний і невмотивований”; але вдумливий реципієнт зможе збагнути його, “вглибившись трохи і прочитавши поему другий раз” [9, 54].

²Сюжетний парадокс звинувачення–оправдання Миронової зради, якого автор немовби не хоче коментувати, зримо поставлений тут у контекст думок, що стали головною проблемою життя героя, – про схильність українців до зради, служіння ворогові, небажання працювати на власній ниві.

³П.Симонов стверджує, що інсайт зумовлюється нейрофізіологічною домінантою (це стійке збудження мозкових центрів, на основі якого виникає їх інертна збудливість). Таке явище саморегуляції мозку – т. зв. “психічні мутації” (процес відключення реального задля опрацювання інформації, що захована у комірках пам’яті – індивідуальної та колективної). Не випадковим, очевидно, є і використаний І.Франком сюжет сну: Р.Ернандец-Пеон тлумачить його як “кортико-лімбічне розторможення”, при якому, власне, й відбувається “витягування” інформації [4, 88-95].

⁴Призупинення розумової активності стимулює підсвідомий домінантний пошук зі спрямованою випадковістю (П.Симонов). Аналогічно – підкреслена відсутність авторського центра сприймається як “мінус-прийм”: у випадку аналізованої поеми виникає ефект “нависання” наратора-деміурга над площиною зображеного, над усім ансамблем фіктивної ситуації.

тивні рівні, з'ясувати механізми їх взаємозумовлення, враховуючи принципи психології творчості, проілюструвати відображення обраної автором оповідної стратегії на рівнях жанру, хронотопу, образності, метрико-строфічної організації, стилістики.



(Рамками зображаються О. Р.)

Для зручності аналізу користуватимемося в основному концепцією оповідних рівнів структури художньої комунікації, яку запропонувала М.Баль¹.

Причину виділення нами фокалізаційного рівня як доміантного у поемі “Похорон” можна обґрунтувати креативною значущістю вище згаданого ефекту “нависання” наратора-деміурга над площиною зображеного. Крім того, характер тлумачення “передбачений” сюжетотворчою

інтенцією автора, яка вимагає руху аналітичної думки реципієнта назад – за принципом герменевтичного кола. Між іншим, сам І.Франко неодноразово підкреслював сугестивну функцію оповідної манери, в котрій домінує зорова перспектива².

Фокалізаційна доміантність у поемі “Похорон” визначає характер співіснування інших рівнів текстової організації (передусім подієвого та власне оповідного, а також супровідних – хронотопного, стилістичного, ритміко-метричного, строфічного). Розглянемо її в аспектах генезису та функціонування.

Виникнення наративної доміантності, звичайно, пов’язане з процесом “психічного мутагенезу”. А тому вона виявляється передусім у семантичній структурі центральних метафор (заголовкових, насажених авторською позицією, епістемою).

В аналізованій поемі ними виступають образи похорону, місяця, двійника, Мирона, сонного царства візій. Мирон – дитяче та мемуарне “друге” ім’я І.Франка. Колізія зустрічі з двійником – міфологічна метафора самоусвідомлення, повернення до першоджерел. Місяць – психоаналітичний образ дзеркала, в якому пізнається власна сутність

¹ Вона формулює таку схему взаємодії оповідних рівнів та наративних інстанцій: “Кожна інстанція реалізує перехід від одного плану до іншого; актор, використовуючи дію як матеріал, робить із неї історію; фокалізатор, відбираючи дії та обираючи кут зору, під яким він їх представляє, робить із них оповідь; тоді як оповідач перетворює оповідь у слова: він робить із них оповідний текст. Теоретично кожна інстанція “звертається” до адресата, який розміщений на тому ж рівні: актор – до іншого актора, фокалізатор до “глядача” – непрямого об’єкта фокалізації, оповідач – до гіпотетичного читача” [див. про це: 5, 33].

² Аналізуючи новели В.Стефаніка, І.Франко виділив такі прийоми створення наративної “органічності”: “тонкі натяки”, максимальна доцільність кожного слова, своєрідні зупинки, що дозволяють деякі деталі “висунути на ясне сонячне світло”, а інші – “лишити в тіні”; акцент на “мелодійності слова”, “ритмічності бесіди” [6, 526]. Ці тексти, зазначає дослідник, виявляють “спосіб бачення світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв”; для створення схожого ефекту письменники “відразу засідають у душі своїх героїв” і, “мов магічною лампою, освічують усе оточення” [8, 109, 107]. Метою ж подібної нарративної манери є “збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою – способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії” [6, 526].

³ Уточнимо принагідно поняття *домінанти*. Його етимологія – “панування, володіння, першість, всеохопність”. Натомість первинне значення *лейтмотиву* – “супровідність, рухливість” [2, 108, 215]. Таким чином, ці терміни не синонімічні; говорячи образно, зіставимо доміанту з метафорою, а лейтмотив – із метонімією. Бо, як влучно зауважив Ж.Женетт, “утрачений час відновлює метафора, але оживляє його і приводить у дію метонімія... А отже, – через посередництво метафори, але у метонімії ... починається Оповідь” [3, 58].

(і нижча теж). Білолиций уводить Мирона в царство сонних візій – мерехтливий світ дзеркал, щоб той у процесі ідентифікації похоронив негативи індивідуального та національного “обличчя”. Цією семантикою наскрізь пронизаний образний рівень тексту. Його ж декодування не можливе без фокальної перспективи, яка виявляється у кінцевих риторичних фігурах етопії та омісії (що було відзначено раніше). Друга з них, власне, й приводить у рух попередні образи-натяки, повертаючи їх у коло реінтерпретації. Так формується думка про внутрішню суміжність семантики центральних образів Мирона та похорону. Як наслідок, з’являється розуміння ідеї: смерть тілесного (у цьому випадку – визнання ментальних вад) – це передумова народження духовного (національної ідеї).

Що ж до самого моменту осяяння, то він, як зазначають письменники, супроводжується блискавичним відчуттям слухових і зорових сигналів [4, 33]. У поемі “Похорон” домінуючим є калейдоскоп сліпучо-білих тонів (“повинь іскор”, “горять алмази”, “Перун блис”, “ясна ніч”) та контрастних звуків (“музика грає, мов чортівський регіт”, “музики грім”, “скрізь тиша мертвая залягла”, “Бам! Бам! Бам! Дванадцять година”). Причому зорова перспектива первинна, слухова – вторинна, перша заповнює весь простір фіктивної ситуації, а друга – стає поштовхом до включення у наративну партитури голосу нового актора (князя, графа, барона і т.д.). Так фокалізаційна домінанта формує оповідну структуру.

Розгляд генезису наративної домінанти не можливий без з’ясування специфіки творчого екстазу письменника. І.Франко належить до митців аполонійського типу¹. Його тексти завжди несуть у собі “програму” рецепції. У поемі “Похорон” вона найбільш зримо втілена у фокальній перспективі. Як відомо, наявність “променя зору” – визначальна ознака новелістичної оповідної структури². Однак про нього можна говорити і стосовно інших жанрів – передусім тих, які реалізують стосунки форми та змісту за принципом “частина–ціле” (через натяк). Крім того, здебільшого не існує “чистих” форм³, особливо ж вагомим став процес їх гібридизації у літературі межі ХІХ–ХХ століть, коли виникло мистецтво “витончених відчуттів та інстинктивного аристократизму” (загальновідома теза Х.Ортеги-і-Гасета про модернізм).

Приєм уведення фокуса зображення у просторову структуру тексту (нарративна синекдоха), вважає М.Гей, сприяє “розсуненню рамок оповіді” [1, 101]: полілог “включених” суб’єктів (акторів – князя, графа, барона, Мирона, генерала) при ньому функціонує на правах драматургічної єдності місця, часу і простору, за якою, звичайно, проглядаються деталі минулого і перспективи майбутнього. Скажімо, у поемі

¹ Таке припущення висловлюємо, орієнтуючись на міркування І.Франка про роль розуму в процесі творчості: зміст і композиція – це скелет, “діло розуму”, “найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості”, гармонія “еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обмірковування” показується у найбільших велетнів людського слова” [7, 65].

² Його концентраційна функція проаналізована М.Петровським (“Морфологія новели”), Г.Майфетом (“Природа новели”), М.Геєм (“Мистецтво слова”). В.Фашенко (“Із студій про новелу”) позначив “фокус зображення” терміном “новелістична синекдоха” (за частиною пізнається ціле). Отже, цілком доречно вважати Франкове зізнання: “Я мініатюрист та мікроскопіст. Я звик бачити світ у краплі води” – маркером його творчої манери.

³ Найбільш наочною щодо неможливості існування відрубних родо-жанрових форм нам бачиться схема-круг Ю.Петерсена. У ній всі жанри класифіковані за двома принципами – родовим (його відображено як “З”осі) та діахронним (1^о коло – давні народні жанри, 2^е – канонічні, 3^є – прикладні). Зупинимося тут тільки на споріднених із аналізованою поемою жанрах. У 1^о колі можна виділити казку (знаходиться на межі епосу і драми), у 2^о – оповідь в оповіді (між епосом і драмою), ліричну драму (між драмою і лірикою), у 3^о – алегоричну оповідь (між лірикою та епосом) [див. про це: 3, 318]. Коли ж тепер систематизувати названі жанрові форми, виходячи з аксіоми ліро-епічності поеми, то помітимо цікаву закономірність: драматизація у цьому жанрі має виключно формальну природу – пов’язану з чергуванням мовленнєвих форм; до речі, вона, ймовірно, слугує знаком ідеї, представленої параболічно.

“Похорон” першоособові мовленнєві партії акторів (своєрідний суспільно-політичний диспут, суд над Мироном-зрадником) включені як проміжки у домінуючу об’єктивовану оповідь. Ця наративна двоплановість стає умовою ефекту стереоскопії, бо злучує воедино дію (те, що відбувається у залі) та оповідь (спогади, думки і відчуття “підсудного”, його неусвідомлювані марення). Як наслідок, – реципієнт із читача перетворюється на глядача і починає сприймати світ “крізь призму душі героя” (так фокалізаційна наративна домінанта формує модерністський суб’єктоцентризм).

Функціональність “променя зору” не обмежується жанротворчістю. Своєрідність “жанрових окулярів письменника”¹ зумовлює також характер образності та формальних засобів. Вище вже говорилося про розгортання епістемної семантики центральних метафор через систему лейтмотивів. Тепер зупинимося на т. зв. дієгетичних метафорах, які завдяки внутрішній метонімічності володіють здатністю “натякати” на інший сенс. Серед них найбільш вражаючим є образ-лейтмотив *змія*, який “в душі моїй дупло знайшов” (яскрава паралель із Еденським садом) і тепер “роззявлює пащеку”. Його представляє фокалізатор у моменти найбільших сумнівів та психологічного роздвоєння Мирона, здебільшого доповнюючи зорову картину деталями “труп’ячої блідості”, “смертельного холоду” в душі (“Хто сей мрець?” – клубиться в серці те питання, наче гадь”; “Але чом же серце в мене похолело від тих слів? Чом уста мої поблідли...?”). Так із внутрішньої суміжності семантики образу змія з архетипним твердженням про духовну смерть перших людей виростає уявлення про необхідність померти, щоб звільнитися від “тріщини в душі”. Наративним наслідком такої рецептивної “програми” стає сюжетний пуант зустрічі Мирона з двійником та поховання їх обидвох у одній могилі².

Особливо оригінально домінанта фокальної перспективи оповіді відображена у метрико-строфічному ладі поеми “Похорон”. Наскрізною виступає силабо-тонічна Дантівська терцина. За принципом інтертекстуальності фокалізатор вмонтовує в неї почергово мовленнєві партії акторів, сконструйовані за схемами інших систем версифікації (таке переключення створює враження кіл пекла з “Божественної комедії”). Кожна наступна включена пряма мова розгортає оповідь у плані нагнітання конфлікту. І, як не дивно, головну роль відіграє тут ритмічна характеристика героя, який вступає у диспут.

Хитренький князь (саме він підмовив Мирона на зраду) говорить здебільшого “легким” силабічним дистихом:

Господу дякувать, Панство моє,
Що нам підскакувать ниньки дає [9, 60].

Свавільний граф висловлюється силабо-тонічним катреном із каталектичним четвертим віршем, який має характер сентенції або категоричної фрази:

Дав нам бог минути смерті,
Непокірних дав побити, –
А що з рештою робити?
Тільки дерти [9, 68].

Слова підступного барончика-ліберала – це силабо-тонічна секстина некласичного зразка (aabcbb). Причому відхилення від класичної строфи мають грайливий характер; а

¹ Використаний термін належить М.Бахтіну (“Естетика словесної творчості”); у ньому прекрасно втілена думка про жанр як систему засобів і способів осягнення дійсності.

² Поховання – ритуал повернення до первісного стану (“Але з дерева знання добра й зла – не їж від нього, бо в день їди твоєї ти напевно помреш!”). І сказав Бог до Адама: “У поті лица свого ти їстимеш хліб, аж поки не вернешся в землю, бо ти з неї взятий. Бо ти порох – і до пороку вернешся” Буття 2:17, 3:19). Отже, сюжет похорону роздвоєної душі – алегорія відновлення єдності та самобутності. Оскільки ж у епілозі ліричний герой ілюструє непостійність, несамоствійність і світоглядну невизначеність українства (“І чом відступників у нас так багато?”, “Чом працювать на власній ниві – стид, Але не стид у наймах у чужого?”, “І чом один на рідній ниві вид: Безладдя, зависть, і пиha пустая, І служба ворогу, що з нас ще й кпить?” [9, 88]), то зрозуміло, що йдеться про містерію перетворення аморфного етносу в свідому свого покликання націю.

розірване римування типу b характерне для фраз категоричного тону, воно сприймається на тлі попарних ліберальних фраз як прояв лицемірства барона щодо необхідності виховання шляхетської натури селян:

Ми ниньки в упадку подвійно тяжкім;
Ніхто нас не любить, не маєм на кім
Опертися в хвилі негоди.
Свої держави не маєм давно,
Лишилось нам предків надбання одно:
Здобуті ними народи [9, 71].

Мовлення старого генерала-патріота, який не визнає “гнилої побіди” і зневажає Мирона-зрадника має характер епічного сказання. Цезура посередині 3^{-ї} стопи формує враження анапеста у 4^{-ій} стопі ямбічного одинадцятискладника; тому ці рядки сприймаються як стилізація під античне віршування (зокрема, – під алкеїв вірш, хоча всіх особливостей строфи тут не витримано)¹:

На трупах тих, що вчора звав братами,
Плебей здвигнув тріумф аристократії;
Свою вину змазав він морем крові, –
Взір дивної, страшної абнегації [9, 75].

Охарактеризована фокалізаційна програма щодо метрико-строфічного ладу поеми “Похорон” сформувала зриму логіку розвитку сюжету (поступове нагнітання конфлікту з метою доведення необхідності “похоронити” в собі все негідне) не лише у власне текстових нарративних площинах, а й у аспекті художньої комунікації загалом.

Отже, фокалізаційний рівень – важлива структура художньої комунікації. Його домінування створює передумови безпосереднього прояву авторської перспективи рецепції, оскільки творче осяяння зумовлюється нейрофізіологічним явищем домінанти і супроводжується саме зоровими і слуховими асоціаціями.

Формується фокалізаційна домінанта у процесі “психічного мутагенезу”. Найбільш зримо виявляється вона у центральних образах (заголовкових, епістемно насажених), а безпосередньо розгортається через дігетичні метафори. Особливістю функціональністю володіє фокалізаційна домінанта у жанротворчих процесах, бо кожен письменник “бачить світ очима жанру”. Також вона визначає специфіку хронотопу та систему формальних засобів (стилістичних фігур, метрико-строфічного ладу).

Література:

1. Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. – Москва: Наука, 1989. – 272 с.
2. Етимологічний словник української мови: У 7 т. –Т. 2. –К.: Наук. думка, 1985. – 570 с.
3. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – Т. 2. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
4. Симонов П.В. Теория отражения и психофизиология эмоций. – Москва: Наука, 1970. – 140 с.
5. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – Москва: INTRADA, 1999. – 320 с.
6. Франко І.Я. З останніх десятиліть ХІХ віку // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 41. – С. 471-530.
7. Франко І.Я. Из секретів поетичної творчості // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 31. – С. 45-119.
8. Франко І.Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 35. – С. 91-111.
9. Франко І.Я. Похорон: Поема // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 5. – С. 54-89.

¹ Маємо тут, очевидно, справу з фактом метричної плюривалентності.

Оксана КАПЛЕНКО (Ніжин, Україна)

СПЕЦИФІКА РЕАЛІЗАЦІЇ НАРАТИВНОЇ КАТЕГОРІЇ „ГОЛОС”

В АВАНГАРДНІЙ ПРОЗІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

(МАЙК ЙОГАНСЕН, ЛЕОНІД СКРИПНИК)

Авангардна проза цілком може кваліфікуватись як така, що придатна якнайкраще ілюструвати способи реалізації наративних структур, унаочнення механізму їх побутування та функціонування. Ця специфіка багато в чому завдячує установці авангардизму на оголення творчої лабораторії митця. Так, Борис Шифрін у своїй статті детально прослідковує генезу цього явища, означивши промовистою назвою „мікроскопія” авангарду. Виявляється, що уявний експеримент, введений Енштейном, виявився респектабельним не лише для фізико-математичної чи природничо-наукової свідомості, але й відкрив свободу безмежного моделювання для нетрадиційно мислячої творчої особистості, насамперед причетної до авангарду, що вже сам по собі овіяний ореолом екстремальності та нестандартності. Зокрема, автор наводить характерний уривок зі спогадів Юрія Анненкова, датований 1911 роком: „Я практикувався у розкішній лабораторії експериментальної зоології в науковій замальовці невидимого неозброєним оком світу, просидівши довгі години над мікроскопом, що відкрив мені ту „нову реальність”, яку я зустрів пізніше на полотнах Кандинського і багатьох інших живописців, котрі претендували на винайдення безпредметного мистецтва” [14, 104].

Виявляється, що вся сутність полягає у рівні „спостережливості” за об’єктом, адже видимість як така не є емпіричною. Вона визначається якістю інтелектуальної візуалізації. Нововведеннями, які знаменували значне розширення діапазону такої „спостережливості”, стали наступні: рентгенівські фотографії, радіоактивність, поширення діапазону випромінювання поза межі зору тощо. Далеко не останнє місце серед цих досягнень належить кінематографу. Не випадково один із представників української „ліво”-експериментальної прози 20-х років Леонід Скрипник виявився автором „Нарисів з теорії мистецтва кіно” [10]. Показовою є думка автора про те, що „рано ще говорити про теорію мистецтва кіно, адже теорія ця має бути наслідком величезної лабораторно-експериментальної дослідницької праці” [3, 190].

Така установка, пов’язана із розчленуванням цілого на систему атомів, притаманне естетиці авангарду, якнайтісніше граничить із завданнями наратології, котра, оперуючи оповідними рівнями, інстанціями, наративними категоріями, умовно розщеплює цілісність оповіді фактично лише для того, щоби переконатись у бездоганності цієї цілокупності. Таке розщеплення цілості заради самої цілості нагадує авангардний пошук окремої онтологічно забарвленої субстанції (слова, крапки, лінії) заради концептуалізації світу, відтворення адекватної картини дійсності. За таких умов конкретна буква досить часто міфологізується і піднімається поетом до вселенського символу. Сукупність цих символів, укладена в наратив, за І.Льїним, розглядається уже як „прояв специфічно наративних способів осмислення світу і, крім того, як особлива форма існування людини, як властивий лише їй модус буття” [5, 143-144].

Отож, підсумовуючи сказане, зазначимо, що спільність авангардної і наративної стратегії закорінена в онтологічному аспекті, репрезентується насамперед через атомарну сукупність цілого.

Логічним кроком від цього положення є усвідомлення спільності ще й у способах осягнення образу майбутнього, що потрактовується не інакше як прозріння. Так, авангардисти, перебуваючи в екстремальних умовах „перехідної доби”, демонструють відверте прагнення віднайти інший простір для втілення своїх вольностей і, відтак, досягають своєї мети за рахунок внутрішньої свободи, котра „підносить дух людини на ви-

соти, досяжні лише для абсолютно безстрашного зриву” [1, 8]. Фактично, це стимулює момент прозрівання майбутнього. Сам механізм такого прозріння зумовлений тим, що „в такі хвилини схоплюється Ціле. Але не як із книжок, поступово, а зразу. Внутрішня реальність відчувається як присутність якоїсь духовної сили, до якої приєднується, або краще сказати, яка приєднує до себе людину. Вона вже не самовільна. Людину охоплює почуття абсолютної безстрашності. Всі сумніви залишаються позаду. Її життя вирішене” [1, 8]. Невипадково ж себе і своїх однодумців Майк Йогансен називав тими, „що знали зарані пісню”.

Втілення такого прозріння у художньому творі – це найперша ознака „справжності” нарративу як такого, адже дослідивши дійсну практику оповіді і додавши до цього результати фактичного використання слів „наратив”, „нарація”, „нарат” (а також „розповідь”, „історія”, „міф” тощо), філософи стверджують, що цим структурам властива не так описовість, як передбачливість [2].

Попри все, найбільш прозоро теоретичні паралелі між нарративною і авангардною естетикою проглядають через базові нарративні категорії. Йдеться про категорію *розповідь/показ* із помітною тенденцією в авангарді до переважання останньої, і про не менш вагомому категорію *голос*. Спробуємо обумовити її специфіку в авангардному письмі.

„Іноді автор говорить своїм власним голосом, іноді він говорить вустами одного із персонажів книги”, – цитує П.Лаббока І.Льїн, – але при цьому „він завжди використовує свою особисту мову і свої особисті критерії та оцінки” або „знання, свідомість і критерії будь-кого іншого” [5, 151]. У такий спосіб, голос має значно ширший вимір, аніж особа чи точка зору. Зокрема, остання „забезпечує інформацію про те, хто „бачить”, хто сприймає, чия точка зору керує нарративом, в той час як голос забезпечує інформацію про те, хто „говорить”, хто є наратором і з чого складається нарративна інстанція” [12, 31].

За таких умов, прагнучи знайти реальну першооснову зазначеної категорії, звернімося до її генетичного „донора” – поняття образу автора, яке окрім внутрітекстуального рівня, охоплює також позатекстові горизонти свого побутування. І незважаючи на те, що у триєдину структуру автор-твір-читач ХХ століття вписало тенденцію поступової втрати інтересу до категорії так званого „біографічного” автора, все ж майже фатальною виявляється істина, проговорена Роланом Бартом про те, що увесь образ літератури тиранично сконцентрований на авторові. Як підтвердження, згадаймо народження у кінці ХХ століття нової методології аналізу художнього тексту – самототожності письменника – котра знову ж таки підкреслено зорієнтована на „людський фактор” [8,4]. Пропонується прочитання літератури у комплексі „творчість-автор”, „текст-особистість”, „творча спадщина, творчий шлях – біографія й ментальність”. В інакшому випадку не зможе відбутися повнокровний акт комунікації, що „неминуче призводить до ізоляціонізму в діалозі творця й реципієнта” [8, 155]. Окрім того, такий підхід спрямований і на своєрідне розкодування підтекстових алюзій художнього твору, бо здатний вибудувати цілу низку „ймовірних перспектив інтерпретації літературно-художніх явищ” [8, 154].

На сьогодні знову проговорюється думка про своєрідне відродження цієї категорії. Але перспективи досліджень вимагають виходу за вузькі межі поезики, адже „в цих межах проблему автора вирішити не можна: вона просто „щезає” для теоретика літератури” [13, 56]. Натомість пропонується „підняти” досвід М.Бахтіна, котрий уявляв собі автора як онтологічну одиницю.

Існують різні способи пояснення специфіки авторського начала. На наш погляд, однією із найбільш вдалих спроб упорядкування різновекторних уявлень про автора, є логічна схема оповідних інстанцій, запропонована Вольфом Шмідом, що побудована як вертикальний розріз оповідної структури [5, 200].

Згідно з її концепцією, шлях ознайомлення із першою складовою комунікативного ланцюга – відправником інформації – варто починати із позатекстового простору „емпі-

рично історичних осіб”. Цей крок моделює наближення реального читача до реального автора як “творця літературного твору, реальної людини зі своєю життєвською біографією” [11, 9]. Отож, не варто забувати, що будь-який текст є породженням конкретної історичної доби, а його творець у цьому контексті виступає як носій особливостей цієї ж доби. Письменник, таким чином, обов’язково “включений у певний соціокультурний і літературний контекст” [11, 9]. Звідси – продукування такої концептуальної дихотомії, як **автор-епоха**, адже остання зазвичай генерує можливі контексти.

Якщо звернутися до 20-х років ХХ ст., то, безумовно, суб’єкт авангардного руху був вписаним у політичні рамки, а тому не можливо прочитувати авангард (як „особливу радикальну онтологічну іпостась модернізму” [4, 27]) без орієнтації на так звану „соціологічну підклаку” [4, 28]. Найпоширеніша на той час форма репрезентації авторського голосу в авангардній прозі – експліцитний автор – якнайкраще відкривала політичну заангажованість. Окрім того, якщо прийняти визначення заангажованої літератури як „прояв соціальної відповідальності митця за результати своєї творчості” [7, 33], то репрезентована активність авторського начала виявиться визначальною.

Ідеологічна корекція суттєво змінила вектор руху як авторської думки, так і особистої долі. Так, одним із вагомих фактів біографії будь-якої творчої особистості 20-х років є соцреалізм, у діалозі із яким митців розподіляють, у варіанті Р.Б.Харчук [8], на дві групи: ті, хто пройшов етап особистісного становлення поза соцреалістичним контекстом, але до соцреалізму пристосовувався, і ті, хто формувався у межах соцреалізму, був природним носієм цього стилю.

У цій позиційній парадигмі творчість Майка Йогансена належить до першої групи (і не лише за хронологічним критерієм). Головне те, що для нього, як і для всіх митців цього порядку, характерне так зване “одержавлення таланту” [8, 32]. Сутність цього явища визначається досить широкою амплітудою коливання ступеня авторської довіри провідній державній ідеї на синхронному зрізі історичної дійсності: від наївного засліплення ідеєю соцреалізму-комунізму через вимушене дотримання “єдино правильної лінії” аж до прийняття всіх правил фальшування. До останнього не “опустився” М.Йогансен, а от сліди перших двох тенденцій можемо відстежити у його прозі.

Слушно зауважує О.Лейтес про те, що раннього Йогансена „перемагнітила епоха Жовтня””, але між 1917 і 1930 роками наявна тривала дистанція, після якої чомусь почали “найщиріших” іменувати “найзапеклішими”. Цей факт дає привід висловити цілком логічну думку про наявність вимушеного пристосування до умов соцреалістичного силового простору і перехід від революційного романтизму до революційного “хімерництва”. Основа такого одержавлення таланту – “внутрішня цензура” [8, 32]. Але вона, як правило, має трагічний фінал: або ж закінчується хворобою серця (як у варіанті Ю.Яновського: “Помер від інфаркту. До речі, ніхто з близьких не згадує про хворобу серця” [8,3 3]), або ж самогубством (як сталося із М.Хвильовим), ну і насамкінець найпоширеніша розв’язка – подорож в один кінець. Саме так трапилося із Йогансеном, який, за іронією долі, при житті витворив цілу галерею своїх “Подорожей...”. У такому контексті абсолютно іншого звучання набуває гранична щирість сповіді перед абстрактним пролетаріатом: “І коли я пишу, я пам’ятаю, що мій Майстер, мій Товариш хоче, щоб я робив добрі Речі у своїм ремесві” [6, 287]. Письменник обирає досить небезпечний шлях - ідея пристосування виринає із текстуального простору так званим “подвійним дном” іронії. І якщо творчість Юрія Яновського на цьому фоні – це реальне “одержавлення” таланту, результатом якого є все тісніше наближення до реалістичної методи, то проза Майка Йогансена – це гра в “одержавлення”, яка дає змогу розглядати наратив письменника як “текстобіографію поетичного “я”, що розвивається не без аналогій з персональною, справжньою біографією поета – біографією жертви” [15, 9]. Ця фраза, сказана Марком Павлишиним про В.Стуса, на нашу думку, відповідає також і триєдиній (особисто-літературно-політичній) долі Йогансена. Незважаючи на таку ціну,

письменник спершу здобув, хоча і короткочасну, але досить важливу перемогу – відверте не-сповідування нав'язливого соцреалізму. І це в той час, коли навіть зарубіжні митці, які починали свій шлях у руслі авангарду (німецький поет Р.Бехер, французький поет П.Елюар, турецький поет Н.Хікмет та інші) пізніше звертаються саме до реалізму, зберігши лише деякі особливості авангардного стилю. На вітчизняному ж ґрунті діяла формула, висловлена М.Доленго: “Пролетаризація змісту потягла за собою наближення стилевої форми до реалізму”. Всі ті, хто не вписувався у ці політичні декорації, опинявся за лаштунками.

Переміщуючись на внутрітекстуальний рівень, дихотомія автор-епоха зазнає відчутні периферійності. Натомість повноправного статусу отримує інша категорія. Умовно означимо її **автор-текст**. Тут розрізняють рівень абстрактної комунікативної ситуації, де задіяні теоретичні конструкти імпліцитних інстанцій, і рівень фіктивної комунікації, де діють експліцитні інстанції.

Загалом, авангардистська практика демонструє щедру залучення до своїх новаційних текстів форми експліцитного (фіктивного) автора, такої собі „фігури у тексті”, котра руйнує „безпосередності” традиційного наративу і активно доповнює принцип оголення поетичної обсерваторії митця. Більш детальна характеристика категорії голосу в авангардній прозі багато в чому обумовлена його функціональним спектром. Так, на першість заслуговує функція коментатора. Скажімо, безіменний автор, від імені якого коментує події у тексті роману „Інтелігент” Леоніда Скрипника, є результатом такої експлікації, оприявлення того третього, який порушує рамки камерності, „бесіди двох” (читача і тексту). У М.Йогансена авторське начало також експліковане. За Б.Шифріним, позиція інтерпретатора, такого собі посередника покликана послабити драматизм ситуації, у яку потрапляє реципієнт авангардного тексту. Суть її полягає у провокації свідомості, коли осмислення світу, представленого авангардистами у вигляді морфологізованого об'єкту, спізнюється і не співпадає у часі із усвідомленням його феноменальності [14]. Чим складніший об'єкт, тим більший дискомфорт відчуває читач, і тим вагоміша роль внутрішнього інтерпретатора. Л.Скрипник ускладнює морфологію свого об'єкта демонстрацією знакових моментів із життя Інтелігента: „Завдання ускладнюється тим, що з усього життя його зроблено витяг – небагато насичених крапель... Тому будьте уважні, зконцентровані й жадібні до усвідомлення кожного „кадру” і будьте ошадливі й пильно піклуйтеся про дбайливу схорону в непевній вашій пам'яті кожного кадру аж до кінця картини” [9,7].

Але і це ще не все. Експериментаторський хист письменників провокує наступний рівень ускладнення наративного голосу. У варіанті Л.Скрипника маємо два авторські модули, умовно позначимо їх назвами режисер і власне коментатор. У М.Йогансена – наявність підстав для викристалізації аукторіального оповідача. Згідно із теоретичними дефініціями, ауктор – це той, хто є „організатором описуваного світу художнього твору і пропонує читачеві свою інтерпретацію зображуваних подій, домінуючу над іншими ідеологічними позиціями, що виражаються різними персонажами” [5, 17]. Власне, подібні теоретичні сентенції висловлював і сам Йогансен у своїй теоретичній праці „Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків”: „Він же (автор – К.О.) виступає у проміжні моменти, організуючи рух в оповіданні” [6, 376].

Все це створює враження самодостатнього авторського начала у тексті художньої оповіді. Саме тому є реальні підстави назвати цей фокус авторської корекції „авторським втручанням”, що характеризується виявленням справжньої „руки автора” [12, 7].

Ще однією показовою функцією авторського начала у структурі авангардної прози є ігровий чинник. У Леоніда Скрипника він зумовлений відродженням принципу вертепної дії, на що вказує З.Голубева. А у варіанті Майка Йогансена маємо справу із першопочатками химерної прози, що повнокровно розвинулась у середині ХХ століття.

Усвідомлення наявності ігрового начала у структурі наративу скеровує погляд на рівень абстрактної комунікації, де домінує імпліцитна іпостась авторського голосу. Найближчою до її стності нам видається наступна дефініція: „ідейно-емоційна серцевина, формально-змістовий центр художнього твору, його нерозривне смислове ядро” [11, 11].

У художній практиці М.Йогансена найбільш переконливим і показовим знову виступає твір „Подорож ученого доктора Леонардо...”, де ігровий момент безпосередньо стосується його реципієнта і зумовлений насамперед перенесенням наративного контракту у фінал повісті. Точніше, на початку подано текст англійською мовою, а його переклад вміщено у „Післяслові”.

Леонід Скрипник вирішив питання іншим чином, але знову ж таки не без участі реципієнта. Він порціями вкраплює свої судження, іронізує, рефлексує, провокує свідомість сприймача інформації.

Така установка на активного реципієнта моделює, у такий спосіб, ще один самодостатній локус проблеми, що у контексті попередніх формулювань випливає як **автор-читач**, цим самим даючи наратології новий простір для дослідження, адже специфіка даної галузі літературознавства визначається проміжним місцем „між структуралізмом, з одного боку, і рецептивною естетикою та „критикою читацької реакції” – з іншого” [5, 164].

У такий спосіб, перед нами структурно вибудовується механізм практичного застосування голосу як наративної категорії в умовах авангардного письма, викристалізуються провідні функції і оголюється установка не так на трансляцію інформаційного потоку, як на вмиле оперування ним.

Література:

1. Біленко Т. Духовність і рідне слово // Язык и культура. Четвертая международная конференция: Материалы. – Ч. 2. – С. 8-17.
2. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29-42.
3. Бузько Д. Леонід Скрипник. „Нариси з історії кіно” // Життя й революція. – 1928. – № 9. – С. 190-191.
4. Гундорова Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми // Слово і час. – 1995. – № 2.
5. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 360 с.
6. Йогансен М. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2001.
7. Масловська Т. Соціальна заангажованість літератури (міра свободи та обов'язку) // Слово і час. – 1998. – № 9-10.
8. Самотождність письменника. До методології сучасного літературознавства. – К., 1999.
9. Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на 6 частин з прологом та епілогом. – [X.]: Пролетарий, [1929]. – 146 с.
10. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. – Х., 1928. – 94 с.
11. Современный словарь-справочник по литературе. – М., 2000.
12. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
13. Федоров В. Автор як онтологічна проблема // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 55-58.
14. Шифрин Б. О микроскопии авангарда (научная лаборатория и художественный метод) // Русский авангард. Пути развития: Из истории русского авангарда XX в. – СПб., 1999. – С. 104-108.
15. Stus as text / Edited by Marko Pavlyshyn. – Melbourne: Monash University Slavik Sektion, 1992.

Марія ДЕМ'ЯНЮК (Хмельницький, Україна)

ДО ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ВНУТРІШНЬОГО МОНОЛОГІЧНОГО МОВЛЕННЯ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ

Внутрішній монолог у художньому тексті відіграє роль однієї з констант психологізму, присутнього проникнення у внутрішній світ героя. Це спосіб безпосереднього розкриття рефлексії, духовного і душевного сум'яття персонажа, характеру його мислення і пошуку істини. На даний момент, коли питання людської комунікації набуло особливої актуальності, намітилися шляхи різновекторного вивчення монологічного мовлення, серед яких класифікаційні операції за змістовими і формальними якостями. Однак, тема не вичерпана і резерви її безмежні.

Безперечно, головне призначення внутрішньомонологічного мовлення – проникнення, вживання читача у певний художній образ, розкриття характеру персонажа. Поруч з цим широке залучення до „малоформатних" нарративних структур внутрішнього монологу та його різновидів (автокомунікація, монолог уявний, невластива-пряма мова, плин свідомості) додає до характеровиражальних функцій ще й багато супутніх: психоконтакту, загальнокультурну, людинопізнавальну, людинорозбудівну, історико-дослідницьку, філософічну, духовно-універсалістську тощо.

Загалом, внутрішньомонологічне мовлення складається із ланцюга окремих внутрішніх монологів, послідовно розмішених у художньому тексті. Уже перший внутрішній монолог формує первинне враження читача щодо внутрішнього світу героя. Правильне воно чи ні покажуть подальші міркування персонажа. Якщо це так, створені нами уявлення знайдуть підтвердження, якщо ні – відбудеться процес „руйнування ілюзій", „розпад нашого „гештальт" тексту" [1, 270]. Тобто, у процесі переходу від одного внутрішнього монологу до наступного відбувається, використовуючи висловлювання Г.Гадамера, „... обживання наростаючого потоку вражень" [2, 222], при цьому персонаж щораз щільніше наближається до читача, стає конкретнішим, не дозволяючи йому заблукати в лісі уявлень, який відмежований від тексту.

Монолог за монологом сприймаючи внутрішнє монологічне мовлення, щораз маємо безпосередньо присутню на той час певну прочитану частину. При цьому попередній внутрішній монолог не зникає з нашої актуальної свідомості, а несвідомо відкладається у ній, щоб надалі створити загальну картину, яка є наслідком внутрішнього мовлення загалом. Кожен внутрішній монолог є віхою спіралі, що наближає читача до сприйняття внутрішньомонологічного мовлення в цілому. Водночас неабияку роль у даному процесі відіграють антиципація, ретроспекція, аперційний фон читача, адже, як зазначає Д.Наливайко: „Розуміння художнього тексту не є його реконструкцією, а осягненням і конструюванням сенсу, злиттям зі своїм духовним і душевним досвідом" [3, 6].

Як же конкретний внутрішній монолог гармоніює зі всією структурою внутрішньомонологічного мовлення? Чи узгоджується його значення зі значенням попередніх монологів або ж, навпаки, надає їм іншого смислу, змінює спрямованість думок на протилежну? Відповісти на ці запитання можна, лише враховуючи як дискурс окремого внутрішнього монологу, так і дискурс внутрішньомонологічного – мовлення в цілому. Якщо у першому випадку дискурсивне поле створюють передуючі і подальші внутрішні монологи, то у другому – інші нарративні структури, які безпосередньо впливають на значення, уточнюють, доповнюють його.

Серед можливих варіантів функціонування внутрішньомонологічного мовлення в літературному тексті виділимо такі:

- первинне враження, як наслідок дії першого внутрішнього монологу, підтверджується подальшими складниками ланцюга внутрішньомонологічного мовлення. Цей процес спостерігаємо в оповідях М.Коцюбинського „Дорогою ціною", В.Стефаніка „Стра-

тився", „Май", А.Тесленка, "Поганяй до ями", В.Винниченка „Та немає гірш нікому..." тощо;

- первинне враження закріплюється подальшими монологами аж до кінцевого, який за своїм змістовим наповненням різко антитетичний попереднім, що спонукає читача змінити свою думку на протилежну, унаслідок чого з'являється відчуття розвитку характеру персонажа. Подібний процес спостерігаємо в новелах (В. Стефаніка „Гріх (Думає собі Касіяних)", В.Винниченка „Гей, ти, бочечко" тощо;

- первинне враження з кожним наступним внутрішнім монологом набуває змін, дискурс внутрішньомонологічного мовлення щораз підсилює його хибність. Прикладом можуть слугувати оповіді А. Тесленка „Хуторян очка", „Страчене життя", „Щоб з мене було"; М. Коцюбинського „Persona grata" і т.д.;

- перший внутрішній монолог відображає певний бік ества героя, тоді як наступний – інший, у подальшому внутрішньомонологічному мовленні ця послідовність зберігається, перетворюється у закономірність, змушуючи свідомість, яка спиймає, перейнятися внутрішньою поліфонією героя. Яскравим свідченням цьому є психологічний етюд М.Коцюбинського „Цвіт яблуні";

- дискурс внутрішньомонологічного мовлення через стрімке наростання почуттів і врешті поглинутість ними створює відчуття віртуальної реальності, куди вслід за героєм потрапляє читач. Досить випукло цей процес змальовано в оповіданні М.Коцюбинського „Дебют".

Як бачимо, деякі виділені варіанти дії внутрішньомонологічного мовлення в художньому тексті є більш традиційними, інші – модерними. Так, найдавнішим і найпоширенішим є перший варіант, адже він побудований за принципами, притаманними ще усній народній творчості. Згадаємо, що в казках герой, якщо він добрий, то його доброта лишається незмінною протягом усього твору. Слід зазначити, що цей варіант активно використовується і представниками „нової школи" в українській літературі. Так, розглянемо більш детально його дію у новелі В.Стефаніка „Стратився" До речі, вибір зроблений не випадково, адже саме В.Стефаніка вважав І.Франко найталановитішим письменником серед тих, які „головну вагу творчості поклали на психологію"[4, 108].

Відомо, що написання новели стало наслідком самогубства на військовій службі у Львові двоюрідного брата Василя Стефаніка – Луки. Відчувши всю гіркоту втрати близької людини, автор намагається створити атмосферу, яка б викликала відповідні думки, настрої, почуття читача. Саме внутрішній монолог, що передає „банування" батька, який втрапив єдиного сина, примушує читача відчувати це горе. Якщо у результаті першого внутрішнього монологу створюється передчуття трагічного, то в подальшому внутрішньомонологічне мовлення сприяє його нарощенню. Відповідне дискурсивне поле підсилюється то бажанням батька „гнити разом", то спогадами про сина, думками про те, як принесе цю „розрадочку дружині – матері самогубця, запитанням щодо того, „кілька служб наймати..., аби тобі Бог гріха не писав?" тощо. Останній внутрішній монолог через думки про те, який „годен та гарний парубок у павах" також підсилює відчуття трагічності події. Отож, внутрішньомонологічне мовлення спрямоване на нарощення первинного враження, створеного першим внутрішнім монологом, яке послідовно поглиблюється відображенням відчаю батька, шляхом розширення часового (світле минуле, трагічне реальне і безнадійне майбутнє) та просторового (рідна домівка і місце трагедії) діапазону його думок.

Дещо подібна ситуація відображена в етюді М.Коцюбинського „Цвіт яблуні". Нагадаємо, у цьому шкіді йдеться про стан батька, який втрачає трьохрічну доньку і всупереч трагедійності події несвідомо відслідковує власні почуття як матеріал для подальшої творчої праці. Цікаво, що сам М.Коцюбинський вважав, що пише про те, „... як серед горя, що здається безпросвітним, гнітючим, паралізуючим життя, все-таки вривається життя з його надіями, відчуттями, з імпульсами звірячими, егоїзмом – і все це ра-

зом сплітається у такій тонкій і штучній мережці" [5, 282], яка, ще й до того, уявляється доволі шокуюче несподіваною для читача. Поставленій меті цілком відповідає четвертий із виділених варіантів внутрішньомонологічного мовлення, який чи не найкраще відображає переміщення героя із реального світу на підсвідомий, де природному прагненню людини продовжити себе будь-якими способами належить панівне місце. Головний герой представлений то в іпостасі батька, який тяжко переживає передсмертні муки доньки („Куди мені втекти от того свисту, де мені подітися? Я не маю вже сили слухати його... А тим часом я цілком певний, що я не вийду з сеї хати, бо я не можу не слухати його. Він мене приковує. Поки я чую його, я знаю, що моя дитина ще жива. І я хожу і мучусь, і в мене всі жилки болять од того свисту... " [5, 114] і т.д.), письменника, для якого власні переживання становлять художній інтерес („А моя пам'ять, той нерозлучний секретар мій, вже записує. Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! Воно здасться тобі... колись... як матеріал..." [5, 117] і т.д.), і, врешті, чоловіка, який навіть в таких обставинах на якусь мить бачить в своїй дружині привабливу жінку, матір його майбутніх дітей („... я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку, і наче крізь сон тямлю, що в голові моїй лишається невисловлена думка: „Не плач. Не все пропало. Ще у нас будуть..." А, підлість? Як може родитись така потіха під свист здушеного смертю горла?" [5, 114]). Зазначимо, що процес чергування зміни мотивів внутрішніх монологів зберігається протягом усього внутрішньомонологічного мовлення. Безперечно, це дає можливість вести мову не про одну лише смерть і батьківське горе, а й про цілий букет людинознавчих і естетичних проблем, серед яких головною лишається проблема людського духу, котрий живе, виявляється за власними законами, і володарює в нім не сама людина, а хтось чи щось, існуюче поза нею, але до неї долучено...

Прослідкувавши дію різних варіантів внутрішньомонологічного мовлення, яке, зазначимо, в обох випадках, але залежно від авторської мети, по-різному відображає внутрішній стан батька, що втрачає єдину дитину, дійдемо висновку: внутрішньомонологічне мовлення – це не проста сума внутрішніх монологів, а вельми складна структура, у якій складові частини (окремні внутрішні монологи) становлять самостійні утворення, що мають різнопланове узгодження і підпорядкування. Його дія в художньому творі активно сприяє тій зустрічі написаного тексту та індивідуальної уяви читача, яка завжди зберігає актуальність як для літературної герменевтики, так і для комунікативної філософії в цілому.

Література:

1. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Л., 1996. – 633 с.
2. Гадамер Г. Г. Про вклад поезії у пошук істини // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Л., 1996. – 633 с.
3. Наливайко Д. Вступне слово упорядника // Герменевтика і поетика. – К., 2001. – 288 с.
4. Франко І. Зібрання творів. У 50 т. – Т.27. – К., 1979. – С. 108.
5. Коцюбинський М. Зібрання творів: У 3-х т. – К., 1979. – Т. III. – С. 285.

Мар'яна ЛАНОВИК (Тернопіль, Україна)

НАРАТОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ

Наратологічні аспекти перекладних текстів до сьогодні залишаються “білою плямою” перекладознавства. Однак необхідність їх вивчення давно назріла, оскільки без їх осмислення неможливо сформулювати цілісну теорію літературного перекладознавства. Метою цієї статті є заповнити певні прогалини у теоретико-літературознавчих дослідженнях у сфері окресленої тематики.

Наратологія пов'язана з перекладознавством на рівні здійснення та вивчення художнього перекладу. Це зумовлено характером та природою наративів та поглядів на них як оповідних текстів саме художнього плану. До визначальних ознак наративної (художньої) оповіді В.Шмід [9, 37] відносить фікційність та естетичність. Таку позицію підтримує ряд наратологів [10], зокрема Дж. Брунер [11, 118]. Він вказує, що наративне судження та логічно-наукове судження є двома універсальними типами пізнання, які водночас абсолютно різняться за своєю природою та функціонуванням, тому про наративну оповідь можна говорити лише стосовно певної категорії оповідних жанрів художньої літератури та фольклору. Науково-логічний та наративний типи оповіді є раціональними шляхами сенсотворення, однак різняться за ознаками абстрактний / конкретний, не прив'язаний до певного контексту / контекстуально закорінений, безумовний / зумовлений, нефікційний / фікційний, нехудожній / художній, науковий стиль / фігуральна мова тощо. Відтак, обидва типи текстів щодо їх перекладу пов'язані з абсолютно відмінними підходами та перекладознавчими проблемами.

Із теорією художнього перекладу наратологічний підхід пов'язаний у кількох аспектах. Перший аспект зумовлений природою наративних жанрів (хоч до них можна віднести деякі жанри з інших видів мистецтва, наприклад, театральньо-музичного, кіно та ін., ми насамперед маємо на увазі жанри літературні). І хоча розвиток наратології пов'язують з діяльністю Чиказької неарістотелівської школи, ми розглядаємо наративи та їх переклади не стільки з точки зору копіювання, наслідування чи імітації, скільки з позицій моделювання смислів та типів репрезентації, що забезпечують дієвий шлях для передачі ідей рідною та іноземною мовами.

Позаяк етимологічно термін “наратологія” походить від латинського *narrare* — розповідати, а “наратор” — від *narratus* — робити відомим, відкритим для пізнання, то мистецтво художнього перекладу абсолютно залучене до цього дискурсу. Адже автори іншомовних версій “переповідають” твори інших, забезпечують поширення оригінальних творів на нові території, роблячи їх відомими в іншомовних середовищах, незалежно від того, хто їхній автор.

У цьому сенсі полегшувальним для перекладацького завдання відтворення оповідних текстів постає той факт, що кожна оповідь неминуче потребує інтерпретації, а наратив — це оповідь, яка завжди може бути інтерпретована та розказана по-іншому. Кожен літературний наратив може бути “перекладений” мовою кіно чи живопису (тоді слід говорити про первинні та вторинні тексти). Це ж стосується й художнього перекладу оповідних текстів: кожен з них може бути перекладений тією ж або іншою національною мовою. Питання про те, чи доцільно вважати переклади альтернативними формами оповіді, тобто чи іншомовний відповідник зберігає за собою статус первинного тексту, чи стає вторинним, оскільки проходить стадію художнього опрацювання, як і питання про порядок здійснення перекладу оповіді (последовний, непослідовний, мозаїчний тощо) не є вирішальними. Натомість надзвичайної важливості набувають питання наративних кодів, жанрових вимірів наративів та наративних вимірів жанрів.

Тут передусім маємо на увазі те, що в різних культурах, різних літературних традиціях по-різному вирішуються проблеми жанрів та їхньої ієрархії, існують специфічні

стереотипи стосовно оповідача, типу нарації (виклад оповіді може бути стислий, пришвидшений, уповільнений), побудови оповіді та інших чинників твору. Також порізному розглядається співвідношення часу й простору та співвідношення оповідного й реального часу (залежно від культурної традиції час може бути лінійний, циклічний, спіральний). Окрім того, не лише кожна національна культура, але й кожне суспільство, кожне середовище у різний історичний період має свої метанаративи; у кожному окремому випадку одні метанаративи відіграють важливішу роль, ніж інші.

Отже, перекладач створює іншомовний наративний дискурс і бере на себе відповідальність за акт нарації. Тому він повинен розуміти функціональну природу сегментів та елементів тексту, і у перекладі їхні відповідники повинні виконувати ідентичні функції. Окрім того, іншомовний варіант повинен природно вписатись у середовище інших метанаративів як пояснювальних систем, тобто структур інших кодів, які формують домінуючі коди оповіді. Відповідальність за це теж лежить на авторові іншомовної версії. У зв'язку з цим завжди доводиться пам'ятати, що в наративному плані оповідь такою ж мірою відкриває та витлумачує світ, якою одночасно його спотворює й викривляє. Особливо важливо це мати на увазі стосовно художнього перекладу.

У процесі перекладу, як і в оригінальній творчості, провідне місце відводиться конструюючому принципу. Однак в перекладацькому аспекті гостріше постає проблема відбору/невідбору компонентів твору, “лакун”, через що доводиться порушувати питання: “яким наративним життям “живуть” невідібрані елементи та якості?” [8, 32]. При перекладі можуть діяти усі модули невідібраності, які діють в оригінальній творчості, а також інші, зумовлені специфікою цього мистецтва. “Завдання читача полягає в тому, щоби відмінити використаний автором невідбір та відновити те, що не було відібране, але що парадоксальним чином входить в історію, оскільки поєднує очевидні розриви у смисловій лінії, на якій вони ґрунтуються” [8, 33-34]. Лише так ці елементи стають інтегральними частинами історії. Читачеві майже завжди доводиться виявляти мотиви поведінки, з'ясовувати факти, які залишились поза межами оповіді, які наратор хоче приховати, або ж які недоступні і для нього. Навіть тоді, коли переклад зроблений ретельно, для іншомовного читача інколи не достатньо тієї інформації, яка описує мотивацію слів та вчинків. Найчастіше це зумовлено відмінностями у культурі, оповідній традиції, національній логіці, нормах та моделях поведінки тощо.

Ключові перекладознавчі проблеми з наратологічної перспективи заземлені у сфері комунікативного простору художнього твору. Відомо, що сучасна наратологія поряд з аналізом оповідних інстанцій активно опрацьовує моделі комунікативних рівнів, розглядаючи оповідний твір як складну структуру комунікативної системи, що складається з авторської та нараторської комунікації, де нараторська комунікація входить до складу авторської. У перекладознавчому аспекті багатоступеневий процес естетичної комунікації ще більше ускладнюється, бо до нього долучається інстанція перекладача. Щодо окресленої проблеми існує спектр певних законів та вимог, які слід мати на увазі при розгляді комунікативних аспектів художнього перекладу. Розглянемо найважливіші з них.

Як вказує В.Шмід, на кожному рівні комунікації слід розглядати дві сторони — відправника повідомлення та одержувача повідомлення. Однак, “використовуючи термін “одержувач”, ми повинні враховувати не другорядну обставину, яка у відомих комунікативних моделях нерідко упускається з виду. Одержувач розпадається на дві інстанції, які, навіть якщо вони матеріально чи екстенсійно співпадають, слід розрізняти з точки зору функціональної або інтенсійної, — адресата і реципієнта. Адресат — це задуманий або бажаний відправником одержувач, тобто той, на кого відправник спрямував своє повідомлення, кого він мав на увазі, а реципієнт — фактичний одержувач, про якого відправник міг і не знати” [9, 39]. Відтак дослідник вказує на існування певної небезпеки, яка виникає у разі, коли повідомлення, призначене для однієї людини,

випадково потрапляє в руки іншої, на яку це повідомлення не було розраховане. Це — проблемна ситуація і для перекладознавчих досліджень, що зумовлюється кількома обставинами. *По-перше*, як правило, адресат, на якого спрямований твір, навіть якщо і не є представником тієї нації, до якої належить автор, повинен володіти мовою повідомлення. Тому в першу чергу автор орієнтується на своїх співвітчизників-однодумців. Мабуть, з цього огляду іншомовну публіку слід швидше розглядати як реципієнта, а не як адресата. *По-друге*, надзвичайно важливо, до якої з цих категорій більше схиляється перекладач. Тут теж можуть бути різні варіанти, позаяк не кожен, хто володіє мовою повідомлення, є адресатом. До того ж, може не бути і реципієнтом, а виступати лише в ролі посередника, як, наприклад, перекладач, який читає лист адресатові, що не володіє мовою послання. У цьому випадку, навіть якщо перекладач не обізнаний з багатьма обставинами, але точно відтворює зміст та характер повідомлення, то певною мірою виконує свою роль та функцію для адресата.

Художня комунікація має свою специфіку, тому В.Шмід вважає необхідним залучення терміну “абстрактний читач”, під яким мається на увазі “іпостась уявлення конкретного автора про свого читача” [9, 57]. Це передбачає не стільки (або не тільки) володіння спільною мовою, але й у ширшому сенсі — спільність поглядів, світогляду, світочуття, які іноді навіть більш важливі для взаєморозуміння та успішного спілкування, ніж мова.

Отже, в ідеальному вияві, художній переклад повинен здійснюватись людиною, яка б співвідносилась з уявленнями про “абстрактного читача”, адресата. Результат його праці повинен бути втілений у творі, що теж спрямований на аудиторію, яка якомога більше наближена до “абстрактного читача” чи адресата. Звісно, чим більше відхилень від цієї ідеальної моделі, тим неадекватнішим буде переклад та його рецепція. Звичайно, тут можливі різні верифікації. Наприклад, перекладач може повністю відповідати вимогам, поставленим до адресата, і відмінно виконати свою роботу; однак, якщо іншомовна публіка з певних причин не готова до розуміння тексту, то в іншомовному середовищі твір не буде сприйнятий, або буде сприйнятий неадекватно. Ще гірше, коли людина, яка береться за працю над перекладом, виявляється випадковим реципієнтом, не обізнаним з багатьма обставинами та реаліями, про які йдеться у “повідомленні”, тому інтерпретує твір на свій лад.

У цьому стосунку наратологічні спостереження перегукуються з дослідженнями представників рецептивної критики та школи читацького відгуку. Однак, не всі наратологи однастайні у поглядах на проблеми рецепції. Деякі з них переносять наголос з абстрактного читача на конкретного, вимагаючи для нього більше свободи та участі у процесі осмислення художнього твору, можливості по-своєму конкретизувати та поглиблювати емоційний зміст твору, проектувати його на власні філософські, релігійні, психологічні, культурно-естетичні погляди. Подібні дослідження ще більше наближаються до вимог, заданих школою рецептивної естетики. Однак В.Шмід відстоює позицію, що “у кожному творі... містяться вказівки на його ідеальне читання. Таке ідеальне читання лише в рідкісних випадках полягає в конкретному однозначному осмисленні... Внутрішньотекстовим носієм ідеального читання і є абстрактний читач як ідеальний реципієнт” [9, 63]. Отже, в ідеалі, — перекладач та іншомовна аудиторія повинні співпадати з уявленнями про абстрактного читача, ідеального адресата, або якомога наближатись до цього зразка.

Якщо пов'язувати процес перекладу з іншим рівнем інстанцій у творі, то ця проблема ще більше поглиблюється. Мова йде про функції автора / наратора, що теж можуть бути розділені. Звісно, що автор оригіналу не ідентичний з наратором, а є лише принципом вигадування наратора та зображуваного фікційного світу. Але не слід нехтувати думкою, висловленою М.Фуко: попри те, що “характерною ознакою літератури є той факт, що автор там відсутній, що він ховається, передає комусь іншому свої повно-

важення або ділиться на кілька різних осіб... з цієї розбіжності аж ніяк не можна робити загальний висновок про те, що суб'єкт висловлювання відрізняється в усьому — у своїй природі, статусі, функції, ідентичності — від автора формулювання” [7, 148]. У процесі праці над іншомовним відповідником, перекладач може бути співвіднесений з категорією конкретного автора і виступати в цій ролі лише стосовно перекладної версії (в жодному разі не може співвідноситись з конкретним автором оригіналу). З іншого боку, перекладач може співвідноситись з наратором, адже тепер саме він веде оповідь іноземною мовою, ніби переповідаючи раніше почуте від автора першотвору мовою оригіналу.

Однак, у руслі нових наратологічних напрацювань, інстанцію перекладача, вочевидь, найдоцільніше було би співвідносити з категорією “абстрактного автора”, яку В.Шмід розуміє як “іпостась усіх творчих актів, втіленням інтенційності твору. Абстрактний автор реальний, але не конкретний. Він існує у творі не експліцитно, а лише імпліцитно, віртуально, на основі творчих слідів-симптомів, і потребує конкретизації зі сторони читача” [9, 53]. Відтак абстрактний автор є джерелом проекції абстрактного читача. Його можна визначити і в аспекті твору як його конструктивний принцип, і в аспекті позатекстового конкретного автора, де він постає, як “слід конкретного автора у творі, як його внутрітекстовий представник” [9, 55]. Так само й перекладач: з одного боку є інстанцією конструюючого принципу іншомовного твору, з іншого — є відлунням сліду конкретного автора першотвору, по якому він залишає власний слід у перекладеному варіанті. Позаяк ці сліди не можуть бути конгруентними, то діяльність перекладача завжди повинна розглядатись як стирання власне авторського сліду та прокладання нового сліду у тому ж напрямку.

Як бачимо, у перекладознавчому аспекті виникають доволі складні запитання: У якій функції постає перекладач — як присутній оповідач, як прихований оповідач? Чи, можливо, доцільно ввести інстанцію “абстрактного перекладача”? Чи можна говорити, що в перекладній версії існує дві оповідні інстанції, одна з яких “представляє” у тексті автора, а друга — перекладача? Постановка цієї проблеми тісно пов'язана з іншою, не менш важливою — проблемою голосу.

Як відомо, у суспільстві та різних його виявах голос диктує закони та окреслює норми, тому вчені віддавна намагаються вивчити аспекти дії, впливу та влади голосу, співвідношення різних голосів, їхньої ієрархії. У літературознавчій науці вже романтики розрізняли категорії “свого” та “чужого” голосу, а Й.В.Гете активно опрацьовував проблему специфіки чужого голосу. На сьогодишньому етапі перекладознавчих досліджень постає питання амбівалентного слова, перекладу як прикладу прихованої внутрішньої полеміки тексту з притаманним їй активним модифікуючим впливом чужого слова на мову автора: “Говорить” сам письменник, але чуже мовлення постійно присутнє в його слові і його деформує...” [4, 437-438]. Як вказує у своїх дослідженнях М.Бахтін, чужий голос, чуже мовлення — це завжди вияв чужої оцінки, певної позиції, ідеологічної точки зору. Відтак, неминуче доводиться говорити про установку на чужий голос як на чужу позицію: “Навіть якщо наратор здатний до автентичного відтворення чужого мовлення, передає текст персонажа вкрай добросовісно, вдаючись до найстрогішого “наслідування” і тематичних, і оціночних, і стилістичних ознак цього тексту, навіть і тоді сам по собі підбір окремих уривків із тексту того чи іншого персонажа і невідбір інших надає відтворенню певного “суб'єктивного” характеру” [9, 197].

Така “модифікація” мовлення, якою є художній переклад, передбачає присутнє втручання в оповідь та її трансформацію. Можна говорити, що тут діалогічна діада “оповідач” — “інший” з огляду на присутність перекладача виявляється у зміненому ракурсі. Проблемним моментом тут постає той факт, що у названій діаді перекладач може виступати і у функції “оповідача”, й у функції “іншого”. Це — складна багатоаспектна ситуація, тожозна до описаної Ю.Крістєвою щодо оригінальної творчості: “Той, хто пише, і той, хто читає, — одна і та ж особа. Оскільки ж його співрозмовником ви-

ступає певний текст, то він сам є не що інше, як текст, який, сам себе переписуючи, себе ж і перечитує. Це означає, що діалогічна структура виникає лише у світлі такого тексту, який, вступаючи у взаємодію з іншим текстом, конституюється як амбівалентність” [4, 451].

Відтак сучасні філологи справедливо стверджують, що одна з основних ліній прагматичної інтерпретації висловлювання — це “розшарування” “Я” кожного окремого голосу: висловлювання не може бути детерміноване одним голосом, у ньому присутні різні коди, різні голоси, і важко надати перевагу котромусь із них. Важливим моментом щодо можливості відтворення чужого голосу в плані прагматики мови постає ставлення мовця до того, про що говориться: істинність, об’єктивність, щирість, сумнів, орієнтація на певне соціальне середовище, захоплення, іронічність, замовчування тощо. Відповідно, формується певна реакція читача, який повинен сприймати чужий голос як щирий/нещирий, іронічний, зверхній, пародійний і т.п. Стосовно перекладу важливо брати до уваги не тільки проблему відтворення інтонації, тону голосу (грайливий, серйозний, зверхній, іронічний), але й те, якими засобами це досягається. У різних мовах це може здійснюватись за допомогою неоднакових прийомів; поширені в одному суспільстві засоби можуть виявитись недієвими або ж неприйнятними в іншому. Через відмінності у соціально-культурних, літературних, мовних стереотипах можуть формуватись абсолютно відмінні уявлення про прийнятний, допустимий, недопустимий тон голосу, побудову думки, характер її відтворення.

Навіть стосовно оригінальної творчості остаточно не вирішено питання відтворення інтонації та тону голосу, відкритою залишається також суміжна проблема співвідношення голосу та письма (фіксування мовлення чи потоку свідомості на письмі). При відтворенні чужого мовлення чи мислення засобами іноземної мови завжди виникає необхідність робити це так, щоби чужий голос / чужий художній текст звучав природно в іншокультурному, іншолітературному дискурсі і не суперечив типам мислення та свідомості, властивим цій іншій системі.

Ж.Дерріда говорить про зворотну сторону цього явища, зазначаючи, що “письмо існує в голосі”. Такий підхід більше наближений до перекладознавчого, оскільки дає можливість розглядати художній переклад як процес озвучування чужого голосу засобами іншої мови. В будь-якому разі доводиться мати справу не лише з текстом в цілому — як процесуальним середовищем, потоком смислу, — але й рахуватись із кожним сказаним словом, брати до уваги його місце та роль у загальному дискурсі, його оточення та функціональне призначення.

Не можна оминати увагою й проблеми влади голосу в перекладі. Тут небезпідставно порушувати питання про те, чий голос в іншомовній версії домінує, тобто кому належить реальна влада — авторові, оповідачеві, самій оповіді, перекладачеві? Ієрархія наративних голосів, її текстуальна реалізація в перекладі, проблема голосу перекладача та його місце у цій ієрархії залишаються відкритими питаннями. До переліку невирішених перекладознавчих питань, пов’язаних з аспектами відтворення чужого голосу, можна віднести й інші. До них, зокрема, належать проблеми перекладу поліфонічного мовлення, цитації, алюзії, пародіювання, інтертекстуальності, асоціативності; а також співвідношення гендерної приналежності автора, наратора, перекладача.

Ще один наратологічний ракурс, який безпосередньо пов’язаний з феноменом перекладу, — це категорія фокалізації в художньому творі. Тут виникають подібні труднощі, що й з відтворенням ієрархії наративних голосів. Ці сфери взаємопов’язані, оскільки питання “Хто говорить, і як наратор співвідноситься з описуваними подіями?” неминуче залучає й супровідне запитання: “Хто бачить, і яке його ставлення до побаченого?”

На основі досліджень Г.Джеймса та П.Лаббока, пов’язаних з аналізом “точки зору”, “перспективи”, “поля зору”, “фокусу” як центральних понять наратології,

Ж.Женетт окреслює категорію “фокалізації” як “обмеженого поля”, тобто відбору наративної інформації стосовно позиції “всезнання”. Врахування інстанції точки зору при перекладі є надзвичайно важливим, оскільки, по-перше, без точки зору немає історії; по-друге, немає “нейтральної” точки зору; відтак, по-третє, точка зору керує відбором; по-четверте, написана з іншої точки зору — це вже інша історія: “Історії самої по собі не існує, поки наративний матеріал не стає об’єктом “зору” або “перспективи”. Історія створюється лише відбором окремих елементів із принципово безмежної кількості елементів, притаманних подіям. А відбір завжди керується певною точкою зору” [9, 121]. Більше того, “вибираючи саме ті, а не інші елементи, наратор проклав смислову лінію через наявні в подіях незчисленні факти свідомості. Тому в сенсі, якого надають історії ці елементи, представлена і його, наратора, позиція” [9, 165].

Стосовно відтворення в перекладі чужого голосу та фокалізації, які зливаються в одне проблемне поле, існують випадки, коли це завдання виявляється непосильним. Передусім це відбувається у тому разі, коли перекладачеві доводиться перекладати: а) автобіографічний твір; б) оповідь про події, очевидцем яких був автор оригіналу (перекладач їх не бачив і дізнається про них із тексту / текстів; в) оповідь про події епохи, в яку жив автор, і яка значно віддалена у часовому сенсі від перекладача. Тому в іншомовному відповіднику доміняти ступенів фокалізації можуть змінюватись.

Будь-яка точка зору, як правило, передбачає певне обмеження поля зору. Дистанція між точками зору автора / наратора / героя та перекладача завжди змінюється. Однак незмінною залишається двоплановість чи багатоплановість тексту — узгодження, поєднання різних позицій, відповідно, — різних мовленнєвих планів. Через цю мовленнєву інтерференцію в перекладі розширюється смислова багатоплановість оригіналу, а з появою кожного нового іншомовного відповідника така багатоплановість щоразу помножується. При цьому кожне слово одночасно залучається у різні контексти: дві мови, два мовлення, дві форми мислення, дві ситуації: “Будучи спочатку *діалогічним* у тій мірі, в якій ми чуємо в ньому голос *іншого*, адресата, таке слово стає потім глибоко *поліфонічним*, оскільки... в ньому починають чути голоси одразу кількох дискурсивних інстанцій” [5, 466].

Подібно до цього з’являється стереофонічність бачення. Так само, як слово набуває повноти значення лише в міжтекстовому просторі, збагачуючись у різних дискурсах і контекстах, так і об’ємність зображення з’являється від накладання різних перспектив бачення, різного фокусування. Художній переклад долучає до цього бачення нові перспективи. Тому, мабуть, доцільно говорити про те, що перекладацька точка зору є специфічним виявом фокалізації в іншомовному тексті. Як і в оригінальній творчості, вона може бути нульовою, внутрішньою чи зовнішньою по відношенню до самого тексту. Її визначення буде залежати не лише від форми оповіді автентичного тексту (хто наратор, від якої особи ведеться оповідь), але й від того, яке становище стосовно оповіді вибере для себе перекладач. Своєрідною “нейтральною” інстанцією буде його позиція у тому випадку, коли він здійснюватиме переклад “відсторонено”, — намагаючись точніше відтворити “тканину тексту”, вдаючись за допомогою лише до словників. Зовсім іншою (певною мірою “внутрішньою”) буде його позиція, якщо він матиме на меті відтворювати оповідь “зсередини” самої оповіді, описуваних подій. У цьому разі, щоби “вжитись” у текст, він буде вважати за необхідне отримати додаткові відомості про епоху, події, побут людей, стереотипи поведінки, мову, звичаї, про які йдеться; про погляди автора оригіналу, його життя в період роботи над оригіналом і т.ін. Такий підхід допоможе перекладачеві змоделювати внутрішню ситуацію, в якій був написаний твір. Це надзвичайно важливо у тому сенсі, що, як зазначав К.Берк, “...критичні й художні твори — це відповідь на питання, поставлене тією ситуацією, в якій вони з’явилися. Відповіді не прості, але відповіді *стратегічні*, відповіді *стилізовані*. Бо і стиль, і стратегія будуть різними, якщо сказати “так” з інтонацією, що має на думці “слава Богу!”, або з інтонаці-

єю, що означає “на жаль!” Тому я б запропонував попереднє робоче розрізнення “стратегій” і “ситуацій”, маючи на увазі, що... всякий художній або критичний твір... обирає якусь стратегію щодо ситуації. Стратегія оцінює ситуацію, називає її структуру і важливіші частини, причому називання має в собі і позицію щодо них... Ситуації реальні; реагуючи на них стратегії мають суспільне значення; тією мірою, в якій ситуації різних індивідів або різних історичних періодів перетинаються, стратегії зберігають всезагальну значущість” [2, 270]. Відтак, правильне моделювання ситуацій допоможе перекладачеві вибрати правильні стратегії, правильний стиль, адекватну позицію, відповідні тон та інтонацію викладу, характер оповіді.

Залучення подібної стратегії необхідне також у вирішенні ще одного наратологічного аспекту, без звернення уваги на який огляд перекладознавчих проблем у цьому ракурсі буде неповним. Маємо на увазі заторкувану наратологією проблему можливих (художніх, фікційних, вигаданих, уявних, віртуальних) світів у мистецтві. У наратологічному плані тут знову ж таки маємо в першу чергу справу з прагматикою мови. Адже, як зазначав Ч.С.Пірс, “жодним описом неможливо відрізнити реальний світ від уявного світу. Це ілюструє необхідність *вказувати* на те, що мається на увазі реальний світ, як що він мається справді на увазі. Однак реальність цілком динамічна, а не квалітативна... Тільки динамічний знак може відрізнити її від вимислу (fiction). Правда, жодна мова (наскільки мені відомо) не має особливої форми мовлення, яка би виявляла, що мова йде про реальний світ” [6, 182]. Тому вчений пропонує залучати ті засоби (напр., інтонацію, міміку), які б виступали індексами реального світу. Однак, в художньому тексті ці засоби можуть використовуватись навмисно неправильно; до того ж у різних мовах ці індекси будуть різними, відтак, не завжди сприятимуть точному та адекватному перекладу.

Звичайно, дискурс тексту, що водночас постає певною картиною світу роману чи повісті, може виявляти чи спрямовувати ставлення до нього як до реального чи вигаданого світу. Однак і в автентичній творчості ці межі бувають розмитими (напр., співвідношення дійсності / вигадки в образі історичного, реального І.Мазепи щодо образу гетьмана Мазепи у творчості Б.Лепкого; або це ж співвідношення прототипів до образів, в яких вони втілені тощо). Таке співвідношення у ставленні до подій як до реальних/вигаданих у перекладі може ще більше змінюватись, особливо, коли у творі йдеться про чужу, екзотичну, незвичну, невідому реальність. Так, для необізнаного читача твори, події яких відбуваються, скажімо, в давній Індії (з описом тамтешніх реалій побуту, використанням національних імен та назв світу природи, найменувань елементів національного одягу, страв; з описом культурних традицій, норм поведінки, психології тощо) можуть виглядати більше віддаленими від реальності, ніж оповіді про події, які відбуваються на Марсі чи Юпітері. Тут теж першорядна роль відводиться проблемі заповнення “лакун” — доповнення відсутніх у тексті елементів, добудови фікційного світу та досягнення фундаментального для нарації “смислу завершення”. Проблема виникає вже у тому сенсі, що “оповідач і персонаж, автор і оповідач характеризуються різним ступенем реальності, розміщуються у несумісних... світах, і ця онтологічна межа є також і часовою, у тому сенсі, що “нарація” зазвичай йде після історії” [3, 35].

Щодо процесу перекладання, то у цьому випадку перекладач теж має можливість “помістити” свою інстанцію або в межах реального світу, де знаходиться конкретний автор та читачі; або в межах фікційного світу, де знаходиться оповідач; або ж переміщатись від однієї інстанції до іншої (“переключатись” з однієї перспективи чи кута зору на іншу). У кожному разі перекладач повинен забезпечити зв’язок між реальним та художнім світом, а у ширшій перспективі, — між реальними світами автора, читачів та художніми світами твору. Він повинен так вибудувати дискурс іншомовного твору, щоби його слова сприймалися як достовірні, автентичні, істинні, щоби вони мали владу. Для цього він, як і автор, повинен говорити від імені наратора, і промовляти так, ніби він і є наратором.

У цьому сенсі переклад можна розглядати як форму своєрідної боротьби за владу: перекладач бере на себе певні повноваження інших інстанцій: автора, наратора, наратора, переймаючи певну частину влади і цим самим переструктуруючи ієрархію голосів, наративних інстанцій. Як і автор, він не тотожний суб'єктові оповіді, а є своєрідним принципом єдності письма. Тому, попри виконання необхідних вимог щодо досягнення адекватності, ідеальним перекладом буде той, за яким не видно присутності перекладача, тобто такий, що сприймається як оригінальний твір, де присутність перекладача невидимо зливається з існуючими у тексті першотвору інстанціями.

В цілому з наратологічної точки зору художній переклад постає водночас і як процес читання іншого письма, конструювання власного письма з подальшим його прочитанням; і як акт художньої комунікації, яка відбувається одночасно на різних оповідних рівнях; і як процес взаємодії різних дискурсів — дискурсу тексту, дискурсу в дискурсі, дискурсу про дискурс (свій або чужий). Відтак наратологічні дослідження в перекладознавстві межують зі структуралізмом, дискурсним аналізом, концепціями діалогізму та поліфонізму, теорією інтертекстуальності, виходять на проблематику рецептивної критики та імагології. Загалом, як зазначав Р.Барт, “оповідний текст *піддається перекладові*, не зазнавши при цьому значних втрат: неперекладним у ньому залишається тільки те, що належить до останнього, власне оповідного рівня: так, перенести знаки оповідності із роману в кінофільм можна лише з великими зусиллями, позаяк кіно знає особистий мовдус лише у виняткових випадках, що ж стосується верхнього шару наративного рівня — власне письма, то він взагалі не здатний переходити з мови в мову (або ж переходить у вкрай неадекватній формі). Факт перекладності оповідного тексту впливає із самої структури його мови; ось чому, рухаючись у протилежному напрямку, можна буде виявити цю структуру шляхом вирізнення та класифікації різних (різною мірою перекладних і неперекладних) елементів оповідного тексту...” [1, 228-229].

Наратологічний підхід дає змогу поглибити перекладознавчий аналіз, доповнити його новими засобами та аспектами вивчення, і цим самим розширити поле наукових розвідок обох сфер — їх точок дотичності та взаємопроникнення, окреслити подальші можливі перспективи досліджень у цій сфері.

Література:

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. — М.: Прогресс, 2000. — С. 196-238.
2. Берк К. Філософія літературної форми. Цит.за: Гірц К. Інтерпретація культур. — К.: Дух і Літера, 2001. — 541 с.
3. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: В 2-х т. — Т.1. — М., 1998. — 470 с.
4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. — М.: Прогресс, 2000. — С. 427-457.
5. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. — М.: Прогресс, 2000. — С.458-483.
6. Пирс Ч.С. Из работы “Элементы логики. Gramatica speculativa” // Семиотика. Антология. — М.: Академический проект — Екатеринбург: Деловая книга, 2001. — С. 165-226.
7. Фуко М. Археология знания. — К.: Основи, 2003. — 326 с.
8. Шмид В. Нарративные уровни “события”, “история”, “наррация” и “презентация наррации” // Текст. Интертекст. Культура. — М., 2001. — С. 25-40.
9. Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — 312 с.
10. Berger A.A. Narratives. — SAGE Publications: California, 195 p.
11. Bruner J. Actual minds, possible worlds. — Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. — P. 118.

АВТОР І ЧИТАЧ

Олена ГАЛЕТА (Львів, Україна)

МІЖ АВТОРОМ І ЧИТАЧЕМ: ФЕНОМЕН УПОРЯДНИКА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Літературознавство ХХ століття, вшанувавши велелюдними поховальними процесіями й ефектними (як і належить) прощальними промовами смерть Бога, автора, суб'єкта, індивідуального тексту (розчиненого відтепер у прихованих цитатах) і ще цілий ряд більш чи менш помітних смертей, роззирається навсібіч у пошуках нового предмета у розмові про літературу, або, простіше кажучи, у *пошуках втраченої літератури*. Прикметно, що сучасна література (саме як *література*, а не поодинокі твори окремих авторів) постає перед читачем у формі антологій. Кількість антологічних видань – особливо у порівнянні з іншими «підсумковими жанрами» (Д.Кузьмін), такими як історії літератури, енциклопедії, словники, книжкові серії чи навіть підручники [див. 1; 4-8; 10-11; 14-20; 22; 25; 32] – просто вражає: за останні півтора десятка років лише в Україні їх з'явилося близько двадцяти. І це не враховуючи антології перекладні – з української чи українською. Отож, можна розглядати антологію як спосіб представити певний синхронний зріз у розвитку літератури вибраного періоду (або жанру чи тематики) чи як своєрідний жанр зі складною структурою та власною історією.

Антологія як жанр

Засновком такого підходу можна вважати праці російських формалістів, насамперед Віктора Шкловського та Юрія Тинянова, які пропонували розглядати журнали, альманахи, збірники як складні за своєю структурою жанри, котрі впевнено відвойовують собі місце у літературному процесі ХХ століття, поряд із такою *паралітературою* (термін А.Компаньйона), як епістолярій, мемуари, щоденники та ін. Так, В.Шкловський ще у 1928 році писав, що «журнал може тепер існувати тільки як своєрідна літературна форма. Він повинен триматися не тільки на цікавості окремих частин, але й на цікавості їх зв'язку» [26, 114, 116]. Ю.Тинянов, аналізуючи ознаки – на його думку і сподівання, тимчасові – «омертвіння *журналу* (курсив автора – О. Г.) як самостійного літературного явища», стверджував, що «сама конструкція журналу має все ж своє значення; адже весь журнальний матеріал може бути хороший, а сам *журнал* як такий поганий. Адже те, що робить журнал потрібним, – це його *літературна* потрібність, зацікавлення читача жур-

налом як журналом, як літературним твором особливого типу» [23, 147] і, хоча «журнали, альманахи існували й до нашого часу, але тільки у наш час вони усвідомлюються як своєрідні «літературні твори», «літературні факти» [24, 257]. Як оригінальну апробацію цих теоретичних тверджень на практиці можна розглядати спробу Бориса Ейхенбаума структурувати окрему авторську книгу за журнальним принципом, виділяючи в ній характерні для журналу рубрики: «Словесність», «Наука», «Критика», «Суміш» [27]. Однак поява антологій демонструє протилежну тенденцію, котра, зрештою, приводить до схожих наслідків: замість використання структури складного жанрового утворення як принципу організації власних творів упорядник створює власний текст, використовуючи сказане іншими авторами. Отож упорядник уподібнюється до борхесівського героя з оповідання «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота», з тою тільки різницею, що обирає для переписування не окремий – і єдиний – твір, а певну сукупність творів різних авторів, упорядковуючи їх згідно з визначеним принципом – територіальним, часовим, тематичним, жанровим, стилістичним чи будь-яким іншим.

Антологія як текст

Як стверджує польський «Словник літературознавчих термінів», антологія – це «публікація, що містить вибрані твори (чи їх *фрагменти* (курсив мій – О. Г.)) одного чи більше авторів» [31, 34]. Згідно із засадами текстології, самостійність окремих творів визначають за принципом контексту: якщо текстуальний фрагмент не існує у відповідній формі поза межами певного контексту, немає підстав вважати його окремим твором. Оскільки антологія може вмішувати як окремі цілісні твори, так і уривки чи скорочені варіанти, які поза форматом антології не існують як окремі твори, доцільно розглядати антологію як суцільний текст, окремі фрагменти якого позбавлені індивідуального авторства і пов'язані між собою контекстуальними (порядок подання текстуальних фрагментів у антології), архітекстуальними (внутрішньожанровими), метатекстуальними (вираженими за допомогою передмов, післямов, біографічних силует, інтерпретацій та самоінтерпретацій) зв'язками. Такий фрагментарний текст за принципом метонімії відсилає читача до певного цілого. Нашим наступним завданням буде пошук відповіді на питання, чи можна у цьому випадку розглядати як репрезентоване ціле сам літературний процес.

Репрезентативність антології

Якщо спиратися на класичний для теорії інтертекстуальності вислів Ролана Барта про те, що кожен текст являє собою нову тканину, сплетену зі старих цитат, то можна розглядати антологію як ідеальний зразок реалізації принципу інтертекстуальності. Адже, як стверджує Іван Ільїн, «через призму інтертекстуальності світ постає як велетенський текст, у якому все колись уже було сказано, а нове можливе тільки за принципом калейдоскопа: зміщення окремих елементів дає нові комбінації» [9, 207]. Однак при такому повторному використанні знак перестає відсилати до позатекстуальної реальності і перетворюється на «знак знака знака» (Б.Успенський). На думку Ігоря Смірнова, «знак, який змінює у процесі повторного використання своє значення, неухильно виступає як показник семантичної трансформації, яка відбувається на осі текст – текст» [21, 8]. Отже, текст, розглянутий за допомогою методу інтертекстуального аналізу, відсилає до самого процесу означування, який виступає у ролі означуваного, тобто, кажучи узагальнено, до текстової реальності, або до реальності літератури.

Упорядник: апологія відсутності?

Історію антології в українській літературі традиційно починають від «Антології руської», що вийшла у Львові в 1881 році. Вмістивши твори 42-х авторів, від І.Котляревського до І.Франка, це видання, можна сказати, представило читачеві пись-

менницький канон української літератури ХІХ століття. Постать упорядника тут фактично розчинена у колективному *Ми*, котре виступає як товариство «Дружній лихвар», стараннями якого і з'явилася ця антологія. Особливо популярними антології стають в Україні на початку ХХ століття, коли відбувається перепрочитання і переписування «літературних святців», утвердження української літератури як цілісної, повноцінної і самодостатньої, а в радянський період можна говорити про цілеспрямовану *антологізацію* літератури, у процесі якої формувалися радянські «канончики» у межах окремих жанрів. Природньо, що упорядник у цьому випадку зводився радше до функції, аніж до суб'єкта, виконуючи технічну роботу добору текстів, які відповідали канонічним вимогам соцреалізму. Кінець вісімдесятих – початок дев'яностих приносить нову хвилю антологій, яка не спадає й досі. Характерною рисою антологій сучасної літератури є, насамперед, незавершеність самого предмета репрезентації. Як зазначив Іван Андрусяк у передмові до видання «Дев'ядесятники: Поетична антологія нового покоління», «представлена Вашій увазі антологія досить ефемерна, оскільки мова йде не про явище, яке відбулося, а про явище, яке відбувається, про покоління, яке щойно оформлюється і відвойовує собі місце під сонцем. Антологія нерівна і неповна. Неоднакова кількість текстів, що репрезентують авторів, пояснюється неоднаковими можливостями упорядника ці тексти в того чи іншого автора вилучити» [6, 21]. Однак навіть усвідомлення того, що предмет репрезентації, по суті, залишається невизначеним, не позбавляло упорядників прагнення до об'єктивності та повноти. На підтвердження цього можна навести кілька цитат:

Іван Андрусяк, «Дев'ядесятники: Поетична антологія нового покоління»: *«Наша спроба антології переслідує мету зафіксувати це покоління в літературі, представити його якомога цілісніше, а не поодинокі, як досі»* [6, 21];

Сергій Руденко, «Молоде вино»: *«Безперечно, “Молоде вино” не є повною антологією наймолодшої поезії в Україні... З часом, думається, з'явиться повна антологія молоді поезії 90-х років»* [14, 6]. З анотації до цієї антології: *«Ці два десятки добірок можна вважати есенцією новітнього молодіжного літературного процесу в Україні»;*

Андрій Кокотюха, «Іменник»: *«Дві антології... – поетична “Молоде вино” і прозова “Тексти” – стали чи не єдиними виданнями після 1991 року, які заявили про існування певного літературного покоління, притаманного йому особливого стилю... Ця книга містить тексти тих, хто найбільш голосно заявив про себе в дев'яностих роках на літературній ниві. Упорядники намагалися бути об'єктивними, предбачаючи наперед шквал звинувачень у суб'єктивізмі»* [10, 6];

Свген Баран, «На добранок, Міленіум!»: *«Найголовніше завдання, яке ставила перед собою редакція журналу: дати неупереджений зріз української прози 80-90-х років ХХ ст. – як на мене, виконано»* [15, 496]

Володимир Даниленко, «Квіти в темній кімнаті» (анотація): *«Це підсумок розвитку малої прози в творчості українських вісімдесятників у взаємозв'язку з естетикою сімдесятників та дев'яностиків. Збірка є серйозною заявкою на самовизначення трьох літературних поколінь на руїнах естетики соцреалізму»; зрештою, претензія на об'єктивізм виражена уже самим підзаголовком видання: «Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років».*

Як легко переконатися, суб'єктивність упорядника згідно з наведеними цитатами трактується як недолік, «необхідне зло», якого неможливо остаточно позбутися, так само, як і досягти повноти та рівномірності репрезентації *усього* літературного процесу, однак саме в цьому полягає остаточно мета й ідеал упорядницької праці. Власне *праці*, бо про *творчість* наразі не йдеться.

Однак у 90-х роках в українському літературному просторі з'являються антології авторські, у яких авторська інтенція прагне виразити себе через відповідний добір (*вибір*, а не *збір*) текстів. Як правило, більшість таких антологій постає у процесі дискусії («Квіти в темній кімнаті» [11], «Вечеря на дванадцять персон» [4], «Опудало» [17] В.Даниленка, «Плерома» Ю.Андруховича та В.Єшкілева [18] та ін.) і змагає до створення нового – часто альтернативного – літературного канону. Однак слід пам'ятати, що інтенція упорядника репрезентувати *всю* літературу прямо загрожує авторитарністю, оскільки декларує свою суб'єктивність як єдино можливу й правильну об'єктивність. Оперуючи оцінковими означеннями, упорядник фактично виконує функцію регулювальника поміж автором та читачем, яку зчаста самовільно собі присвоює.

Автор як читач

Однак чим більший вибір пропонує упорядникові сучасна література, тим утопічнішою виглядає ідея створення єдиного канонічного переліку імен та творів, тим важче не те що відібрати, але навіть зібрати і покласифікувати *усю* літературу. У цих умовах, на думку Дмитрія Кузьміна, «робота редактора-упорядника мислиться вже як творча, а не просто технічна»; при цьому «антологія виступає... чимось на зразок масштабного епосу», а саме «робота з максимально великою формою розглядається як вершина творчої самореалізації» [12]. Процес читання не припиняється, література сприймається як принципово відкрита структура і, відповідно, вона не може бути адекватно описана за допомогою жодного сформульованого критерію. Тож на зміну об'єктивістським установам упорядника-літературознавця приходять суб'єктивний естетичний смак упорядника-читача. Як свідчить Юрко Позаяк у передмові до «Антології альтернативної української поезії зміни епох», «ця антологія є водночас і свого роду мемуарами, у які увійшли тільки вірші, а самі спогади було випущено... Я... відбирав ті вірші, які хотів би написати сам. Цілком можливо, що в результаті я дещо спотворено відобразив неповторні індивідуальності поетів, зробив їх трохи схожими на себе» [1, 5-6]. Ще більш показовим прикладом може бути «Приватна колекція» Василя Габора, *книга спостережень і знахідок*, з передмови до якої доречно навести розлогішу цитату: «До завершального варіанта книги було дібрано твори, які полюбив і люблю, а відтак переніс цю любов і на їх творців, тому й говорю про них із неприхованим захопленням. Для мене є важливим і те, що свої візії про авторів будую переважно на інтуїції, тому й попрохав би всіх читачів ставитися до моїх міркувань не надто категорично.

Уже сама назва книги дозволила мені як упоряднику вільніше відбирати до «Приватної колекції» твори на свій смак, а справа читача – доповнити чи скоротити – як кому до вподоби – панораму покоління 80 – 90-х рр. Не претендую на істину в останній інстанції, а навпаки – пропоную читачеві, знайомлячись з моєю колекцією, виробити на все власний погляд» [20, 7].

Антологія як колекція: автор повертається?

Колекція як спосіб репрезентації світу, що виступає об'єктом колекціонування, і самого суб'єкта, який виступає у ролі колекціонера, у європейській культурі має досить давню історію. Олексій Лосєв говорить про римську літературу I – II ст. н. е. як про епоху риторів і колекціонерів: це час утвердження могутньої Римської імперії, перемоги універсалізму над індивідуалізмом, коли колекція – насамперед літературна – трактується як своєрідна антитеза до естетики, спосіб повного фактографічного опису літератури [13]. Вдруге мотив колекціонування набуває особливої популярності у романтичній літературі XIX ст. Так, Михайл Ямпольський, аналізуючи майже маніакальний потяг до колекціонування у Й.В.Гете (до речі, сам письменник присвятив цій темі есей «Колекціонер та його ближні»), все-таки схильний розглядати його як вияв загального духу

епохи, перейнятої відчуттям символічності будь-якого елемента оточуючого світу. Романтична колекція створюється як спосіб подолати наслідки пережитої катастрофи [28]. Саме так – як подолання страху перед хаосом символів – розглядає колекціонування і Вальтер Беньямін [2]. Нове розуміння колекції з'являється у рамках естетики та філософії постмодернізму. Жан Бодрійяр розглядає колекціонування як задоволення пристрасного потягу до володіння приватною власністю. На його думку, колекція – це ідеальне дзеркало, яке відображає бажаний образ. Таким чином, вона здатна далеко більше розповісти про самого колекціонера, аніж про ту реальність, яка слугувала первісним і – що важливо – соціальним контекстом для предметів колекціонування: «Людина завжди колекціонує саму себе... Колекція складається з послідовності елементів, але її останнім склаником завжди є особистість самого колекціонера» [3, 101]; врешті, Бодрійяр доходить висновку, що «відчуваючи себе відчуженим, ніби розсіяним у соціальному дискурсі, правила якого йому непідвладні, колекціонер намагається сам відтворити такий дискурс, який був би для нього прозорим, щоби він сам володів його означниками і сам же у кінцевому рахунку був його означуваним» [3, 118]. Ще радикальніше висловлюється з цього приводу Міхал Павел Марковскі: «Колекція не є репрезентацією. Колекція – це симулякр» [30, 103]. Цю думку розвиває у монографії «Клопоти з культурою» Джеймс Кліффорд: укладання чи оглядання колекції – це шлях через заказані обшири власного Я. Ця прогулянка передбачає виривання предметів колекціонування з їхнього контексту і створення нової послідовності – щось на кшталт музейної експозиції, де наперед прописані маршрути і визначено необхідну для ознайомлення інформацію. Кожна колекція відсилає до свого творця, і не в останню чергу тому, що для її існування необхідна наявність певної фабули. Автентичність кожної колекції є *створеною*, вона вказує на попередню творчу діяльність суб'єкта: «Сучасні практики колекціонування мистецтва і культури, наукові та авангардні, визначають власне місце перебування «у кінці часів»: апокаліптичні, революційні чи трагічні, вони згромаджують цінну власність Людини» [29, 263]. Слід зазначити, що постмодерна колекція пропонує власний спосіб подолання хаосу світу: якщо романтик складає певне ціле з його ж уламків, то постмодерніст складає цілісність з уламків інших різних цілих.

Отож поява антологій, укладених за принципом колекції, свідчить про суттєву зміну самої «фігури» упорядника і його присутності у літературному процесі. Відмовившись від позиції всевідаючого і об'єктивного літературо-знавця, упорядник перетворюється з виконавця суто технічних функцій на зацікавленого читача, готового поділитися своїм унікальним читачьким досвідом. Не створюючи власного твору, упорядник все ж таки бере безпосередню участь у розгортанні дискурсу, ініціює появу тексту. Процес літературної комунікації при цьому ускладнюється: замість полярної моделі автор – читач ситуацію доречніше описувати амбівалентною формулою автор – читач / автор – читач, яка, створюючи ефект дзеркального відображення, своєю симетрією робить неможливою однозначну відповідь на питання, по який саме бік дзеркальної поверхні знаходиться *справжня* реальність.

Література:

1. Антологія альтернативної української поезії зміни епох: друга половина 80-х – початок 90-х років / Уп. Т.Доній, Ю.Позаяк. – Харків, 2001.
2. Беньямін В. «Избирательное сродство» Гете // Беньямін В. Озарения. – М., 2000.
3. Бодрийяр Ж. Маргинальная система: коллекция // Бодрийяр Ж. Система вещей. – М., 1999.

4. Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа / Уп. В.Даниленко. – К., 1997.
5. Вісімдесятники. Антологія нової української поезії / Передмова М.Рябчука. – Едмонтон, 1990.
6. Дев'ядесятники: поетична антологія нового покоління / Уп. І.Андрусак // Перевал. – 1994. – № 1.
7. Дев'ятдесятники: Антологія нової української поезії / Уп. В.Махно. – Тернопіль, 1998.
8. Десять українських прозаїків. Десять українських поетів / Уп. В.Медвідь. – К., 1995.
9. Ильин И. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник: Концепции, школы, термины. – М., 1999.
10. Іменник: Антологія дев'яностих / Уп. А.Кокотюха, М.Розумний. – К., 1997.
11. Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела / Уп. В.Даниленко. – К., 1997.
12. Кузьмин Д. В зеркале антологий // Арион. – 2001, - № 2; або:
<http://magazines.russ.ru/arion/2001/2/kuz.html>
13. Лосев А. Риторы и коллекционеры. Атеней // Лосев А. Эллинистически-римская эстетика. – М., 2002.
14. Молоде вино: Антологія поезії / Уп. М.Розумний, С.Руденко. – К., 1994.
15. На добранок, міленіум! Сучасна українська проза // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 119-121.
16. Нова хвиля: Антологія альтернативної прози / Уп. М.Рябчук. Передм. М.Жулинського, В.Скуратівського // Прапор (Березіль). – 1990.
17. Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90-х років двадцятого століття / Уп. В.Даниленко. – К., 1997.
18. Повернення деміургів / Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ, 1998.
19. Початки: Антологія молоді поезії / Уп. А.Бондар, Л.Коломієць, Н.Медведовська, С.Руденко, Р.Харчук, С.Яковенко. – К., 1998.
20. Приватна колекція: вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / Уп. В.Габор. – Львів, 2002. (Попередні публікації: 1993, газета "Просвіта"; 1994 – 1997, "Кур'єр Кривбасу": антологія прози нової і найновішої генерації)
21. Смирнов И. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. – СПб., 1995.
22. Тексти: Антологія прози / Уп. А.Кокотюха, Р.Кухарук, М.Розумний, С.Руденко. – К., 1995.
23. Тынянов Ю. Журнал, критик, читатель и писатель // Тынянов В. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
24. Тынянов Ю. Литературный факт // Тынянов В. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
25. У чеканні театру: Антологія молоді драматургії / Уп. Н.Мірошніченко. – К., 1998.
26. Шкловский В. Журнал как литературная форма // Шкловский В. Гамбургский счет. – Л., 1928.
27. Эйхенбаум Б. Мой современник. – Л., 1929.
28. Ямпольский М. Наблюдатель: Очерки истории видения. – М., 2000.
29. Clifford J. Kolekcje // Clifford J. Kłopoty z kulturą: Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka. – Warszawa, 2000.
30. Markowski M. P. Kolekcja: między autonomią i reprezentacją // Teksty drugie. – 1997. – № 4 (46).
31. Słownik terminów literackich. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 2000.

Мар'яна ЧЕЛЕЦЬКА (Львів, Україна)

ЦЕНТРИ ТЯЖІННЯ ЗАГОЛОВКА У ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ:

ГОРИЗОНТИ АВТОРА І ЧИТАЧА (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ІВАНА ФРАНКА)

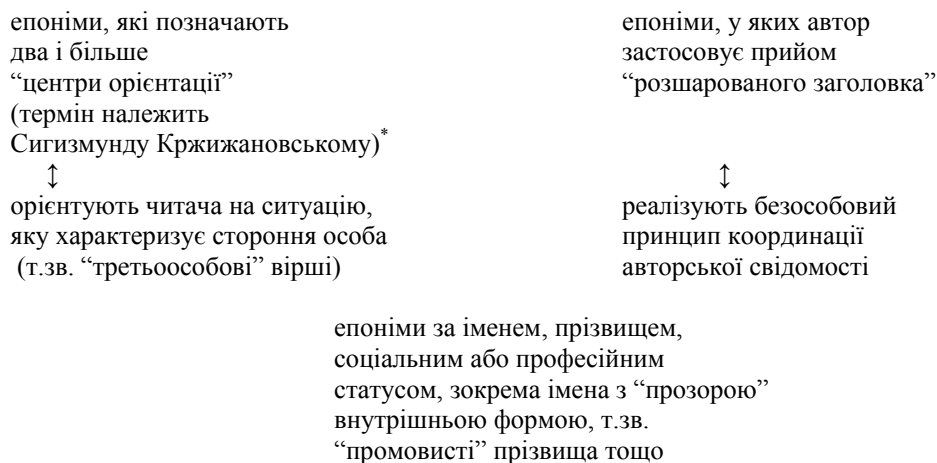
За заголовком можна визначити ту нарративну стратегію, якої дотримується автор від початку написання свого твору. Вона впливає на оформлення стилю мислення як індивідуального ідіостилу письменника, що дає читачеві “готову формулу”, своєрідну підказку на початку його рецептивного акту. Заголовок і текст пов’язані між собою тісними смисловими та архітектонічними зв’язками, які й не допускають їхнього цілкового відриву один від одного. Присутність заголовка у тексті виявляється завдяки внутрішнім центрам тяжіння, що координують процес нарощування нарративної структури художнього твору. Базові центри тяжіння, як правило, зорієнтовані на жанрові, сюжетотворчі, композиційні та образодетермінантні “зародки” творчості. Адже для авторського задуму потенційно повинно існувати певне обмеження (горизонт) щодо його втілення, і цей горизонт як безпосередня даність закладений у структуру заголовка. Відколи Г.Р.Яусс запровадив у літературознавчий обіг поняття *горизонту* як “умову можливості досвіду” для “витворення сенсу в людських учинках і первинного розуміння світу” [13, 368], відтоді жоден твір художньої літератури неможливо просто читати, не відчуваючи обмеження у власному досвіді розуміння, якого не може бути без сподівання, а там, пише В.Ізер, “де ми маємо сподівання, там ми маємо також один із найсильніших засобів читацького озброєння – ілюзію” [4, 357]. Горизонт, утім, не абстрактний вимір тексту, і своє найконкретніше втілення він знаходить у заголовку, ширше – у заголовковому комплексі – своєрідної *арки*, що простягається у просторі над текстом художнього твору і є тією *фіксованою ілюзією*, що пояснює, чому із заголовком тісно пов’язаний *ефект невинного очікування*, який виникає, на думку І.Гальперіна, внаслідок порушення суб’єктивно-читацької перспективи [1, 51].

Не тільки проза, а й лірика конструє свої специфічні нарративні моделі, і це стосується як віршів із виразною епічною доміантою, так загалом і ліричних циклів, в яких тип мовної партії визначається насамперед за назвою та особливостями композиційного розташування віршів. Сам заголовок можна розглядати як згорнений текст, якому властиві всі ознаки, форми та функції текстової реальності. Незважаючи на те, що заголовок часто обмежується формою одного чи принаймні двох-трьох слів, це не заважає моделювати йому всі ті часові та просторові відношення, які мають місце в конкретному творі, і відтворюватися, зокрема, способом накладання у читацькій свідомості різних “голосів”-персонажів: авторських, адресатних, фіктивних. Враховуючи зауваження Б.Іванюка про те, що всякий вірш існує у двох вимірах – статичному та динамічному, які “в плані сприйняття набувають значень відповідно рецептивного часу та рецептивного простору” [3, 42], можна простежити їхню реалізацію на різних текстуальних рівнях: ліричного твору та поетичної збірки, з одного боку, або вірша-ліричного циклу та заголовка-основного тексту, з іншого. Звідси, заголовок є тим елементом тексту, який перебуває стосовно цілого у просторових співвідношеннях, а саме ціле, тобто текст (ліричний твір) розгортається у часовій послідовності і вимірюється актуалізованими моментами акту читання. Заголовок реалізує просторово-статичну структуру, значення якої розкривається залежно від того, який “центр тяжіння” доступний авторові в той чи інший момент творчості: орієнтаційний, фабульний, хронотопічний чи композиційний (три останні свідчать про доцентрове “тяжіння” заголовка над текстом), а також

можна ще говорити про “відцентровий” принцип розгортання заголовка у просторі вірша, що вказує на те, як заголовок “розтягує” семантичне поле і залежно від його меж окремо виділяється ремінісцентний, алюзійний, символічний та “напівпрозорий” заголовок.

Орієнтаційний *центр тяжіння* впливає на формування типу персонажної свідомості і характер авторської оцінки власного мовлення. У ліриці тип орієнтації оповіді не менш важливий, ніж у прозі: наративна стратегія, від відштовхується автор як творець поетичного тексту, дає змогу охарактеризувати статус ліричної свідомості. Заголовок як представник “вищого” свідомісного плану, на думку Б.Кормана, закладає ті художньо-естетичні норми, що їх безпосередньо реалізує авторський текст. Характеризуючи двосуб’єктивність “рольових” віршів Некрасова, російський учений вважає, що заголовок володіє “вищою свідомістю”, де визначається тип героя вірша, а інколи – прямо чи в іронічній формі – виражається ставлення до нього, коли сферою “другої” свідомості є основна частина вірша, яка належить власне герою і в якій імпліцитно присутня і “вища” свідомість на рівні носія мовних, соціально-побутових або культурно-історичних норм [6, 98-99]. “Рольові” вірші Івана Франка, тобто вірші-образки (цикли “Галицькі образки”, “Excelsior!”) мають подібну до Некрасівської “епічну філософію”, але і в них заголовки-епоніми ніяким чином не демонструють свою “вищість” над текстом, вони – найтактовніші, нейтрально-стримані в авторських оцінках, а тому не терплять жодного ані “диктату”, ані, тим паче, підпорядкування, не нав’язують жодних норм, це просто зображення індивідуальних долей незалежно від того, чи це доля людини, чи якоїсь речі (“Галаган”), а чи певного дня (“Великдень”).

Отже, найпростіший спосіб визначити форму віршової оповіді – встановити, який тип персонажа репрезентований у заголовку твору. Френк Маатге виділяє три “центри орієнтації” оповіді: від 1-ої особи, безособовий (“центр орієнтації лежить на маргінесі представленого світу й утворює той прожектор, який променем світла вихоплює всі рухи героїв”) та третьоособовий [14, 406-407]. Якщо спроектувати цю схему на заголовкову модель, то можна отримати таке співвідношення:



* Цей висновок зроблено на основі дослідження А.Ламзиної, оскільки сама праця С.Кржижановського (Поэтика заглавий. – Москва, 1931) залишається недоступною. Тому орієнтуватися на працю А.Ламзиної [7, 102].

↕
за їх допомогою автор контролює
рефлексію ліричного “я”

Якщо у заголовку маємо фіксований образ або стан особи, то це означає, що автор опосередковано впливає на читачьке сприйняття, приховуючи за своєю авторською маскою (свідомістю “чужого” героя-персонажа) ту чи іншу аксіологічну або світоглядну позицію автора. Такі заголовки задають лише настрій, певний орієнтир оціночної моделі, але самої оцінки ситуації вони не містять. В аксіологічному плані саморефлексивні епоніми є нейтральними, а тому й найтактовнішими, як характеризує їх Умберто Еко [12, 428]. За ними ніяк не можна визначити, чи автор оцінює ситуацію-вибір позитивно чи негативно, а тому не можна беззастережно стверджувати, що автор ототожнює себе із свідомістю заголовкового персонажа, чи схвалює/осуджує його спосіб існування, його поведінку, характер тощо. І.Франко вдається до типологічного компонування віршів у ліричні цикли, коли заголовки до таких поезій нанизуються на уявну вертикаль, що дає змогу говорити про своєрідну *панораму епічних постатей* у ліричному творі – постатей з власним світоглядом та своєю життєвою позицією, які притаманні навіть таким “речовим” свідомостям, як “Човен” та “Галаган” (“Галицькі образки”, “Excelsior!”). Авторське “Я” у віршах з орієнтиром-епонімом відходить на другий план текстової структури, проступає крізь її “канву” лише палімпсестно, і це пов’язано з тим, що читач як співучасник творчого процесу не бажає знати, як творець сам оцінює свій текст; і навіть коли суб’єктивна думка автора мимоволі пробивається крізь “епічну брилу” поетичного тексту (до прикладу, Франкове “Я не люблю тебе, ненавижду, беркуте!” [11, т.1, 63]), це авторське втручання радше має сповідальний, аніж оціночно-імперативний характер: у римострофічній конструкції вірша вчуваються не “каменярьські” погрози, а м’які ліричні зітхання, жалі та співчуття щодо людської черствості, байдужості, зарозумілості, ті *невтишені боли, незгоєні рани*, які й не дали Франкові кинути поетичного пера, перекувати його на які-будь *вигідніші “рала”* прози, публіцистики, науки.

Я не люблю тебе, ненавижду, беркуте!
За те, що в груді ти ховаєш серце люте,
За те, що кров ти п’єш, на низьких і слабих
З погордою глядиш, хоч сам живеш із них;
За те, що так тебе боїться слабша твар;
Ненавиджу тебе за теє, що ти цар! [11, т.1, 63].

Ліричне “Я” у цьому випадку промовляє не від імені біографічного і навіть не від імені ініціального автора, воно належить певній проміжній інстанції, яку умовно можна назвати *ліричним автором*. Ліричний автор – це щось середнє між автором як персонажною маскою та автором-творцем (скриптором), це своєрідне alter ego митця, яке підсвідомо “переконує” у доцільності творчої, насамперед поетичної творчості. Франковий ліричний автор доступний читачеві у своєму видимому одязі, він має власне ім’я, яким названа остання оригінальна збірка поета – *Semper tiro*. Цікаво, що суб’єктивна авторська оцінка присутня з усіх віршів циклу “Excelsior!” тільки у творі, заголовок якого заряджений “негативною енергетикою” зовнішнього світу (“Беркут”), і присутня тому, що такий “заряд” суперечить нейтрально-тактовній природі епонімних знаків як основних нарративних орієнтирів у текстовому просторі.

До таких епонімних знаків прилучається також і “ранній” І.Франко: у збірці “Балади і розкази” рефлексивно-ліричне “я” не має самостійного значення, воно послідовно підпорядковується позасвідомісному “чужому” *ти*. Поет-початківець відбирає якомога нейтральніші форми для заданого ракурсу своєї віршованої оповіді; частина з них потенційно присутня у культурно-історичній свідомості людства (“Князь Олег”, “Святослав”), але більшість із них потребує додаткового авторського коментаря, який Франко подає у формі стягненого до типу підзаголовка епіграфа (“Русалка (із Пушкіна)”, “Керманич (із О.К.Толстого)”, “Нещаслива (із О.К.Толстого)”). Однак автор може й не відкривати перед читачем усіх карт, а тому заголовок “Арф’ярка” не розшифрує ні за допомогою підзаголовка, ні через епіграф, не коментуючи його також й у виданні поясненні (“Із літ моєї молодості”) в 1913 році. Це пов’язано, очевидно, з тим, що в цьому вірші ліричне “я” все-таки відвоює свої права, скориставшись із втрати *нейтральної тактовності* у статусі персонажа-епоніма: “Арф’ярка” зберігає тісний зв’язок із сферою емоційного впливу на читача і тому уподібнюється до віршів із присвятами замість традиційного заголовка. Інколи Франко послаблює нейтральність персонажного епоніма в інший спосіб – композиційно ущільнюючи заголовковий “такт”: як правило, за допомогою введення засобів експозиційного випередження (“Аскольд і Дір під Царгородом”, “Рибак серед моря”), поглиблюючи емоційне сприйняття завдяки просторовій конкретизації заголовкового “факту”. Дотримуючись принципу підконтрольного ліричного “я”, автор збірки “Із літ моєї молодості” насамперед уніфікує заголовковий “формат” у вступному вірші, замінюючи його архітектонічний самовизначник “Пролог” на нейтральну персонажну свідомість “Лицар” (мабуть, виходячи з композиційного переоформлення збірки: супроводжуючи друге видання прозовою передмовою, поетичний вступ у ній стає зайвим). З іншого боку, Франко для пояснення нейтральної форми у заголовку “Поступовець” використовує також епіграф у його первісній функції “надпису”, як можна припустити, – з метою урізноманітнення архітектонічної “канви” збірки і для увиразнення іронічного “фону” в заголовку та в епіграфі до цього твору.

Вірші, в яких заголовки фіксують два або більше “центри орієнтації” на основний текст, передбачають зміщення ліричного автора на текстову периферію, що не означає відсутності можливості авторського втручання у самохід рефлексивного поетичного настрою. Навпаки, тут ліричний автор не обмежується позицією стороннього спостерігача, а активно впливає на можливе стягнення усіх “центрів орієнтації” в одну координатну точку. Розбивання “центру орієнтації” на два полюси, що найчастіше застосовується у літературі, формує, відповідно, бінарну, або дзеркальну композицію вірша. Така композиційна парадигма допускає зіставлення персонажних свідомостей за ставевими, національними, соціальними чи професійними ознаками, рідше – одиниць, які сходяться між собою на осі живе/неживе. Останній варіант особливо практикується в ліриці, і показовим прикладом для цього може бути вірш Франка “Христос і хрест”: цей заголовок конкретизує формулу цілої назви збірки “З вершин і низин”, полюси якої і в композиції цілої збірки, і в композиції окремого вірша почергово взаємозамінюються, що й створює ефект оманливого кривого дзеркала. Існують певні узусні стереотипи людського сприйняття, за якими Христос обов’язково повинен бути носієм недосяжного світу “вершин” та асоціюватися тільки з Розп’яттям, а хрест – з чимось тлінним, низинним, речовим. Франко цього не заперечує, а лише нагадує нам, що існує ще й інша іпостась – Христос “серед запаху і цвітів” і хрест як щось більше, ніж церемоніальне “старе дерево смерті” [11, т.1, 64]. Однак про “вищу іпостась” хреста читач може тільки догадуватися з підтексту, основна сюжетна лінія розгортається винятково за характером першого типу персонажа. Це дає змогу говорити про особливу асиметричну структуру бінарного заголов-

ка, компоненти якого взаємодоповнюють огдин одного: Христос своєю жертвою відкриває людям “вищу свідомість” хреста, а хрест як уособлення тлінності робить з Бога *чоловіка ближчим, вищим* до людей. Крім того, алітераційний принцип, на якому побудовано заголовок вірша, також сприяє тому, що цей бінарний заголовок набуває характерних ознак однополюсного чи одноголосого епоніма.

Дублетні заголовки у тій формі, в якій їх знала епоха Просвітництва, в часи Франка вже не збереглися. Однак “почерк” таких заголовків можна відчитати у назві “Фуль, цар єгипетський” або в таких віршах із підзаголовками, як “Пані Февросія. (Наслідуване)” та “Женщина. Алегорія на привітання товариства “Руських женщин” у Станіславо-ві.” Їх специфіка полягає у тому, що вони зорієнтовані водночас на два типи читацької свідомості: раціоналістичний та емоційний, що, на думку Н.Кожині, є *спробою примирити між собою зовнішнє та внутрішнє начала в заголовку*, а тому, відповідно, і передбачають орієнтацію у формі безособової нарації, але за умови, що заголовки і підзаголовки у спільній просторовій структурі тією чи іншою мірою наближаються до форми подвійного заголовка [5, 173]. Франкові зразки “розшарування” заголовка задають власний горизонт для сприйняття: перша частина має раціоналістичну спрямованість, коли друга до емоційної сфери залучає також орієнтацію автора на тип “непосвяченої” свідомості – саме для неї Франко й подає свої видавницькі коментарі про те, ким є ліричний герой на ім’я Фуль, або в якому жанровому ключі слід прочитати “Пані Февросію” та “Женщину”. У другому випадку поет виходить на контакт із свідомістю “непередбачуваного” читача, тому й пояснює йому, що вірш із знаком *Наслідуване* не варто сприймати серйозно, натомість жанрова вказівка *алегорія* в “альбомному” підзаголовку повинна підказати читачеві, що мотивами й образами цього поетичного твору ні в якому випадку не можна легковажити і, тим паче, розуміти їх у буквальній площині значень.

Фабульний *центр тяжіння* встановлює між заголовком і текстом тип ієрархічних відношень, а тому найпоказовішим є для такої форми координації поетичних творів як ліричний цикл. На думку В.Сапогова, у ліричному циклі фабула репрезентована насамперед у його жанровій формулі, заголовку чи першому рядку віршів [10, 92], і, відповідно може реалізовуватися в описових, сюжетних та жанрових заголовках. Описові заголовки у ХІХ-ХХ ст. затратили свій первісний статус, почали вживатися переважно з метою стилізації (“Житіє, і страждання, і спіймання, і смерть, і муки, і прославлення преподобного Селедія”), а тому і центр у них стає подвійно відсутнім. Частково функції описового заголовка перебирає на себе перший рядок у віршах з “нульовим” заголовком. Крім того, на “описове” походження натякають назви циклів із семантично нейтральним індексом “Притчі”, “Легенди”: *центр тяжіння* у них відсутній, оскільки вірші, що входять до їхнього складу, не обов’язково повинні рубрикуватися, їхній жанровий статус був би зрозумілим і без спільного “грифа”. З іншого боку, назви циклів “По селах” і “До Бразилії” вмонтовують певний сюжетний стрижень, на який нанизують вірші, що цей “сюжет” безпосередньо реалізують. *Центри тяжіння* у такому сюжеті розсіяні: відштовхуючись від назви циклу, вони розпадаються на кілька структурних одиниць, які створюють ефект незавершеної ліричної оповіді. Це пов’язано, зокрема, з тим, що в заголовку відсутня пряма вказівка на жанр, що й дає змогу авторові вільно комбінувати між собою різнопланові ліричні події.

Жанрові заголовки, якщо вони не є тільки екстралінгвістичними індексами, як правило, “заломлюють” дві перспективи розуміння тексту: з погляду автора і з погляду реципієнта. Якщо автор використовує жанровий “індекс” (залежно від власних творчих мотивацій) закладає з метою називання свого твору, то це тому, що він орієнтується на

той генологічний горизонт, який формується у читацькій “пам’яті” під впливом подібних рецептивних індексів. Але автор може також пропонувати і власний горизонт бачення жанрової матриці тексту, вказуючи таким чином на бажане для себе розшифрування заголовкового індексу як зразка “ущільненої аббревіатури” [2, 194]. Випереджаючи сподівання читача, автор додатково увиразнює другий план свого тексту за допомогою підзаголовка. Найчастіше він є жанровим, що з погляду порівняльного літературознавства відбиває, на думку Анатолія Волкова, *спосіб авторського підкреслення рецепції* [9, 203]. Ця рецепція поступово розгортається у жанрову матрицю, яку вже представляє не сам заголовок чи його “двійник” – підзаголовок; вона задається через читацьке сприйняття системно: вказує на тему, художню проблему, тип конфлікту, естетичний пафос, екстенсивність чи інтенсивність відтворення художнього світу, що, в інтерпретації Наума Лейдермана, є тими аспектами, які розкривають зміст жанрової структури як *“своєрідного коду до естетичного ефекту (катарсису), системи мотивувань і сигналів, що керують естетичним сприйняттям читача”* [8, 22]. Цей ефект досягається шляхом схрещення горизонту автора (у підзаголовку) та горизонту читача, який, як правило, зосереджується в центрі самого заголовка. Контакт заголовка з підзаголовком звужує сферу “незаповненого” простору, що утворюється між назвою і текстом, а, відповідно, ущільнюється сигнал, який імпульсивно передається від автора до читача. Цей сигнал фіксує часопросторовий темпоритм, жанрові та композиційні особливості оформлення вірша, з одного боку, а також ті позатекстуальні впливи (алюзійні, ремінісцентні, символічні), що визначають рівень “прозорості” заголовкової формули.

Центри тяжіння, за допомогою яких визначається “спорідненість” заголовка з основним текстом, впливають на внутрішню типологізацію заголовкової свідомості за ознаками фабульного, хронотопічного, жанрового чи композиційного окреслення текстової структури. Саме на заголовку сходяться внутрішні наративні лінії основного тексту, тому тип свідомості, який пропагує лірика, визначається у тому горизонті, що його закладає автор, починаючи писати твір, і який продовжує читач в акті “відтворення” написаного.

