

уж извини, отец, совсем ничего <...>, несет мне свои цапки. А то валидол, понимаешь, купить не на что... Бережет сердечико-то...» [5, 315]. Ті, кому молоді зобов'язані своїм благополуччям, ті, хто ціною свого життя, здоров'я захистив майбутнє, вимушені в цьому «майбутньому» продавати свої бойові нагороди, щоб вижити в мирний і цілком економічно благополучний час. Дуже співзвучно цим роздумам Ю. Полякова, який народився в 1954 р., вірш поета-фронтовика Ол. Межирова «Что ж ты плачешь, старая развалина...» з такими страшними останніми строчками: «О, какими б были мы счастливыми, // Если б нас убили на войне» [2; 285].

Підводячи невтішний підсумок своєму дослідженню типу сучасної людини, Ю. Поляков пише: « - Только плохих слов по телефону не говори! Говори намеками — пойму. Я читал, что каждое сказанное слово улетает в космос и там возвращается...

- Мысли, между прочим, тоже!

- Да ты что! Ну, тогда — всем звездам!

- Почему? Есть же порядочные люди!

- В делах, может, и есть, а в мыслях нет» [4, 83].

Читач, який не уміє читати крізь рядки, цілком може образитися на письменника за такий вислів, проте метою Ю. Полякова було привернути увагу до тих етичних проблем, які принципово важливі в сучасному світі.

Роблячи висновки, необхідно відзначити, що в творах Ю. Полякова знайшли своє віддзеркалення такі вічні питання, як борг, совість, етична відповідальність, ті моральні деформації, які відбулися в сучасному світі. Яскравий, впізнаний стиль письменника й глибина проникнення в проблему піднімають твори на високий рівень реалістичного осмислення. Надалі можливе детальніше дослідження етичної проблематики у всій творчості Ю. Полякова, а також в зіставленні з іншими авторами сучасної літератури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Визель М. Грибной царь // <http://www.timeout.ru/text/book/359>.
2. Межиров О. Стихи сегодня. Новая волна. - М.: «Советский писатель», 1991. - 480 с.
3. Поляков Ю. Возвращение блудного мужа // Плотские повести. - М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. - 316 с.
4. Поляков Ю. Грибной царь. - М.: ЗАО «РОСМЭН-ПРЕСС», 2005. - 461 с.
5. Поляков Ю. Замыслил я побег... - М.: ООО «Издательство «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004. - 637 с.

*Лідія МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА*

© 2009

## КАТЕГОРИЯ ТОЧКИ ЗОРУ В ПОЗИЦІОНУВАННІ ГЕТЕРОДІСГЕТИЧНОГО НАРАТОРА

Однією із ключових аналітичних категорій наратологічного дискурсу є поняття точки зору. В концепції В.Шміда воно визначається як «утворений зовнішніми та внутрішніми факторами вузол умов, що впливають на сприйняття та передачу подій» [8, 121] і передусім пов'язується з розумінням перспективи, що дистанціює саму точку зору та подію. Теоретичне обґрунтування запровадження та дослідницької активізації цієї категорії спирається на три основні аспекти: поняття події та її наратологічна проекція, диференціація сприйняття певної події та її передачі, а також диференціація точки зору за суттєвими для презентації нарації рівнями. На думку Франца Штанцеля [див.: 10, 155 – 162.], передумовою запровадження категорії точки зору є складність базового для наратологічного дискурсу поняття «оповідної ситуації», яка оптимально реалізується в системі тривірневої опозиційності: особи (ідентичність існування наратора та персонажа), перспективи (внутрішньої чи зовнішньої: Innenperspektive – Aussenperspektive), модусу (наратор – рефлексор). Дослідник на підставі структурування опозиції центру викладу пропонує домінуючу характеристику певної ситуації, а отже за аналогією – точки зору: «першої особи», що акцентує явну перевагу наратора чи персонажа як центру викладу; «аукторіальну», що