Література:

1. Гальперин И.Р. Ретроспекция и проспекция в тексте // Филологические науки. – 1980. – № 5. – С. 44-52.
2. Григорьев В.П. О слове заглавий и структуре образов // Григорьев В.П. Поэтика слова (На материале русской советской поэзии). – М.: Наука, 1979. – С. 194-199.
3. Іванюк Б.П. Вірш-троп як тип художнього цілого // Радянське літературознавство. – 1988. – № 7. – С. 38-44.
4. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 349-366.
5. Кожина Н. Заглавие художественного произведения: онтология, функция, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики: 1984. – М., 1988. – С. 167-183.
6. Корман Б. Лирика Некрасова. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – С. 98-99.
7. Ламзина А. Заглавие // Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины: Уч. пособ. / Под ред. Л.В.Чернец. – Москва, 2000. – С. 94-107.
8. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982.
9. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001.
10. Сапогов В. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс, 1980.
11. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976-1986.

12. Эко У. Заметки на полях. Заглавие и смысл // Эко У. Имя Розы. – Москва, 1989. – С. 428-431.
13. Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст./ За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 368-401.
14. Maatje F. Versuch einer Poetik des Raumes // Landschaft und Raum in der Erzählkunst / herausgegeben von A.Ritter: die Sammlung. – Darmstadt, 1975.– Bd. CCCXVIII. – S. 393-416.
15. Ukraina irredenta. 13 + 2. – К., 1997.

Мар'яна ГІРНЯК (Львів, Україна)

АВТОР У ТЕКСТІ: ПРИСУТНІСТЬ ЧИ ЗНИКНЕННЯ?

(НА МАТЕРІАЛІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ В.ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА)

Навіть смерть автора є тією грою,
яку виконує сам автор.

Поль Рікер

Роль автора у творенні значення тексту, можливість існування авторської інтенції, відповідальність автора за сказане і його взаємини з читачем, правомірність зіставлення автора-творця і біографічного автора стали одними з найскладніших, найсуперечливіших, але й найпопулярніших проблем у сучасному літературознавстві. Справедливий протест проти ототожнення реальної людини і митця, розуміння того, що інтерпретація може відрізнятись від інтенцій автора і що кожний читач, у такому разі, стає співтворцем значення художнього тексту, зумовили твердження про абсолютну відсутність автора у власноруч створеному світі, про його обов'язок розчинитися в потоці безособового мовлення і назавжди щезнути, померти для свого читача. Така радикальна зміна перспективи не може не викликати дискусій і не поставити кількох принципових запитань: чи не вимагає кожна інтерпретація тексту принаймні якихось припущень про інтенцію автора як суб'єкта висловлювання? А якщо навіть не вимагає, то чи вдалося нам заповнити простір, який залишився вільним після зникнення автора? Чи не переводиться згадана проблема, насправді, в обговорення різних способів авторської присутності, в полеміку щодо більших чи менших повноважень, на які має право претендувати автор?

Неможливість адекватного тлумачення тексту, його відмінність від авторського задуму, неоднозначність висловлювання зауважили ще в античності. Гідно переймаючи "естафету", кожна епоха вносила свої уточнення до цієї проблеми, збагачуючи її власним розумінням і утверджуючи її невичерпність, а двадцяте століття остаточно визнало, що прозорість мови втрачена, а це означає, що зникла відповідність слова і реального змісту. "Слова й загадка їхнього поєднання завжди мене лякали ... Слова вульгарні, нікчемні й двозначні" [12, 123], – так розмірковує Іполіт Миколайович, персонаж одного з найвідоміших українських письменників XX століття В.Петрова-Домонтовича. Такий предмет роздумів чи не всіх героїв Домонтовичевої прози; така проблема стояла, ма-

буть, і перед реальною біографічною особою – перед В.Петровим, який у своєму “Записнику” занотує: “Ніколи не намагайтесь порозумітися, якщо хочете, аби вас зрозуміли” [12, 446]. Напевне, саме тому, за свідченнями Ю.Шереха-Шевельова, він “більше думав не про те, що сказати, а про те, чого не сказати, не договорити” [28, 92], і вважав за краще залишитися “таємничим сфінксом” (С.Павличко) української літератури, аніж дозволити приклеїти собі безапеляційне тавро агента НКВД чи жертви режиму, яке не має нічого спільного з вартістю його літературних текстів. Саме в цьому контексті виправдовує себе теза Р.Барта про “смерть автора”: “Як соціальна особа, автор давно мертвий: він більше не існує як громадянська, емоційна, біографічна особистість” [1, 483], а це означає, що не варто сакралізувати чи канонізувати його постать, так само, як і не можна відмовляти в праві називатися письменником з огляду на біографію з сумнівною репутацією. Але чи доречним є абсолютно протилежний підхід, який постулює принципову відокремленість автора від тексту? І чи справді цей підхід послідовно дотримується своєї позиції?

Розмежовуючи поняття “твір” (те, що сказав автор) і “текст” (те, що сказалося, незважаючи на авторську волю), Р.Барт наголошує на тому, що текст – це “багатовимірний простір, де поєднуються і сперечаються один з одним різні види письма” [1, 388], де замість автора говорить сама мова. Автор перетворюється в скриптора, який несе з собою не настрої і почуття, а безмежний словник, і письмо стає “тією царинною невизначеності, неоднорідності та відхилення, де втрачаються сліди нашої суб’єктивності” [1, 384]. Водночас М.Фуко, який теж виступає за зникнення автора (автор, на його думку, є перешкодою утворення множинності значень та інтерпретацій), вважає письмо поняттям, яке насправді намагається “делікатно зберегти екзистенцію автора” [25, 600], оскільки приховані значення і замовчування переводять “авторську емпіричність” у “трансцендентальну анонімність”. Але як же тоді говорити про “вільну циркуляцію значень”, якої так домагається вчений, якщо вона якраз існує в тексті, у письмі, що є місцем присутності (чи відсутності присутності) різних значень або їхніх “слідів”? Ж.Дерріда, який ґрунтовно досліджував проблеми письма, зазначає, що “письмо, як щось відмінне від суб’єкта, водночас і створює, і руйнує його” [11, 196], що воно “розщеплює в мові все те, що хоче бути континуальним, і водночас з’єднує все те, що здається розірваним” [11, 201], тобто, підтверджуючи безконечність такої гри значень, філософ не заперечує “присутності у відсутності”, говорить не лише про руйнування, а й про творення суб’єкта, ідентичність якого, безумовно, буде іншою в кожному “тут і зараз”, оскільки “все відображене вже роздвоєне в самому собі, а не лише в своєму образі” [11, 155].

Таким чином, від повного заперечення суб’єктивності ми переходимо до проблеми роздвоєння, фрагментарності особи, розщеплення людської свідомості, що виявляються на рівні дискурсу, де суб’єкт постає щоразу Іншим, де він, як стверджував Лакан, розсіюється і водночас набуває бажаної цілісності [34, 398]. Про ідентичність *ipse*, яка передбачає мінливість, змінюваність особи, говорить і П.Рікер. Визначаючи світ, суб’єкт здатний визначити себе *самого*, але нарративна ідентичність, з огляду на проблему постійності в часі і на труднощі знайти відповідь на запитання “хто я?”, уможливує ситуацію, де “самість звільнюється від тотожності” [21, 144]. Чи не пов’язана ця проблема і з тим фактом, що на основі художнього тексту (чи навіть твору) неможливо відповісти на запитання, ким насправді є автор? Оскільки навіть несвідоме намагається втілитися у слові, оскільки в ньому може щось “сказатися” навіть без авторської волі, істинного обличчя автора читач побачити не здатний, автор може по-різному виявлятися в різних частинах тексту, а це означає, що кожного разу ми матимемо справу не стільки з автен-

тичним автором, скільки з його масками. Очевидно, саме в цьому і причина різноманітних спроб повністю елімінувати автора з тексту: неможливість побачити і до кінця збагнути автора вводить у спокусу його заперечити.

Проте заперечити ім'я автора не так уже й легко. М.Фуко визнає: “факт, що під тим самим іменем з'явилося кілька текстів, вказує на те, що між ними встановився зв'язок гомогенності, спорідненості, автентичності одних текстів через використання інших” [25, 602]. У цьому контексті доречно згадати А.Компаньона, який слушно зауважив: “застосування методу паралельних місць ... з його тенденцією використовувати для з'ясування темного місця в тексті інший фрагмент того самого, а не іншого автора свідчить про те, що навіть найбільш затяті скептики все-таки зберігають якусь віру в авторську інтенцію” [15, 80]. Однак треба зазначити, що автор не обов'язково служить для нейтралізації суперечностей і для встановлення зв'язку гомогенності, адже той самий М.Фуко стверджує, що “функція автора не є простим і чистим посиланням на реальну постать, оскільки вона може одночасно породжувати кілька “я”, кількох суб'єктів” [25, 607]. З цієї фрази можна зробити висновок, що Фуко теж не відмовляється повністю від автора: називаючи його “що” замість “хто”, перетворюючи його в “функцію”, учений насправді вважає недопустимим ототожнення автора з письменником і з вигаданим наратором, але залишає за ним право принаймні на якусь функціональну роль.

Поява кількох “я” стає характерною для інтелектуальної прози В.Петрова-Домонтовича. Катастрофічна несталість людського життя, розірвана біографія і втрачена автентичність турбує чи не всіх його персонажів. Тема двозначності слів і почуттів, двоїстості особи з'являється чи не на кожній сторінці художніх творів письменника. Важко втриматися від спокуси і не провести паралелі з майже аналогічними думками Петрова-Бера як культуролога. Ми розуміємо, що таке зіставлення апелює до автора як реальної особи, але навіть Ю.Шевельов, який виступав, наприклад, за прочитання Стусових поезій поза рамками “героїчної біографії”, говорив про внутрішню єдність наукового й літературного доробку В.Петрова, про те, що філософські й літературні його твори становлять текстову цілість. Звичайно, такий підхід теж не можна вважати ідеальним чи абсолютним, але, якщо читачеві надається можливість інтерпретувати текст згідно зі своїми уподобаннями, бажаннями і схильностями, то чому йому повинно бути заборонено використати свої знання про біографічного автора для витворення “свого”, саме такого образу автора? Зрештою, навіть Р.Барт, з одного боку, говорить про смерть автора, а з іншого – про те, що “ніби загубившись посеред тексту, в ньому завжди ховається не хто інший, як автор” і що “хоча він більше не має батьківської влади над твором ... я продовжую бажати Автора тексту. Мені необхідний його лик, так само, як йому мій” [1, 483]. Що стосується Петрова-Бера-Домонтовича, то, як влучно зауважила С.Павличко, “автентична суть автора, знаком якої є ім'я, не відображена жодним окремо, ні трьома разом” [19, 123]. Автор розкривається в тексті, однак, у випадку В.Домонтовича, формою розкриття стають маски і шифри, натяки і замовчування.

Інтелектуальна проза В.Домонтовича дуже добре надається до виокремлення “слідів” автора в тексті, до з'ясування особливостей проекцій його свідомості на текстуальну дійсність. Непевність епохи, втрата старих цінностей, людина, яка гостро переживає кризу ідеологій, тоталітарне суспільство, раціоналізація та технізація людського існування, втеча від себе і кохання до далекої, плінність часу та відносність істини, без-

* Як приклад, можна навести твердження Р.Барта: “Текст Бальзака – всі його твори у своїй взаємопов'язаності” [2, 192].

грунтя і зацікавлення історією, зокрема високою скитською культурою, “приміткові студії” і неоднозначне ставлення до модерністського мистецтва – такий ще далеко не повний перелік проблем, які з’являються в наукових і культурологічних працях, переосмислюються, щоразу доповнюються і модифікуються в художніх творах письменника. Бажання порівняти різні тексти і шукати “справжнього” автора особливо з’являється в творах, які наближаються до автобіографічних (“Болотяна Лукроза”, “Мої Великодні”, “Передвеликоднє”). У межах цієї статті неможливо проаналізувати всі особливості функціонування згаданих ідей, простежити, як вони набувають суперечливих відтінків, перетворюються в парадокси, що є однією з характерних рис Домонтовичевого стилю, але варто зазначити, що саме вони стали основою для неодноразових тверджень літературознавців про те, що в романістиці В.Петрова можна знайти апробацію різних його теорій, тез і припущень [5, 206], що присутність автора постійно відчутна в творах В.Домонтовича [26, 195], що письменник часто звертається до колізій власного життєвого досвіду і намагається “прописати” його в текстах [17, 29], що філософсько-ліричні роздуми Ростислава Михайловича належать не стільки героєві твору, скільки, радше, самому авторові, тобто Домонтовичеві [6, 71] тощо. Невипадковість звернення до тих чи інших тем, до тих чи інших персонажів (особливо в романізованих біографіях) підтверджують слова самого Петрова-Домонтовича: “Зрештою, кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе” [20, 242]. Відповідно його персонажі – Григорій Скворода, Сава Чалий, Ван Гог, Марко Вовчок, Куліш і Костомаров (цей ряд можна продовжити) – “утворюють одну серію, яку замикає особистість самого автора” [18, 55], і зрозуміло, що в читача може виникнути запитання: “чи справді Домонтович-Петров пережив у своєму житті ті психічні проблеми, які в перебільшеному вигляді проектував на своїх героїв?” [27, 108]. Звісно, сприймати надто серйозно самоінтерпретацію і самовираження митця не варто, але сама можливість такого запитання, можливість поцікавитися, що, як і чому з’являється в художньому тексті, бажання декодувати автора через його текст свідчить про небезпідставність розмов про авторську свідомість, яка водночас не заперечує того, що в кожній частині тексту, прагнучи збагнути авторську інтенцію, ми можемо натрапити на чергову маску, на гру, на іронію автора.

Ю.Шерех влучно зауважив, що деталі Домонтовича завжди містять у собі щось більше, ніж видно на поверхні, і справжній смак відчує лише той, хто зможе розпізнати приховані натяки і збагнути їхню багатозначність. Уміти читати Домонтовича – означає не сприймати конкретно всього, про що говорить автор. “Це майстерна гра, яку автор провадить з читачем. Як кіт з мишею” [29, 311], і, поки читач сміється, скажімо, з Комахи, автор сміється з читача, який не бачить, що за цим може стояти. З одного боку, “приміткове існування” Серафікуса, для якого кількість приміток важить більше, ніж сама праця, викликає сміх чи, щонайменше, подив, а з іншого – дослідження В.Петрова про П.Куліша важко назвати “безпримітковим”. Напевне, подібні факти і сприяли тому, що літературознавці вважали можливим говорити про наявність рис автопортрета в образі Комахи. Справді, спадає на думку, що Домонтович міг іронізувати над Петровим, турбуючись, щоб він сам не перетворився в Серафікуса. Проте, мабуть, рацію має Р.Горбик, який слушно зазначає: “Автор був схожий на всіх своїх героїв, але не був жодним із них” [7, 139].

Очевидно, в цьому контексті не можна не згадати концепцію М.Бахтіна: “від автора вимагається не відмова від себе і своєї свідомості, а незвичайне розширення, поглиблення і перебудова цієї свідомості, щоб вона могла помістити повноправні чужі свідомості” [3, 80]. Ці чужі свідомості є не об’єктами, а суб’єктами, з якими треба ввійти в повноправний діалог – як авторові, так і читачеві. Таким чином, автор у своєму творі

перебуває всюди і ніде, він перетворюється у своїх героїв і змушений бачити те, що бачать вони. З ним не можна сперечатися, як з персонажем. “Шукайте, кому я співчуваю чи не співчуваю. Ви не знайдете цього. Шукайте, як один погляд переходить в інший, зовсім відмінний від першого” [3, 77], – так звертається Бахтін від імені автора до читачів (ці слова чи не найкраще відповідають Домонтовичевому стилю). Проте це не означає, що автор у тексті відсутній. Без авторської свідомості не з’являється свідомості інших, без автора не заговорять персонажі. Автор просто роздає всі свої слова чужим голосам, у тому числі й образу автора, який можна знайти в “трансгредієнтних” [4, 14], позазнаходжуваних щодо персонажа моментах. Звідси можна зробити висновок, що автор усе-таки виявляє свою індивідуальність у творі, тільки його образ – образ особливого типу, який не має остаточної оформленості, який твориться в кожному процесі читання, конкретизується у свідомості читача і залишається в його пам’яті як певне враження, як щойно витворений “лик”. З огляду на сказане, важко заперечити цікавій думці Бахтіна: “Первинний автор не може бути образом: він вислизає з будь-якого образного представлення. Коли ми намагаємося образно представити собі первинного автора, то самі створюємо його образ, тобто стаємо первинним автором цього образу” [4, 353]. Лише так можемо прокладати шляхи до автора-людини. Зрештою, в цьому контексті варто пригадати і Юнга, який говорив, що між твором мистецтва і творчою людиною як винятковою особистістю існує найпотаємніший зв’язок, але перше не може пояснити другого. Ми маємо право робити якісь зіставлення і висновки, але “такі висновки ніколи не бувають переконливими. Вони є і будуть у найкращому випадку ймовірностями або вдалимими здогадами” [30, 121].

Розуміючи, що справжнє життя кожної особистості здійснюється в безперервному намаганні осмислити себе і збагнути свою іншість, усвідомлюємо й те, що в художньому тексті теж з’являється Інший, адже те, що залишається в тексті від реального автора, – результат його самооб’єктивації і намагання побачити себе збоку, очима Іншого. Проблема полягає в тому, що цей фіктивний Інший не здатний побачити свого істинного обличчя, а лише свій “лик”, одну зі своїх масок. Автор, таким чином, “є водночас суб’єктом, який свідомий, і об’єктом, якого він свідомий” [31, 356], і з кожною новою трансформацією в тексті він стає собою і кимось іншим. Напевне, саме тому процес, у якому ми намагаємося побачити і зрозуміти автора як іншу свідомість, – це діалог, що ніколи не завершується.

На амбівалентність людини і митця, на те, що митець не ідентичний жодній поста-ті, в якій він живе, неодноразово вказує Г.-Г.Гадамер. Як і П.Рікер, він вважає, що в процесі читання не відбувається діалог як такий, тому що автор не може відповідати читачеві, не може прийти на допомогу й уточнити сказане. Залишається тільки читати твір і шукати те, що приховане в самому тексті, навіть те, про що не знає сам автор. Як і П.Рікер, Гадамер вважає, що мистецтво промовляє до саморозуміння кожного реципієнта, який, інтерпретуючи текст, досягає самоінтерпретації. Але як Рікер, так і Гадамер не вимагають зникнення автора. Гадамер допускає “співіснування різних рівнів розуміння”, в тому числі й тих, що “оперті на автобіографічні знання” [9, 103], і не заперечує того, що в творі “можна віднайти історичну основу” [10, 8], а Рікер говорить про “складний зв’язок автора і тексту”, про те, що “текст – це те місце, де з’являється автор” і що “автор з’являється не інакше, як з появою першого читача” [22, 309].

Очевидно, тріаду “автор – текст – читач” справді варто розглядати в єдності, адже кожний із компонентів спрямований на формування значення твору, смисловий горизонт якого не може бути обмежений ні тим, що мав на увазі автор, ні “енциклопедією” (термін У.Еко) читача, відповідь якого завжди непередбачувана. Ця відповідь не може

бути тотожною з авторськими інтенціями, оскільки коди й асоціації автора і читача завжди відрізнятимуться між собою: “ідеальний читач – це незбагненна фікція” [35, 249]. Тому значення народжується, як слушно зауважує Ю.Лотман, разом із виникненням зв’язку між рівноправними точками зору. Щоб текст запрацював як “думаючий механізм”, потрібні дві мови, дві свідомості. Реципієнт може бути байдужим до інтенцій автора чи відгукнутися на його запрошення взяти участь у грі натяків і замовчувань, але, в будь-якому разі, текст залишатиметься простором для існування як одного, так і другого: і автор, і читач сприймають утворений світ як щось інтимне, особисте [16, 104]. Отже, Ю.Лотман теж не заперечує присутності автора; навпаки, він говорить про можливість існування в його свідомості певного стійкого тексту, який виявляється в численних варіаціях у різних творах цього автора.

Як би там не було, художній світ формується насамперед завдяки авторові, його творчій інтенції, і переломлюється через призму його свідомості. Зрозуміло, цей факт не означає, що автора можна трактувати як суб’єкта, який висловлює певну, чітку концепцію, механічно розподілену по різних голосах, але він пояснює, чому важко і, зрештою, неможливо відмовитися від автора як архітектора художнього простору. А.Ткаченко слушно зауважує: “якщо ж не визнавати автора, творця, заперечувати існування твору чи будь-якої центрованості, то само собою відпадає і питання індивідуального стилю” [23, 15]. Можна лише додати, що таке зникнення стилю не є найкращим виходом із ситуації, тим більше, що стиль – це не лише спосіб мислення і бачення світу, а й спосіб формування нарративних структур, творення образів, тобто це те, що дозволяє говорити про творчість письменника як про єдиний Текст. Виступаючи за повагу до авторської волі, Р.Гром’як наголошує на “етичних вимірах інтерпретації”, які не повинні дозволяти “довільної інтерпретації на основі деформації тексту” [8, 26]. Подібну позицію займає і А.Ткаченко, який постулює наявність у художньому творі “ядра” – відносно сталого значення, що притягує чи відштовхує множинність тлумачень. Без сумніву, якась частка істини в цьому існує, але виникає запитання: звідки ми можемо знати, що насправді хотів сказати автор (який відрізняється від біографічної особи)? де ми “влвли” його інтенції, а де помилилися? що становить основу цього “ядра”?

У цьому контексті доречно згадати У.Еко, який, заперечуючи надінтерпретацію текстів, стверджує, що “світ літератури – це світ, за допомогою якого можна встановити, чи читач має відчуття реальності чи він упав жертвою власних галюцинацій” [32, 13], і протестує проти невмотивованого бажання шукати друге значення навіть там, де воно не існує. З іншого боку, він вважає, що інтенції емпіричного автора не можуть бути критерієм правильної інтерпретації. Щоб якимось розв’язати ці суперечності, У.Еко пропонує поняття Лімінального Автора, який перебуває в тій межовій ситуації, коли автор “уже не є емпіричною особою і ще не є текстом”, коли “він змушує слова (або слова змушують його) встановити потенційний ряд асоціацій” [13, 566]. Так чи інакше, У.Еко теж не вдається залишити автора осторонь. Учений визнає, що свідчення емпіричного автора допомагає з’ясувати, як відбувався творчий процес. Крім того, навіть тоді, коли мова йде про інтерпретацію “відкритих творів”, які передбачають право читача звертатися до власних кодів і власної енциклопедії, У.Еко стверджує: читач має шанс “вставити щось від себе, але це “щось” завжди залишається в межах того світу, який мав на увазі автор” [33, 62].

Взаємодію автора і читача дозволяє і феноменологічна критика. Р.Інгарден трактує літературний твір як інтенційний об’єкт, що поступово конститується у свідомості через акт читання, але джерелом існування цього твору є інтенційні акти свідомості автора [14, 180]. Як приклад для ілюстрації цієї тези можна навести епізод з Домонтови-

чевого роману “Без ґрунту”, коли через музику в уяві персонажа народжується образ Лариси Сольської: внутрішня асоціація приводить до кристалізації образу, який стає інтенційним об’єктом двох свідомостей – композитора і реципієнта. Творчий акт повторюється двічі.

Інтерпретуючи текст, читач “бере в дужки” схильність до ідеологій, до суспільних, історичних та культурних явищ і зосереджується на тексті, що є вираженням свідомості. Якщо спочатку феноменологи заперечували будь-які зв’язки текстуального світу з реальністю, то пізніше визнали, що окремі аспекти авторської свідомості відображені в літературному тексті і що “глибинне “я” автора залишається джерелом його літератури [34, 566]. Саме тому важливо вивчити всі твори письменника, щоб простежити взаємозв’язки власних “життєвих світів” автора, віднайти сліди його індивідуальності. Ж.-П. Рішар навіть намагався відкривати у творі ключові поняття, які дають змогу розкодувати світогляд того чи іншого письменника. Проте критики Женевської школи дуже добре розуміли, що між авторським реальним “я”, недосяжним для читача, і феноменологічним “я”, притаманним текстові, є велика різниця, яка існуватиме навіть тоді, коли читач докладє всіх зусиль, щоб максимально відтворити інтенційні акти автора.

Така ситуація виникає не лише у зв’язку з різними кодами автора й читача, а й через те, що автор, промовляючи в кожному “тут і зараз” саме це слово, а не інше, порізнному виявляється в різних частинах тексту, стає щоразу іншим і щоразу ідентичним. Щось подібне відбувається і з Петровим-Домонтовичем. Його текст “спотикається об те, чого він зовсім не хотів сказати, рие всілякі бічні ходи, щоб позначити власний шлях” [24, 28]. Домонтович зробив усе, щоб викликати в читача спокусу зіставити емпіричного автора з персонажами та нараторами художнього світу і не знайти його автентичного і завершеного образу в жодному з них. У тексті автор знімає з себе відповідальність за свою ідентичність, стає невловимим для читача, але, зникаючи в одному місці, він з’являється в іншому, щоб так чи інакше нагадати про свою присутність.

Література:

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – 615 с.
2. Барт Р. S/Z. – Москва: УРСС, 2001. – 232 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.
5. Боярчук О. “Неокласична” проза Віктора Домонтовича як різновид модернізму // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології: Зб. наук. праць. – Рівне, 2001. – Вип. X. – С. 205-214.
6. Василюшин І. Віртуальний світ українського екзистенціалізму (Ю.Косач і В.Домонтович) // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 70-75.
7. Горбик Р. Знімання масок, або Лист у вічність. Віктор Домонтович і світовий контекст // Вітчизна. – 2001. – № 11/12. – С. 136-143.
8. Гром’як Р. До питання про етичні виміри інтерпретації // Слово і час. – 2000. – № 1. – С. 24-26.
9. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова. – Львів: І, 2002. – 186 с.
10. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
11. Деррида Ж. О граматології. – Москва: Ad marginem, 2000. – 511 с.
12. Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – К.: Гелікон, 2000. – 518 с.
13. Еко У. Поміж автором і текстом // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 564-578.
14. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 176-206.

15. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
16. Лотман Ю. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
17. Матвієнко С. Людина кількох епох // Критика. – 2000. – № 6. – С. 28-31.
18. Матвієнко С. Опосередковане зізнання: Віктор Петров та його “Особа Сквороди” // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 54-60.
19. Павличко С. На зворотному боці автентичности. Культурфілософія Петрова-Домонтовича-Бера (1946-1948) // Сучасність. – 1993. – № 5. – С. 111-125.
20. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров. – К.: Україна, 1994. – 316 с.
21. Рікер П. Сам як інший. – К.: Дух і Літера, 2002. – 458 с.
22. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 305-323.
23. Ткаченко А. Між Хаосом і Космосом, або в передчутті неструктуралізму // Слово і час. – 2000. – № 2. – С. 11-15.
24. Фуко М. Археологія знання. – К.: Основи, 2003. – 326 с.
25. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 598-613.
26. Хороб М. У світі самотності й самоти: екзистенціальна модель буття в повісті Віктора Домонтовича “Самотній мандрівник простує по самотній дорозі” // Сучасні проблеми мовознавства і літературознавства. Українська література в загальноєвропейському контексті. – Ужгород, 2002. – Вип. 5. – С. 190-196.
27. Черненко О. Аналіза світоглядних принципів у прозі В.Домонтовича // Сучасність. – 1994. – № 5. – С. 107-112.
28. Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: У 3-х т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 3. – С. 88-97.
29. Шерех Ю. Не для дітей // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: У 3-х т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 306-320.
30. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 119-138.
31. Bravo N.F. Doubles and Counterparts // Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes /Ed. by P.Brunel. – London and New York: Routledge, 1996. – P. 343-382.
32. Eco U. O literaturze. – Warszawa: MUZA SA, 2003. – 310 s.
33. Eco U. The Role of the Reader. – Bloomington: Indiana University Press, 1984. – 273 p.
34. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms /Ed. by I.R.Makaryk. – Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1993. – 656 p.
35. Ohmann R. Literatura jako akt // Teoria literatury i metodologia badań literackich / Red. D.Ulicka. – Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1999. – S. 229-251.
36. Ricoeur P. Appropriation // A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination /Ed. by M.J.Valdés. – Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1991. – P. 86-99.

Юлія КИНДЗЕРСЬКА (Тернопіль, Україна)

ОБРАЗИ ЧИТАЧА ТА АВТОРА ЯК ФОРМАНТИ МЕТАЛІТЕРАТУРНОГО ДИСКУРСУ У РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА “МАГ”

Джона Фаулза вважають фундатором постмодернізму в літературі Великобританії. Так, Н.Б.Маньковська пише, що поява “Жінки французького лейтенанта” знаменувала зародження постмодернізму в цій країні [10, 184]. Але про постмодерністське спрямування цього письменника недвозначно свідчить вже його попередній роман “Маг”: М.Бредбері відзначав, що після виходу цього роману, одного з найвидатніших творів британських шістдесятих, Фаулз зайняв позицію провідного романіста Великобританії, хоча багато критиків визнали це з запізненням [18, 357].

Слід зазначити, що британський постмодернізм, очевидно через свою деяку “неканонічність”, залишається поза увагою більшості українських дослідників. Особливо це стосується творчості Дж.Фаулза: майже всі автори робіт про постмодернізм згадують його ім'я як одного з найяскравіших представників напряму, однак ґрунтовного дослідження його доробку практично не існує. Окремі аспекти його творчості розглядали С.Павличко (романи як зразки філософської та інтелектуальної британської прози, філософське підґрунтя гри письменника) [11; 12; 13], Н.Жлуктенко, що вивчала його твори з точки зору психологізму [4; 5; 6]. Питання фаулзівської гри стало темою дисертаційного дослідження О.Сачик, яка також присвятила аналізу гри, як вияву постмодерного світогляду письменника, статті [14; 15; 16], де зосереджує увагу на аналізі його роману “Мантиса”. Релігійно-філософська проблематика у творчості письменника зацікавила Г.М.Костенко [8]. Н.Д.Білик звертає увагу на домінування у другій половині ХХ століття “роману про митця”, окремо виділяючи проблему протистояння героя-митця ворожому філістерству. Зокрема дослідник пише, що англійським письменникам (Мердок, Фаулзу, Уейну) більшою чи меншою мірою притаманна “віра в мистецтво як ефективний засіб протидії процесам відчуження і дегуманізації, що набули великого розмаху в сучасному світі” [3, 20].

Постмодерне спрямування письменника виявляється українськими дослідниками у романах “Мантиса” та “Жінка французького лейтенанта”, і їх висновки базуються на рецепції цих творів як суто металітературних, тоді як вплив постмодерністського світогляду на творчість письменника в цілому все ж залишається за рамками студій.

З огляду на все вищесказане, метою статті визначаємо дослідити роман Джона Фаулза “Маг” в контексті авторського бачення проблеми читач і автор у художньому тексті. Дослідження здійснюється відповідно до актуальних завдань літературознавства, зокрема — студій наратологічних, метакритичних, торкається проблем комунікативної функції літературного твору, його рецепції та інтерпретації.

Роман “Маг” органічно поєднує у собі екзистенційні переконання автора, його охудожнену інтерпретацію психоаналітичних теорій та практику постмодерністського письма, що формує багатовимірність та багатоплановість оповіді, ускладнену підкресленою металітературністю.

Гра з поняттями реального та вигаданого, ефект “другої реальності” досягається в романі за допомогою прийому “текст у тексті”. Ю.Лотман вказує: “Гра на зіставленні “реального/умовного” характерна для будь-якої ситуації “текст у тексті”. <...> Подвійне закодування деяких ділянок тексту, які ототожнюються з художньою умовністю, призводить до того, що головний простір тексту сприймається як реальне” [9, 590]. Внутрі-

шній текст включає кілька рівнів: текст розповіді Кончіса (автора внутрішнього тексту) про своє життя, який ділиться на розділи, пов'язаний сюжетно та композиційно; постановки метатеатру, сюжетно пов'язані з розповіддю Кончіса; вставні тексти брошур, газетних вирізок, листи тощо, що слугують референціями для підтвердження істинності розповіді Кончіса; психоаналітичні звіти про проведений експеримент, об'єктом якого був Ніколас; різноманітні несловесні знаки, які несуть у собі певну інформацію (наприклад, пісня та сморід у розділі 21, лялька та череп у розділі 57, твори мистецтва, які стають також знаками у тексті). Вистави метатеатру виступають продовженням оповіді і фактично є її складовими, оскільки, на думку С. Четмена, наратив може актуалізовуватись будь якими засобами, здатними передати подвійне часове структурування (тобто час події, про яку оповідається і дискурсивний час, тобто час, коли це оповідається) [19, 118]. Кожен епізод метатеатрального дійства по своїй суті є оповіддю (пооява Жюлі у ролі Лілії, епізод, який відтворює події під час другої світової війни, постановки з Артемідією та Аполлоном). Текст виступає як єдине полотно, у якому всі знаки взаємопов'язані і розуміння кожного з них дозволяє зрозуміти весь текст в цілому: "Повсюди у спектаклі ця взаємопов'язаність, ниточки між подіями" [20, 311]. Подібними знаками тексту виступають і персонажі метатеатру, написані письменником як актанти, тобто семантичні функції, за допомогою яких рухається сюжет спектаклю.

Мотивацією для потрактування пригоди героя як текстової є бачення письменником свого героя Ніколаса Ерфе людиною, що читає, філологом. У протагоніста поцінування світу та людей проходить крізь призму мови та літератури. Наприклад, Алісон, дівчину яка його кохає, він характеризує як "живий оксюморон" ("Вона була дивною, ніби живим оксюморonom" [20, 24]), маючи на увазі поєднання у ній непеєднаних, на його думку, рис. Внутрішні проблеми і конфлікти він також схильний вирішувати у "філологічний спосіб" — за рахунок витіснення їх з реального рівня на естетичний, нереальний. Письменник вважає цю рису вадою, породженою загальним замилюванням формою при ігноруванні змістом, перенесенням мистецьких мотивів у реальне життя, що притаманно ХХ століттю і, відповідно, прищеплюється споживачу мистецтва: "Я почав призвичаюватися до факту смерті Алісон; я почав витіснити її зі сфери моральності в сферу естетики, де з цим легше собі дати раду // за допомогою цього злого засобу, уникання справедливих докорів сумління, віри, що страждання, яке ми переживаємо, обов'язково очистить нас або принаймні зменшить нашу ніщість, утвердить наше само виправдання, віра в те, що страждання до певної міри облагородить життя, ось так, за допомогою притаманної двадцятому століттю відмови від змісту заради форми, від смислу заради видимості, від етики заради естетики <...>" [20, 401]. Таке двозначне ставлення до мистецтва та до культури загалом властиве не лише Фаулзу, який у романі вибудовує модель "моральної терапії засобами мистецтва" [26, 76] і, одночасно, вказує на небезпеку естетичної гегемонії. П.Во знаходить присутність цієї позиції й у інших британських письменників, називаючи імена Фаулза, Голдінга, Мердок та Котта, які, на її думку, "вважають, що в нетрадиційному та "десакралізованому" суспільстві і після нацизму естетичне бачення може здаватися лібералізуючим, але насправді може репрезентувати потенційну і могутню деструктивну та небезпечну силу" [26, 120].

Через присутність внутрішнього тексту, структуруючого роман, логічно постає питання про автора і читача цього тексту, автора та героїв його. Тим самим у роман вводиться металітературний дискурс, котрий дозволяє включити в текст елемент теорії літератури, відповідно її "охудоживши". Д.Лодж пише, що металітература у британсь-

кому виконанні полягає у “відступах” у романі, переважно сфокусованих на традиційному завданні романіста зобразити характер і дію. Ці уривки допускають штучність конвенцій реалізму, навіть коли використовують їх; вони підлещують читача, визнаючи його або її інтелектуальну рівність, достатню компетентність для того, щоб не розчаруватися від розуміння того, що літературний твір є швидше вербальною конструкцією, аніж клаптиком життя” [23, 207]. Протагоніста відразу ж попереджують про те, що його пригода є текстовою і чимось на зразок книги: “І цьому зараз вчать в Оксфорді? Читати книгу з кінця?” [20, 139]. Відповідно, книга не є реальністю, а навпаки становить її субститут, який “заступає” її, підкуповуючи ілюзорністю магічного гіперреалізму: “Складалося враження, ніби світ раптово, за останні три дні, був створений заново, і лише для мене” [20, 157]. Автором внутрішнього тексту виступає Кончіс, який вигадує сюжет, конструює форму (“Він розповідав про свій приїзд до Бурані не так, як людина розповідає про щось, що з нею насправді трапилось; він розповідав, як драматург, якому за ходом п'єси потрібно вставити якийсь анекдот” [20, 109]; “<...> в його об'єктивності було щось, що більше пасувало б ставленню автора до його персонажа, а не нехай і старшого, вже зміненого чоловіка до його власного минулого. Це швидше була біографія, а не автобіографія” [20, 133]; “Кончіс тут був схожий на деяких сучасних поетів: намагався втиснути десять значень в один символ” [20, 186]).

Кончіс займає позицію автора, який грається у “недостовірного оповідача” [23, 154]. Якщо спочатку оповідь Кончіса сприймається як вигадка через дистантність зображуваних подій, спосіб подачі, то наступним кроком наратора (Кончіса) є намагання переконати читача (Ніколаса) в істинності сказаного, через що у роман вводяться додаткові тексти (різноманітні брошури, газетні вирізки, журнальні статті, документальний фільм та ін.). Функція “недостовірного оповідача” у тексті полягає у тому, щоб виявити “прірву між видимістю та реальністю, і показати, як люди перекручують або приховують останню” [23, 155].

У метатеатрі Кончіс виступає режисером, продюсером, актором, автором, тобто він перебирає на себе всі ті ролі, які може зіграти автор у романі, оскільки лише роман, вільний у своїй формі, може дозволити автору це зробити на відміну від кінематографа — командного продукту [21, 23]. Отож, письменник грається у “гру в бога” так само, як і Кончіс, і таке поєднання людського і божественного в особі автора повертає нас до архаїчного розуміння природи героя як напівбога. Про нову іпостась митця як героя в сучасному світі багато розмірковує Дж. Г'юер. Він доводить, що у добу фрагментованих псевдогероїв — кіно- та поп-зірок, спортсменів і політиків, лише митці, творчі особистості можуть відповідати критеріям, які висувалися суспільством до героїв. Г'юер пише, що лише вони здатні досягти “великих цілей та висот”, залишивши пам'ять про себе у віках [22, 115]. Цю фаулзову специфіку (відводити саме письменнику героїчну роль) підкреслив В.Палмер: “У кожному романі Фаулз виводить персонажі, які намагаються створити, як це роблять митці, нове буття з хаосу свого життя <...> Для персонажів Фаулза, мистецтво стає головним стимулом для самовизначення, моральної дії, і, врешті, екзистенційного життя” [24, 29]. Така теза впливає з особливої позиції письменника щодо мистецтва та його сили впливу, адже саме мистецтву письменник відводить провідну роль у вихованні людини та підкреслює його здатність змінити суспільство.

Присутність автора-оповідача у тексті дозволяє Фаулзу розгорнути свої погляди щодо письменства, ролі романіста у творі і, ширше, у суспільстві. Суттю самого письменства Фаулз вважає гру, тому що письменники завжди є дітьми, які граються у дорослому світі реальності. Вони створюють свій власний фікційний світ, що не обов'язково є далеким від реальності. Гра в Бога фактично є художнім втіленням праці письменника,

подібно до того, як Бог створив світ, письменник конструює художній світ твору. А тому, не можна вимагати від письменника правди, бо “чесний романіст є майже оксюморон” [21, 66].

У романі знаходить вираження і класична уже концепція Р. Барта про “смерть автора”, згідно якої читач народжується тоді, коли вмирає автор [1, 391]. У передостанньому розділі другої частини, тобто в кінці внутрішнього тексту, Фаулз зображує могилу Кончіса, яка символізує смерть автора. У наступному розділі протагоніст зустрічає Алісон, персонаж який виступає у романі як реальність, тобто читач покидає простір тексту і входить у позатекстову реальність. Але слід наголосити, що могила Кончіса є лише одним із трюків творця метатеатру, насправді він живий, тобто у романі письменник насправді утверджує думку про те, що, незважаючи на всі модні теоретичні концепції, автор живий, і лише він творить художній твір. Саме цю позицію письменника підкреслює і Л.Баткін, який пише, що автор для Фаулза “*альфа і омега* суцього” [2].

Включення в дійство Ніколаса-читача виступає “охудожненою” концепцією рецептивної критики про читача як співтворця тексту. Ніколас виступає в ролі читача цього тексту. Його можна вважати “читачем-ескейпістом” (Дж.Тім), адже він шукає у різноманітних текстах обґрунтування власній життєвій позиції спостерігача, і непомітно для себе виявляється втягнутим у текст пригоди, тікаючи від реальності. Його прагнення повірити в реальність ілюзії не йде всупереч з його критичним ставленням до оточуючого його світу. Дж. Тім вважає, що “текстуалізація читача” виступає однією з найхарактерніших ознак магічного реалізму ХХ століття, і базується на схильності наївного читача ідентифікувати себе з героєм книги, втягуючи його в переживання буття у двох світах — реальному та вигаданому [25, 238]. Парадокс магічного реалізму, на думку дослідника, якраз полягає в тому, що у тексті твору такий читач-ескейпіст виявляється буквально втягнутим у текст, перетворюючись уже на “актора, агента художнього світу”, втрачаючи при цьому безпеку стороннього спостерігача [25, 239]. Власне, тут ми маємо справу з “магічним обуквальненням” виразу “бути поглинутим читанням” [25, 240], і метою письменника виступає прагнення застерегти читача від надмірного захоплення фікційним світом. У романі Фаулза ця мета органічно переплітається з екзистенційним прагненням повернути людину до реального життя, пояснити їй сіль буття у світі. Водночас текстуалізація Ніколаса-читача та його конфлікт з Кончісом-автором, де текст стає ареною, якраз ілюструє думку Тіма про те, що доля читача у такому тексті перетворює його на “жертву, якщо не трагічну фігуру” [25, 243].

Ніколасові необхідно зрозуміти цей текст, дешифрувати, бо від його інтерпретацій та реакцій залежить подальший розвиток тексту, тобто конструювання його змісту: “<...> моє незнання, моя натура, якості були якось необхідні для цього спектаклю” [20, 186]. Власне постійні алюзії, на яких побудована розмова Кончіса і Ніколаса до певної міри націлені на випробовування Ніколасової читацької компетенції, його вміння розрізняти реальність та фікційність. Намагання Ніколаса знайти правду викривають його як наївного читача, що схильний ототожнювати автора, оповідача з самим письменником, вишукуючи референції всьому почутому. Власне історія Ніколаса, виражаючи розвиток його як читача, розкриває авторське ставлення до рецептивної дилеми “пояснення чи розуміння”. Третя частина роману присвячена пошуку читачем смислу прочитаного тексту і має інтерпретаційний характер. Зокрема, у ній письменник частково розкриває значення знаків внутрішнього тексту, відтворюючи герменевтичне розуміння. Якщо Ніколас починає з пошуку пояснення того, що відбувається, тобто діє як несамостійний, невмілий читач, то в останній частині він починає сам шукати і знаходити розуміння. Саме як прихід до розуміння можна реінтерпретувати героїчну пригоду Ніколаса, адже

при розумінні “відбувається сплав, синтез горизонтів інтерпретатора і минулого. <...> Розуміння — це створення більш високої спільності, що долає як власну, так і чужу виключність” [17, 258]. За переконанням Фаулза, читання художньої літератури повинно завжди бути евристичним, навчаючим процесом, а письменникам варто пам’ятати, що на них покладена не лише розважальна, але й моральна, етична функція [21, 442]. Тому процес читання можна розглядати як архетипну пригоду героя, який прагне нового знання.

Читач роману стає жертвою авторської гри, подібно до того, як Ніколас заплутується в Кончісових інтригах. М.Коваль твердить, що при “сприйнятті постмодерністського тексту проблема змісту переходить з рівня колективного та об’єктивного світу, що функціонує за принципами метаоповідей, на рівень індивідуалізованого розуміння” [7, 35]. Подібно до того, як Ніколас здійснює пригоду всередині наративу внутрішнього тексту, реальний читач проходить аналогічний процес, читаючи весь роман, стаючи жертвою фаулзової гри, обманюється у своїх сподіваннях, вибудованих на основі літературних конвенцій.

Водночас, Ніколасове становлення можна вважати становленням письменника. Ніколас “читає” роман-пригоду, здобуваючи досвід, необхідний для письменника, тому що світ, яким власне є література, можна творити лише холодним досвідом [21, 16]. У “зоні чуда” протагоніст зустрічає автора, що творить особливий світ метатеатру, майстерність якого випробовувалась і доводилась неодноразово (“Був Лєвер’є, Мітфорд і я, але були ще інші, чиїх імен я ще не знаю, довга низка імен, яка сягала тридцятих” [20, 392]). На початку роману він переживає творчу кризу, тоді як в кінці пригоди він стає письменником, підтвердженням чого є роман, який написаний від його імені. Письменник не може народитися, не будучи читачем, відтак його джерелом та школою є здобутки попередньої літератури, яка дає натхнення та ідеї.

Здогадку про те, що темою “Мага” можна назвати відтворення процесу становлення майбутнього письменника, підтверджує і той факт, що образ Ерфа отримав своє продовження в образі Денієла Мартіна, письменника. Це підтвердив і сам Фаулз, коли говорив про те, що це один образ відділений чвертю сторіччя [21, 441]. Таким чином, формула героїчної пригоди міфу трансформується в романі і репрезентує алгоритм творчого пошуку та зростання письменника, набуття ним досвіду, необхідного для роботи. Письменник для Фаулза стає героєм, спроможним змінити світ на краще, про що він пише в есеї “Я пишу, отже, я існую”. Дар письменника — це його зброя, яку він спрямовує проти філістерської мряки суспільства. Для Фаулза єдина мета — свобода в екзистенційному розумінні. Письменник у Фаулза входить в поняття “меншості”, “митців-проповідників” (the Few). Вони своїм життям та творчістю набувають власної автентичності і протистоять пресингу більшості, “натовпу профанів” (the Many), які відповідають суті “божевільного західного світу грошей та розваг” [21, 13].

Аналізуючи роман іншого відомого письменника-постмодерніста Дж.Барта “Загублений у кімнаті сміху”, Девід Лодж вказує [тут він вдається до алюзії на есе Дж.Барта “Література виснаження” — Ю.К.], що звернення до теми становлення майбутнього письменника є “виснаженим” коментарем до великої традиції автобіографічного роману-про-хлопця-який-виросте-і-стане-письменником” [23, 208], що свідчить вже про певну модельність роману “Маг” як металітературного твору.

Таким чином, твір, який відносять до жанру психологічного роману, вказують на його подібність до магічного роману, відкривається перед нами як роман про письменника, його творчий пошук, якому передують пошук себе і набування досвіду, що для Фаулза є обов’язковою передумовою реалізації певного літературного задуму. Літературо-

знавці схильні були шукати металітературність у романах “Жінка французького лейтенанта” (особливо у знаменитому тринадцятому розділі, де автор говорить про всезнаючого автора, як бога в межах літературного твору), або у пізнішому доробку письменника — “Мантиссі” та “Деніелі Мартіні”, але не бачили його у першому творі письменника. Поєднання металітературності з екзистенційною проблематикою створює особливий стиль письменника, який У.Палмер назвав “екзистенційна металітература” [24, 29]. Вважаємо, що багатство художнього світу письменника, глибина його світогляду, парадоксальність підходу до вирішення основних завдань письменника є невичерпним джерелом для натхнення дослідника. Тим більше, що в Україні не так багато досліджень його доробку.

Література:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. — М.: Прогресс, Универс, 1994. — 616 с.
2. Баткин Л. Автор, оказывается, не умер // Иностранная литература. — 2002. — № 1 // <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/1/batk.html>
3. Білик Н.Д. “Роман про митця” повоєнних років // Література Англії ХХ століття. — К.: Либідь, 1993. — С. 7-27.
4. Жлуктенко Н.Ю. Інтелектуальна проза Джона Фаулза // Література Англії. ХХст. — К.: Либідь, 1993. — С. 319-350.
5. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман ХХ века. — К.: Вища школа, 1988. — 160 с.
6. Жлуктенко Н.Ю. Мистецтво і мораль у творах Дж.Фаулза // Фаулз Дж. Вежа з чорного дерева. — К.: Дніпро, 1986. — С. 267-275.
7. Коваль М. Гра в романі і гра в роман.(Про творчість Джона Барта). — Львів: Піраміда, 2000. — 129 с.
8. Костенко Г.М. Релігійно-філософська проблематика та її художнє втілення в англійському романі 1950–1970-х років: Автореф. дис. ... канд.філол.наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний університет. — Дніпропетровськ, 2001. — 20 с.
9. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. 2-е вид., доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — С. 581-595.
10. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000. — 347 с.
11. Павличко С. Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті / Передм. Д.Наливайка. — К.: Основи, 2001. — 559 с.
12. Павличко С. Лабіринти мислення. — К.: Наукова думка, 1993. — 105 с.
13. Павлычко С.Д. Игра в действительность. Философское содержание “магического театра” в творчестве Джона Фаулза // Литература и общественное сознание Запада. Сборник научных трудов. — К.: Наукова думка, 1990. — С. 9-32.
14. Сачик О.І. Категорія гри в творчості Джона Фаулза: Автореф. дис. ... канд.філол.наук: 10.01.04 / НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. — К., 1997. — 16 с.
15. Сачик О. Мистецтво гри // Слово і час. — 1997. — № 8 — С. 68-69.
16. Сачик О. Творча гра та ігрова творчість // Всесвіт. — 1999. — № 1. — С. 45, 114-116.
17. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М.: Интрада — ИНИОН, 1996. — 319 с.
18. Bradbury M. The Modern Novel. — London: Penguin Books, 1995. — 516 p.
19. Chatman S. What Novels can do That Films Can't (and Vice Versa) // On Narrative. — The University of Chicago Press, Ltd., London, 1984. — P. 117-136.
20. Fowles J. The Magus. — London: Vintage, 1997. — 656 p.
21. Fowles J. Wormholes. Essays and Occasional Writings. — London: Vintage, 1999. — 484 p.

22. Huer J. Art, Beauty and Pornography: A Journey Through American Culture. — Buffalo: Prometheus Books, 1987 // <http://www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=98195306>
23. Lodge D. The Art of Fiction. Illustrated from Classic and Modern Texts. — Penguin Books, 1984. — 240 p.
24. Palmer W. J. The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood. — Columbia, MO: University of Missouri Press, 1974 // <http://www.questia.com/PM.qst?action=openPageViewer&docId=96316826>
25. Thiem J. The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction // *Magical Realism: Theory, History, Community*. — Durham: Duke University Press, 1995. — P. 235-247.
26. Waugh P. The Harvest of the Sixties: English Literature and Its Background. 1960–1990. — Oxford; NY Oxford Univ. Press, 1995. — 240 p.

Ольга КОГУТ (Тернопіль, Україна)

ТЕОРЕТИЧНІ МЕЖІ “АВТОРСЬКОЇ МАСКИ”

В ПОСТМОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Проблема автора завжди привертала до себе увагу письменників, критиків та літературознавців. Парадокс проблеми у тому, що “живий” автор (людина, яка реально пише текст) в художньому творі відсутній, а натомість є “образ автора” або “авторська маска”. Можна продовжити термінологічний ряд багатомірності авторської присутності у тексті: “імпліцитний автор”, “експліцитний автор”, “концептуальна персона”, “авторська функція”...

З другої половини ХХ століття активно стали розвиватися ідеї про кінець традиційної філософії, історії, релігії, моралі, була задекларована теза про смерть суб’єкта, автора, Бога (хоча генетично Ніцшеанівське “Бог помер” треба було б ставити попереду). У цьому ряду найбільш популярним стало висловлювання щодо “смерті автора”. Дискурс окреслили Р.Барт та М.Фуко. У статті Р.Барта “Смерть автора”, яка була написана у 1968 році, ця теза була проголошена, а розвинув її М.Фуко у своїй більш ґрунтовній розвідці “Що таке автор?”, основні положення якої були озвучені на засіданні Французької філософської спілки 22 лютого 1969 року в Колеж де Франс.

Час, який пройшов від дня написання цих праць, показав, що не варто так категорично та однозначно розуміти цей вислів. Р.Барт підняв проблему, яка стала особливо актуальною у кінці 60-х років. Переворот в уявленні про автора насамперед пов’язаний з усвідомленням такого феномену як інтертекстуальність, коли твір вирвався з простору свідомості автора і потрапив у контекст інших. Барт підкреслює, що із зникненням автора текст починає сприйматися зовсім по-новому. Кожне прочитання вносить щось своє у інтерпретацію, а отже це оновлення змісту “посягає” на владу автора. І це вже власно не його твір, а всіх тих, хто до нього звертається. Таким чином, автор “відчужується” від свого тексту: твір пишеться тут і зараз, у момент його прочитання. Метафора “смерть автора” означила неможливість визначити реального автора, він

втратив своє місце у творі. На думку Р.Барта, якщо привласнити текст автору, то це наділить твір кінцевим значенням, замкне його.

Але якщо помер автор, то хто або що надає тексту певної цілісності? Це читач. Таким чином, його народження зумовлено смертю автора. В акті комунікації перевага надається тексту та читачеві, а значення автора нівелюється.

М.Фуко намагався поглянути на проблему автора з точки зору всієї культури. Це питання виникає, на його думку, і в історії філософії, і науки – в цілому в області гуманітарних знань. М.Фуко в деяких аспектах полемізує з Р.Бартом, намагаючись знайти певний простір у художньому творі, де б автор не щезав.

Називання імені – це не лише номінативне значення: “...ніхто не може перетворити власне ім’я в чисте і звичне посилення. Воно має інші функції, крім функцій вказування”: є чимось іншим, ніж вказівка, жест, палець, яким вказуємо на когось. Власне ім’я є еквівалентом опису” [7, 601]. І навіть більше, з погляду М.Фуко, власне ім’я та ім’я автора розташовані між двома полюсами опису та означення і повинні мати тісний зв’язок із тим, що вони називають, не будучи ні способом опису, ні способом позначення. Також “...ім’я виконує певну роль щодо нарративного дискурсу, утворюючи класифікаційну функцію. Таке ім’я припускає групування в цілісність певної кількості текстів, їх визначення та розрізнення методом протиставлення іншим текстам” [7, 602]. Таким чином, ім’я маркує певний спосіб нарації, який окреслюється декількома текстами. Однак автор може бути творцем не лише художнього тексту, а й теорії, традиції, і таку особу Фуко означає як “транс-дискурсивну” (наприклад, К.Маркса та Фройда).

У тексті завжди є якась певна кількість знаків, що відсилає до автора. Це особові займенники, дієвідміни, прислівники часу і місця дії... “Ці елементи виконують неоднакову роль в дискурсах з авторською функцією і дискурсах, позбавлених цієї функції” [7, 606].

М.Фуко вводить термін “авторська функція”. Вона є “...характеристикою способу екзистенції, колообігу та функціонування окремих дискурсів у суспільстві” [7, 603]. Цілком природно виникає питання: а яким дискурсам притаманна авторська функція, а яким – ні? Легше привести ряд текстів, які позбавлені її. Це анонімні художні твори (епос, розповіді, оповідання, трагедії, комедії) та наукові праці, які на сьогодні втратили авторитет авторства.

М.Фуко заперечує традиційне розуміння автора як того, хто забезпечує основу не тільки для пояснень подій у творі, а й розгляд їх крізь призму його біографії, соціального стану, через виявлення основного задуму. Він зупиняється на чотирьох критеріях автентичності, за допомогою яких традиційно інтерпретували образ автора, і приходиться до висновку, що “... не можна ототожнювати автора з реальною постаттю письменника, так само як і ототожнювати його із видуманим оповідачем” [7, 606].

Отже, шокуючи теза про “смерть автора” була сприйнята не адекватно, буквально – взагалі як заперечення права існування реальної людини-творця. Якщо ж проаналізувати концепції Р.Барта та М.Фуко з точки зору сьогодення, маючи змогу звернутися і до інших праць, то побачимо, що вони акцентували увагу на багаторівневості сучасного письма, на зміні певних умовностей в сучасній літературі, ускладненні стосунків між автором і текстом, на більш складному розумінні природи художнього суб’єкта, більш глибокому аналізі його свідомості. Метафора “смерть автора”, на нашу думку, розкривається у значенні зникнення всюдисущого та всезнаючого творця, який говорить устами своїх героїв, які в свою чергу є рупорами його ідей.

Барт і Фуко, які підняли питання суб’єкта в тексті, дали поштовх для розгляду проблеми людської суб’єктивності в різних формах дискурсивної представленості. З

нової точки зору предстала проблема оповідної ідентичності. Це питання підняли у своїх працях Дерріда, Лакан, Фуко. Нове розуміння оповідної ідентичності представив П.Рікер у розвідці “Час і оповідь”.

Практично кожному читачеві притаманний певний життєвий досвід, який є антиномічним за своєю природою. З одного боку, він є досить стійким явищем, а з другого – мінливим. Завдяки цій антиномії ускладнюється сам процес ідентифікації, яка може відбуватися на рівні персонажа, інтриги, оповіді і т.д.

Класична реалістична література звулила людину і її буття до меж “типового героя в типових обставинах”. Модерна і постмодерна збунтувалася проти цього, показала вичерпаність такої форми зображення людини. Нове письмо ускладнило природу персонажу, значна увага була приділена негативному герою, з яким важко ідентифікувати себе читачеві. Хоча процес підсвідомої ідентифікації є важливим для сприймання твору “наївним читачем”.

У ряді термінологічних означень автора у тексті зустрічаємо дефініцію “концептуальна персона”. По суті – це суб’єкт філософського дискусю. Історія філософії постійно продукує певні концептуальні персони. Їх не можна ідентифікувати з філософами, які творять текст, і одночасно не варто ототожнювати з персонажами.

Концептуальна персона – це швидше імпліцитний автор. Це той, хто живе і мислить в реальному авторові. Філософ у своїх творах звертається до концептуальних персон, (реальний філософ – “Я”, а концептуальна персона – “він”). Один автор може створити велику кількість концептуальних персон, основна функція яких не продемонструвати який художній образ, а розгорнути думку-ідею, створити поняття.

Сприйняття постаті автора в другій половині ХХ століття було неоднозначним: від повного заперечення у структуралізмі (Барт, Фуко), рецептивній естетиці (Інгарден, Гусерль) до перенесення уваги на діалог автора і читача у наратології.

Новий підхід зосередив увагу на комунікації, яка здійснюється за допомогою різних оповідних інстанцій на різних оповідних рівнях. По-перше, імпліцитного автора (абстрактного автора) – це “повествовательная инстанция, не воплощенная в художественном тексте в виде персонажа-рассказчика и воссоздаваемая читателем в процессе чтения как подразумеваемый, имплицитный образ автора” [3, 51]. Йому відповідає імпліцитний читач, який знаходиться також поза структурою художнього твору. По-друге, експліцитного автора – це “фигура в тексте” – рассказчик, принадлежащий миру художественного вымысла и ведущий повествование от своего лица, т.е. “фиктивный автор” всего ли произведения или его части, выступающий в качестве персонажа романного мира” [3, 165], якому відповідає експліцитний читач. Ці бінарні опозиції чітко розділені за своїми оповідними рівнями. Основною інстанцією виступає наратор, який якщо виступає від імені анонімною 1 особи, то співпадає з функцією експліцитного автора.

Таким чином, ХХ століття, яке проголосило “смерть автора”, насправді представило глибокий аналіз суб’єкта-автора, який відкрив нові модифікації свого “Я” у тексті. З’явився новий автор – “інший”. Сучасний постмодерний роман саме репрезентує цього “іншого” митця, який “відчужується” від твору, показує свою “самість”. Автор, який послуговується постмодерним методом, не прагне створити нову картину світу, нового героя. Він творчо опрацьовує “старі” теми і проблеми, активно послуговуючись ремінісценціями, цитатами, посиланнями, алюзіями; використовуючи бурлеск і травестію, спрямовуючи свій текст на діалоги з іншими (текстами). Це можуть бути і його власні твори, що “...спричиняє виникнення такого явища як авторство-полімпсест: безпосереднє й алюзійне цитування власних текстів і текстів інших авторів...” [5, 6]. У такому випадку важко говорити про стиль, – це швидше різнобарвна стильова палітра. Це новітня

поліфонія. Головною ознакою постмодерніського письма є інтертекстуальність, лінгвістична та літературознавча гра, підкреслена штучність написаного. Автор спрямований на містифікацію читача, яка стає одним з улюблених прийомів.

Для сучасних романів зникнення образу автора саме по собі було б згубним: відсутність чіткої побудови, розхристаність, затемненість, фрагментарність сюжету, колажність композиційної побудови тексту... утруднювали б сприйняття художнього тексту як чогось цілісного. Організуючою ланкою виступив образ автора, який "...настраивает и организует реакцию имплицитного читателя, обеспечивая тем самым необходимую литературную, коммуникативную ситуацию" ...[3, 192].

На думку Ільїна І.П. – автор, який ризикнув з'явитися в тому чи іншому вигляді на сторінках свого твору, тим одразу видає свою стурбованість з приводу того, що може зіштовхнутися з "читачем, який не відбувся". Автор відповідно підозрює, що всією структурою твору (загальною мораллю історії, роздумами і діями персонажів, символікою оповіді) йому не вдасться заманити читача вступити в комунікативний процес, і він повинен взяти сам слово, щоб розпочати безпосереднє спілкування, особисто витлумачити свій задум. Тому Ільїн розглядає маску в умові загрози комунікативного провалу, який може бути зумовлений фрагментарністю дискурсу та нарочитою хаотичністю композиційної побудови роману. Авторська маска виступає як головний засіб підтримки комунікації і як змістовий центр постмодерного дискурсу. З іншого боку, "... в условиях острого дефицита человеческого начала в плоских, лишенных живой плоти и психологической глубины персонажах постмодернистских романов, фактически марионеток авторского произвола, маска автора часто оказывается единственным реальным героем повествования, способным привлечь к себе внимание читателя" [4]. Вона намагається нав'язати наївному читачеві свою інтерпретацію. "Ее отличает иронический характер; автор "явно забавляется своей авторской маской и ставит под вопрос самые понятия вымысла, авторства, текстуальности и ответственности читателя" [3, 192-193].

По суті авторська маска співпадає з такою оповідною інстанцією як імпліцитний автор у творах постмодернізму. Митець свідомо робить вибір: "Маска. Вот что мне было нужно. Я сел перечитывать средневековые хроники. Учиться ритму, наивности. Хронисты скажут за меня, а я буду свободен от подозрений" [6]. Вона допомагає автору висловити речі, про які він може говорити як інша особа і не сказав би він свого імені: "...игра с повествователем для меня была интересна и важна. В частности и потому ... что я ... увеличивал набор кулис и ширм, отгораживающих меня как реальное лицо или меня как автора-повествователя от персонажей повествования (в их числе и от повествующего голоса). Я чувствовал себя все лучше защищенным" [6]. Автор постмодерного твору свідомо відгороджується, ховається від читача, вступає з ним у гру. Він "...как действующее лицо постмодернистского романа выступает в специфической роли своеобразного трикстера, высмеивающего не только и не столь условности классической, а гораздо чаще массовой литературы с ее шаблонами: он прежде всего издевается над ожиданиями читателя, над его "наивностью", над стереотипами его литературного и практически-жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек – рациональность бытия" [3, 192-193]. З цією метою використовується і експліцитний автор або наратор, який знаходиться в середині, в художньому світі твору. Основна функція його – це створити ілюзію достовірності оповіді. Однак постійні зміни нараторів або голосів, які суттєво різняться між собою, руйнують її.

Ю.Андрухович в своїх трьох романах – "Рекреації", "Москвіада", "Перверзія" представив українському читачеві приклад сучасного постмодерного письма (з набором

жанрових рис інтелектуального, авантюрного, детективного, любовно-еротичного, фантастичного, готичного, карнавального).

Роман “Перверзія”, який вперше був опублікований у журналі “Сучасність”, а окремим друком вийшов у 2001 році – замикає карнавальну трилогію. У порівнянні з двома попередніми, він має надзвичайно ускладнену наративну структуру. Вона твориться завдяки розгортанню великої кількості текстів-документів, кожен з яких має власну організацію оповідних інстанцій. Ця “лавина текстів” повинна бути кимось або чимось організована у єдине ціле. І це робить видавець, з яким відбувається знайомство вже з перших сторінок. Реальний автор – Ю. Андрухович – одразу ж містифікує абстрактного читача (взагалі весь роман наповнений містифікаціями). Хто ж таки звертається до читача? Видавець, який ніби-то лише виступає упорядником текстів, вже в передмові починає послугоуватись ініціалами Ю.А., явно спонукаючи до ідентифікації його з реальним автором. Він (видавець – будемо поки що його так номінувати) знаходиться ніби-то поза текстом, виступаючи лише в передмові, післямові і в коментарях. Це людина знаюча. Саме він представляє читачеві головного героя – Стаха Перфецького: “Упродовж кількох років я напружено стежив за становленням цього непересічного суб’єкта, часами брав участь в його акціях та провокаціях...” [1, 14] – тим самим налаштовуючи “наївного” читача на сприйняття достовірності оповіді. Також видавець проводить власне розслідування загибелі Перфецького (чи зникнення? – наступна містифікація) і “чудесним” чином отримує несподіваний пакет документів, який проливає світло на те, що ніби-то сталося. Розгортання сюжету – у послідовно розташованих видавцем документах. Тобто він ніяким чином не претендує на авторство, а лише є упорядником. Перше запитання, яке виникає: а чому саме так розташовані тексти? І друге: чи можливо змінити їх послідовність? Видавець дає “досить розумне” пояснення: на його думку, саме так хронологічно розгортаються події. Хоча він і не претендує на єдино правильне “упорядкування”, заохочує читача мати власну версію, вступити у своєрідну “гру текстами”. Але одразу ж і застерігає: не квапитись, ознайомитись із його “варіантом”, чим вже “впливає” на сприйняття читачами твору. З іншого боку, видавець постулює адекватність документів: “...жодних текстових (чи позатекстових (цікаво, які це можуть бути? – О.К.)) змін” [1, 22]. І далі він дякує перекладачам з італійської, німецької, англійської мов за допомогу (а де свідчення адекватності перекладу, і чи взагалі він можливий? – О.К.). Видавець представляє себе як доволі ерудовану особу, яка володіє історичними, літературними, культурними фактами з життя не лише України, а й Венеції, вправляючи в своїх коментарях помилки у документах на кшталт: “Ні Іммануїл Кант, ні Едгар Алан По, ні, тим більше, П’єр Менар у Венеції ніколи не бували” [1, 50], або “Довгани є одним із народів, що населяють Україну. Цей факт доведений наукою” [1, 212]. Це людина досить прониклива: у післямові він знову ж таки “допомагає” “наївному читачеві” осмислити те, що він прочитав, і вирішити проблему авторства текстів.

Звернемося до документів. Всезнаючий і проникливий видавець класифікував їх: по-перше, це тексти “...тих документів, які потрапили в розпорядження поліції після зникнення Перфецького і докладного перекладу всього, що він лишив по собі в готельному номері... нотатники, аудіо касети з наговореними самим Перфецьким текстами, роздрук деяких комп’ютерних записів... По-друге, це тексти, які були й залишаються загальнодоступними і цілком офіційно опублікованими, ... запрошення, програмки, репортажі, газетні інтерв’ю... По-третє, це ряд надто дивних документів, які місцями шалено нагадують службові депеші, мають угорі загадковий шифр, складені частково італійською, частково німецькою, частково англійською мовами і писані різними особа-

ми... По-четверте, це розповіді кількох інших людей про епізоди, пережиті ними в товаристві Стаха... По-п'яте, шматки (знов таки різними мовами), але не знати ким залишені ... умовним “оповідачем”, чи то пак “спостерігачем”, чи може “наратором, який знає все про всіх, який водночас є всюди і якого немає ніде, крім літератури... Цілком окремий випадок – відеокасета, записана прихованою камерою” [1, 21-22].

Отже, перша група складається з текстів розшифровок аудіо касет та комп'ютерних дисків Стаха Перфецького. Перед нами оповідь головного героя від першої особи. В документі одразу зіштовхуємося з містифікацією, автором якої вже є сам герой: “Я сиджу в їхньому “альфа ромео”, припустимо (підкреслено нами – О.К.), що це “альфа ромео” [1, 23]. Це “припустимо” збиває “з пантелику”: то це все відбувається насправді, чи ні? Якщо видавець претендує на правдивість оповіді, то головний герой – одразу ж повертає вектор в цілком протилежну сторону. Виникає підозра, що це художній текст, який не претендує на достовірність. Герой ще сам не вибрав, про що він буде говорити-писати, вагається: “... і ми мчимо автобаном з Мюнхена у Венецію. З Мюнхена. У Венецію.” [1, 23]. Все, вже вибрав: місцем розвитку подій буде Венеція. Після такої містифікації, головний герой раптово змінює в оповіді “установку” на правдивість зображеного: “Це сталося зі мною позавчора...” [1, 23]. І далі у першому документі паралельно розгортаються дві оповідні лінії: минуле Стаха (не таке вже й далеке – 3 дні назад) і теперішнє (подорож в автомобілі), які мають свої ознаки. В основі першої – історія пригод Перфецького в Мюнхені, яка розкривається через подієвий план. Друга – це спостереження Стаха за картинами за вікном автомобіля і за його несподіваними супутниками. Тут переважає описове начало. Ці дві лінії оповіді не мають точок перетину.

Загалом у романі представлено 31 документ (якщо не враховувати передслово і післяслово видавця). Текстів значно більше, оскільки в один документ може увійти два і більше. У восьми з них Стах виступає як наратор (розповідь ведеться від першої особи): це 1, 4, 6, 8, 18, 22, 29, 31. У деяких документах йому лише частково надається право оповіді: в 14 представлений блокнот Стаха; у 21 – з донесення Церіни реконструюється перша частина виступу головного героя на семінарі “Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?”; у 24 – розгорнуте інтерв'ю з Перфецьким; у 28 – запис розмови Стаха і Ади на відеокасету. Більш цікавим є 30 документ, де в ролі розповідача від першої особи виступає відразу три героя: Ада, Стах і Розенбокк, поступово віддаючи один одному голос.

Таким чином, Стах Перфецький виступає у ролі різних оповідних інстанцій: і як “імплицитний автор” даних документів, і як наратор, і як актор в дискурсах інших персонажів. Його слухачами у тексті виступають різні особи: Ада, учасники семінару, імплицитний та експліцитний читач... Дискурс характеризується внутрішньою фокалізацією – він знає стільки, скільки і всі решта персонажів. Але для кого і чого пише Стах Перфецький? Виявляється для Юрія Андруховича, який живе в Івано-Франківську (про це ми дізнаємося в кінці оповіді у заповіті Стаха) і для певного читача (якому має все представити Юрій Андрухович). Однак записи і решта документів опиняються у видавця, отже він і є Ю.Андрухович.

Другу групу документів представляють офіційно опубліковані тексти, які доступні були всім – тим особам, що знаходяться поза текстом, але вони передбачаються як потенційні імплицитні читачі – жителі Венеції. Це читачі газет, де опубліковано інтерв'ю зі Стахом, Лайзою Шейлою Шалайзер, некролог про смерть барона Леонардо ді Казаллегра. З іншого боку, це друкована продукція семінару: запрошення, додатки, орієнтовна програма, меморандум. В цих текстах чітко означений автор і також передбачений чи-

тач – учасники семінару. У відношенні до цих конкретних текстів ці комунікативні пари є імпліцитними авторами і читачами, а до всієї романної структури – експліцитними, які знаходяться всередині дискурсу. Ці тексти марковані мовленням кожного наратора, а оповіді відповідає внутрішня фокалізація.

Інший ряд текстів представлено донесеннями, які адресовані загадковому Монсіньюру: від Церіни (під псевдонімом якої проглядає образ коханої Стаха – Ади Цитрини) та доктора (її чоловіка Януса Марії Різенбокк). Ці тексти, як і багато інших, позначені іронією і є пародіями. Наратор ретельно реконструює перебіг подій, звертаючи увагу на дрібниці, які не мають значення, і надто “оголюють” саму постать “шпигуна”. Оповідну манеру також характеризує внутрішня фокалізація.

На противагу попереднім текстам в документах 5, 7, 13, 19, 20, 25 виникає інша особа, – дискурс якої означається нульовою фокалізацією. Це всезнаючий оповідач.

Поява стороннього спостерігача у 5 документі спочатку не передбачає його ґрунтовної обізнаності у всьому. Він навіть не “впізнає” головного героя, плутаючи його з Різенбокком. Однак дуже швидко “виправляється” і завершує оповідь як “понадмірно детальне справоздання” [1, 68]. Всезнаючий наратор має свого читача, до якого шанобливо звертається: “кохане моє читальництво” [1, 67]. Вже у наступному документі він демонструє свою обізнаність: сам собі задає запитання про внутрішній стан Стаха Перфецького та Ади, їх стосунки, і докладно (із знанням справи) відповідає на них. Його цікавить (чи читача?): що сподобалось Перфецькому в Аді, і чи особисто він упевнився в своїх почуттях до неї? Чи намагався наблизитись до коханої? І що розповіла Ада про себе Перфецькому? Чи всю правду? А що вона приховала? Всезнаючий оповідач відкриває найпотаємніші закутки душі головних героїв. Він одночасно бачить розгортання подій навколо декількох персонажів – подаючи цілком оригінальну таблицю синхронного викладу цієї різноманітності подій (виступ Лайзи Шейли на семінарі і паралельно діалог Стаха і Ади, що графічно означено симетричним розміщенням тексту у двох колонках). Оповідач знає не лише “історії акторів”, а й зовнішні події не залишаються поза увагою. Він знає, що творилося в ті дні у Венеції, і що про це написали газети. “Хто ж він, цей спостерігач?.. Хто спроможний залізти в душевні глибини Перфецького та його супутниці з таким знанням справи і в той же час залишитися невидимим?” [1, 287-288]. Відповідь дає проникливий видавець у післяслові – це... сам Стах Перфецький, “... якого майже всі на світі мають за самовбивцю- потопельника і який є справжнім автором усіх (підкреслено нами – О.К.) (не деяких!) фрагментів цієї книги...” [1, 290]. У читача (імпліцитного та експліцитного) вже закралася така підозра.. У розмові з Адою Перфецький пропонує їй втікти з ним: “...мене справді ніхто не чекає, Я маю повне право на зникнення” [1, 267]. То хто ж таки Перфецький? У орієнтовній програмі семінару він представлений як почесний академік “Бу-Ба-Бу”, кавалер ордена “Літаюча голова”... Асоціації з Андруховичем розкидані по всьому твору: чи не є Стах Перфецький Ю. Андруховичем і одночасно – видавцем? Реальний автор – Ю. Андрухович – надів безліч авторських масок для того, щоб вступити в карнавальну, постмодерну гру з читачем, таким чином організовуючи твір у єдине ціле, пропонуючи різні версії прочитання:

“Я запропонував вашій неухважності всього тільки низку версій, кожна з яких зокрема є хибною, а всі разом вони суперечать одна одній... то він (карнавал – О.К.) і справді не повинен закінчитися ніколи, чи, принаймні, тривати настільки довго, наскільки ми ще не вичерпали свого кредиту в Небесного глядача” [1, 221]. Чи може читача?

Література:

1. Андрухович Ю. Перверзія. – Львів: Класика, 2001. – 290 с.
2. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – 388 с.
3. Ильин И.П. Авторская маска // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: ИНТРАДА, 1996.
4. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа // www.artinfo.ru/ru/news/default.asp
5. Ільчук Ю. “Смерть” чи “відродження”: до проблеми автора в постмодерній літературі // Магістеріум: Літературознавчі студії: Вип.2. – К.: КП ВД “Педагогіка”. – 1999. – С. 4-8.
6. Еко У. Записки на полях романа «Имя Розы» // www.artinfo.ru/ru/news/default.asp
7. Фуко М. Що таке автор // Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 2002. – С. 598-616.

Наталія ГРИЦАК (Тернопіль, Україна)

ПРОБЛЕМА “АВТОРА – ЧИТАЧА” У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

На сучасному етапі розвитку літературознавчої свідомості, рецептивна поетика, як явище, все більше набирає своїх власних ознак та характеристик. Літературознавча наука входить у нове русло свого життя. Художній твір тепер пов’язується не лише з фігурою письменника, але й з фігурою читача, стосунки яких будуються на партнерстві та рівності. Виходячи з вище сказаного, метою цієї статті є розгляд основних сучасних літературознавчих праць російських вчених, які вводять у ракурс своїх досліджень проблему “автор – читач”.

Активний розвиток літературної рецепції у Росії розпочався з 80-х років ХХ століття. У 1983 році вийшов в світ реферативний збірник “Современные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика)”, в якому розкривались основні принципи концепцій закордонних літературознавців і, в першу чергу, були проаналізовані теорії рецептивної естетики Г.-Р.Яусса, В.Ізера, Х.Д.Вебера та інших вчених.

Починаючи з кінця 80-х років 20 століття було видано декілька збірників, присвячених розгляду проблем рецепції художнього тексту, вченими Калінінського державного університету, зокрема: “Художественное произведение и его читатель” (1978); “Сборник научных работ” (1984); “Межвузовский сборник научных работ ” (1986); “Художественное восприятие: Проблемы теории и истории. Межвузовский тематический сборник научных работ” (1988) тощо. Такі автори статей як Г.Н.Іщук, І.Є.Баренбаум, В.З.Горна та ін. досліджували співвідношення історії читача та історії книги, форми читацького сприйняття, а також основні напрями у літературознавстві того часу.

У 1989 році був опублікований навчальний посібник О.Р.Левіної “Психология восприятия художественной литературы”, у якому розглядалися питання становлення та розвитку психології дитячого та юнацького читання як науки, а також її витоки, істори-

чні норми та традиції. Особлива увага приділялась проблемі використання результатів дослідження у практичній роботі з дітьми та юнаками [4, 35].

У період 90-х років у російській науковій літературі з питань літературної рецепції з'явилося декілька словників-довідників. Так, у 1991 р. під редакцією М.Строганова був опублікований словник-довідник "Художественное восприятие: основные понятия и термины" (Твер, 1991); у 1996 р. вийшов в світ енциклопедичний довідник "Современное зарубежное литературоведение" (відповідальні редактори та укладачі І.П.Льїн, Є.А.Цурганова). Метою цих словників-довідників було ознайомити читачів з основними термінами та поняттями рецептивної поетики. У 1999 році вийшла книга під редакцією Л.В.Чернец "Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины", де було розглянуто систему основних положень, що використовуються при аналізі літературного твору, а також при вивченні його генезису та функціонуванні. Однією із центральних проблем, яку досліджували автори цих праць, була проблема взаємодії автора та читача, а також особливості сприйняття читачем художнього тексту. Дещо пізніше з'явився невеликий за обсягом словник "Современное истолкование некоторых литературных терминов" (Рязань, 2000), у якому, переважно, розглядалися терміни літературної рецепції.

Однак зауважимо, що у сучасному російському літературознавстві особлива увага приділяється вивченню питань герменевтики та інтерпретації художнього твору, при цьому рецептивна естетика розглядається, за словами Є.А.Цурганової, як "конкретизація герменевтичних принципів" і "рецептивна естетика доповнює ці принципи соціально-історичними уявленнями" [6, 56]. Саме рецептивно-естетичні дослідження літератури, на думку Є.А.Цурганової, намагаються відновити конкретно-історичні та соціальні контексти сприйняття художнього твору читачем. Також дослідниця зауважувала, що зв'язок між герменевтикою та рецептивною естетикою полягає у тому, що в основі процесу розуміння завжди знаходиться сприйняття твору. Однак представники рецептивної естетики додали в тлумачення літературних явищ соціальний аспект, тобто у коло своїх досліджень вивели читача як своєрідну інстанцію. Саме цю ознаку рецептивної естетики Є.А.Цурганова виділяла як найважливішу, оскільки художній твір здобуває своє значення лише в акті його використання, тобто прочитання. До моменту прочитання, зазначала дослідниця, художній текст існує як знакова система, зміст якого потенційно прихований. Його реалізація, розкриття справжньої цінності відбувається у свідомості читача, в акті сприйняття.

Ще одна російська дослідниця А.П.Тупицька аналізувала рецептивну діяльність читача у руслі "розуміння" твору. У праці "Герменевтическая модель авторского понимания" (1995) вона розглядала художній текст з позицій читача як певне розуміння. При цьому "розуміння" безпосередньо пов'язано зі смислом твору, а також умов його передачі [8, 59]. А.П.Тупицька вважала, що у процесі рецепції художнього тексту розкривається ієрархія зв'язків і відношень між компонентами тексту, які залежать від установок читача. Це означає, що читацька рецепція тексту це, в першу чергу, народження власного тексту.

Дещо пізніше літературознавець В.М.Букатов у праці "Тайнопись «Бессмыслиц» в поэзии Пушкина: очерки по практической герменевтике" (1999) розміркував о можливості і необхідності суб'єктивного сприйняття літератури. На прикладах аналізу творів О.С.Пушкіна "В'язень", "Пам'ятник", поеми "Мідний вершник" та ін. автор опирався на вчення О.О.Потебні про сприйняття художнього твору як рівноправної співтворчості. Однак В.М.Букатов наголошував на тому, що сприйняття твору безпосередньо залежить від якості читання [1, 15]. Якщо при читанні твору читач отримав сильне позитивне чи,

навіпаки, негативне відчуття, то у більшості випадків він це пояснює якістю самого твору, але в жодному разі якістю свого індивідуального читання. Вчений зазначав, що якість читання залежить від багатьох причин: культури сприймаючого, його об'єму знань і життєвого досвіду, установки читання та ін. Тому реалії зображеного у художньому творі засвоюються читачем лише тоді, коли він побачив в цьому потребу для себе. В.М.Букатов запропонував термін “читання з толком” [1, 20], який означає конкретизацію кожного авторського слова, а також поєднання в розумі суб'єктивних та об'єктивних образів в єдине ціле. При цьому читач у своїй свідомості утримує картини двох нібито перпендикулярних площин: фабульної і наративної. Вчений рахував, що перша площина відображає об'єктивність написаного письменником, а друга – осмислення першого.

У 2001 році вийшла друком праця Н.І.Колодіної “Проблемы понимания и интерпретации художественного текста” (Тамбов, 2001), у якій автор фактично ототожнює сприйняття твору з його розумінням. Дослідниця констатувала, що “розуміння художнього тексту є процес, який спрямований на освоєння читачем багатоаспектної художньої сторони тексту” [3, 4]. При цьому вона вбачала, що розуміння можливо розглядати з двох сторін: зрозуміти означає осмислити, по-перше, не лише свої розумові дії, але й зміст художнього тексту, а, по-друге, зрозуміти означає зробити його предметом своєї власної думки. Н.І.Колодіна, як і її попередники, погоджувалася з тим, що сприйняття (розуміння) художнього твору буде більш глибоким за умови певних знань у читача.

Отже, ми розглянули лише деякі найважливіші праці, які відображають хід думок російських вчених-літературознавців з приводу рецептивної поетики. Проаналізувавши ці праці, ми можемо зробити висновок, що на сучасному етапі російські літературознавці використовують досягнення рецептивної поетики для вирішення практичних питань герменевтики.

Література:

1. Букатов В.М. Тайнопись «Бесмыслиц» в поэзии Пушкина: очерки по практической герменевтике. – М.: Флинта, 1999. – 126 с.
2. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. школа, 1999. – 556 с.
3. Колодіна Н.И. Проблемы понимания и интерпретации художественного текста. – Тамбов: ТГТУ, 2001. – 184 с.
4. Левина Е.Р. Психология восприятия художественной литературы. – М.: Высш. школа, 1989. – 56 с.
5. Попов В.А. Современное истолкование некоторых литературоведческих терминов. – Рязань, 2000. – 68 с.
6. Современные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика). Реферативный сборник / Отв. ред. Е.А.Цурганова. – М., 1983. – 184 с.
7. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник / Науч. ред. и сост. И.П.Ильина, Е.А.Цурганова. – М., 1996. – 199 с.
8. Тупицкая А.П. Герменевтическая модель авторского понимания // Понимание менталитета и текста. – Тверь, 1995. – С. 58-67
9. Художественное восприятие: основные понятия и термины. Словарь-справочник / Ред.–сост. М.Строганова. – Тверь, 1991.– 203 с.
10. Цурганова Е.А. Два лика герменевтики // Российский литературоведческий журнал. – 1993. –№ 1 – С. 47-55.

Ігор КУЗАВА (Луцьк, Україна)

Я-АВТОРА, АВТОРСЬКА ПОЗИЦІЯ І НАРАТИВНИЙ ДИСКУРС

У ПОВІСТІ В.АСТАФ'ЄВА „ВЕСЁЛЫЙ СОЛДАТ”

З середини ХХ ст. актуалізувалась проблема наратології. Утворивши її підвалини, Р.Барт [3], М.Бахтін [4], Е.Бенвеніст [5], К.Леві-Строс [6], Ю.Лотман [7], Б.Томашевський [11] та ін. відкрили широкі перспективи для нових досліджень, які успішно реалізуються сучасними літературознавцями [9; 10]. Спираючись на вчення Є.Бенвеніста та Ж.Женетта про розрізнення розповіді та дискурсу і розглянувши три базові поняття наратології – власну розповідь, історію, нарацію, І.Папуша дійшов висновків, що, на наш погляд, носять методологічний характер: „Для розуміння дискурсу, – слушно наголошує вчений, – нам потрібно постійно звертатися до ситуації, в якій він був висловлений, запитуючи себе: „хто говорить?“, „де?“, „коли?“. Адже в дискурсі є мовець, що помістившись всередині мовного акту, фіксує на собі найважливіші значення [10, 68]. В останній повісті В.Астаф'єва „Весёлый солдат” (1997.) таким мовцем стає *Я-автора*, що посідає специфічне місце у структурі твору. Як справедливо зазначає О.Ткачук: „Вітчизняне літературознавство останнім часом все частіше звертає увагу на комунікативний аспект художнього твору. З цієї метою сучасні науковці, з'ясовуючи проблеми поетики твору, досліджують тип оповідача, прихованого або явного читача та інші категорії розповіді” [10, 3]. Враховуючи це, зауважимо, що особливий інтерес для осмислення сучасних засобів нарації являє собою така недостатньо-вивчена форма твору, в якій об'єктом художнього дослідження стає *Я-автора* в його зв'язках зі світом і яку широко і по-своєму живає В.Астаф'єв.

Вивчення астаф'євської наративної стратегії обумовило мету цієї розвідки – на матеріалі повісті „Весёлый солдат” схарактеризувати *Я-автора*, простежити його роль у наративному дискурсі і в образній системі художнього цілого. Досягнення цього дозволяє не лише визначити типологічні риси сучасної російської неокласичної прози, розкрити новаторство письменника, а й усвідомити можливості обраної ним форми нарації для пізнання людини кінця ХХст.

У селі Овсянка, розташованому в Красноярському краї, В.Астаф'єв написав одну з найкращих повістей російської літератури ХХ ст. – „Весёлый солдат”. Вона стала наступною ланкою в розвитку основної теми його творчості – людина та її доля в обставинах Другої світової війни й у післявоєнний період. До цієї проблеми письменник почав систематично звертатися з 70-х рр. у повістях „Пастух и пастушка” (1971), „Так хочется жить” (1995), романі „Прокляты и убиты” (1992-1994.); відгуки війни звучать і в таких творах, як „Последний поклон” (1974), „Царь-Рыба” (1976-1980.) та ін. Більшість оповідань – зокрема „Сашка” – повістей і романів на воєнну тематику були написані тоді, коли В.Астаф'єв, пройшовши важку дорогу життя, придбав великий письменницький досвід, у результаті якого і сформулювалась його власна гуманістична, художньо-філософська концепція Другої світової війни й новий погляд на цей найтрагічніший етап в історії людства. Взяті разом, ці твори можуть бути сприйняті як єдиний текст, тому що кожний з них висвічував якийсь певний аспект проблеми і представляв собою частину загальної наративної стратегії письменника, що змінювалась у залежності від нових ракурсів бачення автором дійсності.

Аналіз літератури про Велику Вітчизняну війну доводить, що її проблематика міститься в парадигмі – „Народ на війні” („Народ бессмертен” В.Гроссмана та ін) – „Люди-

на на війні” („Судьба человека” М.Шолохова та ін). В.Астаф’єв не є винятком, але, знаходячись у межах цієї парадигми, він посідає особливе місце: специфіка його позиції ґрунтується на засадах, насамперед, критичного дискурсу. Письменник показує в нерозривній єдності чисельність, тобто *множину* (народ) і *одиночність* (окрему людину), іншими словами *Ми* і *Я*, причому, ним зберігається індивідуальність *Я*. Співвідношення між *Я* і *Ми* в астаф’євських творах різна, що відображається в їх назві. В романі „Прокляты и убиты” *Я* є невід’ємною частиною *Ми*, його головним героєм є множина, тобто солдати. У повісті „Весёлый солдат” акцент переноситься на особистість, яка в той же час типізує собою множину.

У назві повісті „Весёлый солдат” слово *солдат* указує на чисельність та узагальненість, а *весёлый* – на одиночність, індивідуальність, навіть автобіографічність. Визначення „Весёлый солдат” уже є характеристикою *Я-автора*. Свого часу рядового Віктора Астаф’єва прозвали „весёлым солдатом” за те, що він й у Сталінградському запасному полку та в інших підрозділах, і в госпіталі постійно співав. У повість пісня вносить елемент сумного гумору, вона звучить доречно і недоречно; в ній немає красивих поетичних слів, проте, багато ненормативної лексики. Герой своїми піснями так розлючує тилкових полковників, що вони ледве не відправляють його у будбат. Сама нарація цього епізоду здійснюється таким чином, що, з одного боку, підкреслюється самостійність і внутрішня незалежність „весёлого солдата”, а з другого – намагання тих, хто ним командував, знівелювати його особистість.

Отже, з назви повісті починає реалізовуватись нарративна стратегія В.Астаф’єва, у творчості якого заголовок завжди концентрує в собі зміст, який потім поступово розгортається. У процесі оповіді постає життєвий шлях окремої людини, в даному випадку *Я-автора*; акцент падає на події, що відбуваються тільки в його житті, складають його біографію, впливають на його світогляд і вчинки. У той же час герой (*Я-автора*) своїм характером і переконанням діяв на обставини і по-можливості змінював їхній хід не лише для себе, а й для інших. Як бачимо, астаф’євська нарративна стратегія дозволяє, зберігаючи неповторність особистості та її життєвого шляху – в тій частині твору, де він носить ознаки автобіографічності, а значить і документальності – відзеркалити через одиночне існування життя всього народу, невід’ємною частиною якого і був „весёлый солдат”.

Розглядаючи твори письменника про війну, як єдиний текст, враховуючи специфіку нарації кожного з них, можна простежити розкриття зв’язку індивідуального існування з існуванням чисельності, шлях від *Ми* до *Я* („Прокляты и убиты”) і від *Я* до *Ми* („Весёлый солдат”).

Якщо в романі „Прокляты и убиты” оповідання йде від солдатської спільноти, з якої не вирізняється *Я* („Мы пришли...”, „Мы делали...” і т.д.), то в повісті „Весёлый солдат” життя покоління показано через бачення *Я-автора* („Я... пришёл”, „Я увидел...” і т.д.). Ось чому ім’я та по-батькові головного героя співпадає з авторським. Така нарративна стратегія поєднує певною мірою цей твір з повістю „Так хочется жить”, де акцент переноситься на жагу життя і оповідання йде від імені героя; тоді як у романі „Прокляты и убиты” *Я-автора*, не відділяється з множини, оповідання ведеться від *Ми*. Те, що *Я* потіснило *Ми*, змінило нарративний дискурс, жанрово-композиційну установку, інтонацію, характер ліризму, тощо.

Художньо-філософські, соціально-політичні та інші погляди письменника можуть бути виражені через систему образів, і, насамперед, через героя-протагоніста, яким все частіше стає *Я-автора*. Як відомо, особливістю багатьох творів неокласичної прози останньої третини ХХ ст. є те, що вони набувають відкрито-публіцистичного характеру

(„Пожар” В.Распутіна, „Печальный детектив”, „Прокляты и убиты” В.Астаф’єва, „Бермудский треугольник” Ю.Бондарєва та ін.). У зв’язку з цим починає домінувати форма оповідання від першої особи і ускладнюються взаємини між автором і героєм тоді, коли протагоністом стає *Я-автора*. Класифікуючи ці відносини, Г.Нефагіна зазначає: „В неоклассической прозе автор и герой находятся в состоянии диалога. Автор объективно (с художественной точки зрения) показывает своего героя, его окружение, события с ним происходящие. Но вместе с тем он передоверяет герою и какие-то свои мысли, заставляя говорить от своего имени. Формы отношения между автором и героем могут быть различны. Герой может быть противопоставлен автору или близок ему по мировосприятию, но в структуре произведения они отчуждены. Между писателем и героем может быть знак равенства, когда происходит идентификация биографическая (реальная или условно-художественная) и речевая. Герой и повествователь выступают тогда как одно лицо. Третья форма взаимоотношений героя и автора предполагает передачу герою каких-либо наиболее существенных, важных для писателя мировоззренческих мыслей” [8, 23]. Наратививна система „Весёлого солдата” така, що вона виходить за межі нефагінської класифікації. Тільки на перший погляд повість підпадає під другу форму взаємовідносин між персонажем і автором. У ній дійсно спостерігається повне злиття думок і почуттів автора і його героя; витримується автобіографізм з першого до останнього рядка. Саме *Я-автора* звинувачує бездарно-бездушну державну систему, критично ставиться до власної наївності та простодушності. Проте, знаку рівності між письменником і *Я-автора* не існує, тому що автор має більший життєвий та історичний досвід ніж його герой.

Еволюція *Я-автора*, як героя повісті, позначається початковою і кінцевою фразами, які начебто є ідентичними. Перші рядки „Весёлого солдата” такі: „*Четырнадцатого сентября одна тысяча девятсот сорок четвертого года я убил человека. Немца. На войне*” [1, 3]. На завершення розповіді в наведеній фразі слова „*Немца. На войне*” замінені на „*В Польше. На картофельном поле*” [1, 91]. Розбіжність у фразах поміняла змістові акценти. У першому випадку йдеться про те, що вбито ворога на війні, герой діяв як солдат; у другому – персонаж, в іншій життєвій ситуації, відчуває себе людиною, що порушила заповіді Бога, тому автор підкреслив – „*убил человека*”. Відмінність в епізодах показує, що до вбивства герой був одним, а після – іншим.

Знову, як і в романі „Прокляты и убиты”, у повісті „Весёлый солдат” з’являється мотив *поля* і його призначення. І хлібне поле („Прокляты и убиты”) і картопляне („Весёлый солдат”) створене людством у процесі довгої еволюції для вирощування хліба (картопля – другий хліб) – основи життя. У процесі війни образ картопляного поля перетворився на місце смерті. Сполука слів „картофельное поле” є певною мірою інтертекстом із роману „Прокляты и убиты”. Інтенціонал цих образів майже тотожний, що стає очевидним, якщо згадати філософсько-поетичні роздуми В.Астаф’єва про історію створення хлібного поля: „Творя хлебное поле, человек сотворил самого себя” [2, 204].

Нові акценти, які автор зробив у кінці повісті, стверджують дві істини: по-перше, убивши людину, нехай і ворога, людина вбиває щось у собі, а іноді і самого себе („Пастух и пастушка”); по-друге, прибравши словосполучення *убил немца* і залишивши тільки слово *человек*, письменник зафіксував кардинальні зміни у світогляді героя (*Я-автора*), який війну і вбивства вважає за злочин проти людства. Письменник таким обрамленням асоціативно нагадує одну з кардинальних заповідей Христа: „*Не убий*”. Важливо, що в повісті йдеться не тільки про моральні муки – особливу форму трагізму, а й про голод, приниження, які вбивають у людині людину.

Велику роль у характеристиці *Я-автора* відіграє хронотоп – герой багато переміщується в просторі і часі. У В.Астаф'єва – це хронотоп безладдя і хаосу, де герой намагається навести порядок.

Мова, якою оперує автор, – специфічна. Письменника ніщо не зупиняє; саме у такій „незарегульованій” повісті, як „Весёлый солдат”, він забирає непотрібні їй літературні рамки. В.Астаф'єв створює правдиву, не книжкову, і, навіть, не вуличну, а справжню військову *окопну* мову. Така мова (необроблена, неочищена) давненько до нас зі сторінок серйозних книжок не долігала (вийняток становить роман „Прокляты и убиты”). За офіційною риторикою стала втрачатися емоційність слів *героїзм* і *подвиг*. Письменник відчув необхідність піти шляхом очуднення – „перетворення знайомого в дивне за допомогою спротиву автоматичним і звичним способам сприйняття [10, 92]. Тому В.Астаф'єв вирішив, що для досягнення мети читачу потрібно дати щось незвичайне, грубе, комічне, таке, що дало б змогу зрозуміти, якою тяжкою, але часом і злою намішкою над людиною була війна.

Переставши бути солдатом „армії війни”, оповідач стає „солдатом армії праці” (друга частина повісті), але і там його знову оточує окопна лексика і трагічний гумор. Після демобілізації герой (*Я-автора*) віддається спогадам і роздумам, в яких найбільше перепадає маршалам та генералам, особливо, Георгію Жукову. *Я-автора* звинувачує „народного маршала” за неухвагу до нужд і потреб солдатів. З одного боку, ці суб'єктивні і гострі докори справедливі і зрозумілі, якщо дивитися з точки зору окопної правди. Це, звичайно, не вся правда. Є й інша, в тому числі і про Жукова – видатного воєначальника і полководця. Проте астаф'євського героя (*Я-автора*) цікавить правда солдата, що потерпав від помилок правлячої і воєнної верхівки.

Водночас підкреслимо таку особливість наративної стратегії автора „Весёлого солдата”, який вивіряючи свої пізні настрої і погляди на Велику Вітчизняну війну, не зводить її до одного зрозумілого і розшифрованого змісту, а залишає за нею таємниці. Тим самим письменник спонукає до подальшого пошуку правди.

Не тільки мова і правда роблять повість цікавою, а ще й погляд *Я-автора* на втрачені людські, гуманні цінності тієї епохи. Тому в повісті мало показано „справжніх людей”. Увага зосереджується частіше на антигероях, негативна атрибутика яких відтіняється образом Анкудіна Анкудіновича, Людини з великої літери, глибоко-порядної. Як слушно пише Л.Чумакіна, „В нём – неустаревающее и неприобретаемое природное достоинство. Не доблесть, не смелость, не порыв, не порядочность, а то единственное, что независимо от обстоятельств не позволяет человеку быть униженным, то, что прежде называлось чеканнозаношчивость „честь дороже жизни”. Астафьевский Анкудин, выхваченный из военной повседневности, вызывает острую зависть и притяжение. Редкая глубина его спокойного достоинства – страшновата даже вершителям судеб. Даже их, убеждённых и безнаказанных, пугает его, ни на что не похожее поведение: поведение человека, незнающего отступления перед неправдой и занесённым над ним сапогом” [12, 6].

Астаф'євський Анкудін Анкудінович – еталон людських можливостей. Автор із заздрістю ходить довкола цього „неголовного” героя, весь час до нього повертаючись. Він шукає йому подібних. Це важко дається. Але все-таки він його знаходить в якомусь незнайомому солдаті, який залишив йому довгу макаронину в казанку, коли сам, грішний думав про неї. І тепер, згадуючи, як з двох голодних однаково, один добровільно і легко віддав, не ділячи цю макаронину іншому, письменник змушує замислитись над людською природою. Цим і захоплює „Весёлый солдат”, автор, що глибоко зображуючи зем-

ну участь людини, переймається її „грішними” справами. А тому й герой повісті (*Я-автора*) зміг полюбити, 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.

Наталя СЕМАЩУК (Тернопіль, Україна)

ТРАНСФОРМАЦІЇ РОЗПОВІДНОГО “Я” У ПОВІСТІ

ВІТОЛЬДА ГОМБРОВІЧА “ФЕРДИДУРКЕ”

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

рідурке" – 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 перетворення 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 підбивають такий погляд.

Про множинність розповідних інстанцій у "Фердидурке" вже говорилось гомбровічологами. Зокрема, надзвичайно вагомим є позиція Влодзімежа Болецького, котрий наголошує, що реляції поміж 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 Болецького, читач має справу з ефектом омонімії оповідача, котрий входить в окремі нараційні ролі.

Отож, 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 прізвищем 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 рогом 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 по чергову виконує – школяра, юного залицяльника, панича, викрадача кузини, 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 монолітно, як одне ціле, то тепер постать наратора-персонажа роздвоюється. 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 пицю, аби я знову мусив утікати від вас в інших людей і мчат, мчати через усе людство”* [4, 321].

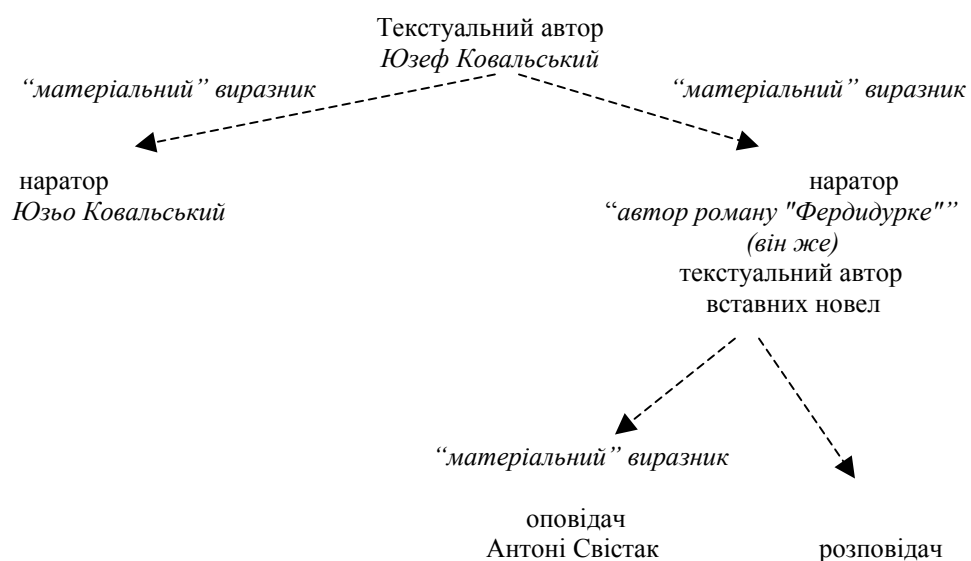
Твір, “розказаний” від першої особи, від “я”, уже сам по собі передбачає наявність, окрім постаті оповідача, ще якоїсь інстанції, котра виступає як вища організаційна категорія. Такою категорією виступає образ автора. Цей образ відмінний від інших найперше тим, що, будучи підвладним письменникові під 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 Гомбровічем, 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 гомбровічології – 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 гомбровічологи), 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 дигресіями, вставлення елементів, що виходять поза межі епічної фабули) тощо. При цьому демонструється позиція всевідання, читача повідомляють: *“за хвилю побачите іншу дійсність”* [4, 82]. Та вже у другій передмові самодекларований “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 Ковальський. 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 якось 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 Ковальський, наш аналіз був би закінчений. Але титульний автор – Вітольд Гомбровіч – не збігається з особою, котра була 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 – Вігольд 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 перевтілень задля маскування власної персони, і паралельно провокувати читача на автобіографічне прочитання творів? Мету подібних заходів, а одночасно і результат, до яких вони призводять, прокоментував Влодзімеж Бolečкі: “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/mim22.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. Bolecki 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.

НАРАТОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Олександр КЕБА (Кам'янець-Подільський, Україна)

МОТИВНІСТЬ ЯК ПРИНЦИП НАРАТИВУ

ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА І АНДРІЯ ПЛАТОНОВА

У літературі ХХ століття функціональне значення мотиву різко зростає. Мотив «спрацьовує» уже не тільки у відносно вузькій сфері сюжетності, що блискуче було розглянуто О.М.Веселовським, але поширює свою дію практично на всі рівні змістово-формальної цілісності художнього тексту. На сьогодні загально визнаним показником мотиву вважається його повторюваність. «У ролі мотиву, – пише Б.Гаспаров, у творі може виступати будь-який феномен, будь-яка значеннева «пляма» – подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, вимовлене слово, фарба, звук і т. ін.; єдине, що визначає мотив, – це його репродукція в тексті, так що, на відміну від традиційної сюжетної оповіді, де заздалегідь більш-менш визначено, що можна вважати дискретними компонентами («персонажами» чи «подіями»), тут не існує заданого «алфавіту» – він формується безпосередньо в розгортанні структури і через структуру» [1, 30-31].

Твори Джеймса Джойса і Андрія Платонова вельми показові в цьому плані. В «Уліссі» основним механізмом, що організує його структуру, на думку Є.Мелетинського, «є лейтмотиви, що зв'язують воедино і концептуалізують роз'єднані факти, випадкові асоціації і т.п., перекидають міст від натуралістичних фактів до їх частини надто довільного «символічного» і особливо психологічного значення...» [2, 306]. Схожі думки зустрічаємо й у літературі, присвяченій Платонову (порівн.: «У випадку з Платоновим можна говорити про особливе мотивне мислення, яскраво відбите в його творчості...» [4, 57]). Позначивши, таким чином, необхідні підстави для типологічного зіставлення двох митців, визначимося у спрямованості аналізу. Річ у тім, що можна говорити про надзвичайно широке поле виявлення мотивів як у Джойса, так і в Платонова. На наш погляд, найвиразніше типологічні паралелі між цими письменниками можуть бути простежені на рівні таких взаємозалежних мотивів, як вихід/повернення і батьківство/синівство.

В «Уліссі» мотив виходу/повернення реалізується як у двох основних сюжетних лініях, пов'язаних з образами Леопольда Блума і Стівена Дедала, так і в безлічі мікро-

сюжетів роману, де всякого роду мандрівники постійно співвідносяться один з одним і з головними героями. Феномену «повернення» набувають не лише сюжетні ситуації, але практично будь-яка одиниця тексту – предметна деталь (наприклад, мило в кишені Блума чи тростинка Стівена); фрагмент спогадів героя (Блум про свого померлого сина); елемент пейзажу (палестинські гаї у візіях Блума); словесна деталь (вирази на зразок «metempsychosis/met him pikehoses» – «мітимо псу хвіст», «the stream of life» – «потік життя», «seaside girls» – «приморські красуні», «naughty boy» – «противний хлопчисько») та ін. Усі ці повторювані елементи тексту так чи інакше втілюють центральну ідею роману Джойса – ідею коловороту, циклічної повторюваності всього суцього.

Особливий поворот цій ідеї надають мандрівки в часо-просторі іншого героя роману – Стівена Дедала. На відміну від блумівської, його сюжетна лінія не має свого «повернення», скоріше обірвана в романі. Однак насамперед через образ Стівена розгортається не менш істотна для джойсівської ідеї повторюваності тема реалізації особистості, самоусвідомлення: «What went forth to the ends of the world to traverse not itself. God, the sun, Shakespeare, a commercial traveller, having itself traversed in reality itself, becomes that self. <...> Self which it itself was ineluctably preconditioned to become» («Те, що йде на край світу, щоб не перетнутися із самим собою. Бог, сонце, Шекспір, комівояжер, досягнувши перетинання із собою в самій реальності, знаходять самих себе. <...> Себе, якими вони в собі були невідворотно зумовленими стати») [8, 505].

Якщо у Джойса мотив повернення реалізується на всіх рівнях багатопланової сюжетної структури роману, то у Платонова цей мотив утілюється головним чином на рівні метасюжету, що формується як перехреснування двох основних сюжетних ліній: історії Чевенгура й історії життя Олександра Дванова. З одного боку, крах Чевенгура знаменує «повернення на кола свої» історичного буття, відмову від «прискорення» часу і порушення природно-органічного плину життя; з іншого боку, завершення земного шляху Сашка Дванова, що добровільно йде у води озера Мутево, – це і символічне злиття з батьком, що потонув, і повернення до праджерел, у «батьківщину життя й працьовитості» [3, 397]. Його шлях у романі від залишеної в пам'ять про батька вудочці на березі озера Мутево до повернення за нею після пережитого потрясіння Чевенгура – це той самий рух колом, рух, у якому відбувається процес самопізнання і самоусвідомлення особистості. По суті, перед нами таке ж метафоричне «повернення» до самого себе, яке прозріває Стівен в «Уліссі».

Мотив повернення як безглузлого коловороту, «млосної нескінченності» (Достоевський) постійно Джойсом експлікується у тексті, перетворюється на стійку наративну модель: «Things go on same; day after day <...> Cityful passing away, other cityful coming, passing away too: other coming on, passing on. <...> Coming events cast their shadows before» («Нічого не змінюється, день у день <...> одні зникають, наступні з'являються, також зникають <...> Від прийдешніх подій заздалегідь тіні видно») [8, 164-165]; «The year returns. History repeats itself. <...> Life, love, voyage round your own little world. And now? <...> So it returns. Think you're escaping and run into yourself. Longest way round is the shortest way home...» («Повертається рік. Історія повторюється. <...> Життя і кохання кружляють вашим маленьким світом. Що ж цього разу? <...> Усе повертається. Думаєш, утік і наштовхуєшся на себе самого. Найдовший кружний шлях – це найкоротший шлях додому...») [8, 377].

Явно збігається в обох митців такий міфопоетичний за своїм походженням варіант мотиву повернення, як повернення в материнську утробу. В «Чевенгурі» значеннєвий ключ до розуміння цього мотиву застосовано в описі смерті машиніста-наставника: «ні-якої смерті він не відчував – колишня теплота тіла була з ним, тільки раніше він її ніко-

ли не відчував <...> Все це вже траплялося з ним, але надто давно, і де – не можна згадати. <...> Наставник згадав, де він бачив цю тиху гарячу пільму: це просто тіснота всередині його матері, і він знову всовується межі її розставлених кісток, але не може пролізти від свого занадто великого старого росту...» [3, 68] (порівн. в іншому місці роману: «...У мене тут їх цілий склад: сам від детонації назад у матір полізеш!» [3, 150]).

В «Уліссі» даний аспект мотиву повернення начебто зовсім не пов'язаний з мотивом смерті, але показово, що завершенням сюжетної дії всього роману є саме епізод повернення Блума до дружини, а його стан передається симптоматичними виразами: «the childman weary, the manchild in the womb» («стомлене дитя-муж, муж-дитя в утробі») [8, 737].

Цікаво відзначити, що Платонов реалізує мотив повернення не тільки в сюжетних ситуаціях і предметних деталях, але й на рівні художнього мовлення. Це виявляється, наприклад, у підвищеній частотності вживання такого слова, як “обратно” (за нашими підрахунками, воно зустрічається в романі 46 разів), найчастіше в значенні “знову” (порівн.: «Когда он ложился обратно спать...» [3, 27]; «Деревня десять раз выходила, а потом обратно селилась...» [3, 32]).

Варто наголосити ще на одній важливій функції мотиву – актуалізації читацького сприйняття, співтворчості. Французький дослідник Ж.Дюга зазначає, що завдяки системі розгалужених текстових і підтекстових мотивів, які визначають специфіку сучасного роману, «акт читання більше не полягає в тому, щоб читач прямував заздалегідь орієнтованими напрямками оповіді, – читання стає актом розшифровки...» [7, 103.] Ця думка видається цілком слушною стосовно обох розглянутих романів.

Мотив виходу/повернення в «Уліссі» і в «Чевенгурі» втілюється в тісному зв'язку з мотивом батьківства/синівства. Завдяки насиченню тексту цим мотивом Джойс взагалі перетворює периферійну для Гомерової «Одіссеї» тему батьківства в центральну тему свого роману. За словами С.Хоружого, вона має значення «нерозривного, але й хворобливого зв'язку, амбівалентної симпатії-антипатії батька і сина» [5, 399]. Найбільш багатогранно мотив батьківства представлений в образі Блума. Тут і особливе ставлення Блума до Стівена Дедала, спроба віднайти в ньому сина, і прояв батьківських почуттів до дитини місис П'юрфой, і часті спогади про свого померлого малолітнього сина Руді, і роздуми про долю власного батька, який покінчив життя самогубством. Ці дві смерті щоразу породжують у Блума почуття гіркоти від усвідомлення трагізму батьківсько-синівської долі: «No son of thy loins is by thee. There is none now to be for Leopold, what Leopold was for Rudolph» («Немає поруч тебе сина від чресл твоїх. Немає кому для Леопольда бути тим, ким був Леопольд для Рудольфа...») [8, 413-414]. Водночас видіння мертвого батька змушує Блума згадувати біблійні легенди про «блудного сина», про жертву Авраама і т. ін. Через образ Стівена асоціативний ряд, породжений мотивом батьківства, стає ще ширшим, і виростає він головним чином на літературних ремінісценціях. Молодий митець у своїй промові про Шекспіра еретично пов'язує міркування про тінь батька Гамлета і рано померлого сина Шекспіра Гамнета з квазітеологічними уявленнями про Бога-Батька і Бога-Сина, допускаючи відверто блюзнірські висловлювання, як-от: «The playwright who wrote the folio of this world and wrote it badly...» («Той драматург, що написав фоліо світу цього, і написав його кепсько...») [8, 213].

Очевидно, що розробка Джойсом мотиву батьківства має глибоко песимістичний зміст. Як у загальній концепції «Улісса» віднаходження сином батька і батьком сина виявляється ілюзорним, так і у подробицях роману зв'язок цей постійно піддається іронічному знижуванню. Так, Стівен стверджує: «A father is a necessary evil <...> Fatherhood, in the sense of conscious begetting, is unknown to man. <...> Paternity may be a

legal fiction. Who is the father of any son that any son should love him or he any son? <...> ... his growth is his father's decline, his youth his father's envy, his friend his father's enemy...» («Батько – це неминуче зло <...> мужчина не знає батьківства в сенсі свідомого породження. <...> Батьківство – лише юридична фікція. Де в будь-якого сина такий батько, що будь-який син повинен його любити і сам він будь-якого сина? <...> ...його (сина. – О.К.) схід – це захід батька, його молодість – батькові на заздрість, його друг – ворог батька») [8, 207].

У Платонова даний мотив має принципово інший зміст, ніж у Джойса. Образом Олександра Дванова автор «Чевенгура» показує, наскільки значущим є для сина зв'язок з батьком. У житті героя було три батька: «батько за плоттю» (рибалка, що потонув з «інтересу до смерті» в озері); батько, який дав Сашкові прізвище (Прохор Абрамович Дванов); батько, який виховав його (Захар Павлович). (В одному з цікавих досліджень роману ці батьки визначаються як «природний», «культурний» і «метафізичний» [6, 53-60]). З незмінною повагою ставлячись до кожного з них, Олександр незмінно на перше місце ставить батька «за плоттю». Ще хлопчиком, уперше залишаючи рідне село, він зарив у батьківський могильний пагорб паличку, «щоб вона зберігалася й чекала його» і «щоб батько беріг паличку й чекав його на озері в землянці» [3, 43, 45]. Через роки цей епізод повториться уві сні вже дорослого Олександра, коли він буде збиратися в Чевенгур, де, як кажуть, уже засновано комунізм і може збутися будь-яка мрія. Тужачи від того, що він «дотепер ще не взяв свою паличку від батька», Дванов чує голос батька, який ставить перед ним вищу мету: «мені отут, хлопчику, сумно лежати. Роби що-небудь у Чевенгурі: навіщо ж ми будемо мертвими лежати...» [3, 241]. Відтак син іде в Чевенгур, щоб розгадати таємницю смерті і тоді повернутися за батьком. Хоча чевенгурській утопії не судилося здійснитися, Сашко все рівно повертається до батька. Але це вже не просто повернення до батька «за плоттю», але шлях до Бога-батька, тому що не гинучи, але, як сказано в романі, «продовжуючи своє життя» [3, 397], з'єднується герой із тим вічним джерелом, з якого безперестану народжується нове життя.

Усім своїм життям Олександр Дванов спростовує погляди його романного антагоніста – зведеного брата Прокофія Дванова, який промовляє цілий монолог на тему батька і сина, спростовуючи їхній духовний зв'язок: «...горе в російських селах — це не мука, а звичай <...> виділений син з батьківського двору більше вже ніколи не йде до батька і не тужить за ним, син і батько були зв'язані зовсім не почуттям, а майном...» [3, 325].

Через образ Прокофія Дванова розгортається ще одне коло роману і виток мотиву батьківства. Як і на початку оповіді, Захар Павлович у фіналі просить Прошку привести йому сина, і той погоджується зробити це «задарма» (а не за гроші, як то він робив колись), ніби прозріваючи прояв високого батьківсько-синівського зв'язку.

Як бачимо, для Платонова батьківство – це утвердження соціально-культурної і духовної наступності в розвитку людини і суспільства. Якщо у світі Джойса над розірваними стосунками батька і сина іронізують і не бачать перспектив їх відновлення, то у світі Платонова від цієї розірваності страждають і прагнуть утраченої єдності.

Відзначаючи важливу наративну і структурно-змістову роль мотивів виходу/повернення і батьківства/синівства в «Чевенгурі», підкреслимо також, що вони виконують і жанротворчу роль, оскільки беруть участь у створенні особливого поля напруги між утопічними й антиутопічними елементами роману. Можливо, ще й тому гине Чевенгур і його ідея виявляється неспроможною, що тут учинився світ безбаченків у буквальному сенсі цього слова: ніхто з чевенгурців не пам'ятає свого батька і не здатен сам

стати батьком, а відтак вони позбавлені найважливішого початку, що визначає людське існування в цьому світу.

Таким чином, аналіз лише декількох сурідних мотивів у романах “Улісс” і “Чевенгур” засвідчує структурну й функціональну значущість спільного для наративу Джойса і Платонова типу мотивної оповіді, що виявляється у постійному репродукованні окремих компонентів тексту – предметних деталей, елементів опису, словесно-стилістичних фігур тощо.

Література:

1. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М. Наука, Издат. фирма «Восточная литература», 1994. – 303 с.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 408 с.
3. Платонов А.П. Чевенгур: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. Е.А.Яблокова. – М.: Высш. шк., 1991. – 654 с.
4. Семенова С. Философские мотивы романа “Счастливая Москва” // “Страна философов” Андрея Платонова: проблемы творчества. – М.: Наследие, 1995. – Вып.2. – С. 54-90.
5. Хоружий С.С. “Улисс” в русском зеркале // Джойс Дж. Избранное: В 2 т. – Т. 2. – М.: Терра, 1997. – С. 361-558.
6. Черняков А.Н. Оппозиция и синтез: Опыт интерпретации одного героя А.Платонова // Филологические записки: Вып.13. – Воронеж, 1999. – С. 53-60.
7. Dugast J. Thèmes et motifs dans le roman contemporain // «La Pensée». – 1971. – № 158. – P. 82-103.
8. Joyce, James. Ulysses. – New York: The Modern Library, 1961. – 773 p.

Надія БУКЕТОВА (Тернопіль, Україна)

НАРАЦІЙНІ МОДУЛЯЦІЇ В “ЦАРІВНІ” О.КОБИЛЯНСЬКОЇ

ТА “МІСІС ДЕЛОУЕЙ” В.ВУЛФ

Предмет наших досліджень становлять особливості нараційної техніки романів „Місіс Делуей” В.Вулф та „Царівна” О.Кобилянської. Важливе значення при цьому мають: тип наратора, форми нарації та організація оповіді. За вихідну точку візьмемо слова: „Як наратив оповідь існує завдяки зв'язку з історією, яка в ній викладена; як дискурс вона існує завдяки зв'язку з нарацією, яка її породжує. Таким чином, аналіз нараційного дискурсу зводиться для нас, по суті, до дослідження відношень між оповіддю та історією, між оповіддю та нарацією, а також між історією та нарацією” [2]. За стратегію дослідження – класифікацію Ж.Женета, викладену в його книзі „Наративний дискурс”. Дослідник виділяє чотири типи нарації: 1) наступна (класична позиція оповіді про минуле, безумовно, найпоширеніша); 2) попередня (передбачена оповідь, як правило, в майбутньому часі, але яка може вестись і в теперішньому); 3) одночасна (оповідь в теперішньому часі, синхронна самій дії) і 4) включена (між моментами дії). Останню він вважає найскладнішою, оскільки „тут ми маємо нарацію з кількома інстанціями, і історія та нарація можуть переплутуватись тут настільки, що друга починає виявляти зворо-

тну дію на першу: саме це відбувається, зокрема, в епістолярному романі з кількома кореспондентами, в якому, як відомо, лист є одночасно засобом оповіді та елементом інтриги. Цей тип може бути і найтоншим, найскладнішим для аналізу, коли форма щоденника послаблюється і переходить в певну різновидність монолога з невизначеною, а то й непослідовною часовою позицією” [2, 228-229] Наративна інстанція „Царівни” відповідає включеній нарації. Повесть написана у формі щоденника головної героїні Наталки Веркович. Твору властивий постійний часовий зсув ходу розповіді від минулого (близького й далекого): „Сьогодні по обіді” чи „Дев’ять місяців пізніше”, або „Колись то вчором відбулася в нас нарада”, „Я сиділа в фотелю, байдужа на голосне сусідство, і слухала з широко отвореними гарячими очима уважно його слів” до повної одночасності при викладенні думок та почуттів: „Щось важке, мов олово, тяжить мені на душі...”, „З тої пори не можу писати”, „Ці кілька слів пишу крадькома” [3]. Виходячи з цього, „Царівну” відносимо до включеного типу нарації. Тут оповідач одночасно є ще героєм і вже кимось іншим; події сьогоднішнього дня відносяться до минулого, і „точка зору” може змінюватись після них; почуття, які тіснились в душі увечері чи наступного дня, цілком належать теперішньому, і тут фокалізація на оповідачеві водночас є фокалізацією на героєві. Наталка пише про вечірку, на якій була всіляко принижена сестрами та тіткою, котрі виставили їй рахунок за похорон улюбленої бабуні і прагнули забрати все найцінніше, залишене тою для бідної сиротини. Вечірка минула, але Наталка черговий раз переконалась у грубості та захланності тітки. „Вже й як я знала грубості й самолюбство тітки та її дітей, однак цього не надіялася ніколи. Не надіялася, що вона порухає видатки за похорон своєї тещі, моєї дорогої бабуні, котра була без різниці до всіх добра й щира, котра подарувала тітці ще за життя стільки речей, знаючи її захланність, щоби вже тим успособити її для мене! Та ба! Бабуня помилилась і цим разом щодо неї. Вона відтягала видатки, котрі поносив сам вуйко, з мого мізерного майна, котрим я дорожила лише тому, що воно походило від осіб, таких мені дорогих” [3, 222]. Тут вчорашня Наталка змінюється і оцінює себе з погляду Наталки сьогоднішньої, переживши минулі події. Перед нами дві різні героїні, з яких друга є наратором, і вона висловлює свою точку зору, витворену у результаті відомих подій. Читачем, таким чином, сприймається точка зору персонажа та наратора.

У повісті „Царівна” час нарації наближається до часу історії. Повесть писалась впродовж тривалого часу, і у ній відображені події свідомого життя головної героїні, від дитинства, коли жила з любов’ю бабусею, і до зрілості, коли змушена була або виходити заміж, або ж шукати свого місця в житті і забезпечення. „Не маю нікого, кого би мої думки й чуття в який-небудь спосіб могли зайняти хоч крихітку, на одну хвилинку. Хто би мав мною займатися? Батька й матір втратила я в такому молодім віці, що й згадати важко, а коли дорога бабуся вмирала, мала я дванадцять років. Вуйко Іванович, гімназійний професор, і тітка (вона спольщена німкеня), при котрих тепер живу, то... та ні! Лучче не згадувати” [3, 198].

Життя, а потім і смерть батьків головної героїні відбуваються поза дієгезисом роману, але вони відіграють важливу роль при означенні позитивного і щасливого життя дівчини. Тільки зі спогадів Наталки ми дізнаємось, як любили її батьки, як пестили, але ні мами, ні тата вона не пам’ятає; а бабуся, до якої особливо часто звертається Наталка у найтяжчі хвилини свого життя під дахом рідного дядька, запам’яталася їй, і її образ стає чітко окреслений.

Наративний час та час історії у повісті „Царівна” то зближуються, то віддаляються. Оповідач то відсуває читача далеко в минуле („Родилась я 26 падолиста...”), то нарація стає одночасною (збігається з часом історії). Але ця нарація має кілька рівнів. Характе-

рне використання почергово минулого та теперішнього часу безвідносно до викладених подій та історії. Оповідь ведеться про сьогоденні події (використано минулий час). „Сьогодні по обіді сиділи ми обі з тіткою в городі і пороли якусь стару сукню. Вуйко, повернувши із школи, запалив собі люльку і сів коло нас” [3, 266]. Потім події розгортаються „геть-геть пізніше”, але оповідь ведеться в теперішньому часі. „У нас перебуває професор Лорден. Він повдовів. І то вже давно повдовів. Я ненавиджу його, особливо, коли зачне критикувати Орядина” [3, 275-276]. Далі знов вказано час, але чітко не датовано: „(Знов пізніше). Цього вечора прикликала мене тітка до себе. Мала щось сказати. Я пішла.” [3, 276] Тут знову ж використано минулий час.

У повісті „Царівна” нарративна перспектива постійна, фіксована (оповідь ведеться одним наратором-актором впродовж усієї повісті) і моноскопична (кожна подія розповідається єдиний раз одним наратором – головною героїнею Наталкою Веркович) з внутрішньою фокалізацією. Наталка є автономним персонажем, втягнутим в дію, знає інших персонажів, дає їм характеристику, розмовляє з читачем від першої особи. Тут оповідач може розказувати тільки те, що він знає як простий спостерігач за подіями, що відбуваються. Тому всі персонажі повісті та всі події читач сприймає односторонньо, лише з однієї точки зору. В даному випадку, у повісті використано акторальний тип нарації (за Я.Лінтвельтом). Проте не вся повість написана від першої особи. „Ви належите до тих, що живуть більше чувством, як умом, і котрих треба провадити, як малих дітей” [3, 447]. Тут та ще в деяких уривках проявляється імпліцитний автор повісті, який не прямо, а лише за допомогою кількох фраз виявляє свою прихильність до героїні, співчуває їй.

У кінцевих главах тексту (з XIV по XIX) відбувається зсув з акторської нарації до ауторальної. Тринадцята глава закінчується фразою: „Тут кінчиться Наталчин дневник” [3, 449]. Далі оповідь веде ауторальний наратор.

Історія показана з точки зору головної героїні Наталки Веркович, її внутрішні переживання розкриваються „драматизованим” способом. Наратор розповідає свою історію в „картинному” модусі з позиції особистісного, оціночного судження. Проте переживання, думки головної героїні, передані автором та іншими персонажами, солилоквиї створюють переважаючу картину „показу”. У повісті „Царівна” „showing” переважає над „telling”.

На відміну від „Царівни” Ольги Кобилянської, написаної у формі щоденника, „Місіс Делуей” Вірджинії Вулф написана у вигляді спогадів, рефлексій головної героїні. Починається роман авторськими ремарками. Але далі розповідь ведеться від головної героїні місіс Делуей. Характерне використання невластивої прямої мови. „Місіс Делуей сказала, що сама купить квіти. Люсі і так з ніг збилась. Треба двері з петель познімати; прийдуть від Рампльмаєра. І, крім того, - думала Кларіса, - ранок який – свіжий, ніби навмисно приготований для дітей на пляжі. Як добре! Ніби пірнаєш! Так було завжди, коли під слабенький писк петель, який у неї й досі у вухах, вона відчиняла в Бортоні скляні двері тераси і пірнала в повітря” [1, 25].

У романі суміщаються дві перспективи розповіді – головного героя (Кларіси Делуей) та наратора. Вони використані у романі паралельно, як ідуть паралельно дві історії: підготовка святкового вечора у Кларіси Делуей та історія життя і хвороби, і, зрештою, смерті Уоррена Сміта. Таким чином, у романі сходяться дві нарративні стратегії – від першої та третьої особи – тип акторального та ауторального наратора. Причому у розповіді про Кларісу Делуей домінує акторальний наратор, в розповіді про Уоррена Сміта – ауторальний.

Оповідь в романі тече повільно. Фізичні дії та думки і враження героїв подекуди чергуються з діалогами, які складають невелику частину роману. Тому темп розповіді,

якщо й прискорюється діалогами, то незначною мірою. Можна навіть сказати, що оповідь в творі ведеться мляво. Основу „Місіс Делоуей” становлять враження, адже саме враження вважала Вулф відправною точкою своїх творів. Сам роман – це безперервний перехід від зовнішньої до внутрішньої точки зору, який відбувається майже непомітно. Думки героїв, враження не зчеплені штучно в одну оповідь (і читач не відчуває, що роман складається з послідовності вражень), а гармонійно поєднані в єдиний цілісний твір. Роман не поділений на розділи чи частини. Він будується як джерело відчуттів, переживань, спогадів героїв, як джерело їхньої свідомості, і, разом з тим, як потік подій, які відбуваються впродовж дня і спрямовані до одної мети – розважального вечора в домі Кларіси Делоуей. Лінії доль двох основних персонажів – Кларіси та Септімуса Сміта – у фіналі сходяться.

Наративна конфігурація „Місіс Делоуей” дуже своєрідна, хоча легко вписується у сімейство романів „потоків свідомості”, - служить опорою досліді з часом, який ставлять персонажі роману, і який розповідний голос хоче передати читачеві [4, 109]. Вигаданий оповідач розказує історію всіх подій, що відбуваються в романі. У ньому багато внутрішніх монологів. У внутрішньому монологі наратор повністю зникає за потоком слів актора, який служить, таким чином, центром орієнтації для читача. Тому дослідники вважають внутрішній монолог відмінною рисою акторіального типу [5, 19]. Враховуючи все вище сказане та те, що у романі переважає точка зору оповідача-актора, можемо стверджувати про акторальний тип нарації притаманний роману В.Вулф „Місіс Делоуей”. Центром уваги читача стає актор, його зауваження та судження.

Побудова інтриги полягає у створенні еліпса, в якому другим центром стане молодий Септімус Уоррен Сміт, ветеран Великої війни; божевілля доведе його до самогубства за кілька годин до початку прийому в Кларіси. Зав’язка інтриги полягає в тому, що новину про смерть Септімуса повідомляє лікар Бредшоу, медична знаменитість, член світського гуртка Кларіси. Історія застає Кларісу зранку, коли вона збирається йти за квітами для свого прийому; історія залишає її в найкритичніший момент її вечора. Тридцять років тому Кларіса ледь не вийшла заміж за Пітера Уолша, друга дитинства, який має повернутись з Індії, де він змарнував своє життя на другорядних заняттях і невдалих любовних походах. Річард, якого Кларіса колись вибрала, і який потім став її чоловіком, - важлива людина в парламенті, хоча особливо себе й не проявив. Інші персонажі обертаються в полі цього ядра – друзів дитинства; важливо, що Септімус не належить до цього кола і що схожість доль Кларіси і Септімуса демонструється за допомогою розповідних прийомів на глибшому рівні, ніж перелом – новина про його самогубство, повідомлена під час світського вечора.

Нараційна техніка „Місіс Делоуей” дуже складна. Перший засіб ведення оповіді проявляється найяскравіше. Він полягає в тому, що хід дня позначається, як віхами, дрібними подіями (дослідники використовують термін „ташизм” на позначення дрібних включень подій в оповідну стратегію роману). Ці події, деколи незначні – крім, звичайно, самогубства Септімуса, - ведуть оповідь до її логічного завершення: вечір, який дає місіс Делоуей, довгий перелік подій та зустрічей (зранку по дорозі проїжджає королівський екіпаж; аероплан розгортає плакат з рекламним написом; Кларіса повертається додому, щоб підготувати плаття до вечора). Всі вони супроводжуються ударами Біг Бена. Ці удари Біг Бена служать в тексті не стільки для допомоги читачу зорієнтуватись в хронотопі тексту, а швидше як символ переходу з одного рівня свідомості до іншого (так, наприклад, перехід від думок та життя Кларіси до життя Септімуса і т.п.).

Ще один прийом нараційної техніки, який використовує письменниця у творі, не менш важливий, ніж попередній. Наратор, якого читач з власної волі наділяє безмежни-

ми повноваженнями – знати думки всіх персонажів – може переходити від одного потоку свідомості до іншого, заставляючи своїх героїв зустрічатися в одних і тих самих місцях (на вулицях Лондона, в парку). І перехід цей відбувається плавно, супроводжується якимись зовнішніми факторами (ті ж удари Біг Бена, крик на вулиці, звук проїжджаючого королівського екіпажу). Так, наприклад, у сцені, коли Септімус, як і Кларіса, почув розмови, викликані появою когось із членів королівської сім'ї. Чи, коли Пітер Уолш у міському парку зупиняється і, сівши на лавку, заглиблюється в свої роздуми про минуле; з “медитації” його виводить дівчинка, яка грається неподалік. І тут же він помічає молоде подружжя Смітів, страждання юної Реції. Далі логічним завершенням цієї сцени йде розповідь про Септімуса та Рецію Сміт. Використовуючи такий засіб, оповідач перескажує від роздумів Пітера про нещасливе кохання до гірких думок, якими обмінюється подружжя Септімус – Реція. Єдність місця: поряд, на лавці одного парку відповідає єдності одної і тої ж миті, в якій оповідач втілює розширення часового відтинку спогадів. Цей прийом відомий завдяки ефекту резонансу, яким врівноважується ефект розриву, створений стрибком з одного потоку свідомості в інший [4, 112]. Проїшло кохання Пітера, немає майбутнього у сім'ї Реції та Септімуса. Внаслідок такого переходу ми знову повертаємось спочатку до Пітера, потім до Реції через пісеньку старого каліки про минуле кохання. Місток між душами з'являється завдяки зв'язку місця і водночас відзвуку одного внутрішнього голосу в іншому. Зупинка в одному й тому ж місці, пауза в одному й тому ж відтинку часу – це свого роду місток між двома абсолютно різними темпоральностями. Якщо подорож в минуле асоціюється в кожного персонажа з іншим місцем, то їхні внутрішні монологи створюють одночасність місця і часу; “категорії місця і часу втрачають свої контури, так що можна говорити про “темпоралізацію простору”(temporalization of space) і “просторовість часу”(spatialization of time) [6, 291].

З погляду відношення порядку розповіді до порядку історії нарративний дискурс Вулф є нерівномірний. Оповідь в романі відображає події одного дня. Водночас по ходу розповіді читач дізнається про минуле майже всіх персонажів твору. Оповідач то веде нас вперед - підготовка самого вечора – (і в цьому випадку розповідь ведеться по порядку), то відкидає назад за допомогою спогадів самих персонажів. Розповідь про теперішні події чергується з розповіддю про минуле. Оповідач то віддаляється від нас (“Століттями - коли мостова була ще лугом, болотом, в часи ще бивнів і мамонтів, в часи німих зірок...”) [1, 82-83]), то поступово наближається до читача (“Це було в Бортоні того літа, на початку дев'яностих років, коли він так божеволів від Кларіси” [1, 66]). Ця наближеність/віддаленість автора від читача не обумовлена часовими чи просторовими рамками твору, адже, як уже згадувалось раніше, часові межі історії та оповіді в романі не збігаються. Хронологічний час репрезентований в романі ударами Біг Бена та деяких інших дзвонів, і баштового годинника, який повідомляє час.

Історія сприймається через призму персонажів: самої Кларіси Делоуей, Пітера Уолша, Септімуса Сміта, Реції Сміт та ін. Таким чином, читач має справу зі змінним центром орієнтації – від одного персонажа до іншого. У романі переважає техніка „внутрішнього монологу”, „потoku свідомості”. Інформація, якою володіє читач в драматичному модусі, обмежена в основному діями і словами персонажів, автор може додати деякі уточнення щодо їхньої тілобудови та оточення, в якому вони знаходяться, в душі сценічних ремарок, однак він ніколи не дає ніякої прямої вказівки про особливості їхнього сприйняття..., їхніх думок та почуттів” [5, 68-69]. Таким чином, постійне протистояння „telling /showing” („розповідь/показ”) вирішується у романі „Місіс Делоуей” на користь останнього, тут перевага дискурсу над нарративом.

В обох творах: у повісті “Царівна” Ольги Кобилянської та “Місіс Делуей” Вірджинії Вулф використана складна наративна техніка. Як відомо, немає такого твору, в якому було б використано лише чисту оповідь, або лише дискурс [2]. Значне місце в творах займають відображення природи („Царівна”), описи вулиць Лондона („Місіс Делуей”), спогади головних героїв.

Жодною мірою не можемо стверджувати, що ці твори написані з абсолютною чистотою оповіді (адже це передбачає цілковиту відсутність не тільки оповідача, а й нарації як такої. Тоді текст виявляється перед читачем не сказаний ніким, і жодне, або майже жодне з вказаних у ньому повідомлень не потрібно співвідносити для розуміння і оцінки з його джерелом). У жодному із творів автор не бере на себе повністю повноважень при розповіді історії подій, що відбуваються. Не можемо сказати, що даним творам властива присутність “всезнаючого автора”, який незримо, а інколи й майже відчутно присутній у тому чи іншому епізоді роману, який повністю і беззастережно знає всі вчинки і думки персонажів. Також очевидно, що вся відповідальність за дискурс не лежить на головному персонажеві (який одночасно і розповідає, і коментує розказане) в тому чи іншому творі. З усього вищесказаного можемо зробити лише один висновок – не наважуючись говорити від власного імені, ні довірити цю роль одному-єдиному персонажу, авторки розподіляють дискурс між різними діючими особами, або у формі щоденника (“Царівна” О.Кобилянської), або у більш гнучкій і тонкій формі, підводячи оповідь внутрішньому дискурсу то одного, то іншого з головних персонажів (“Місіс Делуей” В.Вулф).

Література:

1. Вулф В. Избранное. – М.: Художественная литература, 1989. – 558 с.
2. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. – Т. 2. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998.
3. Кобилянська О. Аристократка. Оповідання, повісті. – К.: Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2001. – 699 с.
4. Поль Рикер. Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе. – Т. 2. – Москва – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – 224 с.
5. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – Москва: Интрада – ИНИОН, 1996. – 317 с.
6. Functions of Literature// Essays presented to Erwin Wolff on his sixtieth birthday. – Edited by Ulrich Broich, Theo Stemmer and Gerd Stratmann. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984. – 329p.

Ольга ЦАРИК (Тернопіль, Україна)

ОПОВІДНІ ВІДПОВІДНОСТІ В НОВЕЛАХ Б.ЛЕПКОГО ТА ВЛ.ОРКАНА

Твори Василя Стефаника давно стали критерієм оцінки малої прози, мірилом майстерності його наступників. Першими, хто відразу почав користуватися тим критерієм, при-

чому насамперед у стосунку до власної творчості, були Б. Лепкий та В. Оркан. Починали з характерів, уподобань і смаків, доходючи до творів, їх стилю, особливостей викладу.

В.Оркан, зокрема, порівнював Стефаника і Лепкого, а малюнки першого називав “пеклом”. Така інформація має своїм джерелом відому доповідь Б.Лепкого у Кракові з 1903 року. “Перечулений поет”, визначаючи емоційно-естетичну тональність новел Стефаника, посилався і на враження Оркана: на його погляд, Стефаник – “здивлений в землю і заслуханий в її стогони, малює ніч без зарання, розпуку без надії. Оркан називає його малюнки пеклом” [1, 32].

Відмінності в характерах вабили до себе цю, так би мовити, “краківську трійцю” і відтінювали спільне та відмінне в їх творах. Маємо влучну зіставну характеристику Стефаника та Оркана, яка спирається на тезу, згідно з якою немає збитих тем. Кожну тему оригінальний талант може розробити по-своєму. “Стефаник брав теми до своїх новел з Покуття, чи там, ще докладніше кажучи, з Русова, Оркан з Підгалля чи з Поремби Велькей. Оба радо писали говорами своїх рідних сіл, мали знаменитий дар помічвання непомітних імпульсів людської вдачі, стемнювали кольори своїх малюнків і крізь придимлені шкла гляділи на світ, а на світ хлопський зокрема. [...]. Оба були незрівнянні оповідачі [...]. Та ще одно робило їх подібними до себе: сентимент до мами. Для обох “мама” то було святе слово. Не вимовляли його часто, але як вимовляли, то обличчя їх молоділи, і яєсь сяєво яєне і тепле осінювало їх нараз. Крашали” [1, 67-68].

Коли Оркан оповідав про те, що “бачив, чув і відчував” [2, т.2, 681], то “очі йому горіли і по його обличчі бігала та несамовита невинно-хитра усмішка, що нагадувала дитину і Мефіста” [2, т.2, 681], але в його оповіданнях “завсігди скривалася якась-то глибша думка, яєсь помічення, схоплене з іншої точки, ніж та, з якої ми привикли дивитись на село і його справи. Нагадував старого газду-філософа, на перший погляд буцім такого собі звичайного і покірного, а по правді, багатшого духом і більше оєвідомленого від не одного пана з міста. І про що Оркан не балакав би: про ліси й пасовиська, про загальне голосування, про сойм і парламент чи про складне польсько-українське питання, – він усе яєсь цікаву гадку кинув і ніколи не зійшов з позиції правди та справедливості, ніколи не переставав бути чоловіком, гуманістом” [2, т.2, 681-682]. Словом, до розмови ніколи йому тем не бракувало. Особливо як розмова зійшла на село й на хлопів” [2, т.2, 683].

Ми виписали цих декілька прикладів, які знайшли у спогадах, листах і творах Б.Лепкого, В.Стефаника та В.Оркана, щоб показати ту глибинну, психологічну основу, що зумовлювала їх світовідчуття – одне з джерел індивідуальних стилів письменників. Якщо польського та двох українських письменників цікавили спільні проблеми, якщо вони як особистості знаходили взаєморозуміння, шанували один одного і належно поцінювали свої “малюнки”, “образки”, обдаровуючи себе навзаєм власними книжками з теплими дедикаціями і зберігаючи їх, як і пам’ять про зустрічі, співробітництво замолоду, аж до смерті, – то все це дає підстави для трактування їх творчого діалогу як дуже своєрідної взаємоорієнтації, взаємостимуляції та взаємооцінки, а не наслідкування й уподібнення. Кожен з них розумів свою “інакшість”, залишаючись індивідуальністю, яка відбивалася сталевою, в тім числі й оповідною, своєрідністю при використанні *однотипних жанрових* структур – у даному разі новели.

Отже, вірність собі, щирість висловлювання, загальна суб’єктивність конкретизувалася в лірико-сентиментальну гармонійність (“перечуленість”, “ніжність”, “меланхолійність” тощо) у Б.Лепкого; в трагедійно-драматичну больову напругу

(“пекло”, “біль”, “страждання”) у В. Стефаніка; в лірико-іронічну філософічність (“невинно-хитра усмішка”, гуманіст, подібний до “газди-філософа”) у В. Оркана.

Частота книжкових публікацій, не кажучи вже про першодруки окремих творів і циклів, відбивала творчу інтенсивність кожного. При їх зустрічах розмова, як правило, починалася з питання, “що пишеш?”, друзі ділилися задумами. Можна, мабуть, говорити про змагальність талантів, не отруєну заздрістю.

У такій ситуації можливі не тільки генетично-контактні алюзії, інтертекстуальні вкраплення, а й текстуальні перегуки, наративні відповідності.

Це переконливо виявляється в художній реалізації фундаментальних для селянських письменників тем, що стають наскрізними мотивами їх творчості, архетипними образами, – теми *землі, дому, дороги, свят* і всього, що пов’язане з ними, забезпечуючи життя людини. Йдеться про екзистенційну проблематику людського буття, людської долі.

У В. Стефаніка, В. Оркана, Б. Лепкого тема землі є наскрізною, але в жанрово-стильовому, наративному аспекті представлена своєрідно. У Стефаніка вона не вийшла поза структурні межі новели від всезнаючого наратора, хоча тільки одна з новел має назву “Вона – земля”. Задумана автором драма “Земля” не була написана. Проте лейтмотив землі проймає більшість Стефанікових творів і дуже гостро постає в новелі “Межа” (1927), присвяченій М. Хвильовому. В Оркана проблема землі, покральної межами, постає в циклі “Nad urwiskiem” (дві новели), назва якого дала найменування другій збірці. Проте опозиція “земля – людина” є основою сюжету повістей цього письменника “Komorniki” (1900), “W roztokach” (1903). Подібна ситуація і в Б. Лепкого. В його ранніх оповіданнях мотив землі, її розмежування і перерозподілу проходить серед інших в ряді творів (досить своєрідно в новелі “Підписався” (1899), зате стане центральним у повісті “Під тихий вечір” (1923) і конструктивним у “Веселці над пустарем” (1930)).

Як бачимо, мотив *землі* був постійним у цих письменників при осмисленні не тільки теми “людина і земля”, а й багатьох інших у різних жанрових формах. Тому з метою дослідження оповідних відповідностей в новелах письменників, між якими зафіксовано чимало світоглядно-естетичних подібностей, зумовлених літературним життям Галичини, особистими контактами, зосередимось на трьох текстах новелістичної структури, в яких домінують художнього світу виступає концепт межі як лінії, що відділяє і позначає чужі земельні володіння. Це – “Над урвищем” В. Оркана, “Підписався” Б. Лепкого і “Межа” В. Стефаніка. Твір В. Оркана “Nad urwiskiem” по-українськи переклав Ю. Попсуєнко як “Над прірвою”.

Концепт *межі* дуже багатозначний і поліаспектний. В обраних для аналізу текстах вирізняються три грані проблеми, яку можна осмислювати з його допомогою. У зв’язку з правом успадкування землі дітьми постійно зменшується розмір поля, що припадає на одну сім’ю, і постає питання: “Як жити далі?” (над цим думає герой В. Оркана – Бартек). Як утриматись від спокуси не збільшити свою власність, підрізавши межу за рахунок сусіда. Порушення встановленої межі породжує чвари, бійки, суди. Конфлікт розв’язується в залежності від численної кількості різних факторів та їх поєднання. Ця ситуація лежить в основі твору Б. Лепкого “Підписався”.

Людина, яка захищала своє право, вдалась до крайнього засобу – вбити кривдника, відсиділа кару у в’язниці, перед смертю осмислює вчинок і правдується перед Богом, як найвищою інстанцією справедливості. Це – канва оповідного художнього світу в новелі Стефаніка.

Всі три твори, по суті, безфабульні. Їх сюжети не динамічні. Письменники зосереджують увагу на кількох постатях, серед яких головною, концептуальною є одна. В Ор-

кана – сім'я гуралів Бартек та Улька, але остання виявляється тільки окремими репліками-запитаннями, на які вибухає довгими монологами її чоловік.

У Лепкого – брати Олекса і Гринько судяться за межу, яку переорав Олекса. Їх мирять у суді. Ухвали не хоче підписати Олекса, хоча визнає рацію урядника з суду.

У Стефаника – всі персонажі безіменні: двоє старих людей та їх доньки, котрась з яких промовляє лише пару слів, поки батько виголошує свій монолог, звернений до Бога.

Однак у мовленні кожного з них сконцентровано велику інформацію суспільного, морального і родинно-побутового характеру. У Лепкого її передає з ноткою іронії наратор-спостерігач в стилі уснонародної оповіді; в Оркана – відавторський наратор в формі об'єктивної розповіді; в Стефаника цілковито звучить голос центральної постаті, автор заявляє про себе, як у драмі, тільки в кількох стислих ремарках, котрі переходять у невластне пряму мову старої. Семантично вагомі думки для концепції творів проголошують у кожного письменника також головні персонажі – наратори. І саме в цьому моменті маємо не просто перегуки, а безпосередні збіги думок і способів їх вислову. Так, Олекса Лепкого, що спересердя переорав межу між своєю та рідного брата нивою, розмірковує: “Людей росте, а землі ні. І яке тут добро? Як же тут людям не іти за море? Чоловік не птиця, у воздух не полине, землі потребує, а землі нема. От хоч би і ця нива. Колись була одна, а нині розчерепилася, на нього і на його брата Гринька, а по їх смерті ще гірше розчерепиться, бо діти є” [2, т.1, 446]. Між його роздуми “втискається” власне наратор, коментуючи їх та інформуючи читача, що тоді відбувається. “Так мислив Олекса, – пояснює він, – а тим часом крізь відвалену межу зорана земля як хвиля чорної води плила та плила і зливалася в одну, багато ширшу річку.

Олекса всміхнувся:

– Сам пан Біг, видно, не хоче, щоби їх ділити, лиш щоби були разом” [2, т.1, 446].

Орканів Бартек, споглядаючи крізь вікно вузькі нивки, міркує однотипно: “Межі та межі, одна при одній... Хай йому біс! Що ж воно діється? Наче й часу небагато минуло, а так усе змінилося... Що ж воно таке? – міркує. – Ага! Стривай-но... Як же воно... зараз... Небіжчик дід мав усю цю садибу, на якій я сиджу... Нині нас п'ятеро на ній, бо ж так: він поділив землю між синами, ті – між своїми дітьми... а я знову поділю...” [3, 400].

Стефанік писав свою новелу після національно-визвольних революцій, коли на руїнах двох імперій поставали самостійні держави, що дебатували власні межі-кордони, тому включив у монолог старого газди тяжкі слова про “молодик, як пінка” вояків, які “справляли ворогові кулі і гармати”. Передчуваючи кінець життя, старий господар розуміє: “Доки ми ці сміючі очі, як перли, заковуємо, то й наша межа буде” [4, 307]. Він тільки дорікає Богові за те, що той “не благословив їх” на справедливую справу, тому й святотатствує: “І відтоді я Тебе, Боже, не боюся!”

Отже, природній, з точки зору права, поділ колись єдиної землі зумовлює конфлікти між рідними, сусідами, сім'ями і навіть народами. Таким чином межа набуває багатозначної семантики, стає знаком соціально-етичних умовностей. Наші письменники, розуміючи цю ситуацію, починають не з осудження “багачів”, а вкладають вуста персонажів осмислення. Орканів Бартек, констатує справедливість діда, що порівну наділив землею своїх дітей, апелює до майбутнього, уявляючи жахні наслідки прагнення прийдешніх поколінь мати достатню землю: “А юрби людей ідуть, сунуть, мов потривожений чорний мурашник, мільйонною сараною заливають криваві поля... І видно, як виріє ця комашня, душиться, зіштовхується, запекло б'ється за кожну скибу, аж земля зволожилася від чорної сировиці...” [3, 400].

Олексій – герой новели “Підписався” Б. Лепкого порушив межу рідного брата ненавмисне (“пішов лихий у поле”, бо посварився з жінкою). Йому, яквиднозйого оповіді, “плуг як той острый ніж по хлібі... пішов по межі” [2, т.1, 446]. Конфлікт виник немовби стихійно, чисто інстинктивно. Саме в ту мить Гринько повертав в село, “побачив, що межі нема, та й, *не задумуючись довго, справився з братчиком по старому звичаєві* (підкр. наше. – О.Ц.). Вчинилася бійка. Лежать наші брати-сусіди саме на тому місці, де була межа, та пробують сили” [2, т.1, 446-447].

Герой Стефаника, мучений совістю за те, що без суду вбив свого кривдника, хоча й відсидів у тюрмі, не кається. Він тільки ретроспективно *згадує* захланність сусіда (“то він багатир, у него лани, та йде в мене брати ґрунт, хоче пожерти мою ниву”), непогамованість якого викликала відповідну реакцію і наслідки в громаді: “Бере та й бере. А я косу під паху та єму у саме серце. Їж тепер землю [...]. Я прийшов і обіймав свої ниви, але багаті обходили мене здалеку, а Ти, Боже, приходив до мене ще із своєв каров” [4, 306].

“Нивки”, “загони”, “загороди” малоземельних селян завжди суміряються в їхніх оповідках з “ланами” багатших селян чи з плантаціями панів. Це породжує не тільки відповідні роздуми, способи вислову героїв, а й поетику – зокрема тропіку, композицію. Найпромовистіше це ілюструє новела В.Стефаника “Лан”. І на цьому – жанрово-композиційному – рівні однотипні, подібні компоненти структури межової ситуації кожним письменником поєднуються інакше, подаються в іншій наративній перспективі.

Співчутлива інтонація нараційперсонажів малої прози Б.Лепкого в поєднанні з установкою зворушити читача, спонукати його до задумування над долею людини, - були внутрішніми причинами розростання його текстів за рахунок різних викладових форм. Письменник розширював хронотоп своїх образків, що позначалося на зовнішній композиції його творів. Він членував їх на частини, фрагменти, як правило, виділяв кінцівку, яка акцентувала увагу читачів не стільки на фабульній розв’язці, скільки на моральному смислі змальованих портретів, образків, розказаних бувальщин чи пригод. Проте приглядаючись до композиційно-оповідної структури новел В.Стефаника, відчуваючи на собі їх емоційний вплив за рахунок надзвичайної концентрації духовної енергії, що передається читачам акордом поетикальних засобів, Б.Лепкий збільшував вагу психологізму, використовував наративні можливості імпресіонізму і символізму. У творах виразніше виявляється новелістична якість, функціональне значення кінцевого “пуанту”. Але схильність докладно мотивувати вчинки персонажів, ускладнювати композицію творів для всебічного розкриття характерів, для осмислення вагомих національно-суспільних проблем, усвідомлення високої вартості новел В.Стефаника поступово переключили увагу письменника з малих гомодієгетичних жанрів на інші жанрові форми – повісті та романи – з їх гетеродієгетичними викладами.

І все-таки оповідні відповідності новелістики В.Стефаника за контрастом увиразнюють відмінність від неї малої прози Лепкого та Оркана, більше схожої між собою як за проблематикою, так і за наративними особливостями.

Сучасні дослідники жанрово-стильової структури творчості В.Стефаника [5,67-80], узагальнюючи досвід численних літературознавців-попередників, наголошують на таких рисах поетики його новел, як-от: у цих “маленьких трагедіях” жанроутворюючу роль відіграють передусім незвично-виняткова подія, різке зменшення питомої ваги фабульності, монологи та діалоги, позірна несумісність дій і реплік персонажів, сюрреалістичний колаж; наскрізний символ; параболічний спосіб вислову; рефрени, сконцентрована тропіка (особливо порівняння і метафори) тощо. Все це в сукупності і творить

“камінний стиль” Стефаніка, що дає підставу відносити його твори до експресіонізму в українській та й світовій літературі.

У підсумку наголосимо, що аналізовані тут новели і згадані факти взаємоцінок Б.Лепкого і Вл.Оркана виникали тоді, коли теорія оповідних і розповідних жанрів прози тільки склалася. Але мистецька практика випереджала теоретичну рефлексію. Тому за-собі опису і характеристики оповідних відповідностей тоді досить приблизно співвід-носяться з концептами сучасної розгалуженої наратології.

Література:

1. Лепкий Б. Посвяти Василеві Стефаникові. Збірник. – Тернопіль, 1997. – 100 с.
2. Лепкий Б. Твори: В 2 т. / Упоряд., автор передмови та приміток М.Льницький. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. – 862 с.; Т. 2. По-вість. Спогади. Виступи. – 719 с.
3. Оркан В. В розтоках. Роман, повість, оповідання. – К.:Дніпро, 1976.– 443 с.
4. Стефанік В. Твори. – Львів, 1943. – 372 с.
5. Стефанік Василь – художник слова.– Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272 с.

Галина ЧУМАК (Тернопіль, Україна)

НАРАТИВ МОДЕРНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. ДЖОЙСА ТА Т.С. ЕЛЮТА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ „УЛІСС” ТА ПОЕМИ „БЕЗПІДНА ЗЕМЛЯ”)

Д. В. Затонський у своєму дослідженні „Модернізм и постмодернізм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств” писав: «... если держать перед глазами именно судьбу *модернизма XX века* (в сущности, единственную нами признаваемую его судьбу), то доведется согласиться с тем, что не обошлось здесь без некоторых зрительных аберраций. Ведь с точки зрения «чистой поэтики» ...модернізм этот как был, так и остался *сокрушителем* всех устоявшихся форм, *врагом* всех освященных привычкой традиций. И в начале нашего века никто как-то не задумывался над тем, *ради чего же* совершалась эта беспрецедентная *литературная революция*». [1, 30-31]. Свою характеристику основних нарративних стратегій модернізму в порівнянні з нарративними особливостями романтизму і класичним нарративом дає Марія Моклиця у дослідженні „Модернізм як структура”. Основна відмінність нарративу модернізму полягає в зміщенні фокусу нарації з центру на периферію, позбування фабульності, перефокусування з основного на маргінальне, фокалізація на найменших елементах щоденного емпіричного досвіду наратора, та ін. [2].

Усі ці особливості можна ідентифікувати в прозовому нарративі Джойса та в поетичному нарративі Т.С. Елюта. Бо ж на думку чи не усіх зарубіжних та вітчизняних дослідників, саме вони є тими «революціонерами» (послугуючись терміном Затонського), які встановили так званий естетичний стандарт модерного письма, стандарт нового модерного нарративу в прозі та поезії відповідно. Роман „Улісс”/*Ulysses* та поема „Безплідна земля”/*The Waste Land* є також найбільш знаковими у творчості кожного автора. Си-

мволічним є і те, що обидва твори у повному обсязі були опубліковані в 1922 р. Перше, що впадає у вічі при прочитанні обох цих культових творів, є інтертекстуальність та інтегрування в наратив поеми і роману багатьох гетерогенних дискурсів. Особливо широко застосування принципу інтертекстуальної побудови твору ми знаходимо в авторів епохи модернізму і постмодернізму. У їх творах відбувається розщеплення єдиного текстового потоку, коли майже кожне слово відсилає до претекстів і розірваність нарації здається вже самою формою тексту. Принцип побудови тексту за мозаїчною структурою з елементами колажу вперше був застосований Джойсом та Еліотом. Кожен твір має цікаву історію попереднього редагування, що передувало публікації остаточного варіанту. Якщо у випадку з „Безплідною землею” Еліота вирішальною стала правка і редагування Езри Паунда, про що вказується і в авторських нотатках до поеми, і в епіграфі-присвяті з Данте „із майстрів – найкращому”, то у випадку з „Улісом” Джойса відповідалість на себе взяв перший видавець роману. Після публікації факсимільного варіанту „Безплідної землі” з оригінальними нотатками Паунда (Facsimile Edition of The Waste Land) стало очевидним, що первинна структура наративу була значною мірою змінена, окремі частини зазнали кардинального скорочення, не кажучи вже про численні правки тексту та стилю.

За твердженням Річарда Еллмана, першого дослідника життя і творчості Джойса, первинний задум автора полягав у створенні новітнього епосу модерності на основі інтерпретації класичного наративу Гомера „Одіссея”, інтегрувавши у власний текст всі характерні особливості сучасного буття і мислення модерної людини. [3]. Первісний рукописний варіант „Улісса” був суцільним текстом, лише для публікації він був поділений на 18 глав і кожна з них була названа відповідно до певного епізоду „Одіссеї” Гомера. Усвідомлюючи складність сприйняття свого роману непідготовленим читачем, Джойс починає давати коди інтерпретації переважно в своїй кореспонденції з Валері Ларбо, Карло Лінаті та Стюартом Гілбертом. Уже після публікації деталей написання роману та авторської схеми, здійсненої Карло Лінаті та Стюартом Гілбертом (1920 і 1930 відповідно), стала зрозумілою чітка структура та енциклопедичний задум автора. У кожній главі „Улісса” Джойс мав за мету не тільки інтерпретувати міф *sub specie temporis nostri*, але надати кожному епізоду (тобто, кожній годині, кожному органу людського тіла, кожному представленому виду мистецтв у семантичній структурі цілісного тексту) певного стану і навіть створити його власну наративну техніку.

Першим і найважливішим новаторством Еліота можна вважати зміну поетичної техніки і досягнення *координованої свідомості наратора*. Еліот уникнув обмеження стилю імажизму завдяки введенню драматичного наративу, що вербалізується через фікційного героя типу Пруфрока чи Тіресія. Таким чином, образи, якими б розрізненіми вони не були, поєднуються у вираженні однієї особистості. З точки зору мови наратор функціонує як *об’єктивний корелят*, абстрагуючись від особистості поета: Пруфрок – це не Еліот, Тіресій – взагалі персоніфікує в собі усі голоси, як жіночі, так і чоловічі, оскільки, „What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem” [4, 74], на відміну від усталеної романтичної традиції, де голос наратора поеми ідентифікувався з „я” поета. Така *деперсоналізація* сприяла чіткому і виразному використанню образності поезії. Деперсоналізований голос наратора став способом уникнення суб’єктивності і водночас поєднанням поезії з координованою свідомістю. Таким чином, основною технікою прочитання поезії Еліота стає фокусування на кожній очевидно фрагментованій частині чи фразі, що розкриває свідомість наратора, оскільки проблема свідомості – центральна проблема поезії Еліота.

Більша частина символів, присутніх в тексті поеми взяті з антропологічного дослідження Фрезера „Золота Галузка” та книги Джесі Вестон „Від ритуалу до лицарського роману” (1920) і мають авторське маркування. Головна риса поеми – множинність значень кожного образу, символу і кожного слова. Сюжет розгортається у кількох площинах: сцени сучасного життя накладаються на видіння минулого, що вербалізуються сліпим пророком Тіресієм; міфи про пошуки святого Грааля переплітаються з Християнськими мотивами з Нового Заповіту і „Божественної комедії” Данте та з міфами древньої Греції, Єгипту, до яких додається виразний індуїстський мотив з „Упанішад” та „Вогненної проповіді” Будди.

Багато критиків (Philip R. Headings, Grover Smith, John Xiros Cooper) відмітили розпадання символів на бінарні опозиції, що існують як антитези, антиномії в тексті „Безплідної землі”. Серед найхарактерніших опозицій можна назвати пророцтво / сліпота, фертильність / стерильність, вода / вогонь, час / вічність, смерть / безсмертя, природа / урбанізованість. Окремі мотиви і символи існують не в опозиціях. Серед них мотив передбачення і пророцтва, фрагментованості та алієнації, трансформації, сезонних змін, молодості та вікових змін, пам’яті, а також наскрізні релігійні мотиви Християнства, Буддизму та древніх міфів, що не протиставляються, а існують рівноправно та інтерферують між собою. Релігійна символіка створює „поліфонію” поеми, де важко виділити головну партію. Якщо в дослідженнях Гровера Сміта, Клінта Брукса, Г’ю Кенера, Філіпа Хідінгса Християнські мотиви позиціонувалися як центральні в символіці поеми, то в пізніших дослідженнях Клео Макнеллі Кернс, Аласдіра Мекрой, К’яри Падован наголос робиться на Буддистській символіці та індійській міфології як основних кодах інтерпретації. Окремий підхід складають гендерні та феміністичні трактування поеми, продемонстровані в дослідженнях Керол Кріст, Марго Норіс, Тіма Діна, Патриції Слоан та ін.

Хаотичне поєднання образів, що визначають свідомість наратора, допомагають передати основний вияв модерного життя – втрати зв’язків та нівелювання інтегрованої особистості. Така техніка є свідомим впровадженням поета і відбиває його відчуття алієнації та розгубленості перед життям, позбавленим сенсу та мети: “The life of a soul does not consist in the contemplation of one consistent world but in the painful task of unifying (to a greater and less extent) jarring and incompatible ones”¹[4, 353]. У „Безплідній землі” ми маємо множинність, поліфонічність голосів, чоловічих і жіночих, молодих і старих, вони звучать різними мовами та стилями, різкі зміни суб’єкту мовлення задаються імпліцитно, так, що важко визначити, кому належать наступні рядки. Поєднуються різні міфологічні системи і коди: античність, Християнство, Буддизм та героїка германських міфів. Але інтегрованість поеми зумовлюється тим фактом, що всі голоси є складовими однієї особистості, єдності, що умовно можна назвати голосом модерної свідомості. Той факт, що така свідомість не фокусується на одному об’єкті, явищі чи дії і навіть одній мові допомагає передати напругу та фрагментарність існування людини в модерному світі, що виявляється основним мотивом поеми. У нотатках сам Еліот експлікує авторський метод і стверджує, що сліпий провидець Тіресій, спостерігач і арбітр усіх подій, водночас належить до основних персонажів поеми, оскільки об’єднує усі інші втілення героїв. Так само, як одноокий гондляр зі Смирни перетворюється на фінікійського моряка Флебаса, якого годі відрізнити від принца Фердинанда, так і всі жіночі образи зливаються в один образ Сивіли Кумської, а дві статі поєднуються в образі Тіресія. Все, що бачить Тіресій, фактично і є змістом поеми [4, 74]. Читаючи поему, необхідно в’яснити,

¹ „Духовне життя не полягає в медитації в одному цілісному світі, але у болісній спробі уніфікації (до певної міри) антагоністичних і ворожих світів” (Переклад наш - Г.Ч.).

яким чином колаж із таких гетерогенних образів допомагає вирізати одну багатогранну, поліфонічну, урбаністичну та емоційно нестабільну свідомість. Особистість, що проявляється після прочитання цих двох творів символізує неспроможність модерної дійсності існувати як гомогенне явище чи надати фрагментованому буттю будь-який сенс внутрішньої інтеграції. Єдність поліфонічних голосів поеми походить від мозаїчної картини, яку вона відкриває перед нами, і символізує модерну концепцію свідомості.

Поема складається з 5 частин і назва кожної частини відсилає нас до певного прецедентного тексту завдяки алюзіям. Заголовок же поеми, можливо, походить від поеми „Morte d'Arthur” Мелорі. Поема під такою самою назвою Waste Land, написана Медісоном Кевейном (Madison Cawein) і подібна за темою та побудовою була опублікована у 1913.

Назва першої частини *The Burial of the Dead/ Поховання померлих* взята з англійської заупокійної служби [5, 115]. Тут ми бачимо поєднання символіки язичницьких богів плодючості та циклічних ритуалів міфів про Короля-Рибалку з Християнською символікою. Згідно з александрійським культом, статую Адоніса кидали в море, що означало повернення бога в царство мертвих, після чого наставало його нове повернення на землю. Занурення символізує також хрещення за християнським обрядом, зміст якого так само символічний і багатозначний. Ця міфологема пов'язана з образом Короля-Рибалки, адже риба в ранньому християнстві та Середньовіччі символізувала хрещення і Христа - ловця людських душ. „Риба” і „рибалка” є показовими символами і тому, що вони свідчать, наскільки важливими для раннях релігійних вірувань були образи води (фертильності) і її відсутності (стерильності/спустошення). Символ води вводить ще й буддистські асоціації: Будда в одному з представлень сидить на березі світового океану Samsara/Самсара, закидаючи сіті, щоб виловити рибину істини і витягнути її до світла спасіння [6, 131]. Символ води в різних частинах поеми має то негативне то позитивне значення.

Назва другої частини поеми запозичена від однойменної п'єси Томаса Мідлетона (1580-1627) „Гра в шахи”. Також можлива алюзія іншу п'єсу Мідлетона „Жінки, остерігайтеся жінок”, де сцена зваблення в одній частині паралельна до гри в шахи в іншій [5, 117].

Третя частина поеми „Вогненна проповідь” є очевидною алюзією на „Вогненну проповідь” Будди. Більшість традиційних інтерпретацій поеми базувалися на аналізі міфологічних, ритуальних, Біблійних мотивів, трактувань впливів „Божественної комедії” Данте, переспівів з Шекспіра, Бодлера та ін. літературних, антропологічних та філософських джерел. Однак аналіз Еліотової рецепції індійських літературних та релігійних джерел [7] дозволяє розширити наше уявлення про символіку та поліфонію образів „Безплідної землі”. У своїй проповіді Будда закликає звільнитися від плотських бажань, позбавитися вогню пристрастей, щоб досягнути бажаного душевного спокою – нирвани. Сам Еліот у своїх нотатках вказував, що „Вогненна проповідь” Будди за своїм значенням відповідає „Нагорній проповіді”, слова з неї цитуються у рядках 178-179, 290-291, та 306 третьої частини поеми. У своїй проповіді Будда визначає поняття tanha - жадоби до життя та бажання тимчасових чуттєвих речей. Ця чуттєва пристрасть засліплює людей і перешкоджає їм досягнути вищого знання істини. Блукаючи в тумані незнання, людина неспроможна уникнути колеса страждань, так само, як і не в силі визнати марність свого існування. Образ Короля-Рибалки, традиційно інтерпретований як символ Христа - ловця людських душ, в контексті буддизму набуває іншої конотації. Його доля тісно пов'язана з світом людей. Лише він зможе „дати лад (своїм) землям”. В індійській традиції Будда часто зображається як рибалка, що виловлює рибу з океану samsara і ви-

носить її до світла спасіння. У цьому сенсі ми повинні остерігатися пророцтва „смерті від води”, оскільки воно означає перебування в універсальному русі „коlesa” реінкарнацій, існування рабом своїх непостійних бажань.

Кожна частина поеми закінчується звертанням: до брехливого читача в першій частині, до спостерігача сцени божевілля Офелії в другій частині, до слухача „Вогненної проповіді” Будди в третій частині, до мандрівника в четвертій частині, і до імплікованого брехливого читача в заключній п'ятій частині, де слова з „Упанішад” повторюються на мовою оригіналу. Мало того, автор звертається до читача, як до другої особи („*You! hypocrite lecteur! mon semblable, mon frère!*”), що видається не випадковою граматичною структурою. Тут відчутне імпліковане бажання автора інтегрувати читача в дискурс поеми, допомогти подолати словесні та інтелектуальні ребуси численних алюзій, цитатцій, перифразів та ремінісценцій для того, щоб він зважився ставити власні „магічні питання” про значення тексту, про його постійно змінюваного наратора, про нові способи інтерпретації та розуміння. Тому використання Санскриту та індійських посилань має за мету створення нового інтерпретаційного коду та прочитання всієї поеми як мантри.

Відчуття інтегрованості гетерогенних елементів провокується різноманітністю стилів версифікації. Як у модерному світі не може існувати одного домінуючого способу вираження почуттів та емоцій, так само не існує однотайності щодо використання лінгвістичних форм. Як тільки традиційна людська спільнота трансформувалася в урбанізоване населення, нереальне місто стало візією сучасного Інферно, тому традиційна мова трансформувалася у множинність контрастних стилів: від латини і греки до робітничого сленгу, від п'ятистопного ямбу Шекспіра до дитячої пісеньки, від прозових уривків до оперних лібрето.

Прикметою оригінального стилю Т.С. Еліота стала також його всепроникаюча *іронія*, що переходить в гротеск і пародію. Ця техніка є ключовим моментом до розуміння всього модерного стилю і часто провокує сардонічний чи навіть песимістичний тон поеми. Еліот, як правило, найчастіше вербалізує іронію в одному рядку, де зростаюча експресія важливого твердження на початку раптово нівелюється несподіваним закінченням.

Світ, який відкривається через подібний стиль – це до певної міри натовп втікачів-вигнанців (що підкреслює кількість персонажів з невизначеним місцем перебування), котрий існує так само, як і наше культурне минуле, наша мова, а значить, і наші думки, у формі фрагментів, доволіно скомпонованих у чудернацький колаж свідомістю автора. Таким чином, модерний світ не тільки відображає неминучий занепад і руйнування традиційних культур, але й викликає аналогічну ситуацію в межах дискурсивної практики.

До найвідоміших ранніх інтерпретацій „Улісса” Джойса належить стаття Карла Густава Юнга „Монолог Улісса”, вперше опублікована в „*Europausche Revue*“ 1932 р. Юнг сформулював широко цитовану пізніше тезу про те, що «Улісс» заслуговує звання найбільш паталогічного явища в усьому мистецтві модернізму» [8, 63]. Юнг був першим, хто провів чітку параллель між наративними стратегіями Джойса та теорією психоаналізу Фрейда. Стиль та наративні техніки Джойса були настільки незвичними для читачів та більш підготовлених реципієнтів – літературних критиків, що роман затаврували як „порнографічний” і перше видання в США з'явилося лише після судового процесу 1933 р., який зняв заборону на публікацію роману.

Згідно зі своєю теорією архетипів Юнг трактує головних героїв - Стівена Дедалуса, Леопольда Блума та Моллі Блум - як архетипних героїв модерності: «Звичайно, архетипна основа яскраво відчутна. За Дедалусом и Блумом стоять вічні фігури духовних и телесних людей: Місіс Блум, очевидно, репрезентує аніму, що загубилася в безмовно-

сті і власне Улісс цілком може бути за героя» [8, 70]. Подібно до Марі і короля-Рибалки, які є архетипними героями в „Безплідній землі” Еліота, фігура Стівена Дедалуса є архетипним втіленням сина – Телемаха згідно з символікою „Одіссеї”, фігура Леопольда Блума є архетипним втіленням духовного і реального батька – Одіссея-Улісса, а фігура Моллі Блум – архетип дружини – Пенелопи. Аналогії між поемою та романом відчуваються і через модерністський топос: у „Безплідній землі” – це „нереальне” урбанізоване місто Лондон, а в „Уліссі” такий же самий напівреальний урбаністичний монстр Дублін. Хронологічно наратив роману позначений одним днем 14 червня 1904 р. Хронологічні рамки поеми неможливо визначити так чітко, оскільки сучасність накладається на минуле і потім вони, в своєю чергу, проєктуються на майбутнє. Час виступає у співвідношенні з абсолютотом вічності. Як у Дж. Джойса, так і в Т.С.Еліота провідною наративною технікою є потік свідомості, який значною мірою визначає і форму обох творів. Еволюцію поезики внутрішнього діалогу Умберто Еко виводить у такій послідовності: Бергсон – Джеймс – Пруст – Джойс: внутрішній монолог був розробленим методом ще і до Джеймса Джойса, але це зовсім не применшує оригінальності його авторського використання, оскільки саме в „Уліссі” вперше використовуються всі можливості такого технічного прийому. Посилаючись на Дюжардена, як першовідкривача поезики внутрішнього діалогу для Джойса, Еко формулює твердження про те, що внутрішній монолог реєструє весь потік свідомості персонажа, при чому відбувається редукція реального універсуму до конкретного твору [9, 215].

Незважаючи на хаотичне нагромадження асоціацій, символів, алюзій та ремінісценцій, які значною мірою утруднюють розуміння змісту, структура наративу відрізняється чіткою систематизованістю. Роман складається з 18 розділів, кожен з яких названий відповідно до певного епізоду „Одіссеї” Гомера. Кожному розділові відповідає певний часовий проміжок, певний орган людського тіла. Майкл Зейдель у своїй книзі „Джеймс Джойс: короткий вступ” також характеризує наративні стратегії „Улісса”. Він виділяє основні чотири: усталена нарація від третьої особи, розмовний наратив, внутрішній монолог, і особливий прийом Джойса – вторинна нарація, що складається з авторської інтертекстуалізації та рефлексії над романом, і головним чином проявляється через генерування тексту, який лише поверхово пов’язаний з більш звичними наративними техніками [10, 57]. Одним з найбільш несподіваних наративних прийомів Джойса є його спосіб прямого цитування і використання тире замість звичних лапок для маркування цитації, тому читач ніколи не може бути цілковито певним, де закінчується пряма мова і починається голос наратора.

Очевидний політичний підтекст роману виявляється в численних прямих та непрямих алюзіях та маркованих і прихованих цитаціях з ірландського епосу, народних пісень, патріотичної риторики періоду Ірландського відродження. Коли Джойс сатирично висміює псевдо-патріотичну риторику та іронізує з приводу паралічу життя в Ірландії, то він просто реєструє претензійні та беззмістовні дискурси журналістів, не виказуючи свого авторського судження. Авторська точка зору передається через форму самого розділу, де застосовуються усі відомі риторичні фігури: метонімія, хіазм, метафора, асиндетон, епіфора, ономапопея, анаколупф, метатеза, прозопопея, полісиндетон, гіпотипосис, іронія, синкопа, солецизм, анаграма, металексис, тавтологія, анастрофа, паліндром, сарказм, перифраз, гіпербола, алюзія, ремінісценція та ін. До того ж різні фази розмовного наративу розділені на параграфи, названі відповідно до заголовків журналістських колонок, і в прогресуючому нагромадженні стилів заголовків – від „класичного” вікторіанського до заголовку на слензі. Таким чином, здійснюється стратегія передачі

досвіду, де досвід, за визначенням Умберто Еко, виходить за синтаксичні і семантичні рамки, „виставляє себе на показ”, визначає структуру і швидкість нарації.

Роман „Улісс” як і поема „Безплідна земля” має виразну драматичну форму: текст складається з монологів чи з потоків свідомості постійно змінюваних нараторів, де „драматична” техніка усуває постійну присутність автора і підмінює його точку зору точкою зору персонажів і самими подіями. Сучасна Джойсові журналістика передана так, як це могли б зробити самі журналісти; чутки і плітки про Блума сприймаються так, як їх міг би сприймати сам Блум; пристрасні та рефлексії Моллі Блум визначені так, як це могла б вербалізувати сама героїня. Таку техніку нарації Еко порівнює з технікою кінематографічного монтажу Ейзенштейна і Годара. [9, 187]. Таким чином, порушуючи хронологію і причинно-наслідкові зв'язки між подіями, застосовуючи неймовірні контрасти і ракурси, монтаж, автор репрезентує спосіб мислення героя.

Найбільш показовою в плані різноманітності наративних технік, на нашу думку є розділ 14 „Бики Геліоса”, де дія триває лише одну годину – від 10 до 11 вечора. Після епізоду „Навсікая” Блум нарешті прибуває в пологовий будинок щоб відвідати Міну Пюретой, яка вже три дні не могла розродитися. Чекаючи на радісну звістку про народження хлопчика, Блум зустрічає Стівена Дедалуса в темному передпокої лікарні і приєднується до п'ятики в компанії декількох молодих людей, серед яких був і Бак Малліган. Далі весь наратив складається з п'яти балачок і суперечок, в яких побіжно згадується сумна доля Ірландії, триваюча демографічна криза через еміграцію в пошуках кращої долі, моральна проблема абортів та спад дітонародження, проблема батьків і дітей, етапи розвитку англійської мови, і т. ін.

В цій главі детально розробляється опозиція життя vs смерть і пологовий будинок в Дубліні забезпечує відповідний контекст для дискусії про народження і вмирання. Прототипом матері - Ірландії виступає сама породілля Міна Пюретой, яка видається втіленням золотоволосої кельнерки Міни Кеннеді з розділу 10 „Блукаючі скелі”. Золоте волосся Міс Кеннеді є алюзією на золотих биків Геліоса і на колір самого сонця. Народження „золотої дитини” Міни Пюретой підсилює цю алюзію через присутній каламбур: англ. слова son і sun вимовляються однаково. Таким чином довгоочікуваний новонароджений син асоціюється із священною отарою Геліоса та імпліцитно присутня алюзія на його роль як можливого месії для Ірландії. Роздуми Леопольда Блума про свого померлого сина Руді ще більше послаблює елемент батьківства у символі народження, що підтверджується далі в тексті п'ятьма балачками товаришів Дедалуса про контрацепцію, вагітність та зачаття. Особливо символічним у даному контексті виступають „чорні” жарти Маллігана, через які автор проводить десакралізацію таких важливих понять, як „непорочне зачаття” та „народження”. Цей розділ є одним із найскладніших для розуміння та аналізу ще і через те, що автор вводить ще одного анонімного наратора, який не є фізично присутнім в хронотопі розділу 14 „Бики Геліоса”. Відповідно до символіки народження текст глави поділено на 9 окремих частин – по одній на кожен місяць вагітності. Ще на початку розділу 14 стає зрозумілою авторська імплікація того, що кожна з 9 частин символізує також певний лінгвістичний період у розвитку англійської мови. „Бики Геліоса” починаються з кельтського речитативу і далі нарація ведеться на різних варіантах стародавньої англійської та середньо англійської мови. Із зміною синтаксису і орфографії відповідно до хронологічних періодів розвитку англійської мови, в главі встановлюється наративний тон відповідно до наративних структур, що відповідають кожному окремому періоду.

В контексті частин давньоанглійського періоду наратор інтегрує структурні моделі „Беовульф” та інших англосаксонських епосів. Далі наратив розділу нагадує мораліза-

торські історії з „Кентерберійських оповідань” Чосера. Із зростанням напруги між Стівеном Дедалусом та його товаришами Блум все більше драгується через грубі жарти Маллігана, нарація переходить до „сучасних” варіантів англійської, зберігаючи стилістичну подібність до авторського нарративу Діккенса та різноманітних вікторіанських письменників. Після виходу ослабленого випивкою Стівена, імперський варіант мови дегенерує до різноманітних діалектів та урбанізованого сленгу, і цикл від народження до смерті завершується. Афектований нарратив цієї глави створює виразний іронічний і навіть сатиричний ефект. Іntenційість автора у підтриманні „дистанційованого” староанглійського стилю лише підсилює це враження, наближаючись до звучання коментарів наратора з розділу 12 ”Циклопи”. У текстуальній пародії „Беовульфа” наратор аналізує містичну „рану” Блума. А пізніше ми дізнаємося, що то був банальний укус бджоли. Тут можлива паралель з символічною раною Короля-Рибалки із „Безплідної землі” Еліота, яку можливо зцілити і тим самими повернути родючість „безплідні землі” задавши “*правильне запитання*”.

Еволюція англійської мови, яка завершується із закінченням глави у вигляді урбанізованого сленгу нагадує адаптацію Т. С. Еліотом жаргону кокні та афроамериканських діалектів у „Безплідній землі”. Такий лінгвістичний прийом символізує амбівалентне відношення англо-американських модерністів до неминучого „культурного хаосу/ culture chaos своєї епохи, що позначався на нівелювання нормативності та усталеності різних варіантів англійської. І тут у Джойса, як і в Еліота хаос модерності відбивається на рівні дискурсу і провокує фрагментованість нарративу.

Література:

1. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков: Фолио; М.: ООО Издательство АСТ, 2000. – 256 с.
2. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк: Ред.-вид. відділ Волин. держ. ун-ту ім. Л. Українки, 1998. – 294 с.
3. Ellman R. *The First Waste Land // Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land.* – Princeton: Princeton UP, 1973.
4. Eliot T.S. *Selected Poems.* London: Faber and Faber, 1986. – 151 p.
5. *The Cambridge Companion to T.S.Eliot / Ed. A. David Moody.* – Cambridge: Cambridge UP, 1994. – 279 p.
6. Kearns Kleo McNelly. *T.S.Eliot and Indic Traditions. A Study in Poetry and Belief.* – Cambridge: Cambridge UP, 2003. – 308 p.
7. Kearns Kleo McNelly. *T.S.Eliot, Buddhism and the Point of No Return // Placing of T.S.Eliot,* ed. by Jewel Spears Brooker. – Columbia: University of Missouri Press, 1991. – P. 128-35.
8. Юнг К. Монолог «Улисса» // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. Пер. с англ. – М.: REEL-book, К.: Ваклер, 1996. – С. 55-84.
9. Эко Умберто. Поэтики Джойса / Пер. с итальянского и прочих Андрея Коваля. – Санкт-Петербург: Symposium, 2003. – 491 с.
10. Michael Seidel. *James Joyce: A Short Introduction.* – Blackwell Publishing, 2002. – 236 p.
11. Joyce James. *Ulysses. Annotated Students' edition with an introduction and notes by Declan Kiberd.* – London: Penquin Books, 1992. – 1195 p.
12. Joyce James. *The Essential James Joyce. With an Introduction and Prefaces by Harry Levin.* – London: Penguin Books, 1969. – 554 p.
13. Joyce J. *The Critical Writings of James Joyce.* – London: Faber and Faber, 1959. – 228 p.
14. Eliot T. S. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound / Edited by Valerie Eliot.* – New-York: Harvest Books, 1993. – 184 p.

АНАЛІТИКА КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ

Микола ТКАЧУК (Тернопіль, Україна)

НАРАТОР-МЕДІУМ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Український літературно-критичний дискурс останніми роками збагатився працями з теорії розповіді. Переважно це теоретичні дослідження зарубіжних учених, які раніше були недоступні науковому загалу. Відтак на сучасному етапі вітчизняне літературознавство оновлюється на засадах теоретичної наратологічної бази та застосування її на національному історико-літературному матеріалі.

У парадигмі метанаративу минулого заідеологізованого літературознавства осмислення розповідної манери письменників відбувалося опосередковано в контексті аналізу поетики творів. Міркування про наратора викликали насамперед твори, в яких особа оповідача була виразною та індивідуалізованою, тобто експліцитною. В таких випадках наратор виступає явним елементом сюжетно-композиційної організації тексту. Тому дослідники звертали увагу на манеру мовлення, психологічну характеристику персонажа-оповідача. Зрозуміло, що інші види нараторів відіграють не менш важливу роль у конструкції твору, його семантичному та ідейному наповненні.

Донедавна функції наратора розглядалися як такі, що належать виключно автору твору. Проте в сучасних літературознавчих концепціях теоретична конструкція оповідача вивільняється від творчого диктату зовнішнього автора. Тому сучасна літературознавча парадигма літературний дискурс розглядає як суцільний текст, який рухається крізь твір, «крізь шеренги творів» [2, 380]. У цьому випадку йдеться про те, що література має свої правила і закони, свою онтологію дійсності, яка може не збігатись з позицією автора. Вона у кращому випадку промовляє через автора, а не навпаки. З цієї передумови випливає інший чинник, який заперечує пряму інтенцію автора при спілкуванні з читачем.

Як бачимо, одним із найважливіших категорій, на засадах якого формується сучасний дискурс про літературу, вважається діалог. Проте нова парадигма літературознавчих поглядів радше звертає увагу на діалог у рамках самої літератури як тексту, тобто між літературними артефактами минулого, теперішнього і майбутнього, між художньою картиною світу в творчості письменників усього світу. Стає зрозуміло, що в цьому кон-

тексті важливе значення має категорія наратора, а не автора, тому що саме оповідач розгортає діалог між собою та своїм реципієнтом у парадигмі тексту літературного твору.

Специфіка розвитку української літератури в XIX ст. розгорталась у контексті суперечливої взаємодії загальних засад таких типів літературних дискурсів: романтичного і реалістичного, а згодом з появою бориславського циклу творів І.Франка натуралістичного. Перший певною мірою виступав чинником актуалізації в літературі суб'єктивного дискурсу, який розкривав широкі можливості для вираження індивідуального світу героя, його внутрішніх марень та візій. Реалістичний дискурс, з другого боку, акцентував увагу на демократичному розвитку національної літератури, коли наратором-персонажем ставала людина з народу, яка, можливо, не володіла всіма ознаками естетичної організації свого тексту, проте ставала повновладним суб'єктом у контексті індивідуальної онтології.

Отже, необхідно відзначити, що в силу багатьох об'єктивних та суб'єктивних чинників в історико-літературному процесі XIX ст. великого значення набула власне *гомодієгетична форма нарації*, яка давала можливість означити нового героя, який би став не тільки спадкоємцем вічних істин буття, але й творцем індивідуальної світоглядної парадигми. Проте комунікативна природа гомодієгетичного наративу в українській літературі XIX ст. ще недостатньо досліджена. Це зумовлює потребу нового прочитання наративної побудови прози українських класиків, зокрема й такої, що конструюється як оповідь від першої особи.

Звертання до першоособового наративу не є очевидним, як це видається на перший погляд. В українській прозі така форма викладу набуває розквіту в першій половині XIX ст. При цьому в літературознавстві побутує думка, що автори ставили перед собою завдання досягнути “ілюзії усномовності оповіді, прагнули наслідувати спосіб мислення селянина, у живомовній стихії, показати побутування народних характерів” [7, 7]. Таке прагнення, на думку І.Денисюка, виникло через намагання перебороти “вигадку” як фальш і брехню [4, 85], тобто відійти від наперед готового дискурсу з метою наблизитись до реального виміру буття. Проте з розвитком просвітительського реалізму й романтизму, захоплення фольклоризмом, утвердження народності літератури фіктивний статус літературного твору як художнього домислу став на заваді розгортання наративу нової української літератури. В цьому контексті слід згадати поширену в західноєвропейському літературознавстві концепцію Платона щодо розрізнення розповідної та міметичної форм нарації. Якщо перша передбачає розповідь про події, то друга — “наслідує” мовлення героїв. Ці розповідні моделі Платон ілюстрував на прикладі Гомера, де вони органічно поєднані в “Іліаді”, що є опосередкованим доказом їх рівноцінності. Попри це українська проза першої половини XIX ст. характеризується манерою, в якій “автор намагається додержуватися найбільшої достовірності, навіть свого роду протоколізму чи, вірніше, стенографізму в передачі народної мови, способу мислення простолюду” [4, 85]. З наведених вище міркувань випливає, що українські прозаїки рухались у рідше міметичності, що відбилось не тільки в точному відтворенні мовлення героїв, але й в наслідуванні наративу народного оповідача. Саме такий наратор виступає своєрідним *посередником, медіумом*, який має налагодити комунікацію між автором і читачем. Однак з погляду наративної типології однозначної рівності між безпосереднім наслідуванням та першоособовою нарацією немає, остання в дискурсі першої половини XIX ст. перетворюється на засіб створення ілюзії реальності — конотатор мімесису. В цьому контексті українська проза відзначеного періоду з властивою їй ознакою усномовності ґрунтується на засадах характерного *сказу*, який виділили в системі російської літератури XIX сторіччя російські формалісти В.Виноградов, Б.Ейхенбаум, М.Бахтин,

Ю.Тинянов, на чому акцентує сучасний дослідник В.Шмід [14, 190]. Серед принципових характеристик такого типу тексту вчений виділяє наративність, обмеженість розумового горизонту наратора, двоголосся, усномовну оповідь, спонтанність, діалогічність та розмовність. Йдеться про те, що для такого характерного сказу важливою є увага до функціональності самого наратора, чия перспектива керує всім наративним дискурсом у творі, його відірваності від автора. Однак поряд з демократичним характером оповідача-персонажа цього наративу в українській літературі XIX ст. розвивається тенденція, яка по-своєму плекала присутність автора навіть у чужому слові людини з народу. При цьому слово автора не стільки виражалось у системі критичних оцінок, скільки вони все ж таки належали персонажеві, а то й прочитувалось у підтексті. Таку форму сказу В.Шмід називає *орнаментальною*, оскільки вона ґрунтується на поєднанні кількох стилістичних конструкцій. У цьому контексті вчений зауважує, що «орнаментальний сказ об'єднує принципи наративної і поетичної структури тексту і тому представляє собою явище на межі наративного тексту» [14, 193]. Йдеться, отже, про те, що текст орнаментального сказу формувався в літературі першої половини й середини XIX ст., синтезуючи ознаки романтичної, реалістичної, а в останній третині XIX ст. натуралістичної тенденцій. Перша пропонувала оповідача з народу, а друга – доповнювала її ознаками авторства, що виражалось, зокрема, складністю синтаксичних, поетичних конструкцій, книжними й фольклорними елементами. Словом, розглядаючи типологію наратора в орнаментальному сказі, необхідно засвідчити, що хоча ним і могла бути проста людина з народу, водночас відчувається те, що історія, викладена нею, могла належати «цілій гамі різнорідних голосів, які не вміщуються в єдність особистості і психології» [14, 193].

У цьому світлі цікаво подивитись на наративну побудову прозових творів Ю.Федьковича. Ще М.Драгоманов звернув увагу на використання Ю.Федьковичем оповідача-жовняра [5, 343]. Художня специфіка прози письменника досліджувалась у взаємозв'язку з усною народною творчістю у працях М.Юрійчука [15, 115 — 147], М.Пазяка [9, 135 — 169], проблематика, образна система у статті В.Пасічного, Н.Томашука [110, 97 — 103], в монографіях М.Нечитайюка [8, 64 — 77], М.Шалати [13]. Проте наративна специфіка прози Федьковича ґрунтовно ще не висвітлювалась, хоча слушні міркування про викладову манеру прозаїка зустрічаємо в згаданих працях, зокрема в монографіях І.Денисюка та Р.Міщука. На думку І.Денисюка, Ю.Федькович відійшов від традиції зображати оповідача старшого віку, омолодив його, що засвідчує повість «Люба-згуба».

На наш погляд, наративна структура оповідань Ю.Федьковича ґрунтується на загальних засадах і принципах орнаментального сказу. На таку властивість прозової спадщини українського автора звернув увагу Р.Міщук, відзначивши, що «оповідь у творах Ю.Федьковича ведеться безпосередньо від автора, який живе разом із героями і в той же час активно домислює певні ситуації, імпровізує, узагальнює, тобто поєднує в собі прикмети героя, спостерігача, автора» [7, 208].

Відтак у тексті наративу Ю.Федьковича можна виділити декілька ознак, які підтверджують думку про його усномовний характер. Зокрема, в художньому наративі оповідач виступає у власній ролі, тому наповнюється конкретними характеристиками соціального, вікового, психологічного плану. Такі атрибути наратора вказують на його місце в зображуваному світі, а тому є засобом надання достовірності оповідній історії. Не менш важливою інформацією для читача є висловлення таким наратором свого ставлення до подій, вияв його зацікавленості, оцінки та міри обізнаності стосовно викладеної історії. На основі цих сигніфікативів можна класифікувати нараторів, що й було зроблено в численних наративних типологіях, згадаймо хоча б систему Нормана Фрідмана,

який обґрунтував розрізнення оповідних форм: “Я як свідок” і “Я як протагоніст”. Перша конструкція, яка відповідає персонажу, котрий більше чи менше задіяний у подіях, більше чи менше знає головних персонажів і говорить до читача від першої особи [1, 150], висвітлює, зокрема, і наративну ситуацію оповідань Федьковича.

Принциповою ознакою наративу орнаментального сказу в контексті прози письменника стає та домінанта, що оповідач не мусить вживати форму першої особи, адже достатньо лише деталей, що свідчать про його присутність у зображуваній історії та окреслюють його особистість. Такий *тип наратора називається гомодієгетично-екстрадієгетичним*. Згадана конкретизація наратора може проходити через весь текст, інколи, як у Г.Квітки-Основ'яненка, викладовою формою якого захоплювався Ю.Федькович, така інформація подається лише в кінці твору: “Оттак-то сюю повість розказував мені пан Симейон, джигунівський дяк. Вже не знаю, чи правда сьому була, чи півправди...<...> Коли товариство перестане писати, не буду і я; а то далєбі, що не втерплю” (“От тобі й скарб”) [6, 223 — 224]. Організація такого наративу впливає на композицію твору, адже в розповіді знання про наратора, його суб’єктивна позиція, повернення в минуле чи забігання наперед дозуються і розміщуються в тексті згідно з інтенціями автора. Елементи оповіді перетворюються на дієві чинники композиційної побудови. Таким композиційним прийомом є своєрідний зачин, яким відкриваються повість “Люба-згуба” Ю.Федьковича: “Нічо так чоловікові віку вже не укоротає, як та люба. Хто не вірить, най лише слухає, що розказуватиму” [12, 7]. В ньому репрезентується дидактична ідея, яка розшифровує назву твору та відтінює смислову семантику всього тексту. Дискурсивна природа цього вступу походить з народної мудрості. Наратив фіксує колективний досвід, який розгортається в дієгезисі (історії). Як спостеріг М.Бондар, прозаїк, “зображуючи звичай гуцулів, спирався... на відомі йому залишки архаїчних форм у тогочасному житті. Вони виявляються в точній регламентації гідної, визнаної віком і становищем поведінки, у тривкості сердечної прив’язаності, в урочисто-підкреслених жестах дружби, в щедрій гостинності... Проте з цими етнічними особливостями звичаю нерозривно пов’язане й допущення непомірного егоцентризму та зарозумілості, що в крайніх виявах здатні навіювати персонажеві гадку про права розпоряджатися чужим життям” [3, 340 — 341]. Це дає підстави розглядати оповідання Ю.Федьковича як реалізацію *комунікативної моделі притчі*. Для неї характерна *актантна модель*, в якій дійова особа здійснює вільний вибір. Водночас картина світу є імперативна, а сам герой втілює певний тип [11, 46]. Дидактична природа притчі передбачає моралізаторський аналіз дій героя, які імпліцитно є реалізацією акту вибору. Семантика твору будується на осмисленні наслідків порушення суб’єктом моральних законів світобудови. Про це знаходимо роздуми Ю.Федьковича в листі до Д.Танячкєвича: “У виховному оповіданні чи оповіданні взагалі, якщо хочемо, щоб воно мало поетичну вартість, — каже один славний німець (забув уже котрий), — повинен відбиватися вічно моральний закон, — що добро перемагає, а все погане і зле гине. Коли ж добро зазнає поразки, то принаймні мусить перемагати ідея вищого світового порядку, морального принципу” [12, 406]. Так, у повісті “Люба-згуба” цей семіотичний код експлікується аж у епізоді похорону героїв. У творі немає людського осуду вчинку Василя, проте порушення морального закону дає про себе знати: ховають Василя за цвинтарем: “Що вже стара напросилася та намолила панотця, аби й його з братом укупі ховали, — не помагало!” [12, 32]. На відміну від Марії, яка помирає від нерозділеного кохання, причиною загибелі героя є порушення морального закону: “Най ваш син, — кажуть панотець, — уже на сім світі покуту приймає; може, господь його за того на тім світі простить” [12, 32]. Ця ж модель реалізується в оповіданні “Серце не навчити”. Вольове, егоцентричне начало

героя вже виявляється більш зримо. Оповідач подає інформацію про героя: “Іван був хмурний, неввічливий і дуже фудульний, бувало, й гуляти не хоче, а коли піде на базар, то лиш про Василя...” У наратив вводиться ретроспекція про те, як Іван допоміг бідній вдові й помстився зажерливому попові. Художня функція цього аналепсису полягає в тому, щоб проілюструвати тезу наратора про Івана: “Але ж бо й Іван, знаєте, не був з тих святих. Як, бувало, возьме з собі що в голову, то гадає, що таки на його мусить бути, аби не знати що, — дуже упертий був. Лиш за тільки його хіба можна похвалити, що за правдою, бувало, аж гине, аж топиться” [12, 36]. Волонтаризм Івана призводить до трагічних смертей: гине його побратим, герой вбиває свою дружину. В дію вступає згаданий Ю.Федьковичем морально-етичний принцип — Іван закінчує самогубством.

Причиною нещастя можуть бути не тільки вчинки самих персонажів, в оповіданні “Хто винен?” вина лягає на матір. Стара Лавриха віддає доньку Калину за нелюба, що в романтичному дискурсі відіграє функцію порушення природного ходу речей і призводить до негативних наслідків. Винесене в заголовок запитання вказує, що наратив розгортається згідно з герменевтичним кодом: ставить запитання, загадку перед читачем, подає оманливу відповідь, поступово веде читача до розгадки, втримуючи таким чином увагу реципієнта до кінця твору. Соціологічна критика вбачала в оповіданні першопричиною конфлікту соціальне розшарування, проте, на наш погляд, у структурі наративу цей чинник другорядний.

Розпочинається твір не моральною сентенцією, яка б проливала світло на тему розповіді, а своєрідним індексом достовірності: “Ой, кажу, не то що, але й порох аби їм святився, тим молодим літам! Учорашне не пам’ятаю, а що тогді діялося, що й до крихіточки тямлю” [12, 64]. Такий прийом, як зазначає І.Денисюк, виконував функцію достовірності: “Чим з уст древнішого діда чи баби було взято оповідання, тим воно вважалося міцнішим, автентичнішим” [4, 87]. Розгортаючи свій наратив, оповідач згадує Лавра, якому не велося в господарстві, однак Лавриха після його смерті не стала бідною вдовою, а навпаки, розбагатіла. Проте бідним є Марко, в якого закохується донька Калина. Використовуючи дещо шаблонний сюжет, Федькович розширив його семантичне поле, зображуючи переживання героїв. Це розповідь про останні хвилини життя Марка, яка, по суті, є вставною, оскільки подається зі слів не наратора, а старого гайдука, а також через марення Калини. Відтак у наративі читач знаходить відповідь на поставлене запитання. В останньому епізоді наратор повідомляє, що стара Лавриха вже не силує другу дочку, бо усвідомлює свою провину: “Іди, каже, — доню, за кого тобі мило та любо, а собі піду в монастир, чей бих там спокотувала гріхи свої неспасенні. Да чи і простить мені бог, що я три душечці погубила?” [12, 69]. Отже, відповідь подається у мелодраматичному дусі, що підтверджується й прикінцевою кодою (coda), в якій повідомляється про щасливе одруження Оленки й семантика якої близька до казкової: «Після цього вони жили довго й щасливо».

Повчальний дискурс передбачає спрямованість на конативну (апелятивну) функцію комунікації. “Мовленнєвий акт притчового типу є монолог у чистому вигляді, цілеспрямовано спрямований від однієї свідомості до іншої” [11, 49]. Тому в наративній ситуації явно виявляють себе обидва учасники: наратор, який повчає та нарататор, якому належить сприймати повчання. Дидактична роль наратора в Ю.Федьковича яскраво виявляється вже в моральних сентенціях, якими розпочинаються окремі твори. Окрім того, на це вказують індекси, сигналізуючи, що оповідач — людина старшого віку, досвідчений чоловік. У цьому аспекті слухним є спостереження Р.Міщука, який відзначив: “Ідейно-етичні висновки робляться не тільки з логіки дій, а й у прямому коментарі” [7, 209]. Численні звертання до читача вказують на адресата комунікації: “Ще одно вам

розкажу”, “А кров, бачите, так грає косицями”. Вони ж підкреслюють загальноновизначений, автентичний характер суджень наратора. Таку саму художню функцію відіграють вставні слова “знаєте”, “бачите”, “або, може, не так” і визначають компетенцію рецепції адресата, регулюють її. Адже повчальний зміст роповідуваної історії не передбачає сумнівів читача в її правдоподібності й обізнаності оповідача, не викликає довільної інтерпретації. Відповідно організовується комунікативна стратегія дискурсу твору, який має провадити читача до моральної сентенції, для формування якої оповідач повинен формувати центр читацької орієнтації. Оскільки саме до міркувань обізнаного наратора має прислуховуватись реципієнт, то й мовлення персонажів інтегрується в його оповідь, стає суголосним йому. Звідси “єдністю авторської позиції позначено у творах співвідношення плану мовлення оповідача і плану мовлення персонажів” [7, 213]. Така єдність створює враження ліро-епічної оповіді, породжує ефект діалогізму, коли на риторичні запитання героя дає відповідь оповідач: “— А не йде, — каже, — Марочко, га? не йде мій милесенький? Ох, що ж бо то бавиться, коханнячко моє молоденьке? Де ти пробував-еш?”

А він пробував у славнім місті Станіславі, у темниці: на руки і на ноги кайданнячко гостре” [12, 67].

Пестливі форми, художні паралелізми, порівняння, яскраві епітети, фразеологізми, якими багатий наратив творів Ю.Федьковича, висвітлюють ставлення наратора до предмета зображення не менше за прямі коментарі й оцінки. Все це свідчить про яскраво виражену позицію оповідача, його окреслений характер. У жовнірських оповіданнях наратор персоналізований, оскільки репрезентований як персонаж. Проте в деяких творах не можемо окреслити чітко персону оповідача. Наратор в оповіданнях “Серце не навчити”, “Хто винен” подає небагато інформації про себе. Цей наратор уже не є експліцитний, бо немає імені, а історія, викладена ним, розгортається в парадигмі поглядів безпосередніх очевидців. Такий наратив стає псевдодієгетичним, адже читач забуває, що розповідь веде конкретна особа. Голос конкретного оповідача перетворюється на мовлення абстрактного наратора. Звертання до читача, які зустрічаються у дискурсі наратора, функціонують вже не для вияву структури наратора, його властивостей, а працюють на окреслення адресата твору. Власне, у творах Ю.Федьковича ці індекси вказують на рівність між наратором та уявним читачем. Оповідач звертається до осіб, які мають спільний з ним культурний, соціальний рівень. Винятком є повість “Люба-згуба”, де оповідач звертається до читачів, для яких призначений твір, іншого соціального статусу. “Не смійтеся, *пани мої*, наші прості груди жаль дужче дотикає, як ваші — *панські*. Ми серце ще не запечатали в калитці, ані віддали до шпаркаси: як в його є, так і говоримо. Коли се не до ладу, то красно дуже вас прошу не гнівайтесь” [12, 32]. У руслі романтичного дискурсу наратор розмежовує просте природне, а отже, народне світосприймання та панську точку зору, стриманішу й чужу сентиментальним почуттям наратора. Звідси й вибачення за відхід від культурної традиції, яка не передбачає такого явного звертання до читача. Проте в цьому ж творі, які в інших оповіданнях Федьковича, простежується тенденція оповідача бути на тому ж рівні, що й адресат. “Прагнучи скоротити відстань між автором і персонажем, письменники стилізували виклад матеріалу у творі під слово, взяте з уст народу”, — зазначає І.Денисюк [4, 86]. Звідси конструкція наратора як людини з народу, й звертається він до такого ж читача, а тому передбачає обізнаність з народним побутом: “Зимні Николи, як здорові знаєте, припадають серед пилипівки”; “А парубкам та дівкам що за храм без музики? — але нащо вам казати, коли самі здорові знаєте” [12, 7]. Проте не слід забувати, що імпліцитний читач, тобто аудиторія, яка передбачається наративом, не такий самий гуцул, а інтелігентний читач. Саме

для нього наводиться опис свята, інституції субординації парубків, при цьому “кількість інформації про гуцульські звичаї подається величезна” [4, 86].

Важливим структурним чинником наративу в творах “Люба-згуба”, “Штефан Славич”, “Стрілець”, “Сафат Зінич” є інтрадієгетичний характер оповідача, який виступає безпосереднім свідком, а то й учасником подій. “Хоч центром художнього зображення є епічна дія, у такому творі все “забарвлено” суб’єктивним сприйняттям оповідача” [7, 4]. На відміну від оповідань (“Серце не навчити”, “Хто винен”), в яких відбувається перетворення метадієгетичного наративу в псеводієгетичний, оповідач набуває важливої функції — стає носієм внутрішньої фокалізації. Через твір проходить точка зору оповідача, який як персонаж спостерігає події з конкретної просторової, часової позиції. Більше того, він перебуває в родинних зв’язках з протагоністам оповідуваної історії. Значимо, що наратив, в якому оповідач розповідає про себе, відзначається накладанням двох часових точок зору. Перша характеризує наратора в час розвитку подій, а друга — в час розповіді про події. В повісті “Люба-згуба” домінує перша часова позиція: наратор розповідає так, ніби події відбуваються в теперішній час. Зрозуміло, що нарація є за своєю природою апостеріорною, тобто слідує за подіями. Проте оповідач створює ілюзію тривалості події “зараз”: “Най вони там здоровенькі розшабашовуються, а я вам тим часом розкажу про Ілаша” [12, 11]. “Але доки долі буде, а я обірву від брата якийсь кулак, бо він мене відколи кликав, а я тут зачав вам рацію про любов та про долю, ніби ви сього діла і без мене не знаєте. Господи! От біжу ліпше д братові” [12, 14]. Таку ж ілюзію присутності створює введення в мовлення наратора слів Ферика, храмського старости, який запрошує гостей до столу, яке звернене (через мовлення наратора) й до читачів, немовби вони присутні на святі.

У такому наративі оповідач набуває ролі провідника, який веде читача за руку через розповідану історію. Цікаво, що в оповіданні “Штефан Славич” наратор називає себе Юрієм Федьковичем. Цей наративний прийом має таку ж природу, як вище згадані засоби, до яких вдається наратор у “Любі-згубі”, коли обіграє подвійність темпоральності історії й нарації, тобто здійснюється перехід з одного наративного рівня на інший, металепис, який, по суті, є порушенням наративного коду. Застосовуючи цей наративний прийом, Ю.Федькович мав намір позбутися маски художньої вигадки, створити ілюзію правдивості зображуваної історії. Поєднання загальних принципів наративних конструкцій суперечливих планів лежить в основі орнаментального сказу, над розвитком його у парадигмі своєї прози працював письменник. Свідченням є відповідна побудова комунікативної ситуації, яка має здатність надавати перевагу якомусь з факторів комунікації. Звідси схильність до утвердження фатичної функції, що виявляється в настанові н підтримання контакту, зв’язку між наратором й адресатом, наратором. Металепис у цьому випадку стає засобом усунення протиріч між двома наративними інстанціями — прихованим автором і оповідачем. Бажаним ідеалом виступає тотожність цих двох наративних інстанцій. Наратор у цій парадигмі виступає *медіумом-посередником*, без якого не можна обійтися, але втручання якого в спілкування між прихованим автором та його аудиторією прозаїк намагався нівелювати, щоб не завадити точно виразити свій моральний ідеал. Подібна викладова форма зумовлює відкрите відтворення емоційної, інтелектуальної, етичної точок зору оповідача, формування причетності до історії, співучасть у подіях, а звідси й дає право на розгортання в такій ліро-епічній оповіді повчального дискурсу.

Література:

1. Friedman N. Form and meaning in Fiction. — Athens, 1975. — 420 p.
2. Барт Р. Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — 633 с.
3. Бондар М.П. Юрій Федькович // Історія української літератури ХІХ століття: В 3 кн. — Кн.2. — К.: Либідь, 1996. — 430 с.
4. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ століття. — Львів: Академічний експрес, 1999. — 267 с.
5. Драгоманов М.П. Галицько-руське письменство. Передне слово до “Повістей” Осипа Федьковича // Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці: В 2 т. — Т.1. — К.: Наукова думка, 1969. — С. 309 — 348.
6. Квітка-Основ'яненко Г. Повісті та оповідання. Драматичні твори. — К.: Наукова думка, 1982. — 541.
7. Міщук Р.С. Українська оповідна проза 50-60-х років ХІХ століття. — К.: Наукова думка, 1978. — 189 с.
8. Нечиталюк М. Буковинський Кобзар. Літ.-крит. нарис. — Львів, 1963. — С.64 — 77.
9. Пазяк М.М. Юрій Федькович і народна творчість. — К.: Наукова думка, 1974. — С. 135 — 169.
10. Пасічний В., Томашук Н. Проза Юрія Федьковича // Юрій Федькович. Статті і матеріали. — Чернівці, 1959. — С. 97 — 103.
11. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). — Тверь, 2002. — 80 с.
12. Федькович Ю. Твори: В 2 т. — Т.2. — К., 1960. — 499 с.
13. Шалата М. Юрій Федькович. Життєвий і творчий шлях. — К.: Дніпро, 1984. — 238 с.
14. Шмид В. Нарратологія. — М.: Язык славянской культуры, 2003. — 311 с.
15. Юрійчук М. Народна пісня в прозі Ю.Федьковича // Научний ежегодник за 1957 г. / Черновицький університет. — Чернівці, 1958. — С.115 — 147.

Віра БОДНАР (Тернопіль, Україна)

РЕЦЕПТИВНА СТРАТЕГІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ НАРАЦІЇ МАЛОЇ ЕПІЧНОЇ ПРОЗИ (ОПОВІДАННЯ І.ФРАНКА «МІСІЯ», «ЧУМА»)

Іван Франко уважно стежив за розвитком світової (насамперед європейської) прози, осмислював її теоретичні засади, творчо застосовував їх у власній епічній прозовій творчості, що переконливо доведено працями І.Баса, О.Білецького, Г.Вєрвеса, М.Возняка, І.Денисюка, І.Журавської, В.Матвіїшина, М.Пархоменка та ін. [4], а в останні роки — М.Лєгкого [2], Т. Пастуха [3], М.Ткачука [5]. У відомих спостереженнях Франка над новітньою в ті часи українською малою прозою (кінець ХІХ — поч. ХХ ст.) знаходимо й основний для рецептивної поетики кут зору на своєрідність такої прози: «Коли давніша повість чи то новела [...] усе мала ціхи більш або менше докладно локалізованої по-

дії з мотивованою зав'язкою, перипетіями і розв'язкою, отже, виглядала як здвигнений після правил архітектоники більш або менше солідний будинок, то новіша белетристика робить зовсім інше враження. Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, — се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об'єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії» [т. 42, 525–526] (Виділено нами. — В. Б.).

«Місія» та «Чума» написані Франком ще до цих узагальнень. Оповідання своєю поетикою тяжіють до класичної реалістичної («старої») прози. Але їх зауважила критика відразу, а навколо «Місії» розгорнулася дискусія між Франком і редактором журналу «Зоря» Г. Цеглинським. Рецензент писав: «От і перше, що вражає кожного читателя його оповідань, — а тая яскрава неправда: ми надіємося бачити дійсний світ, — а бачимо світ франківський, ми надіємося бачити світ реальний, а бачимо — чисто франківський. Герої в оповіданнях Франка — чи робітники, чи пани, чи попи, чи хлібороби — се не люди, що вийшли з об'єктивної уваги життя, а люди лише з імені реальні, цілою ж своєю психічною подобою і світоглядом видумані, фантазією писателя суб'єктивно перетворені» [1]. Франко надіслав редакторові відповідь, яка друкувалася в «Зорі» того ж року (ч.ч. 15–16), в якій відкинув закиди в натуралізм, назвав джерела, з яких взяв матеріал для оповідання (людодіство 1846 року в Польщі) і на закінчення додав: «Коли від подібних образків завзято відвертається та публіка, для котрої пише і котрої густами (смаками. — В. Б.) руководиться пан критик, то се мене зовсім не обходить. Та публіка моїх писань, певно й ніяких, не читає. А публіка, для котрої я пишу, Богу дякувати, не відвертається від мене і не протестує против того напрямку, котрим каже мені йти переконання і особистий темперамент» [6, 494]. Щоб оцінити художню вартість цих текстів, треба розглянути їх за законами художньої творчості й оцінити за естетичними критеріями. Поза аналізом їх поетики це зробити неможливо.

Як видно з листа Франка до Г. Цеглинського, він мав уявлення про різні типи читачів у Галичині, зокрема про того збірного читача, який його підтримував («публіка, для котрої я пишу, Богу дякувати, не відвертається від мене...»). Свідомо пішовши за радикалом М. Драгомановим, Франко ще з 1876 до 1887 року (час полеміки з Г.Цеглинським) міг переконатися, як диференціюється публіка, як змінюється ставлення окремих її груп до різних письменників, у тім числі і до нього. У свідомість читачів, в історію літератури, в українсько-польський діалог, що затягнувся до сьогодні, увійшли завершені тексти «Місії» і «Чуми», які мають усі ознаки самостійних оповідань, пов'язаних спільним героєм — патером Гаудентієм (в миру — Шимон Цюра). Їх і треба аналізувати, розглядаючи їхню іманентну поетику як єдиний засіб письменникового вислову, що сприймався читачами тоді, сприймається читачами і тепер.

Чи залишив Франко читачам (інтерпретаторам) якісь «ключі» до прийняття його коду, з допомогою якого можна сприйняти семантику вислову, а не тільки логічно сформулювати головну ідею як викриття, кажучи словами О.Білецького, «польської шляхти, що діє за допомогою агентів Ватікану»?

Хоча заголовки органічно пов'язані з смисловим центром художнього твору та його поетикою і несуть у собі для читача оцінний момент, але самі по собі вони таким ключем бути ще не можуть. Вони можуть просто, без оцінних конотацій, вказувати на явище, тему, або бути іронічними і т.д. У цьому випадку «Місія» — твір про місію католіка Гаудентія до людей Підляшшя для задоволення їх духовних потреб, а «Чума» — про те, як греко-католицький священник у подільському селі відзначив у присутності Гаудентія пам'ять парафіян, що загинули колись від чуми. Відповідний ключ, на наш

погляд, подано відразу на перших сторінках тексту, де наратор двічі зауважує брак будь-якого критицизму в одного з «найспосібніших і найгарячіших проповідників» — патера Гаудентія.

1. Мрії про місіонерство і навіть «смерть за віру» «були вихідною точкою всіх його думок, не дозволяли навіть нахилитись якій-небудь критиці, але, концентруючи всі його духові спосібності до ділання в однім напрямі, виробили з нього дикого фанатика, майже не здатного спіймати хід думок, відмінних від його власних» [6, 265] (виділено нами. — В. Б.).

2. Пам'ять у нього була напрочуд, натура м'яка і податлива, наклінна до чутливості, до ентузіазму, але зате мало здібна до критики» [6, 271] (виділено нами. — В. Б.).

Далі маємо вказівку на те, хто і як (у межах художнього світу) тим «ключем» (відданість ідеї-вірі і відсутність критицизму) орудував: «...вищі церковні власті глянули на патера Гаудентія і побачили в нім знаряд, добрий для віддання значної і важної послуги католицькій церкві» (там само).

У цих трьох виписках з тексту бачимо і вияви універсального для прози такого типу «ключа», яким читач може «відімкнути» замкнутий засобами рецептивної поетики авторський намір, збагнути зміст твору в усіх нюансах його художньої семантики. Йдеться про нарацію, особливості її розгортання відповідно до авторської стратегії.

Такий підхід до вивчення малої прози І.Франка успішно застосував недавно М.Легкий в згадуваній вже дисертації [2]. Спираючись на праці М.Бахтіна, Ю.Тинянова, Б.Кормана, І.Денисюка, польських дослідників Г.Маркевича, Я.Славінського, на інші зарубіжні джерела, автор прийняв такі робочі інструменти: 1) наратор — посередник між «зовнішнім» автором та художнім світом; 2) наратор — насамперед мовно-стилістичний епіцентр викладу: як суб'єкт повіствування він формує цей виклад, а з ним і художній світ твору, який постає саме як наростання слів і подій нарації, 3) нараційна стратегія автора в кожному випадку несе в собі ціннісні орієнтири для читача [2]. Групуєчи малу прозу І.Франка за способами викладу (від першої та третьої особи), а в межах одного з цих двох способів — за типом наратора, М.Легкий «Місію» та «Чуму» включив до тієї групи оповідань, які виділяються «динамічним наратором», що часто змінює часово-просторову позицію і точку зору на предмет розповіді (нейтральна, прив'язана до свідомості персонажа, ретроспективна).

Виклад такого наратора, за спостереженнями М.Легкого, «не передбачає відкритої аксіологічної позиції розповідача, його ставлення до подій прочитується у творі підтекстом» [2].

Дослідник має рацію щодо характеристик «динамічного типу наратора» — власне класичного всюдисущого і всезнаючого розповідача, але він неточний у перенесенні цих характеристик на конкретного наратора в «Місії» і «Чумі». Наратор у цих творах дуже часто вдається до оцінних суджень. Це видно вже в цитованих вище характеристиках патера Гаудентія (вони подані на початку тексту оповідання) і заключної оцінки його місії: «Отак скінчилася та перша нещаслива місія патера Гаудентія на Підлясся» [6, 299]. Це не ідеологічні оцінки, не присуди і не викриття, а кваліфікації особистісних рис героя й етична оцінка результатів подорожі в їх зіставленні до наміру, сподівань патера (нещаслива). Тому всього спектру ціннісних орієнтирів для читача треба справді шукати в тексті і підтексті, насамперед у рецептивній стратегії поетики творів.

Рецептивна стратегія поетики оповідання «Місія» визначається співвідношенням нарації всезнаючого розповідача (аукторіальна нарація), одного з учасників події, про яку йдеться, — Франковського (персональна нарація) і діалогів центрального персонажа — патера Гаудентія з візниками, старостою села, до якого потайки прибув патер з місі-

єю, і присяжним. Абсолютно домінує в тексті аукторіальний наратор, який вдається до ретроспекції в дитинство Шимона Цюри і в його роки навчання (перші чотири розділи оповідання), невідлучно переміщається з місіонером Гаудентієм аж до кінця першої місії (друга буде предметом розповіді в «Чумі»). Місцями його розповідь, особливо в затяжній експозиції, об'єктивно відсторонена і постає перед читачем у формі історичного викладу. Тут її функція інформативна. Подекуди нарація настільки наближається до свідомості персонажа (патера Гаудентія), що переходить у невласне пряму мову (в тексті «Місії» зустрічаються тільки її елементи розміром фрази чи кількох фраз). Тут наратор коментує, пояснює, подеколи іронізує. Щоб уникнути надмірної умовності в розповіді всюдисущого розповідача і дотриматися міри і психологічної достовірності, І. Франко інформацію про перебування селянської делегації у Ватікані подає устами її учасника Франковського з приміткою «Оповідання Франковського списане мною з його власних уст 1884 р.» [6, 275]. Драматично-натуралістичні сцени вбивства голодними батьками своїх дітей і людоїдства в 1846 році він підтверджує історичними джерелами, а діалог батьків передає польською мовою навіть в українському варіанті оповідання. Отже, письменник дбав про переконливість і достовірність свого твору. Закиди в натуралізмі, як знаємо, рішуче відкидав. Перед просторою цитатою з джерела, яке підтверджувало факт людоїдства, Франко зазначив: «Думаю, що не від речі буде навести тут первообраз мого «найнеприроднішого натуралістичного образка», щоб дати читачеві самому можливість виробити собі суд о тім, чи і оскільки я студіюю дійсне життя» [6, 493] (виділено нами. — В. Б.).

Наставлення автора на переконливість для польськомовного та українського читачів зумовлювало особливості наративних пластів, стратегію нарації, поетику тексту. Письменник уникає будь-якої однобічності. Навіть поняття «єзуїт», яке в польській мові не має жодного негативно-оцінного відтінку, подає в українському тексті рідко, а чин (орден єзуїтів) перекладає по-українськи — «був прийнятий до закону Ісуса під іменем Гаудентія» [6, 27].

Так наратор вторгається в діалог інших персонажів, не беручи в ньому участі, але опосередковує сприйняття читачів. Одним читачам це полегшує входження в світ героїв, інших — дратує. Щоправда, Франко не надуживає недовірою наратора до читача. Він частіше залишає репліки персонажів без договорювання і коментарів, ставить ці репліки поруч чи співвідносить на певній текстуальній віддалі, інтригує читача, «провокуючи» його здогадки. Так розгортається наративна стратегія, розрахована на активізацію читача, якому проте дається потрібна для здогадки попередня інформація (здаймо описово-інформативні розділи в експозиції). З цього погляду дуже показовий кінець шостого розділу, де відтворено процес, в якому перебраний в купецький одяг патер демаскує себе перед старостою і виявляє свій намір. Тут є і натяки, і алегорії, і таємниці, і гра словами, і підозріння, і знову скриті наміри. «Чистий» діалог переходить у невласне пряму мову, супроводжується лаконічними пейзажними паралелями. Наратор при цьому тактовний, він дистанціюється від персонажів, як вмілий драматург. Це — майстерна зав'язка психологічного сюжету, який рухає колізію в свідомості місіонера, вона кидає все більше світла на здеморалізованих російською владою «уніатів». Така рецептивність поетики, породжена орієнтацією на змодельованого читача, не тільки підтримує увагу, зацікавленість фізичного читача, а й спонукає його до розв'язування зауважених суперечностей, до осмислення сприйнятих опозицій, паралелей, своїх передбачень-здогадок. Про подібне явище У. Еко писав: «Текст є механізмом, який витворює свого змодельованого читача. Ще раз повторюю, що змодельований читач — не той, який висуває єдиний власний домисел. Текст передбачає такого читача, який має право випробувати не-

скінченну кількість домислів. Емпіричний читач — тільки актор, що розігрує домисли постулованого в тексті потенційного, змодельованого читача».

Аналогічно проявляється в тексті твору рецептивна стратегія поетики «Чуми». Функції наратора й особливості нарації також. Але в цілому оповідання є новою ланкою в розгортанні Франкової концепції діалогу православ'я і католицизму, зв'язку релігії і церкви з національними традиціями, з конкретно-історичними обставинами, ролі й місця віри взагалі у духовному світі особистості.

«Чуму» з «Місією» пов'язує в концептуально-смыслову цілість постать патера Гаудентія, місце його перебування, згадане в кінці «Місії» і на початку «Чуми» (Тернопіль, єзуїтський монастир). Непроминальним є бажання патера продовжувати місійну діяльність для зміцнення католицької церкви і для самоствердження. Його готовність діяти далі зазначена в останніх словах тексту «Місії»: «чекав з Риму дальших приказів». Оскільки він протягом чотирьох років жодних розпоряджень не дочекався, то вирішив свої роздуми про шляхи впливу єзуїтського чину на місцевих уніатів викласти пріорові монастиря в Тернополі для включення в щомісячний рапорт «вітцю провінціалові» [6, 301]. З цього моменту починається експозиція нового твору (розділу запланованої трилогії).

Оскільки «Чума» віддавалася до друку ще перед завершенням трилогії, то вона набула структурних ознак окремого оповідання, яке в експозиції містить інформацію наратора про минуле Гаудентія, його поїздки на Підляшшя — зайву для читача суцільної трилогії (вона є в «Місії»), але потрібну для читача публікації «Чуми» в іншому журналі. Отже, навіть формальний повтор у текстах оповідань функціонально виправданий з огляду на різного адресата.

Оповідання «Чума» відповідно до стратегії автора має повнокомпонентні фабулу і сюжет (експозицію, зав'язку, кульмінацію та розв'язку), нових, крім патера, героїв, інший хронотоп. Фікційний художній світ з неіснуючою назвою села Товстохлопи співвідноситься з реальним районом Тернопіль — Підкамінь — Броди. Мимовільним опонентом патера Гаудентія виступає греко-католицький священик о. Чимчикевич, який 50 років править в Товстохлопах і має opinio «допотопоного попа».

Література:

1. Зоря, 1887. — Ч. 11. — С. 194.
2. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. — Львів, 1997. — 17 с.
3. Пастух Т. Романи Франка. — Львів: Каменяр, 1998. — 134 с.
4. Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. — Тернопіль, 1996. — 121 с.
5. Ткачук М. Парадигма світу збірки «Semper tunc» Івана Франка. Навчальний посібник. — Тернопіль, 1997. — 35 с.
6. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50-ти тт. — Т. 16. - К.: Наукова думка, 1979.

Людмила СОБЧУК (Тернопіль, Україна)

РОЗПОВІДНА МАЙСТЕРНІСТЬ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО У СВІТЛІ СУЧАСНОЇ НАРАТОЛОГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ “СІРОМАНЕЦЬ”)

У класичній теорії оповіді (розповіді) основною ознакою твору є присутність посередника між автором та описуваним (зображуваним) світом. Суть оповіді (розповіді) зводиться до показу художньої дійсності крізь призму сприйняття наратора.

Наратор – центр орієнтації, основна фігура у творі, в структурі наративу. Тому зосереджуємо свою увагу на явищах та аспектах сюжетології (нاراتивні трансформації, роль позачасових зв'язків у наративному тексті).

Художній (нاراتивний) текст (вір) відрізняється складною комунікативною структурою, яка складається із авторської і нараторської комунікацій. До цих двох конститутивних у художньому творі рівнів додається третій, факультативний, лише в тому випадку, якщо персонажі виступають як оповідні інстанції.

Маємо намір проаналізувати нاراتивні особливості, визначити тип наратора, його точку зору у повісті Миколи Вінграновського “Сіроманець”. Якими засобами автор створює відчуття присутності наратора? Інакше кажучи, як наратор виявляє себе? Нагадаємо, що є два основних способи його вираження – експліцитний та імпліцитний. Головним та невід’ємним у визначенні типів оповідача є протиставлення дієгетичного і недієгетичного (гетеродієгетичного, екстрадієгетичного) нараторів.

З метою уникнення цілковитої плутанини у термінології приймаємо точку зору В.Шміда і надалі вживатимемо терміни “дієгетичний – недієгетичний” відповідно до Женеттівської опозиції “гомодієгетичний – гетеродієгетичний” [3, 253].

Вважаємо, що термінологія Ж.Женетта вимагає надзвичайно уважного читача і дисциплінованого адресата, виявляє в систематиці та словоутворенні певну невизначеність: існує цілий ряд інтра-, мета-, екстрадієгетичних нараторів. Наше протиставлення “дієгетичний – недієгетичний” кладе у свою основу особу наратора: “наратор від 1-ї особи” (Ich-Erzähler) – “наратор від 3-ї особи” (Er-Erzähler).

Хоча вважають, що граматична форма не повинна лежати в основі типології наратора, оскільки будь-яка розповідь ведеться від першої особи, навіть якщо граматична особа в тексті виражена не експліцитно. “Не наявність форм першої особи, а їх функціональна приналежність є розпізнавальною ознакою: якщо “я” належить тільки акту самої оповіді, то наратор є недієгетичним, якщо “я” відноситься або до акту оповіді, або до оповідного світу – дієгетичним” [5, 83].

Розглядаючи форму художнього викладу (спосіб нарації) у конкретному творі М.Вінграновського (маємо на увазі повість “Сіроманець”), намагатимемося встановити ступінь її “чистоти”, міру її абстрагованості від елементів інших нاراتивних форм, оскільки “жодна викладова форма не існує ізольовано, а перебуває в певних взаємостосунках з іншими нараційними манерами” [4, 88]. І, нарешті, будемо стежити, як нарація витворює сюжет і композицію повісті.

Однією з кращих у творчому доробку М.Вінграновського-прозаїка є його повість “Сіроманець” (початкова назва “Сашко і Сірий”). Герой повісті, малий школяр Сашко, воює проти Чепіжного та його злого задуму, згідно з яким мусить бути “зловлений в тернових чагарях за Івановим яром останній у нашому районі, а незабаром і в світі вовк Сіроманець” [1, 51].

Протиставленням жорстокості та нелюдського ставлення до тварин є задумки малого Сашка, його ціла програма, сповнена гуманізму і дитячого вболівання за долю усього живого.

Наратор яскраво підкреслює це в діалозі Сашка з матір'ю: “ – Дався тобі цей вовк, - сказала мати, - що ти з нього робиш святого? – Так він живий, мамо, і йому треба жити...” [1, 40].

Сашко не один у своїй боротьбі з чепіжними: йому допомагає і хлопчик Андрійко, його тато, льотчик Петро Лях. Вовк Сіроманець, у свою чергу, віддячує людям добром (рятує Андрійка від смерті у страшну заметіль)

У повісті вовка змальовано як розумного, доброго, “спостережливого” звіра.

“У повістях та оповіданнях останнього часу Вінграновський якоюсь то веселою, то сумовитою барвою поєднує світ людей і світ звірів, птахів, рослин, життя всього живого й “неживого”. Причому в “зображенні” “персонажів” з фауни він показав себе не лише художником, а й оригінально спостережливим натуралістом (оригінально тому, що спостережливість його межує з фантазією і в неї переходить), а також, сказати б, вигадливим “зоопсихологом”. Ідучи від народної казки, він натхненно одухотворює звірів і птахів і так це психологізує та злагіднює гумором, що часом здається: так, мабуть, справді могли б “подумати” або “сказати” ті істоти” [2, 6].

І справді, які цікаві вовчі роздуми та “вислови” запропоновано читачеві у повісті: “Коли ж нічого було їсти і вовк пересиджував день або й три на болоті чи в чагарях, то й згряя сиділа позаду нього, кусаючи себе за хвост. – Не здохнете! – казав їй вовк. – Вам би їсти! Лягайте та спіть. У мене самого живіт – аж можна почухати його крізь спину!”... [1, 36].

Микола Вінграновський вводить у текст такого наратора, який знає про персонажів усе: їхні смаки, уподобання, звички, навіть сни, які “сняться” вовкам. Свідомість наратора у розповіді про сни Сіроманця відтворює образні моделі сучасного поетичного мислення: “І снився щоночі йому (Сіроманцеві. – Л.С.) єдиний сон: срібні очі постріляних вовченят, постріляні вовчиці з білими зубами у землю, і снився він сам собі, втікаючи лісом по білій воді” [1, 37].

Розповідач (розповідь у повісті ведеться від 3-ї особи) – всезнаючий і всюдисущий. Тому, всезнайство і всюдисущість розповідача, вираженого в окремій особі, не руйнує читацької ілюзії начебто саморозкриття мистецького світу, як і не приховує суб’єктивної генези начебто “об’єктивної” розповіді”.

Як підтвердження сказаного, ілюструємо експозицію повісті, тим самим показавши, як відаваторський наратор начебто об’єктивно репрезентує вовка Сіроманця у художньому тексті: “Вночі прийшла осінь, і вовк хмукнув на сизий листок ожини, хмукнув і сказав: “Ого-го!” Тоді він підняв лапу і лапою вмився. Промив очі, пострушував з себе листя, послухав свист синиці і знову ліг. – Далеко! – сказав він собі. – А навіщо?”

Потім вовк заспівав. Він співав тихим старим голосом, і така дорога лежала за ним, що аж за Одесою і за Єгиптом виднілася кожна бадиллина. Вовк лежав між грибами, очима у поле, і над ним по листочку опадав ліс...” [1, 39]

Рецептивна стратегія наратора увиразнюється і текстуально вмотивовується читачем аж тоді, коли читач збагне причину надчутливості вовка: старий звір – хижак осліп і, борючись з мисливцями за виживання, він відчуває добро школяра.

Нарація про історію Сіроманця відтворює інстинктивні дії звіра, супроводжуючи її “повідомленням” про минуле вовка з його стосунками в доквіллі, використовуючи прийом аналепсису, і тому “акція” підтексту сугерується текстуальному читачеві компози-

цією паралельних констатацій наратора: “Чепіжний в’їхав у мокрий ліс... Сіроманець поволеньки на старих своїх лапах рушив за ними...” і т.д.

У розвитку історії діє не лише Чепіжний, діти реагують на обставини і кінь (“затрусився, застриг вухами”), і синиця, що свиснула (“її порожній осінній свист не сподобався Чепіжному”), діє і вовк: “звівся на лапи”, “стрибнув на мисливця, загнав того в озеро по шию” і “сам сів на березі...”

Наративна структура форм розповіді автора, стилізована під дитяче мислення (головний персонаж – учень Сашко, в обіймах якого відходить у засвіття Сіроманець), змодельована на засадах міфопоетики, виразно засвідчує, що епічні твори у своїй систематичі справді не вичерпуються ні фабулою, ні сюжетом, а інтерпретаційно вивершуються наративними особливостями.

До наративних особливостей повісті М.Вінграновського “Сіроманець” зараховують внутрішні монологи та невластне пряму мову.

Хоча розповідь постійно ведеться від третьої особи, але часто дискурс розповідача немовби зникає, майже розчинившись у мовленні персонажів. Наратор зливається із зображуваними ним людьми, говорить їх мовою.

У тексті є композиційні структури, коли дискурс розповідача передає невластне пряме мовлення героя (наративний внутрішній дискурс); коли оповідач передає мову героя, поєднуючи пряму мову з невластною прямою мовою, мовою інших персонажів, імітуючи нарацію звіра (вовка), сполучає “цитатний дискурс” (Ж.Женетт) і транспонований дискурс.