засвідчує переважання зовнішнього погляду на викладену ситуацію; «персональну» із деталізацією передусім рефлексії, а згодом – викладу. В концепції Ж.Женетта на одному теоретичному рівні перебувають «спосіб регулювання естетичної інформації» та «голос» викладу і увиразнюється типологія фокалізації («нульова», «внутрішня», «зовнішня»). З боку В.Шміда [див.: 8, 113 - 114] основні положення французького вченого зазнають критики на підставі кількох ключових питань: явище перспективації зводиться лише до обмеження знання, незрозуміло, що мається на увазі під «знанням», неможливість пов'язати саме явище перспективації із критерієм «знання», припущення щодо можливості існування оповідного тексту без точки зору та змішування в межах самої класифікації, коли одні опозиційні пари розрізняються за об'єктом, а інші – за суб'єктом фокалізації. Натомість важливим внеском у розробку теорії точки зору в наративному дискурсі є дослідження тексту Б.Успенським («Поетика композиції», 1970), у якому диференційовано чотири основні рівні втілення точки зору – «плани» оцінки (ідеології), фразеології, просторово-часової характеристики та психології. В роботах термін «автор» є синонімом до поняття «наратор» і проводиться чітка диференціація можливостей викладу з двох точок зору: власне авторської, тобто «зовнішньої» стосовно викладених подій та когось із персонажів, тобто «внутрішньої», кожна з яких має характерні ознаки на кожному із виділених рівнів. Деяку термінологічну модифікацію концепції Успенського представляє чотирирівнева типологія Я.Лінтфелта [Essai, 39], однак за наративним дискурсом він закріплює тільки перцептивно-психологічний план точки зору. У класифікації Ш.Риммон-Кенан [див.: 11, 77 – 85] на підтвердження позиції Ж.Женетта пропонує розрізняти три «грані фокалізації»: перцептивну (що визначається параметрами часу та простору), психологічну (на основі оцінно-емоційного ставлення спостерігача до об'єкта спостереження) та ідеологічну; при цьому з поля зору дослідниці вилучена важлива «грань» - «план фразеології» Б.Успенського. Таким чином, термінологічне становлення поняття «точки зору» закономірно визначається самою природою наративного тексту і потребує конкретизації у художньо-естетичному просторі.

Метафора Т.Адорно переконує, що «кожен художній твір – це мить, кожен вдалий твір – певна позиція, моментальна зупинка процесу, коли він відкривається наполегливому окові. Якщо художні твори – відповіді на свої власні запитання, в такому разі вони й самі справді стають запитаннями» [1, 16]. Артикуляція запитання, трансформація рецептивного зусилля в певному напрямі – згідно з інтенцією ними засадами твору чи всупереч їм – значною мірою відбувається через зазначений вище «вузол умов», у якому непередбачувано поєднуються численні об'єктивні та суб'єктивні чинники. Воля, намір, стратегія автора становлять сукупність об'єктивних факторів пізнання твору, вони комплексно мотивують позицію сприймання тексту. Водночас автономне життя твору поза авторитетом свого творця зумовлює активізацію суб'єктивного формату читання та осмислення викладеної ситуації, зокрема щодо наративних текстів. Конфігурація події має двояку природу: виникаючи в уяві автора як осердя ідейного, тематичного чи структурного задуму, вона послідовно відокремлюється від так званого первинного змісту і набуває вторинного – того, що конкретизується рецептивними можливостями та інтерпретаційними зусиллями. Отож точка зору стає засобом фіксації найбільш значущого серед запитань, сформульованих чи окреслених літературно-художнім твором і, своєю чергою, фокусує запитання другого рівня, тобто апелює до читача із широкою пропозицією індиціональних знаків, що виказують позицію чи то наратора, чи то когось із персонажів, чи то конкретизують «місця недовисловлення» у тексті. Не викликає сумніву, що «художній твір – водночас і процес, і мить. Його об'єктивація – умова естетичної незалежності – це ще й застигання. Що більше вкладеної суспільної праці об'єктивовано та цілком організовано у художньому творі, то більшою мірою він відлунює пустою і стає чужим сам собі» [1, 16]. Процес автономізації твору зумовлюється передусім наявністю в його матерії впорядкованої системи втілення точки зору як наявних, так і можливих оповідних інстанцій. Фіксація окремих моментів презентації нарації відбувається або на одному із рівнів втілення точки зору, або на кількох рівнях одночасно – таким чином власний голос тексту набуває виразності й переконливості, а ілюзія читацької самостійності стає більш достовірною.