Пропонуємо уривок з повісті, а саме розповідь Чепіжного про зустріч з Сіроманцем: “Дивлюсь, а він вже стоїть переді мною, як грім. Зуби не зуби, а метрові кілки затесані, язичище горить, і пахне від нього кров’ю. Тоді він лапою обмацав мої кишені, зняв з оцієї шиї торбу з хлібом і каже, прямо-таки – так і каже: руки вгору! Що робити? Піднімаю. Стою. Злякався. Він облизався і гарчить далі: “Кажі спасибі, що я сьогодні не голодний. Але затям: доїм усіх ваших коней, візьмуся тоді за вас і за ваших дітей, а тебе, Чепіжний, першого з’їм! Марш з мого лісу!... “Лізь, - каже у воду, Чепіжний, бо з’їм, хоча я сьогодні і не голодний” Що робити? Лізу. Стою по шию. Руки над головою, рукава повні дощу, ллється, одним словом, вода згори і зсередини, кругом вода. А він сідає на березі, обмотується хвостом і починає, ви вірите, співати “Закувала та сива зозуля...” [1, 39].

Микола Вінграновський у своїй повісті охоче використовує внутрішні монологи, коли герой, залишившись наодинці, міркує сам з собою. У наративній структурі повісті внутрішній монолог зберігає, окрім того, й драматичну функцію, інсценізуючи працю свідомості, у такий спосіб створюючи враження “об’єктивного”, немовби без втручання, без якихось посередників між персонажем і читачем, зокрема, “без участі наратора”, в його “відсутності”. Це викликає у читача ілюзію саморозгортання тексту: *story tells itself* – сказали б англомовні літературознавці.

Погляньмо лишень: авторський опис яру, не надто розлогий, проте експресивний та оригінальний, поданий одночасно з роздумами малого Сашка: “У яру нічого не росло – боялося весняних вод: з полів саме цим яром летіла весняна вода і могла забрати не те що деревину або кущ, а навіть і п’ятеро вертольотів, коли б вони їй стали на дорозі. Тому яр порожнів і влітку, і восени. Дріботіли на ньому вівці та кози, скубли під молочаєм присохлу траву та боялися Сіроманця.

У яру пахло овечим та козячим духом, хоч їх самих вже перегнали в інші, ситніші місця. Нагрітий за літо яр дихав Сашкові в обличчя перецвілими будяками. Тихо пливло павутиння, і тоненька хмарина лежала над яром, наче капустаний листок. Сашко приліг

на молочай і заплющив очі: “Де він є, отой Сіроманець, - думав собі Сашко. – Взяв би та й утік десь в інші краї чи гори, де вовків люблять. Аби я був вовком, я б тоді все розказав Сіроманцю і про Василя Чепіжного, як він ночами краде у полі солому на мотоциклі: під’їде до скирти, нав’яже на дріт в’язанку соломи, прив’яже до мотоцикла ззаду і тягне. І ніхто не ганяється за Чепіжним на вертольоті. Ніхто! Ні за ним і ні за такими, як Побігайло!” [1, 41].

Сашко бореться за життя звіра, ні на хвилину не перестає думати про Сіроманця, тому й визріває у хлопчика мрія стати лісником, щоб скільки жити, стільки бути охоронцем усього живого.

У Вінграновського розповідач все помічає, застосовує нульову фокалізацію, використовує різні нарративні фокуси стосовно предмету зображення, переключення розповіді в план сприйняття персонажів (telling → showing), поглиблюючи цим і психологічний малюнок повісті. Але особливої виразності психологізму митець досягає, використовуючи кінематографічний прийом розбивки кадрів, пауз, наслідуючи О.Довженка. Загалом, кінематографічність є однією з особливостей прози М.Вінграновського, і про це говорили чимало літературознавців та дослідників, зокрема Т.Салига, М.Сулима, І.Дзюба, М.Слабошпицький та інші.

Досліджуючи ступені фокалізації у творах М.Вінграновського, беремо за основу типологію Ж.Женетта.

Женеттівська тріада фокалізації неодноразово піддавалась критиці, але, на наш погляд, вона є однією з найдосконаліших концепцій “точок зору”, тому й надалі, аналізуючи прозові твори М.Вінграновського, слідуватимемо за методикою, розробленою Ж.Женеттом.

Оскільки у повісті М.Вінграновського “Сіроманець” розповідач всезнаючий і всюдисущий, діяльний, активний ауктор (актор), тому й тип розповіді аукторіальний (недієгетичний або гетеродієгетичний (за Женеттом)), розповідач застосовує у творі нульову фокалізацію.

Однією із важливих оповідних категорій в аналізі тексту є категорія часу. **Аналіз оповідного дискурсу** зводиться для нас, по суті, до дослідження відношень між оповіддю (розповіддю) та історією, між оповіддю (розповіддю) та нарацією, а також між історією та нарацією. Відповідно до такого поділу проблеми оповідь (розповідь) класифікується за трьома категоріями: категорія часу, категорія аспекту (метод сприйняття історії оповідачем), категорія модальності, тобто тип дискурсу, який використовує оповідач [3, 66].

Щодо категорії нарративного часу з точки зору загальної структури “Сіроманця”, слід констатувати, загалом, “часовий порядок” і часову послідовність подій. Часова послідовність не завжди характерна для кінематографічної оповіді: можна переглянути фільм і в зворотньому порядку, кадр за кадром. Часовий дуалізм, який німецькі теоретики виражають через опозицію між *erzählte Zeit* [час історії] і *Erzählzeit* [час оповіді], є характерною ознакою не тільки кінематографічної, але й усної оповіді.

Спостерігаємо оповідні анахронії (за Женеттом: різноманітні форми невідповідності між порядком історії та порядком оповіді) і в повісті “Сіроманець”. Найхарактерніші з них – це **аналепсиси**.

Аналепсис (за Женеттом) – це будь-яке нагадування заднім числом події, яка передує тій точці історії, на якій ми знаходимось.

Аналепсис у нашому тексті часто набуває форми розповіді, опису, а також спогадів персонажів про їх минуле. Всезнайство наратора, зокрема, відправляє читача в дале-

ке минуле, коли Сіроманець був молодим і сильним вовком, водив зграю і досконало володів бойовою вовчою стратегією і тактикою: “В ту пору він любив, як цвітуть будяки. Їх малинові голови під ластівками навпроти хмар нагадували вовкові рясну велику кров і він, засинаючи, медово позіхав” [1, 36].

Всюдисущий наратор повертається до минулого, посилаючись на необхідність викласти речі так, як вони відбувалися і “переживалися” в той момент. Так, анахронізм оповіді є анахронізмом всього життя вовка, минулого життя, коли він був сильним, нікого не боявся, зумів захистити себе і свою зграю. “Персонаж” Вінграновського мовби живе в кількох часових площинах з різними системами відліку, оскільки одна площина неповністю характеризує “героя”.

Наративні особливості художнього тексту (зокрема, повість “Сіроманець”), ще раз підкреслюють розповідну майстерність Вінграновського-прозаїка.

М.Вінграновський у своїй прозі часто використовує 3-особову манеру викладу і видобуває з неї найрізноманітніші можливості. Ця викладова форма у творчій практиці письменника постає перед читачем у сукупності цілого ряду тенденцій, процесів, напрямків. Та все ж найпомітнішою (як це ми намагалися показати на прикладі аналізу повісті “Сіроманець”) є нарація, що характеризується ілюзією самовикладу твору: розповідач немовби ховається за зображеним світом, намагаючись сугерувати “об’єктивний” характер фабули. Такий виклад тяжіє до техніки showing: він не стільки розповідає, скільки показує, демонструє, зображує. І це є ознакою індивідуальної творчої особистості самого М.Вінграновського.

Література:

1. Вінграновський М. Кінь на вечірній зорі. Повісті. – К: Веселка, 1987. – 197 с.
2. Дзюба І. Історичний міф Миколи Вінграновського. Передмова до роману “Северин Наливайко”. – К.: Веселка, 1996. – 366 с.
3. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. Том II. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1972. – 469 с.
4. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01. – українська література. – Львів: Львівський державний університет ім. І. Франка, 1997. – 182 с.
5. Шмид Д. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 311 с.

Ярослав КОЗАЧОК (Київ, Україна)

НАЦІЄТВОРЧИЙ ХАРАКТЕР ПРОЗОВИХ ТЕКСТІВ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА

Прозові твори Миколи Івановича Костомарова, які за обсягом складають головну частину спадщини, багатоманітні тематикою і жанрами. Це своєрідна мала художня енциклопедія історії українського народу, його суспільних і морально-етичних норм співжиття. Проза Костомарова в своєму основному текстовому масиві написана російською мовою, що спричиняло значно меншу до неї увагу критики в умовах ідейно-теоретичної та

естетичної регламентованості критеріїв оцінки мистецьких явищ, літератури насамперед.

Проблема даної розвідки – дослідження української тотожності частини прозового російськомовного тексту Костомарова в дискурсі його національної ідентичності, вираженої світоглядними засадами автора, характером і особливостями наратора як організатора текстового простору, художніми засобами передачі його позиції: вибором подієвого матеріалу, сюжетних ситуацій, організацією тексту, засобів естетичної художньої самоідентифікації та типізації героїв. Ілюстрацією теоретичних спостережень частково служить текст повісті М. Костомарова "Чернігівка" [8].

Аналіз досліджень і публікацій дозволяє судити, що художня проза М. Костомарова ще перебуває поза увагою критики. Загалом Костомаров-історик, учений більше досліджений, ніж Костомаров-письменник. Зазначимо: останнім часом спостерігається посиленна увага до його спадщини північного сусіда, де твори письменника розглядаються в дискурсі російської культурології, ідентифікуються як невід'ємна частина її літературного тексту.

Про Костомарова-вченого писали М.Грушевський, В.Антонович, О.Дорошкевич, М.Драгоманов; з росіян – М.Чернишевський, М.Піпін, В.Соловйов, М.Погодін; з сучасних дослідників – Ю.Пінчук, В.Смолій, А.Міхненко, А.Аббасов, О.Ясь. Ю.Пінчуку належить фундаментальна праця "Микола Іванович Костомаров" [12]. Він – упорядник "Енциклопедії життя і творчості М.І.Костомарова" [7]. Можна, отже, говорити про засновану Ю.Пінчуком наукову школу дослідження спадщини Костомарова-історика.

Як письменник, Костомаров згаданий у підручниках з історії літератури, переважно в контексті поезики українського романтизму, також у працях О.Огоновського, С.Єфремова, В.Коряка, М.Бернштейна, Л.Білецького; в новіші часи – Ю.Луцького, В.Яременка, М.Бородіна, Т.Комаринця, В.Смілянської, В.Шевчука, Г.Сивоконя, М.Яценка, О.Сліпушко та ін.

Художня спадщина письменника лежить в одній площині з науковою, має спільну націєтворчу та естетичну парадигму. Історичні постаті і ситуації актуалізуються в художніх текстах у широкому подієвім, ситуативному дискурсі, з виразно окресленою позицією автора-наратора. Однак спеціальних літературознавчих та критичних досліджень у цій галузі нема. Згадується письменник переважно "в обіймі" поетів-романтиків харківської школи в естетичній площині і рамках українського романтизму.

Прозова спадщина досліджена особливо недостатньо, оскільки більшість текстів написано російською мовою. В умовах детермінованого ідейно-естетичного простору щодо цього масиву української прози не було чітких критеріїв оцінки, критика уникала своєрідної "примарної зони", яка є однак вагомою часткою вітчизняної культурології.

Своєрідністю белетристики, публіцистики та історичних студій Костомарова є невіддільне поєднання художнього і наукового начал. Повнота сприймання його прозових текстів можлива тільки в єдності наукового і художнього доробку. Характеризуючи творчість письменника, М.Грушевський писав, що "треба з повною увагою і вдумливістю поставитися перед 45-літньою діяльністю сього історика-народника, сього антиквара-побутовця, аби під покровом ріжних дивацтв і старомодностей придивитись тому могутньому революційному живчикові, що бив у тій праці" [5, У].

О.Барвінський підкреслював нев'янучу життєздатність і художню красу прози Костомарова, її багатство: "... твори Костомарова сияють немеркнучим сяєвом. Його писання зберегли доси повну плястику красок і в історичній творчості вибивають ся все таки на перворядне місце своїм мистецтвом та визначають ся питомою йому свіжістю історичної прози і високою культурою слова" [2, 3]. В.Шевчук говорить про читабель-

ність та інтелектуальність прози Костомарова, її основоположний характер у творенні інтелектуальної літератури: "...це не був паросток, який занідів у нашій культурі, - це був початок цілого своєрідного культурного явища" [14, 268].

Метою і завданням статті є означення націєтворчого характеру прози Костомарова органічної частини метатексту вітчизняної художньої літератури шляхом аналізу сюжетно-подієвого дискурсу його творів, дослідження ролі в цих текстах автора як наратора і творця цілісної національної ідейно-естетичної парадигми. Спостереження за специфікою творення ситуацій, подій, фактів, типів, ілюстрація особливостей прози текстовою тканиною повісті "Чернігівка": з'ясування сюжетного простору та фабульної структури, генерування міжетнічної морально-етичної парадигми, трактування і оцінки поведінки героїв тощо. Метою ставиться також з'ясування суспільного-естетичного контексту повісті, її місця в творчості Костомарова та ролі в становленні вітчизняної художньої прози.

Результатом дослідження постає Микола Костомаров як виразник націєтворчої ідеї, один із творців модусу національної ідентичності в широкому спектрі науково-полемічної, публіцистичної та художньої творчості. Він – один із найпотужніших творців національного прозового інтелектуального метатексту. Наративний спектр його творчості представлений багатством сюжетів, широкою амплітудою тем, жанровим розмаїттям. Історичні, історико-біографічні, історико- побутові, адаптовані з народних сюжетів, містичні фабули часто з елементами ірраціонального, фантастичного творять оригінальний, цікавий і захоплюючий подієвий простір, завжди точно означений у хронотопі, українському за духом, сутністю, незалежно від етнічних і часових реалій, наповнений конкретикою фактів, переданих у достовірних і точних деталях.

Жанри прозового тексту Костомарова представлені науковими статтями, в яких присутні елементи художнього тексту, полемічною публіцистикою, історико-біографічними повістями, нарисами, статтями, оповіданнями, побутовими та історичними картинками, хроніками, сценами з життя українського і російського суспільства в широкій часовій і дієвій, жанрово-естетичній амплітуді. Він розробляє, для прикладу, жанр антиутопії з усіма властивими йому ознаками задовго до зародження його в європейській літературі ("Скотской бунт") [8].

Спосіб і характер зображення подій у прозових текстах Костомарова свідчить про те, що він виступає не як абстрактний, а як імпліцитний наратор, за теорією М.Шміда, компетентний і цілеспрямований у "доборі елементів, фабули, поєднанні їх один з одним для творення конкретної історії, їх оцінці та означенні" [15, 76]. Прямого втручання у вигляді авторських відступів, роздумів у текстах не зустрічаємо, але непрямі ознаки присутності наратора виражаються в стилі розповіді, характері оповіді, де позиція автора і його оцінки за зовні стриманим виразом виражені чітко, яскраво і неоднозначно.

Письменник широко використовує досконале знання конкретики кожної епохи, фактів з життя славетних історичних осіб, національних героїв українського народу. Причинами його уваги до тої чи іншої постаті, історичної події завжди служить їх роль у долі українського народу, він інтерполує проблеми історичних творів у свою сучасність, оцінює у цьому дискурсі їх значення, простежує наслідки в далекій перспективі.

Загальновідомо, що прозовий текст з його тематичним обширом, багатством життєвих колізій, розмаїттям характерів найбільшою мірою передає ідею того чи іншого покоління. Розвиток художньої прози є вагомим чинником визрівання національної культури. Творчості Миколи Костомарова в цьому процесі належить одне з чільних місць. Митець і вчений, він надзвичайно правдивий у змалюванні життя і діяльності, характерів реальних історичних осіб та типових для певної доби персонажів на тлі кон-

кретних суспільних обставин, в оцінці наслідків історичних подій, вчинків героїв, у розумінні перспектив.

В об'єктиві уваги письменника – широкий спектр життя всіх суспільних верств народу протягом різних історичних періодів. Особливий інтерес виявляє Костомаров до Давньої Русі, де закладався і формувався характер і тип демократичного державного народовладдя, до епохи Богдана Хмельницького, коли на цій традиції постала козацька держава, до ХУІІ-ХУІІІ століття, коли остаточно формувалися міжетнічні, політичні, релігійні, громадянські стосунки суспільного конгломерату, котрий формувався на теренах новітньої імперії, створюваної енергією Петра I та її перспективними впливами. Саме на цей період припадає початок особливо жорстокої нівеляції українства, його національної самобутності. Тут черпає письменник матеріал для його оборони. Естетичним виразом такої оборони постає серед іншого порівняння життя, побуту, суспільного оточення українців з іншими народами, зокрема, росіянами. У цьому вияв національного характеру його белетристичних та публіцистичних писань, вклад у розвиток цієї сфери української культурології.

Життя кожної верстви – від імператорських живо написаних біографій до побуту холопів – письменник зображає яскраво, психологічно тонко і достовірно, естетично виразно, в конкретиці історичних фактів та суспільних деталей. При цьому автор дуже уважний і скрупульозний в означенні жанру того чи іншого твору, в дотриманні відповідності означуваного ним жанру та фабули і композиційної структури твору та його тексту в цілому

В основі більшої частини белетристики Костомарова лежить детальний і багатий на події історичний фактаж, який достовірно відтворює не тільки реалії, але й дух епохи. На це письменник звертає особливу увагу. Тексти прозових творів Костомарова мають життєвою основою події як української, так і російської історії. Важливе значення має те, що у виборі подій, ситуацій, їх розвитку в характерах і діях персонажів наратор є активним імпліцитним учасником, знаходить можливість порівняння ситуативних та морально-етичних дискурсів: українське – неукраїнське з яскравою і постійною перевагою першого.

Щодо його прозової творчості найповніше може бути достосоване означення тексту М.Бахтіним: "Кожен текст (як висловлювання) є чимось індивідуальним, єдиним і неповторним, і в цьому весь смисл його (замисел, заради чого він створений). Це те в ньому, що має стосунок до істини, правди, добра, краси, історії" [2, 475].

У світлі нової теорії саме присутність автора не тільки як розповідача, а й як ініціатора творчого задуму, ситуацій, інспіратору ідей, розвитку фабули, робить прозові твори не "вмістилищем" вкладеного в них змісту, а генератором. Суть процесу генерації – у взаємодії автора з наратором, сув'язь їх обох із усім, що має стосунок до добра і краси як рушійного начала мети і дії. "Текст цього типу завжди багатший від будь-якої мови", - вважає Юрій Лотман [11, 433].

Відбір життєвих реалій, побутових елементів, ситуацій, осіб, їх властивостей і характеру дій належить нараторові і відбиває його внутрішню сутність. Костомаров, єдиний як митець, людина і оповідач, постійно присутній у своїх текстах. Розглядаючи його прозу в тогочасному суспільному та естетичному контексті, можна дійти висновку щодо мети творчої діяльності: він в українській ідеї, у культурі в найширшому діапазоні, глорифікуючи етнопсихологію українства, намагався заповнити лакуни, породжені обставинами імперського гніту. В цьому теж ознака націєтворчості його Тексту.

Прозові тексти Миколи Костомарова є типовими зразкам цього жанру. Їм властива "взаємодія різних мовних планів як джерело художньої енергії: мови автора, оповідача,

персонажів. У взаємному віддзеркаленні цих мовних планів здійснюється осмислення зображуваного" [10, 575]. Їх художньо-словесна картина прозора, повно і безпосередньо відтворює життєву реальність Постійно відчутна в них образна сила митця, згармонійована точність і ясність усіх текстових структур і мовних планів.

Національний характер прози в текстах Костомарова увиразнюється наскрізною присутністю традиції слов'янських культур, де центром виступає тріада: людина – суспільство – історія. Згідно з типологією В.Шміда, він антропогенний наратор. При всьому багатстві історичних реалій і подій у його текстах центром оповіді завжди постає людина. Внутрішній світ людини є постійним об'єктом прози Костомарова. Вагомість подій при цьому визначається їх наслідками не загалом для персонажа, а для особи як носія національних ознак. Цим письменник творив загальну культурну парадигму літератури XIX століття з її етичною формулою "тексту як моральної відповідальності" (Бахтін), органічно вписував у неї національний компонент. Ця парадигма, зауважимо, визначала і до певної міри визначає сьогодні ідеологію і вектори філософії національно свідомої інтелігенції.

Крім того, такий характер текстів з їх тематичним, сюжетним обширом і способом мислення формувала основи бурхливого розвитку інтелектуальної думки на поч. XX ст. що вплинула на всі сфери культурного життя. У цьому новаторський характер прозового тексту Миколи Костомарова.

Моральна відповідальність автора як творця тексту в прозі Костомарова мала свої особливості. Головні з них визначаються його особистістю, сформованою впливами європейської гуманістичної думки і новітнього національного відродження кінця ХУІІІ – початку ХХ ст. Він, без сумніву, був знайомий із фундаментальними працями Вольтера ("Досвід про вдачу і дух народів"), Гегеля ("Начерк історичної картини прогресу людського розуму"), іншими поглядами великих європейських мислителів.

Згідно з тогочасною передовою культурософією, впливи якої відчутні до сьогодні, розмаїття світових культур є тільки етапами становлення єдиного світового Еталону культури. Саме він, цей загальний Еталон, творить сукупність "передових культур", до якої прагнуть тягнутися "відсталі", "неповноцінні", щоб наздогнати її, розчинитися і нівелюватися в ній.

У розумінні такому і такій перспективі мав би відбутися занепад інформативності тексту прози Костомарова, змістова і естетична градація, втрата актуальності. Надто коли взяти під увагу, що розвиток прози Костомарова відбувався в континуумі російської культури, мовою якої послуговувався автор. У даному випадку бачимо, що нівелювання не відбулося. Відсутність нівелювання (за Ю.Шерехом) – це свідчення самодостатності і сили творчого естетичного начала письменника.

Як про окрему проблему, можна було б говорити про явища, коли поневолена, розвинена менше культура чинила зворотний вплив. Один із аспектів – величезна кількість українських авторів у текстовому та інших культурологічних просторах Росії. Побіжно зауважимо, що дотеперішня теорія літератури, зокрема й теорія тексту, нараторологія, розвивалися на ілюстраціях зразків європейської і виключно російської класичної літератури (Достоевський, Толстой, Чехов та ін.). Українська література, вважалося, належала саме до "відсталих", "неповноцінних", які мали б знівелюватися.

Феномен прози Костомарова в тому, що, знаючи Вольтера, Руссо, будучи знайомим із європейськими прогресивними вченнями, він зберіг національні ознаки метатексту своїх прозових писань і витворив на тій основі свій національний дискурс, на який не вплинули жодні, навіть дуже важкі деструктивно, умови.

Вартість особливу мають твори Костомарова тому, що письменник у тогочасних обставинах становлення української літератури, в умовах політичної, суспільної і національної дискримінації, маючи в ґрунті загальнолюдські філософії європейські, розвиваючись одночасно на ситуаціях і характерах, подіях української і російської дійсності, в російськомовному естетичному дискурсі, створив і зберіг національну самоідентичність тексту.

Мову, очевидно, слід вести про опірність інтелектуальної системи, закоріненої в міцну національну традицію, іманентне відчуття її головних складових. Причину цього явища можна шукати у тому, що в основі філософії наукової і художньої творчості Костомарова лежить світогляд народу з його цільністю світоспоглядання і сприймання. Від цього такими ознаками наділені й тексти його прозових творів. Ніде і ні в якому розвитку і триванні метатексту своєї прози він не сходить із наскрізної ідейно-естетичної магістралі, не зраджує його головних ознак, що характеризуються єдністю з світоглядом українського народу як самобутнього етносу з моральними і суспільними гуманними традиціями, демократичною генетикою традиціями суспільного співжиття. Саме тому, ще раз підкреслимо, в своєму дискурсі текст прози Костомарова є явищем загальнонаціональним.

Все в ньому визначається авторською пристрасстю, зацікавленістю, енергією. Всі пласти творчої свідомості автора вирізняються не тільки національною заангажованістю, а й постійною присутністю і навіть домінантою християнських засад, глибоко пов'язаних із міфологічною та морально-етичною традиціями українського народу, естетикою його словесної культури, повагою і любов'ю до неї.

Його тексти не є "пасивним вмістилищем" (Лотман) вкладеного в них змісту, а генераторами певної ясно означеної ідеї. Суть процесу генерації, вважає Ю. Лотман, – у взаємодії наратора і всього, що складає текст твору. "Текст цього типу завжди багатший від будь-якої мови" [11, 433].

У цьому світлі також постає націєтворча роль текстів митця. Згідно з твердженням Ю.Лотмана, "у загальній системі культури тексти виконують принаймні дві основні функції: адекватну передачу значень і народження нових смислів" [10, 431]. Генеруюча функція прози письменника полягає в творенні нових смислів, важливих суспільних і моральних цінностей. Вони не є "пасивною ланкою передачі константної інформації між входом (відправник) і виходом (сприймач)" [11, 434]. Націєтворча функція прозових творів Костомарова важлива: вона забезпечує загальну пам'ять колективу, перетворює його із безладної юрби в "Une persone morale" (Руссо).

Такий підхід розв'язує проблему дослідження багатоаспектності наукової творчої спадщини Костомарова в єдиному дискурсі, творення на основі його текстів єдиної сув'язі великого Тексту, куди входять також історичні праці.

На думку Лотмана, сформовану М.Зубрицькою у вступі до його праці "Текст у тексті" [1, 426], "наукові дослідження – це не тільки інструмент вивчення культури, але водночас її складова частина. Наукові тексти, які є метатекстами культури, водночас можна розглядати і як спробу пізнати культуру, і як факт її життя" [11, 429].

Зауважимо, що ідейно-естетична єдність наукових та художніх текстів Костомарова давно відзначена дослідниками. Як зазначає В.Шевчук, "...історичні монографії його читаються з величезним інтересом, бо написані не тільки вченим, а й письменником. Які далекі вони від сухого, нецікавого академічного викладу, скільки в них закладено щирого почуття і яким граційним стилем вони написані!" [14, 268].

Текстам прозових творів Костомарова властивий не тільки багатий наративний та ідеологічно-функціональний дискурс. Їх естетична непромінальна вартість – у вільній

грі інтелекту, логічному багатоаспектному зміщенні структурних площин сюжету, інших новаторських індивідуально-естетичних засобах його творення, характерних для жанру високої прози. Художньо-словесна картина текстів прозора, відтворює певну життєву реальність безпосередньо. У ній постійно відчутна образна сила митця, естетично згармонійована точність і ясність думки наратора. Для них властива одна з головних жанрових ознак естетично виразної прози: "Взаємодія різних мовних планів як джерело художньої енергії: мови автора, оповідача, персонажів. Через взаємовіддзеркалення всіх планів здійснюється осмислення і віддзеркалення зображуваного" [10, 575].

Реконструкція будь-якого з текстів письменника явить усі ознаки загального дискурсу, з'ясовані вище, як зв'язок із схемою, і демонструє віднесеність до одного рівня та єдиного стилю. Це свідчить, що в художній свідомості Костомарова наявне існування певного стійкого тексту. Творячи прозу російською мовою, він зберіг цей дискурс.

Розкриємо це на одному з найкращих творів Костомарова – повісті "Чернігівка" [9]. Написано її 1881 року зрілим автором, із сформованим світоглядом та власною естетичною системою. Як і в більшості творів, автор будує фабулу повісті на історично-побутовій конкретиці. Всі герої повісті не тільки мають прототипів, але самі є справжніми учасниками реальних подій. Такий спосіб естетичної організації тексту є складним, новаторським для того часу, оскільки проза реалій інспірує потребу особливих зусиль наратора, особливого емоційного стану введення факту в художній вимисел, творення для тексту особливого естетичного дискурсу і простору.

Фабулу для повісті "Чернігівка" автор знайшов, розслідуючи архіви судових документів так званого "Думного приказу" того часу. Натрапив він на справді детективний і дуже трагічний сюжет, який глибоко зворушив його. Повість, отже, відзначається надзвичайно яскравою життєвою правдивістю, Записи вразили Костомарова, доля героїні зворушила беззахисністю, але й моральною гідністю. Автор типізував задокументовані події, як яскравий факт суспільного життя України, як зразок становища українського народу через втрату ним державності.

Використання дійсного кримінального факту з часів другої половини XVII століття як художнього тексту дозволяє вважати письменника зачинателем і одним із основоположників кримінальної прози в тогочасному українському текстовому просторі, новатором у творенні художнього тексту в цілому.

Йдеться в повісті про час, коли на Україні впроваджувалися за розпорядженням уряду посади російських адміністраторів, що мали своїм обов'язком лише функції спостерігачів, а насправді поводили себе злочинницьки безкарно, діяли відповідно до антиморалі завойовників і психології орди.

На Чернігівщину таким доглядачем призначено розпутного циніка російського боярина Чеглокова – гротескного антигероя, свавільного злочинця, страшного в своїй антилюдяності. Його характер і спосіб поведінки визначили трагічну долю красуні-козачки Ганни Кусівни. Ставленник російської адміністрації воєвода Чеглоков надумав викрасти її для власної потіхи і зробити наложницею. Чинить це в день весілля Ганни – підсилає служок викрасти дівчину.

У свідомості поважного козака Куса і його родини не було навіть місця для передбачення подібної поведінки, тому, гублячись у здогадах, куди поділася їх дочка, вони не підозрюють Чеглокова, який поведився, ніби нічого й не сталося. У побудові фабули автор одразу підбирає контрастні позиції: цнотливість українського звичаю (в піст молодцям не дозволено до часу спільне життя) і аморальність воєводи. Цього контрверсійного дискурсу дотримується автор дуже послідовно. Саме в цій контрверсійності особливість присутності автора в тесті повісті "Чернігівка". Життєво конкретний випа-

док автор поміщає в морально-етичну площину з виразним етнічним протиставленням позитивного і негативного в героях. Педалювання морально-етичного в тексті виводить його за рамки подієвого хронотопу. Текст сприймається як типове явище, набуває ознак архітексту, а типи – архетипів. Авторська позиція і оцінка цим увиразнюється. Національне спрямування і характер тексту не викликає сумнівів. Сюжет своїми контрастними площинами не тільки інтригує читача, а й інспірує відповідні чуття, підсилює їх, загострює в міру загострення контрасту.

Змалювати представника пануючої держави анти людиною, моральним виродком у тогочасному просторі художньої літератури було не просто новаторством, але й демонстрацією авторської опресії до суспільства, яке таких типів породжує. Саме в контрасті двох моральних світів – центральна ідея не тільки "Чернігівки", але й усього наскрізного тексту писань Костомарова. Духовність козацького суспільства, реалії українського життя автор малює з яскравою життєвою правдивістю, декларуючи однозначно свою позицію. Типовість аморальної, вкрай негідної, підступної і жорстокої поведінки присланого на Україну боярина викликає відповідну рецепцію читача, розкриває життя українського суспільства після поразки сепаративного задуму Мазепи.

Характерно, що в підзаголовку повісті Костомаров акцентує час події. Уважний читач зрозуміє – йдеться саме про ті часи свавілля царських чиновників.

Жанр повісті означено як бувальщину. Наявність кримінального елемента надає сюжетові особливої гостроти. Психологічно виразно, з використанням життєво достовірних правдивих деталей і фактів, знанням відповідної лексики змалювана верхівка тогочасного російського цивільного судочинства (думний дяк Малоросійського приказу Ларіон Іванов), звичай вищого православного духовенства (глава та дяки Патріаршого приказу Савелов, Калітін, Скворцов), життя дрібнопомісного панства, чиновництва, безправ'я російських холопів та забитого, затурканого жіноцтва.

Характерно, що Ганна Кусівна, героїня повісті "Чернігівка", послідовно, долаючи неймовірні труднощі, домагається звільнення, повороту на Україну. Цю запізнілу свободу одержує не внаслідок торжества справедливості російського судочинства, а тому, що вищі чиновники і духовенство, в площині повноважень яких розглядалася справа Ганни-чернігівки, якнайбільше хотіли поживитися маєтком боярина Чглокова.

Авторська позиція і в тому, що порадником Ганни і її рятівником у Москві виступає колишній гетьман Дорошенко, котрий тоді був вивезений до Москви і чекав там подальшої долі. Він допомагає дівчині матеріально. Автор відверто милується розумом і гідністю молодої української козачки, її письменністю, вмінням відстояти свої права, що особливо показові на тлі безправ'я, темноти і затурканості російського жіноцтва з убогим духовно, гідним жалю існуванням.

Правдивий письменник у змалюванні кар'єризму, прислужництва, користолюбства таких козаків як Пеньонжик, наречений Ганни Кусівни, готовність служити не Вітчизні, а вгоді. З осудом малює автор відсутність єдності серед козацької старшини, цинічне використання цього росіянами і втручання царської адміністрації в їх стосунки. Егоїзм і владолубство Дорошенка стало, на думку Костомарова, однією з причин падіння цього гетьмана.

Побудова колізій відзначається динамікою, комбінаторною і структурною доцільністю, гостротою інтриги, тримає читача в напрузі, доля героїв і їх поведінка викликає відповідну читачську реакцію. У тексті письменник застосовує прийом двомовності. Він користується російською мовою, якою розмовляють і представники влади. Українці говорять рідною мовою. Однак читача не залишає враження про текст як власне український саме через позицію наратора.

Валерій Шевчук відзначав перлокуційний ефект текстів прози Костомарова: "Це дуже цікава, читабельна й у наш час проза: історично вивірена, майже документальна, заснована на історичному документі і широкій ерудиції видатного історика. Історична проза Костомарова цікава також великим етнографічним матеріалом, використаним з належним тактом та вмілістю; вона повністю зберегла своє естетичне значення. /.../. В ньому до останніх днів жив у душі митець. /.../. Скільки в них закладено щирого почуття і яким граційним стилем вони написані! Микола Костомаров пробував стати в нашій літературі "високим" письменником, ... хоч у молодості ставив перед собою ідеал загальнонародний..." [13, 268].

Висновки. Сказане підтверджує, що проза М. Костомарова, написана російською мовою, є частиною вітчизняного прозового метатексту XIX століття, має яскраво виражений національний характер. Вона естетично виразна, новаторська, оригінальна, цікава для сучасного читача.

Перспективи дослідження. Наративний дискурс розкриває широкі можливості прочитання текстів творів Костомарова в континуумі вітчизняної філософії націєтворення, дискурсі української культурології.

Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 633с.
2. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // М.М. Бахтин. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 473-501.
3. Барвінський Олександр. Передне слово // Костомарів Микола. Історія України в життєписях її визначніших діячів. – Львів: Друкарня Наукового товариства ім. Шевченка, 1918. – 493 с.
4. Гром'як Роман. Історія української літературної критики. – Тернопіль, 1999. – 279 с.
5. Грушевський М. З публіцистичних писань Миколи Костомарова // Науково-полемічні та публіцистичні писання М.Костомарова. – К., 1928. – 221 с.
6. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1965. – 356 с.
7. Энциклопедия жизни и творчества Н.И.Костомарова (1817-1885). – Київ-Донецьк: "Юго-Восток", 2001. – 565 с.
8. Костомаров Микола. Скотской бунт. Письмо малороссийского помещика к своему петербургскому приятелю // Завтра: Фантастический альманах. Третий. – М., 1991. – С. 116-124
9. Костомаров Микола. Чернігівка // Твори: В 2-х т. – К., 1990. – Т. 2. – 352 с.
10. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Феміна, 1997. – 748 с.
11. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. – Львів: Літопис, 1966. – С. 430-440
12. Пінчук Ю. Микола Іванович Костомаров. – К., 1992. – 452 с.
13. Смілянська В.Л. Літературна творчість Миколи Костомарова // М.І.Костомаров. Твори: В 2-х томах. – К.:Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 5-37.
14. Шевчук в. Муза Миколи Костомарова // Дорога крізь тисячоліття. – К.: Радянський письменник, 1990. – С. 262-269.
15. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 311 с.

Луїза ОЛЯНДЕР (Луцьк, Україна)

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ У ТВОРІ ГЕЛІЯ СНЕГІРЬОВА “.....”

(РОМАН-ДОНОС)

“Роман-донос” – твір унікальний, навіть парадоксальний уже за побудовою, яка ґрунтується на взаємовиключних засадах. Специфіка його полягає в тому, що, з одного боку, він становить “свободний роман”, певною мірою потік свідомості, а з другого – це дуже жорстка конструкція, яка задає той необхідний ритм, що спроможний нести на собі тягар розкриття значної частини романного задуму і змісту, бо передає соціальний і психологічний стан особистості, начебто і вільної й водночас зовсім невільної. Ритм постає як умова створення художнього цілого і як головна його тема: “Стержень роману, – визначає син письменника Ф.Снегірьов, – внутрішній излом человека, поставленного перед выбором: пойти на сделку с совестью, в угоду власти-мутанту продать друга (читать – собственные убеждения) и, сохранив “блага”, перестать считать себя порядочным человеком – либо претерпеть “поражение в правах”, но остаться с чистыми руками” [2, 6]. Душевні вагання, їхні імпульси в даному випадку мусять бути вираженими не лише словесними образами, а й ритмом, що стає в романі вагомою часткою наративної стратегії, яка здійснюється Я-автора. Цей ритм цілком відповідає пульсу творчої енергії, що виникла і активізувалася під час вимушеного вибору між підлістю і совістю, в момент, коли свідомість була на порубіжжі свободи/несвободи: “... Господи, – пише Г. Снегірьов, – да можно ли так писать? Да что же это за творчество? А, Господи?”

А может, только так и можно писать? Только это и творчество? Когда каждую строчку, как самую последнюю в жизни? Может, так и должна рождаться каждая строчка – рукой, ещё свободной, но уже ощущающей стальной щелчок наручника?” [2, 5].

Специфічне становище письменника вимагає і специфіки наративної стратегії, що полягає, насамперед, у звичайно/незвичайній ролі Вступу у структурі та системі художнього цілого. Традиційними, звичайними – інтертекстуалізація підкреслює це – є роздуми про роман як жанр: “Странная штука – роман”; констатація невизначеності задуму: “И даль свободного романа ...Ещё неясно различал”; пошуки форми нового твору тощо. Незвичайним же є несподіване зміщення акцентів, відхід – зненацька – від розмови про роман у бік характеристики соціуму.

Спочатку увага концентрується на словосполученні свободний роман і – раптом! – у пушкінській цитаті логічний наголос починає припадати лише на слово свободный, а думка реципієнта скеровується на поняття воля/неволя: “Написал слово “сизжу” – и тут же, в силу определённой направленности ассоциаций последнего времени, вспомнил полную бодрого юмора, не так давно родившуюся – несомненно, в наше уже, в советское, в послереволюционное время, – поговорку: “раньше сядешь – раньше выйдешь” [2, 13]. У наведеному уривку снегірьовського тексту необхідно виділити два ключових слова: *асоціації* та *прислів'я*.

Перше ключове слово – *асоціація* – буде визначати сам принцип організації роману, основний засіб художнього втілення його задуму, а також і код проникнення в цей задум. Із словом *асоціація* пов'язано у Г.Снегірьова думку про ставлення творчої особистості до світу, її завдання: “Писателем, – наголошував він, – можешь стать, лишь привычив себя прислушиваться к ассоциациям, в тебе рождающимся, и насобачившись ловить их за хвост и накрепко привязывать... <...> Ибо ассоциации – это есть только твоё, неповторимое – и потому всем интересное! Тащи, волокиты длинное-предлинное вервие

ассоциаций, опутывай им сюжет, вяжи по рукам-ногам героев, добрых и злодеев! Но... знай меру, не растекайся мыслию по древу..." [2, 13-14].

Друге ключове слово – *прислів'я* – стає вже безпосереднім утіленням асоціативного принципу в організацію і тексту й уяви реципієнта таким чином, щоб він зміг схопити елімінований зміст. Письменник, поставивши зірочку (*) до *прислів'я* “раньше сядешь – раньше выйдешь”, починає в підряднику начебто захоплено розмірковувати над побудовою і змістом збірки “Пословицы и поговорки”, де є тільки два розділи: “Дореволюционные пословицы и поговорки” та “Послеоктябрьские пословицы и поговорки”, але ж бракувало третього – “Дореволюционные и послеоктябрьские пословицы и поговорки, которые раньше годились, теперь годятся и всегда пригодятся”. Наведені приклади: “ просят покорно, наступив на горло”, “большая рыба малую целиком глотает”, “пошли наши в гору: по два на виселицу”, “золото моем, а сами с голодухи воем”, “вези кобыла, хоть тебе и не мило”, “нанялся – продался: скажут – дверью скрипает, и скрипай”, “пана повесят – а три дня перед ним шапку ломай: а вдруг оборвется?” [2, 13] – свідчать про те, що перші два розділи зайві, ніщо на краще не змінилося, – може, тільки гірше стало. Невипадково ж усі прислів'я подані нібито цитатами, а нібито й текстом: кожне наступне починається з маленької літери. Більш того, цей ланцюжок – відбиток суті існування людини. Зіставлення прислів'їв, що містяться в другому розділі: “Вот тебе хомут и дуга – больше я тебе не слуга” или “В нашей солнечной стране все отныне наравне” – з прислів'ями, що, на думку наратора, людини безпосередньої, простої, мають увійти до розділу третього, носять іронічно-сатиричний характер і розкривають брехливість і блюзнірство нового устрою. Процес типізації здійснюється в підтексті з допомогою елімінованого змісту, який передається також і графічним шляхом.

Слово *обыск* (обшук), назви таких державних органів, як КГБ, Комитет государственной безопасности, МГБ, Министерство той же государственной безопасности НКВД, Наркомат Внутренних Дел, ЧК, Чрезвычайная Комиссия, написані догори ногами. Таким чином, Г.Снегірьов застосовує прийом *перевертня* (рос. *перевертыш*). Про яку безпеку може йти мова, коли людина живе весь час під *страхом*. Як і І.Багрянний, О.Солженіцин, Й.Бродський, Г.Снегірьов розвиває тему *страху*, але під власним кутом зору, створюючи образ *страху-стресу*.

Характерною рисою наративного дискурсу Г.Снегірьова є те, що найсуттєвіше він ховає то за дужки, то в підряднику, то за текстом. Це його спосіб показувати, як за буденним ходом життя, де начебто нічого особливого не трапляється (звичайно, якщо не прийдуть раптом з обшуком), ховається чітка система дій злочинної репресивної машини, що ламала, калічила природу людини, змушувала її відмовлятися від самої себе, зраджувати себе. Психологія цього процесу стає об'єктом художнього дослідження Г.Снегірьова, якій іде шляхами Ф.Достоевського, проникаючи в темні куточки людської природи, але досягає мети в інший спосіб, розкриваючи механізми самозахисту, зокрема такий, як *мовчання*: “Недавно, – згадує автор, – один мой друг сказал мне:

– Извини меня, но я считаю себя человеком порядочным, не продавшимся, не совершившим подлости. Да, я – коммунист, член КПСС, но я никогда не продал и не предал, даже могу сказать – ни в одном слове никогда не солгал.

В слове? Может быть, хотя верю с трудом. А в м о л ч а н и и? Сколько раз в твоей жизни ты промолчал, хотя должен был сказать? А сколько раз ты молча проголосовал, подняв руку на партсобрании, когда надо было не поднимать её? Ах, ты в момент голосования умудрился выскользнуть за дверь покурить? Нет, милый мой, все мы г... и ты такое же.

Все мы? И – я? Да, читатель. Извини меня, но и Я. Впрочем, мне кажется, это Ты уже понял и без моего признания.

Я служил. В 53-м сталинском, траурном, вступил в партию, честно и преданно занимался идеологическим блядством, отлично сознавая, что именно им и занимаюсь. Занимаюсь ради благополучия, ради карьеры. Ради “деткам на молочишко” и ради вон той блестящей безделушки для любимой женщины” [2, 485].¹

Жорсткий реалізм Г.Снегірьова безпощадний: у романі зриваються всі маски. З великим боєм письменник розгортає мотиви *провини* всіх і вся в тому, що сталося, та мотиви усвідомлення необхідності *самоочищення* через *покаяння*. Розмірковуючи над цим питанням, на наш погляд, необхідно зауважити, що Г.Снегірьов перебуває в полі тяжіння до художнього і духовного світу М.Гоголя, частково його нарративного принципу, який ґрунтується на повстанні проти пошлості і всякої мерзості: “Я, – писав Гоголь, – люблю добро, я ищу его и сгораю им; но я не люблю моих мерзостей и не держу их руку, как мои герои; я не люблю тех низостей моих, которые отделяют меня от добра. Я воюю с ними, и буду воевать, и изгоню их, и мне поможет Бог” [1, т.6, 155]. Г.Снегірьов безбоязно дивиться правді в очі, не дозволяючи самовиправдання. На слова дружини: “Всё-таки – не понимаю”, – він відповідає, безжалісно викриваючи себе: “Ах, дорогая моя, т е п е р ь я уже и сам не пойму... <...> Теперь мне часто кажется, что я посещал эти горкомы, обкомы и парткомиссии, как брал, журналистом будучи, интервью для своих писаний. <...> Так мне мерещится теперь”. І раптом змінює адресата своєї сповіді, звертаючись до читача: “Но тогда, читатель, посещая обкомы-горкомы, даже тогда, когда рисковал сунуть с собой в портфель магнитофон, – я ... да, я хотел быть восстановленным и допущенным к плёнке и перу. Я боялся. Боялся за детей, которых надо кормить. Боялся, что не будет квартиры и машины. Боялся всего того, чего боится и должен бояться советский человек. И потому я повторяю: все мы – и ты, мой друг, который во время голосования выходил покурить, – г...!” [2, 486].

Ось ця безжалісність – насамперед до самого себе – і зближує з М.Гоголем Г.Снегірьова, який, вибачаючись перед сучасниками, розкрив свій нарративний принцип – відбити біфштекс з кожного Каїна: “Простите, други, попытайтесь не прогневаться, если сочтёте, будто слишком распластал, вывернул нашу изнанку. Надеюсь, други, никто не бросит в меня камнем за то, что из себя-любимого отбил бифштекс менее кровавый, нежели из вас...” [2, 486]. Ступінь безпощадності виявляється вже у визначенні жанрової характеристики твору, що, як і гоголівська “Авторская исповедь”, міг би стати *сповіддю*, але став *доносом*.

Так само, як і М.Гоголь, Г.Снегірьов у своїй боротьбі сподівається на Бога: “Итак – финита, последняя точка близка. Только что во Владимирском соборе догорела свеча. И я глядел, по йогвской плус собственной методе медитируя, как она горела. И возносился духом к Тому, кто благословляет всё сущее...” [2, 486]. Так само він, як і М.Гоголь, відрікається від мистецтва, звинувачуючи його в проституції.

Координати снегірьовської нарративної стратегії такі: свідчення – пафосне викриття і самовикриття – сповідь-автодонос – покаяння. У цьому ряді координат особливу роль відіграє слово *автодонос*, яке разом із словами *донос*, *досьє*, *обыск*, *провокактор*, *конспиратор* та ін., сполуками такого типу, як пойти, куда следует, и сообщить; не одобряю его апелляции к западным журналистам; от к о г о с л е д у е т; к о м у с л е д у е т і т.д.;

¹ Окремими прийомами нарації були підрядники, малюнки і графіка, зокрема, зміна розміру шрифту, як у цьому уривкові.

назвою посадової особи: министр Госбезопасности, статтею 81 Кримінального кодексу Української РСР: “Недонесение о государственных преступлениях” – утворює необхідне поле напруження. Слова *автодонос* і *донос* стають емоційним лейтмотивом твору, характеристикою специфічних обставин у суспільстві. Природні мрії людини – вільно творити (писати, знімати кіно, малювати тощо), мати добробут, виховувати дітей, бути спокійним за свою родину – в умовах режиму стають недосяжними, бо все досягається через зраду. А зрада, сіючи по всіх усюдах страх і тотальну недовіру, перетворювала на фарс і саме життя, і творчість, родинні та дружні стосунки. Парадигма деградації людських відносин, що склалися за типом *донос – автодонос*, така: “Была вера в друга... была честность, было доверие” [2, 41] – и “... парализовал страх. <...> Но...верить нельзя никому. Никому, конечно, никому, если даже отец и мать...<...>...ужасно стыдно – и страшно. Сильнее – страшно. Ничего, сильнее страха!” [2, 292]. Так Г.Снегірьов дійшов у своєму тексті до викриття глибинних основ руйнації моралі. З давних давен у ментальності народів образ Матері є святим: Мати – єдина, що ніколи не зганьбить, не зрадить. Тільки в неї душа може найти свій притулок і захист. І раптом! Спочатку, спираючись на досвід знайомих, зокрема Тані Плющ, письменник мусово знімає ореол святості з Матері і Батька і показує їх посібниками у злочинних діях КГБ. Але ж незабаром і по світлій пам’яті його власної матері буде завдано страшного удару: “И глаголе тут мой дядя Вадим Николаевич так:

– Гелюшка, а ты знаешь, кстати, что Наталя в своё время сыграла роль добровольного, бесплатного, так сказать, ненаёмного агента ГПУ? <...> Договорились... Вот, мама, почему не забрали Тебя в 37-м после того доноса, после статьи в газетке. Пощадили за прошлые заслуги. А может, таскали Тебя тогда, бедную мою маму, рано постаревшую и уже носившую в несчастной головушке своей страшные спорыньи рака, – таскали Тебя по кабинетам ГПУ и вырывали под страхом ссылки и смерти новые наветы на бывших твоих одноклассников... ” [2, 433-436]. Г.Снегірьов, хвилюється, несучи всю вагу пізнання суворої істини, він шукає те, за що можна було б ухопитись і чимсь виправдати свою матір, але всі його намагання були розбиті фактами життя.

Розмова Г.Снегірьова з дядею – письменником В.Собком – стає своєрідним контр-рапунктом твору. Ключове поняття *страх-стрес*, поєднуючись із поняттям *доносу*, створює картину глибокого падіння суспільства, розкриває непоправну руйнацію гуманістичних засад, навіть тих, що носять майже сакральний характер. У результаті цих процесів починає панувати цинізм. Сміливі вчинки, жертвність стають своєю протилежністю, про це говорять роздуми письменника про долю О.Солженицина [2, 478-481]. Сторінки, де йдеться про припущення можливого варіанту навмисного “формування” дисидента з провокаційною метою подальшого його використання для захисту тоталітарного режиму, перегукуються з картинами сну в розділі “**Бить его, бить!**”. Сон є вдалою формою для характеристики каральної системи, аморальність якої проглядається вже у словах: “Одного Солженицина выгнали вон – так мы теперь будем у себя нового растить!” [2, 270]. І коли “разноглазая кривобровая голова сатаны Воланда из “Мастера и Маргариты” перетворюється в голову М.Хрущова [2, 271], стає зрозумілим, що нічого докорінно не змінилося. Мало або зовсім не має герой (Я-автора) надій, проте все ж такі сподівається на порятунок від Заходу і США, про що свідчить лист до президента Сполучених Штатів Америки панові Дж. Картеру, де говориться наступне: “... зависит все от того, окажитесь ли Вы, г-н Президент, – Вы лично, к Вашему предшественнику г-ну Форду не стал бы обращаться, – так же прочны в своих действиях, как о том заявили” [2, 489].

Роман-донос” – книга суто документальна: автор виступає свідком, стверджує те, що сам бачив і чув, не забуває зробити посилання на того, хто говорить, якщо бере факт, від когось почутий; він фіксує важливі риси характеру В.Некрасова, створюючи його портрет під час обшуку на тлі епізодичних осіб – черпулєров; змальовує обставини обшуку, психологічний стан людей, що випадково потрапили до квартири Ве-Пе, коли в нього були кагебісти. За принципом колажу у структуру твору внесено документи: “Протокол личного обыска” [2, 57], “Письмо Леониду Ильичу БРЕЖНЕВУ” [2, 227], “ЖАЛОБА ГЕНЕРАЛЬНОМУ ПРОКУРОРУ” [2, 231], відповіді “Прокуратуры Украинской ССР ... Гр-ну СНЕГИРЁВУ Г.И.” [2, 232], “Московский райком КП Украины ...” [2, 232-233], “ПРОКУРАТУРЫ СССР ... СНЕГИРЁВУ Гелию Ивановичу” [2, 233]; заявляє В.П.Некрасова западним журналістам “Кому это нужно?” [2, 246], свідчення Тані Плющ про “психушки” [2, 291] тощо.

Послідовність точного свідчення проявлена і в тому, що документується навіть сон: “Факт подлинный: в ночь с 15 на 16 марта 1974 г. приснился мне этот сон. Без выдумок и добавлений переносу его на бумагу – впечатался в памяти предельно чётко” [2, 269]. Проте використовується він як літературний прийом, підкреслюючи абсурдність того, що відбувається. Тій же меті служать і тексти наведених документів.

Абсурдність і безвихідь подаються у двох рівнях: *ситуаційному* і *особистісному*.

Абсурдність ситуаційна: всі обставини, в яких опинився герой, характеризуються *безвихіддю і безглуздя*; даремно він шукає виходу, не бажаючи бути жертвою репресивної машини, він звертається до влади і правосуддя, але потрапляє лише у глухий кут, іде по колу бумажних відписок.

Абсурдність особистісна: герой, що б там не було, намагається залишитися людиною, він не бажає бути ні Іудою, ні Каїном, але здійснити це виявляється неможливим у відкритому і чесному двобої. І сон, як вставна новела, сфокусовує в собі *абсурдне*, підсумовує все те, що виходило з намагань героя чинити опір беззаконню в межах законів системи.

Герой “Романа-доноса” – Я-автора – еволюціонує у процесі боротьби, в тому числі і з самим собою. Падаючи, він підводиться, а наприкінці йде на мужній вчинок, рішуче постає проти брехні і відмовляється від громадянства СРСР. “Открытое письмо ПРАВИТЕЛЬСТВУ СССР” – це яскравий взірць художньої публіцистики. Воно побудовано за принципом тези та її обґрунтування. Теза одного, але варіюваного змісту: “я отказываюсь от советского гражданства” [2, 493] і “я не желаю более оставаться гражданином государства” [2, 494], – кожного разу має обґрунтування, яке спочатку є характеристикою квазінародної держави, держави-маски. Слово ложь в цій частині тексту виражає головний мотив протесту-звинувачення, повторюючись багаторазово в реченнях тожовної конструкції – Ложь, что... або Ложь – цель: “Ваша конституция – ложь...”; “Ложь, что ваше государство выражает волю и интересы народа”; “Ложь, что высшая цель вашего государства повышение материального и духовного уровня жизни народа”; “Ложь, что вы проводите политику мира...”; “Ложь – заявления о свободном развитии наций” [2, 493] і т.д. Обґрунтування наступної тези дещо змінює тональність, воно вже пронизане не лише гнівом, але й нестерпним болем і скорботою: “я не желаю более оставаться гражданином государства, которое уничтожило элиту моего украинского народа” [2, 494].

Як бачимо, за певними ознаками “Роман-донос” – а це складна багатоярусна художня система – належить до особливого типу авторитетного стилю¹, де всі крапки над “і” ставить наратор. Проте під дахом наративної структури знаходиться інша, де Я-автора і Я-героїв діють на рівних.

Незважаючи на те що роман має мемуарно-сповідальний характер (про це свідчать уже такі стильові конструкції, як: “Я был болен” [2, 36]; “Я говорил это и думал” [2, 80-81]; “... мне стыдно” [2, 318]; “А меня постигло недоумение и разочарование, какое часто случается с близорукими людьми” [2, 450] тощо), – він радше поліфонічний, ніж монологічний, в усякому разі риси поліфонії йому властиві. Світогляд і весь устрій духовного світу *Я-автора* перебувають у діалогічних стосунках з іншими особистостями. Монологічність виявляється тільки на рівні наратора, котрий дистанціюється від Я-автора, який веде оповідь і водночас є об’єктом зображення. Я-автор – образ, що будується в опорі на іронію і самоіронію, яка виступає у двох аспектах і виконує подвійну роль: захисну й аналізуючу, – і має багато відтінків.

Діалогічність підтримується і сценами “фантазійними”, такими, як розповідь про те, щоб було б наслідком перемоги декабристів: терор, репресії і вбивство О.Пушкіна, який не зміг би миритися із сваволею нової влади : “И вот месяц спустя подписчики получают газету “Русский вестник.” <...> На последней странице ... набранное петитом сообщение в четыре строки:

“На границе государства Российского возле
Вержболово при попытке перейти границу и
бежать из России застрелен коллежский секретарь
Александр Сергеев Пушкин...”

Вот так. Очень выразительно. И до жути точно” [2, 238].

На завершення необхідно підкреслити, що завдяки вдало обраній наративній стратегії Г.Снегірєву вдалося створити картину свого часу і його героя, поставити “Роман-донос” у ряд таких творів, як “Бьлое и думы” О.Герцена, “История моего современника” В.Короленко і, звичайно, “Герой нашего времени” М.Лермонтова. Розгляд “Романа-доноса” у цьому контексті розкриває широкі можливості для розуміння історії людини і народів на терені Російської імперії та СРСР, але це вже тема іншої статті.

Література:

1. Гоголь М. Собр. соч.: В 6 т. – М.: ГИХЛ, 1959. – Т. 6.
2. Снегирев Г. “.....” (Роман-донос). – К.: Дух і Літера, 2000. – 496 с.

¹ Про теоретичні засади авторитетного стилю див.: Белая Г. “Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов” (М.: Наука, 1977).

Світлана ЖУРБА (Кривий Ріг, Україна)

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ПОВІСТІ «САНАТОРІЙНА ЗОНА» М.ХВИЛЬОВОГО

У сучасному наративному дискурсі проза Миколи Хвильового є художнім текстом, який М.Бахтін назвав до певної міри вільним і не зумовленим емпіричною необхідністю одкровенням особистості [2, 319]. У своїх художніх творах письменник, прагнучи повідомити реципієнтові певну інформацію, створює ілюзію «включення» читача до акту творення. Відповідно до центру орієнтації читача в романному світі, голландський дослідник Ян Лінтвельд виділяє дві оповідні форми – гетеродієгетичну та гомодієгетичну і три наративних типи: аукторіальний, акторіальний і нейтральний [5, 73].

Проблема наративності у художніх текстах М.Хвильового ще не знайшла свого дослідника, хоча спроби проаналізувати новели письменника з цієї позиції вже є, зокрема М.Руденко вказує на екстрадієгетичний дискурс «Вступної новели» (Слово і час. – 2003. - № 5). Художня специфіка наративної стратегії повісті «Санаторійна зона» не стала предметом окремого дослідження, саме тому виникла необхідність її розгляду.

У наративному дискурсі імпресіоністичної прози М.Хвильового повість «Санаторійна зона» займає окреме місце. За жанром – це повість-щоденник [3, 96], для якого характерна оповідь від першої особи, проте у свій щоденник наратор вводить розповідь про життя у замиському санаторії і події передаються від третьої особи. Наративна стратегія повісті побудована у двох площинах – оповідь від епічного оповідача-автора та історія мешканців санаторію, тобто у творі функціонує гомодієгетичний наратор [5, 74], оскільки авторка щоденника одночасно виступає у ролі оповідача і діючої особи та інтрадієгетичний – вона є персонажем у наративній структурі твору.

М.Хвильовий, як реальний автор, у повісті прагне повідомити інформацію читачеві, але це за нього робить персонаж – безіменна хвора, авторка щоденника, яка розповідає про події, що відбуваються у санаторії. Наративна організація твору є складною, адже розповідач у повісті має дві іпостасі: автор щоденника і персонаж літературного твору, пасивний спостерігач подій: «Проходячи повз їдальню, він (анарх – С.Ж.) побачив за невеликим столом нервову хвору, що кожного дня заносила щось у свій щоденник» [6, 450-451]. «Анарх читав уривок із щоденника однієї хворої. – Там було написано це: «... Наш санаторій поділяється на два табори: плебеї, інтелігенція. Між таборами завжди – іноді мовчазний, іноді буйний антагонізм» [6, 433]. Авторка щоденника із життя санаторію, виступаючи у творі стороннім спостерігачем, не тільки повідомляє про події, персонажів, але й коментує їх: «Бувають люди, яких не люблять всі. От і Карно. Гордий, неприступний, а виходки – нібито його допіру вкусила осіння муха. Цинік і нахаба: куди там до нього слинявому дідькові! І всі вже давно знають, що це хитра людина, яка кривляється і вдає з себе дуренького. – Власне, головним мотивом незадоволення є шпигунство. Звичайно, шпигунство допустиме, шпигують всі потроху. Але всьому ж єсть межі» [6, 433]. Наратор не нав'язує читачеві свої думки, адже в імпресіоністичному творі він не є деміургом. Відтворення «неінтерпретованих» первинних відчуттів та вражень при мінімальному авторському втручанні, оцінюванні є основною характеротворчою рисою цього типу. «Митець-імпресіоніст бачить своє завдання лише у фіксації всього, що відчуває, вірячи, що інтенсивність кожного, хай найменшого, зафіксованого ним явища дає змогу наблизитись і до смислу всієї світобудови, часточка якої опинилась в його полі зору» [1, 37].

«Повість про санаторійну зону» — це, власне, не стільки щоденник хворої, як художній твір, який вона пише на основі власних спостережень. Критичний коментар авторки щоденника це швидше всього авторове (Хвильового) самовиправдання, що знімає з нього відповідальність за написане персонажем: «... перша глава нібито й вдалася, а з другої нічого не виходить. Я ніяк не зв'язу анарха з Майєю... Ні, я остаточно збожеволію, коли не подам першої невдалої варіації другої глави. Ви її можете не читати... “і стоїть той тихий осінній сум, що буває на самотньому ставку, коли не листя, а золотий дощ злітає з печальної білонової берези...” [6, 388]. У творі наявна ауторальна наративна стратегія, коли оповідь ведеться від імені персонажа та пропускається через призму його свідомості.

Авторська увага приділена не тільки соціальним, екзистенційним проблемам, а й формі літературного твору. Хвильовий-автор, дотримуючись оповідної настанови щодо жанрової структури використовує авторські примітки, в яких подає уривки із щоденника хворої: «Тут мусить бути зав'язка. Я не знаю, як це в теорії, а на практиці — так... (Приміт. авт.)» [6, 394]. «Повість про санаторійну зону мені все-таки не вдається, — писала у своєму щоденнику хвора. — Можливо, психологізм саме такої послідовності й вимагає, але завдання художника полягає зовсім не в життєвій правді: в художній... (Приміт. авт.)» [6, 423].

М.Хвильовий в уста свого наратора вкладає власні думки, міркування, які пізніше будуть проголошені у його памфлетах «Камо грядеши» та «Думки проти течії», написаних під час літературної дискусії 1925-1928 рр. У листі до сестри анарх висловлює свої погляди на історію, на людину: «Я писав тобі: «Дивіться на Схід!» І тепер пишу. Цей трагічний поклик, можливо, не найде відголоску. Його не зрозуміють. Одні побачать в нім рупор Івана Калити, другі — заклик до дикої азіатчини. — Але ж це не те й не друге...» [6, 444]. «Ми бачимо, що західна цивілізація гине, і в ній гине людськість. І ми знаємо, скоро прийде новий спаситель, і предтечею йому буде — Аттіла. Предтеча пройде з огнем і мечем, м'ятежною грозою по ланах Європи, і тільки тоді (тільки тоді!) свіжі потоки прорвуть напружену атмосферу. — Це буде!» [6, 445]. У памфлетах М.Хвильовий, вказуючи на шляхи розвитку української літератури, аргументує свої положення щодо термінів «психологічна Європа» та «азіатський ренесанс». Письменник розумів Європу як «психологічну категорію», «Європа — це досвід багатьох поколінь... Це — Європа грандіозної цивілізації, Європа — Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т.д., і т.п. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу» [7, 426]. «... говорячи про азіатський ренесанс, ми маємо на увазі майбутній нечуваний розквіт мистецтва в таких народів, як Китай, Індія і т.д. Ми розуміємо його як велике духовне відродження азіатськи-відсталих країн. Він мусить прийти, цей азіатський ренесанс, бо ідеї комунізму бродять примарою не стільки по Європі, скільки по Азії, бо Азія... використовує мистецтво як бойовий чинник. Отже, гряде новий Рамаян. Азіатський ренесанс — це кульмінаційна точка епохи переходового періоду» [7, 417]. Перехідним періодом М.Хвильовий вважав романтику вітаїзму, яка є мистецтвом «першого періоду азіатського ренесансу. З України воно мусить перекинутись у всі частини світу й відіграти там не домашню роль, а загальнолюдську» [7, 420]. (Україна є сполучною ланкою між Європою та Азією, плацдармом для розвитку нових ідей). Письменник характеризує азіатський ренесанс як епоху «європейського відродження, плюс незрівнянне, бадьоре й радісне грецько-римське мистецтво» [7, 442]. На думку митця, «епоха європейського відродження забрала більше століття. Великий азіатський ренесанс простягнеться, безперечно, на кілька століть...» [7, 418-419].

Головний герой повісті – анарх – у листі до сестри, визначаючи свою сутність, бачить як «надходить невідома голуба гроза» (читай – загірна комуна – С.Ж.) і тоді «забуваю все: і тебе, і Майю, і санаторійного дурня. Все це сплелося в один терновий вінок. Тоді я кладу цей терновий вінок на свою похилу голову і йду на Голгофу» [6, 446]. Цим терновим вінком будуть спокутувальні листи і покаєння письменника під час літературної дискусії.

Форма щоденника в українській прозі цього періоду малопоширена, проте такі модифікації розширюють жанрову структуру повісті. Художня структура «Санаторійної зони» М.Хвильового — це ще один крок наближення до архітекtonіки імпресіоністичної прози. Зразки такої форми зустрічаємо в зарубіжній літературі першої половини ХХ століття — твори В.Вулф, Дж.Джойса, М.Пруста. М.Хвильовий, вибравши таку форму (щоденникові нотатки використовує письменник і в новелі «Редактор Карк»), прагнув вийти на активний діалог із читачем-сучасником, вболівав за долю гуманістичного суспільства. Він, як і його герой — анарх, віддав всього себе революції, яка його зрадила. Смерть анарха, як і згодом самогубство самого автора, — це заклик до милосердя над фанатичними лицарями революції.

Авторка щоденника декілька разів зазначає, що повість про санаторійну зону їй все-таки не вдається, цим самим ніби виправдовуючи себе, висловлюючи віру, «що в темних очах моєї буйної неспокоїної республіки нарешті заграє голубий промінь і вона найде те, чого так довго шукає» [6, 486]. Остання глава у творі написана якраз для цензури, хоч авторка заперечує це: «... да не подумают мої далекі нащадки, що ХХ главу я написала спеціально для цензора» [6, 486]. У цій главі подані авторські судження, його творчі пошуки: «Але я й тут не можу поставити крапку: по-перше, мені шкода героїв, що з ними мушу я розлучатись; по-друге: я ще раз хочу сказати, що повість про санаторійну зону мені все-таки не вдалась. А втім, так і мусило бути: рівне, спокійне письмо ніколи не передасть запаху епохи, коли цю епоху пише сучасник. ... скінчивши свою повість про санаторійну зону, я не можу не сказати, *я к я б е з у м н о л ю б л ю ж и т т я*» [6, 486]. Останні слова Микола Хвильовий повторить у своїй передсмертній записці. Авторський наративний дискурс виявляється і у зверненні до імпліцитного читача: «...моє перо – гострий багнет, який завше сторожко прислухається. ... я не розказала того, що мусила розказати. Бо ж подумайте: я бачу перед собою не тільки Хлоню, анарха, Майю і сестру Катрю, – я вже бачу перед собою нових невідомих людей – сильних, як леопард, прозорних, як чека, і вільних, як вода. Невже ж фортуна не допустить, щоб я про них написала повість?» [6, 486-487]. Саме дійових людей, які прагнули змінити суспільство, М.Хвильовий хотів показати у романі «Вальдшнепи», та не вдалося...

Форму щоденника використовує й М.Івченко у повісті "У сонячній колі". Записки Івана Семеновича Косеня — вчителя фізики педтехнікуму — це органічна потреба вести щоденник, який, власне, "був не щоденник, а вірніше, інтимні записки, глибока й щира сповідь людини, вразливої і самотньої, що не могла б у своїх потаємних думках признатись найближчим своїм друзям чи знайомим" [4, 524]. Ці записки, адресовані дружині Лілі, носили здебільшого не інтимний, а філософський характер. Якщо щоденник у повісті М.Хвильового обрамлює твір, то у творі М.Івченка це невеликі вкраплення філософського характеру, за допомогою яких передано внутрішні монологи героя.

Імпресіоністична повість в українській літературі післяжовтневого періоду набирає нових якісних змін: посилюється драматизм у розкритті подій і в характеристиці персонажів, "потік свідомості" трансформується іноді у щоденникові записки ("Санаторійна зона" М.Хвильового, частково "У сонячній колі" М.Івченка).

Специфіка наративної стратегії повісті М.Хвильового “Санаторійна зона” визначається прагненням автора звернутися до проблем тогочасної дійсності, а також спробою модифікувати жанрову структуру повісті, використовуючи модерністські прийоми літератури 20- років ХХ століття. Нова форма твору вимагала відповідної оповідної манери і відповідала вимогам епохи.

Література:

1. Агеева В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – 160 с.
2. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 318-323.
3. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 120 с.
4. Івченко М. Робітні сили: Новели, оповідання, повісті, роман. – К.: Дніпро, 1990. – 823 с.
5. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 319 с.
6. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. Листи / Упоряд. М.Г.Жулинського, П.І.Майдаченка; Передм. М.Г.Жулинського. – 650 с.
7. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи / Упоряд. М.Г.Жулинського, П.І.Майдаченка. – 925 с.

Ольга ПАПУША (Тернопіль, Україна)

СПОСОБИ РЕГУЛЮВАННЯ НАРАТИВНОЇ ІНФОРМАЦІЇ

В ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ФОКАЛІЗАЦІЯ

У дитячій літературі особливо важливим є явище фокалізації, пов’язане не лише з семантикою (природою зображуваності, як відзначав Б.Успенський [28, 9-10]) літературного твору, а й — що особливо важливо — з прагматикою літературного дискурсу, який завжди містить інтенцію впливу [18, 70; 37, 35-38]. Відзначимо, що процес індоктринації поняття “кут погляду” (“точка зору”) загалом можна пов’язати із осмисленням самими письменниками, а також критиками й теоретиками феномену репрезентації та існування Іншого в літературному дискурсі [17, 359-360], починаючи з часів бурхливого розвитку роману в ХІХ ст. — часу його еволюції “від естетики реалізму до суб’єктивізму й перспективізму” [37]. Достопам’ятним, скажімо, є досвід Генрі Джеймса, котрий вже в самій назві роману “Що Мейзі знала” проблематизував практику наративного конструювання. Розповідна стратегія твору полягала в гетеродієгетичному наратуванні перцептивних актів превербіальної сприймаючої свідомості (персонаж, ракурс бачення якого використаний для зображення стосунків дорослих, — дитина, маленька дівчинка Мейзі). Ефект такої розповідної ситуації очевидний: для читача знання героїні виявилися цілковито

залежними від їхньої артикуляції наратором¹. Детальніше з'ясування цього феномену дослідниками (П.Лабок, К.Брукс, Р.Воррен, Ж.Пуйон, Ф.Штанцель, Н.Фрідман, В.Бут, Б.Успенський, Ж.Женетт, М.Баль, Я.Лінтвельт, Ш.Ріммон-Кенан, В.Шмід, А.Нюннінг та ін.) привело до вирізнення функціональних аспектів “фокусу” нарації та його структуротворчої ролі в композиції. Так, американський нараторолог С.Четмен запропонував модель, котрою здебільшого й послуговуються критики й теоретики дитячої літератури: 1) буквальний аспект “точки зору” (перцептивний план — події в творі завжди сприймаються чийось очима), 2) фігуральний аспект (ідеологічний план — уже сам відбір подій свідчить про відношення до них, оцінку) та 3) “передоручений” план (план “зацікавленості”, “упередженості”², тобто події репрезентуються у чийось конкретних інтересах, з певною метою) [35, 150-152]³. Таким чином, з допомогою нараторологічної категорії “точка зору” традиційно аналізуються розповідні ситуації, а саме: за яких умов “розповідь може повідомляти читачеві менше чи більше подробиць, менш чи більш безпосередніше, і тому сприйматися... менш чи більш дистантно” [5, 180-181], як можна “регулювати повідомлювану інформацію... відповідно до поінформованості тих чи інших дійових осіб історії (персонажів чи груп персонажів), приймаючи чи удавано приймаючи їхній так званий “погляд” чи “кут погляду”, і тим самим набуваючи стосовно історії... тієї чи іншої перспективи” [там само].

Модель нашого аналізу базована на типологіях Жерара Женетта та Вольфа Шміда, оскільки ці класифікації способів апеляції до адресата відрізняються не тільки “точністю чи повнотою опису явища” та “застосуванням пропонованих типологій до аналізу тексту”, як зауважує В.Шмід⁴, а й потенційною спроможністю до інтерпретації наративних феноменів, коли поетикальні категорії позбавляються теоретичної самодостатності і нагадують дослідникам про “змістовність форми” (М.Бахтін).

Женеттівська парадигма заснована на понятті “фокалізація”, покликаною позбутися “специфічних візуальних конотацій, властивих термінам “погляд”, “поле” і “точка зору” [5, 204], і охопити сему процесуальності. Для Ж.Женетта фокалізація — це процес модалізації розповіді і конфігурування наративу⁵, що розгортається в трьох аспектах (“нульова”/ “зовнішня”/ “внутрішня” фокалізація) і має фіксовані або змінні виміри [5, 205-233].

Для парадигми В.Шміда вихідним поняттям є “точка зору”, яке покликане реімплікувати структурному аналізу ідею багатомірності та цілісності наративного конституювання. Запропонована вченим двополосна (нараторіальна / персональна) п'ятиаспектна структура наративної модалності (перцептивний план, ідеологічний,

¹ У зв'язку з цим парадоксом згодом радикальними критиками та теоретиками дитячої літератури ставилося запитання, чи загалом можлива репрезентація *дитини* в дискурсі, зініційованому *дорослим*.

² Барков А. Меніпея // Барков А. Семиотика и нарратология: структура текста меніпеи // www.literarytheory.narod.ru

³ Так, скажімо, за цією типологією в романах Дж.Ролінг більшість подій обмежені перспективою головного героя — Гаррі Поттера (перцептивно), захоплення магами та зневага до маглів — наслідок прямої оцінки наратора (ідеологічна перспективація); з погляду дитячої аудиторії Гаррі — цілком нормальна дитина з бурхливою уявою та труднощами зростання (модус нарації працює на догоду подібного саморефлексуючого читача).

⁴ До речі, сам В.Шмід визначає евристичність категорій залежно від конкретного тексту [див.: 33, 143-144].

⁵ Як писав Р.Барт, “...означування...це смисл (le sens), породжений чуттєвою практикою (sensuellement)” [2, 513].

просторовий, часовий і мовний [33, 122-127]) дає можливість цілісно осягнути специфіку наративного утворення в літературі. Однак цей підхід прийнятний, на нашу думку, як адекватна процедура текстового аналізу лише в трьох планах — перцептивному, просторовому та ідеологічному. Вважаємо, що постульований німецьким нараторологом “часовий” та “мовний” план розповіді стосується все ж “голосу”, а не “погляду”. Адже розповідь може фокалізувати події у часі а) коли вони відбуваються, б) невдовзі після них і в) багато пізніше після подій, що трапилися. Проте акцент робиться завжди на тому, що фокалізатор знав, думав як учасник/спостерігач подій і/чи як постають події у його пізнішій оцінці, тобто часовий план виступає детермінантою домінуючого полюса чи одного з трьох рівнів фокалізації. Така сама функція, на наш погляд, і мовного плану розповіді, який хоча і пов’язаний безпосередньо з ідеологічним ракурсом наративу¹, а все ж є функцією наратора.

Відтак ми: 1) використовуємо Женеттове поняття “фокалізація” як означник перформативної властивості розповіді; 2) структуру перспективи розглядаємо як дуальну за полюсом (наративна / персональна) та стратифіковану за рівнями (перцептивна/просторова/ідеологічна); 3) дефінітивний вибір (“нараторіальний фокус/персональний фокус” [33, 127-130] чи “зовнішня/внутрішня фокалізація,” за Ж.Женеттом; “перцепція/локалізація/оцінка” тощо) пропонуємо розглядати як спробу віднайти ефективні інструменти опису внутрішньої організації текстів, віднесених до царини дитячого читання; 4) розглядаємо явище фокалізації функціонально, тобто у відношенні до інших наративних феноменів — розповідного рівня та розповідної позиції, але в жодному разі не як поелементні кореляції конгруентних величин (див. критику подібних наративних типологій П.Рікером [18, 102-103]). Такий підхід дозволяє аналізувати природу розповідних текстів, призначених для дитячого читання, їхню роль у феноменології дитинства і, крім того, відстежувати текстові чинники в процесі конкуренції культурних форм.

Ресурсом дослідження оптичної організації наративів ми обрали адресовані дитячій аудиторії тексти відомого українського белетриста Всеволода Нестайка.

“Дитяче” як об’єкт: екстернальна оптика казок Вс.Нестайка

“Дитячий код” вважається константою художньої практики Вс.Нестайка упродовж майже півстолітньої його творчої діяльності. Починаючи від ранніх оповідань (50-і роки ХХ століття) і дотепер (у 2003 році журнал “Барвінок” публікує “правдиво-фантастичну повість про незвичайні пригоди київських школярів “Чарівні Окуляри”), письменник створив цілу палітру віртуальних світів, семантика та прагматика яких орієнтована “дитячим” адресатом. Усі ці твори, навіть з огляду на канонічність в царині як радянської, так і новітньої української дитячої літератури, можна назвати своєрідною “соціохудожньою педагогікою” [20, 10]. Однак ступінь цієї “педагогічності”, відтак — взаємодія текстів з горизонтом сподіваного читачів різний. Приміром, казки Вс.Нестайка у наративному плані засвідчують намір їхнього традиційного використання — як “засіб розваги й напучення, що відповідає суспільним нормам” [25, 38], але аж ніяк не як “ідеологічної критики” [див.: 34] (на противагу, приміром, казкам Ігоря Калинця [6, 156-182] чи Ірини Калинець [7], де “автоматизм” культури чи історії децентрується, проблематизується і долається за допомогою особливої наративної стратегії: радикальна інфантильна (за функцією — “екзистенційна”) фокалізація веде до лінгвістичної дисоціації тексту (характерна неоднорідність мовних планів), через неї — до посту-

¹ У постмодерністській перспективі влада належить якраз тому, хто говорить.

пового узгодження перспектив фокалізатора та дорослого ретроспективного наратора, до вибудови можливого розуміння крізь соціокультурні розбіжності.

Проаналізуємо механізм конвенційного впливу на прикладі однієї з казок Вс.Нестайка — “Олексій, Веселесик і Жарт-птиця” (1975), де структура розповіді, зокрема характер фокалізації виявляє своєрідність трансльованої нею “концепції дитинства”: дитячий світ дотичний до дорослого світу, і життєздатність, перспективність першого залежить виключно від терплячості та менторської своєчасності другого.

Отже, обрана в казці авторитетна, “серйозна” розповідна інтонація (гетероекстрадієгетичний спосіб репрезентації зображуваного світу) вводить читача до фантастичного світу неймовірних пригод хлопчика Олексія — “хорошого, симпатичного” (за оцінкою наратора) улюбленця батьків та дівчорі, який раптом стає “капризним, вередою і плаксієм” і, потрапивши до казки-сну, віднаходить причину свого незвичайного стану (його вжалила трьохголова змія Вередазмія-Капризозмія) та з допомогою друзів-іграшок перемагає чудовисько; ця перемога знаменує — з волі наратора та в очах читачів — відновлення Лесикового статусу позитивного героя. Манера викладу свідчить про орієнтацію наратора на коди дитячої рецепції: знаковою є експліцитна риторичність наративу та специфіка екзистентів (“Але хіба то вередування!”, “А зникли вони тому, що переселилися в казку. Так само, як Веселесик, Залізний Роб і ведмежа Гришка, котрі теж, як ви пригадуєте, зникли з кутка”, “— Треба якнайшвидше дістатися до Жарт-Птиці, — сказав Залізний Роб і розказав усе, про що ви вже знаєте”, “І Лесик розказав їм усе, що ви тільки-но прочитали”, “Може, хтось думає, що то Олексій їх туди зафутболив? Даремно!” тощо). Однак попри нараторіальний голос, котрий активно координує читачке сприйняття, інтерпретація (смыслоутворення) цього наративу відбувається і завдяки його оптичній перспективі. Реляція в казці нарації — фокалізації, породжує несподіваний ефект рецептивного переживання: читач оцінює події, ідентифікуючи себе з головним героєм (Лесиком), однак експлікація смислових акцентів належать нараторові. Яка ж фокальна організація казки?

Просторова перспективація. Розповідь вибудована переважно у персональному модусі головного героя¹ (за винятком вступної частини та окремих фінальних сцен, де просторовий план фокусу належить нараторові). Тобто розповідь “прикріплюється” (Б.Успенський) до просторової позиції персонажа і подає інформацію відповідно до його місцезнаходження та руху. Просторова компетенція наратора покликана побільшити об’єм інформації і тим самим компенсувати обмеженість поля зору героя (зміну полюсу при цьому можна розглядати як альтерацію способом паралепсису [5, 210-212]). Порівняймо:

— персональний фокус: “Олексій-Плаксій стояв у кутку, плакав і колупав нігтем стіну. Під ногами в нього були розкидані його іграшки...” [13, 6], “Тут було тісно й те-

¹ З погляду семантики подієвий план казки можна інтерпретувати як *тілесне переміщення* героя — у зовнішньому вимірі (дім — дитсадок, кімната — кут, звичний — казковий світ, “верх” — “низ”, “близько” — “далеко”) та внутрішньому (сон — ява, Я (Олексій, Лесик, Лесик-Веселесик) — не-Я (Олексій-Плаксій, Веселесик, свідоме — підсвідоме) і переживання власної цілісності, ідентичності. Уявлення про взаємопроективність просторів вважається одним із маркерів дитячого (синкретичного) способу мислення: “Освоєння домашнього простору і освоєння власного тіла... відбувається в дитини паралельно і, зазвичай, одночасно. ...Через власний досвід дитина відкриває для себе, що її тіло є універсальним модулем, у відношенні до якого оцінюються параметри зовнішнього простору: куди дістану, звідки зможу стрибнути, куди пролізу, доки дійду” [16, 45-46]. Про локативну семантику фокусу нарації див. також [8, 50-51].

мно. З одного боку — стіна будки, з другого — якийсь високий паркан” [13, 7], “Олексій поліз далі і виліз на невеличке подвір’ячко” [13, 7], “Очутився Олексій, дивиться — сидить він у кутку величезної дивовижної зали з колонами. Стеля десь високо-високо — як у вокзалі. Поряд лежать купою якісь дивні предмети: великі яскраві ящики, великі червоні, жовті й сині кружала, величезна смугаста куля...” [13, 14], “Довго йшли, петляючи у напівтемряві. Нарешті попереду засяяло світло, і вони вийшли з печери на берег моря” [13, 19], “Глип-глип — а над ним мама схилилась, усміхається” [13, 44].

— нараторіальний фокус: “Жив на світі хлопчик Олексій” [13, 3], “Перехожі зупинялися і озиралися на них” [13, 4], “Він працював автоінспектором і уважно стежив, щоб усі виконували правила вуличного руху і ніхто не потрапив під автомобіль або інший транспорт. Найлегковажніші відчайдухи-шофери беззаперечно слухалися тата. Один лише рідний син Олексій не хотів слухатися” [13, 6], “Дивиться Лесик — брьюхаються у морі знову ж таки дитсадівські плюшеві Вовчик-братик і Лисичка-сестричка. Їх колись подарували дитсадку шефи-школярі, члени гуртка м’якої іграшки” [13, 22], “Біля Острова Ридань Море Сліз завжди було неспокійне, бурхливе” [13, 42], “А ляльковий Веселесик, і Залізний Роб, і ведмежа Гришка знайшлися за купою іграшок, під шафою [13, 48] тощо).

У такий спосіб у казці постає фіктивний світ: інертний первинний дорослий простір, якому належить розповідач і де дитячі проблеми - “труднощі дорослішання” й об’єкт раціональної оцінки¹, та вторинний хронотоп (“паралельний” світ “диво-казки” у сні героя) — динамічний, чудернацький, бо сповнений усілякими несподіванками у масштабі, відповідному баченню маленького хлопчика.

Перцептивний чи інтроспективний план фокалізації? Згідно типології В.Шміда, у казці переважає персональний фокус нарації із змінною векторністю: події зображуються крізь призму сприйняття багатьох фокальних інстанцій — носіїв перцептивних реєстрів розповіді (і самого Олексія-Лесика-Веселесика, і його батьків, і чарівника Нежурись, і персонажів-іграшок — Залізного Роба, слона, ведмежати, ляльки, зайця, лисички і вовчика, Жарт-Птиці). Виникає взаємодія різнорідних перспектив (змінних, але не множинних) довкола перцептивного фокусу персонажа-дитини: “Лесика охопила така радість, що він засміявся. Нарешті!” [13, 38]. “І як тільки зібралися всі діти, Лесик попросив Світлану Іванівну, щоб вона дозволила йому розказати дітям казку” [13, 44]. “...Юрасик підніс угору руку і спитав:

— А це ти сам придумав?

Лесик знизав плечима і сказав:

- Нічого я не придумав. Все так і було”² [13, 46].

¹Реакція *батьків* зображується з допомогою прийому градації: “спершу навіть і уваги на це не звернули” [13, 3], потім мама “вмовляла”, а тато погрожував “якщо... так вередуватимеш — назавжди лишишся криворотим” [13, 3] і зрештою карав, ставлячи сина “в куток” [13, 6]. Помічником героя виступає лише “чарівник-жартівник Нежурись” — в якості наставника, провідника, але не *супутника*.

² Дитяча установка на “реальність” сновидіння (“Тому, хто спить, властиво повністю “вірити” в реальність того, що з ним відбувається ві сні, якими б фантастичними не були б ці події” [22, 206]. У дітей це виявляється особливо яскраво [15, 50-51]). Однак намір “розказати казку” (порівняймо з жанровим гаслом нестайківського наративу, з одного боку, а з іншого — з *романом* Дж.Ролінг, в якому Гаррі Поттер розповідає друзям те, що з ним сталося “насправді” [21, 306]) — це ще й дитяче бажання означити власний досвід у рамках *легітимних*

Домінування цього фокусу в кількох наративних сегментах марковане прийомом “очуження” [32, 15] (упізнавані читачем тематичні компоненти ситуацій зображуються як незнайомі): “Серед подвір’ячка стояло дивне крісло на великих велосипедних колесах. І в тому кріслі сидів незнайомий дідусь — лисий, з рудими, наче приклеєними, волохатими бровами і веселими сірими променистими очима” [13, 7-8]; “Бачить — прямує до нього якась химерне створіння, все з дірчастих залізних рейок, голова — залізна коробка, замість очей дві лампи світяться (одна синя, друга червона), замість носа — гвинт. Підійшло, залізними щелепами клацнуло, скреготливим, але зовсім не страшним голосом сказало:

— Здоров, Веселесіку! Прокинувся? Ну, ходімо!

Ой! Та це ж робот, якого тато з “Конструктора” згвинтив, — Залізний Роб. Тільки вдсятеро більший” [13, 15]; “На вершині горіха сиділа велика яскрава пташка, схожа чимось на циркового артиста-клоуна... Один бік у неї був жовтий у зелені горошини, другий червоний у сині горошини. На голові рудий чуб, схожий на клоунський ковпак. А дзьоб широкий, як у папуги, і весело усміхався” [13, 38].

Відзначимо, що це найістотніші моменти розповіді: вони не тільки повідомляють читачеві інформацію про пригоди героя (хлопчик уздрів чарівника; поменшав і став рівновеликим зі своїми не вельми шанованими іграшковими друзями; знайшов ту чарівну пташу, котру всі називають Жарт-птицею і яка єдина зможе йому допомогти). Це свого роду “момент істини” самого дитячого тексту: наратив комунікує читачеві специфічне світосприйняття, ні на що не схоже бачення речей і сутностей, комунікує те, що власне і можна назвати *дитячим* — аморфний світовид, готовий до взаємодії, до встановлення безлічі зв’язків, нічим не обмежений. Це не перешкоджає ідентифікації читача з головним героєм (розлагодження рецептивного знання і розуміння не настає, як і почуття переваги, вищості над героєм; навпаки — абсолютна емпатія, резонанс). Однак таких фрагментів у казці небагато і — *дитяче-як-погляд* заступається фокальними перспективами інших героїв. Характерно, що при цьому побільшення інформації (хто такий Нежурись, чим небезпечна Вередазмія-Капризмія, як її здолати, чому потрібно діяти гуртом тощо) досягається не завдяки “проникливості” наратора (переключення фокального коду у “нульовий” реєстр, за Женеттом¹), а за рахунок альтерації у субкодах (тобто перспектива залишається внутрішньою, але в координатах інших персонажів²). Сприй-

соціоцентричних конвенцій (згадаємо, що субкультура традиція продукує в подібних ситуаціях щось на кшталт “страшних історій”. Тоді “казка для молодшого шкільного віку” з оніричними мотивами — це *доросле* омовлення гаданого досвіду дитини (порівняймо із класичною ситуацією “трьох текстів про Алісу” Л.Керролла, коли саме орієнтація на дитячого реципієнта визначила “оніричну стратегію” дитячої версії пригод Аліси [39]). Зрозуміло, функції сну в дитячій літературі — вельми цікава тема для окремого дослідження.

¹ Саме в такий спосіб будуються широкі епічні полотна “високої фантазії” — класичної фентезі, якої і стосувався знаменитий вислів Дж.Толкіна, що “читачем чарівної оповіді може бути і дорослий”: при нараторіальній фокалізації обмеження поля зору не зумовлене ментальним чи тілесним горизонтом персонажа-неофіта, а виправдане логікою репрезентації подій в межах відповідної компетенції наратора (як в історіях про Середзем’я (Дж.Толкін), Земномор’є (У.Ле Гуїн) чи Нарнію (Кл.Льюїс)). У цьому теж різниця між класикою фентезі та, приміром, “поттер-фентезі”.

² За типологією А.Греймаса, всі ці актори розміщуються на одній комунікативній та агональній осях, виконуючи структурну роль відповідно адресантів та помічників героя, тобто спостерігається кореляція актантного сюжету з фокальними позиціями персонажів. Про феномен “фокального субкода” див. у Мартіна Волеса, який “зміни від однієї позиції до іншої” не

няття подій ними слугує поступовому поясненню тих незрозумілих змін, у які ані герой, ані читач не втасмичені від початку:

“Переступаючи, як по східцях, з кубика на кубик, Залізний Роб і ведмежа Гришка полізли на гору іграшок. Лесик-Веселесик подряпався за ними.

— Дивись!

Глянув Лесик-Веселесик і знову довелося йому ойкати, та ще дужче, ніж раніше. З гори іграшок побачив він своє ліжко. На ліжку під ковдрою спала змія з трьома зубастими, схожими на крокодилячі, головами.

—Ой! Що це?

— Оце й є чарівна змія — Вередазмія-Капризазмія! — сказав Залізний Роб. — Як тільки Олексій лягає спати, вона одразу починає його кусати. Одна голова вкусить — він вередує, друга — капризує, третя вкусить — плаче”¹ [13, 18] і т.д.

Отже, перцептивний план в цілому конструюється як персональний. Однак тепер уточнимо: перцепція головного героя не є домінуючою! Переважає перспектива інших персонажів (вона ж і зумовлює зрештою інтерпретативну стратегію читачів), тобто фокус має зовнішній характер стосовно Лесика у буквальному значенні цього слова². Ось чому читачке сприйняття подій загалом резонує з нараторіальною перспективою (адже вона за природою і є зовнішньою, *етичною*): ми співчуваємо позитивному героєві-протагоністу, котрому доводиться довгенько простувати до фіналу своїх пригод. При цьому читачеві ніяк дізнатися, що почуває чи переживає хлопчик від нападу потвори (переляк? розгубленість? біль?), при зустрічі із Змією, у момент перемоги. А це означає, що перцептивний план у тексті конструюється в основному за принципом “інтроспекції у свідомість персонажа” наратором [33, 126] й збігається в наративній репрезентації з ідеологічними експлікаціями розповідача³. Нагадаємо, що і переродження героя казки теж подається як зміна поведінки в очах оточуючих — наратор характеризує Лесика у цілковито біхевіористичному дискурсі: “почав швидко-швидко одягатися”, “не мама Лесика, а Лесик маму весь час тягнув за руку”, “всі почали весело з ними гратися”, “довго ходили по іграшкових крамницях, поки не знайшли й не купили точнісінько таку ж ляльку Гальку, як та, яку Лесик кинув у сміттепровід”, “між іншим, Лесик тепер ніколи не підфутболує іграшок і не товче їх ногами” [13, 44-47]. Це нагадує такий механізм

відносив до компетенції “всезнання у звичайному сенсі (доступ до свідомості)”, хоча й не віднаходив належної назви такої техніки [36, 146].

¹ Звернемо увагу: герой *відразу* означає *невідому* йому істоту у *власному* ліжку як *змію*, про що, навпаки, давно відомо його супутникам. Про підступність і шкоду цієї істоти повідомляє Залізний Роб як зовнішній *спостерігач* поведінки Лесика, не відаючи, вочевидь, що насправді *переживає* хлопчик при цьому (порівняймо з нараторіальним викладом: “Та от одного разу прокинувся він уранці і почав плакати” [13, 3], “Вранці прокинеться і вже плаче, вже капризує” [13, 3], “Отакий став хлопчик Олексій, капризун, вереда і плаксі” [13, 6], — який збігається із позицією дорослих у творі: “— Лесику, ну не плач! Лесику, ну не капризуй! — вмовляла мама. — Олесю! Якщо ти так вередуватимеш — назавжди залишишся криворотим, — казав тато” [13, 3]). Можна припустити, що перцептивні плани окремих фокальних героїв стають частиною ідеологічного погляду наратора, генеруючи ідентифікацію читача з цією останньою інстанцією фокалізації.

² Ось де продуктивно виявляється женеттівська парадигма “зовнішньої—внутрішньої—нефокалізованої” оповіді!

³ Ідеологія виказує себе у “монологічності” цього тексту, обмеженості його конотаційних планів, нівелюванні “дискурсів про слова”, тобто голосів та поглядів, прямих оцінках і дидактичній “ноті”.

репрезентації, про який як про *дискурсію чужого* писав Е.Саїд: “Він говорив за неї, він її нам описав” [23, 17].

Отже, спроба у казці зобразити *дитяче-як-погляд*, *дитяче-як-позицію* потрапляє під владу конвенційної (етичної, нараторіальної, екстернальної) оптики: зображення персонажа засноване на опозиції “дорослого” й “дитячого” й інтерпретації дитини як об’єкта впливу¹ (Лесик наприкінці стає звичайнісіньким хлопчиною, повертаючись, зрозуміло, у траєкторію руху “нормативного дитинства”). Фокальна перспектива доповнюється, як ми відзначили, ефектами викладу (мета- і паралепсичні конструкції з прямими оцінками зображуваного і розповіді)². Результат? Конфлікт зовнішнього й внутрішнього в дитині, переживання “Я” і “не-Я”, “свого” і “чужого”, переживання лімінальних моментів — словом, все, що в різноманітних практиках означування описується як сфера несвідомого (З.Фрейд), синкретизм дитячої психіки (Ж.Піаже), дисоціація (Л.Виготський) до- і позасеміотична картина світу (Ж.Лакан, Ю.Крістева), в наративі Вс.Нестайка стикається з фокусом репрезентації дитинства як себе-Іншого [9, 10-11]. Вихід знаходиться у конструюванні *свого-дитячого* — свого бачення світу дитинства: виокремлюються причини і наслідки, розводяться раціональна та афективна сфери досвіду дитини, уособлюючись у конкретному фантазмагоричному образі³. Відтак дитяче здобуває особливу (чужу, нову) символічну мову — загальноприйнятую мову суспільної практики акультурації (М.Мід), соціалізації (Л.Виготський), “логоцентрації” (перефразуючи відомий концепт Ж.Дериди). І цей семіозис дитячого включає таку техніку наративної репрезентації, яка змушує читача не тільки підпорядковуватися “голосу”, а й знавати впливу тієї системи оцінок, яка збудована в казці “поглядом”.

Подібні наративні стратегії в казках Всеволода Нестайка системні. Так, у казці “Жевжик” повчальність гетеродієгетичної розповіді про маленького чудернацького хлопчика-оберега, котрий рятує ціле село від “рекетирів”, теж підтримується нараторіальною перспективою та коментарями розповідача. Отже, “дитячий код” у казках Вс.Нестайка і далі функціонує як механізм розподібнення (очуднення) не на рівні слів, а на рівні об’єктів⁴, стійке значення яких в такий спосіб лише акцентується:

¹ Саме така конвенційна оптика гомогенізує, приміром, такі тексти, як “Петрик П’ятчкін” Н.Гузєєвої [3] та новітній опус про “хлопчачі виправні одіссеї” — “Як Миколка перевиховався” і “Миколка-першокласник” А.Сокол й О.Конечної. Для порівняння, нетрадиційна оптика А.Ліндгрена у казковій повісті про Пеппі чи Карлсона творить справжній “секретний світ дітей у просторі світу дорослих”.

² Пам’ятаємо, що у А.Мілна все навпаки: іграшки виступають психологічними проєкціями Крістофера Робіна, який у казковому світі — найсильніший і найкращий. Відповідно перцептивний план нарації вибудований абсолютно “зсередини” цього героя.

³ Цікава контамінація цього архетипного образу змії [10, 468-470] з концептом “місця” та “я-буття” в дитячій картині світу. На думку психологів, “якщо місце є (спеціально залишене, якимось позначене), а предмет тимчасово відсутній, він все-таки існує. Якщо ж це місце зайняте кимось іншим, то цей інший починає існувати *за-мість* відсутнього, *за-міщуючи* його і, таким чином, витісняючи його з життя, позбавляючи можливості бути... У таких випадках діти зазвичай реагують дуже емоційно: лякаються, ображаються, сердяться” [16, 32-33].

⁴ Тобто просторовий план розповіді подається з обмеженням поля у персонажному баченні. Порівняймо цей прийом з розподібненням на *мовному* рівні: класично — в К.Чуковського: “Разве это великан? / (Ха-ха-ха!) / Это просто таракан! / (Ха-ха-ха!) / Таракан, таракан, / таракан-кашечка, / Жидконогая / козявочка-букашечка” [31, 20]. Ця ж стратегія визначає “міфостиль” сучасної дитячої української письменниці Марини Павленко: “Іще в спальні є темний куток за шафою. Мама каже, що в ньому цвіте стіна. Ну, квітів я не бачила, а стіна мокра, чорна й хо-

“— Та ви що?! — вигукнув Жевжик. — Їх же всього двоє, а вас он як багато” (мова йде про відомих грабіжників з промовистими іменами Сявка і Здоровило, з котрими хлопчику доводиться “побешкетувати” — проколоти колеса в мотоцикла, вколоти шилом, закидати грушами, “регочучи”; коментарі не забарилися: “Коли з ворога можна сміятися, ворог уже не такий страшний”, “Недарма кажуть: сміливість — половина перемоги”¹).

“Тато-заєць сидів на ганку і читав “Лісову газету”.

— Гм, — сказав він, почувши новину. — Спеціалізована музична школа? З ведмежою мовою викладання? Це цікаво. Треба й нашого страхополоха записати. Може, хоч школа допоможе його у звірі вивести. А то ж тині власної боїться” (“Незвичайні пригоди в лісовій школі”).

“Жителі її — ластовини — геть усі руді й веснянкуваті” (“В Країні Сонячних Зайчиків”).

“І раптом Вася почув шелест. Він обернувся.

Перед ним стояла незнайомка. Біле пишне волосся. Чорна маска на обличчі. Довга, аж до п’ят, вся у золотому мереживі блакитна сукня. Незнайомка нагадувала таємничу казкову фею” (“Незнайомка з Країни Сонячних Зайчиків”).

Тенденції і закономірності структурної перспективи в казках Вс.Нестайка очевидніші при зіставленні текстів, отож продемонструємо їх у вигляді двопараметрової таблиці²:

Рівні фокалізації	Полнос фокусу					
	ОВЖ	НПЛШ	КСЗ	ЧЗ	КР	Ж
просторовий	<i>персональний</i>	<i>персональний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>персональний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>персональний</i>
перцептивний	<i>нараторіальний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>персональний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>нараторіальний</i>
ідеологічний	<i>нараторіальний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>нараторіальний</i>

Як бачимо, трансформуються тематичні, окремі формальні параметри Нестайкових творів, але модальна система авторитетного голосу та зовнішнього погляду залишається однаковою.

лодна. Сестричка там переховує свої скарби: всякі фантики, скельця, золотий камінчик. І даремне. Бо, гляди, потягнеться колись до коробочки, а звідти тільки ррраз! — мокра чорна рука вискочить. Авжеж, там живе Чорна Рука...”.

¹ Прикінцева “концептуалізація” адресата (“Не забувай захищати менших і слабших, навіть якщо їхній кривдник дужчий за тебе. Адже сміливість — половина перемоги”), у тому числі поліграфічно (менший кегль шрифту і міжрядковий інтервал), набуває статусу *паратексту* з функцією прямого напучування дитини (в стилі “что такое хорошо и что такое плохо”).

² У таблиці назви текстів подано в наступному скороченні: ОВЖ — казка “Олексій, Веселесик і Жарт-птиця”, НПЛШ — повість-казка “Незвичайні пригоди в лісовій школі”, КСЗ — повість-казка “В Країні Сонячних Зайчиків”, ЧЗ — повість-казка “Чарівне дзеркальце, або Незнайомка з Країни Сонячних Зайчиків”, КР — казка “Кеша і Реша, або Казка про пісню”, Ж — казка “Жевжик”, ЧО — правдиво-фантастична повість про незвичайні пригоди київських школярів “Чарівні окуляри”.

“Дитяче” як позиція: інтернальна оптика повістей Вс.Нестайка

Цілком інша наративна ситуація у пригодницьких та пригодницько-фантастичних повістях Вс.Нестайка з їхньою настановою “заново пережити зі своїми героями і своє, і їхнє дитинство водночас”, бо “дитинство — найпрекрасніша, найщасливіша пора людського життя” [11, 9]. Їхньою суттєвою рисою є якраз особливий “наративний вибір” (Ж.Женетт), який полягає, зрозуміло, не у виборі граматичної форми висловлювання (першоособова нарація — “Тореодори з Васюківки”, “Чарівні окуляри”; третьоособова — “Космонавти з нашого будинку”, “Новорічний детектив” і под.), але навіть і не у виборі наративної позиції (гетеро- чи гомодієгетична розповідь), а радше у виборі певної фокальної перспективи та її взаємодії з іншими факторами наративного конституювання. Бо як інакше пояснити той факт, що повість “Космонавти з нашого будинку” читається з таким же захопленням, як і “Тореодори з Васюківки”, хоча у першій розповідь значно дистанційованіша (гетеродієгетична нарація на протывагу гомодієгетичній)? Хіба тільки тому, що у фантазійному світі читача-дитини установка третьоособової розповіді “так могло бути” [1, 34] збігається з установкою першоособової нарації “це було зі мною” [там само]? А чим пояснити, що, скажімо, “Космонавти” особливо до вподоби дівчатам, а “Тореадорам” віддають перевагу хлопці? Адже в обох творах з “хлопчачими” гаслами головними персонажами є “хлопчачі дуети” (відповідно Вадька і Борис, Льоня і Ромка, Павлуша і Ява), а дівчатам відведені важливі, однак другорядні ролі (Натка і Тетянка в “Космонавтах”, Валька і Гребенючка в “Тореадорах”). Чи зумовлюють це лише хронотопні виміри дієгезису — ігри “в космонавтів” персонажів-дітей на освоєній території (звернемо увагу на локатив в самій назві повісті “Космонавти з нашого будинку”) і подорожі героїв у “незвідані” світи¹ — на безлюдний острів, до Києва, до Вовчого лісу і под. у “Тореадорах”? Зрештою, чому така зворушлива розповідь про “велике перемир’я” хлопців з дівчатами з неприхованими повчальними нотками (див. резюме у вставній історії підполковника Леоніда Іщенка про себе, Ромку і Тетянку [11, 194-201]: “Без підготовки... нічого не робиться”) не заслужила відповідних метатекстуальних проєктів — принаймні, критичних рефлексій, нових видавничих накладів, “педагогічних лаврів” бодай у вигляді традиційних премій — на відміну від тих же “Тореадорів”? На нашу думку, головним фактором потенційної рецепції пригодницьких повістей Вс.Нестайка є персональний фокус у них, абсолютний за актантною детермінацією: до читача-дитини апелює фокальний персонаж-дитина як осердя подієвості, осердя специфічної візії світу, тоді як “дорослому адресатові” комунікована традиційна картина світу, що в “Космонавтах” “заломлюється” специфічним (за гендером) актором — персонажем-дівчиною (Натка). Оскільки ж “канон не бере до уваги гендер як категорію інтерпретації та критики” [19, 14], традиційна критика сприймає повість як “універсальну” — веселу, гумористичну, не гіршу й не кращу за решта. Феміністична ж критика, мабуть, зайнята поки що ревізією не часткових, а “загальнолюдських” цінностей, тому до гендерної політики в галузі літератури для дітей не вдається.

Отже, наративна форма повісті “Тореадори з Васюківки” (гомо-інтрадієгезис), з одного боку, створює ефект “достовірності” зображуваного світу дванадцятирічних хлопчаків, “омовленого” самими учасниками подій (Павлушею та Явою), завдяки чому реципієнт спрямовується до означування пригод персоналізованих (за іменем, зовнішністю, мисленням) оповідачів як дитячого досвіду. З іншого боку, такий “герменевтичний код” (Р.Барт) розповіді підтримує і внутрішня перспектива: точка зору на події персо-

¹ За дослідженнями М.Ніколаєвої, у дитячій літературі чітко вирізняються “жіночий” та “чоловічий” хронотопи як “мікро-” й “макросвіти” [38].

нажа-дитини у трилогії домінує — перцептивно й концептуально. Але цей персональний фокус не статичний: у повісті міняються і масштаби зображення, і його ракурси. Відбувається це завдяки ефектам множинної фокалізації та альтерацій: сфера конкретного досвіду та знань наратора як суб'єкта історії (персональний фокус)¹ перетинається зі сферами інших персонажів (зовнішній фокус стосовно розповідача)² та його власною поінформованістю як суб'єкта нарації³. Відтак характерна для трилогії Вc.Нестайка атмосфера “авантюристичності”, дотепності, довірливості і — разом з тим — особливої повчальності “через сміх, вигадку, фантазію” створюється в результаті взаємодії двох функціонально різних перспектив — внутрішньої (“безпосередньої”, персональної), яка домінує, налаштовуючи читача на сприйняття світу оповіді як “тут і тепер” фокалізатора, та зовнішньої (ледь помітно дистанційованої — у фокусі самосвідомого наратора; цей ракурс координує інтерпретацію зображуваних ситуацій, рефлексивних пасажів та лінгвістичних реєстрів повісті). Наратив має ефект поінформованої наївності: створюється така рецептивна інстанція розповіді, яка усвідомлює, що “васюківські тореадори завжди мають благородні, світлі наміри, але через *малий досвід і брак знання* потрапляють у прикрі ситуації. Проте нерозлучні друзі, обмірковуючи вчинене, вміють усвідомити свої помилки й стараються їх більше не робити, хоча частенько з позиції доброго наміру вигадують і здійснюють нову “авантюру”... але вони ростуть, набираються досвіду, стають іншими, кращими. І вони вам починають подобатись, і вам стає радісно і весело в їхній компанії, бо, читаючи, ви самі потрапляєте на сторінки книги, в гурт її героїв, спілкуєтесь зі своїми літературними друзями, такими ж, як і ваші ровесники, вам видається, що все це відбувається з вами” (з передмови Б.Чайковського [30, 11], курсив наш — О.П.). Отже, в трилогії Вc.Нестайка по-особливому вибудована ідентифікаційна перспектива для читача: владній інтенції слова (часу нарації) імпліцитно протистоїть акт фокалізації (локус бачення). Відтак трилогія “Тореадори з Васюківки”, з одного бо-

¹ Павлуша виступає фокалізатором у 20 розділах першої повісті (розділи 1-14, 16-21), у 15 розділах другої; у третій повісті трилогії “Тасмниці трьох невідомих, або Повесть про те, як посварилися Іван Васильович з Павлом Денисовичем і що з того вийшло” домінує фокалізація Яви Реня (описи та судження героїв-оповідачів не завжди детерміновані ретроспективним осмисленням; відповідно розрізняються прийоми наративного зображення — метонімія (*сфокусований погляд* вихоплює спочатку деталі), метафора (“переназивання” наратор намагається відтворити своєрідність *персонажного бачення*), окаяніалізму (суб'єктивна вербалізація перцепції — катахреза *inoriae causa*, за Т.Добжинської [4, 488], “очуження”).

² У першій частині діалогії, наприклад, “пригода одна і та манюня, як той пічкурик” і “неприємності аж шість, і всі здоровенні, як акули” [14,126], тобто події самотнього першого дня і “страшної” ночі на острові Перекзаменовки зображуються з погляду Яви (оповідач другого рівня в метадієгезисі, розділ 15). Цей прийом, крім ефекту просторово-часової неперервності розповіді (маркер *достепенності* в її *детальності*) та комізму ситуацій (бійка хлопців один з одним у темряві), спонукає читачів співчувати “Робінзону Кукурузо”, співставляючи перспективи. В останньому розділі множинна фокалізація в зображенні “товариського суду” над Книшами і Бурмилом [14, 170-171] визначає етичний пафос цієї сцени (загальний осуд шахраїв).

³ Пам'ятаємо спостереження Ж.Женетта над тим, як в автобіографічному наративі розповідач може “приховувати” свою пізнішу обізнаність та оцінку подій, зумовлену логікою “постнарації” [5, 213-214]. У нестайківському тексті імплікації постзнання (розсудливості) і не приховані (див. характерний у другій частині епізод, в якому зображується рішення героїв написати книгу про свої пригоди [14, 326-330]). Спосіб їх внесення заснований, крім класичного дистанціювання мімезису й дієгезису, на темпоральних ресурсах нарації (фігури пролепсису).

ку, повсякчас знаходить відгук у дитячої аудиторії¹, а з іншого — санкціонується як “дитяча” соціокультурними інституціями (відгуки й полеміка критиків, активне видавниче життя², внесення книги до Почесного списку Г.К.Андерсена від 1979 року³ і т.п.), тобто стає канонічною⁴ для вітчизняної традиції дитячої літератури, вписуючись у ширший контекст “префігуративних” (М.Мід) і “нарративних” (Й.Брокмейер) практик побудови суб’єктивності та ідентичності⁵.

Здавалося б, така композиційно-риторична побудова подібна і в “Космонавтах з нашого будинку”: домінуюча внутрішня фокалізація в повісті посилюється і наскрізним мотивом гри, що, за традицією, “у рамках белетристичного зображення” є “функціональним проявом своєрідного дитячого ставлення до світу і мислення” [25, 21]. Опозиція ж фокусу й голосу в тексті експліцитна за рахунок гетеродієгетичного модусу: розповідь ведеться не причетним до світу головних подій наратором, позбавленим будь-яких рис персональності (тим контрастніша перспектива у вставній історії від імені військового льотчика про події двадцятирічної давності з його дитинства). Для обох технік у цій повісті є різні нарративні причини (“об’єктивованій” виклад в екстрадієгезисі та передоручення розповіді єдиному дорослому персонажеві в історії), але нарративні наслідки однакові: читача веде голос досвідченого розповідача. Проте в інтонаціях цього голосу замість очікуваної всеохопності і всюдисущості (тотальності) відчутні інші реєстри — “дружні” і навіть “втаємничені”: “Ох уже ця Натка! Ну й нав’язя! І звідки вона взялася? Її ж наче і близько не було” [12, 193]; “В цій бочці спокійно могли вміститися і я, і Ромка. От тільки як її закинути в небо?! Це здавалося неможливим. Ви ж уявляєте собі, скільки може важити залізна бочка!” [12, 196] і под. На наш погляд, такі інтонації значною мірою підтримані внутрішнім стосовно зображеного світу центром фокалізації: бачення почерговою локалізуються у перспективі друзів-хлопчаків (Вадьки і Борки), а тоді Натки, фокус якої в наративі і є визначальним: “Вадька був недоброю, лихою людиною. Дарма, що всі хлопці його любили і вважали за свого отамана. Це нічого не зна-

¹ За результатами досліджень Державної бібліотеки України для дітей та Міністерства культури України найулюбленішим українським письменником дітьми названо саме Вс.Нестайка.

² Повість неодноразово виходила друком: видання 2002 року в Тернополі є *шостим* [14].

³ За дослідженнями З.Шевіт, “мала Нобелівська премія” (Літературна премія Андерсена) поціновує, насамперед, виховний потенціал книг-лауреатів [39, 34-38], тобто як і будь-яка офіційна нагорода, премія підтверджує соціокультурний канон [див: <http://www.ibby.org/>] (у цьому сенсі українська “легітимація” дитячої літератури — премія імені Лесі Українки — за-слуговує на особливу увагу істориків та теоретиків.

⁴ На думку Т.Гундорової, канон — це завжди зміщення акценту “з того, як література твориться.. на те, як література функціонує — себто читається і сприймається”.

⁵ За Ж.Лаканом, “суб’єкт не передує світу форм, які його зачаровують: він конститується ними і в них”, починаючи зі “стадії дзеркала” — через “ототожнення” і “розподібнення” [http://lacan.parod.ru/ind-lac/lac-r1]. Тим-то проблематичним стає статус “Тореадорів” в епоху “Гаррі Поттера”, коли новітній бестселер Дж.Ролінг стає “конкурентною формою” в полі читання те-перішніх дітей. Адже в її романах голос і фокус не резистентні, а навзаєм резонансні, у них “стихийне” дитяче бачення (внутрішнє, персональне) імпліковане у вкрай суб’єктивізований дискурс наратора, який порушує багато табу в апеляції до дитячого адресата (смерть, оккультні практики, абсценні реєстри мови, девіантна поведінка тощо). Мода й реклама тепер впливають на вибір, який, у свою чергу, змушує зіставляти не тільки прями протилежні світи книг (сільський колорит “Тореадорів” з екзотикою “Гаррі Поттера” — чужоземною, магічною), а й манеру спілкування з читачем...

чить. Бо не самі хлопці живуть на світі, і треба мати совість. І взагалі...” [12, 202]; “Натка і Вадька тоді дружили, міцно дружили. Як то кажуть — нерозливвода. А потім раптом Вадька зробився хлопцем і сказав Натці: “Ти — баба!”. Натка образилась і сказала: “А ти — дурень!”; “Натка зітхала... Борка впертий, Вадька ще впертіший. Це всім відомо. Вони оглухнуть від тиші, вони луснуть від невагомості, але підготуються. Підготуються і полетять у космос. І побувають на далеких невідомих планетах. І повернуться на Землю героями. А Натка буде звичайнісінькою нудною бухгалтершою, як Ніна Абрамівна з вісімнадцятої квартири. О-о-о! Цього не можна стерпіти! Ні! Вона вистежить, як вони тренуватимуться, і сама ще краще натренується” [12, 204-205], “Натка схопила його за комір і тягла до болю у пальцях. І — о радість! — нарешті Борис на даху” [12, 208]. Який же ефект має подібний “гендерний” фокус? Незвичайна перспектива подій (зустріч з “космонавтом”, підготовка до майбутніх міжпланетних подорожей — випробування тишею, катапультивання, небезпечне тренування в “невагомості”) перетворює хлопчачі пригоди на *об’єкт зображення*. Звідси — акцентування рішучості й наполегливості героїв, але водночас — іронізування над буквальним тлумаченням слів підполковника (“треба готуватися”), “дегероїзація” вчинків (“Випробування тишею їй навіть сподобалося: нудно, але не страшно нітрішечки — терпіти можна. Тьху, слабак Борка не витримав!” [12, 205-206], “Три дні тренувань не було — у Вадьки гоїлися руки” [12, 206]). разом з тим — подолання упередженості до “дівчисьок” (“І тут Натка не витримала — вона все ж таки була дівчинка... — Чого плачеш? — тихо й розгублено спитав Вадька. Вона не відповіла. Вадька перезирнувся з Борисом і сказав ще тихіше: — Та ти просто молодець, Натко! Ти ж просто нас врятувала. Без тебе ми б просто, я вже навіть не знаю...” [12, 209]). Та головне, здається, те, що попри видиму стереотипність “героїчної історії” в центрі читацької уваги опиняється саме Натка. Саме їй насправді “було дуже-дуже важко” доводити, що вона нічим не гірша за хлопців: це для неї стало подією навчитися плавати, кататися на велосипеді, тренуватися, усвідомити можливість вибору (“Цього не можна стерпіти! Ні! Вона вистежить, як вони тренуватимуться, і сама ще краще натренується” [12, 205]). І нехай маскулінний дискурс цього персонажа (“з дівчатками їй гратися не хотілося”, “не цікавили її зараз дівчатка”, власне, Натка хоче довести, що вона нічим не гірша за хлопців) лише підтверджує традиційні соціокультурні установки, обігрування в пригодницькому наративі гендерної ідентичності на глибинному рівні (фокус нарації) позбавляє текст тотальної монологічності й монополії голосу, спонукає читача до власного вибору ідентифікаційної перспективи вже через саму іронічну дистанцію в тексті¹.

Таким чином, фокалізація виступає важливим конститутивним фактором висловлювання, який пов’язує наратив із соціокультурною реальністю. Фокалізація зумовлена наративним відбором та обмеженням інформації, орієнтованої на читача: перебіг подій репрезентується під певним кутом зору, з погляду наратора чи персонажа² (персонажів). Для літератури загалом цей профіль комунікації має неабияке значення: текстуалі-

¹ Зовсім інша перспектива розгортається в повісті Вс.Нестайка “Одиниця “з обманом” (оповідання “Макароніна”), де нараторіальний (зовнішній) фокус веде до гротеску та пародійності зображення як хлопців, так і самих дівчат. У повісті В.Близнеця “Женя і Синько” аналогічний прийом відсуває на периферію процесу внутрішнього становлення героїні “проблеми статі”.

² У М.Баль фокалізація — окремий комунікативний рівень тексту, відтак у фабулі як актор бере участь персонаж-фокалізатор (окрема наративна інстанція). Ми поділяємо функціональний підхід, за яким наратив — динамічний процес означування, а отже “перспектива” відноситься не до репрезентації, а до рівня відбору й впорядкування подій [33, 121].

зачія погляду творить обриси мовленого у координатах часу і простору, етичної та аксіологічної парадигм, що в такий спосіб постає, за визначенням російського дослідника В. Тюпи, як “комунікативне середовище, що заломлює референтну картину подієвості” [27, 50]. Для наративів, віднесених до кола дитячого читання, модалізація за кутом погляду складає чи не найсуттєвішу ознаку цього типу літературного дискурсу¹. Оскільки дитяча література як дискурс твориться на перетині “кондиціоналістського” та “есенціалістського режимів літературності” [5, 346-348], внутрішній простір текстів (фокус нарації) можна вважати якраз тим конститутивним локусом, що вміщує контекстуальні конвенції. Адже “читач, навіть недосвідчений, попри сюжет, дискурс, персонажів виокремлює чи неусвідомлено добудовує в тексті чи “підтексті”... деяку “загальну”, домінуючу позицію, за звичаєм приймаючи на віру кілька найяскравіших ідей, виходячи з деякої привілейованої точки зору. (Можливо, створення такого синтезу відповідає деякій квазіантропологічній потребі суб’єкта читання в ідентифікації)” (М. Кольхауер). На нашу думку, саме специфіка фокалізації розповіді може визначати дитячого адресата — такого, перед яким розгортається особливий світовид, “перспектива життя” і “моральна перспектива” [24, 13], якому відкрито чи опосередковано щось пояснюється, який навчається розуміти, відчувати, бажати відповідно до наративного порядку фікційного світу (фікційного — в значенні “вигаданого” як “іншого Уявлюваного”, за Ж.Лаканом), де й відбувається творення суб’єктивності й ідентичності.

Література:

1. Атарова К.Н., Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — Том 39. — № 1. — 1980. — С. 33-46.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
3. Гузеева Н. Как Петя Пяточкин слоников считал: Книжка-картинка. Для дошк. возраста. — К.: Вэсэлка, 1988. — 18 с.
4. Добжинская Т. Метафора в сказке // Теория метафоры: Сборник. — М.: Прогресс, 1990. — С. 476-492.
5. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.
6. Казки Старого Лева. — Львів: Видавництво Старого Лева, 2003. — 311 с.
7. Калинець І. Казки зі Львова. — Львів: Літературна агенція “Піраміда”, 2001. - 250 с.
8. Кравченко А.В. К проблеме наблюдателя как системообразующего фактора в языке // Известия РАН. Серия литературы и языка. — Т. 52. — № 3. — 1993. — С. 45-56.
9. Липовецкий М. “Причастный тайнам, — плакал ребёнок...”: Образ детства в прозе “новой волны” // Детская литература. — 1991. — № 7. — С. 8-13.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. — М.: НИ “Большая Российская энциклопедия”, 2000. — Т.1. А-К. — 672 с.
11. Нестайко Вс. Вибрані твори в двох томах. — К.: Веселка, 1990. - Т. 2. - 511 с.
12. Нестайко Вс. Вибрані твори в двох томах. - К.: Веселка, 1990. - Т. 1. - 495 с.
13. Нестайко Вс. Олексій, Веселесик і Жарт-птиця: Казка. — К.: Веселка, 1975. — 48 с.
14. Нестайко Вс. Тореадори з Васюківки: Трилогія про пригоди двох друзів: Для серед. шк. віку / Передм. Б.Й.Чайковського. — 6-те вид. — К.: Веселка; Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2002. — 437 с.

¹ Можливо, саме фокалізація вирішує непросту для дитячої літератури проблему — подолання зовнішньої позиції її потенційного читача стосовно твору, коли, читаючи, вступаєш у сферу комунікативної стратегії, яка організується не здатністю розуміти (тобто *чути голос*), а будовою твору (тобто *перспективацією* подій).

15. Осорина М. О некоторых традиционных формах коммуникативного поведения детей // Этнические стереотипы поведения. — Л.: Наука, 1985. — С. 47-64.
16. Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. — СПб: Питер, 1999. — 288 с.
17. Постмодернизм. Энциклопедия. — Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. — 1040 с.
18. Рикёр П. Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе: В 3-х тт. — М., СПб.: Университетская книга, 2000. — Т.2. — 224 с.
19. Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема “женского письма” и “женского чтения” // Филологические науки. — 2000. — № 3. — С.5-17.
20. Рогачёв В.А. Проблемы становления и развития русской советской детской поэзии 20-х гг. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. — 132 с.
21. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і Філософський камінь / Пер. з англ. П.Морозова. — К.: Видавництво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2002. — 320 с.
22. Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. — М: Аграф, 2000. — 432 с.
23. Саїд Е. Орієнталізм / Пер. з англ. В.Шовкун. — К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. — 511 с.
24. Скуратовская Л.И. Поэтика английской детской литературы XIX-XX веков: Учебное пособие. — Днепропетровск: ДГУ, 1984. — 52 с.
25. Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей — К.: ІПЦ “Київський університет”, 2002. — 81с.
26. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1986. – 444 с.
27. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса //www.mojabiblioteka.narod.ru
28. Успенский Б.А. Семиотика искусства. — М.: Школа “Языки русской культуры”, 1995. — 360 с.
29. Филюшкина С. От первого лица... // Детская литература. — 1987. — № 8. — С. 7-11.
30. Чайковський Б. Батьки і діти: Роздуми про стан дитячої літератури в Україні // Літературна Україна. — 1998. — 31 грудня. — С. 6.
31. Чуковский К. Сочинения в двух томах. Т.1: Сказки. От двух до пяти. Живой как жизнь. — М.: Издательство “Правда”, 1990. — 654 с.
32. Шкловский В.Б. О теории прозы. — М.: Советский писатель, 1983. — 382 с.
33. Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
34. Bacchilega C. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. — Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. — 185 p.
35. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. — Ithaca; London: Cornell University Press, 1978. — 277 p.
36. Martin W. Recent Theories of Narrative. — Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.— 242 p.
37. Narratology: An Introduction / ed. Onega S., Landa J. — London: Longman. — 324 p.
38. Nicolajeva M. Children’s Literature Comes Of Age: Toward a New Aesthetic. — New York and London: IRA, 1996. — 156 p.
39. Shavit Z. Poetics of Children’s Literature. — Athens, London: The University of Georgia Press, 1986. — 200 p.

Світлана БОРОДИЦА (Тернопіль, Україна)

МЕТАЕТИЧНИЙ КОД

У НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ РОМАНУ “МАРІЯ” У.САМЧУКА

У теорії структурного аналізу, окресленій Р.Бартом, визначено п'ять кодів, за допомогою яких прочитуються наявні текстуальні площини: акціональний, семіотичний, герменевтичний, символічний, культурний. Такий аналіз дає можливість розчленувати наратив і зосередити увагу на тій конструкції, яку прагне дослідити аналітик, проникаючи вглиб системи розповідання. У ньому культурний код, який виражає панівні в суспільстві стійкі моральні, національні, соціальні цінності та переконання, зберігає свою актуальність і практичну вагу. Р.Барт наголосив, що текст – “мистецький факт, тому що він залежить від культурної цінності і є її означником” [2, 172], формулює моральні принципи і критерії правильних дій, добродесної поведінки, духовного очищення.

Принципи посмодерністської критики, якими послуговуються у нормативній і прикладній етиці, визначені З.Бауманом, Ю.Габермасом, Ж.Деридо, Е.Левінасом, Р.Рорті, М.Фуко (моральний релятивізм, цінність “моральної мови”, поняття двозначності, концепти психоаналізу, процеси самостійного формування суб'єкта та ін.). Очевидно, що метаетичні моделі постмодерної доби тяжіють до “моральної концептуалізації кращих способів життя” [2, 271] .

У межах даного дискурсу роман “Марія” Уласа Самчука репрезентується як структура історичних та морально-етичних трансформацій на основі акцентування проблеми співвідношення раціонального розуму і морального чуття у розв'язанні глибоких конфліктів людського існування. Текст твору західноукраїнського митця розгортається в реалістичному наративі, новизна і актуальність якого забезпечуються через поступове розкодування метаетичних смислів і понять, завдяки яким особистість розуміє себе, світ та інших як об'єкти морального осмислення.

Людина в У. Самчука – справжній спосіб буття екзистенції. Вона живе і діє в реальному, звичайному світі, що посилює враження від твору, оскільки паралелізм буденного, звичайного з “ірреальним” (особливо у третій частині) драматизує розповідь, нагнітає трагічно-емоційні потоки. М. Гайдеггер вважає, що у сфері “буденності” людина виступає не як особистість, а, швидше, як річ, не як суб'єкт діяльності, а як об'єкт діяльності чогось, що знаходиться поза нею і є чужим їй [1]. Вона занурюється у світ буденності, щоб втекти від самої себе, тому що справжнє буття людині важко винести, легше жити, як усі, коритися встановленим законам, вимогам громадської думки.

У.Самчук йде іншим шляхом: він поселяє своїх героїв у світ буденності і водночас виводить їх з нього через співвіднесеність “приватного буття” людини з “основами Буття”. Його персонажі у своїх вчинках і прийнятих рішеннях намагаються не керуватися зовнішніми імпульсами. Вони самі вибирають, самі вирішують за себе, прислухаючись до голосу внутрішнього “я”, до голосу совісті, тому й відповідальність за вчинки лягає тільки на них. Часто автор випробовує героїв спонуками, впливами, що йдуть ззовні, як от одруження Гната з Марією. Таке існування він трактує, як несправжнє, ілюзорне, примарне, бо чуже внутрішній природі людини: воно штучне, а не природне. Людина поступово втрачає своє місце у світі, губить його, усвідомлюючи глибокі протиріччя між задумами і обставинами, між мріями і діями, що веде до розколу у сфері “я”.

“Я” відчуває, що знаходиться у постійній боротьбі між собою. Моральний переворот – єдиний вихід із життєвої безвиході. Нестерпне становище людини у світі поро-

джує протест проти цього світу і самої себе. У Марії він виливається у зовнішній бунт, несподівану безрозсудну поведінку; у Гната – веде до духовної трансформації внутрішнього “я”. Протест проти “абсурдного” світу зумовлюється відчаєм, відчуттям марності життя. На думку романіста, він долається лише любов’ю, яка є тим чинником, що кристалізує множину розділеного “я”. Любов як вищий моральний принцип визначає трансцендування - найглибшу таємницю екзистенції, прорив до іншого. Самчуківський абсолют – християнська любов до іншого. “Я” усвідомлює себе і стає собою, тільки розкриваючи себе для іншого, через іншого і за допомогою іншого. За таких умов формується ставлення до життя, яке дає людині сили зносити труднощі повсякденного існування, жити повнокровним життям.

Особистість Марії окреслюється і будується як ставлення до іншого, турбота про інших. Таким чином, поняття Іншого у трактуванні митця набуло символічної глибини: мова йде про буттєвий смисл повноти життя, сутності буття. “Дискурс Іншого” у Ж.Лакана [3] формується навколо дзеркального, недосяжного образу – концептуального Іншого, ідентифікуючись з якими суб’єкт досягає бажаної цілісності. У Самчук аналізує інший тип світовідчуття і світовідношення, де панує почуття глибоко особистої причетності до світу, який не є абстрактно-універсально-космічним, а трактується як реальний світ рідних і близьких – тих, серед яких і заради яких живе героїня. Її світовідчуття наповнене високим трагізмом, драматичними колізіями і протиріччями, що виникають у ситуаціях, коли “інший”, без якого не мислить себе Марія, не відчуває чи не хоче відчувати відповідного почуття. Цей психологічний момент надає їй рішучості та впевненості, наполегливості у взаємовідносинах з Корнієм, силу відкрито і гостро виступити проти народної моралі і боротися за своє кохання, а для Гната стає трагедією, свідченням остаточної поразки.

Герой навчився жити і любити з постійним усвідомленням крихкості та конечності всього, що любить, незахищеності й тимчасовості кохання, оскільки воно не було взаємним. Глибоко прихований біль, спричинений усвідомленням цього, наповнює його почуття особливою чистотою і одухотвореністю: “Маріє! Чого ти від мене пішла? Вернися, Маріє! Не скажу тобі нічого прикрого. Вернися! Коли б ти знала, як болить у мене тут і тут... Коли б ти могла все знати... Чого пішла, Маріє?” [5, 66]. Емоційний внутрішній монолог Гната передає психологічний драматизм і безмежну душевну муку людини, яка ні з ким не може їх розділити. Герой відчуває і усвідомлює себе абсолютно самотнім у світі. Подібну модель, де любов між двома людьми як вічний конфлікт двох свідомостей, що живуть за зачиненими один для одного дверима, описав Ж.П.Сартр, досліджуючи складний процес справжнього спілкування “я” і “ти”.

В У.Самчука “буття один з одним” більш драматизоване і освітлене трагедійними фарбами і тонами. З відходом Марії Гнат потрапляє в ірреальний світ мороку і темряви, де диявольське бере гору і полонить його душу. Давно наростаючий нервовий зрив штовхає героя на небезпечний шлях саморуїнації. Любов як індивідуальне почуття перетворюється у психологічний симптом, моральну хворобу. Принісши страждання і горе Марії, зруйнувавши її тільки-но налагоджене життя пожежею, Гнат спрямовує спричинене зло і проти себе, крок за кроком знищуючи в собі людське. Разом з ідеєю смисловтрати У.Самчук піднімає цілий ряд проблем моральної філософії, тісно пов’язаних між собою. Серед них – питання про злочин, про вину і кару, про “самовбивство”, які в сюжетно- композиційній структурі твору займають центральні позиції.

Неповторна художня своєрідність роману “Марія” полягає у драмі духу, що визначає епічну масштабність внутрішнього світу людини. Основний шлях, яким йде художник, – рух всередину, вглиб людського характеру. Він не прагне широко охопити

життєвий матеріал, а заглиблюється у дослідження душі і психології героя, розкриває специфіку взаємопроникнення соціального і психологічного у тонкій тканині художнього образу, що дозволяє вважати авторську концепцію людського характеру динамічною.

У даному інваріанті роману любов стає фактором, який індивідуалізує героїв, вичленовуючи їх особливості й риси натури, окреслюючи темперамент і морально-психологічні якості. Фатальне, трагічне кохання Гната до Марії розкриває їх внутрішню суть, відтворює найрізноманітніші прояви характеру і пояснює найпотаємніші мотиви вчинків. Бажання помсти за зраду, за зламаний шлюб, відчай штовхають Гната на злочин – підпал Маріїної хати, що набуває символічного значення. Він посягнув на її святилище, на “центр” її існування, де знаходиться точка сходження Неба, Землі і Пекла. Пожежа – арена дії демонічних сил, тому образ космічної стихії вогню втрачає світлоносні функції, уособлюючи бісівське начало. Злочинний вчинок Гната – до певної міри символічна акція. Він прагне стати вільним в екзистенціальному значенні, демонструючи у такий спосіб, що немає ніякої вищої сили над людиною, що творець моральних норм сама людина (установка Ф.Ніцше). Але життя заперечує це. Муки сумління і почуття вини переслідують героя, не дають спокійно жити. А це ознака того, що характер не відповідає скоєному вчинку. Визнання своєї вини і розкаяння необхідні для того, щоб індивід не втратив себе остаточно.

У трактуванні процесу розкаяння У.Самчук не поділяє позиції Ф.Ніцше, який вважає муки сумління хворобливою ознакою нездатності особи “справитися зі своїм переживанням”, підкорити волі. Йому близька філософія совісті Ф.Достоевського: злочин – хвороба, а розкаяння – одужання чи в крайньому випадку шлях до нього. Трагізм проблеми полягає в тому, щоб взяти на себе всю повноту вини і відповідальності за вчинене, йти далі, крок за кроком долаючи його в глибокому покаянні, у світлі якого повному перебудовується і конструюється нове життя. Таким чином, злочин карається у самому собі. Дану сюжетну схему детально розробив і втілював Ф.Достоевський у “Злочині і карі” (1866).

У.Самчук добре знав даний тип роману, використовував і враховував його знахідки, але створив свій жанровий “ізопад”. В основу особистості, він як і письменники-екзистенціалісти, закладає принцип волі, який допомагає долати труднощі і навіть вершити суд совісті, що людина здійснює у собі. Саме це дає силу Гнату для самозвинувачення і сенсаційного самопризнання: “Гнат довго мовчав і дивився, як заходить сонце, як поволі зникає ясне світло й западає сутінь. Потім заговорив знов: - А знаєш, Маріє... Знаєш, як тоді, у святу ніч, на Великдень? Пам’ятаєш, як ти молилася у церкві, а вернувшись, билася об землю і ридала? Тоді, коли праця твоїх святих рук, йшла в небо з димом? Пам’ятаєш?... Перервав. Гнат тяжко дихав. – Це я... Маріє... З кохання...” [5, 143]. Сцена сповіді вражає внутрішньою достовірністю і психологічною напругою: тут немає нічого надуманого. Перед лицем смерті людина не лукавить, а розкривається у всій глибині і безпосередності, бо знає, що над нею є Бог, який буде судити за здійснені вчинки.

На думку У.Самчука, існує тільки одна сила, здатна з’єднати розтерзане людське “я”, – любов до Бога. Його герой знаходить смисл життя у вірі в Бога, яка стала для нього одкровенням. Він розуміє, що врятуватись від гріховності можна лише визнавши всю глибину і жах свого падіння. Християнське вчення про любов-милосердя надає людському існуванню наповненості і справжності, народжує надію. Цю силу Гнат черпає з Біблії, яка утверджує постулат “вічної гармонії”, у світлі котрого духовне переродження людини тлумачиться як євангельське воскресіння. Його віра не є фанатизмом, а порятунком, згодою і злагодою особистості зі світом і собою, визнанням позачасових нетлінних ідеалів.

Образ Гната – трагічний, надламаний – у фіналі роману виростає у величну постать, що вражає силою духу, глибиною, любов'ю до ближнього, вмінням поцінувати духовну красу. Цими категоріями-“екзистенціалами” (М.Гайдеггер), опредмеченими конкретними ситуаціями, У.Самчук утверджує ідею вищої підзвітності людини, неодмінної присутності Бога в її душі. Перебуваючи за межею, де вже немає ані скорботи, ані неправди чи страху, а тільки “вічне самовоздвигнення душі”, герой наділяється пророчими рисами, релігійно-містичною здатністю передбачення: “Затямте гнані, затямте витравлювані голодом, мором, огнем і мечем: нема кінця вашому життю! Бо з вами Бог, і з вами правда... Бо носите силу непереможну у ваших душах і кажу: оберніть тільки зір ваш на себе! Благаю! – увіруйте у силу вашу!” [5, 144]. Візійним монологом Гната автор підкреслює, що людина – екзистенція, тобто завжди щось більше, несучи в собі великі духовні можливості, ніж те, чим вона є в даний момент. Головне у ній – потенція, яка реалізується у кризові для людського життя моменти, що засвідчує сміливий виступ Кухарчука, котрий, як у фокусі, зібрав воєдино усі його нейтралізовані можливості. Живучи після злочинного вчинку у власному, замкненому для оточення світі, куди не було доступу знизу, а натомість був відкритий згори – для вищих сил добра і світла, Гнат наповнює своє існування альтруїстичною увагою до інших. Така відкритість на зустріч іншим характеризує шлях до трансценденції. Особистість, спрямована до світу вищих цінностей, на думку У.Самчука, є справжньою людиною відкритої позиції.

Віра митця у християнську генезу людини, що обумовлює його світогляд і з якої виростають його твори, знаходить свій вияв в образі Марії, який є естетично важливим і структуроутворюючим для роману, де домінує моноцентричний принцип. Марія – один із найсильніших і внутрішньо багатих образів в українській прозі; це образ особистості, що несе в собі гармонійний і тонкий дух, досконалий світ якої дивним чином впливає на всіх, хто спілкується з нею. Зрозуміло, що, займаючи центральне місце в романі, даний образ все ж виходить за рамки ролі і функцій традиційного головного героя: другорядні персонажі поза їх самостійним буттям існують у структурі твору завдяки йому і заради нього, він ніби відображається у них; вони стають носіями здійснених чи нездійснених тенденцій його життєвого шляху. Такий характер відношень між образами роману вказує на своєрідність, на перший погляд традиційно замкнутої, романної структури “Марії”. “Для справжнього митця, яким виступає в творі У.Самчук, окреме й загальне, індивідуальне й універсальне зливаються в одному творчому процесі, і в творчій єдності кожної окремої особи ми відчуваємо символіку і синтезу цілісності” [4, 11-12], – зазначає Є.Онацький у передмові до третього (аргентинського) видання роману.

Отже, метаетичний код роману “Марія” генерував множинні смисли, закладені у ньому як діалогічні потенції: моральні категорії “добра”, “відповідальності”, “обов'язку”, “кари”, “любові” та ін., які характеризують етичний метанаратив У.Самчука, окреслюють моральну перспективу, позбавлену етичної об'єктивності та раціональності. Внутрішній пошук власного “я” (“Бога”) як метаетичне самопізнання і самооцінка у романі “Марія” У.Самчука, властивий постмодерністському розумінню особистості, засвідчив утвердження інтелектуальної традиції психоаналізу в морально-етичному дискурсі західноукраїнської літератури 30-х років ХХ ст.

Література:

1. Гайдено П.П. Экзистенциализм и проблема культуры. – М.: Высшая школа, 1963.
2. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; пер. з англ. В.Шовкун. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.

3. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. – М., 1997.
4. Онацкий С. Ні, зовсім не “хроніка”... // Самчук У. Марія. – Буенос-Айрес, 1952.
5. Самчук У. Марія. – Львів, 1933.

Фелікс ШТЕЙНБУК (Ялта, Україна)

**НАРАЦІЯ ПРОФАНАЦІЇ (ЗА РОМАНОМ ДМИТРА ЛІПСКЕРОВА
«ПОСЛЕДНИЙ СОН РАЗУМА»)**

Прикметно, що саме вічному сну Іммануїла Канта не дають спокою ті з сучасних російських письменників, хто перетворився у певному сенсі на знакові фігури. Йдеться, наприклад, про Віктора Пелевіна, у відомому романі якого «Чапаєв и Пустота» є наступний епізод: п'яний Чіпаєв виходить пізнього вечора на двір та, пильно вдивляючись у величезну баюру, раптом глаголить несподівану істину: «Что меня всегда поражало <...> так это звёздное небо под ногами и Иммануил Кант внутри нас» [2, 181].

Натомість Дмитро Ліпскеров пішов ще далі, використавши для назви свого роману фактичний парафраз ще однієї відомої максими Канта щодо сну розуму, який (сон) породжує, мовляв, чудовиськ. Однак у назві криється не тільки неприхована алюзія, а й прихована суперечність, суть якої полягає у тому, що сон розуму, певно, може бути яким завгодно, крім, власне, – останнього.

Адже якщо йдеться про сон як про процес, то будь-який процес не може бути ані першим, ані останнім, що є очевидним. Якщо ж мається на увазі сон, який сниться окремої ночі, то такий сон може бути лише сном конкретної особи, та аж ніяк не може бути сном розуму.

Отже, нас розігрують, починаючи вже з назви, що для постмодерністської літератури є справою не тільки звичайною, а навіть і обов'язковою. Однак розіграш, що спирається на філософське наріжжя (власний неологізм, на якому автор має нескромність наполягати. – Ф.Ш.), не може не провокувати хоча б на спробу адекватної реакції.

Михайло Ямпольський у своїй фундаментальній праці «Демон и Лабиринт» пропонує досить цікавий погляд на деякі класичні твори і пише, зокрема, про те, що М.В.Гоголь, змальовуючи в однойменному оповіданні сорочинський ярмарок, розгортає у цих картинах «регресію людського на стадію тваринного» [3, 63-64].

У романі Ліпскерова ярмарок репрезентовано крамницею під назвою «Продукти», у якій ми зустрічаємо на стадії вже майже завершеного процесу отваринення тих, хто там працює, починаючи з вантажника Петрова і закінчуючи «Светкою» з ковбасного відділу. Більш того, головний герой Ілля Ільясов у цій своєрідній галереї з точки зору оточення є, сказати б, чи не найтвариннішим, оскільки він, окрім того, що є татариним, – і вже тільки через це не сприймається іншими як людина, ніби підтверджуючи таке ставлення, – за певних життєвих обставин забуває рідну мову.

Жіль Дельоз та Фелікс Гваттарі вважають, що «мова перестає бути репрезентативною, аби від цього моменту рухатися до своєї межі, до екстриму» тоді, коли цю «мета-

морфозу супроводжує конотація болю» [5, 17, 23]. Історія Ільясова тільки підтверджує дану тезу: Ілля ледь не вбили його односельці, несправедливо звинувативши у вбивстві дівчини на ім'я Айза, яку він кохав понад власне життя.

Однак це не кінець історії, а її початок, в якому Ілля хоч і погано, та все ж таки володіє російською мовою. Та якщо погодитися з думкою, що «рух до мовчання» є нічим іншим, як «рухом суб'єкту до фінального зникнення» [3, 61], то тоді не викликати сумнівів така нарративна організація твору, відповідно до якої розповідь про головного героя є передусім розповіддю про його оніміння, а отже, про його смерть.

Зрештою, у автора «немає іншого вибору» хоча б тому, що ті кілька слів та вигуків, які протягом цілого роману ніби вичавлюють з Ілли інші або він вичавлює з себе сам, швидше за все покликані свідчити на користь, за виразом Дельоза – Гваттарі, «детериторіалізації» мови, ніж про обігрування феномену Елочки-Людоджерки. Адже читачу Ліпскерівського тексту, на відміну від зустрічей читача з останньою, не до сміху, принаймні там, де йдеться про Ільясова.

Це здається також не випадковим, тому що сміх, на думку Поля Де Мана, – це завжди «відношення <...> між двома «Я», тобто це момент найвищої точки комунікації. Але особливість цього моменту полягає у тому, що це ще «не міжсуб'єктні відношення» [9, 212] – «через сміх комунікують не людські індивіди, а їх упредметнені, регресовані тіла, їх знеособлені «Я» [3, 36].

Проте навіть ця первинна стадія є для Ілли недосяжною: звісно ж бо, що герой був людиною «недорікуватою, а тому мовчазною» [1, 10], та після того, як найрідніші люди ледь не позбавили його життя, Ілля жодного разу за все своє життя навіть не «посміхнувся» [1, 34].

Це дає нам підстави стверджувати, що нарратив тексту Ліпскерова, зумовлений і зумовлюється перебуванням героя, – а разом з ним і читача, – за межами життя. На доказ цієї дещо дивної тези, можна було б згадати, що початком кінця Ілли Ільясова стало купання у Чорному морі, яке поглинуло його кохану – натомість, сказати б, кінцем іншого початку стало занурення бідолахи у смердючу воду котловану поблизу сміттєзвалища у віддаленому міському «спальному» (!) мікрорайоні з щонайменш прикметною назвою – «Пустырки».

А відтак, по-перше, вода здавна вважалася «міфологічною стихією смерті та народження, а як показали психоаналітичні дослідження, занурення у воду може розумітися як повернення у материнське лоно – тобто як зникнення, смерть і народження одночасно» [3, 14]. До цього слід також додати, що Шандор Ференці абсолютно однозначно пов'язує мотив рятування з води або плавання у воді з репрезентацією народження чи злягання [10, 48]. З темою народження, безперечно, пов'язана й стала асоціація жіночого тіла з водою [див.: 6].

Дивовижним, з погляду на наведені вище факти, є те, що, опинившись у цій страхотливій та загрозливій баюрі, Ільясов спочатку «перетворився на рибу» [1, 50] – на величезного сома (!), а пізніше зустрів у смердючій каламуті котловану – свою кохану Айзу у вигляді маленької, гарненької і чарівної рибки, з якою у Ілли нарешті сталося те перше, відкладене майже на п'ятдесят років «злягання», тільки на риб'ячий, зрозуміло, кшталт.

Нам думається, що слід також звернути увагу ось на яку дивину: перед тим, як почати метати ікру рибка-Айза запливла до черева сома-Ілли, для того аби «набраться сил» [1, 106]. Цей епізод у контексті, в якому його подано, набуває амбівалентної та глибокої значущості. Адже, з одного боку, події відбуваються на «Пустырках», а, за висловом Лорана Женні, «ми визнаємо у пустоті (також: порожнеча. – Ф. Ш.) основне визначення

монстра» [7, 113]. Доводить можливість такого розуміння епізоду й думка Жоржа Батая, який вважав, що рот (паша) – це та частина тіла тварини, яка (частина) лякає найбільше, і хоча «у цивілізованих людей рот не є висунутим вперед, як це спостерігалось ще у дикунів, однак ідея насильства, що пов'язується з ротом, продовжує зберігатися у скритій формі» [4, 237].

Однак, з іншого боку, події, які розгортаються перед нами у цьому епізоді, заперечують щойно стверджуване. Так, попри монструзність Ільєсова і зв'язок чудовиська, на яке він перетворився, з пустотою, тобто з втіленням чужого, небезпечного, того, що лякає (коли Ільєсов виниряє з води, його бачить п'яний чоловік, який випадково опинився біля кар'єру, зі страху того знудило, та коли бідолаха отямився, на поверхні так званого «ставка» вже нікого не було – «примара» зникла [1, 99]), попри те, що, за влучним висловом М.Ямпольського, «пустота є за своєю природою чимось протилежним самій суті мови, яка не здатна зберігати пам'ять зяння», а втрата здатності до мовлення обертається здатністю до метаморфоз [3, 237, 238], – отже, попри всі ці мотиваційні комплекси, які повинні були б унеможливити будь-який інший розвиток подій, рот, який нібито ковтнув Айзу, із загрозованої та небезпечної пащі перетворюється на отвір до, сказати б, ойкумени, де, наприклад, маленькі екзотичні рибки можуть відпочити та набратися сил перед відповідальною місією, пов'язаною з «основним інстинктом». Але найголовніше, що герой, ставши сомом та перебуваючи на дні брудного «ставка», починає говорити – починає говорити чистою і навіть, без перебільшення, вишуканою поетичною мовою, якою за його людського життя ніхто – і він у тому ж числі – від нього не чув.

Більш того, це заперечення не є випадковим, оскільки перетворенням героя на сома метаморфози не закінчуються. Через певний час Ілля, намагаючись накласти на себе руки і викидаючись з вікна власної квартири, перетворюється на голуба, а ще через якийсь час, вдарившись внаслідок падіння головою об краєчок ванни, він перетворюється на велетенського таргана. Та однак кожний раз, вмираючи у такий дивний спосіб, а проте – не вмираючи, герой-сом, герой-голуб та герой-тарган вражають нас не тільки поетичними ескападами, породженими надзвичайною силою чи не шекспірівського рівня коханням, а й глибокими філософськими роздумами про любов, життя та смерть.

Так, вирішивши, що він проковтнув свою кохану Айзу, Ілля-сом доходить висновку, що з'їдене кохання після перетравлення «превратится в дерьмовую верёвочку, которая оседет на дне бессмысленно» [1, 104, 105]. Прикметно, що наступного разу, коли Айза, народившись з ніг капітана Володі Сінічкіна бабкою, загинула між сторінками атласу, який несподівано закрило поривом вітру, Ілля-тарган, щоправда, «сам того не осознавая, стал её есть». А з'ївши її, він «наставил бесчисленное количество чёрных точек на паркете» [1, 356].

Цікавими та несподівано свіжими, зважаючи на образи, в яких герой постає на сторінках роману, виявляються й філософські максими, що народжуються у голові Іллі-сома, у голові, яку він намагається розбити, вирішивши вже не вперше і не востаннє вдатися до самогубства: «Интересно наблюдать за чужой драмой <...> Приятно участвовать в чужих радостях» [1, 105]. Такими ж є й роздуми Іллі-птаха про те, «как всё в мире устроено жестоко, как мало спокойных мест для слабых телом и духом» [1, 170]. Звертають на себе увагу й міркування Іллі-таргана про те, що він «тот человек (sic! – Ф.Ш.) <...> который за других страдает», і що «не [он] выбрал эти муки, кто-то распорядился за [него], не спрашивая, хочет ли [он] брать страдания других на себя и способен ли вытерпеть их» [1, 186].

Всі ці та інші питання, маючи безперечно відчутний екзистенціальний присмак та біблійну алюзійність, а також наведені вище зразки філософських одкровень, набувають особливого значення ще й через те, що їх виявлення здійснюється нібито за межами життя, тобто у царині смерті. Адже, як нам відомо, історія Іллі Ільєсова починається з того, що гине його кохана, а тому можливість знову зустрітися з нею з'являється тільки за умови, що герой потрапить до країни небуття.

Здається, власне так і діється, оскільки численні спроби Іллі звести рахунки з життям, закінчуються поразкою, точніше, черговою трансформацією, метаморфозою. А це доводить, що герой вже давним-давно є мертвим, тому що не може померти тільки мертвий. На користь цієї думки свідчать і кілька інших аргументів.

Зокрема, варто звернути увагу на той факт, що Ільєсов, перетворюючись на птаха, стає саме голубом. Це є важливим тому, що голуби одні з небагатьох птахів, які не будують гнізда, вони лише перетворюють на свої притулки приміщення типу горищ у людському житлі, і тим здебільшого справа обмежується. А значущість цього факту полягає у тому, що, на думку Отто Ранка, «пташине гніздо – це матка, яку винесено назовні. Це вивертання внутрішнього назовні засвідчено у цілому ряді вірувань відносно здатності матки виходити, подібно до хижака, з материнського організму назовні, наприклад, через рот» [8, 16-17].

Отже, безплідність, на яку був приречений Ілля, перетворившись на голуба, підкреслено стверджує перебування героя щонайменше за межами життя. Але чи перебував він там, де панує смерть? Останнє також є неочевидним, тому що феномен гнізда є не тільки прикладом перспективи, що пов'язана з життям, а й чи не найяскравішим демонстратором переходу внутрішнього у зовнішнє. Однак, якщо гніздо є неможливим навіть потенційно, якщо птах – в даному випадку птах-Ілля – не «може вивернути свою інтимність назовні, тим самим змішуючи зовнішній світ з власним серцем» [3, 69], то це означає, що йому немає що вивертати через відсутність внутрішнього.

Дещо складніше виглядає ситуація з перетворенням Іллі на сома. Адже, ставши рибою, герою вдалося все ж таки подбати про потомство. Проте цьому акту передують незрозуміла тоді поведінка рибки-Айзи, яка перед тим як вимітати ікру, здійснила подорож до черева свого коханого, проникнувши у середину Іллі через рот і так само через рот повернувшись з його утроби. Але потомство виявилось приреченим, як і його (потомства) батьки. Зі ста маленьких діточок дещо довше, ніж кілька хвилин, жили лише трьох з них. Та й вони не довго вікували свій вік: Семен перетворився на дерево, від Жанни ревностями піраній залишився тільки кістяк на дні «ставка», у якому вона народилась, і, нарешті, Батий також дуже швидко знайшов те, чого він шукав і про що марив – смерть у бою.

У світлі того, про що йшлося вище, останній, завершальний акорд цієї, в певному сенсі, божевільної какофонії смертей видається цілком закономірним: «...милиционер автоматически наступил на насекомое, расплющивая его о паркет. [Но] самое поразительное, что, когда Синичкин отступил на шаг, от таракана и следа не осталось. Ни крыльев, ни внутренностей, ни даже капли не осталось. – Ах, – проговорил Илья, рассеиваясь в пространстве» [1, 475].

А відтак те, що відбувається у процитованому уривку, навряд чи може розумітися у категоріях смерті хоча б тому, що смерть, на думку М. Ямпольського, може розумітися хоча б як «конвульсія <...> деформація <...> фізичний вплив, подібний до впливу світлового проміню...» [3, 235], принаймні як щось, що залишає по собі слід. А проте «тараканье тело татарина распалось на атомы и превратилось в ничто» [1, 475], тобто перетворилося у пустоту, з якої, власне, все і почалося.

Тому й не дивно, що перша й остання глави роману мають однакову назву – «Крим». Відмінність – та чи принципова? – полягає тільки у тому, що підчас купання двох закоханих підлітків гине не Айза, а Ілля.

Таким чином, характер наративної організації тексту роману Д. Ліпскерова свідчить про нову якість профанації буттєвих феноменів у рамках постмодерністського дискурсу, у якому, на відміну від дискурсу модерністського, профанується не життя – його дискредитовано вже давно і остаточно, – а смерть. А останнє, у свою чергу, дозволяє ствердити, що більш точною назвою, яка відбивала б суть твору російського письменника, була б така назва: «Пустой сон разума».

Література:

1. Липскеров Д. Последний сон разума. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
2. Пелевин В. Чапаев и Пустота. – М.: Вагриус, 2000.
3. Ямпольский М. Демон и Лабиринт // Новое литературное обозрение / Научное приложение. – Вып. VII. – М., 1996. – 336 с.
4. Georges Bataille. Oeuvres completes, t. 1. – Paris, Gallimard, 1970.
5. Gilles Deleuze and Felix Guattari. Anti-Oedipus. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
6. Klaus Theweleit. Male Fantasies, v. 1: Women, Floods, Bodies, History. – Minneapolis: Minnesota University Press, 1987.
7. Laurent Jenny. La terreur et les signes. – Paris, Gallimard, 1982.
8. Otto Rank. The Trauma of Birth. – New York, Dover, 1993.
9. Paul de Man. Blindness and Insight. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
10. Sandor Ferenczi. Thalassa. A Theory of Genitality. – New York: The Psychoanalytic Quarterly, 1938.

Наталія ПОПЛАВСЬКА (Тернопіль, Україна)

НАРАТИВНІ ПРИНЦИПИ ІПАТІЯ ПОТІЯ

(“ЛИСТ ДО КНЯЗЯ КОСТЯНТИНА КОСТЯНТИНОВИЧА ОСТРОЗЬКОГО”)

У наших дослідженнях українська полемічна книжність XVI-XVII ст. усе ще постає екзотичним масивом, що начебто знаходиться поза ойкуменою “справжньої” літератури. Річ у тім, що ми звикли від часів панування класицизму вважати за повноцінну літературу лише красне письменство і, зазвичай, не вбачали в цих архаїчних текстах нічого такого, що підлягало б естетичному аналізу. Говорячи про письменників тих часів, ми також занадто часто залишалися в полоні традиційного ідеологічного підходу.

Між тим наративний аспект старовинної риторичної прози, зокрема полемічно-публіцистичної, – об’єкт, який вимагає наукової уваги. Нехай така проза не ставить завданням створення “художнього світу”, але інтелігібельний всесвіт схоластичного письменника цілком можна розглядати як ідейно-естетичну конструкцію. Відносна недослідженість естетичних пошуків та творчих граней письменників-полемістів є спону-

кою до відстеження нових механізмів і техніки їх творчої активності, з'ясування джерел впливу на їх тексти, засвоєння ними різних культурно-естетичних моделей.

Не лише в Середньовіччі, але і в європейській літературі епохи Відродження цей тип словесності був ще цілком поважною основою. Зокрема в літературі Речі Посполитої проза “була якщо не домінуючою, то, принаймні, рівноцінною з поезією сферою літераторської творчості” [2, 5]. Варто проте додати, що це була епоха кризи традицій польської літератури й пора започаткування публіцистичного напрямку, пора, коли духовна проза починає межувати з новелістикою ренесансного типу [4, 391, 550]. Але в українському слові цієї пори, яке майже цілком розвивалося в лоні церкви й зусиллями церковних книжників, про такого роду кризу говорити передчасно. Українська полемічна словесність даної епохи ще залишається у своїх засадах середньовічною за типом творчості, риторичною, а не поетичною за своєю суттю.

Однак та чи інша непересічна творча особистість, її безперечний літературний талант завжди вносили в усталені правила літературного етикету Середньовіччя та його ідеологічні канони щось індивідуальне й неповторне. Такі постаті завжди привертали увагу дослідників – достатньо пригадати увагу до життя й творчості Мелетія Смотрицького або Івана Вишенського, яка ніколи не згасає. До таких особистостей належить також Іпатій Потій, якого І. Франко назвав безперечно талановитим письменником і проповідником [9, 509]. Але не можна сказати, що його спадщину всебічно досліджено.

Постать Іпатія Потія, спочатку єпископа Володимирського, провідного діяча Брестської унії, згодом – уніатського митрополита Києва, сьогодні приваблює передусім істориків, зокрема тих, які прагнуть до усунення деформацій, яким піддавалося в недавні часи все, пов'язане з церковною унією в Україні. Та їх цікавить, природно, насамперед, соціально-біографічний аспект (5, 300–302). Проте й наші літературознавці останнього часу звертаються до спадщини Іпатія Потія як до джерела гуманістичних ідей, підкреслюють його відданість “руській” культурній традиції, прагнення насадити на українському ґрунті західноєвропейський культурний досвід; при цьому превалює трактування письменника як гуманіста [3; 6; 7]. Однак, не вдаючись у питання про гуманізм письменницької концепції Потія, зазначимо, що його творчість сприймається в суто ментальному плані – про мовностилістичну організацію його творів, зокрема про мистецтво письменника як наратора досі проблема ніколи не досліджувалася.

Ми ставимо за мету розглянути наративну стратегію твору Іпатія Потія “Лист до князя Костянтина Костянтиновича Острозького від 3 червня 1598 р.” Об'єкт дослідження – наративний код цього твору, передусім такі його аспекти (підкоди), як герменевтичний і культурний.

Наративний код – система правил і заборон, завдяки якій будь-який текст оповідального характеру існує взагалі. Мистецтво складання стрункого за логікою й глибокого за ідеєю тексту притаманне не лише творам красного письменства. З цього погляду гомілетика – мистецтво проповіді – була прекрасною школою для українських прозаїків. Отримані ще від античних часів правила складання “казання” вчили проповідника логічно й емоційно будувати сюжет, використовувати символічно-екзегетичні трактування св. Письма, пов'язувати сучасність та історію тощо [1, 124–125]. Адже проповідь (“слово”), тобто – живий коментар до Євангелія, яке даного дня читається в церкві, була від часів Київської Русі одним з центральних літературних жанрів.

Іпатій Потій – один з фундаторів української полемічної проповіді. К.Студинський, доводячи, що автором “Гармонії” був саме він, відзначав його огиду до повної відсутності гомілетичної культури в тому середовищі, з якого він вийшов, але яке намагався культурно піднести. У грудневих листах Потія до кан-

цера Лева Сапеги 1604 р. він визнає правоту адресата, який критикував “грубіянство наших Руських [православних] попів”, котрі не знають формулярів, ритуалів і богослужбених текстів, а проповіді із читання Євангелія вважають “новинами і ерессю”, плюють і виходять з церкви, коли починається проповідь. І не можна їх переконати у протележному – це “кидати перли межи свині”.

Проте відмінність проповіді – центрального жанру полемічної словесності епохи – від будь-якого іншого жанру полягала в тому, що вона не лише “перекладала” високий за ідеєю та стилістикою біблійний текст на мову повсякденності, оперуючи живим натуралістичним матеріалом, а й прагнула донести до слухача, часто простого, високий спіритуальний зміст Святого Письма. Отож і в інших творах Потія, у тому числі й в аналізованому листі до кн. Острозького, живо відчувається інтонація проповіді з її теологічно-інтелігібельним простором, який не збігається з контурами звичайного, буденного життя.

Це визначає й характер нарративного коду в даному творі. Найперш Потій – християнський (католицький) апологет, оборонець віри, який прагне довести своєму православному адресатові правоту католицької доктрини. Тому цей твір виходить за формальні межі епістолярного жанру й сягає обрії герменевтичного тлумачення Святого Письма.

“Ходите, дондеже светъ имае», мовит Христос Господь и Спас всего мира (Иоанъ 12)”, – так починає, після звичних ритуальних формул ділової мови тих часів¹, свого листа Іпатій Потій [8, 131]. Він переконує свого адресата шукати спасіння, “покуль вам час даній есть позискати небесная” [8, 132]. Унію автор трактує як безпосередній результат Божої прихильності: “Благодатю Бога Вседержителя и преизволением Его святымъ, безъ Которого Воли ничто человеку невозможно, сталося соединение межи церковью Греческою и Римскою» [8, 133].

Письменник широко та з численними прикладами із сучасного життя доводить, що “Грекове з Рымляны” спільно чинять службу Богу і в “Крете”, і в “ЦеФалоні” (Криті та Фессалоні). Він подає, скажімо, розгорнуту оповідь про те, що “в день святого Арьсенія, епископа Греческого града Корцьеры, которого тело лежит в костеле Латиньскомъ катедральномъ арьцыбискупства Корцьерского, там завжды на празникъ его вси священницы Греческие и людъ посполитый сходитъся звыкли, и в томъ же костеле литургию светую по Греческу на престоле Латиньскомъ отправуютъ» [8, 135]. Поряд з іншими прикладами згадується й рішення Флорентійського собору про приєднання візантійської церкви до Риму як поновлення “єдності” минулих століть. Не обходить увагою Потій й тієї “вольности духовенству и церквамъ нашимъ», за яку дякує королеві (лояльний до влади магнат Костянтин Острозький, при всій своїй симпатії до гонимого православ'я, не міг не схилитись перед авторитетом короля).

Але всі ці гостро сучасні культурно-політичні моменти потрібні авторові лише як підґрунтя для розгортання богословсько-гомілетичної ідеї. Адже основна складність ситуації для Потія-письменника полягала в тому, аби екзегетичним методом довести, що унія сталася саме з волі Бога, оскільки у св. Письмі, зрозуміло, про унію нічого безпосередньо не сказано. Тому переконати адресата, такого ж християнина, як і автор листа, можна лише способом інтерпретації Біблії. Як справжній майстер гомілетики, Потій використовує сучасний життєвий матеріал лише як підготовчу ілюстрацію до теологіч-

¹ Така забарвлена полонізмами “адреса”: “ОСВЕЦОНОМУ КНЯЖЕТИ А ЯСНЕ ВЕЛЬМОЖНОМУ ПАНУ...” тощо [8, 131].

ної моделі. Отож сухо-інформативна тональність раптом змінюється на натхненно-екстатичну; автор, включаючи принагідно й реєстр поетичного слова, переходить до цитат зі Старого та Нового Завітів і до св. Передання, використовуючи ауру імені Володимира Хрестителя, аби докорити князеві Костянтину за підтримку “сцьзмы”: “О презацное княжа! леторосли благочестивая великого Володимера, крестившого Рускую землю! Изали того жалуешь, же ся хитрости диявольские открыли, и дела его проклятые сцьзмы разорили и в ни-во-што се обернули?! (Иосей, 1) Того ли жалуешь, ижь, по пророку Иосиеви, «собралися сынове Июдины и сынове Израилевы воку пе и поставили себе власть едину», а по божественному Иоану, «сталася едина овчарня и единь пас-тырь»?! Того ли ваша княжатская милость жалуешь, (Псал. 1) ижь древа одного красного, насажденнаго над водами текущими, ветвие нѣкогда отсеченное, тепер знову вщепени будучи, листвие зеленое и овощ солодкий будеть родити?!” [8, 135].

Далі система доказів Потія вже послідовно розгортається в річці прикладів з Писання, причому жива поетична образність (“листвие зеленое и овощ солодкий”) поволі поступається церковнослов'янській стилістиці, яка мусить додатково вплинути на православного адресата: “яко въ единомъ прекрасномъ теле красные уды сложены, мощные и живые будучи, сполне себе помагали, подъ единою головою Хрыстомъ Господемъ, найвышымъ архиереемъ и правдивымъ Аарономъ, от Него же всякая сила и роса благословенная на насъ истекаетъ, живучи воинствовали и благоухания обильного Сионъ гору светую, то есть домъ Божый, церковь католическую, наполнили и развеселили; абы на насъ слова Павла светого слушне стегалися, (2 Кор., 2) “яко Христу благоухание есмы Богови”, и такъ по томъ, росую небесное благодати покроплены, вечного живота щасливе доступили, (Псал. 132) “яко ту заповеда Господь”, то есть в въ церкви (Своѣй) правдивой (и единой), а не во многихъ (о которой единой Саломонъ в Песняхъ именемъ Христовымъ мовить: “едина есть голубица моя”, которую преобразовалъ единъ ковчегъ Ноевъ, и едина сень свидетельства, которую сооружилъ былъ Моисей...” [8, 136].

Ця градація біблійних образів у свою чергу є постаментом для розгорнутого докору князеві Острозькому, який, проте, починається з компліменту: “О хрыстолубивое и пресветлое княже!” Потій переходить до “особистого моменту”, нагадуючи, що саме з волі князя Костянтина став єпископом; він відкидає будь-які звинувачення на свою адресу (ніби він їхав до Риму без рішення церковного синоду тощо), не погребувавши натякнути, що має чимало власноручних листів від князя, які доводять його чистоту й можуть бути надруковані (промовиста деталь літературного етикету епохи Ренесансу, коли вся Західна Європа тремтіла перед пером П'єтро Аретіно).

Проте плин нарації Потія спрямовано не на те, аби дошкулити адресатові. Він прагне, у дусі завітів “Риторики” Аристотеля, передусі *переконати* його. Заключна частина листа містить численні й уже суто практичні пропозиції щодо церковного миру, аналіз реалій політичного життя “Русі”, критику невігластва опонентів¹, хоча лейтмотивом тут проходять згадування про “Хрыста миротворца”, про милосердного Пана Бога, згадки про старозавітних пророків, цитати з апостольських послань тощо.

¹ Чого вартий хоча б такий пасаж: “О науках в писме светомъ ви в-иныхъ свецкихъ писмахъ <...> того вже ани пытай: учителей, казнодеевъ добрыхъ меи ними и зъ свечкою не найдешь; и овшемъ казанья за ересь папешскую себе почитаютъ, покрываючи свою неуметность и грубиянство! Чого могли бы стены церкви Острозское соборное посветчити, коли Аньтиохейский патриарьха тамъ былъ, и коли презвитерь вашео кнежацкое милости слово Божие проповедати хотель, (же) мусяль мовчкомъ съ кафедры злезти!» [8; 142]. Для адресата, який претендував на роль мецената й культуртрегера, це був неабиякий докір.

Отже, Іпатій Потій у своєму “Листі до князя Костянтина Костянтиновича Острозького” активно використовує Біблію як потужний засіб впливу на свідомість опонента й досягнення власної мети. Біблія тут постає своєрідною основою, що зв’язує воедино фрагменти розбурхані та сповненої конфліктів тодішньої дійсності, оскільки широке цитування й коментування її та церковних авторитетів була в ту пору одним із провідних літературних прийомів.

Тому наративний код аналізованого твору зумовлений ситуацією інтеретекстуальності. Адже вся полемічно-публіцистична проза українська тієї епохи постає як текст, фрагменти якого системно пов’язані з біблійним текстом, та ілюструє різноманітні варіанти його прочитання.

Вочевидь, подальше вивчення творів І.Потія в контексті української полемічної літератури кінця XVI – поч. XVII ст. відкрило б нам немало цікавого, особливо ж, якщо врахувати, що ці твори мали у свій час широкий резонанс.

Література:

1. Абрамович С.Д., Чікарькова М.Ю. Риторика. – Л., 2001.
2. Walecki W. Szesnastowieczna proza polska (szkie systematyki). – Kraków, 1980.
3. Возняк М. С. Історія української літератури: У 2-х кн. – Л., 1992. – Кн. 1.
4. Gernas Cz. Barok. – Warszawa, 1980.
5. Гудзяк Б. Криза і реформа. Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії. – Львів, 2000.
6. Дмитрієв М. Про деякі шляхи проникнення гуманістичної ідеології в українську культуру кінця XVI – першої половини XVII ст. – К., 1993.
7. Махновець Л. Є. Давня українська література (XI-XVIII ст.) // Українські письменники: Біобібліографічний словник. – К., 1960.
8. Українські гуманісти епохи Відродження. – К., 1995. – Ч. 2.
9. Франко І. Життя і літературна діяльність Іпатія Потія // Збір.тв.: У50 т. – К., 1983. – Т. 39. – С. 508-533

Микола ЛЕГКИЙ (Львів, Україна)

“МАЛОРОССИЙСКИЕ ПОВЕСТИ, РАССКАЗЫВАЕМЫЕ ГРЫЦЬКОМ ОСНОВЬЯНЕНКОМ”: НАРАТИВНО-ПОЕТИКАЛЬНА РЕТРОСПЕКТИВА

На одному з наукових зібрань мені вже доводилося вести мову про проблеми, здобутки й перспективи історичної поетики. Сьогодні відзначу, що її основним завданням є не лише дослідити процес становлення певних форм, а й виявити їх еволюційні інтенції, можливі шляхи й “механізми” видозмін та трансформацій у процесі розвитку. Адже для будь-якого літературного явища (втім, це довели вже дослідження О.Веселовського) характерна латентна енергія, яка, зберігаючи на певному етапі його визначальні риси, водночас здатна забезпечити можливості для руху й видозміни, здатності до поєднання з іншими явищами (однотипними чи ні). Іншими словами, історична поетика – це система мотивацій, переходів, трансформацій певних літературних форм, семантичних зсу-

вів у їх змістовій сутності. Історична ж наратологія як історична поетика наративних форм мала б досліджувати свій предмет у двох основних аспектах: *реконструктивному* (*ретроспективному*), який передбачає пошук початків, витоків, праформ, нульової точки відліку національного художнього наративу, і *діахронному*, що простежує видозміни і трансформації наративів, а також причини і мотиви цих трансформацій.

Відомо, що кожен наративний тип характеризується своїми, прикметними для нього категоріями (автор, наратор, взаємостосунки між ними, читач). Це, власне, й дає можливість конституювати певний тип нарації як стале літературне явище (поруч із жанром, видом літератури, сюжетно-композиційною структурою твору тощо). Для будь-якого з цих типів властивий, за словами М.Бахтіна, певний елемент архаїки, який і визначає його, надає йому відносної самодостатності, а водночас пружності й простору для розвитку. Кожен наративний тип має свою історію, яка неодмінно відбиває різні інновації у його розвитку, призводить до витворення нових модифікацій; кожен із них має свою найвідповіднішу пору для функціонування.

Інша річ, що будь-який наративний тип історична наратологія покликана розглядати лише функціонально, згідно з іманентними літературному процесові тенденціями, у зв'язку з світоглядно-естетичними поглядами письменника, з його психотворчими особливостями, літературними й позалітературними чинниками епохи, приглядатися до функціонування його параметрів у межах художнього твору чи більшої або меншої сукупності творів. Історична наратологія тут вступала б у тісні контакти з наратологією теоретичною; зрештою, кореспондувала б і з іншими поетикальними системами: жанровою, стильовою, структурною. Щобільше, вона користувалася б здобутками інших літературознавчих методик – структуральної, компаративістичної, психоаналітичної, і, нарешті, використовувала б творчий потенціал мовознавства, соціології, філософії тощо.

Безперечно, історична наратологія неминуче застановлятиметься над національною специфікою розвитку літератури. Є, очевидно, сенс говорити про усталені наративні форми української прози від початку ХІХ ст., коли виразно й активно еманіпується особа автора-письменника, коли література набуває персонального характеру, починає активно самоосмислюватися й самоомовлюватися, коли проза “входить” у суто художні стилістичні сфери функціонування, набуває світського характеру й демократизується. При цьому маємо на увазі ще одне: історична наратологія має справу з відносністю “нового”, з детермінованістю будь-якого явища літератури й фольклору, з “чимсь таким, що завжди пізніше, що, входячи в історичний процес, віддаляється від своїх джерел. Але це пізніше завжди залишається раннім” [8, 69]. Іншими словами, історична наратологія у руслі історичної поетики – сфера не лише спадковостей, а й нових початків [Детальніше про це див.: 2, 303]. І коли говоримо, що “Малороссийские повести, рассказываемые Грыцьком Основьяненком” (1834, 1837) – перше явище нової української прози, своєрідний “наріжний камінь” для історико-нاراتологічних студій, то усвідомлюємо, що й воно з'явилося внаслідок дії і найзагальніших тенденцій літературного розвитку, і еволюції творчості Г.Квітки-Основ'яненка, і, нарешті було виявом індивідуальних психотворчих імпульсів письменника. Оті тенденції та імпульси при цьому дуже тісно між собою взаємозв'язані, адже митець, як би там не було, завжди обтяжений вагою часу й простору, над ним так чи інакше тяжіє літературна традиція тощо. Бачимо, отже, що ретроспективний вектор подібних досліджень на певній точці зустрічається з опором зустрічного, проспективного вектора.

Після появи бурлескно-трагедійної “Енеїди” І.Котляревського, постановки на сценах його ж “Наталки Полтавки” та “Москаля-чарівника”, після опублікування поезій П.Гулака-Артемівського, Є.Гребінки та інших Г.Квітка-Основ'яненка, який уже писав

повіді російською мовою, за законами літературного розвитку мусив би доповнити прогалину в царині української прози. Нелегко достеменно відповісти на запитання, що ж спонукало письменника перейти на українську мову писання. Можливо, спрацював тут всезагальний інтерес до національного, зокрема до народу і його творчості, що оцінювалася як вияв національного генія, наприкінці XVIII – на початку XIX ст. Відомо також, що “Малороссийские повести”, зокрема “Маруся”, стали аргументом майже 55-літнього письменника у полеміці з П. Гулаком-Артемівським. Саме на початку XIX ст. загострилися суперечки щодо спроможності української народної мови в царині прози. У листі до П. Плетньова з 1839 р. Г. Квітка-Основ’яненко писав: “По случаю был у меня спор с писателем на малороссийском наречии. Я его просил написать что-то серьезное, трогательное. Он мне доказывал, что язык неудобен и вовсе неспособен. Знал его удобство, я написал “Марусю” и доказал, что от малороссийского языка можно растрогаться” [7, т. 8, 140]. Автор довів це насамперед самому собі і, очевидно, своїй дружині Г. Г. Вульф-Квітці (саме їй присвячено твір), котра, одразу слід зазначити, мала неабиякий вплив на творчість чоловіка, зокрема, на ідейно-естетичне спрямування його творів, і котру неодноразово називав першим цензором своїх писань¹. Письменника мучили сумніви з приводу рецепції повісті тогочасною критикою, зокрема російською. Сумнів сублімувався й творчості у вигляді “Салдацького патрета (Латинської побрехеньки, по нашому розказаної)”: “Здесьние предлагали мне напечатать (“Марусю”. – М.Л.) и я, предохраняя себя от насмешек русских журналистов, написал “Солдатский портрет” [7, т. 8, 140]. Зізнання автора дають змогу дещо по-іншому поглянути і на стиль цього твору, й на його жанрову природу. Його підзаголовок не лише вказує на джерело сюжету та на спосіб оформлення матеріалу, а й дає підстави говорити про глибоко прихований внутрішньо-індивідуальний чинник розвитку наративних форм. Колишня лектура (першою чергою анекдоти про художників Зевксиса та Апеллеса з “Природничої історії” Плінія Старшого) під впливом життєвих ситуацій стає імпульсом до творчості, набуває нових форм та обрисів. Будучи щитом від некомпетентної критики (“Швец знай своє шевство, а в кравецтво не мішайся”), “Салдацький патрет” сам є доволі складним синтетичним жанровим утворенням: тут поєдналися ознаки оповідання, анекдота, небилиці, новели, притчі; йому притаманні метажанрові риси памфлета й послання. Це, врешті, – тема окремої розмови. Здається, що саме риси бурлеску й травестії, поєднані з комічністю ситуацій та з повчальністю притчі, з типовим українським національним колоритом, що його презентує оповідач-селянин, і дали змогу змодельовати той текст, який і справді став надійним заборолем від можливих болючих критичних стріл.

Сумнів, отже, подолано: прийшла впевненість не лише в можливостях української мови, а й у власній спроможності, відчуття того, що написане сподобається читачам, а разом із тим – азарт і розвага водночас. “И так пошло далее, именно для одной забавы себе, веселого чтения с женою и видя, что землякам моим нравится”. І далі: “Вы теперь видите, – зізнавався Квітка П. Плетньову, – что я непроизвольно, нечаянно, неумышленно попал в писаки” [7, т. 8, 140, 141]. У наступному листі до того ж адресата Г. Квітка-Основ’яненко розкриває власні індивідуальні творчі мотиви: “Вот мое чистосердечное сознание. Никогда не думал я писать что-либо. Читаное не нравилось, и если встречалось что-либо сходствовавшее с моим разумением, я находил, что не с той точки зрения

¹ Небіж письменника згадував, що одружився Квітка “з однією з класних дам, присланих і рекомендованих у Харківський інститут імператрицею Марією Федорівною [...]. Дружина його була розумна, освічена, але некрасива жінка, вихована в правилах строгої моралі, цілковита пури-танка, характеру твердого й нетовариського” [4, 220].

писавший смотрел, не то заметил [...]. Бросил все мои труды и тут-то, посланною мне Богом Анною Григорьевною побужден, принялся писать [...]. А более для Анны Григорьевны я продолжал писать” [7, т. 8, 142, 143].

Так з’явилися друком “Малороссийские повести, рассказываемые Грыцьком Основьяненком” (Кн. 1, 1834; Кн. 2, 1837)¹. Звісно, поява збірки не зводиться лише до сублімацій психокомплексів її автора. Потужний стиль низового бароко XVIII ст. (зокрема, рецитуння мандрівних дяків, віршована сатира) з його пересміюванням, травестуванням, бурлеском перейняла й нова українська література, зосібна творчість Г.Квітки-Основ’яненка. Не можна забувати тут і про народну творчість. Квітка, котрий уважно ставився до фольклору, опрацюював у своїх сюжетах мотиви різних народно-поетичних жанрів [див. 5; 6]. Ще Д.В.Чалий помітив: “Жвавість, виразність, дотепність мови Квітки-Основ’яненка підсилюється запровадженням у творах райка, що теж дуже характерно для українського фольклору, вертепу, який був таким близьким до народу і його творчості” [11, 120].

Сукупність цих тенденцій, їх взаємодія й призвели до того, що найбільш закономірним і адекватним в українській прозі на початку XIX ст. і в творчості Квітки-Основ’яненка зокрема й став усноповідний (“сказовий”) наратив, який, власне, й був доміантним у 20-50 рр. Найдієвішим його конструктивним елементом є медіатизований наратор-оповідач, який висловлює свою точку зору на події, явища, на інших персонажів. Російські літературознавці Є.Мущенко, В.Скобелев та Л.Кройчик дають цьому наративному типові таке визначення: “Усноповідним є виклад, який співвідносить автора й оповідача, стилізується під усно виголошений, театральний імпровізований монолог людини, яка передбачає співчутливо настроєну аудиторію; людини, безпосередньо пов’язаної з демократичним середовищем або орієнтованої на це середовище” [9, 61]. Мовлення фіксується в момент вислову, тому викликає в читача враження імпровізованого, заздалегідь не обдуманого, значною мірою зумовленого ситуацією. Імітація усномовності передбачає відтворення лексики й синтаксису носія мовлення. Розмежування між автором і оповідачем відбувається не лише на лексико-семантичному, а й на світоглядному рівні. При цьому авторові важливо, щоб читач сприйняв монолог наратора саме так, як він, автор. Читач стає учасником цікавого процесу гри – дистанціюючись від свого наратора, автор тим немовби виконує певну роль і вводить у цю своєрідну виставу й самого читача. Невипадково дослідники визначають усноповідний наративний тип як акторальний.

Сам Квітка-Основ’яненко з цього приводу писав: “Мне было досадно, что все летают под небесами, изобретают страсти, созидают характеры, почему бы не обратиться направо, налево и не писать того, что попадает на глаза? Живя в Украине, приучася к наречию жителей, я выучился понимать мысли их и заставил их *своими словами* (курсив мій. – М.Л.) пересказать их публике [7, т. 8, 139]. Така наративна стратегія автора не могла не призвести до успіху. Б. Грінченко з приводу захоплення селян Квітчиними творами писав: “Минаючи все інше, їх приваблює в цих творах ще й те, як викладається річ. Скільки я міг помітити, моїм читачам подобається спосіб оповідання *ab ovo*; всяка оповідь повинна починатися з того, щоб сказати де, коли й які герої жили і потім уже щоб у хронологічному порядку оповідано було все те, що з тими героями зробилося. Це

¹ І. Айзеншток твердить, що зберігся автограф 3-ї книжки “Малороссийских повестей”, куди увійшли повісті “Щира любов” та “Божі діти” [1, 23]. Якщо це так, то неправомірним вважаю нехтування видавцями (і новітніми теж) прижиттєвою волею автора.

видно і з народних творів, з казок, наприклад. Та не один раз доводилося і мені помічати це” [3, 79].

Справді, в усіх творах “Малороссийских повестей” наратором виступає селянин-оповідач Грицько-Основ’яненко, який з епічною розлогістю, детально й неквапливо, з чисельними дивергентними елементами оповідає про певні події на сільську тему, вкrapлюючи у нарацію свої міркування й ставлення до того, що відбувається, не забуваючи незрідка висловити свої загальні судження й намагаючись іноді повчати слухача.

Вибір такої наративної стратегії був продиктований і прагненням автора дворянського походження здобути довіру в очах найширшого кола читачів. Квітка-Основ’яненко, таким чином, започатковує дворянську традицію в українському письменстві. Аби висловити свої лібералістські позиції, свою симпатію до народу, Квітка-Основ’яненко, Марко Вовчок, Ю.Федькович, О.Стороженко й одягають на себе маски оповідачів, вихідців із простонароддя. Свого часу і статті “Южнорусская литература” це помітив І.Франко: “Они (названі письменники. – М.Л.) сближение с народом проявляли прежде всего тем, что надевали крестьянский костюм, подражали крестьянским манерам [10, 133].

Плануючи видавати наступні після 2-х частин “Малороссийских повестей” твори, Г.Квітка-Основ’яненко у листі до того ж Плетньова від 19 жовтня 1840 р. вказував на спосіб їх групування: “Каждая выдача будет в одном томе, в коем поместится одна *повесть*, один *рассказ* и одно *предание*. Потому что все мои пьесы делятся на три рода” [7, т. 8, 197. Курсив автора. – М.Л.]. Таке групування матеріалу можемо сміливо екстраполювати на перші дві частини, що, врешті, засвідчує, по-перше, досить високу жанрову свідомість автора, по-друге, різножанрову, однак повторювальну, структуру кожної з частин і, по-третє, не випадкову послідовність творів усередині збірки. Погляньмо: кожна з них містить три твори: “Салдацький патрет” (його розцінюємо як препозитивний текст у структурі “Малороссийских повестей”), “Маруся”, “Мертвецький великдень” і “Конотопська відьма”, “Добре роби – добре й буде”, “От тобі й скарб”. Не без певного схематизму можна вивести цікавий алгоритм: оповідання “Салдацький патрет” та “Конотопська відьма”, повісті “Маруся” і “Добре роби – добре й буде”, перекази “Мертвецький великдень” і “От тобі й скарб”. Звичайно, з позицій сучасної генерики такі попарні членування вимагатимуть корекції (особливо перша з них). Але факт, здається, залишається показовим. Погляньмо хоча б на другу пару – “Маруся” і “Добре роби – добре й буде”, що їх об’єднує ще й однотипний наратор: оповідач-селянин із добре розробленим релігійним дискурсом, не позбавлений проповідницького хисту моралізатор. У нього звичка – висувати певну тезу, яка переходить у доволі розлогі міркування, а тоді розповідати історію, що трапилася з такими, як і він сам, по-життєвому мудрими селянами, і цією історією ілюструвати дану тезу. У “Марусі”, наприклад, читаємо: “Часто мені приходиться на думку: чого б то чоловікові так дуже пристращатись на сім світі до чого-небудь, не то щоб до якоїсь вещи, а то хоч би до наймиліших людей: жінки, діточок, щирих приятелей і других? [...] Більш усього пам’ятауй, що ти ховаєш сьогодні, а тебе заховать завтра; і усі будемо укупі, у Господа милосердного на вічній радості; і вже там не буде ніякої розлуки, і ніяке горе, ніяке лихо нас не постигне [...]. Тільки покорайся йому! [...] Так робив Наум Дрот. От як се було” [7, т. 3, 24, 25, 26]. У повісті “Добре роби – добре й буде”: “Ніхто не забуде голодного году, що Бог послав нам за гріхи наші. А розсудимо ще й так: за гріхи наші постигла нас кара Божа? Еге! Так і тут же бачимо, що наш отець, цар небесний, не до кінця прогнівляється на нас, а усе жде, щоб ми схаменулися, покаялися і вернулися до закону його святого і робили його волю [...]. А послухаймо, як у лиху годину справлявся Тихон Брус, і що він робив, і що

заробив тут” [7, т. 3, 125, 126]. Слід зазначити, що така нарративна стратегія відзначає й інші повісті письменника: “Щира любов”, “Божі діти”, “Козир-дівка”, “Сердешна Оксана”.

“Мертвецький великдень” та “От тобі й скарб” – перекази. І справа тут не лише в тому, що автор опрацьовує фольклорні сюжети: “Як Нечипір ділив вареник”, зафіксований у етнографічному збірнику Б. Грінченка, та казковий мотив пошуків скарбу [детальніше про це див.: 6, 44-46]. У фіналі кожного з цих творів сам наратор наголошує на цьому. У “Мертвецькому великодні”: “Так казала мені стара Куцайка, розказуючи сюю повість, та й божилася, що сьому, каже, іменно правда була. – А мені, – каже, – розказувала се покійна ковалиха Оксана, а вона чула від Явдохи, дядини старої Потапихи, що була опісля за Денисом Буцем” [7, т. 3, 123]. В оповіданні “От тобі й скарб”: “Отак-то сюю повість розказував мені пан Симейон, джигунівський дяк. Вже не знаю, чи правда сьому була, чи півправди [...]; чи, може, дечого пан дяк і поприбріхував” [7, т. 3, 258]. До речі, цей твір диспонує складнішою нарративно-оптичною системою. Оповідь джигунівського селянина містить мовну партію Юдуна, котрий розповідає Хомі Масляку про пекло. Вони, своєю чергою, підпорядковуються кутові бачення ще одного наратора, очевидно, письменника, мабуть, того ж таки Грицька Основ’яненка: “Як почув я, яка є панщина у пеклі на тих, хто то повісті, то усякі ледащі книжки пише, так мене аж циганський піт пройняв. Та вже ж, що бабі, то і громаді. Коли товариство перестане писати, не буду і я; а то, далєбі, не второпаю” [7, т. 3, 258].

У наративно-композиційному аспекті “Конотопська відьма” дещо відрізняється від інших творів “Малороссийских повестей”. Тут спостерігається суттєве редукування дивергентних елементів; наратор у ній – оповідач, зорієнтований на слухацьку аудиторію, і водночас умілий режисер свого викладу (про це свідчить вишукана композиція твору). Є, отже, усі підстави говорити про різностилля збірки, а відтак і про складнішу, ніж прийнято було вважати, систему взаємостосунків між автором і кількома варіантами нараторів, прихованих за інваріантом – Грицьком Основ’яненком. З одного боку, маска оповідача тісно припасовується до обличчя автора, з іншого ж – профіль автора кидає свою тінь на маску. Літературне ім’я цього письменника – Григорій Квітка-Основ’яненко – виразно відбиває процес злиття двох смислових інстанцій, коли ім’я наратора стало частиною імені письменника.

Література:

1. Айзеншток І. Вступна стаття // Квітка-Основ’яненко Г. Твори. – Т. 1: Українські повісті. – [Б. м.], 1929.
2. Гацак В. М. Историческая поэтика и фольклор // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. – М., 1986.
3. Грінченко Б. Перед широким світом. – К., 1907.
4. Данилевский Г. П. Украинская старина. – Х., 1866.
5. Денисюк І. О. Олітературення фольклорних жанрів у малій прозі Г. Квітки-Основ’яненка // Українське літературознавство. – Львів, 1973. – Вип. 18.
6. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. – Львів, 1999.
7. Квітка-Основ’яненко Г. Твори: У 8 томах. – К.: Дніпро, 1968–1970.
8. Михайлов А. В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. – М., 1986.
9. Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. – Воронеж, 1978.
10. Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – Т. 41. – К., 1983.
11. Чалий Д. В. Г.Ф.Квітка-Основ’яненко (творчість). – К., 1962.

Зоряна ЛАНОВИК (Тернопіль, Україна)

НАРАТИВНА ПРИРОДА БІБЛІЙНИХ ТЕКСТІВ

Дискусія стосовно того, як розглядати Біблію, як художній твір чи з інших концептуальних позицій, велася давно. Найвагомим аргументом для аналізу Біблії як явища літератури, безперечно, є її текстова форма. Але і розуміння феномену тексту дедалі більше змінюється, ускладнюється, універсалізується. Постала необхідність уявити цей текст як історично зумовлений феномен людства, через посередництво якого реалізується єдність епох і поколінь, де визначальним стало не прочитання, а розуміння, ускладнене проблемою інтерпретації тексту як такого, усвідомлення його в контексті історії духовної культури людства. У цьому полягає актуальність нашого дослідження.

Хоча в літературознавстві відбуваються складні процеси переосмислення понять „тексту” та „нарративу”, навіть за умови ускладнення визначень, мова все-таки йде про феномени словесної структури, до яких можна віднести усі літературні зразки. Коли ми окреслюємо художній літературний текст, то можемо говорити про його структуру, словесно-образну природу, полісемію значень та інші характеристики, які сконцентровані навколо матеріального вияву – книги.

Філософія виводить нас на інший рівень розуміння категорії тексту. «Текст – це дискурсивна єдність багатосмислової структури, яка сприяє виникненню нових смислів. Текст являє собою соціальний простір у модусі знакового спілкування» [8, 530]. Сьогодні «поняття тексту розширилось до границь культури, і виявилось можливим й необхідним читати не тільки книги та зводі, але й картини, кінофільми, ритуали і спосіб життя. Виявилось, все, що ми можемо розуміти, тобто все, що несе на собі печать людської думки, – своєрідні тексти. Причому, якщо ми хочемо хоч якось серйозно зрозуміти словесний текст, ми повинні побачити його як прояв, відображення усєї культури його творця» [1, 3]. Таке розуміння не є абсолютно новим і у філософії має багатовікову традицію. У першу чергу це стосується розуміння світу як тексту та інтерпретації історії як тексту. Розглянемо ці концепції, оскільки вони важливі для інтерпретації Біблії як тексту та особливостей Біблійного нарративу.

Розуміння світу як тексту сягає коренями в епоху античності, де гносеологічні питання нерідко зводились до „прочитання Книги Природи”. Подібне формулювання знаходимо у працях Ф.Бекона, Г.Галілея, Р.Бойля та інших мислителів Нового часу. «Метафора Книги Природи виявилась не тільки метафорою, але й важливою пізнавальною моделлю для виникнення природознавства, для формування природознавчих теорій» [6, 56]. «Розуміння природи як книги, як тексту дозволяло шукати в об'єктах і явищах природи якість інтелектуальне начало, сенс, який в принципі може бути осягнутий розумом. Звідси виходило, що об'єкти і явища природи, будучи породженням інтелекту, можна зрозуміти так само, як ми розуміємо продукти інтелектуальної діяльності. Завдання пізнання природних об'єктів було визначене як розшифрування плану їх творення, тобто замислу Творця, Закону, в якому виражені Його розум і воля» [9, 57]. Однак, навряд чи хтось ототожнить „текст світу” з текстом будь-якої книги. Попри розуміння законів мімесису, рефлексії, художньої правди, художній твір не може містити повноти світу. Один із перших представників німецького романтизму Вільгельм Гайнріх Вакенродер зазначає, що таке ототожнення прийнятне лише у випадку, коли мати на увазі текст Біблії [2, 345].

Основна риса літературних нарративів – художність. Ніхто не може заперечити, що Біблійним текстам притаманна ця риса. У жодній книзі нема такої палітри художніх засобів, як у Біблії. Однак, традиційний погляд на Біблію, як ми знаємо, утверджує думку, що вона є „художня” правда. Ця точка зору стосовно буквального значення припускає, що Біблія є невидимим зв'язком між словами, які містять „істинні” картини історичних подій, та концептуальними доктринами. Вона є «засобом „об'явлення”, і це об'явлення означає щось об'єктивне, що приховане за словами і відкривається безпосередньо читачеві. Це також „натхнена” книга, і це натхнення означає, що її автори виконували функцію, так би мовити, святих магнітофонів, які записували під диктовку зовнішньої духовної сили...» [13, 229].

За визначенням критики, якщо текст передбачає конкретні зовнішні паралелі до вербальної структури, то такий текст є не художнім, а описовим. Але «Біблія навіть на перший погляд дуже відрізняється від описового письма. Письменник, описуючи щось з метою розкрити певні істини засобом вербальних структур, уникає мовних фігур, оскільки всі фігури наголошують на тому відцентровому аспекті слів, що відноситься або до сфери поезії, або до категорій риторики. А Біблія наповнена експліцитними метафорами, гіперболами, різноманітною етимологією, грою слів, практично усіма можливими художніми засобами, деякі з яких у лінгвістичних словниках розглядаються як граматичні невідповідності чи логічні помилки. Але засоби граматики і логіки є достоїнствами поезії, у той час як ніхто не може назвати Біблію поетичною структурою, хоча їй притаманні усі характеристики поезії, які зараховуються до її особливих засобів літературного впливу» [14, 231]. Тому ми вимушені погодитись із висновком, до якого у процесі дослідження Біблії доходить Н.Фрай: «Біблію ми не можемо назвати ні художньою, ні нехудожньою. Вона має літературне значення, але все ж ми не можемо з нею робити те, що ми робимо з Гомером чи Данте... В Біблії ми маємо справу із значно складнішою теорією значення й істинності, ніж в інших книгах... Концентричний контекст Біблії розширюється до величини, що зазвичай називається „Свята Біблія”, і навіть може виходити значно далі за ці межі, якщо ми не зупинимось на них. Але де б ми не зупинилися, єдність Біблії як єдиного цілого – це концепція, яка підкреслюється для розуміння будь-якої її частини. У першу чергу, ця єдність, підкреслимо, - не метонімічне утвердження доктрини, спрямоване на нашу віру: це є єдність наративу і образності, яку ми абсолютно правомірно можемо назвати імпліцитною метафорою» [15, 62].

Художня природа тексту також означається часово-просторовими категоріями, закладеними в нього. Хронотоп Біблії є ще однією характеристикою, яка відрізняє її від творів літератури. «Кожен акт уяви, кожна єдність екзистенції і осягнення, це часово-просторовий комплекс, але не час плюс простір, а час помножений на простір, так би мовити, в якому час і простір, якими вони є в нашому розумінні, зникають, як зникають водень і кисень, коли вони стають водою. Таке значення вкладає Блейк у поняття „вічний” (eternal) і „безмежний” (infinite). Вічність – це не безконечний час, а безмежність – це не безконечний простір: це зовсім інші ментальні категорії, якими ми сприймаємо божественний світ. Духовний світ, який візуалізується як світ незмінного порядку, символізується неваріативними математичними відношеннями, це не вічний світ, а духовний, в якому просто усунуто категорію часу. І, для повного протиставлення, духовний світ візуалізується як незмінно триваючий світ абстрактного часу, позбавлений обмежуючих рамок чи лімітів екзистенції» [12, 46]. Таким чином, розуміння часо-простору в літературі, навіть за умови вживання слів „вічність” і „безмежність” не має нічого спільного з істинним розумінням цих категорій, яке передбачено Біблією.

Цікавим є також погляд Блейка на Біблію з точки зору рецепції (у її співвіднесені з мистецтвом). Сприйняття чи тим більше рефлексія, як правило, завжди спрямовані на ego. У осягненні Божого Слова, крім звичайних у нашому розуміння процесів сприйняття долучається усвідомлення Творця як Реципієнта: «Архетипове Слово Боже розглядає часово-просторовий світ як єдине творіння у вічності і безмежності, зіпсуте і відкуплене. Воно є візією Бога (суб'єктивною і генетивною: візією, яку Бог має в нас)...візією створення, падіння, відкуплення і апокаліпсису... Біблія – це найбільший витвір мистецтва, який осягає одночасно весь світовий досвід від створення до фінального видіння Міста Божого, охоплює героїчні саги, пророчі видіння, легенди, символи, Євангелії Христа, поезію і ораторське мистецтво... З певних причин юдеям вдалося зберегти імаґінативну традицію, яку греки та інші нації втратили і пізніше сприйняли лише у замаскованій чи алегоричній формі» [16, 108].

Як відомо, у процесі читання тексту, одна з основних функцій відводиться уяві. Під час читання художнього твору кульмінаційними з точки зору уяви є прочитання кульмінаційних епізодів чи особливо образних уривків. Біблія, на думку Н.Фрая, є єдиним наративом, де роль уяви має більше значення не в час читання, а після завершення читання тексту: «Біблія завершується видінням кінця часів і історії, і є надзвичайно відкритим завершенням. Вона завершується запрошенням прийти чи увійти в образ пиття живої води. Тут мається на увазі, що її реальність починає діяти в уяві читача як тільки він завершує читати» [14, 235].

Окрім того, стосовно уяви у процесі читання Біблії, ми можемо сказати, що це де-що відмінний тип уяви, оскільки література в осягненні процесів буття коливається у межах між сном і мрією, незрозумілим минулим і незнаним майбутнім, де центральними є категорії долі і випадку, в той час як Біблійні тексти підпорядковані Богові як Першопричині, що повністю визначає сенс, послідовність і передбачення/розуміння подій буття – від створення і гріхопадіння до апокаліптичного кінця. Отже, тут ми маємо справу з гіпотетично-творчим / розуміючо-творчим типами уяви і мислення. Це – визначальна риса, якою різниться Біблія від творів художньої літератури. Текст літературного твору є втіленням художнього світу митця, що створив його. Текст Біблії – втіленням екзистенційного світу.

Оскільки новітні досягнення в галузі історичної науки – археологічні розкопки, дослідження текстологій та історіографії у зіставленні Біблійних хронік з єгипетськими, сірійськими, вавилонськими письменами та ін. – документально підтверджують достовірність описаних у Біблії подій та історичних осіб, виникла альтернатива інтерпретації Біблійних текстів: розглядати їх не як художні наративи, а як історичні. Однак проблема історизму Біблії значно виходить за рамки проблеми історичності описаних в ній подій. Ця проблема заторкує філософські пласти буття, історизм Біблії не можна прирівнювати до звичайного викладу історичних подій: „Як показують дані біблійної археології, автори Святого Письма в цілому оперують дійсними подіями. Але достовірність усіх історичних деталей не має суттєвого значення для сприйняття Біблії як Слова Божого. Писання не є наукове повідомлення про те, що було в минулому... Основне історичне провіщення Біблії – у вузлових реальностях (Творіння, створення Старо- і Новозавітньої церкви, Боговтілення, Воскресіння)... Крім того деякі аспекти Священної історії виходять за рамки історичної історіографії, розкривають метаісторію, глибинний смисл історичного процесу з допомогою наглядних образів і символів, властивих поетичній мові Древнього Сходу” [5, 576]. О.Мень наголошує, що історизм Святого Письма не можна прирівнювати до історичного еволюціонізму.

Таким чином, Біблійні тексти не є ні власне історичними, ні антиісторичними. Н.Фрай вдається до терміну „контраісторизм”: „Я використовую його у значенні, в якому біблійні вчені використовують термін *Heilsgeschichte*: воно відкриває світ, чий закони зовсім інші, ніж ті, які діють у цьому світі розходжень і взаємних поступок” [13, 8]. Такої ж думки дотримуються й інші дослідники: „Зображення тих чи інших подій у біблійній історії відповідає радше не вимогам достовірності, які висуває світська історична наука, а виявленню їх релігійно-морального та історичного смислу. Тому безліч конкретних подробиць максимально узагальнені, опоетизовані, символізовані” [3, 338].

За визначенням Бердяєва є два погляди на світ: для першого – світ є космос, для другого – історія. Для древніх греків світ був космосом, для древніх євреїв – історією. Перший погляд на світ – космоцентричний, другий – антропоцентричний, його утверджує Біблія. „Біблійне слово „світ”, „всесвіт” (євр. ОЛАМ) означає не „космос” в античному розумінні, а щось рухоме *в часі*. Бог відкрився богонатхненим пророкам не стільки в природі, скільки у подіях людської історії. Саме в ній здійснюється Божий Задум, в ній відкривається Його воля. Історія є незворотний потік, скерований до вищої цілі. З самого початку Ветхий Заповіт звернений до грядущого, він сприймає історію як шлях, як становлення, як поступове вдосконалення Божого Домострою. Уже Авраам отримав обітницю, яка повинна виконатися в далекому майбутньому. Потім заповітною ціллю стає Земля Обітована, а в епоху царів відкривається таємниця месіанства і Царства Божого. Ветхий Заповіт не розглядає світ і життя людини як щось дане раз і назавжди, принципово незмінне” [4, 20].

Деякі дослідники Біблії і теологи чітко розмежовують поняття світової історії і священної історії (*Weltgeschichte* і *Heilsgeschichte*). Хоча важко знайти чітке формулювання священної історії, оскільки у сучасний вік раціоналізму переважають намагання усе звести до світової історії у розумінні об'єктивних раціональних процесів. Однак, з цієї концепції безнадійно випадає значна частина Писання, що стосується неймовірних з людської точки зору подій та явищ. Події, описані в Біблії, „подаються з перспективи, що тільки Бог здатний осягнути повністю: стурбованість за тривалість людського життя в часі, яка виходить далеко за межі простої уяви, і водночас погляд на людську ситуацію, який так само далеко виходить за межі чистого історизму. Ми повинні усвідомлювати і розмежовувати ці імагінативні і метаісторичні елементи з точки зору *Heilsgeschichte*. „Однак питання, що ж в історії є власне історичного у його завершенні волею Вічного, примушує нас звернути на нього увагу, але винести про історичне явище своє повне і завершене судження ми не можемо. Бо ми – не божество, що творить суд, а люди, які користуються своїм мисленням, щоби доторкнутися до історичности” [10, 243]. Таким чином, за К.Ясперсом, історія – це одночасно і події, що відбуваються, і їх самоусвідомлення. Така історія межує з безоднею і оточена безоднею природи, космосу і сущого взагалі. Це – внутрішня структура єдності загального і одиничного, що формується шляхом перетворення реальності, приреченої на неминучу загибель. І її не можливо осягнути, не відповівши на питання про єдність історії. Ми не можемо осягнути історії, не вийшовши до основних пластів історичності, тобто історичності світотворення: „Історія стає шляхом до надісторичного. У спогляданні величі – у створеному, звершеному, мислимому – історія висвітлюється як вічне теперішнє... Велич історії... зв'язує нас зі сферою, що піднімається над історією” [10, 279].

Поняття „священної історії”, (як і „всесвітньої історії”) – це не модерна соціально-філософська гіпотеза. Вона закладена у фундаментальних концепціях світових релігій, особливо у християнстві. У цьому контексті діяльність людей як втілення Божого задуму розглядає Августин у трактаті „Про Град Божий”. Град Божий, за Августином, не

допускає випадковості історії, не має меж існування в історичному часі, бо його виникнення і існування наперед визначене згори, і його доля визначена заздалегідь. Услід за Августином у філософській герменевтиці світ розглядається як створений Абсолютом, що обумовлює хід і результат історії. Ідея цілісності і завершеності історії присутня в Віко. Модель об'єктивного ідеалізму Гердера пройнята ідеєю есхатологічності світу. „Феноменологія Духа” Гегеля, де розглядаються стадії розвитку людської історії, теж не позбавлена есхатологізму. У історизмі „філософії тотожності” Шеллінга утверджується ідея єдності історичного буття та історичного пізнання. Модель циклічного розвитку планетарного соціуму в рамках універсального циклу присутня у Шпенглера і у Тойнбі. Особливо чітко принцип історизму сформульований у неогегеліанській філософії, представлений „теорією тотожності історичного буття та історичної свідомості”. Зокрема найвідоміший її представник Б.Кроче висловлює думку, що єдиною реальністю є розгортання у безконечному історичному процесі безконечної сутності Духа. Приймаючи ідею Бога у християнському розумінні, він висловлює думку, що Бог „розчиняється в історії”, іманентний для неї, бо вона сама є „історичним творінням” у теоретичних і практичних аспектах (як думка і дія, які послідовно змінюють одна одну, породжуючи цим рух історії).

Цю концепцію випередив Бердяєв, вказавши, що Біблія на відміну від інших вчень, містить ідею історії як становлення, процесу, що прямує до есхатологічного завершення. У праці „Смисл історії” він писав: „Історія – воістину є драма, що має свої акти від першого до останнього, має свій початок, свій внутрішній розвиток, свій кінець, свій катарсис, своє звершення. Це розуміння історії як трагедії було чуже еллінській свідомості; свідомість історичного звершення слід шукати не в еллінському світі, а в свідомості і душі древнього Ізраїля. Ідея історичного привнесена в світову історію євреями, і я думаю, що основна місія єврейського народу була внести в історію людського духу це усвідомлення історичного звершення, на відміну від того коловороту, яким цей процес уявлявся у еллінській свідомості” [5, 575].

Деяку іншу думку стосовно співвідношення юдейської та еллінської історичних систем висловлює Поль Рікер. Він підкреслює, що не було принципових протиріч між „християнським смислом історії” і його розумінням у грецькій філософії. Але „християнське Одкровення ввергало греків у стан шоку тим, як воно висвітлювало „священні” події: творіння, падіння, заповіді, провіщення, і тим більше, „християнські” події, пов'язані з втіленням, розп'яттям на хресті, пустою гробницею... У світлі цих виняткових подій людина почала виявляти інтерес до тих аспектів свого досвіду, які вона не мала можливості спостерігати безпосередньо; її власний людський час був зітканий із подій і рішень і позначений вибором: прийняти іншу віру чи противитись їй, зробити вибір між смертю і життям. Тим самим історія набувала значення, причому мова йде про історію конкретну, в якій щось відбувається, де людям притаманні певні якості, які можна набутти або втратити” [7, 101].

У своїй історичній концепції П.Рікер виділяє два смислові пласти історії – те, що можна досягнути розумом, і те, що не піддається логічному поясненню. Основне питання виявляється в тому, як подолати цю подвійність і віднайти якийсь цілісний смисл. Відповідь на це питання він знаходить лише у Біблії: „В християнина в його розумінні історії домінує віра у Милість Божу; якщо Бог є Господом індивідуальних життів, то він також є Господом історії: цю невизначену, величну і гріховну історію Бог обертає до Себе... І ця Милість творить „смысл”, а не є „абсурдом з абсурдів”, оскільки великі події, котрі, як я вважаю, є Одкровенням, залишають свої сліди і великі провіщення, а не являють якісь непов'язані між собою моменти; у Одкровення є свій шлях, і він для нас не

абсурдний” [7, 111]. Він узагальнює: „Що дозволяє християнину подолати роздрібненість і позірну абсурдність історії, яка часто видається „історією божевільного, розказаною безумцем”, – це те, що цю історію пронизує інша історія, смисл якої можна *зрозуміти*” [7, 111].

У кожному випадку метаісторичний аналіз орієнтується на роботу з текстом: історичне пізнання виступає як літературний жанр („історичний наратив”). І (за Р.Інгарденом) сам історик центрує цей текст, вносячи фабулу в аморфний матеріал історичних подій. О.Лосев, поділяючи історичний процес на шари, найвищим вважає „самосвідомість історії”, що виражається у мові та у слові, через які історія стає образом особистості, або міфом. Основоположником такого підходу у сучасній науці можна вважати В.Дильтея, який перший висунув проєкт створення „Критики історичного розуму”. Розуміння історичного буття за Дильтеєм досягається шляхом пізнавальної інтроспекції (поглядом зсередини), що передбачає повну ідентифікацію суб'єкта з об'єктом. У цьому процесі є два фундаментальні вектори розуміння: *історичний*, як розуміння подій минулого, і *комунікативний*, як розуміння теперішнього. Зрозуміти іншого як в історичному, так і в комунікативному аспектах чи контекстах означає побачити ситуацію його очима, мислити, як він. У цій концепції особливе місце займає проблема розуміння тексту як письмово зафіксованого прояву життя.

Незаперечним залишається постулат, що, коли мова йде про дослідження Біблії як тексту, який знаходиться на межі з трансценденцією, відповіді необхідно шукати у площині екзистенційній, а не раціонально-матеріалістичній. На думку Карла Ясперса, „реальність історичного світу – це зникаюче буття між Богом і екзистенцією. Багато філософських систем мали на меті пояснити сутність світу... але цьому протистоїть впевненість у безконечності і бездонності світу, а тим самим і готовність постійно вслухатися у всі способи буття світу”, у той час як найважливішим є осягнення світу як мови Божої – „буття світу не є саме по собі, у ньому реалізується в постійній багатозначності Слово Боже, яке лише у зникаючій миті може стати історично однозначним для екзистенції” [11, 437].

Усі наведені вище судження дають підстави стверджувати, що Біблія не є власне історичним наративом. Історичний наратив, як правило, апелює до законів діалектики: послідовність подій, причинно-наслідковий зв'язок і т.п. (не зачіпаємо поняття достовірності, оскільки погоджуємось з думкою, що усі історичні книги тенденційні, а тому лише відносно об'єктивні). У художній літературі навряд чи можна говорити про власне історичний наратив, - він тим більше суб'єктивний, художньо-романтичний, а не історичний. У Біблії історичний наратив тяжіє до філософського, тобто важливою є не послідовність подій, а паралельна духовна структура, яка є свого роду космологією, процесом творення світу в часопросторі, Священна Історія, „написана на небесах”. І, якщо в усіх інших релігіях міф створення є завершеним початком міфологічної системи вірувань, то в Біблії картина Створення світу в Книзі Буття є незавершеним початком творення світової історії, яка знаходить своє завершення у Книзі Апокаліпсису. І вже картина Творення, описана в книзі Буття, є не просто історією встановлення природного порядку в матеріальному світі, а відноситься до розряду знакових систем.

Як ми знаємо, уже Арістотель вказав на розмежування поетичного, універсального та історичного типів нарації. Біблію не можна віднести до жодного з них. Вона також не є поєднанням тільки цих двох типів, позаяк їй властивий ще один тип нарації – філософський, тобто такий, що заторкує універсальні категорії буття. Філософія, як відомо, часто використовує поетичне мислення для ілюстрацій теоретичних доктрин. Історія ж навпаки, уникає цього, але, з свого боку, часто творить міфи, які закріплює в суспільній

свідомості. Філософія, як правило, позбавлена міфологічного мислення, закріпила за собою теоретичний спосіб мислення. У метафоричній теорії Н.Фрая категорії філософський та історичний наративи розмежовуються на основі принципу *Praxis-Theoria*. Історія визначається як першорядна вербальна імітація дії: робить конкретні твердження, які оцінюються з точки зору відношення до правди. Філософія – першорядна вербальна імітація думки: робить конкретні припущення, що підпорядковані критеріям логіки. Поетичне мислення, відповідно, є вторинною вербальною імітацією. Стосовно історизму – це вторинна вербальна імітація дії, що робить конкретні твердження, які жодним чином не підпорядковуються критеріям правдивості; стосовно філософії – це вторинна імітація думки, що виражає універсальні форми мислення, та не підпорядковується законам логіки.

У Біблії органічно поєднані ці три структури, але їх синтез – це зовсім інше утворення, відмінне від кожної з них. Отже, ми доходимо до думки, що наратив Біблії – це зовсім інша форма вербальної структури, це наратив особливого типу, де шляхом використання різних форм нарації, прийомів поетики та риторики поєднується метафоричне й екзистенційне мислення, що сягає рівня об'явлення.

Література:

1. Антипов Г.А. и др. Текст как явление культуры. – Новосибирск: Наука, 1989.
2. Вакенродер В.Г. Одкровення залюбленого в мистецтво ченця // Мислителі німецького романтизму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003.
3. Головащенко С. Біблієзнавство. – К.: Либідь, 2001.
4. Мень А. Исагогика. – М., 2000.
5. Мень А. Историзм Священного Писания // Мень А. Библиологический словарь. – Т. 1. – М., 2002.
6. Огурцов А.П. Процедура понимания и генезис естественных наук // Понимание как философско-методологическая проблема // Вопр. философии. – 1986. – № 8.
7. Рикёр П. История и истина. – СПб.: Алетейя, 2002.
8. Современный философский словарь. – М., 1996.
9. Юдин Б.Г. Понимание и естественно-научный эксперимент // Вопр. философии. – 1986. – № 8.
10. Ясперс К. Истоки истории и её цель // Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994.
11. Ясперс К. Философская вера // Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994.
12. Frye N. *Fearful Symmetry*. – Princeton University Press, 1990.
13. Frye N. *Myth and Metaphor*. – University Press of Virginia, 1996.
14. Frye N. *The Double Mirror* // *Myth and Metaphor*. – University Press of Virginia, 1996.
15. Frye N. *The Great Code. The Bible and Literature*. – New York – London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1982.
16. Frye N. *The Word within the Word* // *Fearful Symmetry*. – Princeton University Press, 1990.

Семен АБРАМОВИЧ (Чернівці, Україна)

МИСТЕЦТВО НАРРАЦІЇ У БІБЛІЙНІЙ ПРОЗІ

Біблія – сакральний текст, створений в давнину за особливими літературними законами, які не збігаються з правилами античної поетики. Тому з часів панування просвітницько-класицистичної критики й секуляризованої культури Біблія взагалі опинилася наче в духовній резервації, набувши статусу якоїсь “паралітератури”. Проте інтерес до літературної специфіки Біблії серед найсерйозніших вчених ніколи не згасав, починаючи з Гердера, який висунув вимогу вивчення гебрайської поезії. Та саме як поезію Біблію, зазвичай, і не сприймали. У старовинних посібниках з теорії літератури її розглядали поза межами традиційних епосу, лірики або драми, відносячи до дидактичного роду. Варто зауважити, що лише теологічна думка Заходу виділяє у Біблії поруч з пророчими, історичними та ін. книги поетичні – на зразок Пісні над піснями. Але такі речі, як специфіка біблійної наративної структури, були об’єктом наукового дослідження лише спорадично.

На жаль, у нас в Україні вивченню Біблії як такої, її літературної специфіки, уваги приділяється дуже мало; моя книга “Біблія як форманта філологічної культури” [1] була, здається, за останні роки чи не єдиною спробою так-сяк узагальнити досягнення в цій галузі й зрушити проблему з місця. Почасти там вже було порушено питання, яким в даному тексті приділяється дещо більша й пильніша увага. Зокрема відзначено, що в біблійних книгах епічний первінь, так само, як і драматичний, репрезентований невиразно¹.

Якщо ж говорити про епічно-наративні структури в Біблії, то одразу ж слід зазначити, слідом за Е.Ауербахом, що епос тут – особливого типу: вчений, порівнявши Гомера й біблійну оповідь, робить висновок: “... важко собі уявити більшу стилістичну різницю між цими двома текстами, хоча обидва вони – древні й епічні. У одному закінчений і наочний образ рівним світлом освітлених, визначених у часі і просторі, без прірв і прогалін поєднаних між собою явищ, що існують на передньому плані: думки і почуття висловлені; події відбуваються неквапливо, мірно, без великої напруги. У іншому – із явищ вихоплюється тільки те, що важливе для кінцевих цілей дії, все інше сховано в темряві; підкреслюються тільки вирішальні кульмінаційні моменти дії, усе, що знаходиться між ними, позбавлено істотності; час і простір залишені без визначення і потребують особливого тлумачення; думки і почуття не висловлені, їх лише підказують нам мовчання й уривчасте слово; ціле перебуває в найбільшій напрузі, що не знає послаблення, усе в сукупності звернено до однієї-єдиної цілі, усе незрівнянно єдине і цільне, але залишається загадковим і темним заднім планом” [2, 32]. Й справді-бо: в Біблії людина береться оповідачем лише в моменти богоспівкування, а все інше залишається за рамками розповіді. Так, наприклад, Бог уперше з’являється Авраамові, коли тому здійснилося вже 75 років. Оповідача зовсім не цікавлять ані дитинство героя, ані його портрет, ані заняття протягом життя, ані інтер’єр його шатра, ані одяг і т.п. У Гомера ж, навпаки, усяка сцена докладно деталізована, розповідь невіддільна від опису: тут навіть

¹ Діалого-драматичне начало не розвинулося тут у власне *драму*: священна *історія* не мусила інсценізуватися на зразок того, як ілюструються в сакральних дійствах індуїзму міфів Вед – це сприймалося б як блюзнірство. Явища ж на зразок весільних хорів, які зафіксовано в тексті Пісні над піснями, або ж бесіда Еклезіяста “зі своєю душею” – теж за жанровою природою своєю ліричні, а не драматичні дихотомії.

другорядні деталі на зразок скульптури на щиті Ахілла розростаються в якісь самостійні розповіді. Гомер і його читач пізнають *тутешній* світ; читач історії Авраама дізнається про те, що людина може, усупереч тяжінню землі, включитися в сферу *нематеріального і невимовного*.

Біблія писалася від особи Бога, *sub specie aeternitatis*, хоча насправді людське авторство тієї чи іншої біблійної книги тут зовсім не приховувалося. Навіть у пророчих книгах Старого Завіту, в яких устами автора говорить сам Вседержитель, людська особистість пророка, його життєвий шлях, його особистий кут зору на події, про які йдеться, часто подаються достатньо розгорнуто. Більш того, слово Боже – це тягар, якого хочеться часом позбутися: “І я був сказав: Не буду Його споминати, і не буду вже Йменням Його говорити! І стало це в серці моїм як огонь той палаючий, замкнений у костях моїх, – і я змучивсь тримати його, й більш не можу!” [Єр. 20:9]. Тому не варто вважати, що біблійній наратції незмінно притаманна нульова фокалізація: “всезнаючого наратора” тут просто немає.

З цим пов’язана ситуація, особливо варта на увагу. Некомпетентна свідомість пересічного секуляризованого інтелігента традиційно сприймає Біблію як “міфологію”, несумісну з реальною історією. Біблійний оповідач ставиться тим само в один ряд з індійським ріші, античним аедом та рапсодом та іншими натхненними поетами-міфологами язичницького світу. Саме такого поета пропонував уквітчати й вивести зі своєї ідеальної держави Платон.

Погляд на наратора Біблії як на “поета-міфотворця” достатньо “авторитетний”: Біблію намагалися трактувати як зібрання вимислів і взагалі “міфологію” починаючи з кінця XVIII сторіччя. Дійшло до того, що до середини XIX ст. учені вважали Вавилон або Ассирію неіснуючими, плодом фантазії авторів біблійного тексту. Лише триумфи археології дозволили зрозуміти Біблію як одне з найбільш надійних історичних джерел історії Стародавнього Сходу взагалі. Підхід у дусі Дж. Фрезера, який бачив у Біблії винятково фольклорно-міфологічний зміст, сьогодні сприймається фахівцями як застарілий (хоча дехто й сьогодні вперто трактує Біблію як “міф і легенду”). Справа в тому, що Біблія якраз і є одним з перших в історії культури текстом, який зафіксував виживання “родимок міфологізму”, ствердив тверезість, правду і реалізм як установки письменства (це не виключає непростих відносин біблійного письменника з фольклорно-літературним узагальненням, яке оперує мовою міфу).

Міфологізація реальності властива якраз “до-біблійному” рівню свідомості. Вже Старий Завіт “цілком пориває з цією філософією давнього світу. Несправедливе твердження, ніби Ізраїль запозичив міф, щоб розповісти про свою віру <...> Концепція *часу* в євреїв визначалася не зміною циклу, але неминучим кінцем його, тобто, була *есхатологічною*. Характер храмового ритуалу не був ані космічним, ані магічним¹, він ґрунтувався на понятті *спокути*. Їхнє уявлення про світ, що їх оточував “у просторі й часі”, не обмежувалося світом первісним, але начебто “продовжувалося” у світ майбутнього, тобто “здійснювалося в історії”. Одним словом, реальність для Ізраїлю була нерозривно пов’язана з властивою саме йому історичною концепцією” [6, 13–14]. У цьому принципова відмінність Біблії як Священної історії від історичної прози античного світу: тут

¹Щоправда, М. Еліаде твердить про існування циклічного часу в давньоєврейській культурі (4, 161 – 174), але й сам зазначає, що дане явище стосується не стільки Біблії, скільки давньоєврейського фольклору, і виникає під впливом оточуючих язичницьких народів.

створилося *концепція часу як чогось такого, що мусить скінчитися*¹. Варто процитувати думку М. Еліаде: християнство – це релігія людини *сучасної та історичної*, яка одночасно знайшла особисту *свободу і лінійний час* (замість часу циклічного) [4, 245].

Саме з цією обставиною пов'язано те, що в біблійній оповіді превалує не поетичне, а риторичне начало, установка на точний опис, часом – сухий “діловий” стиль; насичена образами словесна тканина властива радше текстам, за природою своєю ліричним, як-от вже згадувана Пісня над піснями. Адже нарратор фіксує єдину й неповторну реальність життя, даного Богом один раз, тут немає надій на реінкарнацію або нірвану як вивільнення від пут сансари, як в індійських сакральних текстах. Біблійне слово має насамперед утилітарну функцію: інформувати, напучувати, освічувати. Допомогти вловити Закон і план Божий в хитросплетіннях земного життя, показати шлях до спасіння у Вічності. Звідси й надзвичайна питома вага у Біблії корпусу книг *історичних*, які подають історію обраного народу як досвід богоспілкування.

Писана історія, звичайно ж, не є винаходом Геродота: вже при дворах шумерських царів велися хроніки (наприклад, різнилися династії “до потопа” і “після потопа”). Цю найдавнішу месопотамську традицію безпосередньо засвоює Біблія, але її історична проза – “добрім хайямім” – “книги днів”, або грецькою мовою – параліпомен (хронік), так само, як Книги Царств та ін., – відрізняється перш за все установкою на чітку моральну оцінку: історія народу і вчинки окремих видатних особистостей оцінюються крізь призму Закону. Такий, наприклад, поділ царів Юдеї на “праведних” і “неправедних”, проілюстрований декількома розгорнутими характеристиками: наприклад, історія про нечестивого Ахава та його дружину, язичницю Єзавель, що спробували зруйнувати законність і справедливість, традиційні для юдейської спільноти.

Біблія все ж таки є переважно не “фольклор”, до якого категорії міфу и легенди можна застосувати цілком природно, а *література*, в якій міфологічний склад мислення спростовується самою побудовою оповіді, заснованої на логіко-раціональному і моралізаторському розумінні життя.

Про історизм свідомості біблійних авторів говорять дослідження серйозних учених [3, 28–37]. Одночасно справи днів” концептуально осмислено з погляду вічності, пізніше, у християн, – з погляду прийдешнього Страшного суду. Саме це впливало в першу чергу на середньовічних хроністів, а не традиції античної історичної прози (її вплив в європейських літературах насправді починається з Ренесансу).

У людини наших днів, що звично ототожнює міфологізм із “чудесами”, може виникнути враження, що саме “чудеса Біблії” і є незаперечним свідченням її міфологічної природи. Але чудом у Біблії є швидше *наявність* законів природи, ніж їхнє *порушення*. Та й чудеса тут щонайчастіше природні явища, сприйняті і вмотивовані нарратором як чудесне піклування Бога про світ. Наприклад, “неопалима купина”, побачена Мойсеєм, є рідкісний, але відомий ученим випадок самозаймання ефірних масел, що випаровуються певною рослиною в Синайській пустелі; манна “небесна” – плоди іншого чагарнику, донині уживані в їжу місцевими кочівниками тощо [6]. Є, щоправда, чудеса, які можуть бути цілком сприйняті як літературно-стильова умовність: таке, наприклад, закляття сонцю “стояти”, поки не скінчиться бій, вимовлене Ісусом Навином – у силу літературної конвенційності даної риторичної фігури сонце начебто повинне

¹ На перший погляд, до такого розуміння часу подібне трактування буття в індуїзмі: доки Браhma спить, світ щезає; коли він прокидається – світ відроджується (кальпа та ін.). Але тут йдеться про безликі цикли, тоді як у Біблії саме це життя – єдине і неповторне.

“зупинитися” (у старі часи бій припинявся з заходом сонця). Перебування пророка Йони у череві кита три доби – така сама літературна умовність, образ, що передає жах богозалишеності, поглинення людини гріхом (Йона опирається покликанню йти до Ніневії та проповідувати асирійцям про гнів Божий). Є й ситуації, що виразно нагадують сонно-гіпнотичний стан психіки: перетворення Мойсеевого посоху на змія, що пожер посохи-змії єгипетських жерців, нагадує відомі в старожитності змагання магів, зокрема атмосферу давньоєгипетської чарівної казки, яка зафіксувала страх перед можливостями чарівника, типового гіпнотизера (Мойсей, до слова, мусив як названий онук фараона одержати в Єгипті жрецьке виховання; отож ситуація цілком нормально вписується в певний історико-культурний контекст). Волосся Самсона, що трактується Дж. Фрезером як незаперечне свідчення присутності *сонячного міфу* в історії “рудого” героя, є насправді безпосереднє свідчення давнього звичаю назорейства, присвяти себе Богові: у цьому випадку стародавній єврей не стригся і накладав на себе ще деякі табу; що ж до “сонячного” імені *Шемшон* – від “Шемеш” (Сонце), то що може бути природнішим для тодішнього суспільства, аніж дати рудому хлопчикові це ласкаве ім'я?

Але є також розряд чудес, які не можуть бути потрактовані у подібному історико-культурному або й науковому ключі – чудеса пророків Іллі та Єлісея, у Новому Завіті – чудеса Ісуса Христа й апостолів. Навіть деякі сучасні західні богослови складають зброю перед цими речами: так, окремі протестантські або навіть налаштовані на модернізацію католицькі мислителі схильні оголосити, скажемо, воскресіння Христа “літературним образом”, що не має підстави в реальності. Як трактувати ці ситуації, якщо ми виходимо з того, що Біблія – книга переважно історична?

Характерно, що західне богослов'я часом схильне переносити в цих ситуаціях центр уваги на літературне начало Біблії, на її “поетичні” моменти. І оповідь біблійного автора сприймається як щось однорідне з пізньоантичним жанром *ареталогії* – розповіді про чудеса, які вершили в елліністичному світі боги і напівбоги, що зійшли на землю. Найбільш вражаючі сторінки Біблії, свідчення могутності Бога, творця законів природи, що являє свою владу над ними, у такий спосіб начебто набувають характеру міфологізації.

Ми не будемо тут заглиблюватися в суто релігійну проблему – вірити чи не вірити в цей рід чудес. Наша задача більш скромна: літературознавцеві варто розібратися, по-перше, у функції таких чудес в плинні біблійного сюжету, а по-друге, оцінити, наскільки вони “міфологічні” у безпосередньому, споконвічному змісті слова. І тут виявляється, що даний розряд чудес Біблії виникає значною мірою *на ґрунті літературної культури й традиції*. Якщо Ілля не перевершить пророків Ваала – віра, що проповідується ним, не істинна. Якщо Христос не чудотворець, що виправляє ушкоджену дияволом природу, то він і не Син Божий, якщо він не воскрес, “то і віра наша марна” (1 Кор. 15:14). Якщо не буде Страшного суду, то й скінченість часу не сигніфікована з належною ясністю. В усьому цьому просліджується зовсім не міфологічна, а цілком “культурна”, інтелектуальна логіка, обов'язкова для розвитку біблійного метасюжету повернення людини до втраченого раю. Не будемо вже говорити і про ту обставину, що однієї інтелектуальної енергії тут мало, що чудеса ці “говорять серцю” читача навіть більше, ніж його допитливій думці. Фройд, Юнг або Фромм чітко показали, що ірраціональні моменти нашого сердечного життя не менш цінні і життєподайні, ніж суха логіка, традиційний позитивістський емпіризм. Пізнання може здійснюватися не тільки у формі статистичного опису реалій світу, але й у формі міфо-поетичній. Проте варто відрізнити “дологічне” мислення дикуну від використання міфологічної моделі в літературі. А Біблія саме і являє приклад другого, а не першого підходу.

Коли Біблію відносять до розряду міфології, у цьому в першу чергу позначається інерція атеїстичної пропаганди недавніх років. Але чи можна розглядати Біблію як аналог грецького міфу, що посмертно приніс свої плоди у вигляді вільного, індивідуалістичного літературного мистецтва? Адже Біблія зберігає прикмети міфологізму переважно в самих ранніх, найдавніших своїх частинах, що являють собою пізніший побожний запис тих історій про створення світу та буття патріархів, які нащадки Авраама розповідали друг другу “біля вогнища”. А з Авраама (прибл. XVIII в. до н.е.), про якого свідчать як про цілком історичну особу архіви аморрейських царів, починається смуга чіткої історичної перспективи, що, у свою чергу, фіксується в письмовому вигляді з IX ст. до н.е. (принаймні) як безупинна хроніка, як Священна історія (чудесні явища, що дають ґрунт для розмов про біблійний “міфологізм”, тут лише епізоди). Інша справа, що жанри біблійних книг – переважно не художні, а утилітарні (хроніка, дидактика і т.п.). Але це вже зовсім і не “міфологія” у тому змісті, у якому застосовується категорія міфу до характеристики релігій Стародавнього світу. Це – література, у якій міфу належить не більше місця, ніж у нашій повсякденній духовній діяльності взагалі. У Біблії практично немає прикмет “дологічного мислення”, властивого доісторичній людині, що сприймає світ як “чарівну гру”. Отож і можливості *міфологічного методу*, який можна вільно вживати при аналізі міфу як такого чи його літературної рецепції, у даному випадку виразно обмежені.

Поширився у нас в останні роки і погляд на Біблію як виключно джерело сюжетів для більш пізніх письменників. Такий позитивістський (компаративістичний) підхід, дітище XIX ст., однозначно відводить Біблії роль архаїчного “міфологічного” мотлоху, який, подібно до скрині з мізерією, годен лише для того, аби висмикувати з нього нитки для нового мережива; особливо цінуються тут критичні інтерпретації та пародіювання оригіналу. Але не слід вважати, як отой професор у Чехова, що важливий не Шекспір, а примітки до Шекспіра.

Ігнорування аксіології та літературної структури Біблії як такої – не новина; гіркий досвід XX ст. свідчить, що таке ігнорування здатне привести лише до нових деформацій та перекручень Вічної Книги, до нового витка духовного здичавіння.

Біблія складається саме як *література*, що виросла з одежинок фольклору, складається як вираз допитливого розуму людини, що пізнає світ, не задовольняючись ані філософськими абстракціями, ані поетичними фантазіями, ані міфологізацією сил природи. Її наратор чи не вперше в світовій літературі намагався підкреслити цінність і святість реального й неповторного людського життя, значимість людської особистості, роль морального закону й совісті як регулятора культури. І нам здається, що аналіз цих речей ще не відбувся належною мірою.

Література:

1. Абрамович С. Біблія як форманта філологічної культури.– Київ – Чернівці, 2002.
2. Ауэрбах Э. Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., 1976.
3. Библиейская энциклопедия. – Oxford, 1995.
4. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. – СПб, 1998.
5. Косидовский З. Библиейские сказания. Сказания евангелистов. – М., 1990.
6. Толкование Ветхозаветных книг от книги Бытия по книгу Руфь.– Б .м. [Gospel Assotiation], 1992.

Світлана ПРИТОЛЮК (Тернопіль, Україна)

ХАРАКТЕР НАРАЦІЇ У РОМАНІ К.Е.ФРАНЦОЗА “БЛАЗЕНЬ”

Визначальний вплив на світоглядні принципи К.Е.Францоza мали гуманістичні ідеї просвітителів XVIII ст., які знайшли свій відбиток у творах митця. Саме тому німецький літературознавець Р.Майер у своїй “Історії німецької літератури XIX ст”. розділ про творчість Францоza назвав “Дух класичного періоду проти нового часу” [12, 743]. П.Рейман у свій час зазначив, що “в австрійській літературі XIX ст. Францозові належить одне з перших місць” [13, 44]. Розвиваючи найкращі тенденції своїх попередників – І.Гердера, І.Зейме, Г.Обріста, Францоз близький до традицій групи письменників кінця XIX ст. – Л.Франкля, К.Бека, М.Гартмана.

Щодо літературного напрямку Францозового письма, то літературознавці колишньої НДР, зокрема Пауль Рейман, канонізували письменника як представника “критичного реалізму” [13, 41]. Таку ж думку у свій час висловив і український дослідник Д.Наливайко: “Творчість Францоza загалом розвивалась в річищі німецького й австрійського критичного реалізму і є в ньому одним із примітних явищ” [3, 9]. Німецький літературознавець Й.Германд вписує письменницький доробок Францоza у рамки “бюргерського реалізму”, представниками якого були Фердинанд фон Заар та Марія Ебнер фон Ешенбах [8, 357]. А перший біограф Карла Еміля Францоza, Людвіг Гайгер, констатує, що сам письменник свій творчий метод зображення називав “романтичним реалізмом”: “Романтичним, бо, незважаючи на різючі суперечності, переживши себе відносини зображаються із певною мірою просвітлення, реалізмом – тому, що автор намагається це передати якомога правдивіше” [6]. Саме бажання “передати якомога правдивіше” зумовлювало і вибір наративної стратегії творів письменника.