Калейдоскоп миттєвих вражень через послідовне розгортання панорами точки зору конкретизується і персоніфікується в тематиці, проблематиці, системі образів твору. Як зазначає Л.Виготський, «естетична реакція... дуже нагадує гру на роялі: кожен елемент, що входить до складу твору, вдаряє нібито на відповідний чуттєвий клавіш нашого організму, у відповідь лунає чуттєвий тон або звук, і вся естетична реакція є ці повсталі у відповідь на удари по клавішах емоційні враження» [2, 262]. Таким чином, рецепція наративу є продуктивною, розгортаючись

співзвучно з послідовним втіленням усіх рівнів точки зору. «Чуттєвий тон або звук» як суб'єктивна відповідь на апеляцію тексту є наслідком діалогу читача із світом художнього твору. Схематично складові цього діалогу можна позначити як панораму втіленої точки зору, з одного боку, та проекцію пізнаної й осмисленої точки зору, з іншого. Дистанціювання цих понять, на нашу думку, забезпечує індивідуально-особистісну вартість художнього твору, адже рівень проникнення адресата в інтенцію тексту зумовлюється психологічними чинниками і контекстом читання, що не надається до однозначного та вичерпного аналізу.

В українському літературознавстві категорія точки зору перебуває в активному теоретичному інструментарії. Зокрема, дослідження становлення та розвитку імпресіонізму в українській прозі Ю.Кузнецова безпосередньо пов'язується з точкою зору, зміна якої зумовила трансформацію типології оповідача, а далі – структури оповіді [див.: 4]. Найближче до зазначеного вище знаходимо обґрунтування подібного теоретичного поняття – «точка зору інтересів», що визначається як «розгляд наратованих ситуацій і подій крізь призму інтересів персонажа, до яких вони мають стосунок» [7, 139]. Слід зауважити, що ототожнення суті точки зору із позицією певного персонажа дещо звужує можливості наратора як змістотворчого чинника, тому схилиємося до розуміння точки зору, запропонованого В.Шмідом.

Найбільш важливим параметром втілення точки зору є наратологічний формат категорії «подія» – «деяка зміна вихідної ситуації (зовнішньої чи внутрішньої)» [8, 13] чи «зміна стану, проявлена в дискурсі процесуальними твердженнями у модусі *робити* чи *траплятися*»<sup>Y</sup> [7, 103]. Перетворення дотекстової події, яка знаходиться в психологічній передісторії тексту, у подію як центр нарації відбувається через форматування цілісної наративної історії. Акцентування найбільш значущих елементів художнього дискурсу передусім залежить від оптимального розташування всіх рівнів втілення точки зору. Через них фактуальна щодо інтенційного задуму історія стає фікційною з притаманними їй атрибутами дійсності лише в межах художнього часопростору. Диференціація фактів сприйняття і передачі (у Ж.Женетта – «хто бачить? і «хто говорить?») у процесі презентації нарації необхідна для розпізнавання «голосів» тексту, адже погляд наратора і персонажа (персонажів) досить часто не співпадають, інколи перебувають у виразному контрасті. Саме тому синхронізація площини сюжетного розвитку із основними рівнями втілення точки зору засвідчує певні закономірності форматування як авторської викладової стратегії, так і позиціонування певного типу наратора. Як зауважує В.Руднев, «коли читачеві зрозуміло, що історія вигадана, тобто сказане не є ані істиною, ані неправдою і відгороджене від повсякденного життя межами особливой – мовленнєвої – гри, то увага мимоволі загострюється на тому заради чого історія і розповідається, на її суб'єкті, тобто на сюжеті» [5, 78].