Роман “Блазень”, який К.Е.Францоз писав майже впродовж двадцяти років, закарбував у собі характерні особливості його манери письма. За своїми жанровими ознаками твір належить до роману виховання, що, у значній мірі, визначає і особливості нарації, метою якої є показ еволюції особистості головного героя. Своєрідність композиції цього жанрового різновиду модифікує всі аспекти структури твору, що виражається, насамперед, локалізацією конфлікту навколо центральної фігури і орієнтації сюжетної лінії у напрямку формування її індивідуальності. “Консервативний” Францоз надає перевагу перспективі ауторіального наратора із характерною їй нульовою фокалізацією [1, 205]. Це дозволяє йому поставити оповідача у позицію, із якої відкривається всеохоплююча перспектива. Епічно дистанціюючись від зображеного, наратор із незворушним спокоєм веде свою розповідь. Саме ауторіальний гетерогенний тип нарації дає можливість письменнику досягнути ефекту ілюзії максимальної об’єктивності. Оповідач стоїть над подіями, які описуються, та героями; він вільно переходить від одного сюжетного епізоду до іншого, як в лінійній просторово-часовій послідовності, так і у вертикальному причинно-наслідковому взаємозв’язку. В романі домінує дух розповіді, за словами Т.Мана, “невагомий, безплотний і всюдисущий”, і “немає для нього розмежування між “тут” і “там” [2]. Це дозволяє розповідному суб’єкту мовлення зображати зовнішні для нього сюжетні події і персонажів із будь-яким ступенем повноти і конкретності просторово-часових координат.

У романі “Блазень” наратору відводиться суттєва роль, яка включає в себе не тільки сам процес оповіді, але й експлікацію ідеї автора та корекцію напрямку читацької думки. На початку роману ауторіальний наратор чітко окреслює наративно означуване

твору – це історія життя єврейського юнака. Вже перше речення розкриває суть зображуваного і налаштовує на іронічно-гумористичний лад: “Герой цієї історії є насправді героєм”, який “усіма силами пристрасно прагне до мети”, і “має героїчне ім’я – Зендер”. “Менш героїчно звучить його прізвище: Глатайз (з німецької Glatteis перекладається як “ожеледиця”), яке по долі випадку, а може, через настрій чиновника, отримав його дід” [5, 12].

На відміну від своїх попередніх творів Француз обмежується тільки коротким натяком на фабулу, не розкриваючи попередньо ідею твору. У концентрованій формі тема роману звучить у назві, яку наратор розтлумачує у наступному абзаці: “Але лише небагатьом було відоме його справжнє ім’я, яке стояло, власне, у його свідоцтві про народження, у повідомленні про набір в рекрути та у свідоцтві про смерть. У Барнові його називали не інакше як “Зендер Паяц”, або частіше “Розелин блазень”. Тому що Розель Курлендер ... виховала його, і поведився він дуже дивно: як “паяц” – думали люди” [5, 12].

Оповідач одразу настроює читача на сприйняття і розуміння наративного коду. “Паяц” – це похідне від італійського “Vajazzo”, що означає “блазень”, “комедіант”. Саме це поняття є центральним пунктом семантичної організації твору. Успадковане від батька-блазня внутрішнє відчуття потягу до сцени, нездоланне бажання стати актором є визначальним моментом мотивації поведінки героя, а також вузловим пунктом сюжетної організації твору. Лише після такого пояснення наратора, коли читач уже готовий до рецепції, починається власне розповідь.

Наратор формулює тезу, яку ілюструватиме протягом усього твору: “Його доля уже тим визначена, що він був сином саме цих батьків і саме ця жінка виховала його...” [5, 36]. Думка про те, що “кожен є ковалем свого щастя” видається авторові роману “найбільшою брехнею” [5, 36].

Перебуваючи за межами сфокусованої навколо головного героя структури, оповідач супроводжує становлення Зендера Глатайза – складний процес, який включає в себе і накопичення знань, в якому йому допомагають учителі “чедера”, а пізніше Генріх Вільд та отець Мар’ян, і набуття життєвого досвіду, який Зендер збирає у різних видах діяльності, починаючи від роботи їздового, учня годинникаря, писаря і, нарешті, актора мандрівного театру. В основі нарації – історія становлення та “освіти” головного героя, який прагне до своєї ідеальної мети – театру. Бажання досягти цієї мети утворює мотиваційне підґрунтя поведінки Зендера Глатайза, який поступово досягає духовної та фізичної зрілості. Коментарі оповідача супроводжують кожен крок героя, акцентуючи увагу на його покликанні і маніфестуючи щоразу новий етап “освіти”, як наприклад: “Так почався третій відрізок у житті цієї дивовижної людини...” [5, 48].

Аукторіальний наратор вільно входить у свідомість героя і повідомляє про різючі зміни, які відбуваються у внутрішньому світі Зендера: “Зовсім іншою людиною повернувся Зендер у своє убоге рідне містечко.... У ньому прокинулась дика енергія, про яку він сам ще кілька днів тому не підозрював... Усі струни його душі натягнулись, так раптово, так сильно, що він сприймав це майже боляче, майже тривожно, ніби втручання чужої, невидимої руки” [68].

Іронічність зауважень наратора підкреслює дистанційованість до предмету оповіді. Е.Шварц та Р.Берман у їх спільній праці відзначили, що автор створює “одночасно дистанцію і м’яку примиренність”: “З астрономічної відстані по-західному освіченої людини Француз споглядає звичаї і культуру жителів містечка із псевдонауковим, трохи поблажливим, але, все-таки, доброзичливим поглядом етноцентричного, а у цьому випадку германоцентричного антрополога... Глибока вдумливість і легкий гумор протистав-

ляються контрапунктивно і досягають разом гротескного ефекту” [14]. Уже сама назва книги є експліцитним вираженням “грайливого нюансу”, адже “Pojaz” (блазень) – це універсальний стереотип зворушливо-комічного.

Під час розповіді наратор дозволяє собі “педантично повчати реципієнта, коментувати дії персонажів, а також давати оцінку, так ніби естетичні відчуття останнього недостатньо розвинуті...” [9, 54]. Як, наприклад, в епізоді, що зображає напружену роботу героя у бібліотеці домініканського монастиря: “Він не припиняв читати, скільки б це не тривало! Це, здавалось, не приносило ніякої користі [...]. Але, навіть якщо це було марним, він все ж таки робив, що міг! “Допоможи собі сам, тоді тобі допоможе Бог” – мудрий вислів із його дитячих літ, про який він давно не згадував, тепер знову звучав у ньому” [5, 124].

Роман розповідається наратором, якого можна метафорично охарактеризувати як “патріархальне божество”. Це всезнаюча, всемогутня і всюдисуща істота, що вільно пересувається у просторі і часі. “Він” приймає рішення щодо долі своїх створінь. Він вирішує, хто з них приречений, а хто буде врятований, і які випробування чекають на кожного. Свої звернення до читача він виражає від третьої особи. Така “Er-Erzählung” дозволяє віддалитися від зображуваного і зберегти функцію керуючої інстанції. Як стверджує Г.Гефлер, це “той”, хто “не хоче позбутися власної ідентичності і при цьому онтологізується, так би мовити, у своїй всезнаючій ролі творця” [5, 124]. Роланд Барт стверджує, що за ширмою третьої особи (“він”) криється міф [4, 43]. Автор одягає маску, наративний минулий час і третю особу – все це, за Бартом, прийоми, за допомогою яких письменник “пальцем показує на маску, яку носить” [4, 49]. Маска – це метафоричний знак, що асоціюється із театром, а якщо йти далі, грецькою трагедією. Це схованка, де творець приховує свою індивідуальну сутність. Дистанція, створена автором між оповідачем і героєм є захисною реакцією. У “Блазні” говорить той, хто боїться сказати “Я”, щоб “не розбудити цим лавину у душі” [9, 60]. Аукторіальний наратор – це літературне втілення авторського ідеалу. На думку Гефлера, через наратора проявляється особистість автора, який через резигнацію від спілкування із світом, після тривалої боротьби, прагне примирення з ним [9, 62]. Фіктивний світ літератури – безмежний простір для реалізації свідомих і підсвідомих бажань. У романі Францоza зустрічається авторське “Я”, яке шукає шлях досягнення гуманістичного ідеалу, що пролягає через подолання невігластва і духовної вбогості. Останні рядки роману сповнені відчутті ейфорії, яку переживає герой. “Молодим умирає той, кого люблять боги”, - завершальний лейтмотив твору. Тлумачення цієї сентенції отцем Мар’яном є останнім акордом: “Хто помирає молодим, насолодився уже найпрекраснішим, що пропонує життя – прагненням до високої мети” [5, 355]. Зендер залишає життя в полоні солодкої ілюзії: “Мое життя... таке прекрасне... таке прекрасне” [5, 356].

Аналіз творів Карла Еміля Францоza дозволяє виділити найхарактернішу рису його письма – особливу манеру розповіді, яка виражається у схильності із точки зору всезнаючого оповідача коментувати і витлумачувати кожен крок героя, та у постійному бажанні керувати процесом рецепції тексту. Багатьом такий стиль розповіді видається іноді “застарілим”, або ж таким, що пережив свою добу. Саме на цю деталь неодноразово вказують літературознавці. О.Маліцкі, зокрема, називає часті втручання у безпосередній перебіг подій “нав’язливими” [11]. Й.П.Штрелка вважає часті коментарі оповідача “спадщиною доби просвітництва”. На його думку, у формі “прямих і безцеремонних повчань” вони, у багатьох випадках, мають дещо “антикварний” присмак [15, 185]. Хоча, літературознавець віддає належне письменницькому хисту Карла Еміля Францоza, визнаючи, що його таланту оповідача цілком достатньо, щоб забезпечити

“читабельність, свіжість і безпосередність”. Навіть на сьогоднішній день, зазначає він, беззаперечно залишається їх інформаційна вартість як культурно-історичних джерел і робить цікавим матеріалом для читання [Там же].

Д.Кеслер зауважив, що навіть із розповідної стратегії можна вчитати, що Француз є консервативною людиною, “нове” у нього не може відбутися” [10, 15]. Однак, він із сумом констатує “нарративний дефіцит” Францоza: “Дивно, що письменник такої великої сили не довіряє своїм можливостям і через втручання оповідача зводить нанівець найкращі ефекти. ... Чим більше читаєш Францоza, тим сильнішим стає розчарування, що він жодного разу не може зважитись на енергійніше напруження, на більш консеквентне опрацювання. Німецька література 19-го століття могла б мати на одного письменника формату Фонтане, Раабе чи, навіть, Келлера більше; але, власне, могла б...” [10, 15].

Е.Й.Герліх вважає, що трагізм Францоza полягає у тому, “що він на півстоліття пізніше з’явився на світ” [7, 21]. “Він був типовим йозефінським просвітителем”, - зазначає вчений, та незважаючи на певну міру “старомодності”, “окремі сцени із його оповідань, як наприклад, прекрасна історія “Естерка Регіна”, його “Блазень” – сповнена романтизму біографія єврейського хлопця із Барнова, а також фабула Міхаеля Кольгаса із “Боротьби за правду”, перенесена на терени русинської Східної Галичини, свідчать нам про Францоza, як про справжнього письменника” [7, 21-22].

Наступ доби модернізму майже не позначився на творчості Францоza. Перебуваючи під сильним впливом естетики пізніх просвітителів, найяскравішими представниками якої були Й.В.Гете та Ф.Шіллер, він намагався зберегти традиції гуманістів, наслідуючи манеру їх письма. Та незважаючи на цю обставину, твори письменника не втратили індивідуальності і зайняли свою нішу в історії австрійської та німецької літератури.

Література:

1. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. – С. 205.
2. Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1960. – Т. 6. – С. 8.
3. Наливайко Д. К.Е.Француз і його роман “За правду” // Карл Еміль Француз. За правду. – К.: Дніпро, 1972. – 351 с.
4. Barthes Roland. Am Nullpunkt der Literatur. Essey. Aus d. Franz. V. Helmut Scheffel. – Frankfurt, 1981. – S. 43-49.
5. Franzos Karl Emil. Der Pojaz: eine Geschichte aus dem Osten. — Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. – S. 12.
6. Geiger Ludwig. Karl Emil Franzos // Jahrbuch für jüdische Geschichte und Literatur 11. – Berlin, 1908. – S. 183.
7. Görlich E. J. Einleitung // Franzos Karl Emil. Halb-Asien. – Graz und Wien: Stiasny Verlag, 1958. – 128 s.
8. Hermand J. Nachwort // Franzos Karl Emil. Der Pojaz: Geschichte aus dem Osten. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. – S. 357.
9. Höfler Günter. Psychoanalyse und Entwicklungsroman. – München: Südostdeutsches Kulturwerk, 1987. – 160 s.
10. Kessler Dieter. Ich bin vielleicht kein genügend moderner Mensch. Notizen zu Karl Emil Franzos (1848-1904). – München: Verlag des Süddeutschen Kulturwerks, 1984. – S. 7-9.
11. Malycky, Alexander. Das Ukrainertum in den Dichtungen von Karl Emil Franzos. – A dissertation submitted to The Graduate School of the University of Cincinnati. – 1961. – S. 103.
12. Meyer R. Die deutsche Literatur neunzehnten Jahrhunderts. – Berlin, 1900. – S. 743-745.
13. Reimann P. Karl Emil Franzos // Von Herder bis Kisch. Studien zur Geschichte der deutsch-österreichisch-tschechischen Literaturbeziehungen. – Berlin: Ost, 1961. – S. 41- 44.

14. Schwarz Egon, Berman Russell A. Karl Emil Franzos: „Der Pojaz“ (1905). Aufklärung, Assimilation und ihre realistischen Grenzen // Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Hg. Von H. Denkler. – Stuttgart, 1980. – S. 384.
15. Strelka Josef Reter. Nachwort // Karl Emil Franzos. Erzählungen aus Galizien und Bukowina. – Berlin: Nikolai, 1988. – S. 169-191.

АНАЛІТИКА ДИСКУРСИВНИХ ПРАКТИК

Edward KASPERSKI (Warszawa, Polska)

GATUNKOWA TOŻSAMOŚĆ POWIEŚCI F. KAFKI (AMERYKA, PROCES, ZAMEK)

Interpretacja powieści F. Kafki wymaga określenia ich gatunku oraz wskazania tradycji, które legły u podstaw *Ameryki, Procesu i Zamku*. Przedkładano w tej dziedzinie rozmaite propozycje. Ich rozbieżność pokazuje jednak, jak dalece utwory Kafki są wieloznaczne i trudne do odczytania pod względem gatunku i tradycji.

W tekście tym ograniczę swoje uwagi do zarysowania sytuacji historycznej, w jakiej pojawiły się powieści Kafki, następnie przejdę do krytyki tych interpretacji *Ameryki, Procesu i Zamku*, które utwory te łączą z homeryckim eposem, a ponadto sformułuję zastrzeżenia do poglądów, które postrzegają w nich parable. Zasygnalizuję również kierunek mojej własnej interpretacji, która, jak sądzę, usuwa niektóre trudności związane z lekturą utworów Kafki jako eposów lub paraboli.

Pisarstwo Kafki ukształtowało się w pierwszych dekadach XX w. Powstawało w zasięgu oddziaływania austro-węgierskiego i europejskiego modernizmu oraz kierunków awangardowych. Kierunki te nieradko zwalczały założenia tego modernizmu. Krytkowały elitarną, „boską” pozycję artysty, programowy estetyzm literatury przełomu XIX i XX w., moralizującą postawę narratora, doktrynę dekadentyzmu, synkretizm kulturowy, przesadną ozdobność secesji oraz wylewność modernistycznej „liryki nagiej duszy”.

Zjawiska te oddziaływały na powieści Kafki i jako pozytywna inspiracja, i jako obiekt sprzeciwu. Rzutowały również na nie doświadczenia realistycznej powieści biograficznej i społeczno-obyczajowej XIX w. Zaznaczył się, jak ukazuje to fantastyka opowiadań *Lekarza wiejskiego, Przemiany* lub *Kolonii karnej*, wpływ tzw. czarnego romantyzmu. Wpływały na Kafkę także mniej uchwytna archaika gatunku.

Konfrontowana z wprowadzaniem do powieści na przełomie XIX i XX w. technik malarskiego impresjonizmu, literackiego autotematyzmu, wielości punktów widzenia (tzw. perspektywizmu), fabularnej kompozycji epizodycznej, monologu wewnętrznego, liryzacji, konstrukcji symbolicznych lub mityzacji, powściągliwa i oszczędna proza Kafki sygnalizowała na pozór powrót do form prostych, na poły kanonizowanych, kompozycyjnie uporządkowanych i zwartych. Dotyczyło to zwłaszcza poetyki powieści realistycznej XIX

wieku, obecnej w dziełach Stendhala, Balzaca, Flauberta, Dostojewskiego, Tolstoja, czy Dickensa.

Wrażenie „bliskich związków” z tą poetyką realistów nasuwało skupienie narracji i fabuły wokół głównego bohatera utworu (w *Ameryce* jest nim Karl Rossmann, w *Procesie* Józef K., w *Zamku* K.), istnienie wielu postaci drugoplanowych, respektowanie ich odrębności i autonomii. Innym nawiązaniem do XIX w. było zachowanie akcji jako kośćca powieści. Również narracja powieściowa Kafki respektowała porządek obiektywny, konstatający oraz analityczny. Wtapiała się na pozór przeźroczystość w fabułę oraz rozwijała linearnie, zgodnie z realistycznymi parametrami czasu, przestrzeni i zależności przyczynowych. Związki Kafki z realizmem mogła sugerować także problematyka społeczna niektórych utworów, zwłaszcza powieści *Ameryka*.

W rzeczywistości cechy realistyczne nie były u Kafki ani kontynuacją poetyki realistycznej, ani jej pełnym odrzuceniem. Uproszczenia motywacji psychologicznej, pogrubienia w rysunku postaci oraz pominięcia (elipsy) w fabule świadczyły, że Kafka ujmował poetykę realistyczną jako środek umownej gry literackiej i że odnosił się do niej z ironicznym dystansem. Posługiwał się nią w sposób rozbieżny z jej założeniami i przeznaczeniem. Pozbawiał ją serio i patosu. Nadawał jej formę dyskretnego pastiszu (stylizacji).

Podlegała ona redukcji i relatywizacji oraz stawała się tylko „sposobem mówienia”, odrębnym stylem, licencją artystyczną, zbiorem chwytów. Gubiła swoją tożsamość. Podlegała różnego typu przemieszczeniom, modyfikacjom i transakcentacjom. Komunikowała w istocie odmienny niż „realistyczny” pogląd na świat.

Interesujące było także to, że Kafka opierał się pokusie uprawiania literackiego autotematyzmu. Rezygnował z demiurgicznej pozycji narratora w stosunku do postaci i relacjonowanych wydarzeń. Uderzała jego ostrożność w zgłębianiu przeżyć wewnętrznych postaci oraz w odautorskim komentowaniu ich postaw, zachowań i reakcji. Dyscyplinie narracji sprzyjała także predylekcja do krótkich form narracyjnych i do form aforystycznych, dyskretnie spuentowanych, nasyconych sparodiowanym dyskursem kancelaryjno-prawniczym. Innym, uderzającym rysem pisarstwa Kafki była skłonność do fantastycznej, animalnej transformacji świata przedstawionego, jak działo się to w *Dociekaniach psa* lub w słynnej *Przemianie*.

Tendencje te wpływały u Kafki, jak się wydaje, z ukrytego prymatu samodzielnego, narracyjno-fabularnego **dyskursu powieściowego** w stosunku do zasady **mimesis**, tj. w stosunku do postulatu wiernego przedstawiania rzeczywistości pozaliterackiej. Narracja Kafki w pewnym sensie rozwijała się i mówiła się „sama z siebie”, zgodnie z immanentną logiką opowiadania. Nie dawała się ani w pełni wyprowadzić z konkretnej rzeczywistości pozatekstowej, ani w niej umieścić. Rozstrzygała tedy o jej rozwoju logika narracyjno-fabularnej **immanencji**. O sugestywności tej narracji nie decydowała już realistyczna **reprezentacja**, lecz artystyczne wystylizowanie i wewnętrzna **koherencja**.

Martin Walser, autor książki *Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka* (1961) stwierdził prawie pół wiekiem, że Kafka, pisarz pogranicza niemiecko-żydowsko-czeskiego, stał się w minionym stuleciu wskrzesicielem antycznego „eposu homeryckiego”. Interpretacja ta klarownie ukazywała nieporozumienia, jakie towarzyszyły pisarstwu Kafki i które, jak się wydaje, obiektywnie wynikały z jego usytuowania na pograniczu rozmaitych, niekiedy sprzecznych kultur i nurtów literackich.

Kafka, zdaniem Walsera, stworzył epicki świat *Procesu* i *Zamku* nowatorsko, z materii „własnej egzystencji”. Inaczej niż uczynił to Homer, zaprezentował ów świat w postaci

zobiektywizowanej „czystej formy”. Powstała ona dzięki wtopieniu się autora i bohaterów w wykreowany, samoistny świat przedstawiony.

Przyjąwszy za kryteria eposu poglądy Hegla z *Wykładów o estetyce* oraz ich rozwinięcie w *Teorii powieści* G. Lukácsa, Walser stwierdził, że w narracyjno-fabularnym świecie Kafki, podobnie jak w antycznym eposie, „wewnętrzność i przygoda zgadzają się ze sobą w sposób przykładowy dla prawdziwego eposu. Egzystencja panów K. i substrat ich akcji (...) nie rozbiegają się, raczej w imponującej zgodności zestrzają się nawzajem ze sobą, aby osądzać człowieka nie w jego „osobie”, lecz w jego „sprawie” (jest nią tu egzystencja), tak jak wymagał tego od eposu Hegel”. Walser uznał, że *Proces* i *Zamek* w pełni odpowiadają warunkom greckiego eposu w rozumieniu Hegla i Lukácsa. Konsekwentnie ujął *Proces* i *Zamek* w jaskrawej opozycji do poetyki powieści. Narzucił prowokujące pytanie, czy utwory Kafki reprezentują poetykę i tradycje gatunkowe eposu, czy przeciwnie, poetykę powieści. Opowiedział się za eposem.

Walser przekonywał, że narracja i fabuła łamią u Kafki normy powieści. Konstatował, że świat przedstawiony odsłania się u niego w „powtarzaniu się części”. Temu też zawdzięczał on epicką „jednorodną, organiczną jednolitość”, różną od kształtującej powieść heterogeniczności, kompozycyjnej celowości i związków przyczynowych „U Kafki, pisał Walser, części nigdy nie są heterogeniczne, ponieważ są wyłącznie wariacjami jednej jedynej czystej formy”. „Dla Homera i dla Kafki nie ma celu, a raczej drogi do celu, ponieważ cel jest już w każdym momencie osiągnięty”. Przejawem tego była autonomia i swoboda układu fragmentów powieści. W *Procesie*, głosił, można wręcz „zakwestionować porządek rozdziałów”.

Rzecznicy teorii eposu uznali, że w *Procesie* i *Zamku* (Ameryka nie spełniała według nich kryteriów eposu) Kafka odszedł od kanonicznych zasad budowy powieści i zastąpił je typową dla eposu **kompozycją wariacyjną**, polegającą na stałym powracaniu w utworze określonych tematów, formuł i sytuacji oraz **kompozycją addytywną**, zastępującą przyczynowy rozwój akcji prostym „nizaniem ogniw” (ich dodawaniem). Dążenie bohatera do wyznaczonego celu zamieniło się u Kafki w „nieskończone komentowanie”, w „niekończącą się interpretację” losu bohatera. Kafka przekształcił tedy powieść fabularną w **powieść hermeneutyczną**. Fabuła i perypetie stały się pretekstem dla komentarza. Podobne zmiany objęły inne składniki utworów Kafki.

Wyznacznikami epickości *Procesu* i *Zamku* miały być tedy: 1) „obiektywność” obu tych utworów osadzona w autonomii formy, 2) ich kreacyjność, pozbawiona wprawdzie realistycznej motywacji, lecz zdolna samodzielnie ukształtować całościowy (w rozumieniu Hegla-Lukácsa), epicki obraz świata, 3) jednorodna, współrzędna i otwarta kompozycja składników całości, 4) wariacyjna powtarzalność części, 5) epicka schematyzacja, petyfikacja i rytualizacja języka. Kafka według tej koncepcji dokonał w XX w. nowatorskiej restauracji i odnowienia eposu homeryckiego. Stworzył wariant eposu odmienny od kojarzonych potocznie z eposami kronik rodzinnych (w stylu *Buddenbrooków* T. Manna) i powieści chłopskich (w rodzaju *Chłopów* W. Reymonta).

Teza ta budzi jednak wątpliwości. Krytyczna analiza przytoczonych argumentów wykazuje, że *Proces* i *Zamek* nie były eposami i że porównywanie Kafki z Homerem jest nieporozumieniem. Oba te utwory Kafki reprezentowały według mnie gatunek powieści. Walser pomylił się w swoim sądzie na temat *Procesu* i *Zamku*.

O powieściowym rodowodzie obu utworów decydowała przede wszystkim ich aksjologiczna różnorodność, orientacja na wydobytą przez M. Bachtina „różnojęzyczność” świata przedstawionego oraz na „problemowość, swoistą znaczeniową otwartość i żywy kontakt z niegotową, stającą się rzeczywistością (otwartą terażniejszością)”. Przedstawiały one

powieściową kreację bohatera, który – w przeciwieństwie wysokiej, heroicznej jednoznaczności bohatera epickiego – łączył wieloznacznie cechy pozytywne i negatywne, niskie i wysokie, komiczne i tragiczne.

Z drugiej strony, utwory Kafki sygnalizowały także krach założeń powieści XVIII i XIX w. Odchodziły od dominującego w XIX w. historyzmu; rezygnowały z oświeceniowego optymizmu i dynamizmu poznawczego; odstępowały od postępowego programu społecznego i kulturowego. Kładły akcent na istnienie w świecie struktur archetypicznych, na rolę niewiadomego i nieznanego w kształtowaniu losów człowieka, na nieuchronność alienacji. O ile powieści oświeceniowo-realistyczne ukazywały poszukiwanie przez bohatera prawdziwych wartości – a zatem krzewiły wiarę w ich istnienie – powieści Kafki bądź to podrywały w ogóle wiarę w istnienie takich wartości, bądź to wąpiły w ich osiągalność.

Powieściowe spojrzenie Kafki na świat ulegało tu zawężeniu. Poznawczy empiryzm powieści realistycznej zamienił się, jak ukazywało to opowiadanie *Wyrok* i *List do ojca*, w ukryty, autorski autobiografizm. Postawa krytycyzmu wobec świata przekształcała się stopniowo w mitologizację rzeczywistości. Powieści Kafki rezygnowały z badania i krytyki rzeczywistości społecznej. Wypierała je analiza przeżyć i sytuacji egzystencjalnej samego powieściopisarza, powieściowa stylizacja form i języków, mityzacja sytuacji głównego bohatera.

Przemianom tym towarzyszyło także nasilenie pesymizmu, postrzeganie w świecie niepokonalnych barier, nieprzenikalnych mechanizmów i nierozwiązywalnych sprzeczności, podkreślanie roli przypadku i czynników niewiadomych, zastępowanie obrazu historycznego i społecznego rozwoju rzeczywistości obrazem świata czy to jako „zakłętego rewiru”, niewzruszonego w swym powtarzalnym trwaniu, czy to jako niezrozumiałego **chaosu**. Dawały o sobie znać kryzys humanizmu i dążenie pisarza do skupienia się na sobie samym. Rysowała się przewaga powieściowych *signantia* nad *signata*. Kafka zapowiadał w swych powieściach **prepostmodernizm**, czy może inaczej, postmodernizm *avant la lettre*.

Sumując, powieści te ucieleśniały historycznie synkretyczne dążenia, heterogeniczną kompozycję oraz polifoniczny styl własnej epoki. Ich ideą przewodnią był raczej estetyzm, a nie, jak wielokrotnie twierdzono, moralizm lub religijny eschatologizm. Te ostatnie stanowiły, jak się wydaje, wyraz spóźnionej, egzystencjalistycznej recepcji pism Kafki w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. Wynikały one z czasowego oddalenia i oderwania sytuacji lektury od historycznego kontekstu jego powieści, a nie z trafnego rozpoznania ich własności.

Ale powieści Kafki nie kojarzono wyłącznie z eposami. Zauważono, że posługiwał się on również obrazowymi uogólnieniami o charakterze symboliczno-nastrojowym. Nasuwało to myśl, że ewoluował on w *Procesie* i *Zamku* ku gatunkowi „powieści parabolicznej”. Kafkę uznano w konsekwencji za twórcę gatunku powieści paraboli, której wybitnymi realizacjami stała się w XX w. *Dżuma* A. Camusa oraz *Stary człowiek i morze* E. Hemingwaya.

Parabolizm powieści Kafki wydaje się jednakże ograniczony. Wydobywa to sam charakter paraboli. Parabola, pisał trafnie Hegel w *Wykładach o estetyce*, „wychodzi ze zdarzeń zaczerpniętych ze zwyczajnego życia i podkłada pod nie jakieś znaczenie wyższe i ogólniejsze, dążąc do tego, aby poprzez takie samo dla siebie pospolite zdarzenie uczynić znaczenie zrozumiałym i naocznym”. W interpretacji Hegla parabola odnosiła się do konkretnego czynu, faktu lub wydarzenia, które traktowała jako ilustrację pouczającego sensu ogólnego. Istotą paraboli było zawarte w niej **porównanie** oraz ukryta w nim **nauka moralna** lub, jak w ewangeliach, **nauka religijna**.

Otóż nie wszystkie utwory Kafki zdradzały cechy paraboli. Inna była sytuacja form krótkich, jak niektóre opowiadania i nowele, inna form ekstensywnych, jak powieść. O

parabolicznej wymowie nowel, opowiadań i miniatur Kafki decydowała po części sama krótkość formy oraz wymuszona nią ekonomia wyrazu. Parabola wydaje się opowieść *Kolonia karna*, ale i tu jest już sporne, czy parabolą jest opowiadanie *Wyrok*. Rzecz komplikowała się jeszcze bardziej z formami ekstensywnymi. Wypełniał je bogaty, różnorodny materiał, który stawiał opór parabolizacji.

Przeciwno parabolicznej interpretacji powieści przemawiał ponadto historyczny fakt, że parabola powstała jako zwięzły, zwarty i zamknięty gatunek moralistyczny i dydaktyczny, zbliżony do bajki. Odbiegała ona od swobodnej, otwartej, podatnej na eksperymenty i zmieniającej się poetyki powieści oraz od jej świeckiego i poznawczego etosu doświadczania rzeczywistości bezpośrednio, w jej nierozstrzygniętym stawianiu się i zmienności. Otwartość wobec przeobrażeń rzeczywistości i zdolność ich wchłaniania określała podatny na eksperymenty i zmiany charakter formy powieściowej. Zwrot ku parabolom musiałby w oznaczać dążenie do jawnego zamknięcia lub zawężenia formy powieści, do jej zastygnięcia.

Podstawę paraboli tworzyły kręgi „wartości istotnych”, autonomicznych i uprzednich wobec bytu, niezależnych od historycznego dziania się, co więcej, nadrzędnych wobec niego. Parabola wykluczała eksperymentowanie w dziedzinie fundamentalnych wartości. Nie uznawała ich krytyki; nie przyjmowała do wiadomości ich upadku, braku bądź relatywizmu. Nie tolerowała odmiennych, lecz równorzędnych etycznie punktów widzenia. Różnice dotyczyły także skonwencjonalizowanego i hieratycznego języka paraboli, krańcowo odmiennego od giętkiej, powieściowej polifonii oraz od wielości i różnorodności języków powieści, dopuszczających swobodną grę słowem oraz stylami.

U źródeł gatunku paraboli znajdował się, innymi słowy, trwały, niewzruszony ład normatywny, zaś rzeczywistość uzyskiwała istotność jedynie o tyle, o ile do niego się naginała albo o ile się mu przeciwstawiała. Parabola stanowiła w założeniu formę spetryfikowaną i tautologiczną. Odkrywała w świecie i dzianiu się głównie to, co sama wcześniej z góry założyła. Ignorowała nieprzerwane i nieprzewidywalne stawanie się bytu i wartości. Powieść, odwrotnie, zawsze starała się wchłonąć i oswoić to, co żywe, bieżące, nowe i wcześniej nieznanne.

Otóż powieści Kafki, inaczej niż gatunek paraboli, nie komunikowały zakrzepłych znaczeń religijnych i filozoficznych. Nie proponowały także zamkniętego obrazu świata. Nie sprowadzały go do wzoru, w którym zbiór elementów tworzących ów świat jest skończony, policzalny i przejrzysty, zaś relacje w nim są ostatecznie zdefiniowane i nienaruszalne. Nie sprowadzały powieściowego dziania się do ruchu powtarzalnego, zgodnie z obrazem, jaki narzucał mit Syzyfa w interpretacji A. Camusa. Sądzę, że mimo posługiwania się niekiedy stylizacją paraboliczną, w powieściach Kafki dochodził do głosu świecki, racjonalistyczny oraz estetyczny pogląd na świat, nie zaś doktrynalny pogląd religijny lub filozoficzny. Interpretacje paraboliczne zwykle mieszały lub myliły literackie obrazy postaw etycznych, religijnych lub filozoficznych w utworach Kafki z postawą samego Kafki.

Kafka kompromitował w powieściach pojmowanie literatury jako instrumentu służącego przekazywaniu sensu moralizującego, tj. jako narzędzia, w którym ogólne esencje (idee) wcielają się w egzystencję. „Został na nas nałożony jedynie obowiązek negacji – pisał w jednym z aforyzmów – to, co pozytywne, zostało już nam dane”.

Potwierdzała to jego koncepcja języka. „Mową, pisał w *Rozważaniach o grzechu*, można się posługiwać do wyrażenia wszystkiego, co jest poza światem zmysłowym, jedynie aluzyjnie, ale nigdy, nawet w przybliżeniu, w formie porównawczej, gdyż stosownie do świata zmysłowego zajmuje się ona tylko posiadaniem i jego związkami”. Ten prymat aluzji nad metodą porównawczą sam w sobie deprecjonował parabolę, której istotą było porównanie.

Dominanta powieści Kafki nie znajdowała się jednakże ani w eposie, ani w parabolі. Uważam, że należy je czytać 1) raczej przez pryzmat tłumionego **komizmu** niż ponurego, moralizującego **serio**, jak to zwykle czyniono dotychczas. Ich punktem odniesienia była 2) raczej szeroko pojęta **groteska** (łącznie z makabreską, która puentowała *Proces*) niż egzystencjalny **tragizm**. Myślę też, że więcej niż kontekst eposu wyjaśnia w powieściach Kafki 3) polifoniczny kontekst barokowej **powieści próby** (*Prüfungsroman*). Sądzę, że kolejna rocznica śmierci Kafki w 2004 roku nadarzy okazję, by bliżej zająć się tymi trzema problemami.

Олена МАЦИБОРСЬКА (Луцьк, Україна)

МОДЕРНІЗАЦІЯ МІФОЛОГІЧНОГО НАРАТИВУ В ОДІССЕЇ АКМЕЇСТІВ І НЕОКЛАСИКІВ

Рецепція міфу в поезії модернізму, в тому числі у творчості неокласицистів (російських акмеїстів – М.Гумільова, С.Городецького, О.Мандельштама, А.Ахматової; українських неокласиків – М.Зерова, М.Рильського, Ю.Клена, П.Филиповича, М.Драй-Хмари), знаходиться в центрі уваги літературознавства ХХ – початку ХХІ ст. Дослідження вчених у цій галузі необхідно поділити на дві групи: одні праці утворюють методологічну основу (доробок Є.Мелетинського [14], Ю.Лотмана [12], М.Іванова [8], Я.Поліщука [20] тощо); інші розкривають окремі аспекти творчого осмислення міфу поетами, аналізуючи передусім, інтерпретацію архетипів, міфологічних образів і сюжетів (праці М.Богомолова [1], Ю.Мартиненко [13], Л.Борецького [2], В.Віленкіна [3] та ін.). Проте специфіка міфотворчості, зокрема міфологічної нарації, в поезіях українських та російських неокласицистів у зіставному аспекті фактично ще не розглядалася, чим зумовлена актуальність зазначеної у заголовку проблеми. *Мета* нашої розвідки полягає в тому, щоб, враховуючи типологічну спільність, національні та індивідуально-авторські особливості, простежити процес модернізації міфологічного нарративу в поетичній творчості акмеїстів і неокласиків.

Під час дослідження цієї проблеми виникають труднощі, пов'язані із співвідношенням понять *нарратив – поезія*, *нарратив – лірика*, *нарратив – міф*. Отже, постає необхідність визначитись у вихідних позиціях.

Поняття *нарративу* в класичній наратології традиційно пов'язується лише з епічними прозовими творами, але структуралісти включають в її сферу твори всіх видів, “излагающие тем или иным образом историю” [26, 19], отже, нарративність властива поезії. Причому здавна: пам'ятки літератури – твори поетичні (“Одіссея” і “Іліада” Гомера, “Калевала”, “Пісня про нібелунгів” тощо). Не виняток і пізніша поезія, в тому числі модерністська, зокрема вірші та поеми неокласицистів – “Любовники” і “Дракон” М.Гумільова, “У самого моря” і “Северные элегии” А.Ахматової, “Під новий рік” і “Сон” М.Зерова, “Коли розквітнуть квіти...” і “Ямби” П.Филиповича, “Ой, колом сонце до гори...” і “Ведмідь-гора” М.Драй-Хмари, “Конкістадори” і “Прокляті роки” Ю.Клена тощо.

Наративне начало поезії проступає і в ліриці, де воно виконує допоміжну роль. У творах модерністів, тяжіючих одночасно до самовираження та витворення нової реальності [10, 342], до суб'єктивації об'єктивного та опосередковування суб'єктивного [17, 173] ліричне й епічне начала поєднуються; це призводить до епізації ліричних творів, до появи в них наративних первнів та ліризації епосу¹. В.Державін, аналізуючи поезію М.Зерова, слушно зазначав, що “основним у поезії Зерова лишається ... епічний образ, який, розгортаючись у мистецькому вислові, тією чи іншою мірою ліризується і вторинно викликає певні суб'єктивні рефлексії, алюзії, емоції” [6]. А російський дослідник М.Голубков зауважує, що, зокрема, для ліричного героя В.Маяковського “характерно резкое изменение пропорций между изображением и выражением”, наслідком чого “оказывается появление в лирическом произведении событийного ряда” [4, 118]. Думки В.Державіна і М.Голубкова можуть бути поширені на творчість усіх модерністів, в тому числі акмеїстів і неокласиків.

Неоднозначно вирішується дослідниками проблема співвідношення міфу з наративом. Одні вчені протиставляють міф розповіді (О.Фрейденберг [25], Ю.Лотман [12], О.Лобок [11]), інші вважають, що міф сам є розповіддю (Я.Парандовський [20], М.Стеблін-Каменський [22], Т.Муравйова [18]). На нашу думку, міф-реальність не суперечить міфу-розповіді: він – поняття багатозначне – це і форма світосприйняття, і спосіб пізнання світу, і особлива реальність, і форма наративу. Отже, під міфом, в наратологічному значенні, розумітимемо “традиційний наратив, як правило пов'язаний з релігійними віруваннями і ритуалом, що виражає світобудову, походження людини й людства, розповідає про подвиги богів і героїв” [23, 67], йому властиві апостеріорна нарація та третьоособовий або безособовий наратор.

Різнобічне творче осмислення міфу модерністами, зокрема неокласицистами, (відтворення міфологічної свідомості, інтепретація образів і сюжетів, впровадження міфу як форми художньої умовності) зумовило його вплив на наративну стратегію, який зміцнює синтез лірики й епосу. Аналіз творчого доробку акмеїстів і неокласиків доводить, що в них не лише наслідуються деякі ознаки “класичного” міфологічного наративу, а й набуваються нові.

Модернізація міфу насамперед спостерігається в одиссеї російських та українських поетів. Першоджерелом чисельних творчих інтепретацій є поеми Гомера, з них письменники запозичили образи та сюжет, трансформуючи їх і видозмінюючи розповідь згідно художнього задуму. Типологічними рисами таких творів є гомодієгетична (першоособова) симультанна нарація та самоцитований або автономний монолог; вони ліризують наратив і створюють умови для повнішого розкриття *Я-героя* і *Я-наратора* (“Возвращение Одиссея” М.Гумільова, “Золотистого меда струя из бутылки тебла...” О.Мандельштама, “Мотивы “Одиссеи”, “Саломея”, “Навсікая” М.Зерова, “Плещуть на вогкому березі води, ясні й переливні...”, “Як Одиссей, натомлений блуканням...”, “Мандрівки” М.Рильського, “Шляхами Одиссея” Ю.Клена.). Типологічні збіги у творах українських і російських поетів ґрунтуються на засадах модернізму, неокласицизму і неоміфологізму. Заміна традиційного для міфу типу наратора (третьоособового, безосо-

¹ Проблемі наративності в ліриці було присвячено доповіді О.Лапко “Авторський голос у ліричному творі: наративний і психологічний аспекти (на матеріалі збірки Тодося Осьмачки “Круча”)” на VI Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих вчених (Київ, 2003) та М.Ткачука “Я-випромінювальне”, “Я-випромінюване” у структурі ліричного наративу Івана Франка” на Міжнародній конференції “Наративні виміри літератури” (Тернопіль, 2003). Див. програми конференцій.

бового) іншим (першоособовим) і домінуюча роль монологів виявляють принцип суб'єктивізму в модерністському мистецтві та водночас здійснюють реміфологізацію – зміщують акцент першоджерела. Тенденції оновлення міфу, що, як стверджує Є.Мелетинський, були започатковані ще Р.Вагнером, поєднавши власне міфологічні принципи побудови цілісного тексту з ліричними та драматичними [15, 62]: в одиссеї акмеїстів і неокласиків ліричні принципи виявляються в монологах та образі оповідача, а драматичні – в симультанній нарації та сценах.

Модернізація міфологічного нарративу підпорядкована особливому ставленню поетів-неокласицистів до *слова*: першоособовий наратор (оповідач) несе більшу відповідальність за *слово-оповідь*, ніж наратор третьоособовий (розповідач) і, тим більше, безособовий; в самоцитованому чи автономному монолозі точніше виражається стан героя і відображаються події. Принагідно зазначимо, що *слово* безпосередньо асоціюється з образом Одиссея: ітакському цареві притаманне “умение красноречиво и убедительно говорить” [15, 243]. Такі асоціації є структуротворчими чинниками гумільовського циклу “Возвращение Одиссея”, віршів “Золотистого меда струя из бутылки стекла...” О.Мандельштама, “Плещуть на вогкому березі води, ясні й переливні...” М.Рильського, “Шляхами Одиссея” Ю.Клена, сонетів М.Зерова, за всієї розмаїтості ризновидів основного структурного компоненту – монологу: монолог-роздуму (М.Гумільов, М.Рильський), монолог-оповідь (О.Мандельштам, М.Зеров), ораторський монолог (М.Зеров, Ю.Клен). Кожен з поетів, спираючись на принцип асоціації і модернізуючи структуру інваріанта, досягає вирішення своїх художніх завдань.

Проте в одиссеї українських і російських неокласицистів національні особливості оновлення міфологічної нарації увиразнюються на рівні *мети/абстракту*. Тексти неокласиків, на відміну від текстів акмеїстів, характеризуються чіткою моралізацією, що є спіралеподібним типологічним сходженням їхньої творчості з творчістю класицистів:

І їли ми, і забували дім,
Сім'ю й родовище, в краю чужім
Ладні до віку жить на готовизні.
Та мудрий цар не дав лишитись нам
І силоміць нас повернув отчизні –
В науку іншим людям і вікам
[7, 24-25] (“Лотофаги” М.Зерова);

Жадним даром не нехтуй та пильно чатуй
І, на поклик вітрів розгортаючи крила,
В слушну мить напинай прудкоході вітрила.
Наодинці, лише свою мрію милуй!
Пам'ятай: в'ється дим кучерявий з-над хат,
Зріє хліб і червоні хитаються маки
Там, де рідна на тебе чекає Ітака
І занедбаний твій маєстат
[9, 51] (“Шляхами Одиссея” Ю.Клена).

Уже з цих уривків видно, що мета нарративної інтерпретації міфологеми подорожі Одиссея – акцентувати увагу на патріотизмі героя і тим підкреслити його зразковість. Прикметним є те, що вірш Ю.Клена “Шляхами Одиссея” (1943) – це моралізаторська реакція на вірш М.Рильського “Плещуть на вогкому березі води, ясні й переливні...”

(1919). Обидві поезії утворюють цілісний діалогічний текст. У вірші М.Рильського, якому повчальність не властива, ліричний герой-оповідач захоплюється невідомим фантастичним світом, про який розповідає Одисей і в існування якого він повірив. Ю.Клен, спрямовуючи увагу реципієнта на вірш М.Рильського, надає творові характер повчання-напучення, наголошуючи на ідеї вірності Вітчизні. Отже, *текст Рильського – Клена* – це творчий діалог, зіткнення двох дискурсів – символістського (М.Рильський) і неокласицистського (Ю.Клен). Подібний *текст/діалог* утворюють сонети П.Филиповича (“Саломея”) і М.Зерова (“Саломея”, “Навсікая”), останній в інакомовній формі висловлює другові “пораду залишити біблійні перекази і надати перевагу античності” [24, 182-183]:

І Саломея!.. Ще дитя (дитя!),
А п’є страшне, отруєне пиття
І тільки меч і помсту накликає.
Душе моя! Тікай на корабель,
Пливи туди, де серед білих скель
Струнка, мов промінь, чиста Навсікая
[7, 59] (“Саломея” М.Зерова).

Моралізація в неокласиків пов’язана з давньою традицією повчальності в українській культурі [16], а також зумовлені державоцентризмом їхньої творчої концепції – необхідністю утвердити засади розбудови цивілізованої європейської країни.

Російським же поетам притаманний антропоцентризм, тому їхній ліричний герой-оповідач переслідує іншу мету – самовираження. Почасти це пояснюється закоріненістю акмеїзму в символізмі. У монологіях і наративі розкривається не лише світосприйняття героя чи наратора, а й творчий і життєвий світогляд самих поетів, у сконцентрованому вигляді відображені ключові положення концепцій людини і часо-простору їхньої творчості. У неокласиків же вираження цих принципів відіграє іншу роль: воно не мета, а складова частка структури творів, яка підпорядковується їхньому головному завданню. Ці національні особливості зумовлені конкретно-історичними обставинами: державоцентризм українських неокласиків пояснюється тим, що для них поняття творчої та особистої свободи пов’язано з поняттям вільної і культурної Батьківщини, із здобуттям незалежності для неї, тоді як антропоцентризм акмеїстів походить від традиційного для російської літератури протиставлення свободи людини, свободи творчості державному устрою (поети-декабристи, О.Пушкін, М.Лермонтов та ін.).

Визначення національних рис унааявлює індивідуально-авторські особливості модифікації міфологічного наративу в одисей акмеїстів і неокласиків, котрі яскраво проявилися в поезіях М.Гумільова і М.Зерова. Індивідуальність кожного з них простежується в різноплановості оновлення первісної нарації. М.Гумільов у циклі віршів “Возвращение Одиссея” модернізує драматургічність поеми Гомера¹, змінюючи *показ* душевних переживань героя безпосереднім їх *вираженням* в монологіях – внутрішньому (“У берега”) та зовнішньому (“Избиение женихов”, “Одиссей у Лаэрта”), що співвідно-

¹ На поєднання ліричного, епічного та драматургічного начал в поемах М.Гумільова вказувала А.Ахматова [5, 483]. Це було властиво і самій поетесі (“Поэма без героя”).

силь гумільовській твір з ліричною драмою, властивою модернізму¹. Уподобіє цикл драмі його членованість: три його частини сприймаються як три акти драми. На відміну від російського поета, М.Зеров, навпаки, притлумлює драматургічність Гомерового твору: сонети “Саломея” і “Навсікая” “функціонують” лише як зав’язка та розв’язка; вони не утворюють повноцінного драматичного дійства, виводячи проміжні події в підтекст. А цикл поезій “Мотиви “Одіссеї” загалом позбавлений драматургічних ознак, в ньому інтерпретуються різні події, не пов’язані між собою причинно-наслідковими зв’язками, необхідними для драми, тоді як гумільовський цикл зображує епізод повернення Одіссея в цілісності та послідовності подій.

Особлива риса “Мотивів “Одіссеї” М.Зерова – зміна наративної ситуації всередині циклу: якщо “Лотофагам” властивий гомодієгетичний наратив, то “Телемаху у Спарті” – гетеродієгетичний наратив з явним наратором. Такий спосіб реміфологізації в поєднанні із сонетною формою є своєрідним експериментаторством поета, виразною ознакою модерністського мистецтва, зокрема авангардистського, якому традиційно протиставляється неокласицизм.

Зближає М.Гумільова і М.Зерова те, що їхнім творам притаманна трансформація первісного сюжету, а відрізняють її способи. У гумільовській поезії звична сюжетна формула *від’їзд/повернення* перетворюється на зворотню – *повернення/від’їзд*: Одісей повертається до Ітаки не для того, щоб залишитися там, а щоб знову поїхати з метою служити “богу тривоги на чорних путях” Така зміна сюжету провадить думку автора про необхідність безупинного руху і недопустимість спокою, котрий рівнозначний смерті. Разом з тим у тексті вказано причини, що не дозволяють героєві залишатися вдома: присяга Афіні (“Нет, союза не нарушу я С неоторною богинею”), а також переконання Одіссея в невірності дружини (“Пусть не запятнано ложе царицы – Грешные к ней прикасались мечты”, “...ласки знойные жены, Увы, делимые с другими...”), при цьому образ Пенелопи деміфологізується.

По-іншому змінює первісний сюжет М.Зеров. У “Лотофагах”, згідно з оповіддю наратора-учасника Одісеевого походу, мандрівники повернулися на Батьківщину, тоді як у Гомера – в його “Одіссеї” – всі загинули. Отже, автор трансформує сюжет і змінює тип наратора, що має принципове значення для сприйняття тексту. Передбачаючи реакцію критиків, автор зазначав, що у творі вони “*можуть* (курсив мій – О.М.) доглянути... апологію примусової українізації” [7, 802]. Однак оце *можуть* у поєднанні з кординальністю інтерпретативного спотворення сюжету і нарації свідчить про іншу авторську позицію: “Лотофаги” – не апологія, а критика “примусової українізації” в дусі хатынства². Унаявлення же наратора в сонетах “Телемаху у Спарті” дає змогу авторові висловити власне захоплення образом Гелени [7, 802] та підкреслити принцип калагатії, втілений в її образі: Гелена в “Одіссеї” – це поєднання краси і мудрості, краси і добра.

Отже, модернізація міфологічного наративу – невід’ємна частка рецепції міфу в поезії українських і російських неокласицистів. Типологічні сходження в оновленні мі-

¹ У цьому аспекті доцільно порівняти цикл М.Гумільова “Возвращение Одиссея” з ліричними трагедіями В.Маяковського “Владимир Маяковский” і Лесі Українки “Одержима”. Зазначимо також, що твір В.Маяковського, як і цикл М.Гумільова, – інтерпретація “Одіссеї” Гомера.

² У справедливості сказаного переконує і твердження С.Павличко: “Модернізм” неокласики асоціювали з “Українською хатою”, зокрема з її поетичною рубрикою. Націоналістичний, індивідуалістичний, ніцшеанський дискурс “Хати” у 20-х із зрозумілих причин швидко загубився. Отже, в “Книгарні” знаходимо вкрай жорсткі оцінки Зерова на адресу Олеса, Чупринки, Філянського, взагалі поезії “Хати” [19, 191].

фу зумовленні засадничими принципами модернізму, зокрема неокласицизму, та неоміфологізму. Водночас воно національно ідентифікується в меті нарративу та унаслідок унікальності в індивідуально-авторських особливостях. Модернізуючи міф, письменники розкривають у такий спосіб світосприйняття персонажа, наратора та автора, взаємозв'язок яких потребує детальнішого вивчення.

Таким чином, модернізація міфологічного нарративу неокласицистами дала їм можливість визначити й виявити концептуальні ознаки своєї творчості.

Література:

1. Богомолов Н. Читатель книг // Богомолов Н. Русская литература первой трети XX века. Портеты. Проблемы. Разыскания. – Томск: Водолей, 1999. – С. 52-80.
2. Борецький Л. Християнські мотиви та античні образи в поезії Ю.Клена // Класична спадщина і сучасне художнє мислення: Зб. наук. праць до 60-річчя М.І.Борецького. – Дрогобич – Чернівці: Коло, 2001. – С. 156-168.
3. Виленкин В. Образ “ветра” в поэтике Анны Ахматовой // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. III. – С. 138-153.
4. Голубков М. Русская литература XX века: После раскола. – М.: Аспект Прогресс, 2001. – 267 с.
5. Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы. – 590 с.
6. Державін В. Поезія Миколи Зерова і український неокласицизм // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 1. – С. 522-541.
7. Зеров М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. Поезії. Переклади. – 834 с.
8. Иванов Н. Мифотворчество русских писателей (М.Горький, А.Н.Толстой). — Ярославль: ЯГПУ им. К.Д.Ушинского, 1997. – 145 с.
9. Клен Ю. Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – 461 с.
10. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – 636 с.
11. Лобок А. Антропология мифа. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. – 688 с.
12. Лотман Ю. О мифологическом коде сюжетных текстов // Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2001. – С. 670-673.
13. Мартыненко Ю. Мифологические энтропонимы в поэзии Мандельштама // Русский язык в школе. – 2000. – № 6. – С. 57-63.
14. Мелетинский Е. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература, 2000. – 407 с.
15. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – Т. 2: К-Я. – 720 с.
16. Мовчан В. Традиція повчальності в українській філософській думці // Людинознавчі студії: Зб. наук. пр. ДДПУ. – Вип. 7. – Дрогобич: Каменярь, 2003. – С. 44-53. Див. також: Мовчан В. Моральне повчання в українській культурі // Діалог культур. Україна в світовому контексті. – Львів: Каменярь, 1996. – С. 82-100.
17. Моклиця М. Основи літературознавства. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 192 с.
18. Муравьева Т. Сто великих мифов и легенд. – М.: Вече, 2002. – 480 с.
19. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія, – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
20. Парандовский Я. Мифология. Верования и легенды древних греков и римлян. – К.: Дет. лит., 1971. – 272 с.
21. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
22. Стеблин-Каменский М. Миф. – Л.: Наука, 1976. – 104 с.

23. Ткачук О. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
24. Филипович П. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1989. – 196 с.
25. Фрейденберг О. Миф и литература древности. – М., 1978.
26. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Софія БОРОДАВЧУК (Тернопіль, Україна)

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ (СПРОБА НАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ)

Західноукраїнська проза міжвоєнного двадцятиріччя – великий неосвоєний материк української культури. Критика розпочала активне виділення в ньому окремих імен із загального масиву. Критерії такої уваги ще не мають єдиного дискурсу і рівнів. Не зжиті ідеологічно-соціальні, мають місце особистісно-причинові, грає роль випадковість, рідше, на жаль, достосовано художньо-естетичні фактори. Зайняв обширну нішу і фактор випадковості.

Естетична вартість художнього твору ще не стала головним чинником критерію. Причиною бачиться невизначеність загального дискурсу аналізу, місця в ньому різновекторних ідеологічних течій, напрямків, стилів. Це зумовлює апіорний поділ творів на більше і менше цікаві чи вартісні, виводить значну їх кількість із загального континууму, з культурологічного дискурсу, звужуючи і без того мало оприлюднений текстовий простір західноукраїнської літератури періоду між двома світовими війнами.

У сучасному теоретичному літературознавстві, наповненому новітніми тенденціями, зі зміною суспільних векторів, динамікою культурологічних процесів, їх глобалізацією багато творів цього періоду може цілком зникнути з поля зору критики. Це збільшить кількість лакун у вітчизняному ідейно-естетичному просторі, звужить коло впливів морально-етичного ідеалу літератури.

Аналізуючи дослідження і публікації з даної проблеми, слід зазначити, що вони стосуються загалом і в цілому тогочасного літературно-мистецького процесу, не мають єдиної ідейної та культурологічної метаоснови, розкривають окремі вужчі аспекти цього складного явища. Так Роман Рахманний (Олійник) досліджує літературний текст цього періоду способом об'єднання митців за ідеологічним характером писань, групуванням навколо періодичних видань відповідних напрямків [10]. Микола Ільницький дає загальну характеристику поезії 20-30-х років [7]. Іван Кедрин [8] частково розкриває тогочасний суспільно-естетичний контекст в ідеолого-політичному аналізі, пізніших наслідках і впливах ретроспективи. Ескізи-есеї окремих постатей додають до загальної мозаїки тогочасного літературно-мистецького тла багато поважних деталей. Остап Тарнавський творить напівпобутову, напівбогемну картину життя письменників від 1939 року та під німецькою окупацією [12].

Микола Шлемкевич у філософському есеї "Галичанство" [16] досліджує розвиток націо-державотворчої ідеї в Західній Україні в історико-суспільному та етносоціологічному розрізі. Підставовий дискурс дослідження побудований на антитезі галичани –

східні українці. Спробу філософського "впорядкування" тогочасного текстового простору робить Стефанія Андрусів [1].

Майже однозначні дослідники в недооцінюванні ролі січового стрілецтва в духовних змаганнях народу, формуванні та становленні тогочасного культурологічного і мистецького простору. Оминається увагою їх творчий літературний доробок. Жоден із письменників цієї когорти не досліджений належно. Особливо це стосується прози. Щодо цього жанру причиною є слушні висновки про її естетичну невикінченість, ідеологічну заангажованість, виразний просвітницький характер.

Метою даної розвідки є спроба дослідити, як формувалася ідейно-естетичний простір західноукраїнської літератури 20-40-х років ХХ століття, схарактеризувати головні риси в літературному та ідейно-культурологічному дискурсі, означити на цьому тлі мало досліджені постаті прозаїків, їх місце в літературному дискурсі цього періоду.

У результаті дослідження з'ясовано, що для окреслення тогочасного культурологічного тексту, за висловом Р. Рахманного, його більш-менш повного увиразнення, потрібно "зрозуміти людей, їхні ідеї, для цього треба написати цілу історію західноукраїнської літератури міжвоєнного двадцятиліття, що є надто багатостороннім проектом" [10, 7]. Для такого проекту, як дуже слушно зазначає дослідник, потрібен "філософський вислів загальноукраїнського характеру" [10, 8].

Як і кожен загальносуспільний текст, культурологічний має декілька площин, взаємопов'язаних у ретроспекції і взаємозалежних у своїй перспективі процесів. Важливим у даному випадку є сув'язь суспільно-політичного, ідейно-філософського і культурологічного аспектів. При цьому потрібне дослідження їх у єдиному, а не традиційно протиставленому дискурсі Схід-Захід.

Трагічний поділ України на Східну і Західну став чинником багатьох суспільних явищ. Все більше відчутна потреба їх аналізу на взаємній метаоснові, у логічній, іманентно органічній сув'язі для виявлення суспільного та естетичного підґрунтя єдиного простору в розвитку української літератури, ліквідації "територіального" поділу єдиного культурологічного та ідейно естетичного явища, яким є українська література першої половини ХХ століття.

Важливо означити при цьому як явища соціального характеру, так і культурно-естетичного, пов'язані з розвитком літератури. Відсутність належної інформації про ці процеси призвела до міцного вкорінення в суспільну рецепцію певних ідеологічних стереотипів, з позиції яких деструктивно трактуються і мистецькі явища, і саме суспільне життя, що їх породило.

Серед цих стереотипів найбільш укоріненим є сприймання Західної України як маргінальної економічно, територіально і культурно відсталої закутини. Справді, як зазначає Тарас Гунчак, "це був закуток Європи з великою густотою населення, без індустрії і з малою кількістю орної землі" [5, 8]. Таких проблем, вважає він, за деякими винятками, не було в українців східних, у царській Росії.

"Отож, - пише Гунчак, - коли говорити про розвиток українського громадського, політичного та культурного життя, треба завжди мати на увазі, що відбувалися ці процеси за дуже різних обставин. На західноукраїнських землях головними перепонами розвитку української спільноти були економічні та соціальні чинники. У Росії ж українці жили під урядовою заборонаю українства, де кожен прояв національної ідентичності вважався за сепаратизм, "мазепинство" [5, 9].

Основи суспільно-політичного ренесансу закладалися саме на Східній Україні. Відомо, як потужно працювала тут інтелігенція в останній чверті ХІХ століття, об'єднана в Громади, згодом навколо журналу "Киевская старина" (В. Антонович, О. Лазаревський,

М.Дашкевич, К.Михальчук, П.Житецький, Д.Багалій, О.Єфименко, Д.Яворницький та ін.). Було мистецьке світової слави театральне гроно корифеїв сцени. Саме тому західноукраїнська інтелігенція була "зачарована на схід", що мала значно менше сил. Але, більш вільна політично, мала кращі умови для формування національної ідеї, головне ж – для її реалізації, переведення з наративно-пропагандивного дискурсу в практичний.

Таке пожвавлення соціальної та національної свідомості молоді надало всьому національному рухові духовної ідеалістично-романтичної наповненості. Воно не диференціювало суспільство на старше і молодше покоління, а єднало в ширші кола національно свідомих українців. "90-і роки, - за оцінкою відомого дослідника цього періоду Й.Гермайзе, - цікавий, може, найцікавіший період в історії української громади. Саме в 90-х роках заклалися початки того громадського ренесансу, які принесли свої овочі десятиліттями пізніше" [3, 74].

Тоді закладалися основи "спільного знаменника" дій Західної і Східної України, якого так наполегливо згодом шукали політичні діячі початку століття, в ідеологічному, духовному плані – січові стрільці. Однак, як втрату, зазначає, зокрема Є.Чикаленко, факт, що "багато українців пішли в російський революційний рух, загубилися в його вирі, не зазначивши своєї течії, нічим не показавши себе в захист інтересів рідного народу" [14, 240-246].

Процеси суспільної активізації відбувалися й у Західній Україні. Однак були суттєві відмінності. Через політичні утиски національно-визвольний рух прогресивної східноукраїнської інтелігенції не мав такої можливості виходу на народні маси, яку мала інтелігенція Західної України. На 1900 рік на її теренах було понад 1000 молодіжних організацій сільської та міської молоді напіввійськового типу, куди входила і студентська молодь, суттєво піднімаючи ідейну наповненість націєтворчої дії.

Конкретні форми мала робота західноукраїнської студентської молоді. Серед іншого була агітація селян за рівне право виборів до парламенту, за пряме голосування, участь у легальних політичних партіях, боротьба за український університет. Набувався в цій суспільно діяльній практиці державотворчий досвід.

Відбувалися фестивалі, змагання, масові ювілейні святкові імпрези. Ідеологічним натхненником молоді на Західній Україні були насамперед козаччина, Шевченко, історична визвольна героїка без огляду на простір схід-захід, тобто рух у своїй ідеології мав орієнтири загальнонаціонального характеру.

Окремо слід сказати про подвижницьку роль галицьких священиків – нової генерації духовенства, яка була рушієм процесу в становленні ідеї національного державотворення і самостійності. "Взагалі священик у Галичині, - пише Тарас Гунчак, - завжди був невтомним працівником на народній ниві, дорадником, учителем і провідником. Сільські парафії закладали читальні, шпихліри (зернові склади), позичкові каси, крамниці, осередки товариства "Сільський господар", народні доми" [5, 53]. Цю їх діяльність підтримував митрополит Андрей Шептицький, який закликав священиків не занедбувати суспільно-економічних питань на селі як основи духовної роботи. Якщо священик не працює як громадянин, то він не відповідає своєму становищу, - вважав Митрополит. Поруч із соціально-економічною діяльністю священики керували також освітньо-культурною: створенням народних домів, закладанням читалень, рільничих та кооперативних гуртків, керували хорами, режисували вистави тощо.

Саме ця їх діяльність згодом у підрадянські часи спричинила тотальне переслідування греко-католицьких священиків, осміяння, спотворення їх постатей у літературі, замовчування імен, нарешті депортацію та знищення. Між тим вклад їх у духовний пор-

трет покоління вагомий, хоча не знайшов ще достойного дослідження ані філософського виразу.

Спробу ширше з'ясувати вплив священників на формування духовного портрету покоління робить Микола Шлемкевич у філософському есеї "Галичанство". Живо і образно описує автор атмосферу переважно літніх "вакацій", коли в село з дальніх і ближчих університетів з'їжджалися "кільканадцять" студентів.

"Збірним осередком того товариства були культурніші священничі доми. Там під крислатими липами чи в затінених садах за високими живоплотами читалися нові книжки, дискутувалися модні тоді у нас твори Ібсена, Ніцше, Сореля. В тих товариствах плекалася стара галицька і буковинська пісня Вербицького, Матюка, Воробкевича. Для них поставали нові пісні Остапа Нижанківського і Дениса Січинського. В тих товариствах читалися нові українські поезії, новели, повісті" [16, 54].

Шлемкевичу належить одне з найбільш точних і образних означень постаті галицького прогресивного священника як опори традицій і створення затишного осередку для плекання нового в дочасних строгих її рамках. "Його іноді неприсутня присутність була потрібна і корисна. Вона давала означені береги і тим зустрічам, і тим духовим розрядам... Той господар дому, отвертий для нових думок, але непохитний у вірі в свою правду і своє достойне призначення – навіть неприсутній – усе ж не допускав до того, щоб навал нових різноманітних ідей розсаджував ізнутри ледве устійнений порядок духа і життя. Він був таким чином тим потрібним представником отвертого для поступу здорового консерватизму, який не дає духові й суспільству тратити власний ґрунт під ногами і попадати в пропасть анархії" [16, 55].

Характеризуючи в популярному філософському нарисі "Галичанство" духовний та частково соціально-психологічний простір Галичини в період міжвоєнтя, досить тонко окреслює ознаки суспільства в історичній ретроспективі, реаліях тогочасного періоду. Однак у якості ілюстративних підтверджень використовує доволіний ілюстративний матеріал: окремі рядки народних пісень, класичної та частково салонної поезії, деякі суспільно-історичні події, факти з життя визначних і менш відомих осіб.

Складається враження, попри достовірність ілюстрацій, широку поінформованість автора, що весь різноплановий ілюстративний матеріал служить йому для апріорно сформульованої тези, яка є наскрізною в праці, дуже виразно педалюється автором. Микола Шлемкевич будує своє бачення суспільного простору України на антитезі Схід-Захід. Взаємозв'язки і взаємовпливи Сходу і Заходу України в психологічному вияві Шлемкевич розкриває яскраво, але означення Сходу-Заходу українства будує на осі "ідеалізм-прагматизм". Вона була, очевидно, присутня загалом у суспільній свідомості часів утрати шансу на українську державність і з'явилася в дискурсі аналізу причин цієї втрати. Але однозначно її сприймати як абсолют недоцільно. Вона апріорно заперечує присутність ідеалізму в здвигах галичан, в тому числі й найбільших ідеалістів – січових стрільців.

Мову слід вести не в дискурсі протиставлення, а з'ясувати характер умов: більш вільних на заході для розбудови національної ідеї, єднання в цій розбудові, що дуже важливо, всіх станів як фактор суспільної реалізації прогресивного руху, перетворення його в націєтворчий. Спільна громадська робота породжувала особливу єдність інтелігенції і народу навколо ідеї державності, формувалася тотальна громадянська свідомість як основа державництва. Головне ж – поставав новий тип українського інтелігента з іманентним відчуттям турботи про народ, потребою практичної роботи на благо нації як найвищої форми морального обов'язку, прагненням єднання з Великою Україною і пошуками спільного знаменника для цього. .

На початку XX століття таке суспільне підґрунтя породило новий тип суспільної свідомості, що знайшло своє історико-суспільне означення "Галицький П'ємонт".

Юрій Шерех зазначав подив східних українців з приводу такого природного факту, що західноукраїнські інтелігенти користувалися українською мовою і в щоденному побуті, а не тільки в науковій праці та художній творчості.

У цьому процесі надавалося особливого значення мові та літературі. Розвиток їх у Західній Україні також мав сприятливіші умови. Згідно з новітніми означеннями філософів, соціологів, істориків літератури літературно-естетичний та культурологічний простір Західної України першої половини XX століття, як і в історичній тягlostі, розвивався під впливами європейськими, а також класичної української літератури, ідейно-стильовими досягненнями письменників старшого покоління (Іван Франко, Василь Стефаник, Ольга Кобилянська, Осип Маковей, молодомузівці).

Дискурс західноєвропейських впливів досліджується детально лише в останнє десятиліття, з появою раніше замовчуваних праць з теорії літератури та можливостей аналізу заборонених аспектів літературознавства. Торкається цієї проблеми, зокрема, Ірина Гузар у праці "Україна в орбіті європейської мислі" [4]. Авторка досліджує проблему "скритих джерел творчості" вітчизняних письменників поза поділом їх на східних і західних, інтерполюючи літературний текст України в світовий контекст від античних і до новітніх часів. Заперечується при цьому твердження окремих учених (Чижевський, Шерех) про перерваність цієї тягlostі.

Від ранніх історичних часів, особливо в час першого ренесансу, виявляється політичне і культурне тяжіння до Заходу Європи. Культурно-історичні процеси проходять, як зазначає авторка, посилаючись на Дмитра Чижевського [4] паралельно. Як приклад, наводить його припущення про галицьке походження автора "Слова о полку Ігоревім", роль галичанина Івана Вишенського в початках літературного ренесансу, діяльність Сагайдачного та ін.

Останнім часом, нехай і поверхово, але проступає окреслення літературного середовища в зв'язках із письменниками Східної України підрадянського часу. Вони виявилися тіснішими, ніж до цього часу уявлялося. Так, у книзі Остапа Тарнавського "Відоме й позавідоме" подано наративно-ілюстративний огляд творчих сил Західної України в період з 1939 до 1944 року. Автор називає письменників Східної України, які жили творили у Львові, чим непрямо підтверджує потребу дослідження паралельного розвитку літературного процесу Схід-Захід на протигагу офіційному, усталеному, узаконеному традицією радянського літературознавства, територіальному принципу розрізнення і виділу їх як двох літератур.

Що ж до періоду міжвоєнної, то Іван Кошелівець, укладаючи для "Енциклопедії українознавства" синхронно-хронологічну таблицю української літератури 30-х років XX століття, ставить поруч роману "Мати" А.Головка "Волинь" У.Самчука, побіч "Людоловів" З.Тулуб – "Шестикрилець" К.Гриневичевої, біля "Вершників" Ю.Яновського – "Сини землі" І.Кириака [12].

Безпосередньо перед війною і в перші роки другої світової війни в Галичині друкувалися Катря Гриневичева, Галина Журба, Уляна Кравченко, Наталена Королева, Марія Кузьмович, Марія Струтинська, Олена Цегельська, Улас Самчук, Юрій Косач, Ростислав Єндик, Василь Гірний (Федь Триндик), Роман Купчинський, Леонід Мосендз, Денис Лукіянович, Іван Керницький, Богдан Нижанківський, Юра Шкрумеляк, Іван Ковалів, Анатоль урдидик, Іван Смолій, Василь Софронів-Левицький, Дмитро Николишин, Антін Лотоцький та ін.

У той же час друкувалися замешкалі тут вихідці Східних земель України: Тодось Осьмачка, Докія Гуменна, Аркадій Любченко, Василь Чапленко, Марія Цупалова, Іван Багряний, Фотій Мелешко. У дослідженні Романа Олійника (Рахманного) "Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919-1939 роки)" [10], зроблено спробу класифікувати різновекторний конгломерат естетичних сил періоду міжвоєннн в Західній Україні. Вибір часових рамок не випадковий. Дослідник вважає цей період несправедливо обійденим літературною критикою, увага якої зосереджена головним чином на літературно-мистецьким ренесансі початку ХХ століття в Східній Україні.

Тривалий час, додамо, вважали його наслідком жовтневого перевороту 1917 і більшовицької політики так званої "коренезації". Лише в останні роки увиразнилася роль попереднього мистецького покоління кінця ХІХ – поч. ХХ століття та науковців і громадських діячів України цього періоду. Популярне дослідження цього процесу належить Г.Ващенко в нарисі "Український ренесанс ХХ років ХХ століття" [2].

Загальний огляд культурного руху простежує Роман Рахманний (Олійник) через виникнення, становлення і розвиток літературних угруповань, об'єднаних ідеологічними напрямками, зосереджених у своїй творчій діяльності навколо певних періодичних видань. Він зазначає, що традиційно в Східній і Західній Україні ХІХ століття періодичні видання відігравали, хоч і не адекватну, роль заміників університетських кафедр української мови, літератури, історії.

На Західній Україні період міжвоєннн, пише Р.Рахманний, "літературні й наукові журнали трактувалися як основні засоби передачі прихованих літературних, соціальних, релігійних і навіть політичних ідей, і в той же час їх розглядали як найвідповідніший інструмент плекання нової генерації українців, яка б змогла впоратися з проблемами модерної доби" [10, 4].

Дослідник проаналізував напрямки ідеологічної та естетичної думки серед провідних часописів того часу і визначив на цій основі їх "платформи": націоналістичну (група "Вісника", "ЛНВ", "Ми", "Студентського вісника" і ін.); ліберальну ("Назустріч"), просхідну радянськю ("Нові шляхи", "Вікна"), католицьку (Дзвони). Одночасно, як сам він зазначає, автор у цих визначеннях розглядає літературний процес не з позицій зміни поколінь, ідей, а досліджує ці напрямки як комплексні явища, коли випадковий зміст політичних, економічних, інтелектуальних і моральних передумов створює в сучасний момент суспільні умови для розгортання активної творчої діяльності.

Роман Рахманний у своїй ґрунтовній розвідці визначає основою свого дослідження окреслення "сув'язі і взаємодії певних ідеологічних платформ, прослідковуючи розвиток ідей "втраченого покоління" "безвідносно до того, наскільки відповідали чи не відповідали ці ідеї реальному життю і справжнім потребам українського народу на той час, ... як вона показана прихильниками цієї групи у їх мистецьких і теоретичних творах" [10, 7].

Поява філософських досліджень новітнього часу, як і оприлюднення не відомих раніше, дозволяє розпочати таку реконструкцію українського простору і часу через призму соціально-політичну, філософську, етно-соціопсихологічну в сув'язі явищ, подій і фактів, у тому числі й літературно-мистецьких.

Вагомим бачиться дослідження Стефанії Андрусів "Модус національної ідентичності: Львівський текст 30- років ХХ ст." [1], у якому зроблено спробу розвитку естетичної думки Західної України першої половини ХХ століття як конкретної форми буття розглянути в дискурсі філософських категорій простору і часу, в континуумі національної державотворчої ідеї та особливостей її естетичного виразу.

Визначальною рисою українського простору дослідниця називає "його негомогенність, фрагментарність, різномірність, відсутність єдиної системи комунікаційної інформативності для передавання тих самих ідеологічних, політичних, міфологічних, релігійних повідомлень, єдиної космо(націо)творчої ідеї" [1, 66].

Не вдаючись у причини, наслідки і характер втрати українцями єдиного простору як Дому існування, авторка підкреслює той важливий факт, що "неможливість реального й практичного об'єднання й осягнення українського простору збільшувала навантаження на його символічне освоєння-переживання: Україна – чайка, "що вивела часенятко при битій дорозі"(І.Мазепа), "безталанна вдова" (Т.Шевченко), "Повія ханів і царів" Є.Маланюк" [1, 68].

Історики ґрунтовно дослідили причини поразки західних українців у боротьбі за державність. Філософам, літературознавцям ще належить дослідити, як цей проґраш позначився на психології людини і які позитивні зміни в психологію та самоідентифікацію внесла українська революція і боротьба за державу.

У літературі Західної України ці зміни знайшли своє естетичне вираження. Однак вони не досліджені, не з'ясовані і не розкриті. Водночас був широкоформатний прозовий текст, більшість із творів якого ще чекають свого дослідження. Особливо багато в цей період написано творів на історичну тематику. Естетичний дискурс 20-40-х років на Західній Україні має свої особливості розвитку жанрів. Тут спостерігається чотири головних тенденції.

Перша зумовлена близькістю Західної Європи з її тяжінням до модерну і знаходить свій вираз головним чином у поезії. Друга і третя покликана до життя прагненням утвердити соборність національної ідеї і розробляє її естетичний вираз з яскравим відтінком пасіонарних тенденцій. У поезії це, головним чином, пошуки художнього образу України. В прозі – розробка історичної тематики. У першому випадку переважає модерний стиль. У другому – реалістично-просвітницькі тенденції з елементами міфотворення.

Загальновідомо, що серед літературних жанрів саме проза з її тематичним обсягом, багатством життєвих колізій, розмаїттям характерів найбільшою мірою передає ідею свого покоління. Саме розвиток художньої прози є вагомим чинником визрівання національної культури. Але це питання не знайшло свого виразу у вищезначених працях. Імена прозаїків згадані "в обіймі" і дуже неповно.

Історичний текст у західноукраїнській прозі 30-40-х років посідає особливе місце саме як один із виявів будівництва "духовного дому" (С.Андрусів). Наскрізна його присутність, участь у творенні цього тексту письменників різного ступеня таланту, читабельність творів засвідчують це місце і його важливість.

Насамперед стосується це потреби в суспільства відчуття "міфу власної досконалості" (Андрусів), яку задовольняв той період, коли вона була не міфічною, - козаччина, Давня Русь тощо. Історичний текст у тогочасній белетристиці допомагав у самореалізації українства, творив уявний тип "взірцевого українця", давав можливість бодай в уяві себе з ним ідентифікувати, компенсувати несамоспроможність, дістати "підтвердження власної – як індивідуальної, так і колективної, етнічної – досконалості і віру в себе, у свої спроможності і в реальному бути такими самими: поважати себе і звичаї, боротися за відродження і відновлення цілісності і повноти українського світу і перемогти" [1, 150]. В історичному хронотопі тексту майже повністю відсутній поділ на Схід-Захід, що підтверджує могутню присутність потреби "єдального" начала в свідомості і духовних прагненнях народу. Це підтверджують тексти А.Чайковського, А.Лотоцького, В. Будзиновського, Ю.Липи, С.Ордівського, І.Филипчика і ін.

Четвертий напрямок менше або цілком не перебуває в полі уваги дослідників. Це письменники, які щасливо поєднали в своїй творчості найкращі традиції попередніх поколінь і взяли від модерну рівно стільки, щоб не зруйнувати особистісного таланту, бути "читабельними", естетично оригінальними, залишитися такими надовго і назавжди.

Насамперед це стосується унікального неоднозначного явища – культурологічного обшару тексту, твореного січовими стрільцями – як упродовж бойових дій, так і в повсякденний час та у складних умовах еміграції з її багатовимірними і не до кінця відомими реаліями.

Постаті Романа Купчинського, Антона Лотоцького, Осипа Назарука, Миколи Голубця, Єдварда Козака та величезної кількості інших митців чекають свого виявлення, а їх твори, розкидані по часописах континентів, оприлюднення. Впорядкуванням "Срілецької Голгофи" Тарас Салига розпочав цей процес, який, однак, за десятиліття мало розвинувся.

Історико-політичний аспект легіону вияснений і вивчений достатньо і в головних рисах, і в деталях. Потужно цьому спричинилася видавнича діяльність Лева Сильвестровича Лепкого, довголітнього редактора "Червоної калини" та "Календаря червоної калини". На сторінках цього часопису публікувалися нариси з воєнного життя про чин і подвиги січових стрільців від рядового і четаря до генерала. Журнал був багатокторним. Тут публікувалися і художні твори колишніх стрільців, і нариси, і статті на актуальні політичні теми, дослідження політикуму часів західноукраїнської державності, спроби аналізу причин її втрати. Видавництво не припиняло своєї діяльності і на еміграції.

На жаль, ця різновекторність, як і недоступність через тривалу заборону ("зберігання" в спецхранах не ставило метою збереження"), спричинили сьогоднішній вакуум у суспільній рецепції щодо цього явища, просту непоінформованість про нього. Це також одна з причин, чому як мистецький феномен творчість січових стрільців має неоднозначні, здебільшого поверхові, часткові, а отже, односторонні тлумачення: то скептично-зверхнє (Ю.Шерех) [15], то замовчувальне (Р.Рахманний-Олійник) [10], то резигнаційне як про "мистецтво нереалізованих можливостей" (М. Ільницький) [7].

Ще пісні як більш доступна рецепції поспільства форма проникли на початку 90-х в сучасний інформаційно-естетичний простір. Однак це був прорив тимчасовий, одноплосинний (для патріотичних імпрес), а тому не тривалий. Відігравши обов'язкову декоративно-прикладну роль, більшість пісень зійшли з суспільного подіуму, притлумлені пропагандованою антинаціональними силами мас- і попкультурою. Змістовий та художньо-естетичний їх текст залишився неопритомленим, особливо в плані присутності там потужної сув'язі Схід-Захід.

Мистецька творчість і самого Лева Лепкого залишається в тіні великого брата не просвіченою. Разом з тим він працював у жанрі гумористичному, лакуни якого в літературознавстві також великі, в жанрі драми, новели, нарису, публіцистики, видавничій справі.

Ще більш цікавою є постать Романа Купчинського, письменника широкої і оригінальної жанрової палітри, тонкого знавця українського слова, його колористики, семантичного і звукового багатства. Філософ, політик, безкомпромісний патріот, християнин і гуманіст, як мало хто з митців того часу Купчинський і в Україні, і на еміграції вдало єднає розробку сучасних йому життєвих колізій, типів, ситуацій, котрі сам переживав, усвідомив, відчув, з рідкісним талантом філософського узагальнення, психологічного виразу, багатством естетичних форм і естетичних виразів.

Повість "Заметіль", драматична поема-містерія "Великий день", співана поезія, вірші-молитви, дитяча поезія, гумористична поема-візія в новітньому бурлескно-трагедійному стилі "Скоропад", "Мисливські оповідання", довголітня діяльність публіциста Галактіона Чіпки з його іскрометними фейлетонами, філософські есеї "Терпкі думки" – далеко не повний перелік спадщини поета, прозаїка, драматурга, публіциста, художника. "Сеньйором літератури" називає його Остап Тарнавський [12]. "Над творчістю Романа Купчинського ніхто не потребує собі сушити голови, - пише Іван Кедрин, - вона прозора, чітка, приступна формою і змістом, хоч та форма високомистецька, а зміст видно у кожному, навіть двострофовому ліричному вірші і в кожному фейлетоні" [8].

У найзагальнішому виразі саме цьому поколінню вдалося по втраті України як дому реального збудувати її духовну візію. Підпорою служили найбільші моральні поняття: християнство, гуманізм, патріотизм.

Література:

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ століття. – Тернопіль: Джура; Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – 338 с.
2. Ващенко Г. Український ренесанс 20-х років ХХ ст. – Нью-Йорк, 1949. – 149 с.
3. Гермайзе Й. Нариси з історії революційного руху на Україні. – К., 1926. – 198 с.
4. Гузар І. Україна в орбіті європейської мислі. – Торонто – Львів, 1995. – 174 с.
5. Гунчак Т. Україна: перша половина ХХ століття. – К.: Либідь, 1993. – 287 с.
6. Залізник М. Українська популярна література. – Львів: Видання Галицькі, 1909. – 39 с.
7. Ільницький М. Західноукраїнська та емігрантська поезія 20-30-х років. – К.: Товариство «Знання» України, 1992. – 48 с.
8. Кедрин І. У межах зацікавлення. – Наукове товариство ім. Шевченка: Бібліотека українознавства. – Т.53. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1986. – 523 с.
9. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
10. Рахманний (Олійник) Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919-1939 роки). – К.: Четверта хвиля, 1999. – 229 с.
11. Субтельний О. Україна: Історія. – К.: Либідь, 1991. – 507 с.
12. Тарнавський О. Літературний Львів 1939-1944. – Львів: Просвіта, 1995. – 136 с.
13. Тисяча років української суспільно-політичної думки: У 9 т. – К.: Дніпро, 2001. – Т. УІІ (20-ті – 40-ві роки ХХ ст.). – 439 с.
14. Чикаленко Є. Спогади: 1861-1907. – Нью-Йорк, 1955. – 385 с.
15. Шерех Ю. Вплив Західної України на формування української літературної мови. – Львів: Просвіта, 1997. – 140 с.

Татьяна ВОЛКОВА (Кельце, Польща)

НАРРАТИВНОЕ НАЧАЛО В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ 60-70-х ГОДОВ

Неотъемлемой частью русской культуры XIX-XX веков стал городской романс. Он оказал большое влияние на песни А.Вертинского и явился одним из истоков авторской песни 60-70-х годов XX века, своеобразно преломившись в песнях Булата Окуджавы,

Александра Галича, Владимира Высоцкого. Их стихи-песни, как известно, пользовались большим успехом, а песни Высоцкого – успехом феноменальным, в какой-то мере неожиданным для самого поэта.

Нечто подобное в начале века произошло с песнями А.Вертинского, которые как бы составили прелюдию авторской песни 60-70-х годов. Интересно, что А.Вертинский сам удивлялся успеху своих песен, признаваясь, что поэт он «довольно скромный», а композитор «наивный», певец далеко не выдающийся. Так что же, в таком случае, вызвало ошеломляющий успех его песен? Это то, что роднит его песни с авторской песней 60-70-х годов и в чём можно усмотреть несомненное влияние жанра городского романса. Успех к Вертинскому пришёл тогда, когда он, по собственному признанию, стал писать песенки-новеллы, где был сюжет («Жамэ», «Бал господен», «Лиловый негр» и др.). Это во-первых. Во-вторых, он начал писать и петь обо всём и обо всех, потому и «попал в точку», неожиданно и для публики и для себя. Он одним из первых соединил «быт и бытие», реалистические, конкретные приметы быта и их романтическое освещение. Он обратил внимание в поэзии на «маленького», обычного человека, сделав его героем песен, сохранив в них лирическую, романсовую исповедальность.

Названные особенности стали характерными приметами поэтического стиля авторских песен Б.Окуджавы, А.Галича, В.Высоцкого. Так, последний называл свои песни новеллами, для него важно было, чтобы в песнях «что-то происходило».

Характерно, В.А.Зайцев отмечает, что в лирике Б.Окуджавы, «утверждается красота и поэзия обычной, будничной жизни. В ней хорошо ощутима земная основа, жизненная почва, на которой вырастает чувство-переживание, и вместе с тем – романтическая окрылённость в восприятии и творческом воссоздании самых обыденных явлений» [4, 157].

«Земная основа» - это то, что теснейшим образом связано с повествовательным началом в песнях. Особенностью жанра авторской песни является то, что в её основе не просто лежит чувство-переживание, это всегда рассказ о судьбах обычных людей, это чувство-переживание, вырастающее на почве рассказа, сопряжённого с ним.

Не случайно, а думается именно вследствие этого песни Окуджавы, Галича, Высоцкого пользовались большой популярностью. Впервые это со всей отчётливостью проявилось в поэзии Булата Окуджавы. В стихотворении, посвящённом Новелле Матвеевой, он писал:

Мы – романтики старой закалки
из минувшей и страшной поры.
Мы явились на свет из-под палки,
Чтоб воспеть городские дворы.
[6, 363].

«Воспеть городские дворы» - рассказать о судьбах обычных людей. Именно стремление раскрыть, показать эти судьбы и повлекло за собой нарративность создаваемых произведений. Повествовательное начало отчётливо проявилось в таких песнях, как «Ванька Морозов», «Король», «До свидания, мальчики», «Песенка о солдатских сапогах», «Песенка про чёрного кота», «Старый король», «Мне нужно на кого-нибудь молиться...», «Бумажный солдатик», «Голубой шарик» и другие. Все эти произведения можно разделить условно на три группы: те, в которых видна конкретная человеческая судьба или характер: «Ванька Морозов», «Король», «Старый пиджак», «Письмо к маме», «Песенка о Моцарте» и другие; песни-обобщения о судьбе поколения: «До свидания, мальчики», «Песенка о солдатских сапогах», «Белорусский вокзал» и другие; третью группу составляют песни аллегорического содержания: «О кузнечиках», «Мне надо

на кого-нибудь молиться», «Старый король», «Ночной разговор», «Письмо Антокольскому» и другие.

В них, даже если рассказ начинается от имени имперсонального автора, субъектное «я» поэта или субъектное «мы», как это и свойственно лирическим произведениям, непременно выступит на первый план. Характерны в этом смысле окончания песен «Ванька Морозов» и «Король»: прямое обращение автора к герою и к читателям, слушателям:

Ах, Ваня, Ваня, что ж ты, Ваня?
Ведь сам по проволоке идёшь!
[6, 33].
Но куда бы я ни шёл, пусть какая ни забота
(по делам или так, погулять),
всё мне чудится, что вот за ближайшим поворотом
Короля повстречаю я опять.
[6, 50].

В песне «Старый пиджак» «я» поэта и «я» рассказчика сливаются, в центре внимания оказывается образ портного, но смысл песни не в создании его образа (он оказывается сопутствующим), а в лирической концовке, ради которой и писалось это произведение:

Он представляет это так:
едва лишь я пиджак примерю –
опять в твою любовь поверю ...
Как бы не так. Такой чудак.
[6, 82].

Окуджава не отделял себя от своего поколения, вот почему в его песнях рассказ нередко ведётся от имени субъектного «мы»: «Песенка о солдатских сапогах», «Белорусский вокзал», «До свидания, мальчики» и другие. Вообще субъектное «мы» и субъектное «я» в его песнях находятся как бы на равных правах: и то, и другое выступают нередко в роли нарратора.

Особенностью стиля Окуджавы является то, что он любил сюжеты-аллегории. Здесь неважно, кто выступал в роли рассказчика – субъектное «мы» или субъектное «я», или имперсональный автор, важно то, что роль автора остаётся во всех случаях ведущей и велика степень близости нарратора к читателю:

Не доверяли вы ему
своих секретов важных,
а почему?
А потому,
что был солдат бумажный.
[«Бумажный солдатик», 6, 72].

«Я» поэта чётко высвечивается в сюжетно-аллегорических повествованиях песен «Мне надо на кого-нибудь молиться», «Ночной разговор». Более того, аллегория, сюжет ярче подчёркивают своеобразие личности автора. В песне «Мне нужно на кого-нибудь молиться» этому способствует смена форм повествования: начинается рассказ от имени персонажа (муравья), выражающего личностную сущность автора:

Мне нужно на кого-нибудь молиться.
Подумайте, простому муравью
вдруг захотелось в ноженьки валиться,

поверить в очарованность свою!
[6, 73]

Но затем повествование переходит к имперсональному автору:

И муравья тогда покой покинул ...
[6, 73]

Такие переходы в конечном счёте подтверждают слова самого Окуджавы: «Вы знаете, я думаю, что задача художника – музыканта ли, поэта ли, прозаика, живописца – во все века и времена всегда одна и та же: имеющимися в его распоряжении средствами рассказать о себе, выразить себя. Что и я – по мере своих возможностей и сил – пытаюсь сделать» [6, 71].

Соединение аллегорической сюжетности с лирической исповедальностью, близость к персонажам, но и сохранение определённой дистанции, свобода общения с адресатом (читателем) – это специфические приметы поэтического стиля Булата Окуджавы. Характерно, что он не выделял себя из массы людей, живущих рядом, он – один из них, он такой же, как они.

В стихотворении «Московский муравей» (реализация поэтической метафоры «Москва-муравейник») поэт замечает: «Ах, этот город, он такой похожий на меня ...». Поэт – один из многих, таким он видит и осознаёт себя – типичным, равным другим своим современникам: «И я думаю, что бумажный солдат, если он когда-то нашёл отклик в душах других людей, наверное, это явление более распространённое, чем я сам, со своими слабостями и неудачами житейскими» [6, 71].

Вот почему в стихотворных песенках-новеллах Окуджавы так легко меняются местами автор и персонаж, идёт свободная смена форм повествования, а нарратор и читатель оказываются так близки друг к другу.

Сюжетность свойственна и авторской песне Александра Галича. Однако, здесь ситуация несколько иная. Галич как автор уходит в тень, отступает на второй план, а рассказчиками у него чаще всего выступают сами персонажи. Если Окуджава – один из многих, то Галич показывает многообразие многих: это и Леночка Потапова, вышедшая замуж за «царственного красавца» Ахмет Али-Паша, это и маляры с истопником, принимающие «Столичную» от стронция, и бывший зэк, «протрубивший» в лагерях «20 лет», и герой «Городского романса», променявший любимую на Тонькиного папу с «холоуями» и секретаршами, и палач, мечтающий взять под стражу Чёрное море, и с изуродованной психикой герой «Больничной цыганочки», и проштрафившийся муж «товарища Парамоновой» из «Красного треугольника», и многие другие. Рассказчик в песнях Галича многолик, его многоликость и хотел представить автор. Поэтому и манера рассказа в песнях А.Галича сказовая: характер мышления и речь персонажей-рассказчиков резко отличны от авторской:

... Чувствуем с напарником: ну и ну!
Ноги прямо ватные, всё в дыму.
Чувствуем – нуждаемся в отдыхе.
Чтой-то нехорошее в воздухе.

«Про маляров, истопника и теорию относительности», 3, 12].

В том, как строил речь персонажей Галич, как точно воспроизводил их язык, называется дар драматурга, которым он владел, ибо язык его песен так же разнообразен, как и сами персонажи. Здесь и жертвы, и палачи, и обыкновенные обыватели, и сломленные жизнью люди. Поскольку песни носят в основном сатирический характер, то естественно, отрицательных персонажей вполне достаточно. А.Галич реже использовал форму субъектного «мы», чаще рассказ идёт от субъектного «я». Видимо, это связано с тем, что он хотел глубже показать сознание своих персонажей, давая им возможность самораскрываться. Его песни хлётко разоблачали тоталитаризм, показывали изломанные человеческие души и судьбы. Поэтому форма имперсонального автора-рассказчика, как, например, в песнях «Леночка», «Заклинание», «Весёлый разговор» у него встречается не так уж часто.

Однако и при использовании этой формы, от третьего лица, он выражал в несобственно-прямой речи мысли и чувства своих персонажей, их сознание, потому эта форма повествования легко переходит порой в форму рассказчика от первого лица, когда персонаж начинает исповедываться:

И по пляжу, где под вечер по двое,
Брёл один он, задумчив и хмур.
Это Чёрное, вздорное, подлое,
Позволяет себе чересчур!

Волны катятся, чёртовы бестии,
Не желают режим понимать!
Если б не был он нынче на пенсии,
Показал бы им кузькину мать!

Ой, ты море, море, море, море Чёрное,
Не подследственное жаль, не заключённое!
На Инту б тебя свёл за дело я,
Ты б из чёрного стало белое!

Помилуй мя, Господи, помилуй мя!
[«Заклинание», 3, 22].

Высшая казуистика заключена в обращении к Богу. Молитвенное «Помилуй мя, Господи, помилуй мя!» рефреном проходит через всю песню: исполненный «праведной» ненависти палач апеллирует к Богу.

Но и для Галича, как для поэта, важно было не просто показать характеры и судьбы, но и осмыслить их, понять их сущность, сферу их внутренних переживаний и эмоций, осознать, наконец, в плане широких обобщений, что происходит. Поэтому и он не чуждается аллегоризма – «Закон природы Подражание Беранже», «Ночной дозор», «Колыбельный вальс», «Виновники найдены» и другие. Однако он любил и прямые излияния, они как вспышки молний, врывались в его стихи, перемежались с песнями повествовательными!

Понимая, что нет в оправданиях смысла,
Что бесчестье кромешно и выхода нет,
Наши предки писали предсмертные письма,

А потом, помолившись:
«Во веки и присно ...» -
Запирались на ключ – и к виску пистолет.
А нам и честь, и чох, и чёрт –
Неведомые области!
А нам – признание и почёт
За верность общей подлости!
А мы баюкаем внучат
И ходим на собрания,
И голоса у нас звучат
Всё чище и сопраннее!
[3, 163].

Галич был исключительно совестливым человеком, он одним из первых заговорил, запел о той правде, которая скрывалась, упорно замалчивалась. В этом смысле и в плане форм отражения жизни своих современников он оказался ближе всего к Владимиру Высоцкому. Не случайно у них оказалось много общего в манере повествования в песнях, а их самих порою (и очень часто!) путали с персонажами их песен. Характерно, например, признание Александра Меня, поразившегося непохожести автора с персонажами его песен при их первой встрече с Галичем: «Я увидел его сразу, когда он, такой заметный, высокий, появился на пороге церкви. Он пришёл с нашим общим знакомым, композитором Николаем К. Не помню сейчас (прошло уже больше 15 лет), условились ли мы заранее, но я сразу узнал его, хотя фотографий не видел. Узнал не без удивления. Знаете, читатель часто отождествляет писателя с его героями. Так вот, для меня Александр Аркадьевич жил в его персонажах, покалеченных, униженных, протестующих, с их залихватской бравадой и болью. А передо мной был человек почти величественный, красивый, барственный ... Это был артист – в высоком смысле этого слова. Потом я убедился, что его песни неотделимы от блестящей игры» [5, 264].

Трагедией Галича стала эмиграция в том смысле, что он оказался как поэт без языковой подпитки. На это обратила внимание И. Грекова: «Человек жил языком, дышал им, впитывал его со всеми вульгаризмами, трюками, фокусами, традициями. Изгнанный за границу, он потерял самое для себя важное – язык. Хотя говорил по-английски, французски, немецки достаточно бегло. Но что такое «беглое говорение» по сравнению с артистическим владением всеми тонкостями, всеми оттенками, всеми обертонами языка?» [5, 265-266].

Виртуозное владение языком, многообразие лиц, жанровое разнообразие песен мы видим и у Высоцкого. И у него наряду с песнями-сатирами, песнями-пародиями, песнями-стилизациями есть песни-новеллы, песни-трагедии, песни-комедии, песни-романсы, ролевые песни-монологи, песни-диалоги. Как и Галич, он стремился показать персонажей, как бы выхваченных из самой гущи жизни. Язык его песен так же ориентирован на просторечие и ярко индивидуализирован. Его ролевые песни-монологи и песни-диалоги являлись как бы сколками самой жизни. И, пожалуй, никому из поэтов авторской песни не удалось так широко, многообразно представить повседневную жизнь 60-70-х годов XX века, как это удалось В. Высоцкому. Справедливо замечание Вл. Новикова о том, что поэт создал в своём творчестве «своеобразную песенную энциклопедию российской жизни» тех лет [2, 7].

Кровную связь Высоцкого как певца и человека с народной средой подчеркнул Юрий Визбор: «Откуда взялся этот хриплый рык? Эта луженая глотка, которая была

способна петь согласные? Откуда пришло ощущение трагизма в любой, даже пустяковой песне? Это пришло от силы. От московских дворов, где сначала почиталась сила, потом – всё остальное. От детства, в котором были ордера на сандалии, хилые школьные винегреты, бублики «на шарап», драки за штабелями дров. Волна инфантилизма, захлестнувшая в своё время всё песенное творчество, никак не коснулась его. Он был рождён от силы, страсти его были недвусмысленны, крик нескончаем. Он был отвратителен эстетам, выдававшим за правду милые картинки сочинённой ими жизни.» [1, 8].

Наиболее характерную для Высоцкого форму рассказа в авторской песне поэт определил сам: «Мне пишут в письмах, был ли я тем, от имени кого пишу: не был ли суфлёром, не воевал ли, не «трудился» ли на Севере, не был ли шахтёром и так далее. Это всё происходит от того, что почти все мои песни написаны от первого лица: я всегда говорю «я», и это вводит некоторых людей в заблуждение» [1, 125]. И далее поэт поясняет, почему эта форма оказалась для него наиболее подходящей. «Так чтобы вы не обижались за тех людей, от имени которых я пою, хочу вам сказать, что это просто очень удобная форма, писать «от себя», - тогда всё получается лирика. Под лирикой не надо понимать только любовную лирику, есть и другая: это всё, что из себя. И ещё: в отличие от моих друзей – поэтов, которые занимаются только поэзией и чистым стихосложением, я – актёр, я сыграл много ролей и в театре, и в кино и очень часто бывал в шкуре других людей. И мне, возможно, проще так работать – писать «из другого человека». Я даже, когда пишу, уже предполагаю и проигрываю будущую песню от имени этого человека, героя песни, - ещё и потому почти все мои песни написаны от первого лица. Сначала прикидываешь, что за характер у персонажа, и идёшь от характера. Если вы обратили внимание, исполняя эти вещи, я, в общем-то, даже стараюсь п о к а - з а т ь вам персонаж, от имени которого поётся песня» [1, 126].

Таким образом, поэт подчеркнул, что самой распространённой формой наррации для него является форма рассказчика, повествующего о себе, своих близких друзьях и о том, что случилось. Напомним, что для поэта важно было, чтобы в песне «что-то происходило». Сюжет, рассказ – это от эпического начала; монолог, рассказ о себе – это самораскрытие, это от лирики. Стихия лирического, как подчёркивал поэт, при этом преобладала. Однако совершенно очевидно, что в таких произведениях, как «Из дорожного дневника», «Натянутый канат», «Случай», «Горизонт», «Притча о Правде и Лжи», «Охота на волков», «Баллада о брошенном корабле», «Погоня» значительную роль играет именно повествование, хотя и лирически осмысленное, ярко эмоциональное. Да, чаще всего здесь в роли нарратора выступает субъектное «я», но поэт не отказывается и от формы имперсонального автора – повествователя – «Натянутый канат», «Притча о Правде и Лжи», в последней строфе которой что называется «проглядывает» субъектное «мы»:

Часто, разлив по сто семьдесят граммов на брата,
Даже не знаешь, куда на ночлег попадёшь.
Могут раздеть, - это чистая правда, ребята, -
Глядь – а штаны твои носит коварная Ложь.
Глядь – на часы твои смотрит коварная Ложь.
Глядь – а конём твоим правит коварная Ложь!
[1, 173].

Вообще поэт не избегал субъектного «мы» в качестве рассказчика («Баллада о борбе», «Мы все живём как будто, но ...» и «Охота на волков»), он, как и Окуджава и

Галич, не отделял себя от своего поколения, от жителей московских дворов, но излюбленной формой повествования в песнях, у него, действительно, как он сам заметил, было субъектное «я». Он, как и Галич, стремился проникнуть в разные характеры своих современников и дать им возможность самораскрыться в его песнях. Сделать ему это удалось столь успешно, что его поэзия не просто сблизилась с прозой жизни, но сама стала неотъемлемой частью этой жизни.

Таким образом, можно сделать вывод, что нарративность авторской песни связана со стремлением поэтов сблизить поэзию с жизнью, полнее выразить в песне сознание своих современников, что и объясняет особую популярность этого жанра в разных слоях населения во второй половине XX века и особенно – в 60-70-е годы. Произошло то, чего не ожидали и сами поэты: авторская песня стала духовно необходима народу, он увидел в ней отражение самого себя, своей жизни.

Литература:

1. Высоцкий В. Четыре четверти пути: Сб. / Сост. А.Е. Крылов. – М., 1988. – 286 с., ил., портр.
2. Высоцкий В.С. Сочинения в двух томах. Т.1. Изд. 12-е, испр. – Песни. (Предисл. В. Новикова, подготов. текста и коммент. А. Крылова). – Екатеринбург: Изд-во У-Фактория, 1999.
3. Галич А.А. Стихотворения, песни. – М.: Изд-во ЭКСМО, 2003. – 352 с.
4. Зайцев В.А. Русская поэзия XX века: 1940-1990-е годы: Учебное пособие. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 264 с.
5. Мянуска Иоанна. Литература русского зарубежья и «возвращённая» в образцах и с комментариями. – Быдгощ, 1998. – 299 с.
6. Окуджава Б.Ш. Ваше благородие, госпожа удача: Стихи, проза. – М.: Изд-во ЭКСМО, 2002. – 384 с.

Вікторія ПРИХОДЬКО (Луцьк, Україна)

ЕКСПЛІКАЦІЯ ЗМІСТУ ТЕКСТУ І НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ

Проблема експлікації художнього тексту постала в перекладознавстві не так давно. Сучасні теоретики та практики перекладу – В.Комісаров, Л.Черняхівська, Л.Латишев, А.Попович, Я.Рецкер та ін. – одностайно визнають необхідність цієї операції, оскільки завдяки їй “переводной текст окажется более доступным иноязычному читателю” [3, 42]. В українському перекладознавстві увага акцентується на моменті творчого вибору при експлікації, який доконче необхідний перекладачеві: „Перекладач повинен робити переклад творчий, по змозі, проте, підкоряючи свою індивідуальність індивідуальності автора” [5, 240].

Зазначена проблема є актуальною, і вона нерозривно пов’язана з особистістю перекладача, який є важливою ланкою комунікативного процесу: Автор – Текст-оригінал – Перекладач – Текст-переклад – Читач. Кожен письменник орієнтується на свого чита-

ча, має свою нарративну стратегію, яка піддається корекції при перекладі, оскільки перекладач повинен враховувати і свого читача також. Виступаючи одночасно отримувачем інформації та її відправником, перекладач пропускає крізь себе художню дійсність оригіналу, як це робить автор з реальною дійсністю. Однак перекладач сприймає картину світу, вже відображену письменником, а тому його функція – відправника нового тексту – вторинна. Первинною ж є власне рецепція вихідного, початкового тексту, яка залежить від індивідуальності та характеру перекладача.

Якщо головною організаційною силою оригінального художнього тексту є, здебільшого, Я-автора (образ автора), то в перекладі з'являється ще одна категорія, що розкриває, пояснює, інтенсифікує авторську позицію, а також здійснює цілісність тексту – Я-перекладач (образ перекладача).

Перекладач несе у створюваний ним текст власне розуміння та оцінку, декодує значення кожного слова. Відбувається експлікація змісту тексту, що є важливою перекладацькою процедурою. Метою даної розвідки є проблема експлікації змісту тексту у процесі перекладу оповідання М.Вінграновського “Білі квіти” на англійську мову, здійсненому Джоржем Лукиєм.

Англійській мові, як відзначав В.Комісаров, властива “тенденція к імпліцитності, значительная часть информации остается здесь за пределами собственно сообщения, что обуславливает необходимость переводческой операции эксплицирования на русский язык” [2, 158-159]. У повній мірі це характеризує і українську мову. Отже, перекладач, з одного боку, стоїть перед необхідністю експлікації художнього тексту, а з іншого – одержує на це безперечне право, адже реалії чужої культури без пояснень залишаються для читачів лакунами. Тому у процесі експлікації змісту тексту перекладач виступає певною мірою і як інтерпретатор.

Розповсюдженням способом заповнення лакун є включення у текст мовою реципієнта коментарів з приводу елемента чужої культури. Яскравим прикладом тут є переклад В.Набоковим пушкінського „Евгения Онегина” [4]. Заповнення може бути різним за глибиною і за засобами, і це обумовлено, насамперед, завданнями, що стоять перед перекладачем, який повинен враховувати тезаурус реципієнта, його сприйняття інонаціональної культури. Експлікаційна діяльність перекладача проявляється на всіх рівнях текстової структури – у синтаксисі, стилістиці, поетиці, - однак найбільш повно це виражається у лексиці.

Так, Дж.Лукий вводить у текст перекладу пояснення до слів *квас* (*kvas*) та *горілка* (*horilka*): “Kvas – a sour drink” [6, 199]; “Horilka – Ukrainian vodka” [6, 199]. Перекладач йде двома шляхами тлумачення: прямим та опосередкованим, через близькомовну культуру. В останньому коментарі вживається іншомовне – російське – слово *водка*, яке для англомовних читачів є добре відомим. Українське слово *борщ* (*borshch*), яке увійшло в лексику англійської мови, перекладач залишив у тексті-перекладі без пояснень.

Експресивні діалоги героїв оповідання М.Вінграновського “Білі квіти” у перекладі Дж.Лукиа носять менш емоційний характер: майже всю емоційно-забарвлену лексику замінено на стилістично нейтральну, а окличні речення – на звичайні. Таким чином, йдеться про зміну емоційно-оціночних критеріїв, що були закладені автором у тексті оригіналу:

Оригінал	Переклад
1.- Луснув! Каліки нещасні! Не могли як слід ізольовати. І так усе... [6, 192].	1.- It broke. Poor devils. It wasn't insulated properly. So it goes... [6,193].
2.- А в нашому селі ні річки, ні ставка. Прав-	2.- There is no pond or stream in our village. True,

<p>да, була така собі річечка, так почали осушувати береги під капусту, от вона й померла. Поділась кудись. Тепер ні річки, ні капусти.</p> <p>Каліки нещасні! [6, 192].</p> <p>3.- А тієї зими у нас десять гектарів яблунь зайці пообгризли.</p> <p>І що, пропав сад?</p> <p>Геть чисто!.. Може, яка сотня деревинок і вціліла!</p> <p>Каліки нещасні! Не могли Пообкутувати дерева! [6, 194]</p>	<p>there was once a stream but when they started to use the water to irritate cabbages, it died. It disappeared somewhere. Now there is neither stream nor cabbages. – Poor devils [6, 193].</p> <p>3.- Last winter the hares nibbled ten acres of apple trees.</p> <p>And was the orchard lost?</p> <p>Completely. Perhaps a hundred trees were saved. Poor devils. Couldn't you wrap up the trees [6, 195].</p>
---	---

Наведені приклади свідчать не лише про ослаблення у перекладі авторської позиції, зменшення ступеня оцінки, емоції та експресії, але й про неадекватне сприйняття інформації. Так, в оригіналі прокльон “Каліки нещасні!” виражає осуд вчинків певних людей. У перекладі ж “poor devils” слід перекласти як “бідолашні”¹, тобто йдеться про співчуття, а це дещо спотворює зміст тексту, образи персонажів і сам стиль письменника.

Зауважимо, що англійський переклад емоційно нейтральний, у той час як в українському тексті емоції автора та персонажів яскраво виражені. Так, це відбувається у випадку перекладу лайливих слів, прокльонів: “Бо ти дурний. Ти дурний аж крутишся...” – “You are a fool, a big fool” [6, 188-189]; “Йди ти під три чорти!” – “Go to hell” [6, 188-189]; “Та піднімаю, хай він сказиться!” – “Lift the bastard yourself” [6, 190-191]; “Побий мене сила Божа!” – “I’ll be damned” [6, 200-201].

Втрату при перекладі емоційно-оціночної домінанти сприйняття спостерігаємо і в наступних фрагментах тексту:

Оригінал	Переклад
Куди ж це ти знову зібрався, горенько ти моє? На працю, щастячко, на працю [6, 196].	Where are you going, poor dear? To work, darling, to work [6, 197].

В українському варіанті звертання *горенько – щастячко* побудоване на антитезі, що надає йому іронічного відтінку. Англійське ж *poor dear* перекладаємо як “дорогенький, миленький”, а *darling* – “дорога, мила”. Однак такий переклад обумовлений самим характером англійської мови, де іменники *щастя* (fortune) та *горе* (grief) не використовуються для звертань, особливостями національного менталітету перекладача та реципієнта.

Для зняття національно-специфічних бар’єрів, тобто для полегшення розуміння певних елементів чужої культури перекладач вдається до компенсації (ламінування) лакун, замінюючи незрозумілі фрагменти на близькі для інокультурного реципієнта. Наприклад, замість слів “кум” та “кума” Дж.Лукий вживає “old cronies” (старі добрі друзі). Це цілком свідомо заміна, оскільки суб’єктні лакуни “кум”(хрещений батько стосовно до батьків хрещеника і хрещеної матері [1, 472]) та “кума” (хрещена мати стосовно до батьків хрещеника і хрещеного батька [1, 472]) належать лише українській лінгвокультурній спільноті, а тому є чужими англомовному читачеві. І хоча така компенсація значно полегшує для нього розуміння тексту, однак, на жаль, втрачається національна

¹ Таке значення подає “Англо-російський словник” В.К.Мюллера (М., 1981) – С. 207.

специфіка культури оригіналу. Проте цій ваді перекладач міг би запобігти, оскільки Оксфордський російсько-англійський словник дає переклад слів *кум* – *godfather* та *кума* – *godmother* [7, 213]. Залишається невідомим, чому Дж.Лукий вирішив не скористатися цим перекладом у своєму тексті.

Втрату національного колориту спостерігаємо і на прикладі перекладу деяких розмовних експресивно забарвлених фраз. Так, фраза “ти дурний, аж крутишся” перекладається як “a big fool” (великий дурень); “наглушились самогоняри” – “boozers” (пияки); “оскому жжену” – “I’m itching” (мені не терпиться щось зробити); “від голоду аж в очах рябіє” – “I’m famished” (я зморений голодом); „вишень.., як болота” – „lots of cherries” (багато вишень). Вини перекладача тут немає. У сучасному перекладознавстві існує багато різних думок з приводу перекладу таких фраз, прислів’їв, приказок, ідіом тощо. Однак більшість із них зводяться до того, що „треба перекладати їх відповідними виразами своєї мови, якщо вони не мають специфічного національного чи історичного характеру” [5, 282].

Елімінація лакун відбувається і при перекладі назв рослин: “сині сокирки” були перекладені як “the blue poplars” (сині тополі, сині осоки); “петрів батіг” – “vines” (виноградні лози); “рожа собача” – “wild roses” (дикі троянди); “могутній будяк” – “mighty thistle” (могутній чортополох); “гривастий щир” – “dogwood with a long mane” (кизил з довгою гривою); “ряска” – “meadow grass” (М’ятлик луговий). Народні назви рослин з українського тексту замінені в англійському на наукові терміни або на знайомі реципієнту реалії, а саме ті назви рослин, що є елементами рідної для нього культури.

Отже, переклад сприйнятого перекладачем оригіналу є невіддільним від його індивідуального розуміння, суб’єктивно-оціночної інтерпретації, що виявляється у розкритті, поясненні, тобто експлікації тексту, а також невіддільним від нарративної стратегії письменника.

Література:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.
2. Комиссаров В.Н. Эксплицирование как проблема перевода // Проблемы прикладной лингвистики: ТДВК. – М., 1969. – Ч. 1. – 174 с.
3. Кухаренко В.А. Экспликация содержания текста в процессе перевода // Текст и перевод. – М.: Наука, 1988. – 165 с.
4. Набоков В. Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». – С.-П.: Искусство, 1998. – 924 с.
5. Рильський М.Т. Проблеми художнього перекладу // Збір.тв.: У 20 т. – К.: Наук.думка, 1987. – Т. 16. – 600 с.
6. Modern Ukrainian Short Stories. Ukrainian / English Parallel Text/ Edited by George S.N.Luckyj. – Englewood, Colorado: Ukrainian Academic Press, 1995. – 230 p.
7. The Oxford Russian Dictionary. Russian-English. – Oxford – Moscow, 1999. – 612 p.

Marin POSTU (Chisinau, Moldova)

THE DICHOTOMY «JE-NOUS» IN PROUST'S NARRATIVE DISCOURSE

One of the purposes of Proust narrative discourse is to offer to his reader a way/moyen to read himself, as it is mentioned in the last part of *A la recherche du temps perdu*, *Temps retrouve*: «Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux même [...] mon livre grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux même» [1, p.2390]. In the same context Paul de Man observed that: »For the reader, this narration should symmetrically reflect them each other like in the mirror where they could be able to change their places without any alteration» [2, 85].

So it is necessary for critics to analyze this moyen, in order to see how it works, or worked, in touching with contemporary reader, in the communicative relation: Emitter-Receiver. Narrowing our question, we have the old problem of identification the instance named «JE»: hero, narrator, implied author, autobiographical author, signer or any body else. A nowadays reader (as me) knows that the instance which is presenting itself as «JE» is mere a novel character, a fiction, encoding a message. Even Proust himself said: «The character that says «I» am not I, it is an other, a character» [3]. The difficulty comes out when we find/read in the same phrase or sentence two telling instances: JE and NOUS. Then I, as a reader, am in right to ask myself a formalist question: who is telling? What reason for?

Let analyze one of much sentences of this kind. The method is suggested by Valeri Tiupa and consists of segmenting text in discursive events, according to reader's point of view [4, p.24-25]. An event is something that happened but could have happened in another way (Paul Ricoer). The sentence is from *La Prisonniere* and is in French, the original language it was written.

[1] Je (1) me déshabillais, je (1) me couchais

[2] et Albertine assie sur un coin du lit, nous (1) reprenion notre partie ou notre conversation interrompue de baisers;

[3] et dans le désir qui seul nous (2) fait trouver de l'intéret dans l'existence et le caractere d'une personne, nous (2) restons si fideles a notre nature, si en revanche nous (2) abandonnons successivement les differents etres aimés tour a tour par nous (2),

[4] qu'un fois, (2je)m'apercevant dans la glace au moment ou (3)j'embrassais Albertine en l'appelant «ma petite fille», l'expression triste et passionnée de mon propre visage, {pareil à ce qu'il eut été autrefois auprès Gilberte dont le (2je)ne me souvenais plus, à ce qu'il serait peut-être un jour auprès d'une autre si jamais je(4) devais oublier Albertine}* , (2je) me fit penser qu'au-dessus des considération de personne

[5] (l'instinct voulant que nous(2) considerions l'actuelle comme seule véritable)

[6] je(5) remplissais les devoirs d'une dévotion ardente et douloureuse dédiée comme une offrande à la jeunesse et à la beauté de la femme. [1, *La prisoniere*, p.1659)

[1], [2]-imparfait, [3]-present, [4]-passive voice in past (reflecting in the mirror), [5]-subjunctif present, [6]-imparfait.

We have 5 kinds of different «je» and 2 different «nous», both as narrators. Let summarize them:

Narrator-JE: (1)- a hero-in-act, (2)- a passive form of je, (3)-a hero image reflected by the mirror, (4) a future mask of the hero, (5)- a symbolic-masculine hero;

Narrator-NOUS: (1) – je +Albertine, (2)=???

Let's guess who is this «Nous» and what is his function in the text. «Nous» tells his experience only in present tense, so in a posterior time of happened related events by «je». That's make us consider «Nous» more authentically, a truth teller, like the ancient tragedy chorus (e.g. see the tragedy of Sofocle). According to Wayne C. Booth «in tragedy there is usually a chorus, a friend or even a forthright villain to speak the truth in contrast (n.n.-PM) to the tragic mistake of the hero» [5, p.277].

We have as a first kind of functions, according to Booth a contrast between je-nous, or an antithesis in which «je» is always ready to failure, «nous» never fails. So it was necessary to introduce «nous» to hold the balance between the distant-lost «je» and present-recovered «nous».

Another relation may be: «je» is a part of «nous» in contiguity rapport. There is a metonymy, but one in two faces.

Oswald Ducrot observed: «the form usually called as plural 1st person pronoun we, does not denote the teller +any body else, but constitute a group from which the teller says he is a part of» [6, 471].

G.Genette has described the metonymy as a method of Proust's writing. In the article Metonymy of Proust [7, 303] Genette argued that the affective memory is a working metonymy. Or, «je» is telling his story never forgetting about he is a part of «nous». On reverse, «nous» as an instance knows about his relatives composed from a lot of «je».

We can treat «nous» equal to «je», or the same «je». So we have a metaphor: nous is je. It a little difficult to say which «je», but sure he is close to the implied author. On the other hand je=nous might be interpreted as «nous is a false mask/voice of je».

Taking all these in consideration, I think that there is a word game, built in a persuasive purpose in order to make confusion for the reader. It is a game as a confusion close to truth. Even the narrator is confused, lost in a searching process of his identity. A form of such game is the chiasmus. We have two items to appreciate «je» and «nous»:

1. according to teller experience: je is empirical, sure of his experience – nous tells in abstract way, is nor sure;

2. according to the credibility of discourse: je is searching himself in past – nous is telling in present, more credible.

je is empirical, sure of his experience X nous tells in abstract way, is nor sure

je is searching himself in past nous is telling in present, more credible.

As a conclusion. A reader of Proust's narrative discourse knows that every kind of «je» is a fiction, is a character, but he is unable to say is he or not a part of «nous». For this reason he has to read this book as he is looking in a mirror, just asking himself: who of this «je»-s am I? Let see once again the range of pronouns from the phrase above: je(1)-nous(1)-nous(2)-je(2)/ je(3)- je(4)- je(5). It seems that «nous» is in the middle of a circle made up from different kinds of fictional «je» and he is guiding the reader's point of view to a real «je» for identification. That is Proust's idea.

Literature:

1. Proust Marcel. A la recherche du temps perdu. Temps retrouvé. Edition Gallimard, 1999, (edition en un volume sous la direction de Jean Yves Tadie)(2408 pp)
2. Пол де Ман. Аллегория чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рилке и Пруст.- Екатеринбург, 1999.
3. In «Temps», 13.11.1913, apud Prus Elena. Poetica modalitatii la Proust.-Chisinau, 1998, p. 120.

4. Тюпа Валерий. Очерк современной нарратологии// In Критика и семиотика, Выпуск 5, Новосибирск, 2002.
5. Booth Wayne C. Types of narration In In approaching to the novel. Materials for a poetics (edited by Robert Schols).-San Francisco, 1961.
6. Ducrot O., Shaeffer J.-M. Noul dictionar enciclopedic al stiintelor limbajului.-Bucuresti: Ed.Babel, 1996.
7. Genette Gerard.Figuri. (Selectie, traducere si prefata Angela Ion si Irina Mavrodin). – Bucuresti: Ed.Univers, 1978.

Микола КЕБАЛО (Тернопіль, Україна)

РОЗВИТОК НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ

НАТУРАЛІСТИЧНОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА

Структурованість художньої прози І.Франка вимірюється концептуально вираженою синтетичністю його художньої картини світу, мистецьких поглядів та ідей. Хоча останнім часом в українському літературознавстві помітним чинником студій творчості українського письменника стала потреба з'ясувати стильові модуси натуралізму у рамках його літературної манери, М.П.Ткачук відзначає, що попередні критики-сучасники Франка не завжди вміли помітити єдність протилежностей у його творчості, міцний сплав романтичних, реалістичних і натуралістичних тенденцій, але ж саме цим й визначається його неповторна самобутність та оригінальність [9, 6]. Відтак інший дослідник творчості І.Франка Р.Голод, хоч і мав на меті дослідити та об'єктивно проаналізувати місце і значення поетики натуралістичного напрямку в літературній спадщині письменника, стверджує, що вдаючись до загального огляду та аналізу творів, можна засвідчити, як натуралізм з різним ступенем інтенсивності поєднується з романтизмом, реалізмом, імпресіонізмом, експресіонізмом та символізмом [3, 11]. Про це ж, правда, в трохи іншому контексті, пише Л.Гаєвська, зауважуючи, що стосовно творчості раннього Франка слід говорити про симбіоз, з одного боку, пізнавально-аналітичного принципу Золя, а з другого – принципів нових на той час віянь українських прозаїків останньої третини ХІХ ст., котрі головний акцент виносили на вираження внутрішнього голосу людини, її суб'єктивних візій, переживань та прагнень [1, 135]. Перехідність будь-якого плану завжди передбачає складність та неоднозначність своєї інтерпретації, оскільки вона, як правило, вимірюється закономірностями своєї дуальності та синтетичності. Для прикладу проаналізуємо наративний дискурс оповідання “На дні”, стосовно котрого варто відзначити, що саме подвійність художнього мислення письменника є вагомим аргументом в організації тексту. За Т.Гундоровою, категорія двійництва у творі І.Франка розглядається як “суперечність соціального аналізу та просвітительського ідеалу” [4, 57]. Звідси ж, на думку дослідниці, починається процес народження соціально-історичної сутності нового характеру у творчості письменника. Тому двійництво у творі проступає як властивість наративного дискурсу в характеристиці інтрадієгетичних персонажів.

З погляду наратологічної теорії, подвійність наративного дискурсу головним чином визначається відношенням між зовнішнім та внутрішнім наратором. Для накреслення такої закономірності у текстах письменника використовується поняття наративних рівнів [13, 232]. Так, завдяки наративній активності зовнішнього наратора реципієнт знайомиться з основними часо-просторовими характеристиками картини світу художнього твору. Розповідь внутрішнього наратора виникає у тексті переважно в тому випадку, коли зовнішній наратор прагне для загальної об'єктивності та правдоподібності відтворюваного зображення звернутись до цитатного дискурсу. Таку форму наративної репрезентації можна засвідчити у творах письменника.

Зовнішній наратор є гетеродієгетичний, тобто він ніколи не з'являється у творі як активний учасник історії. Більше того, він володіє ознаками своєї деміургічності, авторського всезнання. Відомо, що категорія авторського всевідання вважається однією із найбільш вагомих констант реалізму XIX-го ст. "Наслідуючи природу", письменник-реаліст ніби уподібнюється їй, претендуючи на всезнання й роль абсолютної креаційної сили у створюваному ним художньому світі. В такому аспекті наратив творів слід аналізувати у парадигмі гетеродієгетичної розповіді, коли думки, слова, вчинки персонажа відтворюються через нарацію зовнішнього розповідача. Крім цього, у тексті домінує нульова фокалізація. Зовнішній наратор подає таку інформацію, яку жоден із персонажів не міг знати, оскільки неможливо людині перебувати одночасно у двох, а то й більше місцях часу та простору. Ще однією ознакою авторської деміургічності, яка визначалась пізнавально-аналітичним ставленням до дійсності, можна вважати всевідаючі оцінки дій та вчинків персонажів. Взагалі, ознаками літературної школи минулого, зокрема романтичної, є слова зовнішнього наратора, коли він звертається до внутрішнього персонажа, наприклад головного героя оповідання „На дні” Андрія, акцентуючи увагу на думках останнього про ідеали гуманізму: “Е, голово молода, запалена, самолюбна! В святім своїм запалі ти й не бачиш, які самолюбні всі твої думки, всі твої змагання!..” [12, 149-150].

Однак рівнозначне місце у тексті художнього твору Франка займає також й міметична нарація. В цьому випадку письменник подає діалоги та монологи персонажів, звертаючись до просторової точки зору як композиційного чинника літературного тексту. Зокрема, міметичність оповідання “На дні” визначається тим, що автор відмовляється від переповідання зовнішнім наратором деталей внутрішнього світу персонажів. Водночас розповідь про минуле всіх жителів “казні” розгортається з уст внутрішнього наратора, яким у творі виступає дід Панько. Хоча просторова точка зору у творі І.Франка є значним його досягненням, однак те, що наратором вибирається саме дід Панько, є досить символічним, оскільки в його голосі можна відчутися слова досвідченої людини, через образ якої проступає сам автор. На цьому детальному тлі розповіді старого в'язня постають постаті інших жителів в'язниці. Саме із застосуванням міметичної нарації внутрішнього наратора Андрій Темера одночасно із читачем знайомиться із історією “дев'яти людських особистостей, що дев'ятьма різними шляхами з різних верств суспільства впали на дно” [5, 119]. Ці слова одного із персонажів звучать як свідчення із дев'яти особистих справ, як переконливі докази обвинувачувального акту.

Однак міметичність наративного дискурсу І.Франка в оповіданні “На дні” стосувалась не лише зовнішньої, просторової фокалізації, але й внутрішньої. На нашу думку, власне на цьому й побудована структурна подвійність, яка стала означником суперечності соціального аналізу та просвітительського ідеалу. Хоча весь твір організований голосом зовнішнього всевідаючого наратора, про життя та внутрішні переживання Андрія Темери і Бовдура наратор дізнається саме із їх внутрішніх монологів. Останні в зага-

льний потік наративної оповіді прориваються часом у формі невластивого прямого мовлення, інколи — внутрішнього монологу. Два персонажі у творі не тільки є означниками двох суперечливих тенденцій авторського світогляду того часу. Вони є, крім цього, ще й прототипами двох стильових парадигм. Образ Бовдура і вся сукупність пов'язаних з ним структурних елементів твору, куди відносимо опис побуту, інтер'єру в'язниці, належать до натуралістичних компонентів твору. В душі поетики натуралізму моделюється цей персонаж, котрий яскраво демонструє те, що людина є продуктом, результатом дії суспільних відносин та свого оточення, де основним законом розвитку є боротьба за виживання. Натомість образ Андрія Темери, згідно з цією парадигмою, відповідає загальнолюдським цінностям, вартість яких, на думку письменника, ніколи не зникне.

На прикладі нараторологічного аналізу одного з творів малої прози І.Франка маємо можливість переконатись, що в парадигмі його творчих здобутків одночасно є присутніми настільки суперечливі між собою традиції різних стильових напрямів. З погляду аналізу наративу письменника відмінності між стильовими означниками у творчості письменника полягають у відмінностях між різними видами фокалізації. Так, всевідаюча зовнішня опіка наратором усієї картини світу художнього твору відповідає нульовій фокалізації, що є характерним для реалізму, зовнішня, просторова фокалізація відомо є властивістю натуралістичної стилістики, чим визначається, з одного боку, „нарація про слова”, а з другого — опис як домінуюча ознака детальної фотографічності. Третя — внутрішня фокалізація — звісно є домінуючою властивістю новітніх, модерністичних тенденцій, зацікавленням яких визначається саме суб'єктивний внутрішній світ персонажів.

Виходячи з таких передумов усвідомлення специфіки художньої манери письменника, варто, отже, стверджувати, що для дослідження наративного дискурсу І.Франка неможливо послуговуватись однотипним методом літературознавчого аналізу і на підставі цього судити про структуротворчі чинники картини художнього світу. У цьому випадку, на нашу думку, доцільно говорити про певну ієрархію смислотворчих парадигм, які стосовно творчості українського письменника детермінувались багатьма об'єктивними та суб'єктивними факторами. Згідно з основними тенденціями тої епохи домінуюче місце у творчості Івана Франка займала пізнавально-аналітична налаштованість його текстуального наратора на відтворення зовнішньої дійсності. Намагання якомога глибше пізнати і вникнути в основні закономірності об'єктивної реальності завжди стимулювало письменника по-новому переосмислити головні тенденції традиційної організації художнього наративу, які відтепер мали будуватись на засадах „наукового реалізму”. Якщо до цього центральною властивістю екстрадієгетичного наратора вважались концептуальні ознаки його всевідання, за якими він — це у творі верховний наратор, деміург, який володіє про все остаточною та завершальною точкою зору, то тепер його функції вираховувались не лише інтерпретацією, наративним коментарем зображуваних подій, але й посиленою увагою до відтворення внутрішнього чи зовнішнього дискурсу персонажа.

Еволюція художньої свідомості Івана Франка пов'язується у працях дослідників його творчості зі становленням об'єктивного типу розповіді, який став визначальною рисою української прози другої половини XIX ст. При цьому об'єктом естетичного пізнання письменника була навколишня дійсність у всій багатогранності та різноманітності її проявів. У рамках нараторологічного дискурсу виділяються два типи об'єктивного типу наративу. З одного боку, це гетеродієгетична розповідь, в якій наратор, викладає історію, у якій він не бере безпосередньої участі, з іншого — наративна форма „Я-свідок” гомодієгетичної нарації. Однак гомодієгетичність традиційно означається як форма, обмежена у своїх можливостях адекватної репрезентації, оскільки її суб'єкт перебуває у

рамках, встановленими параметрами реального відчуття простору і часу. У зв'язку з цим у контексті натуралістичної літератури вона зазвичай відсовувалась на задній план більш гнучкими формами гетеродієгетичності, які внаслідок властивої їм деміургічної аналітичності мали багато ознак, серед яких вагоме значення, без сумніву, має здатність гетеродієгетичного наратора давати завершену, повноцінну і до кінця виважену інформацію про інтрадієгетичного персонажа. Оскільки кожен момент твору дається, таким чином, нам у реакції зовнішнього наратора на нього, котра поєднує у собі як предмет, так і реакцію суб'єкта на нього, то становище суб'єкта у творі завжди завершується у тексті баченням з боку "іншого", тобто автора, що дає можливість зібрати всього суб'єкта, котрий сам по собі розсіяний у відкритому світі окремої миті художньої континуальності.

Дослідник форм художнього викладу в малій прозі Івана Франка І.Денисюк стверджує, що у творчості письменника найбільший відсоток становлять оповідання, новели, нариси з манерою викладу від третьої особи [5, 117]. Прагнення письменника, з одного боку, реально відтворювати навколишню дійсність, щоб література стала образом життя, праці, бесіди і думок його часу, з іншого – „при всіх реалізмі в описуванні аналізувати описувані факти, вказувати їх причину, їх конечні наслідки, їх повільний зріст та упадок” [5, 118], створювало умови для специфічного проявлення Франкової творчої манери на різних рівнях наративного дискурсу, який вивчаємо через призму типології наративних можливостей прози І.Франка у стосунку до проблеми точки зору.

У рамках категорії просторово-часової точки зору натуралістичного твору поєднуються обидва рівні „експериментального роману”: експериментатор і спостерігач. Якщо згідно з вимогами письменників французького натуралізму та представників „послідовного натуралізму” в німецькій літературі експериментатор захований за описовістю спостерігача, то у творчості І.Франка аналітичність спостерігача завжди фіксується синтетичними судженнями експериментатора. Спільною ознакою дискурсів натуралістичної культури є всевідаюча позиція експериментатора, оскільки з першої події оповіданої історії він єдиний володіє нульовою фокалізацією всезнаючої обізнаності. Проблема відтак в тому, яку форму спостерігача обирає автор. Тому в річищі таких методологічних побудов просторова точка зору в наратології гетерогенної структури здатна, по суті, мати дві форми: нульової та внутрішньої фокалізації.

Творчості Франка натуралістичного спрямування властивими є обидва типи наративної перспективи. Причому нульова фокалізація залишається домінуючою. Йдеться про те, що в наративному дискурсі письменника можливими вважаються два випадки наративної стратегії просторової точки зору. Перший, коли просторова позиція зовнішнього наратора збігається з просторовою позицією якогось персонажа, другий – просторові точки зору наратора і персонажа не ототожнюються. Специфікою творчості І.Франка є та особливість, що хоча стосовно першого випадку говоримо про збіг просторових позицій, однак це не стосується всіх інших, крім просторової точки зору, ракурсів наративу: ідеологічного, фразеологічного та психологічного. Тобто, хоча в параметрах просторової фокалізації наратор стає на точку зору інтрадієгетичного персонажа, це ні в якому випадку не відбувається в плані ідеології, фразеології чи психології. Прикладом цього може бути позиція екстрадієгетичного наратора у повісті „*Voas constrictor*”, в епізоді, коли він рухається вслід за Германом Гольдкремером до будинку Івана Півторака: „В хаті, до котрої заглянув Герман крізь вікно, все свідчило о страшній нужді і занедбанні. Тісна хатина з голими, давно не біленими, закоптілими стінами подобала радше на гріб, ніж на людське помешкання. Більшу половину вільного місця в ній забирала глиняна піч з припічком, до котрого припирав дощаний тапчан, застелений соло-

мою і накритий грубою веретою. От і тільки всієї постелі! Ні стола, ні стільця не було. На жердці над тапчаном висіло кілька лахів жіночих, а над тапчаном, на трьох шнурах, дощана, грубо збита колиска. Тільки всієї посуду побачив Герман всередині...” [11, 437]. На цьому прикладі маємо можливість пересвідчитись ще з однією властивістю франкового нарративу, яку М.Легкий назвав „персональною присутністю автора” [7, 12]. Справді, у цьому описі Іванової хати бачимо, по суті, поєднання двох точок зору: просторової та ідеологічної. Висловлювання типу: „От і тільки всієї постелі! Ні стола, ні стільця не було” недвозначно свідчать про ставлення автора до того, за чим він стежить разом із Германом.

Інша форма просторової точки зору у наративі натуралістичної структури І.Франка розгортається у рамках відсутності тотожності перспектив екстрадієгетичного наратора і персонажа. Серед модифікацій таких точок зору, виділених Б.Успенським, у тексті українського письменника можна відзначити два види: послідовний огляд і загальна (всеохоплююча) точка зору. Перший приклад просторової організації полягає в тому, що екстрадієгетичний наратор, ведучи розповідь, ширяє своїм поглядом як камерою від одного до іншого персонажа. В цьому присутня певна форма надособистісного, оскільки такий тип наратора знає набагато більше від усіх описуваних персонажів. Він займає стосовно репрезентованої ним художньої картини світу сторонню позицію. По суті, така форма нарації є надзвичайно тенденційною для натуралістичного виду літератури, бо дає можливість в деталях пізнати специфіку тої картини світу, у якій змушений жити персонаж твору. Для прикладу візьмемо уривок із роману „Борислав сміється”, пов’язаний із моментом, коли Бенедьо вперше зустрічається із побратимами. Назагал просторова точка зору у цьому епізоді складається із двох типів, переходить від внутрішньої фокалізації на самому Бенедьові до всевідаючої фокалізації на зовнішньому нараторові. Послідовний опис, де точка зору наратора рухається від одного персонажа до іншого, є у такому абзаці: „Бенедьо все ще стояв насеред хати в петеці і з мішком на плечах та роззирався по присутніх. Матій між тим засвітив каганець з жовтого бориславського воску, і в його світлі лица зібраних ріпників видавались жовтими та понурими, мов лица трупів. І другий раз старий Матій відобразив від Бенедя мішок і зняв з плечей петек, а, взявши його за плече, попровадив до велета, що все сидів, понурий і грізний, під вікном” [12, 322]. Подібну структуру натуралістичного змалювання місцевості, де послідовно зображується зміст і форма конкретного простору, спостерігаємо в оповіданні „Ріпник”, коли наратор подає опис цюпки, у котрій проживають робітники. Погляд оповідача при цьому намагається осягнути усі дрібниці, які, без сумніву, мають велике значення задля об’єктивного відтворення тих умов, в яких доводилось жити ріпникам. Такий послідовний погляд дає можливість зрозуміти усю неоднозначність різних форм сприймання зовнішньої дійсності, залежно від характеру людини. Там хтось спить, далі молодиця обнімає коханого, далі „над столиком сидить похилена дівчина, – єдина не спляча людина в цілім будинку. Її сумне, тужливе око слідить за бистрими руками ігли. Вона шиє сорочину, – малесеньку-малесеньку, – шиє пильно по ночах, – бо вдень робота інша” [11, 279]. Інший спосіб просторової точки зору теж має не менше значення для парадигми натуралістичної літератури. Загальна або всеохоплююча точка зору важлива тоді, коли наратор намагається подивитись на зовнішню реальність з якоїсь постійної позиції, щоб оглянути її з положення „пташиного польоту”. Як стверджує Б.Успенський, наратор при цьому займає цілком конкретну позицію, тобто його позиція не абстрактна, а цілком реальна [10, 65]. Прикладом такої перспективи художньої репрезентації може бути всеохоплююча точка зору наратора в оповіданні „Ріпник”, коли описується те, як робітники йдуть на роботу. Автор знаходиться зверху над усією пло-

щиною зображення: „Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спісачих на роботу до ям. Улиці вузьенькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячів живих жертв. Сіре небо над тими сірими могилами, – чорні робітники, – стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, – ось усе, що зустрине твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських” [11, 280]. Дуже часто такий спосіб нарративної фокалізації, коли погляд автора охоплює всю сцену відразу, зустрічається на початку творів. В наратології це вважається традиційним початком для епічних творів, коли автор, використовуючи принцип зовнішньої фокалізації, подає зовнішнє зображення-знайомство із картиною художнього світу. Після того, як він відтворив загальну картину дійсності, він звертається до зображення окремих деталей: „Сонце досягало вже полудня. Годинник на ратушній вежі вибив швидко і плачливо одинадцятю годину. Від громадки веселих, гарно повбираних панів-обивателів дрогибицьких, що проходилися по плінтах коло костела в тіні цвітучих каштанів, відділився пан будівничий і, вимахуючи блискучою паличкою, перейшов через улицу до робітників, зайнятих при новорозпочатій будові” [12, 256]. Хоча в системі просторової перспективи виділяємо три моделі зображення, одна з яких побудована за принципами внутрішньої фокалізації, інші: послідовний огляд і точка пташиного польоту – нульової фокалізації, проте загальною тенденцією Франкового нарративу залишається те, що будь-яка оповідь завжди певним чином організовується увагою екстрадієгетичного наратора навколо того чи іншого персонажа. Відповідно найбільш традиційними у цьому сенсі виявляються нарративні перспективи послідовного опису, коли погляд автора рухається від одного персонажа до іншого, та точки зору, котра збігається із ракурсом самого персонажа. Така специфіка нарративу українського письменника пояснюється тим, що всі види точок зору, характерні для композиції його творів, функціонують у межах силового поля ідеологічної точки зору, тобто персональної участі автора у всьому, про що розповідається у творі.

Специфіка просторової точки зору у творах німецького натуралізму, зокрема у прозі М.Крецера та Г.Гауптмана, визначається такою ж нульовою фокалізацією на екстрадієгетичному нараторові. При цьому, якщо у нарративі українського письменника визначальне місце займає явище внутрішньої фокалізації, коли автор у просторовому аспекті стає на точку зору внутрішнього персонажа, то у нарративі М.Крецера така форма нарративної стратегії вважається більше винятком, аніж правилом. З іншого боку, більш суб'єктивованою у цьому плані є проза Г.Гауптмана. Візьмемо для прикладу невеличке оповідання письменника „Стрілочник Тіль”, у якому автор, щоб відтворити об'єктивний світ реальних предметів та внутрішніх переживань героя, намагається перейти на позицію інтрадієгетичного персонажа. У такому аспекті просторова точка зору Тіля доповнюється ще однією формою точки зору – психологічною: „Потрохи його наповнило особливе переживання... зняв мундир, щоб полегшити себе, але, бачачи, що це не допомагає, взяв заступ в кутку і пішов на відведену йому ділянку землі. Це була вузька піщана полоса, яка густо поросла травою; два невеликих дерева – її прикраса – повністю у квітках, були майже покриті білосніжною піною. Заступ зі скрипом врізався в старий піщаний ґрунт; шматки землі повідлітали назад і розсипались на дрібні шматки” [2, 1, 459].

Схожу з просторовою точкою зору форму організації в парадигмі художнього тексту натуралістичного твору має часова точка зору. З погляду письменників модернізму, саме час, а не простір вважається засобом відображення внутрішнього світу людини. У художньому творі говоримо про два рівні простору і часу: концептуальний і перцептуаль-

льний, які подаються відповідно у системі і структурній пов'язаності [8, 11]. Модель певної реальності, яку хоче передати нам оповідач, історія, свідком чи активним діячем якої він був, здійснюються на рівні концептуального простору і часу. Справжній художній світ, реальний художній образ виникає і постає тільки у рамках перцептуального хронотопу. Останній рівень має свої специфічні особливості, але насамперед це простір і час уяви і вираження, а головне – способу передачі та організації інформації. Тут важливим чинником стає емотивний аспект проголошення концепції наратора, бо перцептуальний хронотоп пов'язаний завжди з людською психікою та емоційними станами. Отже, поставивши перед собою завдання дослідити і проаналізувати структуру оповіді натуралістичної прози українських та німецьких письменників останньої третини XIX ст., наративний дискурс літературного твору співвідносимо із перцептуальним рівнем простору і часу, а історію – із концептуальним. Разом же наративний дискурс та історія перебувають у зв'язках означника і означуваного у літературному творі. Відтак основним об'єктом дослідження у рамках натуралістичного твору стає, без сумніву, концептуальний рівень простору і часу, який, по суті, в натуралістичному творі співвідноситься із роботою експериментатора по організації художнього наративу, який має бути виразником натуралістичної моделі світу.

У цьому сенсі наратор в аспекті часової точки зору може володіти всіма формами фокалізації. Однак, з погляду натуралізму, реальною є тільки нульова форма фокалізації, оскільки на чолі наративної стратегії, яка розгортається у тексті художнього твору, стоїть всезнаючий наратор, котрий формує запропоновану модель художнього світу відповідно до конкретної ідеї. Для творів І.Франка раннього періоду характерною є персональна присутність наратора у контексті того наративного дискурсу, який він розгортає. Нульова фокалізація наратора фіксується у тексті граматичною формою дієслова минулого часу. Ретроспективна форма розповіді служить об'єктивним підтвердженням того, що наратор володіє інформацією, відомою йому на прикладі реального життя. Для аргументації запропонованого таким чином погляду на проблему часової точки зору у рамках натуралістичної модусу наративу І.Франка проаналізуємо уривок із оповідання „Навернений грішник”: „Було се саме в ту пору, як у Бориславі почали копати кип'ячку. Жидова перлася у Борислав, мов мухи до меду. Роями цілими вони глотилися по селу, швендяли по полю, по хатах. До кожного газди приставали, мов реп'яхи до кожуха... Вині мають гроші, кладуть на руку, горівку ставлять і підмови не щадять. І не одного бідлаха заманули” [11, 308]. Подеколи буває так, що зовнішній наратор стає на позицію внутрішнього персонажа та оповідає минуле цього персонажа, ніби з його точки зору. Приклад такої наративної стратегії зустрічаємо у перших двох частинах повісті „Voа constrictor”, у яких екстрадієгетичний наратор подає інформацію про життя Германа Гольдкремера. Хоча наратор при цьому робить посилання на те, що це спогади самого Германа, але насправді домінуючою, без сумніву, зберігається нульова фокалізація екстрадієгетичного наратора, оскільки він єдиний володіє верховною інформацією про все і про всіх: „Перед його очима промайнули тяжкою хмарою перші літа молодості. Страшна бідність та недоля, що стрітила його при першій виступі на світ, і досі приймає його холодом, дрожжю. Хоть і як не раз йому прикрим стане теперішнє життя, – однако ж він ніколи не бажав і не буде бажати, щоб вернулися йому молоді літа. Ні! Тоті молоді літа висіли прецінь якимось важким прокляттям над його головою – прокляттям нужди, прокляттям заглушення в першій зароді хороших і добрих способностей душі... І досі він живо нагадує тоту напіврозвалену, підгнилу, вогуку, нехарну і занедбану хатку на Лану в Дрогобичі, в котрій побачив світ” [11, 370]. Щоб належним чином зрозуміти специфіку часової точки зору в натуралізмі І.Франка, важливо підкреслити той фактор,

що у творчості українського письменника часо-просторові точки зору завжди спираються на ідеологічну позицію екстрадієгетичного наратора. Хоча бачить інтрадієгетичний персонаж, проте всезнаючий наратор як деміург перебуває зверху над картиною художнього світу. Ті чи інші персонажі він доповнює, завершує і таким чином робить їх зрозумілим для сприймання читачем.

Зосередження уваги екстрадієгетичного наратора на точці зору інтрадієгетичного персонажа свідчить про те, що письменника цікавили обидві грані об'єктивної дійсності, які стосувались як зовнішнього, так і внутрішнього світу людини. При цьому можна стверджувати, що поряд з концептуальним рівнем хронотопу переходимо на рівень перцептуальний, який має дотичність до внутрішніх переживань того чи іншого суб'єкта. Символічно для натуралістичної поетики, що і у цьому випадку автор намагається відтворити суб'єктивні відчуття персонажа, які є відбитком зовнішнього контексту конкретної події. У таких випадках розповідь зовнішнього наратора у граматичній формі переходить на теперішній час, чим засвідчується те, що наратор у часовій парадигмі стає на точку зору персонажа: „Поволі йде робота у ямі. Чим глибше Михайло прокопує, тим якось йому не вигідніше, якось ніби душно у ямі. „Але се нічо”, – думає він. А Василь же та й же, – чень-чень покажеться кип'ячка, чень нині, чень завтра. Хоть корба руки уриває, хоть надворі щораз холодніше, хоть грошей на заставлену нивку щодень менше, він не турбується нічим. Ось-ось кип'ячка наплине, – всій біді кінець буде!” [11, 313]. По суті, цей уривок є зразком поєднання двох точок зору: часової і психологічної. У цьому проявляється симбіоз Франкової нарації, який полягає у поєднанні романтичних та реалістичних тенденцій. Зацікавленість життям людини у всій повноті його надзвичайно складної дійсності того часу примушувало письменника у плані психологічної точки зору дуже часто ставати на точку зору інтрадієгетичного персонажа. Загалом у наратології у парадигмі психологічної точки зору можливими вважаються три форми наративної фокалізації: нульова, внутрішня і зовнішня. Для того, щоб визначити основні тенденції, згідно з якими розвивався наративний дискурс натуралістичної прози І.Франка, слід особливу увагу звернути на специфіку вираження у текстах його творів саме психологічної точки зору, оскільки відомо, що Іван Франко творив в час активізації трьох стильових парадигм: романтизму, реалізму і натуралізму. Отож наративна структура Франкових творів в аспекті психологічної точки зору розвивалась від всевідаючої форми нульової фокалізації до нейтральних форм внутрішньої та зовнішньої фокалізації. У парадигмі натуралістичної поетики письменника варто відзначити, що домінуючою все ж є внутрішня фокалізація на інтрадієгетичному персонажеві. Однак всієї неоднозначності психологічної точки зору у творах І.Франка слід наголосити на тому, що та чи інша форма вираження внутрішнього персонажа завжди підпорядкована загальній ідеї екстрадієгетичного наратора, тобто розгортається під впливом нульової фокалізації ідеологічної точки зору наратора. На рівні тексту це зрозуміло відчутно у перспективі фразеологічної точки зору, тому що тоді наратор вдається до невласне прямого мовлення. Хоча говорить зовнішній наратор, проте думає і переживає внутрішній персонаж. Для аргументації своєї позиції звернемось до аналізу форми вираження психологічної точки зору в оповіданні „Ріпник”. Композиційно твір поділений на частини, кожна з яких структурована відповідно до певного моменту та місця у просторі. Звідси – особливістю творчої манери Франка є те, що всі ракурси наративного зображення переломлюються через просторово-часову позицію всезнаючого наратора, чия нульова фокалізація примушує його весь час наголошувати на значенні своєї нарації. М.Легкий у цьому аспекті відзначає, що „автор у тексті всього твору заангажований у подіях твору, активно висловлює свою позицію, надто часто втручається у хід подій” [7, 12]. Подеко-

ли така авторська суб'єктивна участь у розгортанні подій, переживання стосовно них підсилюється в текстах творів риторичним звертанням зовнішнього наратора до персонажа. Водночас, здається, що наратор з екстрадієгетичного рівня стає на один рівень дієгезису з героями, де оповідь розгортається чіткими судженнями зовнішньої фокалізації. Виходить, що комунікація драматичного наратора з читачем здійснюється через риторичне звертання до персонажа: „А властивий спосіб так простий, так близький, так певний! І як вона швидше не пройшла на тоту щасливу гадку? Кілько би муки була собі заощадила! Ні, сей спосіб не хибне! Сли є у нього хоть трошки серця людського, хоть капинка чуття, – він мусит... мусить!.. Але то байки! Ітак вона діпне свого! Вона збудить жаль, помилювання, – а любов набавці й сама прийде, конечно прийде! Лиш його серце порушити, лиш його чуття стрясти! Любов, щира сильна, спить у нім, лиш привалена злими прикладами, приглушена легкодушністю, гордістю і розпустою. Вона збудеться, верне, конечно, верне!” [11, 284]. Ліричність і драматичність служать яскравим прикладом для розуміння еволюції оповідної структури, яка часто вдавалась до розробки синтезуючої моделі творення наративного дискурсу. Тільки конкретний його аналіз допомагає створити уявлення того, що, як стверджує Ж.Женет, будь-який наратор завжди певною мірою є одночасно інтрадієгетичним, включеним на рівень історії [13, 232].

Часова точка зору у творах німецького натуралізму розвивалась за принципами концептуального часо-простору. Завжди у наративі домінує нульова фокалізація на екстрадієгетичному нараторові, якому відома вся сукупність подій та явищ, про які розповідається в історії. Згідно з такими закономірностями концептуального часу як означуваного наративного дискурсу письменника, часова точка зору із нульовою фокалізацією формувала основу для причинно-наслідкового зв'язку натуралістичного наративу. Для прикладу візьмемо уривок із роману М.Крецера „Король лісів”, у якому зовнішній наратор, розповідаючи про перцептуальний світ внутрішніх переживань персонажів, розгортає їх у часовій парадигмі: „Тільки завдяки своїй дочці, Дультерс міг протягом довгих літ носити вантаж злочину на своїх плечах, не будучи розчавленим ним. Він втішав себе тим, що дочка позбавлена, по крайній мірі, мати розпутну матір. Ця втіха служила йому також оправданням перед Богом і власною совістю. Він намагався переконати себе у цьому. З холоднокрівністю сильних натур він знаходив правильним, логічним свій вчинок” [6, 68]. У контексті наратологічних суджень дослідницького аналізу натуралістичного твору варто відзначити, що центральним аргументом для формування цілісного наративу в аспекті часової точки зору виявляється обґрунтування її ідеологічною позицією зовнішнього наратора. Однак завжди треба пам'ятати, що натуралізм, крім того, що займався репрезентацією просторової сфери діяльності того чи іншого персонажа, ще мав завдання відобразити внутрішній світ персонажа, відтворити світ його психологічних пристрастей та переживань. На перцептуальному рівні наративного часо-простору наратор застосовує граматичну форму теперішнього часу, щоб зійти на рівень хвилювань героя: „Тіль задихається, він робить над собою страшні зусилля, щоб втриматись на ногах, не звалитись, немов бик, вбитий наповал. Раптом з того місця, де трапилось нещастя, доноситься страшний крик, потім якийсь тваринне виття і голосіння. Чий це голос?! Олени?! Це не її голос, тим не менше... Хтось спішить до нього... Тіль страшним зусиллям волі приходять до себе; м'язи його напружуються, він весь точно виріс, лице його бліде” [2, I, 460]. Як бачимо, наратив у цьому випадку також розгортається через призму бачення екстрадієгетичного наратора, який має можливість завершити до кінця психологічну точку зору персонажа, означити її за допомогою просторового всебачення.

Специфіка психологічної точки зору полягає в тому, що на межі століть вона набуває нових форм своєї функціональності. Передусім йдеться про те, що згідно з нараторською системою типологія нарації прямує у напрямі від „наративу про події” до „наративу про слова”. Проте у натуралістичній літературі, де все побутує у компетенції наратора-експериментатора, більша увага поки що зосереджується на дії, акції, вираженням чого був „наратив про події”. Письменників не стільки цікавив індивідуальний спосіб вислову того чи іншого персонажа, тобто стосовно натуралістичної системи поки що ще зарано говорити про вивільнення індивідуальності персонажа від заручників всевідаючого наратора. І в українській, і в німецькій літературах той чи інший спосіб вираження внутрішнього світу людини через мовлення завжди формується екстрадієгетичним персонажем. Хотілося б лише зауважити, що у німецькій літературі у творах М.Крецера та Г.Гауптмана спостерігаємо відмінні позиції, суть яких насамперед полягає у тому, що проза Гауптмана більше схильна до вивільнення внутрішньої точки зору персонажу. При цьому письменник використовує цитатний дискурс, що спостерігається у тексті Г.Гауптмана.

На завершення залишається ідеологічна точка зору, яка у творах І.Франка і М.Крецера є визначальною, структуротворчою позицією цілого натуралістичного нраративу. Підтвердженням цьому у творах І.Франка є персональна присутність екстрадієгетичного наратора, який постійно висловлює своє особисте ставлення до історії, про яку він розповідає, і про сам нраративний дискурс, який він розгортає перед читачем. Традиційними у цьому випадку для українського письменника є риторичні звертання до читача або персонажа: „Бідна мати! Волиш не допитуватись! Лежить твій син страшний-страшний, – весь облитий відразливим густим плином, мов смолою... Бідна мати! Його сердешна, не пізнаси, – лиш серця жалю завдаси!...” („Навернений грішник”) [11, 320].

Характерною особливістю ідеологічної точки зору у творах І.Франка є еволюція від її романтичної, традиційної форми до пізнавально-аналітичної. Тобто, якщо раннім творам властивою є форма риторичного звертання до читача або персонажа, у яких в алегоричній формі зовнішній наратор висловлює переживання від проблем, якими живуть його герої, то для пізніших характерна пізнавальна, дослідницька позиція наратора.

Література:

1. Гаєвська Л.І. Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм? // Проблеми історії та теорії української літератури XIX – поч. XX ст. – К., 1991. – С. 134-162.
2. Гауптман Г. Полное собрание сочинений: В 3 т. – С.-Петербург: Издание Т-ва А.Ф.Маркс., 1908.
3. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 108 с.
4. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельбурн, 1996. – 151 с.
5. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – 215 с.
6. Кретцер М. Король лесов. – СПб.: Издание А.А. Каспари, 1907.
7. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Львівський державний університет ім. Івана Франка. – Львів, 1997. – 17 с.
8. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб. статей. – Л.: Наука, 1974. – 299 с.
9. Ткачук М.П. Концепт натуралізму і художні шукання в „Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997. – 66 с.
10. Успенский Б. Поэтика композиции // Успенский Б. Семиотика искусства. – М., 1995.

11. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978. – Т. 14. – 476 с.
12. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978. – Т. 15. – 508 с.
13. Genette G. Narrative discourse. – Ithaca, New-York: Cornell University Press, 1983. – 268 p.

Вікторія СІРУК (Луцьк, Україна)

БЕЗФАБУЛЬНА “МАЛА” ПРОЗА ВІСІМДЕСЯТНИКІВ: НАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Актуалізація досліджень із теорії оповіді в літературознавстві й розвиток поняття нарративу (який розглядається не лише як розповідь, композиційна форма тексту, відмінна від описів, роздумів чи діалогічних реплік, а як особлива конфігурація подієвості в текстотворенні) зумовили перегляд проблеми типології жанрів. Специфіка тих чи тих типів літературних творів з'ясовується не з позиції історичної поетики, а під кутом зору сюжетно-розповідних висловлювань (дискурсів) разом із деякою фабулою (історією, інтригою).

Справді, кожен нарратив, зокрема новелістичний, повідомляє про вигадану або реальну подію чи про ланцюг подій, створюючи центр структури – історію (дієгезис) або фабулу (за формалістичними мірками). Водночас, кожен текст – цілісне впорядковане утворення, що передбачає перервність, перенесення яви й інші способи організації сюжету, тобто виклад цих подій – розповідь (дискурс). Зважаючи на класичне трактування подієвості як очевидного явища, що в аспекті постмодерністської відмови від лінійної казуальності подієвих рядів набуло нового звучання, а феномен комунікації сьогодні отримує онтологічне значення, доцільним видається переосмислення цього структурного рівня поетики, особливо з дискурсивних позицій.

Якщо спосіб художнього витлумачення людського життя передбачає подію, то закономірно, що існували (й досі існують) канонічні (традиційні) особливості існування епосу. В їхній основі (романтична, сентиментальна, реалістична проза) лежить конфлікт – протидія позитивного / негативного та неминучість фіналу, заздалегідь заданого, визначеного автором або розрахованого на стереотип читацького мислення, на передбачуваність. Уже на початку ХХ ст. поряд із такими традиційними творами з'являються так звані безфабульні тексти, в яких подія втрачає свою об'єктивність, реальний статус. Але якщо в традиційних нарративних структурах подія забезпечувала їхню цілісність, то в модерній літературі відбувається переведення нарративних (тут у значенні подієвих) структур у дискурсивні. В.Жирмунський звернув увагу на важливий незаперечний факт: на початку 20-х років ХХ ст. противники формального методу визнавали, що існує суто естетична проза, в якій композиційно-стилістичні прийоми витісняють елементи сюжету (зав'язка – розвиток дії – розв'язка). Тобто, на його думку, незначна роль подієвості у творі призводить до наскрізь формальної за художнім принципом його побудови, тяжіє до “чистого мистецтва” [7, 104-105]. Водночас ліризація прози стала чи не першим кроком до безфабульної організації тексту (твори М.Коцюбинського, Ю.Яновського та ін.).

З приводу організації текстів “малої” прози (1917-1967 рр.) В.Фащенко зауважує: “Сюжет має дві різні форми – фабульну і безфабульну. Він розгортається то як подія чи система подій, в які втягнуті люди або які зумовлюються характерами, то як психологічний рух, протиставлення подробиць буття, коли інтрига відходить на другий план або й зовсім відсутня” [18, 174-175; 19, 172]. Студіюючи новелістику шістдесятників, П.Гримич також вказує на дві тенденції в композиційній побудові творів малих форм. Перша тяжіє до чіткості фабульної лінії, виразної інтриги в поєднанні з розповідним, описовим викладом подій. Для другої притаманна безфабульність [4].

Безфабульна конструкція, жанровий диморфізм, нонселективна будова – прикметні ознаки малої прози нового літературного покоління прозаїків 80-90-х рр. ХХ ст. Художній твір навіть у своїх формальних параметрах не вичерпується сюжетом: спосіб розподілу й подачі подій нараціє часто хронологічний, а зв'язок між ними асоціативний. У новій літературі переважає такий тип формальної структури, коли розвиток подій частково або зовсім відсутній. З теоретичного погляду – це формальна модель, що є носієм сенсу й реалізується у процесі взаємодії письменника та читача, при цьому форму можна розуміти і як спосіб існування деякого змісту, і як його структуру [16, 9]. Попри зміщення події від центру до маргінесу або й взагалі її витіснення, художні тексти подібного ґатунку сприймаються не як хаос, а як цілісні конструкції. Як саме діє механізм цілісності? Яким чином текст, усунувши подію, може бути епічним? У чому його сенс?

На жаль, процес розгортання наративу з тенденційною безфабульною організацією залишився поза належною увагою теоретиків. Розповідні тексти, в яких наявні нечіткі сюжетні вузли (або вони цілковито відсутні), невиразність конфлікту – окремий тип наративної структури.

Якщо фабула – розвиток дії в причинно-наслідковій зумовленості, то у так званих безфабульних художніх текстах такі традиційні складові побудови сюжету як експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, втрачають свою дієвість. Фабульний тип розгортання сюжету ґрунтується, зазначає В.Фащенко, “на особливій драматичній події, вищим виявом якої є інтрига, що будується на зіткненні протилежних інтересів окремих людей...”, тоді як нефабульний “ґрунтується на протиставленні і зіткненні різноманітних заряджених подробиць звичайного плину буднів” [19, 191-192]. Посилена увага не до чогось виняткового, не до особливої події, а до найбуденнішого, пересічного, до зображення деталей звичайного потоку життя – особливість художніх текстів вісімдесятників. Подія, таким чином, не виступає основним способом організації всіх елементів твору, причинно-наслідкові зв'язки відсутні, адже нарративні дії не можна означити як певну систему. За умов відсутності мети життя, бажання перебороти страх, охоплений відчаєм, самотністю і стражданням, персонаж діє рефлекторно, часто алогічно і це не сприймається як подія. Щоб кваліфікувати найтоншу фактуру нарративної тканини, яку становлять найдрібніші дії – незначні подробиці у поведінці персонажа, що стають основними в прозовому тексті малого жанру, актуальними будуть філософські абстрагування, категорія часопростору.

К.Бремон визначив мінімальні умови, за яких можливий розповідний (безфабульний) текст: наявність “суб'єкта”, з певними властивостями *a*, *b*, *c*, *d*, який, до того ж, перебуває в початковий момент часу. Розповіді про нього – значить простежити, які із названих властивостей суб'єкт зберіг до моменту $t + 1$, які втратив, а які трансформувалися [8, 200].

Ці зміни К.Бремон називає “послідовностями”. Будь-якій послідовності притаманні три моменти, кожен із яких припускає альтернативу:

- 1) початкова ситуація, яка відкриває шлях до тієї чи тієї дії;

2) дія, імплікована початковій ситуації, може або відбуватися, або ні;

3) у разі, якщо дія відбулася, вона може зумовити результат.

Йдеться про те, що для розповідних (безфабульних) текстів прикметний не причинно-наслідковий зв'язок між тим, що відбувається, а хронологічний. Відтак дії сутнісні лише тоді, коли хтось про них розповідає (автор, наратор), тобто, коли вони стають об'єктом розповідного дискурсу. Аналіз елементів сюжету в таких випадках, звичайно, неможливий, а якщо й можливий, то практично й змістовно не має сенсу.

Наратологія докладніше з'ясовує особливості буттєвої бази прозового тексту, виокремлюючи стан, подію, акт, акцію, випадок. Якщо стан – це “стан системи (чи її частини) в певний проміжок дії; сукупність елементів, що характеризуються певними властивостями і взаємозв'язками у проміжок часу чи на певному місці, за певної ситуації”, то подія – це “зміна стану, що виявилася в дискурсі процесуальним твердженням у модусі *робити* чи *траплятися*. Подія може бути акцією чи актом (коли зміна вноситься агентом...) чи випадком (коли зміна не вноситься агентом...)”. Слід зазначити, що акт – це одинична подія, акція – “серія пов'язаних подій”, агент – “людина або антропоморфна істота, яка виконує акцію чи акт, персонаж, що діє і впливає на розвиток подій” [17, 7, 10, 103, 128]. Таке чітке диференціювання дало змогу наратологам, будуючи структуру комунікації, виокремити *історію* як один із її рівнів. Йдеться про те, що історія стає центром усього наративу, як матеріал опрацьовується автором, щоб стати знаком. Актор (персонаж або одухотворений предмет [9, 14-16]), використовуючи дію як матеріал, зумовлює появу історії; фокалізатор, який відбираючи дію і вибираючи кут зору, під яким її подає, робить із неї розповідь; наратор перетворює все в розповідний текст [10, 146-147].

Отже, історія (фабула) утворюється із низки подій в їхній хронологічній, причинно-наслідковій послідовності, в їхній довготривалості, присутності в тому місці, де вони відбуваються, в їхніх взаємозв'язках із акторами, які їх породжують чи їм підкоряються.

Саме таке структурування дає змогу, по-перше, простежити механізми розгортання нарації та процес сенсогенезу. По-друге, докладне розмежування на стан, подію, акцію, акт, випадок уможливує з'ясування нюансів наративних структур, тобто особливостей зв'язку між розповіддю (історією) і дискурсом (як специфічним способом чи специфічними правилами організації мовної (письмової) діяльності), залучаючи надзвичайно важливу для такого аналізу часопросторову категорію.

Отже, диференціювання динамічного аспекту відіграє важливу роль у побудові нарративної структури: це відправний пункт змістогенезу. Якщо у фабульному творі події забезпечують зв'язність тексту, оскільки кожна наступна з них логічно й ситуаційно зумовлена попередньою, то в безфабульних цю роль виконують корелятивні зв'язки динамічних і статичних тверджень.

Збагнути смислову глибину безфабульного тексту на рівні розгонутої буттєво-онтологічної бази, певна річ, неможливо. Метод нарративного аналізу, що використовується в сучасній соціології [14, 493-494], дає змогу з'ясувати не лише смисловий аспект, а й структуру безфабульної прози. Початковий момент такого аналізу полягає в тому, що власне нарративним фрагментом розповіді (таким, що розповідають про події) і “ненаративним” (що містять аргументацію, описи, оцінки і т.ін.) надається різного значення. В основі цього розмежування лежить наратологічний принцип – нарація, тобто дискурс, що представляє одну чи кілька подій, традиційно різниться від опису й від коментаря, але зазвичай включає їх у себе. Інакше кажучи, сутність нарративних фрагментів, що охоплюють мінімум буття, розкриватиметься через так звані ненаративні фрагменти – описи, коментарі, аргументи, що присутні в тексті малого жанру.

Взявши до уваги таке розмежування, а також концепцію наративного аналізу, можна ввести послідовність дій стосовно так званих безфабульних художніх текстів:

1. Формальний аналіз тексту. “Усунення” з тексту всіх “ненаративних” фрагментів, “розкладання” “очищеного” тексту на формально послідовні частини, тобто такі розповідні одиниці, в яких йдеться про дії персонажа.

2. Аналіз наявних знань. До аналізу залучаються “відсічені” попередньо ненаративні фрагменти. Експлікуються та систематизуються виконувані ними функції. Не знаючи подієвого ряду, неможливо було б виявити значення, які мають ті чи ті висловлювання-фрагменти “ненаративного” змісту.

3. Виокремлення і з’ясування розповідної інстанції. Порівняльний аналіз.

4. З’ясування функцій мінімальних розповідних одиниць.

Такий підхід цілком виправданий, тому що враховує контекстно-варіативний поділ тексту на частини, ґрунтується на врахуванні принципу граматичного дослідження трьох його основних функціонально-семантичних типів: розповіді, опису, роздуму. Методику такого аналізу розробив свого часу А.Реформатський. Аналізуючи композицію новелістики, дослідник розрізняв дві аналітичні фази: систематичний опис структури та функціональне вивчення. До першої фази належить розмежування описових і розповідних пасажів (I), класифікація типів повісткування (narratio) (II), типів опису (descriptio) (III) і тематичних структур (IV). Ученого цікавила не класифікація літературних форм (новела, роман), а “систематика питань новелістичної композиції як прийому сюжетоскладання, як тенденції, що пронизує собою різні форми...” [15, 4].

Якщо розповідні пасажі фіксують низку послідовних подій, то в описі йдеться про персонажі або об’єкти, які розглядаються одночасно на “шкалі” часу розповіді”. До таких спроб вдавалися сучасні дослідники, намагаючись виявити структуру художнього тексту. Зокрема І.Гальперін, виходячи з того, що літературний твір – це насамперед висловлювання з властивим смислом, звертає увагу на проблему його композиції. “Під цим терміном слід розуміти деякий вибір моделей організації окремих речень, в якому закріплена певна послідовність їхніх різновидів, однотипна система їхнього поєднання і приблизно однакові логічні зв’язки. Тільки моделювання композиційних структур дасть змогу визначити те загальне, що лежить в основі організації великих відрізків висловлювання, і тим самим забезпечить адекватне декодування змісту, що міститься у структурі цього цілого” [3, 111]. О.Гришина стверджує, що розповідна інформація в художньому тексті містить відомості, які характеризуються динамічністю. Описовий тип повідомлення має статичну ознаку відносно художнього часу. Тип роздумів передає значення позачасового, відносно абстрактного характеру [5, 4-5]. Усі ці спроби з’ясувати межі розповіді, опису, роздумів підпорядковані одній меті: виявити структуру художнього тексту.

Наратологи також беруть до уваги цей аспект бачення проблеми, розділяючи художній текст на історію (чи інтригу) і власне дискурс. Але для з’ясування структури безфабульних творів ефективним виявляється нарративний аналіз.

У новелі Г.Пагутяк “Одного разу Вавилонська вежа ...” відсутня повна історія як організуючий центр нарративної структури. Що об’єднує її у цілісність, як відбувається процес змістотворення?

Із мінімальних розповідних одиниць (речень) укладені динамічні формально послідовні частини (за текстом):

“З цієї думкою ти заходиш туди, де підлога вистелена щонайкращими намірами ...”.

“Твоя черга за тією жіночкою в окулярах, з вузьким підборіддям. У кишенях нема нічого, чим би можна було побавитись, але ти все-таки знаходиш пересипаний тютюновими крихтами вчорашній сон...”

“Колись десь опівдні настає твоя черга і ти несміливо заходиш, тебе зустрічає надута потвора з риб’ячими очима і каже:

– Чого вам треба?

Ти плутано пояснюєш нижчому духові суть справи і він посилає тебе у кімнату 666. Годі порозумітися з нижчими духами. А вищі на тебе не мають часу...”

“Тобі лишається залізи в ящик для сміття і закрити за собою кришку... Ти сам усе з’їси: лушпиння з картоплі, гнилі помідори, консервні бляшанки, старі газети, недопалки...” [13, 19].

У такій наративній структурі наявна *квзіісторія*, тому що наратор фіксує будь-яку якісну зміну (свої дії), в ній відсутнє формування причинно-наслідкових зв’язків, які б визначали сутність історії як такої, що має логічні початок і закінчення: хтось заходить в установу, довго чекає, хоче вирішити якесь питання, питання не вирішується, хтось іде з установи. Це дії. Логічність історії лежить поза межами подієвості – в ненаративних фрагментах душевного настрою, думок, які дають ключ до пізнання подієвого ряду і навпаки.

За Р.Бартом, це ознакові розповідні одиниці, які допомагають розкрити характер персонажа, його емоційний стан, змалювати атмосферу, в якій розгортаються події [1, 399]. У тексті вони мають суттєве комунікативне навантаження: читач оцінює подієвий ряд через векторно спрямовані до нього ознаки. “Сірі вересневі ранки”, “сірі коридори”, “бліде змучене сонце” – все це разом із наративними діями персонажа підсилює атмосферу безпросвітності, нудьги, апатії. Але найосновніше – це порозуміння з людьми.

Розповідна одиниця “Одного разу Вавилонська вежа ледь не сягнула неба...”, що завершує однойменну новелу, апелює до читача: можливо, саме від цієї біблійної події бере початок непорозуміння між людьми.

Квзіісторія не завершена через специфічну інстанцію-нарататора “ти”. Він фіксує свої дії в момент їхнього здійснення. (“Але від тебе зараз дуже тхне, і знову падає дощ” [13, 19]), отже, вони не можуть бути кваліфіковані як подія. Часове існування індивіда “зараз”, просторове “тут” не байдужі для процедури становлення значень.

Розповідь у теперішньому містить і певні філософські сентенції, що зумовлює читачке розуміння примітивності дій персонажа. Для наративного суб’єкта існує тільки сучасне, воно з’ясовується як тотальність даного буття, характеризується марністю матеріальної дієвості: “перетікання” людей в установах супроводжується непорозумінням, створюється ефект безглуздості існування. Хто такий суб’єкт нарації? Зайве уточнювати його вік чи соціальний статус. Він – суть не що інше, як те, що відбувається з ним “зараз-тут”. Отже, специфічність такої наративної структури зумовлена ігровою настановою у формуванні текстового простору, притаманною постмодерному дискурсу.

Із окремих наративних сегментів і твориться розповідна канва, що презентує послідовне перерахування дій персонажа, чим і досягається динамічність.

Роздум як незалежний особливий тип монологічної мови в новелі Г. Пагутяк представлений групами розповідних одиниць: “Ці прикрі вересневі ранки, ці сірі вересневі ранки, коли туман ладний розплакатися при вигляді блілого змученого сонця, цей пронизливий холод, який мокрим рядном накриває непокриту голову – що тут скажеш? Пережили весну, пережили пекельну спеку влітку, переживемо і осінь” [13, 19].

Наратив як виклад подій у певній послідовності в цій короткій новелі не домінує, тому що не має основного смислового навантаження і представлений фрагментарно.

Сенс подій з'ясовується лише в поєднанні з “ненаративними” моментами роздумів персонажа.

Отже, мінімум буття, що представлений новелою Г.Пагутяк “Одного разу Вавилонська вежа...” можна кваліфікувати як квазіісторію, тому що повна історія у причинно-наслідкових зв'язках відсутня, а мотиви дій персонажа з'ясовуються через “ненаративні” фрагменти, які мають своєрідні конотативні смисли. Йдеться про “connotatio” – додаткове значення розповідних одиниць “ненаративного” фрагмента. Вони об'єднують в собі оцінну, емотивну, експресивну і стилістичну функції. “Читач здатен зрозуміти принципи побудови художнього змісту за умови проникнення в смислову глибину тексту, яка в значній мірі формується конотативними смислами”, – зауважує Ю.Ладигін [11, 81]. Ось чому “ненаративні” фрагменти, як певна семантична сутність, сприяють розкриттю незначної буттєвої бази у жанрах малої форми. А відтак – наративної структури окремого типу.

Конотативні значення в художньому тексті актуалізуються різними способами. У надкороткій новелі К.Москальця “Спроба подорожі” вони виникають у “ненаративних” фрагментах роздумів персонажа, пояснюючи короткий подієвий ряд: наратор-персонаж в'їжджає на маленьку станцію потягом, тут, коли поїзд знову рушає, “зустрічається” очима з незнайомим хлопцем, який робить помах рукою, прощаючись.

“Диму ніхто не продає.”

“День також апельсин.”

“Є й у речей сльози, і смертне зворушує розум.”

“Сьогодні все на світі пахне апельсинами і димом.”

“Це станція прожитого дня.”

“Тому вона і пахне апельсинами” [12, 349-350].

Ці репліки наратора-персонажа, виголошені подумки або вголос, свідчать про тривожну, вже не дитячу, але й не дорослу душу двадцятирічного хлопця, який потерпає від самотності, а втеча з дому тільки загострює це почуття. Порожнеча та нудьга спонукають персонажа до сумних, філософських роздумів.

Квазіісторію містить новела Г. Пагутяк “Хам, син Ноя”: “Ховали одного з її знайомих... Вони купили пляшку горілки і пішли в парк... Вона випила і вся болісно скорчилась, бо від ранку нічого не їла...”.

Потім вони пішли в майстерню до одного художника ... і вона знов пила горілку, бо то все не мало сенсу...”.

“До неї підходили люди, які мріяли з нею познайомитись, але вона лише посміхалась. Потім вийшла на балкон і дивилася в кам'яний мішок подвір'я, вчепившись руками в поручні... І розуміла, що її впіймали, що вона вже не вільна..., що її зв'язали... і кинуть у кам'яний мішок. Але її повели кудись далі. І вона згадала те, що бачила багато років тому...” [13, 19].

Хоч дії розгортаються лінійно, але історія не має чіткої причинності, не вмотивована. Що ж зумовило стан безвольної підкореності жінки обставинам? Відповідь на це питання читач шукатиме в “ненаративному” фрагменті – згадці-візії про похорон маленької дитини (можливо, це дитина жінки), зі стежкою із рожевих пелюсток, усміхненим обличчям Хама, сина Ноя. Героїня оповідання не знаходить порозуміння із людьми, болісно шукає того, хто міг би поспівчувати, поговорити.

Текст оповідання адресат сприймає як власне розповідь суб'єкта мовлення, адже постать його не завуальована, а голос “знімається” вже з верхнього пласту тексту. Наратор володіє вищим ступенем знання, тому що вказує на смерть жінки: “...вона знову

вирвалася і пішла рожевою стежкою, куди та вела, і замерзлі слова поволі відтавали від подиху смерті...” [13, 19].

Не іменуючи героїв, не вказуючи місця подій, абстрагуючи ситуацію, Г.Пагутяк підносить розповідь “всезнаючого автора” до рівня символічного – отже, вимагає визнання нової реальності, яка межує з ірреальним. Взагалі, настроєва палітра її творів – рефлексія на трагізм людського буття, осамотіння. Пошуки духовних цінностей у нових вимірах дійсності – основний мотив творчості Г.Пагутяк.

Про свій стан розповідає наратор (рядовий солдат) у новелі О.Лишеги “Відчуття весни”. “Ненаративні” фрагменти (опис відчуттів, пов’язаних із приходом ранньої весни) релевантні діям, що їх виконує персонаж. Саме вони дають підставу говорити про квазіісторію: солдати будбату, а разом із ними й оповідач, приїжджають до пофарбованої в жовтий колір будівлі. Хлопець здогадується, що це будинок для психічно хворих. Разом із іншими солдатами він працює, перепочиває, спостерігає крізь щілину в паркані, як молода лікарка грає у м’яча з хворими. Згодом хтось із “ненормальних” віляє в нього сніжкою. Таку квазіісторію, короткий випадок із життя, як і в попередній новелі, характеризують фрагментарність (вихоплення надзвичайно малого, короткого відтинку життя персонажа), незавершеність, відсутність епічної заокругленості (як наслідок теперішнього, чи теперішнього тривалого часу, коли дії не стають минулим у стосунку до наратора). У тексті з квазіісторією є тільки дії; причинно-наслідковий зв’язок, притаманний подіям, відсутній. Хоча читач звертає увагу на незворотність, лінійність, а також ймовірність усієї “історії”, сприйняття її корелює лише із “ненаративними” фрагментами.

Відчуття весни – це “розпашілі, ніби з баньки, з розпущеним волоссям берези”, “сонце якраз пригрівало в лице”, “парувала на сонці підігріта дошка”, “несподівано з даху зірвалось ціле гроно крапель, одна з них влучила в незахищену шию”, “кілька разів по ледь розліпленій щілині повік різонув сонячний зайчик”, “земля була якась дуже свіжа... вона пила його погляд”. Але відчуття солдата (часто фокус нарації змінюється в процесі розповіді, - від “всезнаючого” наратора, що найближчий автору, до внутрішньої фокалізації оповіді наратора-персонажа) змішуються із запахом “якоїсь відпрацьованості”, яким пройняте подвір’я лікарні. Хлопець навіть відчув, що “люди тут не працювали, що їхні пучки зімлявіли, просякли тремтливим відчуттям непотрібності”. Це все повинно наштотувати читача на думку про подібність між солдатом, якому “нічого, але разом з тим все дозволено” [2, 101-102], й отими хворими. Згодом читач довідується, що повільний рух військових машин нагадує персонажеві журавлів і те відчуття весни, яке пережив ще солдатом будбату.

Ідеться про те, що тексти із відсутньою розгорнутою подієвою канвою із початком і логічним кінцем – окрема наративна структура. Вчинки персонажів не кваліфікуються як події, це дії, тобто незначні фіксовані зміни, рефлексії в поведінці персонажа. Запропоновано таку наративну структуру вважати окремою організацією тексту із наявною квазіісторією, сенс якої – у взаємозв’язках дій із пояснюючими пасажами наративного суб’єкта, що може подавати дії з теперішнього чи у стосунку з минулим. Основне – доповнююча, подекуди пояснювальна функція мінімальних розповідних одиниць. Взаємодія квазіісторії й дискурсивних пасажів дає якомога глибше й повніше осмислити естетичний зміст, художню цінність твору. У такій наративній структурі простежується становлення буття через дії, неоднозначне трактування всього тексту, відповідно до світоглядних орієнтирів адресата, відсутність фіксованого сенсу у квазіісторії, гра з читачем, відкритість й перевага теперішнього часу, з якого веде розповідь наратор, а тому він позбавлений знань про подальший наслідок дій персонажа.

Отже, співіснування наративних (дії персонажа) і “ненаративних” (описи, аргументації, пояснення) фрагментів призводить до перетікання сенсу. Такий художній прийом зумовлює появу метафоричності, асоціативного мислення читача, а сенс твору переводиться у площину своєрідного, неповторного образу. Саме це становить художню цінність малої прози вісімдесятичників, у якій органічно поєднуються “поезійне слово з жорсткою... навіть жорстокою реальністю заявленого письма, його закоріненістю в глибини світла й темряви людського буття...” [6]. Зміна суб’єктивних вражень провокується можливістю вибору, інтерпретацій через “кут зору”, який змінюється від квазіісторії до її оцінювання. Без “вказівок” “ненаративних” фрагментів унеможливується адекватне сприйняття квазіісторії, мінімуму буття, зафіксованого в тексті.

Література:

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г.К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 387-422.
2. Вісімдесятники. Нова проза. Ne-ANтологія. Спецвипуск // Кур’єр Кривбасу. – 1997. – № 87-90. – С. 5-221.
3. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. Пособие по курсу общего языкознания. – М.: Высш. шк., 1974. – 175 с.
4. Гримич Г. Загадка творчого бунту: Новелістика українських шістдесятників: Літ.-критичний нарис. – К.: Укр. письменник, 1993. – 248 с.
5. Гришина О.Н. Соотношение повествования, описания и рассуждения в художественном тексте (на материале английской и американской прозы XX вв.). – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1982. – 20 с.
6. Гудзь Ю. Замовлення невидимих крил. – Тернопіль: Джура, 2001. – 160 с.
7. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Ленинград: Наука, 1977. – 408 с.
8. Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. – М.: Наука, 1984. – 360 с.
9. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (Отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.
10. Ильин И.П. Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы (обзор) // Семантика. Коммуникация. Стил: Сборник обзоров. – М., 1983. – С. 126-162.
11. Ладыгин Ю.А. Информативная роль коннотативных значений в прозаическом художественном тексте // Филологические науки. – 2000. – № 2. – С. 75-83.
12. “На Добранок, міленіум!”. Антологія сучасної української прози // Кур’єр Кривбасу. – 1999. – № 119-121.
13. Пагутяк Г. Світ варварів. Новели // Кур’єр Кривбасу. – 1996. – № 53-54. – С. 17-21.
14. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
15. Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции. – М., 1922. – 20 с. (Московский кружок “Опояз”. Вып. II).
16. Структура и смысл (формальные методы анализа в современной науке) / М.В.Попович, С.А.Васильев и др.; АС СССР Институт философии. – К.: Наук. думка, 1989. – 232 с.
17. Ткачук О.М. Наратологічний словник.– Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
18. Фащенко В.В. Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917-1967 рр.). – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
19. Фащенко В.В. Из студій про новелу. Жанрово-стильові питання. – К.: Рад. письменник, 1971.– 215 с.

Zdeňka MATYUŠOVÁ (České Budějovice, Česká republika)

FENOMÉN RUSKÉ PRÓZY S VESNICKOU TEMATIKOU V PROMĚNÁCH ČASU

Próza o vesnici má v ruské literatuře dávno a bohatou tradici. Její kořeny sahají již do osmnáctého století, kdy se utvářejí dvě linie v zobrazení vesnice (*Radiščevova* radikálně osvícenská linie a linie sentimentalisty *Karamzina* s prvky idealizace venkova a rousseauovského učení o přirozeném člověku). Přesto, že o souvislém proudu vesnické literatury lze s jistotou hovořit až od poloviny století devatenáctého, kdy vesnice jako objekt ztvárnění a rustikálnosti jako taková zaujímá závažné místo v písemnictví, tento dvojnásobný či dvojpólový pohled na vesnici se stává pro toto téma osudovým a dominantním.

Počátkem čtyřicátých let devatenáctého století se vyhroutil spor dvou směrů opozičních vůči oficiální ideologii – západníků a slavjanofilů. A právě *slavjanofilové* (A. S. Chomjakov, bratři I. V. a P. V. Kirejevští, bratři K. S. a I. S. Aksakovové, J. K. Samarin) se při hledání zdrojů obrození Ruska obraceli k selské občině a k původním tradicím, uchovaným a zakořeněným v lidu jako nositeli mravních zásad a národní svébytnosti. *Západníci* se také orientovali na vesnici, ale byla to vesnice zcela jiná. Radiščevovsko-karamzinovská koncepce se u nich proplétá a vytváří složitý ideově-estetický konglomerát.

Na přelomu čtyřicátých a padesátých let devatenáctého století byl slavjanofilským učěním upoután spisovatel *Apollon Alexandrovič Grigorjev* (1822-1864).

Z A. N. Radiščeva vychází ve čtyřicátých letech kritickorealistický pohled na vesnici, který poté rozvíjela gogolovská – naturální, první ruská realistická škola (N. V. Gogol, D. V. Grigorovič, I. S. Turgeněv, S. T. Aksakov, L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij, N. A. Někrasov,...). V šedesátých letech téma ruské vesnice zpracovává tzv. druhá naturální škola (N. V. Uspenskij, F. M. Rešetnikov, V. A. Slepcev, A. I. Levitov). V sedmdesátých a osmdesátých letech vzniká narodnické hnutí s tematikou poreformní vesnice (G. I. Uspenskij, P. V. Zasadimskij, N. N. Zlatovratskij, A. I. Ertěl ...). Na přelomu devatenáctého a dvacátého století je obraz vesnice v ruské literatuře drsnější a ponurejší (povídky A. P. Čechova, M. Gorkého, I. Bunina ...).

V ruské literatuře *dvacátého století* se rurální tematika (z lat. *rūrālis* = venkovský) stává s určitými výkyvy jednou z hlavních prozaických oblastí. Ze světové literatury pro ni byla inspirací především severská próza (K. Hamsun, G. Gunnarson, S. Lagerlöfová, S. Undsetová), francouzský a švýcarský regionalistický román (J. Giono, H. Pourrat, Ch. F. Ramuz).

Do revoluce roku 1917 jsou zdůrazňovány relativně pevné a neměnné prvky venkovského prostředí, ruské mentality a kulturní tradice. Zde je nutno uvést, že zvláštnosti kulturních tradic jsou determinovány právě společenskými a historickými zkušenostmi. Mravní imperativ, jehož ideovým základem je zachování rodových tradic a zakořeněného sepětí s půdou, stojí v opozici jak k rozkladné městske civilizaci, tak k levicovým revolučním ideám. Přestože někteří autoři mají sklon ke schematickému vidění venkovské reality, mnozí představitelé tohoto směru postihují její rozpory a nevyhýbají se jim.

Od třicátých let se literární teorie, kritika a historie opírají o základní pojmy *teorie socialistického realismu*, který se stal základní metodou sovětského a později veškerého socialistického umění. Svým "státně normativním charakterem" (přeložila Z.M.) [1] apeloval na tvůrce, aby respektovali určité, pevně stanovené politické, společenské, morální a filozofické hodnoty, jinými slovy, aby uznali dominující úlohu ideologie. Socialistický realismus vychází z binární koncepce osobnosti, kdy člověk tvoří svět a svět tvoří člověka.

Směrodatnými jsou přitom jednoznačně ukazatele sociální a zcela je odhlíženo od biologických, psychologických a mravních parametrů. "*Spolu s formováním nové kritiky s marxistickou orientací vznikla úzká norma* (zvýraznila Z.M.) *socialistického realismu*" [2], jejíž jádro tvořila koncepce historického a dialektického materialismu, která byla návodným receptem pro veškerou uměleckou tvorbu. V souvislosti s vývojem názorů na vlastní tvář literatury a s ideologickým vyzráváním se utvářely představy o principech literární tvorby, o adekvátnosti umění jako celku vůči společenským proměnám, o literárním hrdinovi a podobně.

Stále větší důraz byl kladen na tzv. vědeckou, ale ve skutečnosti čistě normativně stranickou koncepci uměleckého díla, což zákonitě směřovalo ke ztrátě **jedinečnosti** autorovy vlastní **výpovědi** a k prohlubující se standardizaci umění. V kritice často převládala představa, že umění má pouze ilustrovat základní principy marxismu-leninismu a zejména výroky autoritativní osobnosti. Tím literární dílo přestávalo být poznávacím aktem, "*člověkozpytem*", jak uváděl M. Gorkij, a stávalo se jakousi beletrizovanou ilustrací apriorních pravd a iluzorních představ. Lapidárně vyjádřeno, socialistický realismus vznikl a zformoval se jako programový postulát, který reagoval na daný společensko-vývojový moment, na určité pojetí umění jako celku a literatury explicitně, a současně se konstituoval jako marxistická koncepce socialistického umění v širším vývojovém kontextu.

Dominantou literatury socialistického realismu byl **tzv. totální monologismus** s. Literární dílo bylo, obrazně řečeno, uzavřeno do jakéhosi dogmatického krunýře a z této pozice nahlíženo jako zrcadlový odraz reality. Materiál pro uměleckou tvorbu bylo možno čerpat pouze z ideologizované skutečnosti, a nikoliv z ideologického vědomí tvůrčího subjektu, neboť všechno, co se nachází ve vědomí, je odrazem reálného světa. Nekriticky a pateticky byla zobrazována bezkonfliktní skutečnost, zdůrazňován totální optimismus a černobílé schéma v typologii literárních obrazů, záliba ve falešném vnějším zdání, kterým se zastíraly závažné rozpory (zejména ekonomické). Potom se ovšem každá, i ta nejelementárnější informace stávala relativní, pochybnou, v nejlepším případě nepřímou. Uvedené kategorie samy o sobě umožňují hlubokou a podrobnou analýzu literárního díla, ale jsou-li nahlíženy staticky a neměnně, stávají se vážnou překážkou literární práce i teoretického myšlení. Výchozí tezí monolitního typově identického stylového procesu zůstal zjednodušený odrazový charakter literatury ve formě zkráceného zobrazení skutečnosti. Již Hyppolite Taine však poukazyval na to, že kdo "*tvoří podle receptu, ... kopíruje a přehání sám sebe, ... ten už netvoří, ale vyrábí*" [3].

Vzhledem k tomu, že v mezích našeho pojednání není možné podat podrobný výklad tohoto jevu, omezíme se na konstatování, že socialistický realismus byl přísně historicky podmíněn a měl bezesporu nepomíjející význam v obecných dějinách umění.

Ovšem k reálnému ideálu, který by přirozeně vyplýval z potencionálních možností doby, se realistická literatura musela prodírat za cenu uměleckých pochyb, osobních tragédií a nesčetných zklamání. Bez ohledu na nátlak doby a dogmat existovala však vždy literatura, která odhalovala pravdu a tabuizované vrstvy života (od lidské intimity po politické otázky), vycházela nejen z úzce třídně-politických, ale i z všelidských a duchovních ukazatelů, kultivovala imaginaci, obrazotvornost, usilovala o filozofický výklad světa.

Zdá se, jako by zde promlouvala ona hegelovská "záłudnost" rozumového subjektu, který svým počínáním a iniciativou ve snaze ke svobodnému uvědomění překonává ustrnulá pravidla vkusu a překračuje tak duchovní, mravní a estetický horizont své doby.

Od počátku třicátých let se důležitým námětem stává zobrazení socialistických přeměn na vesnici. V duchu monologického modelu literatury je vesnice nahlížena jako zaostalý, živelný a instinktivní objekt převýchovy ve smyslu co nejtěsnějšího spojení s městskou civilizací. Doba podmínila vznik zvláštního druhu literatury o práci – **tzv. kolchozního a**

výrobního (производственного) románu, který se později proměnil na **budovatelský** (социдательный). S ním se zrodil i kladný hrdina práce, který byl zároveň hrdinou i svou podstatou. Próza začíná čím dál jednodušeji a strnuleji zobrazovat reálný život.

V této době byla nejvíce zdikreditována právě díla o vesnici, která přijala model výrobního románu. Typickými díly z tohoto období se staly například vesnické romány S. Babajevského, V. Fomenka J. Malceva, G. Nikolajevové, G. Medynského, V. Kočetova, P. Pavlenka. Tyto prózy byly paradoxně vydávány za vzor realismu, přestože se vyznačovaly nízkou uměleckou úrovní, deformací a idealizací venkovského života a záměrným zkreslováním skutečnosti v duchu oficiálních dokumentů. Uměleckou hodnotu těchto děl nesporně snižovaly a oslabovaly četné negativní cenzurní zásahy. Situace byla natolik nepřiznivá a paradoxně vyhraněná, že nebylo možné psát jiným způsobem a zároveň z dějin literatury vymizela všechna jména těch spisovatelů, kteří se nevešli a nespádali pod předem stanovený výměr (*B. Pilňak, I. Babel, I. Katajev, B. Jasenskij, M. Kolcov a jiní*). K otevřenému útoku se tehdy připravila "ovečkinovská" generace, která anticipovala problémy a usilovně bojovala s deformacemi. Od druhé poloviny padesátých let ustupuje do pozadí tzv. kolchozní a budovatelský román, jak je znám z přelomu čtyřicátých a padesátých let. Dochází ke zřetelnému oživení prózy s vesnickou tematikou, přičemž do popředí se dostávají osudy obyčejných lidí, otázky jejich charakterů, složitost lidských vztahů, problémy duchovního růstu člověka a rozvoje osobnosti (*črty a povídky V. Ovečkina, povídky S. Antonova, novely V. Těndrjakova, G. Trojepolského, J. Doroše, romány S. Zalygina a další*).

Nemalá pozornost je věnována otázkám vztahu města a vesnice a pronikání městské civilizace do vesnického života, které je složité, komplikované a často protichůdné. Vedle mnoha pozitivních stránek je tu totiž nebezpečí zapomenutí těch tradic, které odpradáva poutaly a spojovaly člověka s půdou a s přírodou, kterou je nutno chápat jako organický základ života vůbec (*S. Zalygin, A. Ivanov, M. Alexejev, S. Krutilin, F. Abramov*).

Pro esteticko-gnozeologický postoj převážné většiny spisovatelů je příznačná uvědomělá orientace na realitu, snaha najít její vnitřní logické uspořádání, pochopit ji a ztvárnit v jejích podstatných objektivních vlastnostech a vývojových tendencích.

Ve čtyřicátých a padesátých letech nastává prudký úpadek budovatelského románu. Lze ale předpokládat, že nebýt tohoto typu prózy, nevznikla by, podle mého soudu, později díla, která byla okamžitou reakcí a bezprostřední odpovědí na nadšené kolchozní a budovatelské romány. Počátek padesátých let vnesl do tohoto žánru střídmější, vstřícnější, zdrženlivější a méně disharmonický tón (*G. Vladimov, A. Gladilin, A. Jašin, V. Koněckij, A. Kuzněcov, D. Granin, S. Zalygin, ...*).

Jako reakce na poválečné společenské procesy projevuje **ruská literatura o vesnici** (obdobně jako literatura polská, česká a slovenská) kvalitativně nové znaky a rysy. Současně na sebe upozorňuje díly pozoruhodné umělecké kvality a v literárním procesu zaujímá jedno z předních míst. Soustavněji si všímá také toho, že ve své době převratné pokrokové změny radikálně urychlují zánik archaického venkovského prostředí s jeho zvláštním viděním světa, hodnotovou hierarchií, mravními normami a kulturou. Na konci padesátých let byla všeobecně zpochybňována potřeba literatury v době, kdy se prosazoval a upřednostňoval rozvoj vědy a techniky. Ruská vesnická próza zároveň na počátku šedesátých let zaujala ostře polemický vztah k tzv. mladé urbanistické generaci, odmítající jakoukoliv spojitost a kontinuitu s minulostí a odvracející se od tradice.

Člověk si od nepaměti přesně uvědomuje nejen sám sebe ve své duchovnosti a tělesnosti, ale trvale pociťuje i přítomnost světa, který ho obklopuje a v němž musí žít. Nepostradatelnou součástí tohoto světa je i příroda, která na člověka doléhá hmotnou substancí nekonečné rozprostraněnosti, jejíž pozemské hranice přesahují do dimenzí kosmických.

Proud prvotního lidství prochází všim a stává se základem každého dalšího nového lidského pokolení. V tomto smyslu je člověk nezničitelný a vesmír bez něho nemůže existovat. Kdyby tedy snad člověk vyhynul, musel by se bezpodmínečně znovu narodit.

V souladu s tvrzením A. Červeňáka, že "*lidská aktivita je polymotivická*" [4], jinými slovy, že člověk je motivicky polyfonní, jsme v konečném důsledku vyvodili závěr, že lidská aktivita je vedena třemi typy základních motivů – motivy přírodními, sociálními a duchovními. Z toho logicky vyplývá, že člověk jako přírodní, kulturní a společenská bytost je současně nositelem a tvůrcem všech hodnot. I v této oblasti se zřetelně projevoval totální monologismus socialistického realismu, který jednoznačně preferoval složku sociální a člověka chápal jako ryze sociální bytost. Opomíjeny zůstávaly přírodní a duchovní lidské aktivity, i když nebylo zcela popíráno jisté vrozené spojení člověka s přírodou, ale bylo považováno pouze za jakési východisko sociální realizace člověka.

Zatímco v padesátých letech byl odcházející vesnický svět jednostranně hodnocen jako zastaralý a přežitý, jeví se v čase rychlých a nečekaných přeměn mnohé z jeho morálních zásad a kulturních tradic jako záviděníhodné nebo alespoň hodné zvěčnění, neboť řada prvků mravního řádu obyvatel venkova je pozitivních a hodnotných.

Od poloviny šedesátých let je pro ruský kontext dominantním úkazem tzv. tání (označení podle prózy I. Erenburga *Tání*, orig. *Оттепель*, 1954-1956), který znamenal alespoň částečné uvolnění stávajících norem.

Ruská próza věnuje v tomto období pozornost nejen řadě všeobecně-civilizačních a specificky vesnických otázek, ale i tomu, že náhlá změna prostředí, která provází odchod člověka z venkova do města, je zároveň značnou duševní a psychickou zátěží, neboť klade nároky na lidskou orientaci a adaptaci v nových podmínkách (přizpůsobování se sociální mobilitě, vnitřní konflikty člověka venkovského původu ve městě, jeho vztah k původnímu prostředí, krize morálky, narušení etických norem, jiná hodnotová orientace, diskrepance v mezilidských vztazích, povrchní konzumní životní styl, lidská anonymita v městském prostředí, střet tradiční vesnické a nové městské mentality, ...). Člověk se uprostřed rušného společenství lidí propadá do hlubin osamění, nejistoty a zoufalství. Na jedné straně totiž vytváří civilizaci, ale na straně druhé je jí zároveň užíván, pohlcován a ničen.

Typickým rysem vrcholné etapy realismu šedesátých let je kritický a neúprosně pravdivý *analytismus*. Vesnický román tohoto období zachycuje rytmus kolchozního života, zobrazuje psychologii, povahové rysy a ideály lidí a odhaluje dialektiku protikladného vývoje duchovního života vesnice. Na jedné straně se v něm setkáváme se střety a ostrými konflikty mezi povahově a pojetím života odlišnými postavami, na straně druhé s poetizací venkova a harmonickým vztahem mezi člověkem a přírodou. Lze předpokládat, že je to signál k rozvoji do té doby téměř násilně potlačované *lyrizované prózy* s upozaděným vnějším dějem, která je významnou tradiční linií ruské literatury (I. S. Turgeněv, A. P. Čechov, M. Gorkij, M. Plišvin, I. Bunin, A. Grin, K. Paustovskij, ...).

I v ní je vidět vývoj a přeměny v zobrazování určitých sociálních jevů a řadu podob významných antinomií a logicky neřešitelných rozporů mezi realitou a hlediskem autorovým. Zlyřičtění se stává spojovacím článkem řetězce celého estetického organismu, přerůstá od detailu ke snaze odkrýt a obsáhnout smysl skutečnosti a v ní *člověka*, a tím dospět k určitému osobitě ucelenému *humanistickému* poselství, vědomě zaměřeného k poztrácenému odhalení toho nejlidštějšího v člověku.

Bezděčně se nám v této souvislosti vybavují drobné povídky *Plišvinovy*, *Turgeněvovy* "básně v próze", *Solouchinova* "letmá zamyšlení" (*Камешки на ладони*, 1977), *Bělovovy* "úvahové črty" (*Лад*, 1979-1981), *Solženicynovy* "etudy" (*Этюды и крохотные рассказы*, 1966) nebo *Astafjevovy* "lyrické miniatury" (*Замесу*, 1961-1996) .

Základem aktualizujícího hodnocení světa a jeho stěžejní diagnózou je v lyrizované próze **etický protiklad dobra a zla**. Tyto pojmy nejsou, nikdy nebyly a ani nemohou být autentické. Proto je nutné vždy v konkrétním případě pochopit a určit obě kategorie – co je v daném momentu pro koho dobro a pro koho zlo. To ale nezbytně předpokládá výrazný a stabilní bod a substanciální vztah k němu. Tímto záchytným bodem a pramenem pevných a trvajících přirozeně lidských mravních zákonitostí se jednoznačně pro tuto prózu stává vesnický svět, k němuž se přiklání a uchyluje jako k hlubině jistoty a bezpečnosti.

Takováto svého druhu reflexivní, vnitřně konfliktní "zadumaná" varianta vesnické prózy se objevuje v povídkách a denících *J. Kazakova*, v črtách *V. Solouchina*, v povídkách *J. Kuranova*, *S. Nikitina*, *A. Pristavkina*, v novelách *Č. Ajtmatova*, *V. Bělova*, *J. Nosova*, *V. Astafjeva* a dalších.

V polovině šedesátých let vzniká zákonitá nutnost syntézy literárního procesu a stádium analytičnosti poněkud slábne. Syntetická tendence není však pouhým pasivním součtem stávajících možností. Je kvalitativně novým přehodnocením veškerých dosavadních výsledků a snah s kategorickým zdůrazněním obsahových složek, které tlumočí lidskou podstatu a smysl života. Jedině tak se literární dílo stává svébytnou formou poznání fyzické i psychické skutečnosti člověka v interakci s okolním světem.

Pravděpodobně nejvýrazněji se tento posun od analýzy skutečnosti k její syntéze a k objevování nových uměleckých hodnot projevil ve vesnické tematice, resp. v próze inspirované společenským vývojem na vesnici. Do popředí literárního zájmu se dostávají etické problémy, téma důstojnosti člověka a hodnot lidského života, nepřikrášlené vesnické charaktery, krystalizace nového vztahu k práci a humanizace společenského vědomí. Analytická a syntetická linie se postupně vyrovnávají a formují další vývoj literatury.

V období, které těsně předcházelo "glasnosti" a "perestrojce", dochází k **t z v. e r o z i m o n o l o g i s m u** a uvnitř samotného chápání stávajícího modelu literatury je možné vysledovat zápas a snahu o rozšíření hranic socialistického realismu. Nikoliv však ve smyslu politickém, kde dominantu představoval **m o n o l o g i s m u s** (ekonomický, sociální, kulturní), jehož základem byl subordinační reglementační systém stranického řízení všech oblastí společenského života, ale ve smyslu estetického a uměleckého ztvárnění reality.

A dovolíme si tvrdit, že v tomto směru byla vesnická próza více než nadějným (i když ještě velmi opatrným) projevem tematického, ideového, estetického a filozofického **p l u r a l i s m u**. V centru její pozornosti totiž stojí **člověk** a primárními hodnotami jsou hodnoty **přírodní**. Vzniká, přesněji řečeno, obnovuje se a ožívá návrat k půdě a k onomu dávnému hlubinnému jádru, z něhož člověk vycházel a čerpal.

U pramenů tohoto nového svěžího proudu stála a nesporně silnou roli sehrála novela *A. Solženicyna Matrjonina chalupa* (Матрѣнин двор, 1963, čes.1963). Právě tato próza byla inspirací a východiskem pro *F. Abramova*, *B. Možajeva*, *V. Solouchina*, *V. Šukšina*, *V. Bělova*, *Č. Ajtmatova*, *V. Astafjeva*, *V. Rasputina*, *J. Nosova* a další. (V české a slovenské literatuře jsou tyto znaky signalizovány např. v tvorbě B. Říhy, V. Pazourka, J. Kozáka, J. Kostrhuna, J. Křenka, V. Šikuly, P. Jaroše, A. Chudoby a dalších).

Vztah těchto spisovatelů ke skutečnosti je **antropocentrický**, zaměřují svou pozornost na člověka a s jakousi zvláštní úporností hodnotí svět z lidského hlediska. Jejich humanismus spočívá v přesvědčení, že člověk je **nekonečná hodnota** a že je tudíž mírou všech věcí a jevů.

Pozoruhodná je jejich schopnost hlubokého ponoru k samotnému smyslu proměn **člověka i v člověku**. Zkušeně a přesně ve svých dílech diagnostikují "onemocnění" vesnice i celé země, které mělo původ v odcizení a okorání člověka, v jeho odtržení od půdy, od práce, od domova, od rodiny, čímž začal pozbývat svou lidskou podstatu. Jako prioritní prosazují

požadavek, aby svět hledal svůj smysl v člověku, protože bez jeho přítomnosti ztrácí veškerou estetickou náplň a poetický smysl.

Jejich tvorba neztrácí smysl pro prosté lidství a pro osud člověka v jeho různých životních souvislostech. A to jak v tragicky zauzlených příbězích (*Žij a nezapomínej* V. Rasputina, *Tváří v tvář* Č. Ajtmatova), tak v kontemplativních obrazech autobiografické prózy, v níž se splétají vzpomínky a evokace minulosti s prožitky a úvahami nad současností (*Poslední pocta a Její Veličenstvo ryba* V. Astafjeva, *Jeřábi v předjaří a Labutě nad Issyk Kulem* Č. Ajtmatova, *Altajské stezky* S. Zalygina) či v meditativně laděných vyprávěních reflexivní povahy o životních cestách a osudech (*Poslední lhůta* V. Rasputina, *Mateřské pole* Č. Ajtmatova, *Šumí luční kostřava* J. Nosova, *Hořká chuť života* V. Bělova).

Obdobím silného vzestupu, rozmachu a kvalitativně nové etapy jsou zejména díla prozaiků, kteří pocházejí ze **Sibiře** nebo tam prožili část svého života a důvěrně tak znají **sibiřské prostředí** (V. Koževnikov, A. Jakubovskij, V. Lipatov, V. Astafjev, V. Šukšin, V. Rasputin a jiní). Tito spisovatelé pátrají po pozitivních hodnotách právě tam, kde soužití s přírodou je neodmyslitelnou součástí životního stylu. Nejde přitom o pouhý návrat k vesnici jako k určitému historicky přesně vymezenému typu společenství, ani o zjednodušený primitivní příklon k přírodním krásám. Je ale nesporné, že se jedná o hledání určitého kulturně-sociálního typu člověka, jehož psychologie a systém životních hodnot se formují jako integrální součást přírodně-lidského prostředí, které svou ustálenou mravní, myšlenkovou a estetickou strukturou je protikladem k vnitřně rozpolcenému světu moderní civilizace.

Tvůrci naléhavě hledají odpovědi na palčivé etické otázky, které stále intenzivněji vyvstávají ve společenských a mezilidských vztazích. Při záměrném zachování lokalizace sibiřské specifčnosti, výrazu mentality vesnického člověka s jeho svérázným přístupem ke světu a osobitou hodnotovou hierarchií, navozují jejich prózy obecně platné otázky a děj přesahující úvahy, nasměrované přímo k podstatě života. Idea univerzálně kulturní, etické a estetické kontinuity je rozvíjena v podobě koncepce návratu ke **zdroji**.

A tímto zdrojem, jak bylo již výše naznačeno, je to, z čeho vzešel a v čem se utvářel soudobý člověk: příroda, venkov, morálně průzračný, nezkažený a bezelstný svět dětství. S tím je spojena myšlenka o **pokračování**, přesněji řečeno o **nesmrtelnosti života** jako takového. Přitom nejde pouze o biologické pokračování, ale o něco vyššího – o pouta sounáležitosti, založené na duchovním a morálním porozumění. Toto všechno společně tvoří podstatu oné nesmrtelnosti člověka – pokračování života jeho osobnosti, předávání štafety od generace ke generaci.

V intencích literatury sedmdesátých let se rozvíjí i literatura let osmdesátých. V období radikální přestavby společnosti nabývá literární proces nového kvalitativního zlomu, signalizovaného díly, která přehodnocují minulost, otevřeně přistupují k tzv. tabuizovaným tématům, podrobují je zkoumání a hodnocení. Řada těchto **kritickoanalytických próz** byla napsána už v šedesátých letech či ještě dříve, ale publikována byla teprve nyní. Kritická analýza se týká jak doby poválečné i zcela nedávné, tak období občanské války, industrializace, Velké vlastenecké války a také období vesnické kolektivizace, o jejichž přehmatelych se předtím mohlo psát pouze v náznacích. Mnohé v tomto směru vyslovil už M. Šolochov ve svém rozsáhlém, kontraverzním a doposud zkresleně interpretovaném díle *Rozrušená země* a na něj navázal S. Zalygin romány *Křivda a Solná rokle*. Další knihy, které pojednávaly o krajnostech a násilných metodách kolektivizace, nemohly být v době svého vzniku vydány a byly zveřejněny o mnoho let později. Jsou to díla, která přinášejí nesčetné myšlenkové a tvárné impulsy.

Připomeňme např. "navracené" (возвращенные) či "opožděné" prózy *Čevengur a Stavební jáma* A. Platonova, *Velká studně* I. Babela, *Páky* A. Jašina, *V předvečer* V. Bělova, *V rokli* S. Antonova, *Mužici a ženské* B. Možajeva, *Štvanice* V. Bykava a jiné.

Vesnická próza v podobě, v jaké se zformovala v letech šedesátých a sedmdesátých, z ruské literatury osmdesátých a devadesátých let postupně mizí a spojuje se, resp. splývá se širokým proudem *eticko-ekologických próz* o morálně společenských otázkách současnosti, jako jsou byrokratismus, lhostejnost k lidské bolesti, přezíravost ve vztahu k práci i v mezilidských vztazích, egoismus, vypočítavost, narkomanie, alkoholismu. Kritický tón zaznívá v otázkách o obnovení a udržení rovnováhy v přírodě i v člověku, o ekologii životního prostředí (Rasputinův *Požár*, Ajtmatovovo *Popraviště*, Astafjevův *Smutný detektiv* a *Její Veličenstvo ryba*, Těndrjakovy *Čisté vody Kitěže...*), o nedostatečně promyšlených stavebních projektech, které mohou narušit celkové klima země (zejména Solouchinovy a Zalyginovy publicistické články, jejich aktivity a veřejná vystoupení).

Próza o vesnici je nepochybně jedním z nejpozoruhodnějších jevů ruské literatury. Na jedné straně zobrazuje a poukazuje na sociální a mentální zvláštnosti venkova, na straně druhé ve specificky vesnických jevech zároveň hledá jakousi univerzální lidskou podstatu. Je tedy nejen výrazem vývojových momentů ruské společnosti a jejího duchovního hledačství, ale i vyjádřením všelidských problémů, konfliktů, osudovosti, věčné touhy po lidském zdokonalování a životní harmonii.

Z všeobecného náhledu je nutno dodat, že hodnotovým jádrem literárního díla není pouze relevantnost nebo inferiorita, závažnost nebo méněcennost problémů, ale zároveň i otázka jejich proměnného, několikarozměrného a vícevýznamového zpracování, neboť obojí dohromady tvoří neoddelitelnou hodnotu literárního díla.

V celé ruské literatuře představuje vesnická próza výraznou tendenci směřující k pochopení historicky variabilního života vesnice i charakteru ruského venkovského člověka. Takovýto pohled předpokládá nutnost vidět realitu ve složitých vzájemných vztazích silných i slabých stránek, ve vývoji, v konstantách i v dějinné perspektivě. Touto schopností se ruská klasická literatura odedávna vyznačovala, vesnická próza v ní pokračovala a i v současnosti na ni vědomě navazuje.

Poznámky:

1. Mozejko, E. Der sozialistische Realismus. Bonn 1977, str. 107.
2. Zahradka, M. Dogmata a živý literární proces. Olomouc 1992, str. 4.
3. Taine, I. O povaze uměleckého díla. In: Studie o dějinách umění. Praha 1978, str. 154.
4. Červeňák, A. Člověk v literatuře. Bratislava 1986, str. 17.

Марта РУДЕНКО (Тернопіль, Україна)

КОНСТРУКЦІЯ «ТЕКСТ У ТЕКСТІ»

В НАРАТИВНОМУ ДИСКУРСІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Одним з найбільш вдалих і цікавих експериментів М.Хвильового в плані наративної структури стала побудова деяких творів зі значним її ускладненням, введенням кількох рівнів (кожен зі своїм наратором) та специфічних стосунків між ними. Крім того, письменник допустив читача до своєї творчої лабораторії, запрошуючи його стати співучасником цього процесу. Крім того, задовго до А.Жіда з його „Фальшивомонетниками” персонажі творів Хвильового були залучені до обговорення креативного процесу. З модерних позицій було переосмислено далеко не нову конструкцію тексту в тексті, де впорядкованість художньої реальності стала в опозицію хаосові реального життя.

Адже авторська розповідь другого рівня — це свого роду конструкція „текст у тексті”, у якій, на думку Ю.Лотмана, відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови і читачького сприйняття тексту” [5, 431]. Існують твори, де інформацію надає не просто „той, хто говорить”, а „той, хто пише”. І крім того, що декларується новий, інший стосовно імпліцитного автора, креатор тексту, з’являється і власне його текст. Ця конструкція давно відома в літературі, однак новими (витвореними модерністською художньою системою) стали відношення між розповідними інстанціями на різних рівнях тексту. Більш простору її дефініцію дав В.Руднев: „текст у тексті — своєрідна гіперриторична побудова, котра полягає в тому, що основний текст несе завдання опису чи написання іншого тексту, що і є змістом всього твору. Відбувається гра на межах прагматики внутрішнього і зовнішнього текстів, конфлікт між двома текстами за володіння більшою достовірністю” [6, 461]. Класичними зразками такої наративної побудови вважаються „Майстер і Маргарита” М.Булгакова, „Блідий вогонь” В.Набокова, „Нескінчений тупик” Д.Галковського, „Обриси шаблі” Х.Л.Борхеса.

Ю.Левін розрізняє два типи „тексту в тексті”, залежно від того, який текст — зовнішній чи внутрішній — є основним. У першому випадку ми маємо власне прийом рамки (обрамлена розповідь), в другому — прийом типу „вставної новели” [3, 436]. Однак, як і у випадку Борхеса, так і у випадку Хвильового, ми не визначимо достеменно, котрий з текстів є основним, котрий другорядним.

До текстів, що несуть завдання написання іншого тексту в досліджуваного письменника ми відносимо оповідання „Редактор Карк”, ”З лабораторії”, „Прелюдія” та повість ”Санаторійна зона”. Насамперед, ці твори об’єднуює „ситуація письма”, де мається на увазі акт творення фіктивним, експліцитним автором вигаданого тексту, котрий ніяк не покликаний відтворювати об’єктивну реальність. Розмежування наративних рівнів відбувається так: „подія, викладена в деякій розповіді, знаходиться на безпосередньо більш високому дієстетичному рівні, ніж рівень наративного акту, котрий породжує дану розповідь” [1, 238]. Отже, творення нарації імперсональним оповідачем — екстрадієгетичний рівень; написання Автором щоденника-новели редактора Карка — інтрадієгетичний рівень; події, описані в цьому щоденнику — метадієгетичний рівень.

На екстрадієгетичному рівні в новелі „Редактор Карк” існує невиявлений оповідач у третій особі, що з’являється в самому кінці твору, зі своїми „коментарями та дійовими особами”, називаючи їх Автор і Читач. Кому належать ці коментарі, чиєї розповіді є

дійові особи Автор і Читач, реципієнт не знатиме. Відокремити оповідача новели „Редактор Карк” від оповідача історії Карка (каркового щоденника) надзвичайно важко, він з’являється лише в останньому XVIII розділі, всю свою розповідь передоручивши Авторі. Однак М.Хвильовий виділив цей уривок графічно (пунктиром) для того, щоб його не оминула читацька увага. Зміна наративної інстанції, поява нового оповідача на вищому розповідному рівні руйнує попередньо складені уявлення. Оповідач творить той „запаморочливий і шокуючий ефект, який викликає в читача ця зміна... (від читача вимагається велике зусилля волі та уяви, щоб все розставити по місцях, коли він дізнається „хто є хто”) [3, 437]. Таке ускладнення наративної структури оповідання дистанціює імпліцитного автора від імпліцитного читача. В кінці твору останній залишається ошуканим, адже акт письма новели виявився актом письма ще одного (імперсонального) автора, а творча лабораторія — фікційним світом, до якого і належить Автор, що вже навіть має свою творчу біографію. Пишучи свою новелу на інтрадієгетичному рівні, Автор нібито цитує Карків щоденник, в якому „тільки зрідка проривався я”.

Є.А.Іванчикова виділяє два види оповідачів: ліричний, коли об’єктом розповіді є сам наратор, його думки, почуття; та епічний, коли об’єктом розповіді є зовнішні реалії художньої діяльності (особи, факти, події) [2, 75]. На вищевказаному рівні діє епічний першоособовий оповідач — експліцитний автор метадієгетичної історії власне редактора Карка (тієї, яка названа щоденником). З 18-ти розділів новели він частково чи повністю займає 12-ть, маркуючи свою присутність одразу у першому: ”Кожний браунінг має свою історію криваву і темну — у нас, на Україні...”, і завуальовано подає скupu інформацію про себе: ”У буржуа відбирали браунінги і вони плакали, а потім у нас одбирали, і ми не плакали...” [7, 137]. Свою новелу („це не щоденник — це справжня сучасна новела”) Автор веде спочатку в множині — ми, наша Україна, започаткувавши таким чином власну літературну біографію, наштотуючи читачів на думку про особисте знайомство і спільні епізоди життя з головним персонажем метарозповіді. Однак оповідач знає, що в оцінці Карка він парвеню, вискокка. Хоча самооцінка Автора свідчить про інше, як і високий рівень естетико-інтелектуальних пошуків його викладу. Йому не байдуже те, як буде сприйнято новелу: ”І читач творець, не тільки я, не тільки ми - письменники. Я шукаю, і ви шукаєте. Спершу від новаторів – і я теж – це нічого: від них, щоб далі можна. А твір мій буде цілком художній – треба продумати, треба знати...” [7, 140].

Акцентуючи увагу на власному новаторстві, наратор звертає увагу читача на те, що твір вимагає не звичайного, не просвітянського прочитання. Це підкреслює як постань Автора, так і ускладнена структура новели „Редактор Карк”. За влучним означенням Ю.Лотмана, „переключення з однієї системи семіотичного усвідомлення в іншу на якомусь внутрішньому структурному рубежі складає в такому випадку основу генерування смислу. Така побудова, перш за все, загострює момент гри в тексті: з позицій іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, акцентується його ігровий характер; іронічний, пародійний, театралізований смисл і т. д. Одночасно підкреслюється роль меж тексту, як зовнішніх, що відокремлюють його від не-тексту, так і внутрішніх, що розмежовують ділянки різного кодування” [6, 431].

Автор подає свою розповідь як літературну працю – „твір мій”, ”а твір мій буде цілком художній” [7, 140]. Результатом творчості стає новела: ”новелу скінчено”, а щоб у читача не виникало сумнівів, підкреслює це неодноразово: ”проте це не щоденник — це справжня сучасна новела” [7, 137]. Жанр новели визначається як невеликий прозовий твір про незвичайну життєву подію з несподіваною розв’язкою, йому властиві сюжетна

одно лінійність, зведення до мінімуму кількості персонажів [4, 78]. Можна стверджувати, що історія редактора містить явні новелістичні ознаки. Тому здивування у фіналі твору викликає заява: "Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа) і тільки зрідка проривався я" [7, 154].

Ця фраза набуває особливого смислу в грі „автор-читач”, котру веде письменник у оповіданні „Редактор Карк”, і є надзвичайно важливою для з’ясування авторського жанрового мислення. Використання форми щоденника надає можливість вести діалог із самим собою і передбачає мінімальну наявність читача, що породжує відтак максимальну відвертість у викладі найсокровенніших думок. Проте інстанція читача присутня навіть у найтаємничіших щоденниках. У досліджуваній новелі нарація фрагментується і вклинюється між різними частинами історії як більш чи менш безпосередній репортаж. „Такою є звичайна практика в листуванні і щоденниках, а відповідно і в романі в листах” чи розповіді у формі щоденника” [2, 228]. Як і належить жанрові щоденника, історії редактора притаманна відвертість у зображенні психічних переживань протагоніста, а також інших персонажів метатексту. Оповідач наводить епізоди з минулого Карка, зазирає у його спогади, роздуми. Підсилює враження той факт, що Автор не завжди маркує приналежність внутрішніх роздумів головного персонажа через пряму мову. Подекуди навіть важко встановити, кому належать думки — редакторові Карку чи Авторові.

Експліцитний автор-оповідач має парну інстанцію — експліцитного читача. Одразу впадає у вічі намагання наратора залучити останнього до діалогу. Він постійно до нього звертається: „Мої любі читачі!” [7, 140]. Читач названий дійовою особою оповідання. Автор вимагає пильної уваги до свого тексту, використовує різноманітні прийоми для того, щоб читач зрозумів, що саме творець приховав у підтексті.

Наратор вимагає від адресатів передусім інтелектуальної праці над тим, що написано, і намагається активізувати увагу через своєрідне загравання з читачем, ніби не довіряючи йому і водночас заохочуючи до подальшої співпраці (згадаймо пасаж про просвітянську літературу). Розповідна стратегія Автора стосується питань естетичної дискусії і творить напружене інтелектуальне поле оповідання. Зачіпаючи наболілу проблему елітарності/масовості красного письменства, креатор тексту дає своєю творчістю відповідь та виводить тип редактора Карка, такий нетиповий для „просвітянської” літератури, проти якої, власне, спрямоване вістря письменницької іронії. Зазначені дійові особи під такими символічними іменами — Автор і Читач — свідчать, що текст історії редактора Карка є ключем, кодом до послання.

Довіра до читача виявляється ще й у тому, що він разом з Автором проходить усі етапи творення художнього полотна новели. Це підкреслює точне називання дати початку роботи: „3 березня року нашого п'ятого..., а взагалі – 1902-го” [7, 137]. Час історії охоплює доволі точно вказану послідовність подій: „холодний ранок 1905 року чи 1906-го”, березень 1902-го, “Центральна рада, Трудовий конгрес” (1917), „Це було три роки тому” (1919), „Великодні свята” (1 травня 1902). Тобто маємо епізоди з 1905 – 1902 років (у формі точкових аналеписів в ході розповіді), тоді як час основної історії (при одночасній нарації) обіймає березень, квітень, травень 1902 року.

Фабульну основу становлять кілька днів з життя редактора Карка, протягом яких читач відкриває для себе зміст трагічного буття головного персонажа аж до його самогубства. Особистість Карка розглядається з різних точок зору (у стосунках з Шкіцем, Нюсею, через внутрішні монологи), але не показується в розвитку. Аналіз головного героя відбувається в єдиному хронологічному плані, з мінімальними посиланням на минуле. Це своєрідний психологічний репортаж — показ трагедії людини, котра брала

найактивнішу участь у революційній боротьбі, але в радянський час виявилась незрозумілою, нездатною пристосуватись, мало того — ворожою, а отже, приреченою на знищення. І тут у змістовій структурі новели деякі моменти біографії персонажа виявляються автобіографічними для автора, особливо коли брати до уваги факт самогубства М.Хвильового.

Розповідна структура побудована так, що в центрі уваги опиняється не лише постать розповідача-автора, його художній образ, а й зображувані через призму його сприйняття долі редактора Карка та інших персонажів. У творі наратор — єднаюча ланка між частинами „тексту в тексті”. Експліцитний автор, перебуваючи у двох наративних площинах, не роздвоюється. Його стильова позиція наскрізна для усього тексту. Змінюється хіба що тон: іронічний, ущипливий, роздумливий, самозаглиблений в авторському слові та серйозний, зосереджений у „новелі”. Мовлення наратора характеризується невимушеною розмовністю і живою експресією („провірте!”, „зауважте”) і має діалогічну спрямованість, провокуючи реакції читача. Інтелектуальне коментування насичене ідеями, роздумами, висновками. Однак „Редактор Карк” не є першою спробою творення даної наративної конструкції. У листопаді 1902 року М.Хвильовий помістив у газеті „Вісті ВУЦВК” оповідання „...Прелюдія”. Оповідач „я” — „автор цього фрагменту” (курсив М.Хвильового) виводиться як творець прелюдії австралійської казки (екстрадієгетичний рівень). Події, котрі стосуються оповідача, відбуваються в листопаді, ймовірно у перші пореволюційні роки (бо дітей називають „комуня”). Цей час, з ретроспективної точки зору, охарактеризовує голландець-менестрель (інтрадієгетичний рівень): "Земля билась в муках, а на землі стояли цілі моря людської крові. Тоді королем був могутній велитель – деспот. І було - золото, золото, золото" [7, 185].

Час історії, в якій діє голландець, розгортається теж у листопаді, однак 1000-го року (після революції в Росії): "1000 літ тому в цей день почалася нова ера на глибокій Півночі, недалеко південного бігуна" [7, 184].

Письменник подає фантастичні візії майбутнього: об'єднання планети під комуністичним прапором, повітряні і підземні міста, зв'язок з Марсом. Цей оповідач-голландець подається як вигадана фігура, письменник зазначає, що він (письменник) творитиме „Австралійську казку” (оповідачем метадієгетичного рівня якої мав стати менестрель). Ці оповідачі не протиставлені, голландець виступає продовженням наратора-автора прелюдії, він — його віддзеркалення. Адже образ менестреля – співця легенд революції проектується на самого імпліцитного автора уривку, Миколу Хвильового, так само, як його час здається йому „Австралією через 10 віків”. Постать екстрадієгетичного оповідача зраджує мрії свого творця – опинитися у тій вимірній загірній комуні і бути там поетом.

Чи не найскладніша структура наративних рівнів створена М.Хвильовим у повісті „Санаторійна зона”. Калейдоскопічна зміна осіб одразу на початку повісткування інтригує і примушує зосередитися на питанні: хто говорить? На інтрадієгетичному рівні інстанцію оповідача, котрий здійснює акт письма, втілено в хворій. Вона має намір написати повість, де діятимуть п'ять осіб: анарх, Майя, Катря, Хлоня, Карно. Заувага з приводу того, що „с а н а т о р і й н а з о н а н е т е а т р м а р і о н е т о к” (розрядка Хвильового), якраз звертає увагу на те, що персонажі становлять собою певні типажі, яких породило пореволюційне суспільство. Саме творення метадієгетичного рівня розповідання відбувається на очах читача, з авторськими відступами і ремарками. Особлива роль ремарок – доповнювати і пояснювати основну розповідь, використана М.Хвильовим якраз не для в'яснення, а для ще більшого ускладнення наративної структури повісті. Цих три

ремарки оформлені графічно: винесені на кінець сторінки, надруковані дрібним шрифтом, і закінчуються із вказівкою на авторство. Однак при детальному прочитанні стає зрозуміло, що ці маргіналізми належать різним оповідачам. Перша з них пояснює, в чому полягає інтрига між анархом та метранпажем. Анархова „манія пересліду” далі у тексті через внутрішню фокалізацію виглядає закономірним явищем прогресування психічної хвороби. Однак нарративна компетенція читача більша, ніж у головного персонажа, адже з цієї першої ремарки стає відомо, що „метранпаж і попав на санаторійну зону тільки для того, щоб стежити за кожним анарховим рухом і не давати йому спокою” [7, 394]. У метадієгетичну розповідь ця ремарка вклинюється в якості зав'язки, акцентуючи увагу на тому епізоді, коли анархові здалося, що він чув уже голос Карно. Автор цієї ремарки – хвора, котра є автором повісті: „Тут мусить бути зав'язка. Я не знаю, як це в теорії, а на практиці – так. Я сама колись переживала подібні моменти” [7, 394] (підкреслення наше – М.Р.). Ідентифікувати постать оповідачки дозволяють родові ознаки.

Однак друга авторська примітка руйнує усталену в читацькій рецепції структуру: „Повість про санаторійну зону мені все-таки не вдається, - писала в своєму щоденнику хвора. - Можливо, психологізм саме такої послідовності й вимагає, але завдання художника полягає зовсім не в життєвій правді: в художній. Зараз Майї не треба було приводити на командну висоту” [7, 423].

У другій ремарці з'являється екстрадієгетичний безіменний оповідач в третій особі, який ніде не маркований в основному тексті. Як бачимо, у повісті наявна трирівнева нарративна будова: екстрадієгетичний рівень – фіктивний оповідач, персонажем повіствування якого є хвора; інтрадієгетичний оповідач – хвора, котра пише повість про санаторійну зону, метадієгетичний рівень події, котрі належать до фікціонального світу санаторійної зони. Оскільки цей наратор не названий, він тяжіє до зменшення дистанції з імпліцитним автором твору, особливо через вказівку на авторську примітку. Вибравши в оповідачі нервову хвору, екстрадієгетичний наратор водночас сіє у читача сумнів в авторитетності цього оповідача. Прорив розповідної рамки відбувається в X розділі:

Але як би то не було, Карно і для решти санаторійців був центром уваги. Анарх остаточно запевнився в цьому, коли випадково прочитав уривок із щоденника однієї хворої [7, 433]. Так підтверджується попередній здогад про те, що інтрадієгетичний оповідач є водночас свідком і скриптором подій, про які розповідає. Оповідач інтрадієгетичного рівня – хвора – виступає у метарозповіді другорядним персонажем, безмовним та безіменним, стороннім спостерігачем, на очах якого і розгортається вся історія головного персонажа. Анарх бачить хвору, котра щось записує у щоденнику. Тобто вона стає персонажем власної розповіді, а анарх – фокалізатором (вони ніби міняються місцями). І тут письменник витворив логічну пастку. Однак не виключено, що має місце, як це називає Ж.Женетт – „нарративна патологія”. Історія анарха є фікціональною формально, попри те, що все далі з розвитком подій вона набуває чим раз більшої і більшої достовірності й автономності (через те, що превалює внутрішня анархова фокалізація). І у цьому світі художньої вигадки анарх читає уривок із „щоденника однієї хворої”, який у мовно-стилістичному плані не відрізняється від повіствування-рамки: написання хворою повісті про санаторійну зону: „Сам по собі прийом рамки – а тим більше такі ефекти, як прорив рамок, рекурентні структури і т. д. – передбачає більшу активність читача, аніж пряма розповідь” [3, 447]. Якщо до цього перед читачем вимальовувався процес творення художнього тексту, бо оповідач-креатор сумнівається у своїй майстерності, пояснює епізоди, витлумачує події, то тепер несподівано виявляється, що на метадієгетичному рівні перед очима анарха вже розгортається текст, що претендує на авторитет-

ність та достовірність. Тоді він стає на позиції такої наративної інстанції як фіктивний читач (на інтрадієгетичному рівні). Остання, третя примітка теж становить вставний елемент – уривок із щоденника хворої, котрий писався в той момент, коли авторку, ”що кожного дня заносила щось у свій щоденник” [7, 451], побачив анарх.

Метарозповідь містить 19 розділів, а заключний розділ, котрий належить оповідачеві, чомусь маркований, як 20-й тієї ж метарозповіді (ще одна наративна патологія). Її основу складають події, що відбуваються після встановлення радянської влади, орієнтовно в перші десятиліття після революції. Розповідь розгортається в основному лінійно, послідовно, як те і передбачає форма щоденника (запис одразу вслід за подіями), разом з тим наявні декілька аналепсисів (декілька епізодів із власного минулого розповідають чи згадують персонажі) та пролепсисів. Час історії складає літо та осінь. Місце, де розгортається історія, ірреальне та фантазмагоричне. Воно, зі своїми Гралтайськими Межами, існує наче поза реальним світом. Із санаторійної зони немає виходу, і тому персонажі послідовно зникають один за одним, а зі смертю анарха закінчується історія. Подієве коло будується на п'яти персонажах, стосунки між якими виявляються протягом розвитку сюжету. Розпочинається історія випадком – приїздом у санаторійну зону метранпажа Карно. Його поява збентежила весь санаторій, оскільки життя відпочиваючих бідне на новини. І лише анарх підозрює, що приїзд Карно спричинений зацікавленням певних органів і відчуває – закінчиться це для нього погано. Головна інтрига, котра тримає у напруженні читача: чи існує реально таємничий метранпаж, чи він породжений хворою психікою анарха, і чим закінчиться таке протистояння. Для нас закрита психіка персонажів, окрім внутрішнього світу анарха. Через те майже до кінця залишається невідомим і відтак не найбільш цікавим, чого в санаторійній зоні знаходиться Майя. Однак якраз відкриття нею своєї справжньої місії чекістки доводить анарха до самогубства. Смерть Хлоні, від'їзд Катрі, тобто зникнення людей, до котрих анарх був найбільше прив'язаний, як і з'ясування позицій Майї та Карно, залишають головного персонажа один на один із ситуацією і самим собою. Смерть анарха розв'язує конфлікт, і твір набуває закінченості.

Оповідач будує розповідь у формі щоденника, яка в принципі виключає всезнання, і поступово, день за днем, розкриває розвиток подій. Однак робить це, переслідуючи власну мету, відвернувши читацьку увагу від Майї як антагоніста анарха, викреслюючи майже до кінця любовну лінію, і лише в поодиноких випадках зраджує власну більшу компетентність: „Але так можна збожеволіти (знову писала хвора): перша глава нібито і вдалася, а з другою нічого не виходить. Я ніяк не зв'яжу анарха з Майєю. І образливо те, що Майя являється не такою вже значною фігурою в моїй повісті. І потрібна вона мені тільки для того, що... (власне поки що я й сама нічого не знаю)” [7, 388].

Взаємопов'язані форма і фокалізація: де говорить оповідач – зовнішня (переказ розмов, короткі характеристики персонажів), де анарх, його внутрішні роздуми, глибинні переживання – внутрішня. Майя є в оцінці Катрі. Це антитетичні фігури, і відчуваючи неприязнь до Майї, ми дивимося на неї очима Катрі. Антитетична пара анарх і Карно, їх протистояння рухають розвиток основної сюжетної лінії. Однак це не сплановане незнання читачем розв'язки, і не інші варіанти, типові для детектива. Основна інтрига зосереджена у психологічному ламанні анарха. Завершення його життя самогубством програмується у читацькій рецепції одразу, через багато сюжетних і психологічних моментів, насамперед через стосунки його з Хлонею. Вибір точок зору спричинений також ідейно – тематичною площиною.

Ще один вагомий момент у будові тексту – листування, що знову ж таки передбачає повну відвертість адресанта з адресатом. Це не просто листи, а естетико-політичні

трактати, які виголошують представники протилежних таборів. І вони викликають на авансцену приховану до того постать імпліцитного автора. З них стає зрозуміло, що анарх виступає носієм авторської ідеології в тексті: Я писав тобі : „Дивіться на Схід!” І тепер пишу. Цей трагічний поклик, можливо, не знайде відголоску. Його не зрозуміють. Одні побачать в нім рупор Івана Калити, другі – заклик до дикої азіатчини. Але ж це не те й не друге. Перші помиляються, бо не знають Лівобережжя : воно ніколи спокійно не сиділо під могутньою рікою шовінізму, другі помиляються, бо дивляться на Азію як на кубло тьми і забобонів [7, 444].

Ці політичні візії апелюють до ранішого твору письменника – до „Редактора Карка”. Так само лист сестри містить влучну фразу, яку потім зустрінемо у памфлеті „Про „сатану в бочці”, або про графоманів, спекулянтів та інших „просвітян”, а саме – „гопаківсько-шаровариста „Просвіта”. Таким чином, імпліцитний автор не лише розчинений у тексті, а й нагадує про себе такими вказівками, які однак ще потрібно зауважити і розгадати.

Отже, „Санаторійна зона” побудована за принципом коментуючої рамки, яка (рамка) все більш втрачає своє значення, фабульний шар все менше і менше схожий на щоденник, як це було заявлено на початку, стає все більш автономним і набуває вигляду фікціонального тексту. Повість є трирівневою побудовою, специфіка якої полягає в тому, що інтрадієгетичний рівень виділений лише частково, побіжним штрихом, а напруга між екстрадієгетичний та метадієгетичним повісткуваннями твориться завдяки розриву рамок.

За принципом тексту в тексті збудоване оповідання „З лабораторії”, яке цілком можна розглядати як втілення естетичної концепції М.Хвильового. Цікавий твір тим, що письменник використовує „форму нерозуміння” (термін М.Бахтіна), а відтак іронію як структуротворчий принцип, котра, в свою чергу, свідчить про особливі взаємозв'язки наративних інстанцій. Іронія одразу привертає увагу до питання дистанції між імпліцитним автором та оповідачем (в нашому випадку – експліцитним автором). Авторська позиція позначилася насамперед на виборі оповідача, теж письменника, який, однак, уособлює собою все, від чого, на нашу думку імпліцитний автор весь час намагається відмежуватися. Його позиція з іронічної змінюється на цілком серйозну в екстра текстуральному плані розповіді. На рівні екстратекстуальності діє персонаж – письменник, котрий для рівня інтраекстуальності виступає оповідачем, що є втіленням відповіді на закиди критики: „Письменник був не зовсім бездарний (так принаймні авторитетна критика заявляла) і безперечно близький пролетаріатові...Хто робить події, - письменникові відомо: їх робить робітничо – селянська маса!Відомо йому, і за чим проводом :за проводом Комуністичної партії” [8, 267].

Розповідь ведеться в третій особі імперсональним наратором, котрий протягом усього оповідання не привертає уваги до себе, однак завдяки напруженню між інтра- та екстратекстом не дозволяє і забути про себе. Наприкінці, ще й відокремивши пунктиром від основного тексту, цей оповідач (на нашу думку, ці слова належать все-таки імперсональному нараторові) виголошує своєрідні висновки, де нарешті прозирає його справжнє обличчя: "Мораль: раніш як братися за роман, треба з'їсти з сучасними героями ще один пуд солі і не треба звертати уваги на те, чого ніхто не хоче помічати і має рацію" [8, 290].

Оповідання має струнку будову. Навіть частини екстратекстового та інтраекстового рівнів виділені окремо та маркуються по-різному (перший – „Розділ перший”, „Розділ другий”, „Розділ третій”, що мають оповідача-автора, а також поодинокі втручання оповідача вищого наративного рівня, а другий – просто нумерація римськими

цифрами – I, II, III, IV, з імперсональним оповідачем у третій особі). Оповідач у третій особі та імпліцитний автор мають між собою найменшу дистанцію. Тип розповіді, стилістика вказують на те, що й уривок художнього тексту, написаний нібито письменником, належить оповідачеві вищого рівня. Розгортаючи перед читачем роздуми свого персонажа, оповідач окреслює те, що автор нібито хотів заздалегідь закласти в свій роман: сатиричний та психологічний плани (згадаймо тодішню дискусію навколо психологізму у літературі). Однак, при подальшому ознайомленні з процесом написання твору, закрадається сумнів, що персонажі належать виключно лише до фікціонального світу. Так, Коля Хрущ, „відомий харківський опозиціонер” (наявний чужий голос, що належить до тих, хто представляє „критику” – М.Р.), взятий із життя разом з комплектом суспільної рецепції його – „(так принаймні автор про нього не раз чув)”.

Автор роману розпочинає свій витвір картиною грози на харківських вулицях, знайомить читача із Марченком та Лідією Спиридоновою, пояснює важливі для сюжету моменти. Однак подальші роздуми експліцитного автора над першим розділом одразу руйнують читацьку думку про прочитане: "По-перше, його прикро вразили настовбурчені претензійні „магістралі ” і всякі такі викрутаси з „бродячими псами”; по-друге, він незадоволений був з „велетня” : чому це обов'язково нова людина (а з Марченка він і хотів саме робити нову людину), - чому ця нова людина мусить ходити на котурнах?" [8, 276].

А Ліда Спиридонова, що заповідалася на роль опозиціонерки, виглядає письменникові як „персона з бульварного роману”. Однак після прекрасного сну, де йому снилося схвалення критика, він знову вподобав перший розділ. Завдяки внутрішній фокалізації всі події сприймаються з точки зору письменника-оповідача. Тому стає зрозумілим, що його творчість не є вільною, вона підпорядкована правилам, які диктує ота „критика”, що визначає міру талановитості, а також що, хто і як може стати об'єктом художнього зображення. Проте творений роман несе в собі зовнішню точку зору. Через таку систему фокалізацій і будується смислове навантаження оповідання. Описуваний художній текст обірваний на дуже промовистому місці, і тому письменник кидає недописане і вирішує писати новий, вже „реалістичний”, роман. В оповіданні піднімається дуже болюче для самого Хвильового питання: що робити з тими, хто не вписується в „реалістичні” рамки, адже „держати їх на волі ніяк не можна, але й на Сабурку їх теж не приймають”. Промовиста та деталь, що письменник свій роман не знищує, а ховає у шухляду („для нащадків”!!!), можливо, плекаючи надію, що нащадки краще розумітимуть специфіку художньої літератури. Мотивно-тематична структура єдина для всього оповідання. Основна тема – творчість у тоталітарних умовах, що загалом у вставлені розповіді проектується на загальну проблему існування особистості в такій спільноті. Уривок сюжету роману лише побіжно окреслює конфлікти, що, однак, привертає увагу до нібито побіжних, незначних деталей, котрі мали місце в тогочасному суспільному житті, як-от: партійні зібрання, після яких „контрреволюціонерка” Ліда Спиридонова опинилася на Сабуровій дачі, секретні постанови для посвячених і непосвячених, загальний страх перед партійною владою, апаратом. Так само, як письменник боїться закидів критики, котра з літературного чинника з дорадчим голосом перетворилася на спосіб політичного тиску, з правом карати і милувати: "Письменник, нарешті, з великим задоволенням констатував, що він нарешті робиться корисною людиною і що він має цілковиту рацію і право входити до пролетарської літорманізації" [8, 286].

Він міряє власне творіння не художніми критеріями, а дивиться на нього очима тих цензорів, що вирішуватимуть його долю. Роман залишається недописаним, бо митця виявилось в авторі більше, ніж конформіста, чим на більшу відвертість претендують

рядки, тим важче вони даються письменнику. І вихід один — не писати. Завдяки рамковій композиції активізується читацька увага, оскільки в оповіданні наявні два варіанти подачі факту: сприйняття роману письменником і сприйняття його читачем, котрий стає (або не стає) на позиції імпліцитного автора.

Така побудова як текст у тексті зосереджує увагу на постаті експліцитного автора і його взаємозв'язках з імпліцитним та на найменшій дистанції між ними, як у наведених конструкціях. Наявність рівня метарозповіді руйнує самостійність фікційного світу, а залучення кількох різнорівневих оповідачів, кожен з яких окреслений як автор свого повіствування, руйнує всяку ілюзію достовірності. Окрім того, головна особливість творів, які ми розглядали, полягає в тому, що в основі їх лежить не акт оповіді, а акт письма, задалегідь позиціонованого як приналежного до художньої літератури.

Найголовніша тема всіх подібних оповідних конструкцій М.Хвильового — словесна творчість, акт народження художнього тексту. Тема творення у вузькому сенсі прокується на багато інших „творень”: нової особистості, нового суспільства, нового часу тощо.

Нового наповнення форма "тексту в тексті" набуває завдяки новим способам фокалізації. Таким персонажам, як редактор Карк та анарх, читач співчуває, їх свідомість для нього відкрита. На думку Ю.Левіна, „якщо автор хоче максимально активного читацького співпереживання страшним чи трагічним обставинам, котрі відкриваються, він повинен найбільш близьких і зрозумілих читачеві персонажів позбавити знання про ці події” [3, 421]. Свідомість антагоністів цих персонажів для нас закрыта (Карно, Майя, відповідальний у „Редакторі Карку”). Однак позиція оповідача — екстрадієгетичного (фіктивного) автора завжди вносить свої корективи в оцінку подій та персонажів. Ця зовнішня точка зору, переважно через більшу наративну компетентність, не дозволяє зосередитись лише на фабульному плані метарозповіді. Оскільки в конструкції тексту наративні рівні підлягають формальній ієрархічності, то порушення цієї ієрархічності якраз найбільш цікава риса модернізації розповіді. На прикладі досліджуваної нами структури власне можна простежити, як форма „грає роль генераторів глибинних пластів „змісту” [3, 445].

Деякі дослідники (наприклад, Ю.Лотман) зараховують до конструкції „текст в тексті” сновидіння персонажів. Однак, з нашого погляду, таке витлумачення не зовсім доцільне. Ми виокремлюємо такий конструкт лише тоді, коли один текст має задачу написання іншого тексту. Ю.Лотман стверджував, що гра на протиставленні „реального/умовного” властива будь-якій ситуації „текст у тексті”. Найпростішим випадком є включення в текст ділянки, закодованої тим же самим, але подвоєним кодом, що і решта весь простір твору. Це буде картина в картині, театр у театрі, фільм у фільмі або роман у романі” [5, 432]. Великий ступінь умовності метатекстів, котрий досягається завдяки обрамлюючій розповіді, твориться якраз при зіставленні різних рівнів оповіді. Однак сам по собі він може претендувати на набагато більшу автономність і достовірність, аніж йому надано.

Отже, екстрадієгетичний оповідач творить на власному оповідному рівні текст зовсім іншого тематичного плану: естетичного, культурного, історичного, привертаючи таким чином увагу до проблем існування художнього твору, серед інших йому подібних, у суспільному просторі за сучасних Миколи Хвильовому історичних обставин.

Література:

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т.2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 60 – 280.

2. Иванчикова Е. А. Автор в повествовательной структуре исповеди и мемуаров (на материале произведений Достоевского) // Язык как творчество. – М., 1996. – С. 250 – 255.
3. Левин Ю. И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса // Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 435 – 454.
4. Літературознавчий словник – довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
5. Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962 – 1993). – СПб., 1998. – 704 с.
6. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2001. – 608 с.
7. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / Упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка; Передм. М. Г. Жулинського. – 650 с.
8. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи / Упоряд. М.Г. Жулинського, П. І. Майданченка. – 925 с.

Евгений КОЖЕМЯКИН (Белгород, Россия)

ПРОТОТИПИЗАЦИЯ И КАТЕГОРИЗАЦИЯ КАК ОСНОВАНИЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Мы считаем необходимым предварить наши рассуждения о механизме прототипизации и его роли в создании идеологических конструктов цитатой отечественного когнитивиста Н.Н.Болдырева: «Прототипические элементы когнитивных категорий обладают наибольшим количеством характеристик, общих с другими членами данной категории, и наименьшим количеством признаков, характерных для членов других категорий. Соответственно прототипические элементы категорий максимально отличаются от прототипических элементов других категорий. Непрототипические элементы имеют лишь некоторое число характеристик, общих с другими элементами данной категории, и обнаруживают целый ряд признаков, свойственных и другим категориям. Это также говорит о том, что категориальные границы носят неопределенный характер», и далее: «...с когнитивной точки зрения классификация объекта по степени определенности их очертаний не столь важна... Гораздо важнее то, что все типы конкретных предметов и явлений концептуализируются в нашем сознании как прототипические категории, границы которых не являются строго очерченными» [4, 79-80].

Данный пример иллюстрирует quintessence последних исследований в области когнитивной лингвистики, когнитивной семантики и психологии познания. Распространенное в этих областях знания определение прототипа как концепта распознавания категории (причем, ее содержания, а не ее границы) будет использоваться нами как рабочее определение прототипа.

Прототипическое выделение того или иного представителя группы объектов делает его значимым, ценностно-нагруженным, определяя его фон (его «родную» катего-

рию) как благодатную почву для формирования той или иной ценности¹. Так, политика Ближнего Востока с момента выделения в ней типичного представителя (Садама Хусейна) и наделением его определенными чертами (жестокость, корыстность, тоталитарность, нетолерантность) будет обладать сущностью, которая, во-первых, воспринимается как *принципиально* отличная от политики других регионов, во-вторых, несет в себе черты «главного героя», в-третьих, возможно объясняется поведением «главного героя». Результат процесса прототипизации является формирование таких утверждений, как «Садам Хусейн – это политика Ближнего Востока» вместо исконного «Политика Ближнего Востока – это, например, Садам Хусейн».

Таким образом, один из механизмов идеологизации, создания сверхценностной сферы, т.е. механизм прототипизации предполагает следующие этапы:

1) выделение в когнции фреймов («Ближний Восток – это нефть, ислам, Садам Хусейн»); 2) наделение одного из фреймов качеством типичности («Ближний Восток – это нефть, ислам и особенно Садам Хусейн»); 3) замещение типичным фреймом всей когнции («Садам Хусейн – это Ближний Восток, нефть, ислам»).

Подобная подмена понятий представляет собой трансформацию знания. Обращая внимание на типичность тех или иных фреймов, идеология изменяет наше представление о всей группе объектов. Знание о вырубке берез (прототип категории «деревья») в России будет, скорее всего, *оценено* как результат катастрофического состояния дел в области охраны леса, в то время как знание о вырубке тополей может иметь различные модификации *интерпретации* («регуляция численности деревьев», «борьба с тополиным пухом», «катастрофическое состояние дел в области охраны леса» и т.д.).

Итак, в приведенном примере мы сталкиваемся с возможностью *оценивания* или *интерпретации* какого-либо объекта. Укажем на необходимость введения такой бинарной оппозиции. «Если высказывание содержит смысл, значит должен быть способ понимания его, и это самое высказывание имеет смысл, поскольку говорящий предлагает его таковым, поэтому необходимо постараться найти способ понять его» [2, 141]. Понимание может быть рассмотрено в русле герменевтики как «процесс и результат реконструирования творческого процесса создания высказывания, закрепленного в тексте» [5, 86]. Интерпретация же предполагает *относительное* понимание, зависящее от той или иной ситуации актуализации/использования объекта, что сопровождается передачей возможного способа расшифровки, декодирования текста. Угадывание смысла, интуитивный поиск способа расшифровки, реконструкция неявной когнции говорящего называют на то, что понимание, во-первых, характеризует коммуникативные интенции, и, во-вторых, не может быть полным, а лишь относительным. Мы можем только с известной долей уверенности предполагать, что говорящий знает о том, о чем говорит. В этой связи Растко Мочник использует термин *the subject supposed to believe* [3, 155-167] (субъект, который должен верить), обоснованность чего описывается следующим образом: «Интерпретатор попадает в порочный круг: ключ к значению высказывания – это определение межличностной структуры, и эта структура определяется значением высказывания. Ситуация была бы безнадежной, если бы и интерпретатор, и говорящий не были пойманы в одну ловушку, и если бы они не *знали* об этом: они вовлечены в коммуника-

¹ Возможным и важным представляется сравнение механизма прототипизации с основными идеями парадигмальной теории Андре Франка, демифологизирующей евроцентристский дискурс, механизм создания мифа евроцивилизационизма, евроцентристскую социальную теорию, «модерновые» позиции глобальной экономики и т.д. См.: ReOrient: Global Economy in the Asian Age. Berkeley: Univ.of Calif.Press, 2001.

тивную солидарность, и эта солидарность представляет собой *солидарность верований* (...) Минимальные верования и говорящего, и интерпретатора могут быть рассмотрены как те, что поддерживаются общими отношениями, – *отношениями идентификации с субъектом, который должен верить*» [2, 141].

Особенностью же идеологического высказывания является то, что содержится в следующей части нашей первой цитаты Растко Мочника: «говорящий предлагает его (высказывание) таковым». Речь идет об акцентировании внимания на некоторые свойства объекта, артикуляции некоторых его признаков. Причем подобное название, артикуляция фреймов предполагает «вызывание их к жизни», указание на то, во что именно должен верить субъект, что именно будет являться исходным допущением взаимопонимания и согласованности действий. Именно постоянное выделение/артикуляция фрейма делает его типичным, а, следовательно, релевантным по отношению к остальным фреймам, определяющим отношения внутри категории и отношение к категории вообще.

Именно постоянное выделение/артикуляция фрейма как метод прототипизации волекает интерпретатора в некоторое поле с уже заданными предписаниями к тому, какую «интерпретаторскую» позицию необходимо занять, как именно нужно интерпретировать, «в каком направлении» необходимо понимать те или иные культурные объекты.

Именно постоянное выделение/артикуляция фрейма трансформирует безграничное поле *интерпретаций* в ограниченное поле *оценок*, задает определенный *смысл* не только всему объекту, но и всем когнициям, посредством которых он представлен.

Если идеологический дискурс апеллирует к культурным ценностям, то он неизбежно сталкивается с необходимостью воссоздания некоторых категориальных границ. Это могут быть границы действия культурных ценностей, границы рационального, границы полезного, границы естественного и само собой разумеющегося – одним словом, границы культуры. Обращение к границам культуры предполагает включение еще одного механизма идеологизации общественного сознания – механизм *категоризации*. Помимо того, что идеология «способна» нейтральную категорию сделать оцениваемой путем «отипичивания» ряда представителей этой категории, она может также создавать такие категории из априорно разнородных объектов¹. Наиболее эффективным способом такой категоризации, предполагающей также и последующее формирование определенной оценки к той или иной группе объектов, является организация *идеологического дискурса*. Рассмотрим действие механизма категоризации на примере дискурсивных операций с ценностно-нейтральным высказыванием «Бахтин – ученый, изучавший работы Достоевского и Рабле».

Во-первых, подобное высказывание определяется как *условно* ценностно-нейтральное, поскольку каждое из составляющих его слов может иметь определенную конотативную окраску, что будет указывать на обозначение высказывания как нейтрального только в условиях определенного контекста – в первую очередь культуры. Конотация подразумевает знание индивида о Бахтине как об ученом *определенного рода*, которого можно *характеризовать* тем или иным образом, и, соответственно, нейтральное описание функций которого покажется очевидно недостаточным в силу отсутствия репрезентированных эпистем². Так, в среде «бахтинологов», это высказывание никоим образом не приобретет нейтральную, а-конотативную окраску и будет требовать допол-

¹ И вновь нам представляется необходимым указать на работу А. Франка, посвященную анализу оппозиции «Запад – Восток».

² Под эпистемой контекстуально следует понимать совокупность заведомо ценностных суждений на определенные исследовательски важные темы.

нительных операций по детальной характеристике Бахтина, т.е. по дополнительной эмоционально-оценочной детализации фрейма.

Во-вторых, *условность* безоценочного отношения к этой фразе подчеркивается тем, что каждый из названных в высказывании объектов занимает или может занять определенное «место» в системе наших когний. Актуализированные при восприятии высказывания когнии могут «задеть» тот или иной *topos*: мы не знакомы с работами Рабле, но хорошо знакомы с творчеством Достоевского и воспринимаем его как трагическое, следовательно, творчество Рабле будет категоризовано нами как скорее всего тоже трагическое (поскольку есть связующее звено между знакомым нам Достоевским и незнакомым Рабле – Бахтин).

Таким образом, неустойчивая нейтральность в ценностном отношении высказывания стремится к большей неустойчивости и может привести к формированию определенной оценки относительно всего высказывания в целом и отдельных его элементов в частности. Но даже если энтропия ценностной нейтральности не увеличивается, если не разрушается относительная безоценочность высказывания, то с помощью уже упомянутого нами механизма категоризации можно стимулировать эти процессы.

Так, трансформация высказывания «Бахтин – ученый, изучавший работы Достоевского и Рабле» в «Бахтин – великий учёный, изучавший работы Достоевского и Рабле» даст эффект категоризации изначально условно нейтрального объекта: мы знаем о категории «ученые», но понимаем, что они могут быть «хорошими» и «плохими», и мы знаем о категории «великие ученые» и понимаем, что они могут быть только «хорошими».

Такой же эффект могут дать и все иные трансформации высказывания при использовании эпитетов: «Бахтин – ученый, *плодотворно* изучавший работы всем Достоевского и Рабле»; «Бахтин – ученый, изучавший *гениальные* работы Достоевского и Рабле»; и т.д.

Процесс подобных трансформаций и, как его *результат*, совокупность возможных вариантов при условии *категоризации* артикулируемого объекта, формирования у адресата определенной *оценки* объекта, *мнения* об объекте, *интерпретации* объекта или *действий*, релевантных объекту, может быть определен как *дискурс*. Апелляция дискурса к *прогнозируемой оценке*, *мнению*, *смысловым трансформациям*, *действиям* указывает на диалогичность дискурса и предполагает его ориентированность на адресата. Постоянно расширяющаяся совокупность текстов на определенную тему («Бахтин») – генеративность дискурса – предполагает, что каждый из текстов не является самодостаточным, законченным или конечным. Текст в дискурсе должен порождать другой текст («Бахтин – ученый, изучавший...») - «Наиболее важной работой Бахтина можно считать...» - «Точка зрения Бахтина на проблему диалогичности дискурса не совпадает с точкой зрения Бубера» - «Точка зрения Бахтина совпадает с точкой зрения Бубера» - и т.д.).

Таким образом, конфликтная природа идеологического дискурса заключается, с одной стороны, в его «недосказанности», провокативном характере, генеративных функциях (*культурно-обусловленный аспект*) и, с другой стороны, в требовании однозначной оценки (*собственно-идеологический аспект*).

Литература:

1. Andre Frank. ReOrient: Global Economy in the Asian Age. – Berkeley: Univ.of Calif. Press, 2001.
2. Mocnik R. Ideology and fantasy // The Althusserian legacy. – Ljubljana, 1997.
3. Mocnik R. Subject supposed to believe and nation as a zero-institution // Along the margins of humanities. – Ljubljana: ISH, 1996.

4. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. – Тамбов, 2001.
5. Кашин В.В. Онтологические и гносеологические проблемы генезиса понимания. – Уфа, 2000.
6. Мочник Р. Субъект, который должен верить, или Нация как нулевой институт // Критика и семиотика. – 2001. – № 4-5.

Ірина МУРАДХАНЯН (Чернівці, Україна)

МАКАБРИСТИЧНІ МОТИВИ В РОМАНІ С.КІНГА “ТЕМНА ПОЛОВИНА”

Творчість С.Кінга – цікаве і суперечливе явище в сучасній американській літературі. Усі його твори знаходяться в центрі уваги читачів і критиків, які висловлюють досить протилежні думки про творчість письменника. Американські літературознавці широко досліджують романи і повісті С.Кінга. М.Коллінз, Т.Хоппенштенд розглядають жанрові особливості творів С.Кінга [5; 6; 10]. Т.Меджистрейм аналізує творчість письменника в психологічному аспекті [9]. Д.Вінтер детально аналізує твори С.Кінга, написані до 1986 року [11]. Зустрічаємо серйозний аналіз творів письменника та причин їх феноменального успіху і в нашій літературній критиці – О.Зверев, М.Польцев, С.Павличко та ін. [1; 3; 4]. Тим часом усе нові й нові твори С.Кінга неодмінно очолюють списки бестселерів, екранізуються, перекладаються багатьма мовами світу.

Нам видається цікавим дослідити функцію макабристики в художньому світі письменника на основі його роману “Темна половина”. Естетичний статус макабристики часто не береться до уваги, хоча жахливе – це естетична категорія, яка відбиває дуже суттєві моменти буття. Адже жахливе, як і потворне або нице, так само важливе для повноти образу світу, як і прекрасне чи піднесене: на жаль, ані життя, ані літературу звести до райдужних барв неможливо.

У романі “Темна половина”, який С.Кінг опублікував у 1989 році, тісно переплітаються вигадка і реальність, фантастика і детектив. О.Зверев справедливо стверджує, що жанр творів Кінга неможливо визначити як психологічний трилер, наукову фантастику або філософську алегорію. Швидше його твори синтезують усі ці жанри [1]. Незвичайне, таємниче, “глибинне людської природи” є об’єктом уваги автора. У романі “Темна половина” Кінг розробляє мотиви психологічного двійництва літературного героя, продовжує традицію готичного роману. Автор трансформує сюжет, добре відомий з роману Е.Т.Гофмана “Еліксир диявола”, оповідання Е.По “Вільям Вільсон”, повісті Р.Стівенсона “Химерна пригода з доктором Джекілом і містером Гайдом” про двійника, який втілює у собі все жахливе і жорстоке, що приховано в душі нібито позитивного героя.

Головний персонаж роману “Темна половина” Тадеуш Бомонт – письменник, вчитель, автор двох романів. Чотири романи він опублікував під псевдонімом Джордж Старк, який є темною половиною Теда. Для створення жахливого двійника-вбивці Кінг використовує фантастичний елемент: Старк – це ненароджений брат-близнюк Теда.

Джордж Старк пов’язаний з надприродними силами. Він вийшов нізвідки і зникає в нікуди, у таємничий Ендсвіл.

Хвороблива уява письменника, який виводить у своїх романах жахів образ серійного вбивці Алексіса Мешіна, допомагає появі Старка – повністю схожого на героя-злочинця Алексіса.

Джорджу Старку, як і Теду Бомонту, 39 років. Він відбував термін покарання за підпад, спробу вбивства і зберігання зброї у 3 в'язницях.

Романи, які Тед пише під псевдонімом Д.Старка, стають бестселерами, екранізуються і приносять авторові чималі гроші. Тому Бомонд певний час продовжує свою “співпрацю” з двійником.

З часом Тадеуш перестає писати романи жахів, намагається позбутися примари Старка, але для цього Кінг змушує свого героя пройти крізь пекло.

Отож, головним принципом композиційної побудови роману стає контраст добро-го і злого начал, які закладені в самій сутності людини й виступають у своєму протиборстві.

Образ Теда концентрує в собі риси таємничих феноменів психіки людини. Але опис життя й побуту героя і членів його сім'ї, який, до речі, несе в собі автобіографічні риси, є досить реалістичним і детальним. Як справедливо зауважує Дж.Вільямсон, С.Кінг – справжній спостерігач. Він добре знає все, що описує, і тому дрібниці, деталі оповіді створюють у читача відчуття реальності. Діалог діючих осіб наближує персонажів до життя через їх мову – мову людей певної професії – від робітника пральні чи водія до літератора, людини творчої та інтелектуальної.

Герої Кінга – це звичайні люди. У своїх мемуарах “On writing” письменник зазначає важливість для себе писати про добре знайомі речі; професії його героїв досить буденні. Але звичайні люди потрапляють у Кінга в екстраординарні ситуації. Внутрішній світ як героя, так і антигероя С.Кінг детально описує.

У своїх мемуарах С.Кінг пише, що дуже важливими у творчості для нього є як сюжет, що рухає оповідь, так і опис, візуальне сприйняття. Саме це допомагає читачеві відчутти реальність подій [8, 204]. Протягом роману антигероєм – Джордж Старк – скоює страшні злочини – вбиває всіх тих, хто так чи інакше сприяв його вдаваній смерті і допоміг Бомонтові позбутися свого другого “я”. Сцени злочинів описані реалістично, і це, безумовно, набагато жакливіше, ніж монстри або інші фантастичні істоти. У змалюванні смерті С.Кінг виявляє неабияку винахідливість та фантазію.

Першим страшним злочином Старка є вбивство Хомера Гамаша. Джордж викинув його з машини і жорстоко забив до смерті. Другою жертвою стає Фредерік Клоусон. Він першим виявив, що Джордж Старк – це літературний псевдонім Теда, шантажував подружжя Бомонтів, і тим самим прискорив рішення письменника про звільнення від псевдоніма Старка. Потім від леза бритви вмирають колишня дружина літературного агента Тадеуша – Міріам Коулі і кореспондент “People” Майкл Дональдсон. Філіс Майєрс – фотокореспондент, яка допомогла Тадеушу з похованням Старка і навіть привезла з Нью-Йорка надгробок для його могили, вмирає від кулі Джорджа. Літературний агент Бомонта гине разом із своїми охоронцями від вибуху у власній квартирі. Майже на всіх місцях злочину вбивця залишає криваві послання своєму двійникові, намагаючись залякати його, змусити писати романи-жахи про Алексіса Мешіна і тим самим відродити Старка до реального життя.

Сам Кінг відзначає, що цікавиться в першу чергу ідеєю і емоційними відтінками значення поняття “кров”. “Blood is strongly linked to the idea of sacrifice for young woman it's associated with reaching physical maturity. In the Christian religion it's symbolic of both

sin and salvation Finally, it is associated with the handing down of family traits and talents. We are said to look like this or behave like that because it's in our blood" [8, 200]¹.

С.Кінг створює оповіді, характери і ситуації, які викликають у читача емоційний відгук на певні символи універсальних архетипів. Часто ці емоції не є приємними, але не можна ігнорувати категорію жахливого, яка присутня в нашому житті.

Цікавою у цьому сенсі є одна з фінальних сцен роману, яка певною мірою нагадує сцену з відомого фільму А.Хічкока "Птахи". Звичайні горобці, які у величезній кількості зібралися біля будинку Тадеуша Бомонта, очікують Старка, щоби перенести антигероя в його невідомий світ. І в цьому мовчазному очікуванні – неприхована погроза, але разом з тим і надія на порятунок.

"Sparrowls settled on Stark's broad showlders. They settled on his arms, on his head. Sparrowls struck his hest, dozens of them at first, then hundreds. He twistled this way and that in a cloud of falling feathers and flushing, slashing beaks..." [7, 401]².

У романі простежуються дві сюжетні лінії. Поряд з описами злочинів Джорджа Старка і поліцейським переслідуванням вбивці С.Кінг розгортає лінію протиборства Добра і Зла у підсвідомості Теда Бомонта, боротьби творчої індивідуальності письменника з бездуховною "другою половиною". Ці дві сюжетні лінії спочатку ідуть паралельно, а потім перетинаються.

Уява письменника Бомонта вивела з провалин підсвідомості жахливу істоту, створивши певний літературний образ. З часом Тед намагається покінчити з персонажем-примарою і змінити разом з цим себе самого, перебороти друге "я".

Роман характеризує інший, незвичайний для читача погляд на людину, події буденного життя, припущення неможливого поряд із поступовим зростанням напруги оповіді.

Після звільнення від страшного двійника Тед починає зовсім інше життя – перестає писати криваві романи про жахливого серійного вбивцю Алексіса Мешіна, налагоджує стосунки з дружиною, припиняє вживати алкоголь.

Але двійник оживає – як неминуча розплата за період творчої бездуховності Теда.

У свідомості Тадеуша Бомонта часом зникає різниця між "я" та "не-я". Витіснене "я" чинить зло, мстить і карає.

При описі свого антигероя С.Кінг використовує фантастичний елемент – його чорне авто "Торнадо". Автомобіль завжди з'являється і зникає разом із Старком. Це жахливе створіння авторської фантазії, що йде і несе з собою смерть, зустрічаємо в романах С.Кінга "Крістіна" (1983) і в останньому творі письменника "Майже як б'юік" (2002).

Деякі сторінки роману примушують холонуту кров читача, нагромадження жахів шокує.

"Горобці жерли Джорджа Старка живцем. Очей в нього вже не лишилося, замість них зяяли порожні западини. Ніс скоротився до мізерного виступу. Його чоло і волосся були повністю зідрані, біла поверхня черепа оголена. Шії майже не лишилося. Птахи розкльовали його живіт" [7, 439].

¹ Кров – тісно пов'язана з ідеєю жертви; для дівчини вона асоціюється з досягненням зрілості. У християнській релігії – символізує гріх і спокуту. Врешті решт пов'язана з сімейними чеснотами і талантами. Кажуть, що дякуючи крові, ми виглядаємо або поводимось певним чином.

² "Горобці сідали на широкі плечі Старка. Вони сідали на його руки, голову. Вони билися об його груди, спочатку дюжинами, а потім сотнями. Він звивався в хмарах падаючого пір'я і безперервно розмахував лезом..."

Як справедливо зауважує С.Павличко, “С.Кінг віддав данину випробуванім прийомам і штампам, але при цьому переконливо довів, що до роману жахів не можна підходити однозначно [3, 146].

Жахи автор застосовує не лише заради них самих. “Монстри” Кінга – це проблеми, з якими ми зустрічаємось у буденному житті. Наприклад, у романі “Бібліотечна поліція” – це проблема алкоголізму і насильства над дитиною. Письменник використовує атрибуту роману жахів як певну метафору до всіх страхіть сучасного цивілізованого суспільства.

Поряд із сценами жахливих вбивств у романі зустрічаємо описи прояву справжніх почуттів – сімейних відносин Теда і Ліз, дітей-близнюків, дружніх стосунків Бомонтів з шерифом Пенборном. Дуже важливим для Кінга є передати моральну стійкість його персонажа, рішучість, яка допомагає зробити неможливе і перемогти жахливого переслідувача, тобто себе самого, пройшовши екстремальні ситуації. Побутовий пласт роману настільки правдивий, що твір можна розглядати в цілому як своєрідну хроніку провінційної Америки 80-х років. Використовуючи елементи бестселера, Кінг пише нібито про буденні речі, які зрозумілі кожному. Образ письменника Бомонта, безумовно, несе в собі автобіографічні риси. Опис його будинку в Касл-Рок нагадує будинок самого С. Кінга в штаті Мен. Але в художньому творі автор і герой ніколи не бувають до кінця ідентичні один одному. Перевтілюючись у свого героя, письменник водночас оцінює його зовні. У такий спосіб інколи дає оцінку самому собі.

Література:

1. Зверев А. Второе зрение // Иностранная литература. – 1984. – № 1. – С. 71-73.
2. Кинг С. Темная половина // Ночная смена. – Тернополь: МН «Мальва-ОСО», 1995. – С. 33-447.
3. Павличко С. Література під владою нечистої сили // Всесвіт. – 1989. – № 9. – С. 111-146.
4. Пальцев Н. Странные сказки С. Кинга: фантазии и реальность // Кинг С. Мертвая зона. – М.: Иностранная литература, 1984. – С. 410-428.
5. Collins M.R. The Many Facets of Stephen King. – N.Y.: Starmont House, 1985. – 314 p.
6. Hoppenstand Gary. The gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares. – N.Y.: Bowling Green State University Press, 1989. – 210 p.
7. King S. The Darkhalf. – L.: Holder and Stroughton, 1989. – 495 p.
8. King S. On Writing. – N.Y.: Scriber, 2000. – 288 p.
9. Magistrale T. The Mortal Voyagers of Stephen King. – N.Y.: Starmont House, 1989. – 280 p.
10. Schweitzer Darrell Discovering Stephen King. – Chicago: Contemporary Books, 1991. – 315 p.
11. Winter D. Stephen King The Art of Darkness. – Signet paperback, 1989. – 660 p.

Любов ЦАРИК (Тернопіль, Україна)

ТИПОЛОГІЯ НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ ЛІРО-ЕПІКИ В.СОСЮРИ

В.Сосюра – не епік у чистому вигляді, він — виразник почуттів інтимного характеру, кинутий долею у вир грандіозного протистояння, яке вимагало від нього епічного, ге-

роїчного способу письма. Він мислив поетичними образами, які брав із повсякденного життя, сповненого протиріч та несподіванок. Однак потреба масштабного зображення складного життя переходової епохи примушувала поета звертатись і до епіки. Хоч наративність давала можливість ширше і багатогранніше відтворити явища дійсності, наратор у поемах і баладах В.Сосюри завжди ліричний. Художній світ у його творах зображується не як незалежна від суб'єкта реальність. І в гомодієгетичності, й у гетеродієгетичності наратор не може залишатись безстороннім, змалювання подій наскрізь пройнято ліризмом, тобто емоційною співучастю наратора, який у такому контексті стає ще й ліричним суб'єктом. Отже, як відзначає В.Смілянська, композицію ліро-епічних поем та балад складають як епічні, так і ліричні авторські типи [1, 149], що, у свою чергу, сприяє виділенню в Сосюриній ліро-епіці двох комунікативних парадигм: з одного боку, наративного дискурсу, з другого – ліричного чи екзистенційного. У найзагальнішому сенсі запропоноване протиставлення обертається для сучасного вченого-структураліста у дихотомію, з одного боку, тематичного критерію вигадки, а з другого — формального критерію поетичності [2, 405]. Тематичний критерій полягає в проясненні змісту художнього тексту, тобто він пов'язаний з тим, про що розповідається у тексті. При цьому перспектива дослідження такого дискурсу фіксується навколо характерологічності наративної структури, котра розглядається у співіснуванні двох категорій: історії та самого наративу. В основі, отже, фікційного жанру є певна послідовність подій у їх зв'язку, опозиції чи повторенні. Можна не до кінця осягати особливі форми поетичної думки іншої культури, але розуміння історії іноземного походження не складатиме для нас великих труднощів. Тому в конкретному вияві мовленнєвого акту фікційного жанру функція комунікативності посідає важливе місце в загальному контексті пізнання навколишнього середовища. Формальний критерій стосується характеру самого тексту, тобто саме у ньому розкривається значення запропонованого Р.Якобсоном поняття поетичної функції, за яким здійснюється перенесення уваги на сам текст у його словесній формі, завдяки чому ця форма стає більш відчутною і певним чином нетранзитивною. У цьому сенсі характерною ознакою стильових течій лірики ХХ ст. є властивість некомунікативності, котра визначається як естетична і котра дозволяє повідомленню застигнути в нерухомості й стати твором мистецтва.

Для того, щоб проаналізувати типологію наративного дискурсу ліро-епіки В.Сосюри, ми обираємо центральною проблемою нашого дослідження проблему точки зору, яку в більш загальному сенсі слід розуміти як одну із найважливіших проблем наративного дискурсу. Бо ж в даному випадку йдеться про відношення між наратором і самим наративом та історією, котре зафіксоване у тексті твору. Таким чином, розглядаємо типологію наративних можливостей поем і балад поета стосовно проблеми точки зору. Нас цікавить, які типи нараторів можливі у ліро-епіці В.Сосюри, а відтак і які точки зору, відношення між ними та їх функції на конкретному текстуальному рівні. Для аналізу ліро-епічної спадщини В.Сосюри в часі післяреволюційного десятиліття ми звертаємось до ідей відомих дослідників-структуралістів Ж.Женетта і Б.Успенського, чий внесок у вивчення глибинної структури наративу привертає найбільшу увагу сучасних літературознавців [3].

Оскільки художня структура творів безпосередньо впливає із організації свідомості особи, від імені якої ведеться виклад історії, розрізняються два типи наративу: дієгетичний (історія, побудована за верховенством наратора) і міметичний (мовлення і діалог як міметичний запис чийось думок та слів). У цьому сенсі поняття *diegesis* розглядається як формула, котра концептуалізує контроль наратора над усією розлогістю оповіді про дії певних персонажів, і який говорить без видимого посилання на джерело інфор-

мації. Отже, концептуальна модель наратологічної класифікації, запропонованої Ж.Женеттом, викладається в опозиції гетеродієгетичного та гомодієгетичного нараторів [4, 254]. Тут йдеться про те, чи наратор оповідає про себе і свій досвід у житті, чи про когось іншого. Функціонально важливим, таким чином, стає протиставлення між тим, чи наратор залучений в історію, про яку розповідає, чи ні. Відповідно, перший тип наратора називається гомодієгетичним, інший — гетеродієгетичним.

Крім того, у наративному дискурсі виділяється певне теоретичне схематичне уявлення про наративні рівні. Усі присутні в тексті рівні, хоч і володіють своїми наративними інстанціями (відправник і отримувач інформації), не здатні самостійно породжувати значення, бо всі вони пов'язані між собою відношеннями ієрархічного підпорядкування. Будь-який рівень набирає смислу тільки тоді, коли він усвідомлюється у складі вищого рівня. По суті, йдеться про виділення в тексті твору зовнішніх та внутрішніх рамок художнього світу. Якщо зовнішні рамки створюють так звану вершину текстуальної структури, на якій перебуває наратор, котрий відповідає за “вербалізацію” усієї художньої інформації, то у внутрішній рамці постає художній світ самого героя. За Ж.Женеттом, наратор зовнішньої рамки художнього тексту називається екстрадієгетичним, оскільки він вважається єдиним первинним моделюючим центром усього тексту [5, 239]. У такому контексті світ героя чи навіть внутрішнього наратора називається інтрадієгетичним. Власне, на базі запропонованої, таким чином, класифікації, визнаної багатьма сучасними літературознавцями, ми здійснюємо спробу наукового дослідження специфіки наративного дискурсу ліро-епіки В.Сосюри.

У текстах ліро-епіки В.Сосюри чітко простежується центральна ознака його індивідуального стилю. У поемах і баладах зразу впадає у вічі специфіка ліричного ставлення наратора до зображуваного. Воно у поета наскрізь індивідуальне, тобто особливому ніжне та відповідальне. Ліро-епічний наратор, крім того, що розповідає, завжди медитативно виражає свою емоційну причетність до вчинків персонажів внутрішнього художнього світу, бережно ставиться до них та охороняє. У цьому виявляється особистісна тональність, котра, як відзначає В.Смілянська, йде від самого автора: “розповідь... завжди яскраво емоційна, у ній завжди відчувається присутність зацікавленого й схвильованого розповідача, передана всіма засобами віршової інтонації” [6, 158]. Особливість такої авторської ліричності у ліро-епічних творах проявляється на внутрішньо композиційному рівні домінуючою активністю ліричного суб'єкта, котра на текстуальному рівні переважно фіксується ліричним “я” або колективним “ми”. Таким чином, через участь ліричного посередника дізнаємось про широку гаму можливих людських переживань того часу, в котрих містяться індивідуальні нюанси ширих почуттів. Підтвердженням цього стає ще й текстуальна заданість Сосюриних поем. По суті, від початку до кінця влада зовнішнього наратора відзначається надзвичайною відпрацьованістю підбраного для відтворення у розповіді матеріалу. Фактично, у цих творах стилю автора властива увага до логічно важливих рис загального плану за відсутності детальної характеристики персонажів та подій. Тому за такої переважаючої однобічності у наративності В.Сосюри найбільше семантичне навантаження дістає особлива характерність індивідуальної свідомості самого ліричного суб'єкта, тобто характерність внутрішнього дискурсу як емоційного осмислення зображених подій, що особливо відчутно у гомодієгетичних творах.

Як ми бачили вище, стильова характеристика поетичних творів завжди відзначається певною смисловою установкою її суб'єктної структури. У нашому розумінні, ту чи іншу смислову форму суб'єкта художнього світу ліро-епічного твору можна також вважати одним із важливих структуротворчих чинників наративного дискурсу індивіду-

ального стилю поета. Справді, на думку М.Бахтіна, смислова установка героя, його внутрішнє місце в бутті твору, ціннісна позиція у ньому разом із вибором певних смислових моментів визначають принципи відношення між автором та героєм [7, 167]. У рамках наратологічного аналізу таке відношення трансформується у відношення між наративним дискурсом та історією і самим наратором. У ліро-епічній творчості В.Сосюри можемо зафіксувати три види смислової форми ліро-епічного суб'єкта: біографічний, тип і характер. У принципі доводиться говорити лише про протиставлення типу і характеру, оскільки біографічність у час переходової епохи була однією із найоптимальніших форм вираження ліричного суб'єкта. В час збурення народної активності на більшовицький кшталт людина жила, боролась і працювала тільки в колективі. Відтак біографія багатьох тоді ототожнювалась із революцією, а тому була типовою. Через біографію героя у революційних подіях утверджувався соціальний тип того часу. Це значило, що біографія чи ліричного героя, чи персонажа близька багатьом. У цьому виявлялась сутність художнього твору тої доби. У зверненні до читача він як факт громадської свідомості, емоційної оцінки тих подій та образного відображення у системі відношень суб'єкта до дійсності виражав колективний, масовий настрій, або настрої, типовий для цілого народу, вершителя революції, коли кожен, прочитавши твір, міг поставити себе на місце такого суб'єкта. Тип, отже, можна зрозуміти тільки у хорі, у загальному, бо, як висловився М.Бахтін, він – пасивна позиція колективної особистості [8, 168].

Іншого підходу до себе вимагає характер, котрий слід завжди тлумачити індивідуально-особистісно. Художній твір із характером — головним героєм — розгортає активну сутність людської індивідуальності, яка дає можливість подивитись на себе через об'ємне бачення душевної реальності. Автор, занурюючись у творення загальної цілісності характеру як конкретної особистості, має його образ наперед заданим. Це значить — він володіє зовнішньою активністю безпосереднього всебачення вчинків героя. Все у тексті сприймається як момент характеристики героя з погляду всезнаючого наратора, тому все виконує характерологічну функцію на підтвердження головної ідеї апріорного щодо тексту характеру. Відповідно, все, що виконує герой, художньо вмотивоване його характером, тим, яким він є, яка його доля. З цього погляду характер завжди перебуває у специфічних стосунках з попередньою традицією, він розглядається в рамках звиклої родової культурної парадигми народу, словами якої виражається сам наратор. Власне, звернення В.Сосюри до такої народницької романтичної ідеї національного характеру спонукало його замислитись над долею свого народу в історичному романі у віршах “Тарас Трясило” і поемі “Мазепа”. Маючи свій погляд на сучасну йому ситуацію в Україні, він класично характер пов'язував із долею давніх предків, родовою ознакою народу. Звідси — доля цілої нації, її батьків фіксується в історичних творах Сосюри в рамках загальнобуттєвої трагічної провини, у її недолі.

Отже, характер і тип у Сосюриній творчості визначаються відмінними ціннісними категоріями. Установка першого активізується через зв'язок із минулим, батьками, нацією, народними традиціями. Установка другого обмежується конкретною епохою, цінності котрої дієздатні зараз, у теперішньому. Відтак характер — у минулому, а тип — у теперішньому. З перших років революції в Сосюри активізується гомодієгетична нарація, де зовнішнім наратором був переважно суб'єкт, який, крім оповіді, міг відтворити у внутрішній медитативності свої емоції та враження від надихаючої на героїчні вчинки епохи. Зрозуміло, така гомодієгетичність була способом фіксації смислової форми біографічного героя, що одночасно було типовим для того часу. Сюди ми відносимо такі поеми В.Сосюри: “1917 рік”, “В віках”, “Осінні зорі”, “Залізниця”, “Робфаківка”. Окреме місце займають поеми “Червона зима”, “Віра”, “Сьогодні”, “Заводянка”, котрі, хоч і

модельюють типові риси героїв, все ж стосуються більше автобіографічного смислу поетової дійсності. Поема “Легенда” у рамках індивідуальних візій теж у принципі стосується біографічних мотивів, у яких наратор у пошуках легендарної ідеалізованої краси прагне спроектувати її на різні історичні фони. Пізніше, як відзначив М.Доленго, В.Сосюра намагався художньо зорієнтуватись у соціальному оточенні міста і революційному сьогоденні, у своїй заплутаній душі, історичному минулому України й у своїй романтичній автобіографії [9, 68]. Тому він звертається до типових образів його сьогодення та характерів минулого, вдаючись до їх аналізу й оцінки. Все це у його поемах провадиться у формі гетеродієгетичної нарації: “Навколо”, “Оксана”, “Воно”, “Шахтюр”, “Сількор”, “Хлоня”, “Нальотчиця”, “Машиністка”, “Перстень”, “Тарас Трясило”, “Мазепа” та інших.

Характерною ознакою Сосюриних поем і балад, як уже зазначалось, є постійна присутність наратора, яка найчастіше виявляється у формі звертання. Звертання своїм адресатом може мати як уявного читача, слухача, так і певного персонажа в художньому світі твору. В тексті твору воно виділялось або лише інтонаційно, або й пунктуаційно. Стилістична фігура ліричного звертання найчастіше вживалась у текстах тогочасних ліриків. Віра у справедливість свого слова та дієвість його впливу пояснювали постійну орієнтацію на читача, котру можна вважати ознакою мистецьких творів доби колективних перетворень та змін у світогляді цілого народу. У ліро-епіці Сосюри така апелюваність до слухача природно звучала і в гетеродієгетичних, і в гомодієгетичних творах, бо тоді, перебуваючи на екстрадієгетичному рівні, такий наратор вільно міг висловлювати “власне авторські” коментарі й оцінки зображуваних подій. Крім того, подібні коментарі, з одного боку, відображали емоційність наратора, його внутрішню перейнятість описуваним, з другого – ставали настановчими, повчальними в сенсі правильного розуміння тієї епохи. У текстах поем вони, як правило, знаходили собі місце в ліричних відступах, у яких ліричний суб’єкт міг зорганізуватись у “власне автора” чи ліричного героя: “Я хочу бою, хочу бою! // Я потривожу сон ваш в будяках, // По блискавицях дум ви пройдете зо мною, — // по блискавицях дум в віках. // Ударим в далечінь багнетами бажань” [10, 26]. Досить часто у Сосюриних творах засвідчуємо ситуацію, коли такий ліричний відступ розташований у кінці поеми для того, щоб узагальнюючим, остаточним твердженням завершити смисл провідної ідеї твору. Тут апелюваність до читача особливо відзначається своєю декларативністю: “Згорнула вже давно холодні сиві рядна // тільки для нас зима... навколо все в цвіту... // І з зір сяйливий міст в Майбутність неоглядну // Години Перемоги тільки для нас прядуть” [11, 11]; “Кому ж як не мені, ці дні аерославить?... // Чи чуєте, товариші, як дзвонить // в вітрах тисячоліть наш крок кривавий!.. // Слушайте мою сурму шахтюрську...” [12, 28]. Знаменним, як для того часу, видом звертання до читача є поема “Відповідь”, у якій головним завданням для автора було дати відповідь з погляду комуністичного “іншого” на “Послання” Є.Маланюка. Тут поема В.Сосюри організовується у нову для себе форму – поему-інвективу. Екстрадієгетичність політичного наратора, речника переможного слова комуністичної партії, була спрямована у своїй гостроті проти конкретного “ворога”: “Шановний пане Маланюче, // ми ще зустрінемось в бою!.. // А поки – відповідь свою // я вам пишу на крик жагучий...” [13, 198]. У такий спосіб у творі модельюється своєрідна полеміка, яка має метою протиставлення двох світів на підтвердження й догоду ідеям “головного розуму” тої доби в підрадянській Україні, єдино вірної комуністичної партії.

Стилістична фігура звертання до інтрадієгетичних персонажів по-різному виявляла себе в ліро-епічних творах з відмінною наративною структурою. Так, у гомодієгетичності наратор найчастіше звертався до персонажів свого автобіографічного минулого. На-

приклад, у поемі “Червона зима” у VI розділі наратор звертається з точки зору свого теперішнього часу до свого брата у минулому: “О, де ти, брате мій?.. Прийди хоч на хвилину... // Ти ж так мене чекав, а я й не знав, що ти // мене давно зміняв на темну домовину, // зміняв мене давно на схилені хрести...” [14, 10]. Ще ліричне звертання могло стосуватись неживих, абстрактних персонажів, з якими у ліричного героя асоціювались якісь пам’ятні хвилини його життя: “Вишневий краю мій!.. За що тебе кохаю!? // Як пахнуть повесні далекі береги, // як проліски цвітуть, як зорі небо крають // і в щоки вітер б’є тривожний і швидкий!.. // Вишневий краю мій!.. То на твоїх дорогах // я перший раз почув смертельний бою дзвін // і дух крові в снігу, солодкий, як тривога // під зоряним огнем, коли цвіте полинь” [15, 43]. Так само у ліро-епіці В.Сосюри воно не зустрічається, оскільки воно більш властиве наративу сповідального характеру. Наративний дискурс поем та балад в українського поета функціонує на рівні біографічного героя, коли наратору нема потреби жаліти за тим, що відбулось у минулому.

Домінуюча перспектива орієнтації на читача часто примушувала лірика виявляти в гомодієгетичних поемах специфічну причетність до подій і людей того часу. Малюючи типи героїв переходової епохи, автор обирав один із них й у формі звертання будував більшу частину такого твору. Зрозуміло, що звертання до такого інтрадієгетичного персонажа має своїм адресатом самого читача, вплив на якого, з одного боку, передбачався, а з другого — своєрідна батьківська, всезнаюча, узагальнююча оцінка визначали суть твору. В поемі “Робфаківка” поет веде мову про узагальнений образ жінки революції, її долю. Однак головне в гомодієгетичності цієї поеми те, що наратор сам є свідком такої долі, таких жінок за післяреволюційні роки він зустрічав немало: “Невпинно // і солодко б’ються серця // і правильно, і з перебоями // в цей час, // коли мийдемо з тобою. // Скільки геніїв вийшло із доісторичної // глибини твого черева!.. // Дивлось на твої заломлені руки, // на зморшки на твоїм чолі // і оддаю тобі своє серце... // на!..” [16, 108-109].

Ліричне звертання наратора в гетеродієгетичному наративі до персонажа на інтрадієгетичному рівні, по суті, теж можна розглядати як один із засобів стилізації безпосереднього звертання до читача. Справді, екстрадієгетичний наратор та інтрадієгетичний персонаж перебувають не тільки в різних текстуальних площинах, але й у різних часових вимірах художнього світу поеми. Між ними непрохідна часова межа, через яку нікому не вдається пройти. Більше того, час наратора ліричний, а час внутрішнього персонажа епічний. Тому будь-яке звертання до такого героя є без упереджень звертанням до читача, що є, зрозуміло, ознакою поетичних творів. Так, на початку поеми “Сількор”, у першій частині бачимо звертання наратора до майбутнього сількора Малинівського, ще маленького у колісці: “Спи. Не знай ні злиднів, ні печалі. // Хай життя пливе і тане в дим. // А коли дзвонар заб’є на далі, // будеш ти повстанцем молодим. // Хай не зна твоя щаслива мати, // що тебе за веснами чека. // Хай вона не знає і не чує, що на сина син гартує ніж” [17, 133]. У цей спосіб автор знаходить можливість найоптимальнішого тлумачення читачеві уже з перших рядків твору його головну ідею. Читачеві нічого не залишається, як у насторозі налаштуватись на аналіз у запропонований автором спосіб подальших подій. Інколи, як у поемі “Нальотчиця”, в таких звертаннях відчувається піклування, опіка персонажів з боку наратора: “Це ж ти в обідраній шинелі // на розі, вся в сльозах стоїш...” [18, 85]. У цих словах типовість цього образу, бо через нього автор звертається до багатьох таких Івг, котрі залишилися на вулиці в умовах післяреволюційної дійсності. Уже не просто із звертанням, а з ширшим “ти-нاراتивом” стикаємося в поемі “Воно”, у якій прославляється героїчність підростаючого покоління на передових революційних баталіях. Спочатку спостерігаємо звертання, в якому йдеться про дитинс-

тво без батька і матері: “Ти лежав на брудному ліжку, // з носа бульби блакитні пускав. // Скільки днів пролетіло, промчало!.. // Твою матір нальотчик зарізав, // твого батька повстання змело” [19, 118]. Пізніше автор-наратор дає свої поради, що робити настільки типовому герою, колишньому пацану: “Ти женись і лови кожну мить. // Тільки прийде з роботи, з заводу, // і до клубу невмитий біжить” [20, 120].

Розглянемо тепер специфіку гомодієгетичного наративу у ліро-епічній творчості В.Сосюри. “Я-оповідання” допомагало поету сильніше вникнути у переживання і думки окремої, виведеної із маси, ліричної особистості-оповідача. Все, що потрапляло у її поле зору, зображалось через її сприймання. Найголовніше, оскільки такий погляд спрямовувався не тільки на оточуючих, але й на самого себе, вивільнявся своєрідний відгук душевної ліричної енергії, який проектувався на світ і примушував бачити все в одному світлі. Якщо звернутись до класифікації точок зору Ж.Женетта, то можна відзначити, що у цьому випадку структура наративу функціонує у формі внутрішньої фокалізації на нараторові [21, 206], тобто у творі домінуючою є точка зору гомодієгетичного наратора, котрий веде оповідь про себе чи про події, безпосереднім свідком яких він був. Відповідно у гомодієгезисі автора виділяємо два види: автодієгезис, коли наратор є сам героєм оповідуваної ним історії, і свідок, коли він займає другорядну щодо головних подій позицію спостерігача. Специфіка наративного дискурсу поета закладена вже у його ліричності. Наратор не може оповідати без належної уваги до тих подій, учасником чи свідком яких він був. Завжди відчувається його оцінка, осмислення та переживання. Тому хоч можна диференціювати у його творчості два типи гомодієгетичного наратора: автодієгетичного та свідка, проте автодієгетичність ніколи не могла залишатись осторонь кардинальних перетворень, одночасним свідком якої був її герой. Отже, варто говорити про синкретизм двох типів “я-оповідача” в поемах В.Сосюри. Особливо це відчутно тоді, коли “я-оповідач” і “я-оповідуване” збігаються в теперішньому часі, тобто, коли у тексті активною є “одночасна” нарація, як це маємо у поемі “В віках”: “В останніх день старого бога // я звук і галас чую чий?.. // Застряло сонце на корчі... // А я такий наївний і щасливий // гукаю в огненні простори: // “Нових імен і синтезу нового!..” // В кишені я напхав зірок, наганів, // вага віків в моїх ногах, // і сам я весь в віках...” [22, 25].

Ведучи мову про гомодієгетичність у ліро-епіці, бачимо різне співвідношення точок зору в різних її планах. За словами Ж.Женетта, два актанти “я-оповідач” і “я-оповідуване” у випадку ретроспективної автодієгетичної оповіді розділені між собою віковими характеристиками [23, 262]. Складається так, що наратор, знаючи більше про обставини й події в минулому, віддає перевагу оповіді з фокалізацією на героєві, “я-оповідуване”. Це відбувається, тому що наратор, формуючи автобіографічну наративну конструкцію, у ціннісному плані збігається із “собою” в минулому. Точка зору наратора в плані ідеології та сама. Відбувається, отже, збіг “автора й героя”. Це бачимо у поемах “Червона зима” і “1917 рік”: “Україну з краю в край проходили з боями... // Червоно танув сніг в пожежах барикад... // І громом молодим котилося над нами, // лунало на ланах: “Вперед за владу Рад!..” // І де ми не пройшли, нас радо зустрічали, // і навіть вітер нам доріг не замітав. // Дівчата нам стрічки червоні пришивали, // і хлопці радо йшли озброєні до лав” [24; 9]. Подекуди такий збіг у ціннісному аспекті приводив до одночасного збігу в часовому плані. Тоді граматичний час наративу змінювався з минулого на теперішній. Хоч і говорить наратор, але активною є внутрішня фокалізація на героєві: “Зима. На фронт, на фронт!.. а на пероні люди... // Біля вагонів ми співаєм “Чумака”... // І радість лоскотно бентежить наші груди... // Шикують злидні нас, юнак до юнака” [25, 8]. З цим можемо порівняти одночасну нарацію, коли повністю зникає протиставлення між наратором і героєм, між “я-оповіданням” і “я-оповідуваним”. Одночас-

ність, як відзначає Ж.Женетт, може функціонувати у двох напрямках залежно від того, чи наголос падає на сам дискурс наратора, чи на історію [26, 225]. Однак у ліро-епіці В.Сосюри засвідчуємо знову ж синкретизм: важливими зберігаються як дискурс, так історія. Така нарація стає схожою, отже, з одного боку, на репортаж, з другого — на внутрішній монолог ліричного суб'єкта. Знаменною у цьому сенсі є поема “Сьогодні”, у якій автор, виправдовуючись перед комуністичними ідеократами за минулі провини, виражає своє захоплення від тогочасної радянської дійсності. Все це промовляється в поемі в теперішньому часі: “Над станками синява сонно тоне, // біля нього знову я стою. // Я прийшов із мас, із поля, знизу, // де од злиднів очі, як огонь. // Там, у місті, ходять пишні дами, // зажурилась непманів сім'я. // А у нас біжать станки рядами, // й біля них такі все, як і я. // Хай пливуть карбовано хвилини, // і життя одмірює мотор, // ми по непу до комуни линею, // і не спинить нас уже ніхто” [27, 128].

Як бачимо, пишучи автобіографічні твори, у яких наратор цілком збігається у своїй точці зору з героєм, В.Сосюра переважно використовує специфічну форму гомодієгетичного наративного дискурсу – “ми-нратив”. Це значить, що для ліро-епіки підрадянської дійсності авторитетною була точка зору не окремої індивідуальності, лірична та епічна дійсність змальовувались з погляду колективної фокалізації. У цьому сенсі йдеться про те, що внутрішня фокалізація на “я-оповідуване” героя належить до збірної колективної групи внутрішніх фокалізаторів, тобто “я” стає “одним із інших”.

Думка Ж.Женетта, що будь-який наратор розгортає у своїй інстанції оповідь від першої особи, концептуалізує наше розуміння акту текстуальної комунікації між наратором та нарататором у гетеродієгетичній нарації. Справді, тип “всезнаючого автора” – теж приклад нарації від першої особи, коли наратор із абсолютним, іманентним багажем інформації комунікує з читачем, намагаючись в оповіді про когось іншого провести свою лінію оцінки та ідеї. Власне, тут знаходить найбільше вираження протиставлення між художніми структурами, де головними героями є тип і характер. У ліро-епічній творчості В.Сосюри значних конкретних новацій в організації гетеродієгетичної наративної структури в ліро-епіці немає. Хоч можливості такого типу композиційної побудови великі, однак у поета домінуючою завжди залишається точка зору наратора, котра здатна виявлятися у різних планах. Перш за все варто відзначити план ідеології. Як ми вже стверджували, хоч “всезнаюча” точка зору наратора відчутна протягом усієї оповіді у поведінці і мовленні героїв, проте найбільше вона активна у формі позанаративного елементу – коментаря, коли епічний час зупиняється, а час дискурсу триває. Це, як правило, у ліро-епічних творах відбувається в ліричних відступах. Тут екстрадієгетичний наратор може вдаватися до ліричних звертань, запитань чи навіть суцільних вставлених “ти-нративів”. Отже, у ліро-епічних поемах В.Сосюри домінує нульова фокалізація, тобто дискурс будується за авторитетності “всевідаючої” точки зору зовнішнього наратора. У плані просторово-часової характеристики зовнішня позиція наратора фіксується часто у формі точки зору “пташиного польоту”. У поемі “Навколо” автор звертається до такого способу артикуляції зовнішньої рамки, здійснюючи небачені до цього казки Фламаріона: “Я на огненних крилах несусь // у вогкій зоряній завірюсі... // А далеко, далеко внизу // побивається земля-матуся” [28, 18]. Тут, що є важливим для побудови тексту, точка зору “пташиного польоту” займає цілий твір.

“Всевідання” екстрадієгетичного наратора поширюється на всю доступну у творі інформацію стосовно конкретного героя без вказівки на її джерело. Символічною щодо цього є поема “Нальотчиця”, у якій нульова фокалізація дає можливість наратору висловлюватися про все життя своєї героїні аж до окремих інтимних деталей. Однак у VII розділі наратор каже: “Я бачив Ївгу знов і знову, // там матюки і плеск вина... // Наган і

гетри малинові, — // тепер... нальотчиця вона” [29, 85]. Йдеться, зрозуміло, про типовість змальованого образу, мова ж не про конкретну Ївгу, а таких, як вона – їх багато.

Тому можна стверджувати, що у ліро-епіці В.Сосюри і її гетеродієгетичній структурі в плані психології переважаючою і визначальною є точка зору екстрадієгетичного наратора, його індивідуально-внутрішнього, власне авторського контексту. Тим більше, що така перспектива у тексті завжди позначається формою граматичного “я”. Особливість цього підходу помічаємо у баладах поета, у яких поряд з епічністю значне місце віддається ліричним відступам. Так, у баладі “Євген” особистісний ліризм розростається аж до паралелізмів, засобом яких вдається наповнити епічну думку специфічністю внутрітекстуального почуття до героя. Тут нагромадження переживань, думок та хвилювань вкладаються наратором в об’єкт зображення: “О ранки, о тумани, // о сонце, о весна! // Була дочка у пана, // Констанція сумна. // В гаю не квіти ранні // і не зозулі жаль, — // вся в чорному у бранні, кохання і печаль” [30, 181-183].

Отже, Сосюрина ліро-епіка розвивалась у формі бінарної опозиції. Сюди передусім слід віднести протистояння між типовістю та характерністю її героїв. Водночас ліро-епіка поета знаходилась в опозиції до його лірики, оскільки остання завжди стосується екзистенційного, внутрішньо пережитого, а ліро-епіка – соціального, біографічного, тобто “іншого”. Тому ліро-епіка у своїй комунікативності та апелятивності була спрямована до “іншого”, тобто читача. Відтак структуротворчим чинником її наративного дискурсу була всевідаюча, всеоцінювальна і всепереживаюча позиція зовнішнього наратора.

Література:

1. Смілянська В. «Святим огненным словом...». – К.: Дніпро, 1990. – 289 с.
2. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 450 с.
3. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 450 с.; Успенский Б. Поэтика композиции // Успенский Б. Семиотика искусства. – М., 1995.
4. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 450 с.
5. Там само.
6. Смілянська В. «Святим огненным словом...». – К.: Дніпро, 1990. – 289 с.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
8. Там само.
9. Доленго М. Творчість В.Сосюри. – Харків: Література і мистецтво, 1931. – 95 с.
10. Сосюра В. Твори: В 10 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т. 6. – 292 с.
11. Там само.
12. Сосюра В. Поезії: В 3-х т. – Х.: Держвидав України, 1930. – Т. 3. – 192 с.
13. Сосюра В. Твори: В 10 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т. 6. – 292 с.
14. Там само.
15. Там само.
16. Там само.
17. Там само.
18. Сосюра В. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 2000. – Т. 1: Поетичні твори. – 648 с.
19. Сосюра В. Твори: В 10 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т. 6. – 292 с.
20. Там само.
21. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 450 с.
22. Сосюра В. Твори: В 10 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т. 6. – 292 с.

23. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 450 с.
24. Сосюра В. Твори: В 10 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т. 6. – 292 с.
25. Там само.
26. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 450 с.
27. Сосюра В. Твори: В 10 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т. 6. – 292 с.
28. Там само.
29. Сосюра В. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 2000. – Т. 1: Поетичні твори. – 648 с.
30. Сосюра В. Твори: В 10 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т. 1. – 357 с.

Леся ГИЖА (Тернопіль, Україна)

СЕМАНТИКА ОРГАНІЗАЦІЇ НАРАТИВУ

В РОМАНІ Д.КОНРАДА «СЕРЦЕ ТЕМРЯВИ»

Наприкінці XIX – на початку XX ст. у світовій літературі утверджувалась нова парадигма мислення, яка фіксувала онтологію буття людини переходною доби. Щоб зрозуміти специфіку нових поглядів на світ, потрібно мистецтво слова означеного періоду розглядати у зіставленні як з попередньою, так і з наступною системою естетичних та етичних орієнтацій. У цьому плані література межі століть характеризується у контексті кризи традиційних принципів та шляхів сприймання навколишнього світу і вираження його у наративі. Справді, розглядаючи людину як предмет літератури того часу, необхідно відзначити, що вона перебувала у специфічному стані, який багатьма філософами XX ст. визначався як «екзистенційна безодня» [1, 34]. Йдеться про особливий спосіб усвідомлення людиною себе у цьому світі. Не відчуваючи реальних перспектив у житті, не маючи передумов для щастя, людина вимушена була перебувати на роздоріжжі, коли попередні ідеали, в які вона вірила, вже не справдились, а майбутні вважались непереконливими. Такий внутрішній стан чинить великий клопіт суб'єкту, оскільки, відчуваючи роздвоєння, він вдається до нігілістичного заперечення тих цінностей, що були основою людської онтології попередньої епохи. Водночас, не спостерігаючи ніяких можливостей для нормального протікання своєї екзистенції в навколишній дійсності, він змушений був рятуватись втечею у внутрішній світ свого індивідуального ества. Це відбувалось тому, що з початку епохи модерну, коли людина повірила у свої сили, вона все робила для того, щоб певним чином полегшити собі життя. У контексті таких домагань вона будувала різноманітні утопії, які пов'язувались із можливістю побудови «земного раю». Щоб певним чином зреалізувати таке прагнення, вона в центр своєї уваги ставила образ суспільного ідеалу, який, по суті, ставав виразником концепції людини відповідного часу. Зокрема, можна говорити про концепцію романтичного героя, активного борця за кращі ідеї, про образ суспільного героя реалізму, борця за визволення нещасних від поневолення. Словом, у цьому образі завжди знаходили свій відбиток ті ідеї та цінності, які були необхідними для подолання перешкод до кращого життя. Проте наприкінці

XIX – на початку XX ст. людське мислення розвивалось у річищі домінування категорії сумніву, яка, по суті, вирішувала всю долю подальших змагань у боротьбі за життя. В силу багатьох обставин люди усвідомили всю марність своїх домагань. Вчорашній неспокій з прагненням до дії змінився на меланхолію, на час без героїв. Під сумнів потрапило все: і традиційні цінності, і особисті бажання, навіть сама можливість існування в реальному житті суспільного ідеалу. Як стверджує М.Волагер, це відбувалось тому, що людина того часу усвідомила, що усі суперечності, в результаті яких стільки часу не вдавалось досягнути «земного раю», знаходяться не у зовнішній перспективі реальної дійсності, але в людині самій, у її внутрішніх переконаннях, які водночас визначають її натуру та спосіб поведінки [7, 4]. Власне, внаслідок таких міркувань постала необхідність перенести весь спектр онтологічних, психологічних та аксіологічних конфліктів у контекст внутрішнього світу людини. З'ясувалось, що людина, як це вважалось до цього часу, не є цілісною особистістю, а, навпаки, складається, принаймні, з двох внутрішніх «я», які, перебуваючи у суперечці між собою, приводили суб'єкта до роздвоєння між внутрішніми бажаннями і тим, що вимагає соціум, для захисту від якого друге «я» перетворюється в «маску». Словом, як стверджує науковець, дослідник основних засад і закономірностей нарративу прози Джозефа Конрада, письменники періоду раннього модернізму прийшли до висновку, що особливу небезпеку в контексті змагань за краще життя людини становить саме таємничий світ, який знаходиться всередині, пізнати який видавалось неможливим, оскільки про нього можна було тільки робити деякі припущення і здогадки [7, 5].

У цьому контексті варто розглянути і проаналізувати специфіку організації нарративу у романі англійського письменника, який має символічну назву – «Серце темряви». У романі йдеться про подорож Марлоу, наратора багатьох творів Д.Конрада, до центру Африки, який знаходиться на річці Конго. Таким чином, багато дослідників, зокрема Е.Кранкшоу, відзначають, що у «Серці темряви» висвітлюється проблема расизму і легітимності політики колонізації, яку вели європейські нації у XIX ст. [5, 36]. Проте така інтерпретація роману, на думку вченого, є спрощеною, оскільки не враховує реальних особливостей простору і часу, описаних у тексті твору. За зображеними подіями спостерігаємо символічну подорож у темну галузь людської сутності, яка є не до кінця пізнаною і порівнюється наратором Марлоу з образом пекла: «but no sooner within that it seemed to me I had stepped into the gloomy circle of some Inferno. ...where not a breath stirred, not a leaf moved, with mysterious sound»¹ [4, 24].

Виразником характерологічних ознак темного світу центру Африки, темного світу небезпеки, що знаходиться всередині людини, є образ Куртца. Цей персонаж втілює ті уявлення про можливість функціонування образу суспільного ідеалу, які панували в той час. Письменник розгортає міркування про відносність такого ідеалу в контексті культури межі століть, оскільки образ головного інспектора станції Куртца зображений також в дисгармонійному світі. З одного боку, він обоготворений тими героями, які його оточують, з другого – він стає символом негативної поведінки стосовно інших персонажів. Таким чином, автор створює антиідеал тих героїв, які в епоху романтизму уособлювали найкращі цінності людини. У ньому, зрештою, втілюються основні принципи іронічного ставлення до такого обоготворення людини як з боку самого письменника, так і передових представників культури того часу, що відбилось у творах літератури модернізму. Закономірність, на основі якої побудований нарратив цього роману, виража-

¹ «але не встиг я стати у тінюк, як мені здалось, що ступив у похмурі коло Пекла... без будь-якого дихання, де ні один листок не рухався з таємничим звуком» – (Пер. тут і далі наш. – Л.Г.).

ється в тому, що автор намагається ввійти в діалог з попередньою традицією Вікторіанської епохи, яка пов'язувала можливість вирішення всіх конфліктів за допомогою суспільного ідеалу. Якщо в культурі XIX ст. люди ще вірили у здійсненність «земного раю» під керівництвом героїв, які втілювали кращі гуманістичні тенденції часу, то на межі століть стало зрозуміло, що така візія суспільного ідеалу не має перспектив у реальній дійсності, а така конструкція, як суспільний ідеал, є нічим іншим, як нашим уявленням. Ця парадигма мислення у тексті художніх творів Д.Конрада утверджувалась згідно з поглядами німецького філософа А.Шопенгауера, чия творчість мала значний вплив на формування переконань англійського письменника [7, 62]. Філософ, зокрема, відзначав, що світ, який нас оточує, є лише нашим уявленням, тобто «річчю-для-нас», за термінологією І.Канта [3, 56]. Те, що знаходиться за цими уявленнями, є для нас не пізнаваним, тобто «річчю-у-собі». Звідси світ стає світом тільки після того, як з'явився суб'єкт, який після того, як побачив і почув його, дає йому інтерпретацію за допомогою наративу. Відповідно кого люди, представники маси, наділяють особливими ознаками суспільного ідеалу, той не завжди відповідає ідеалові і має реальні заслуги перед натовпом.

Саме у такому контексті необхідно розглядати і характеризувати образ Куртца у романі «Серце темряви» Джозефа Конрада. Водночас німецький філософ відзначав, що в будь-якому явищі чи предметі, тим паче людині, завжди залишається щось таке, що пізнати неможливо, тобто «річ-у-собі». Знову ж у такому ракурсі розгортається знайомство читача з означеним персонажем головного інспектора станції. Зрозуміти його сутність, усвідомити його характер так до кінця і не має можливості протягом романної дії не тільки читачам, але й самим персонажам, у чому можна пересвідчитись, аналізуючи специфіку організації наративного дискурсу.

Сприйняття образу Куртца значною мірою ускладнюється тим, що він жодного разу не самохарактеризує себе. Інформація про нього збирається по деталях з розповідей інших персонажів, які пропонують нашій увазі тільки зовнішню його характеристику. Слід відзначити, що в тексті подається чимала сукупність характеристик Куртца, причому в першій частині роману навіть створено своєрідний прейскурант оцінок Куртца. Цікаво, що вперше читачі і наратор Марлоу знайомляться з Куртцом через африканського клерка, який описує його як «дуже видатну особу». У другій частині, яка контрастує з першою, подається нова характеристика цього персонажа у таємній розмові начальника з племінником: «мерзотний малий». Стає зрозуміло, що кожен із героїв, як і кожен із нараторів, керується своїми мотивами для оцінки постаті Куртца. Відмінні перспективи кожного із них відрізняються одна від одної ще й тому, що у кожного з них були свої об'єктивні і суб'єктивні причини на таку оцінку. У випадку таємної бесіди начальника з племінником такою причиною є заздрощі та професійні амбіції начальника. У завершальній частині твору славний образ Куртца з першої частини зіставляється з жорстокою реальністю його божевілля. Суперечність позицій, які домінують у двох частинах, впливають із другорядної (метадієгетичної) нарації росіянина: 'he came to them with thunder and lightning, you know – and they had never seen anything like it – and very terrible. He could be very terrible. You can't judge Mr Kurtz as you would an ordinary man. No, no, no! now – just to you an idea – I don't mind telling you, he wanted to shoot me, too, one day – but I don't judge him... Mr. Kurtz couldn't be mad. If I had heard him talk, only two days ago, I would't dare hint at such a thing'¹ [4, 80]. Кількома сторінками нижче від-

¹ «...Він прийшов до них і приніс з собою грім і блискавку... Нічого схожого на це вони раніше не бачили. І він був страшним. Він вмів бути страшним. Неможна думати про містера Куртца так, як ви б думали про пересічного чоловіка. Ні, ні! Щоб ви чіткіше собі його уявили, я можу

булась розмова Марлоу з начальником: “Nevertheless I think Mr. Kurtz is a remarkable man,” I said with emphasis. He started? Dropped on me a cold heavy glance, said very quietly, “he was,” and turned his back on me”¹ [4, 89]. Це останній зовнішній опис Куртца перед тим, як читачі починають усвідомлювати його божевілья. На жаль, навіть росіянин не може підняти завіси, яка приховує внутрішній світ цього персонажа і читачам невідомий жодний мотив його вчинків. Бурмотіння Куртца на смертному ложі також залишаються не поясненими. Марлоу як персонаж формулює питання, яке відповідно повинно виникнути у читачів, але отримує на нього відповідь, яка нічого не пояснює: “Do you know what you are doing? I whispered. “Perfectly”, he answered, raising his voice for that single word: it sounded to me far off and yet loud, like a hail through a speaking-trumpet”² [4, 94].

Як бачимо, абстрактним автором у наративі цього твору пропонується цілий спектр відмінних точок зору, перспектив, інтерпретаційних оцінок. Єдиним тільки залишався об’єкт – Куртц, про внутрішні чинники поведінки якого нічого не відомо. Відсутність внутрішньої мотивації цього персонажа і цілковита відсутність будь-якої внутрішньої фокалізації на ньому, з одного боку, і чималий спектр поглядів на нього з боку інших персонажів, з другого, не лише живить цікавість і Марлоу, і читачів, але водночас дає зрозуміти, що Куртц жодним способом не може стати цілісним персонажем.

Отже, у тексті немає ні пояснення, ні тим більше виправдання вчинків Куртца, а також колонізації, яку Куртц втілює в творі. Однак суперечливі судження про нього з уст відмінних персонажів свідчать не тільки про відсутність категоричних міркувань про конкретну особистість і перенесення висловлювань про неї на абстрактний рівень, але й про маніпуляцію точок зору, до яких вдавався уряд Об’єднаного Королівства з метою утвердження думки про право Великої Британії на колонізацію. Це, зрештою, приводить до того, що персонажі мають протилежні точки зору, які залежать від того, чи вони знаходяться у серці темряви африканської колонії, тобто у самому центрі подій і переживань, що описуються у творі, чи в Англії у середовищі буденних проблем, далеких від суперечностей африканського пекла. Такі відмінності особливо стають виразними, коли зіставити висловлювання персонажів, з якими зустрічався Марлоу по дорозі у серце темряви, із завершальним описом Куртца, який розгортається з уст його нареченої.

Отже, специфіка наративної організації в романі Джозефа Конрада пояснюється контекстом філософської парадигми скептицизму, яка значною мірою актуалізувалась у літературі межі століть. Причому означений скепсис утверджувався в аналізованому творі двома шляхами, які стосуються як форми, так і змісту. Здійснюючи аналіз типології героя в образі Куртца, ми вели мову в змістовному аспекті, який виражався в авторському сумніві щодо можливості присутності суспільного ідеалу в середовищі екзистенціальної дійсності. З другого боку, в аспекті форми йдеться про скептицизм щодо можливості правдоподібного зображення, оскільки усвідомлюється внутрішня таємни-

сказати, що він і мене хотів одного разу застрелити... але я його не засуджую... Містер Куртц не міг бути божевільним. Якби я чув, як він розмовляв лише два дні назад, я би і затнутися не посмів про щось схоже...».

¹ «І тим не менше, я вважаю, що містер Куртц – чудова людина, – сказав я з притиском. Він здригнувся, кинув на мене холодний важкий погляд і сказав дуже спокійно: – Був чудовою людиною, – і повернувся до мене спиною».

² «– Ви знаєте, що робите? – я прошепотів. «Достеменно», – він відповів підносячи голос для цього єдиного слова: воно звучало, ніби здалеку, але доволі гучно, як вигук у рупор».

чість ні для нікого не відкритої сутності людини. Останній фактор значною мірою виконував велике структуротворче значення в контексті формування нарративного дискурсу твору.

У цьому сенсі, зрозуміло, необхідно говорити про типологію наратора. Для цього абстрактний автор у романі використовує образ експліцитного наратора Марлоу, він єдиний персонаж, про якого читач отримує інформацію через призму як його внутрішньої фокалізації, так зовнішньої фокалізації інших персонажів стосовно нього. Така форма викладу дає можливість реципієнту зрозуміти, що нарративний дискурс розгортається з уст реального суб'єкта, який був безумовним свідком зображуваних подій. Це стає ще одним безпосереднім підтвердженням того, що пошуки суспільного ідеалу здійснюються на прикладі реального суб'єкта в межах справжньої дійсності. Водночас вибір такого реального наратора, якого можна відчутти як з середини, так і спостерігати зовні, що дає можливість переконатись у тому, що образ Куртца, свідком поведінки й характеру якого Марлоу був, є також реальним героєм, що повністю співвідноситься із концепцією героїв, яку намагався утвердити Д.Конрад у багатьох творах – «один з нас».

Словом, для зображення цих непростиж речей англійський письменник використовує унікальну нарративну стратегію, яка дає можливість керувати рецепцією читачів. У цьому аспекті виділяються три рівні нарації: рівень зовнішнього наратора, який використовується абстрактним автором в обрамленні твору, рівень внутрішнього наратора Марлоу, а також рівні другорядних нараторів-персонажів, які на різних етапах нарративного дискурсу розгортають нарацію, яка чи доповнює основну нарративну лінію, чи суперечить їй. Стає зрозуміло, що така форма викладу художнього матеріалу активізує функцію контрасту, який допомагає маніпулювати увагою читачів, активізує її, примушуючи ставити свої питання стосовно зображуваного у тексті. Таким чином, це стимулює до того, щоб форма активного читача набула значного семантичного навантаження.

Основна частина тексту розповідається від імені гомодієгетичного наратора Чарльза Марлоу, для якого подорож у «серце темряви», по суті, стає подорожжю за екзистенціальні грані своєї особистості. У цьому сенсі Марлоу багато в чому схожий на постать самого автора, тобто Д.Конрада, для якого також подорож по схилах життя починається у зловісному Брюссельському офісі. Він так само йшов вверх рікою до африканської станції, немов по краю чорного і незбагненого безумства. У цьому контексті важливо відзначити, що специфіка функціональних можливостей нарративної структури «Серця темряви» полягає в тому, що через розумчю схожості між подіями сконструйованого життя Марлоу і власним досвідом Д.Конрада існує небезпека для читачів сприймати твір як автобіографічний. Саме тому абстрактний автор розгортає нарратив із багаторівневою структурою, завдяки чому він тричі відокремлюється від основного фокусу історії, тобто від подій навколо Куртца. Перший рівень відокремлення проходить через наратора обрамлення (екстрадієгетичного наратора), другий – через Марлоу (інтрадієгетичного наратора), третій – через другорядних нараторів-персонажів (метадієгетичних нараторів).

Функція Марлоу як наратора дуже багатогранна. Певною мірою він є помічником абстрактного автора, бо забезпечує простір для його творчості. Абстрактному авторові дуже зручно виражати свої думки і погляди саме через Марлоу, бо останній виконує покладену на нього роботу безпосередньо, без будь-якого упередження. Абстрактний автор часто маневрує, щоб тримати читача на відстані від персонажів з тим, щоб розглянути їх об'єктивно. В цьому плані надзвичайно доречною є така нарративна техніка, коли наратор (Марлоу) розповідає історію, свідком чи учасником якої він був. Проте устами Марлоу часто виголошується така інформація, яка на початку ХХ ст. не могла

спокійно сприйматись білошкірим загалом читачів. Зокрема, він розповідає історію про жорстокість і грубість британських людей. Ось що він говорить про справжні мотиви британців: “To tear treasure out of the bowels of the land was their desire, with no more moral purpose at the back of it than there is in burglarsbreakinginto a safe?”¹ [4, 44]. Марлоу розповідає також про цілковиту неспроможність і неумілість офіцерів на віддаленій станції: “Everything else in the station was in a muddle – heads, things, buildings. Strings of dusty niggers with splay feet arrived and departed; a stream of manufactured goods, rubbishy cottons, beads, and brass-wire sent into the depths of darkness, and in return came a precious trickle of ivory”² [4, 26]. Хоча історія імперіалізму, яка розгортається з уст наратора Марлоу на інтрадієгетичному рівні, здається нереальною для слухачів, які знаходяться на одному з ним наративному рівні, проте читачі «Серця темряви» симпатизують Марлоу, вони простежують його ідеологічний розвиток, аналізуючи еволюцію точок зору як самого Марлоу, так і абстрактного автора. По суті, цей ідеологічний розвиток Марлоу відповідає цінностям і позиціям самих читачів. У тексті це можна простежити у ставленні Марлоу до жінок. Саме після розмови зі своєю тіткою Марлоу говорить: “It’s queer how out of touch with truth women are. They live in a world of their own, and there had never been anything like it, and never can be. It is too beautiful altogether, and if they were to set it up it would go to pieces before the first sunset. Some confounded fact we men have been living contentedly with ever since the day of creation would start up and knock the whole thing over”³ [4, 18]. На перший погляд, цей коментар видається доволі недоречним, незв’язаним, проте нарація від першої особи дозволяє Марлоу пояснити свій коментар окремо, не торкаючись подій історії. Оскільки читачі спостерігають за фізичною подорожжю Марлоу, за рухом, переміщенням від Європи до Африки, то детально прочитавши текст, бачимо схожий зсув уваги від жіночих персонажів до чоловічої частини персонажів. Жінки, таким чином, асоціюються з цивілізованим і благородним світом, залишеним позаду в Європі, тобто зі світом, який не знає гріхів колонізації, ці гріхи відкриваються вже в Африці. Наративна стратегія роману веде своїх читачів крізь «темряву». Разом із напруженим нагнітанням подій зростає велике бажання повернутися назад до перших сторінок тексту. Усвідомлення цього бажання навіюється читачам, особливо коли Марлоу змішує, сплутує власну нарацію і поєднує свою зустріч з Куртцом із зустріччю з Куртцовою нареченою в Європі. Хоча до цього часу вона (наречена) знаходилася на маргінесі, немов зовні історії, читачі приходять до такого самого висновку, як і Марлоу, що її світ – це світ неторканої, незайманої Європи, який не має бути зіпсутий «темрявою» того, що зробили ті ж європейці у серці Африки засобами колонізації. Тому Марлоу повинен зберегти здоровий глузд і почуття надії. На завершальному етапі роману відкриваються ці два світи, коли Марлоу приховує від нареченої справжні слова, які Куртц вимовив востаннє, а натомість говорить, що останнім словом було її ім’я: “But I

¹ «Єдиним їхнім бажанням було вирвати скарб із надр країни, а моральними принципами вони цікавились не більше, ніж цікавиться грабіжник, який ламає сейф».

² «Все решта на станції було в безладі, речі і будівлі. Шеренги брудних негрів із незграбними ногами прибували і відходили; потік мануфактурних товарів, поганенькі бавовняні тканини, скляні корали, мідний дріт рухався в глибину темряви».

³ «Дивовижно, наскільки жінки далекі від реального життя. Вони живуть у світі, ними ж створеному, і нічого схожого на цей світ ніколи не було і бути не може. Він занадто чудовий, і якщо вони зробили б його реальним, він би рухнув ще до заходу сонця. Один із тих зловмисних фактів, з яким ми, чоловіки, миримось від дня створення, дав би про себе знати і зруйнував би всю будівлю».

couldn't. I could not tell her. It would have been too dark – too dark altogether...»¹ [4, 111]. Засобами такої унікальної наративної точки зору в тексті маніпулюється ставлення читачів до персонажа Марлоу, до контрастних ситуацій неторканої Європи і зіпсутої колонізацією Африки.

Наратор Марлоу допомагає абстрактному автору проводити глибокий аналіз персонажів. Марлоу є немов одним з складових особистості абстрактного автора, об'єктивованим з тією метою, щоб з додатковою чуттєвою здатністю спілкуватися з самим собою, роздумуючи вголос про предмет розмови і вивчаючи його з кількох боків одночасно. Саме через перцептивну точку зору Марлоу у «Серці темряви» читач знайомиться ближче з такими персонажами, як Куртц і Начальник. «He was obeyed, yet inspired neither love, nor fear, nor even respect. He inspired uneasiness»² [4, 40]. Такими словами Марлоу описує Начальника. Читач сприймає все у межах візії Марлоу. Така стратегія служить не тільки для того, щоб зацікавити читача різними пригодами та хвилюючими елементами, але також для того, щоб йому відкрилася загальна суттєво важлива психологічна правда. Щоб отримати повну картину значущості Куртца, Марлоу рухається обережно навколо акумульованого матеріалу, прислухаючись до багатьох голосів, випитуючи різні думки і порівнюючи багато другорядних перспектив. Іншими словами, у «Серці темряви» присутнім є поліфонізм звучання і множинність точок зору. Щоб досягнути цього ефекту, абстрактний автор відмовляється від всевідаючого наратора, який володіє нульовою фокалізацією, тобто відмовляється від єдино правильної точки зору в тексті, але використовує стратегію наратора (Марлоу), який сам був учасником історії. Завдяки фінальному аналізу особистості Куртца, читач починає сприймати останнього в новому світлі. Куртц більше не жорстокий і дикий персонаж, а виявляється такою ж, як і всі, людською істотою, яку спокусили гріх і влада і яка стала людиною-Богом.

Хоча Марлоу блискуче виконує наміри абстрактного автора, дуже важливо не вбачати в ньому звичайний сурогат останнього. Він – не іграшка в його руках. Він має своє власне життя, свій власний характер, думки і навіть конфлікти. Він – персонаж із плоті і крові. Вперше читач бачить його як задуману, спостережливу особу: «...he began again, lifting one arm from the elbow, the palm of the hand outwards, so that, with his legs folded before him, he had the pose of a Buddha preaching in European clothes and without a lotus-flower»³ [4, 10]. Внутрішній конфлікт Марлоу, коли він змушений вибирати серед страху і жахів того, що він бачив у «серці темряви» чи говорити неправду про Куртца, освітлює його як такого, який володіє трьохвимірними властивостями персонажа.

Марлоу – дуже складний персонаж, що своєю появою випереджає персонажів високого модернізму, хоча водночас він віддзеркалює своїх Вікторіанських попередників. У багатьох випадках Марлоу є традиційним героєм: витривалим, норовистим, чесним, самостійно мислячим, здібним. Але у його характеристики можна помітити ще одну рису: «зломленість». Навколишня реальність завдавала йому суттєві поразки, від чого він став змученим скептиком і циніком.

Марлоу виступає чимось середнім між персонажем інтелектуальним та персонажем, який наділений усіма ознаками витривалого і впертого роботяги. Коли він виступає в ролі інтелігента, красномовного і природного філософа, тоді йому не відома три-

¹ «Але я не зміг. Не зміг їй сказати. Тоді стало би занадто темно... занадто темно...».

² Він був слухняний, не навіював ні любові, ні страху, ні, навіть, поваги. Він навіював тривогу».

³ «...заговорив він знову, піднімаючи руку, повернену до нас долонею, в цій позі він був схожий на Будду, який виголошує проповідь, одягненого в європейський костюм і без квітки лотоса».

вога великого здобутку століття, думки Заходу. Водночас він володіє неабиякими навиками в роботі: уміло ремонтує судно, талановито веде свій корабель. Він – не звичайний чорноробочий, робота для нього – розрада, альтернатива, своєрідне виправдання всьому, що діється навколо.

Джерелом контрасту з домінуючою перспективою Марлоу є анонімний наратор обрамлення. Тоді, коли решта нараторів у тексті більш менш означені як персонажі і добре відомі читачам, наратор обрамлення залишається невідомим, хоча не всевідаючим. І наратор обрамлення, і Марлоу походять від домінантного європейського дискурсу, хоча у творі є відчуття антитези в їхніх відмінних ставленнях до колонізації та імперіалізму. Текст починається описом слави Європи, провадженим наратором обрамлення. Європейські колоністи зображаються як великі лицарі: “I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago – the other day... Light came out of this river since – you say Knights? Yes; but it is like a running blaze on a plain, like a flash of lightening in the clouds”¹ [4, 8]. Ці слова відразу ж зіставляються з початковим твердженням Марлоу: “And this also has been one of the dark places of the earth”² [4, 7]. Такі негативні описи колонізації та імперіалізму, які породили Європу і у творі поєднані з образом темряви, є відзеркаленим образом опису наратора обрамлення. Це підсилює контраст і створює безпосередній конфлікт думок у тексті. Зважаючи на щільну структуру твору, важливо, що абстрактний автор використовує такі виразні прийоми, щоб відразу, з перших сторінок познайомити читачів з проблемою твору. Для того, щоб підвести читачів швидше до персональної, ніж до текстуальної оцінки політики колонізації, у тексті зважуються всі ефекти колонізації. Взагалі наративна стратегія, яка містить у собі анонімного наратора обрамлення, дозволяє утримувати увагу читача на основних проблемах твору, організовуючи таким чином засоби, за допомогою яких ці проблеми подаються рецепіенту.

У тексті роману простежується контраст розмитих візій і чітких діалектичних образів та ідей. Вище відзначалось, що конфліктні зовнішні висловлювання стосовно Куртца ведуть до нерозуміння його внутрішніх мотивів, до недомовленості, яка не дозволяє читачам зробити висновок щодо моральної поведінки персонажа. Існують лише «тіні» Куртца. Поки що бачення цього персонажа подано на фоні діалектної, неоднозначної і суперечливої образності, вибудованої на початку твору. Чорне і біле, світло і темрява, бінарні опозиції структурують художній світ твору, чітко вибудовуючи проблему до чіткої і зрозумілої картини: опозиції добра і зла. Картина чорного і білого створюється візуальними образами, зокрема в описах африканських рабів: “The black bones reclined at full length with one shoulder against the tree, and slowly the eyelids rose and the sunken eyes looked up at me. Enormous and vacant, a kind of blind, white flicker in the depths of the orbs, which died slowly... He had tied a bit of white worsted round his neck... It looked startling round his black neck, this bit of white thread from beyond the seas”³ [4, 25].

¹ «– Я думав про ті далекі часи, коли вперше з’явилися тут римляни, тисяча дев’яност років назад... вчора... світло, скажете ви, загорілось на цій ріці в часи лицарів? Так, але воно було схоже на полум’я, яке розливалось по рівнині, на блискавку в хмарах».

² «І тут також був один із темних кутків землі».

³ «Чорне тіло розтягнулося у всю довжину, спираючись одним плечем у стовбур дерева, повільно піднялися повіки, і я побачив великі тусклі запалі очі; якийсь вогник, сліпий, безколірний, засвітився в них і повільно згас... Шия його була пов’язана якоюсь білою шерстинкою. На чорній шії вона справляла гнітюче враження – ця біла нитка, привезена з країни, яка лежить за морями».

Розглядаючи наратив роману Д.Конрада «Серце темряви» в контексті скептицизму, варто відзначити, що Марлоу згідно з переконаннями абстрактного автора виконує інтегруючу функцію. Своїм наративним дискурсом він формує своєрідну вісь, на яку нанизуються наративні дискурси, точки зору інших персонажів. Йдеться про те, що як наратор він надає розповіді цілісності, зв'язаності, певної логічної послідовності, без чого фабула була б фрагментарною. Справді, на думку німецького філософа Шопенгауера, пізнати внутрішній світ іншої людини неможливо, тому що він завжди для когось залишається «річчю-у-собі». Про нього завжди можна мати тільки враження, що у рамках художнього дискурсу традиційно означається у вигляді жанрів малої прози. Оскільки «Серце темряви» – роман, то абстрактному авторові для отримання необхідного результату впливу на читача потрібен був наратор, який би міг пересуватися в часі і просторі та здатний поєднати в одне ціле історії різних оповідачів/відмінних нараторів. Тому Марлоу – такий наратор, який різними способами від інших персонажів міг дізнатись про Куртца, хоча саме він несе цю інформацію до читача, послідовно розміщуючи її у розповіді. Отже, Марлоу є об'єднувальним фактором усіх подій та випадків історії.

Таким чином, роман «Серце темряви» англійського письменника Д.Конрада унікальний як у плані змісту, так і форми, тобто як історії, так і наративного дискурсу. З боку історії, яку, вслід за положеннями формалістської школи, розглядаємо у контексті нанизання мотивів, аналізований твір вступає у діалог із попередньою літературною і загалом культурологічною традицією стосовно специфіки вираження концепції культурного героя, який виведе людей до кращого життя. У такий спосіб автор утверджує думку про відносний характер тих абсолютних вимірів, які застосовувались до оцінки героїв минулого. Водночас у тексті роману використовується унікальна наративна конструкція для того, щоб означити думку про те, що навколишній світ залишається «річчю-у-собі», пізнати яку до кінця неможливо. Для цього у тексті пропонується цілий спектр протилежних точок зору, мета яких пізнати один об'єкт – персонажа Куртца. Однак, хоча об'єкт один, проте відшукати єдиний код для його розуміння нікому не вдається, навіть нараторові Марлоу, який у творі зображений як повноцінний персонаж, повний усіляких людських суперечностей.

Література:

1. Крымский С.Б. Философия как путь человечества и надежды. – К., 2000. – С. 34.
2. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
3. Шопенгауэр Ар. Избранные произведения: Пер. с нем. – М.: Просвещение, 1992. – С. 56.
4. Conrad J. Heart of darkness. – London: Penguin, 1994.
5. Crankshaw E. Some aspects of the art of the novel. – New York: Russell & Russell Inc., 1963. – P. 36.
6. Genette G. Narrative discourse. – Ithaca, New York: Cornell University press, 1983.
7. Wollaeger M. Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism. – Stanford: Stanford university Press, 1990.

Виктория ДРАГАН (Горловка, Украина)

ОБРАЗ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

В современной лингвистике существует ряд проблем глобального характера не только по существу своей теоретической и практической значимости, но и в связи с тем, что проблемы эти находятся в фокусе внимания многих дисциплин, получая тем самым, прежде всего, общефилософское осмысление. К ряду таких проблем относится проблема понимания, которая является центральной не только для лингвистики. Она ставится в области естественных наук, не теряет актуальности в психологии и психолингвистике, логике и математике, открывая новые точки соприкосновения.

Психологи, психолингвисты и нейролингвисты обсуждают проблему понимания с точки зрения специфики процессов рецепции, опираясь при этом в значительной мере на психо- и нейрофизиологические особенности отражательной функции мозга, а также речевой деятельности в норме и патологии. Философы и логики концентрируют внимание на познавательной-эвристической её стороне. Анализируются взаимоотношения между знанием, пониманием, интуицией, предвидением, системным прогнозированием (в частности – свойствами экстраполяции, присущими мозгу и его эвристической деятельности), научным или художественно-эстетическим творчеством с одной стороны, и между субъективным и объективным, статическим и динамическим, пассивным и активным аспектами отражения – с другой. Ведутся также дискуссии об интерпретации самого термина «понимание» в гносеологии и частных науках: точных, естественных, гуманитарных. Не вдаваясь в подробности этих дискуссий, отметим, в частности, что философы и логики проводят существенное различие между пониманием и знанием, определяя первое как динамический процесс адаптации концептуального мышления к совокупности новых явлений, а последнее как статический результат накопления новых знаний. Г.И.Богин пишет, что понимание не является знанием, хотя при переходе от процесса понимания к его результату возникает именно знание. «Понимание и знание – не тождество, а единство» [4, 15]. История науки свидетельствует о полной оправданности подобных разграничений. Знание, в частности, имеет в качестве своей важной потенциальной основы выработку интуиции, играющей важнейшую роль в эвристической актуализации знания как процесса понимания.

Термин «понимание» в любой его внебытовой интерпретации почти неизменно и на протяжении всей истории науки, сначала интуитивно, а затем и сознательно, связывался с понятием «текст» в самом широком смысле, включая и «тексты» научных теорий независимо от типа и структуры их метаязыков, т.е. их терминологического и концептуального аппаратов. М.Бахтин подчёркивал: «Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления» [2, 297]. Понимание восполняет текст: оно активно и носит творческий характер [2, 366].

Учёные признают, что в современной лингвистике возникла необходимость изучения герменевтических технологий, направленных на эффективность преодоления расстояния между текстом и его адресатами. Такие технологии как техники понимания общены в исследованиях Тверской герменевтической группы [9, 118].

Рассмотрим одно из средств моделирования понимания текста – образ герменевтической ситуации. Существуют различные подходы к определению понятия «понимание», но главным является то, что понимание немислимо без непонимания. Непонимание текста является основной проблемой филологической герменевтики. Диалектичес-

кое единство и, с другой стороны, противоречие между пониманием и непониманием формирует герменевтическую ситуацию – потенциальную зону искажений фактуальной или концептуальной информации текста на выходе из коммуникативной системы «автор – текст – читатель», которая создаёт поля рефлексий и тем самым перцептивную остановку чтения [1, 12]. Герменевтические ситуации, как и другие компоненты окружающего мира, могут существовать эмпирически (как факты реальной жизни) и в форме литературно – поэтических образов. Герменевтические ситуации эмпирической реальности относятся к первичной семиотической системе. Герменевтические ситуации-образы являются членами вторичной семиотической системы (язык литературно-художественного творчества). Таким образом, необходимо различать герменевтические ситуации (ГС) реальной коммуникации и образы герменевтических ситуаций (ОГС), которые фиксируют рефлексию над герменевтическими ситуациями эмпирической реальности у автора художественного произведения, маркирующего их с различными стилистико-экспрессивными целями.

С вхождением лингвистики в федерацию когнитивных наук утвердился единый взгляд на образ как категорию сознания и результат ментальной деятельности человека, имеющий вербальную и концептуальную стороны. Открытой остаётся проблема изучения ГС как образа, а также определение ОГС как объекта герменевтического исследования и представления его структуры. Вводя понятие «образ герменевтической ситуации», мы придаём соответствующему явлению все основные черты образа, а именно – структурируем его как четырёхкомпонентную единицу: субъект сравнения – эмпирическая ГС, объект – ОГС, основание – сам механизм понимания, вербализация – тип текстовой формы, выражающей ОГС (диалог, комментарий и др.).

Для целей последовательного анализа ОГС целесообразно применить уровневую модель понимания текста, предложенную В.Г.Байковым [1], так как эта модель наиболее адекватно описывает реальные процессы построения образности в литературно-художественном тексте. Потери информации (актуализация ГС) могут происходить на следующих уровнях: 1) логико-референтном, 2) социолингвистическом, 3) фоновом-этническом, 4) историко-филологическом, 5) эвристико-дискурсивном. Данная модель представляет собой иерархическую систему уровней, единицы которых обладают как относительной автономностью, так и тесными межуровневыми связями в планах парадигматики и синтагматики. Связи эти возникают в результате отношений конструктивности (т.е. вхождения единиц низшего уровня в единицы высшего) и интегративности (т.е. включения единицами высшего уровня низших единиц в свой состав).

Художественная речь моделирует различные ГС как вторичная семиотическая система и включает их в антитезу речевых характеристик, где они приводят к созданию комического эффекта, каламбура, реалистичности описания обстановки действия или усиления экспрессивности при помощи иностилевых внесений в беллетристический дискурс (стилизация как транспозиция стилей, синтагматика контраста различных функциональных признаков и т.п.).

ОГС логико-референтного уровня связаны с мотивировкой различного рода «иносказаний», осуществляемой с помощью автоматизированных логических операций выведения явных высказываний из неявных. Сюда относятся: расхождения между звуковым комплексом речевого сегмента отправителя сообщений и сегментацией этого же фрагмента адресатом, многозначность интерпретаций семантического значения одного и того же слова или выражения, понимание каламбуров, построенных на омонимии и полисемии, понимание тропических образов типа эпитета, метафоры, метонимии, ис-

пользование стилистического приёма параномазии, контаминации, неоформленные синтаксическое связи и т.д.

В повести М.Коцюбинського «На віру» ОГС маркируется лишними вставными конструкциями, нарушающими автоматический вывод адресата.

Десятник забелькотів щось так прудко, що Гнат не зразу второпав.

– *Прийшла бомага до шинку...той, до старости...загадують, щоб завтра зрання безпремінно прийшли до корчми... той, як його... у волость... Діло єсть... Глядіть, не гайтеся...*

«Мабуть, на суд! Про мене, хай судять», – подумав Гнат [7, 42].

В данном случае десятник говорит о серьёзных вещах: старосте и волостном суде, а думает о шинке и развлечениях. В его речи слова *староста* и *волость* переплетаются с противоположными по смыслу *шинка* и *корчма*, поэтому логический вывод адресата затруднён.

ОГС социолингвистического уровня могут наблюдаться в тех случаях, когда отсутствие взаимопонимания обусловлено социальной стратификацией общества, зафиксированной в языковых формах: принадлежностью участников коммуникативного акта к различным поколениям, социальным классам, группам, группировкам и т.п., использующим в общении различные подязыки, стилистические регистры, общие и специализированные сленги, жаргоны, терминологические системы.

Наиболее очевидным проявлением социолингвистических ОГС в художественном произведении является нестандартная лексика, а именно – жаргонизмы, арготизмы, вульгаризмы, диалектизмы, варваризмы и т.д. Реляционный аспект такой группы социалектизмов заключается в их соотносённости с нормой, субстанциальный – в семантической структуре. Примером может послужить речь Мартина Идена в гостях у Морзов:

“Once, he declined something from the servant who interrupted and pestered at his shoulder, and he said, shortly and emphatically, “Pow!”

On the instant those at the table were keyed up and expectant, the servant was smugly pleased, and he was wallowing in mortification. But he recovered himself quickly.

“It’s the Kanaka for finish,” he explained, “and it just came out naturally. It’s spelt p-a-u.” [11, 23-24].

Важнейшим аспектом проблемы понимания является механизм межкультурного общения, основанный на фоновом знании и фиксированный в языковых формах, которые моделируются конфронтацией различных культурных систем. «Роль «фонового знания» в процессе восприятия устной и письменной речи чрезвычайно велика. Недостаточное «фоноевое знание» или отсутствие его делает невозможным понимание. Только наличие определенного рода «фонового знания» даёт возможность читателю ориентироваться...» [6, 5-6].

ОГС фоново-этнического уровня чаще реализуется в межкультурной коммуникации. Инокультурным считается также текст, функционирующий в однородной национальной среде, но в разные исторические эпохи. «Случай, когда художественный текст “удалён” от читателя во времени, можно, по-видимому, рассматривать как частный случай принадлежности текста к другой культуре» [3, 31]. В произведении И.Шмелёва «Лето Господне» герою не понятен смысл евангельского высказывания:

«Меня сажают читать Евангелие: “Авраам родил Исаака, Исаак родил Иакова, Иаков родил Иуду...” Я не могу понять: Авраам же мужского рода» [10, 216].

В данном примере существует несовпадение культурных фонов автора и читателя, несмотря на то, что Евангелие стало частью родной для героя культуры. Однако следует учесть, что текст Евангелия был написан в другую историческую эпоху.

ОГС историко-филологического уровня маркируются при помощи таких явлений, как цитация, эпиграмма, сюжетно-тематическая структура, аллюзия, стилизация, пародия. Каждое из этих явлений имеет, в свою очередь, внутреннюю типологию, которая для одних исследована подробнее, для других – либо менее подробно, либо вообще не изучена. В связи с тем, что интертекстуальные связи являются неотъемлемой частью каждого современного художественного произведения, ОГС историко-филологического уровня часто встречаются в литературе постмодернизма, которая всё больше становится не литературой о жизни, а литературой о литературе. «Созданный автором текст», – пишет Ю.М. Лотман «оказывается включённым в сложную систему внетекстовых связей, которые своей иерархией нехудожественных и художественных норм разных уровней, обобщённых опытом предшествующего художественного творчества, создают сложный код, позволяющий дешифровать информацию, заключённую в тексте» [8, 357].

– *Это Брюс, что ли, написал стихотворение? – спросила она наконец.*

– *Нет. Но имена этих людей настолько похожи, что разница просто несущественна [5, 545].*

Приведенный диалог построен на социальном персифляже: Деннис, герой «Незабвенной» Ивлины Во, речь которого изобилует литературными реминисценциями, прочитал наизусть строки из Бернса в разговоре с героиней, далеко не искусственной в подобном искусстве. Та, в свою очередь, задумалась, пытаясь, вероятно, отождествить процитированный фрагмент (ср. ключевое слово «наконец»). Но это ей не удаётся, над чем Деннис и подшучивает, причём его ирония в последней реплике так и не доходит до сознания героини.

Эвристико-дискурсивный уровень является абсолютно интегрирующим уровнем понимания. Говоря об ОГС данного уровня, следует отметить, что он представлен различными схемами мыследействий реципиента, названными стратегиями, где требуется уже не автоматизированный логический вывод, а так называемое «дискурсивное мышление», при котором определённые этапы распрямления смыслов текста носят характер осознанный, что часто сопровождается перцептивными остановками восприятия, т.к. требуется определённое время для осмысливания. В качестве примера можно назвать стихотворение В.Маяковского «О “фиасках”, “апогеях” и других неведомых вещах». Следует отметить, что выделить ОГС эвристико-дискурсивного уровня в дробь текста весьма затруднительно, поскольку реализуется он, как правило, на уровне целого текста. Локализовать подобные ОГС в отдельных участках текста также трудно, как локализовать такие явления, как тема и идея художественного произведения. Эти понятия являются производными целого текста. Вместе с тем большое разнообразие таких ОГС представлено в литературе, построенной на гротескном ключе, в частности в малом юмористическом жанре, а также в поэтике нонсенса. Анекдоты и эстрадные миниатюры отражают стереотипы обыденного сознания. Они являются литературными формами фольклора, которые существуют не только в устном, но и в письменном зафиксированном виде, и поэтому закономерно могут считаться целостными художественными текстами, как бы они ни были коротки. Это – часть филологии любого языка.

Ярким маркером ОГС в художественном тексте служит лексика поля понимания. Попутно отметим, что исследования поля понимания почти не представлены в многочисленных работах, посвящённых анализу различных лексико-семантических полей. Примерами языковых средств поля понимания являются глаголы: не понимать, не разоб- рать, означать, не переварить, не сказать; существительные: значение, понятие; прила-

гательные: непонятный, неясный; наречия: что-то; вопросительные наречия: как, что; выражения: как это, что это; вводные слова: наверное, вероятно и т.п.

В стиле художественной литературы все реализации ОГС преломляются через речевую характеристику персонажей или характеристику массовой коммуникации, приобретая, тем самым, функцию художественного приёма.

Полученные результаты анализа фактического материала свидетельствуют о том, что литература второй половины XIX и XX веков содержит больше всего ОГС логико-референтного уровня, что обусловлено частыми нарушениями условий коммуникации. Проблема понимания – это, прежде всего, проблема знания языковой компетенции. Об этом свидетельствует также и серия исследований, посвящённых систематизации коммуникативных неудач, в том числе и появившихся в последнее время.

Художественная литература также содержит большой процент ОГС социолингвистического уровня (около 35%), что связано с социальным расслоением общества и языка, особенно в Великобритании. Кроме того, вполне очевидно, что именно единицы социолингвистического уровня наиболее удобны для создания как речевого портрета персонажа, так и восстановления по этому портрету его социального статуса. Ведь мы знаем, что речевая характеристика персонажа является наиболее типичным средством не прямой характеристики образа.

ОГС фоново-этнического уровня характеризуется низкой частотностью в рамках эндокультуры (не более 10%) и предпочтительностью функционирования этой единицы в межкультурной коммуникации.

Что касается историко-филологического уровня, то здесь ОГС встречаются чаще в литературе постмодернизма, т.к. интертекстуальность является характерной чертой каждого современного художественного произведения.

Низкая частотность ОГС эвристико-дискурсивного уровня обусловлена практической невозможностью локализации этой единицы в текстовых фрагментах и необходимостью для такой реализации целого текста, а подобная форма ОГС в художественной литературе скорее исключение, чем правило. Вместе с тем фольклор и литература малого юмористического жанра резко отличается от художественных произведений именно тем, что проблема понимания является её тематикой, т.е. в ней актуализирована.

Психолингвистика и методика, в том числе и зарубежная, сейчас уже располагают серией фундаментальных исследований по проблеме понимания. Однако было бы ошибкой полагать, что современное состояние лингводидактики достигло такого уровня зрелости, чтобы ставить точку в исследовании этой проблемы.

Литература:

1. Байков В.Г. К построению системы герменевтических ситуаций //Понимание и рефлексия. Материалы Первой и Второй Тверских герменевтических конференций. – Часть I. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та и с/х института, 1992. – С. 12-15.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Белянин В.П. Психолингвистические аспекты художественного текста. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – 120 с.
4. Богин Г.И. Филологическая герменевтика: Уч. пособ. – Калинин: Калининский гос. ун-т, 1982. – 86 с.
5. Во И. Незабвенная //Во И. Избранное: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1974. – С. 502-598.
6. Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). – М.: Изд-во МГУ, 1981. – 112 с.
7. Коцюбинський М.М. На віру //Твори в трьох томах. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1979. – 317 с.
8. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

9. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: Монографическое уч. пособ. – К.: Фитосоциоцентр, 2002. – 336 с.
10. Шмелёв И.С. Лето Господне. – М.: Худ. лит., 1989. – 404 с.
11. London Jack. Martin Eden. – Kiev: Dnipro Publishers, 1980. – 367 p.

**УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ
ДО АЛЬМАНАХУ «STUDIA METHODOLOGICA»**

Альманах «Studia methodologica» створено для публікування результатів досліджень у галузі методології гуманітарних наук.

До альманаху приймаються наукові статті з проблем філософії та методології гуманітарних наук. Перевага надається статтям, що максимально відповідають профілю видання.

Редакція зацікавлена в матеріалах до рубрик «Рецензії та огляди», «Переклади» (українською або російською мовами). Матеріали друкуються мовою оригіналу із збереженням авторської стилістики. Авторам надсилається примірник альманаху. Редакція просить надсилати матеріали за адресою: 46027, Тернопіль 27, вул М.Кривоноса, 2, каб. 82 або електронною поштою: narratology@gmail.com

Примірник альманаху можна замовити за адресою редакції.

Вимоги до оформлення матеріалів.

Матеріали приймаються на дискетах у форматі Microsoft Word. Мінімальний обсяг статей — не менше 5 ст. машинопису (1800 зн/ст). Наявність надрукованого примірника статті з авторськими виділеннями обов'язкова. Аспіранти надсилають свої статті разом з відгуком накового керівника. Посилання бажано робити за зразком: «[Багалій, 1956: 128]». Обов'язкова наявність даних про автора (прізвище, ім'я та по батькові повністю, науковий ступінь, посада, службова та домашня адреса, контактний телефон, електронна пошта).

Адреса електронної сторінки альманаху: www.studiamethodologica.com.ua

Наукове видання

Studia methodologica
випуск 16

Упорядник І.Папуша

Коректор О.Костецька

Здано до складання 17. 02. 2005. Підписано до друку 15. 04. 2005.
Формат 70x108/16. Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Наклад 300.
Адреса редакції альманаху: 46027, Тернопіль 27, вул М.Кривоноса, 2, каб. 82.
Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2.