Точка зору видається тим універсальним засобом, що дозволяє цілісно досліджувати як внутрішньотекстові поетикальні особливості, так і розглядати окремих літературно-художній твір у широкому культуральному контексті. Передусім йдеться про найбільш поширену викладову форму, презентовану гетеродієгетичною нарацією. Зауважено, що гетеродієгетичний наратор позиціонується у тексті літературного твору як оповідна інстанція поза межами викладеної історії з одночасним оприявненням себе як джерела інформації, оцінного ставлення, тенденційності викладу, окреслення емоційності твору тощо. Семантично «гетеродієгетичний» визначаємо як «відмінний від фікційного світу оповіді чи розповіді»: «гетеро-» – від грец. *ετερος* – інший, та «дієгезис» – «просторово-часовий універсум, що позначається оповіддю» [3, 1972, 278 – 279]. Історія, яка є предметом викладу, має термінологічне окреслення через значення «екстра-» від лат. *extra* – поза, зовні, крім; розташування поза чимось. Тобто йдеться про наратора, який перебуває поза межами викладеної історії як її учасник, однак присутній в розповіді про неї, будучи співрозмовником чи спостерігачем і граматично виявляється як виклад від I-ої особи.

Названий тип наратора ототожнюється із експліцитним автором твору. На нашу думку, цілковита синонімія цих понять є неприпустимою. За визначенням, експліцитний автор – «фігура в тексті», розповідач, який належить світові художнього вимислу і веде розповідь від своєї особи, тобто «фіктивний автор» цілого твору чи його частини і є персонажем цього світу» [6, 156]. Однак художня література презентує чималий текстовий масив із самопрезентацією наратора як джерела викладу, який наполягає на автономності самої історії від його знання про неї. Таким чином,

---

<sup>Y</sup> Знову-таки зауважуємо деяке термінологічне обмеження, позаяк модус фактичності переважає і не залишає простору для емоційного чи психологічного форматування події. Тому визначення В.Шміда видається оптимальним для подальшого дослідження.

суб'єктивність викладової манери виявляється передусім граматично, у категорії І-ої особи, і частково індиціально, через окремі прийоми концентрації художнього матеріалу. Особа наратора має перспективу двоякого втілення – він може максимально суб'єктивувати саму презентацію історії і постійно нагадувати читачеві про власну позицію щодо зображуваного, або намагається підкреслити лише знання про подію чи її фрагменти, але право оцінки та акцентування смислових стрижнів віддає читачеві. Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації переважно підкреслює деяку обмеженість власного знання про описувану історію, часто мотивує це обмеження важливими для нього чинниками (найчастіше – фізичною відсутністю між окремими епізодами). Тому загальне зображення персонажів позначене фрагментарністю, недовисловленістю. Загалом даний тип наратора характеризується як ауторіальний, оскільки «центром орієнтації для читача у «фіктивному світі» художнього твору є судження, оцінки та зауваження оповідача» [6, 15]. Таким чином, експліцитність наратора сприяє встановленню комунікативних обмежень: читач пізнає художній світ за активного посередництва того, хто про цей світ знає, але знаходиться поза ним. Тобто емоційне та конкретно-описове тло, будучи до певної міри об'єктивізованими, постають в контексті задуму та загальної тенденційності твору. Своєю чергою, відбувається певне звуження панорами точки зору, коли чітко визначається її просторово-часовий план, ідеологічний план перебуває під домінуючим впливом нараторської позиції, а перцептивний відкриває досить тенденційні перспективи.

Не менш важливим є спосіб втілення точки зору за посередництва того «відстороненого» наратора, котрий презентує інтрадієгетичну ситуацію (за моделлю В.Шміда – вторинний недієгетичний наратор). Розуміння її специфіки виводимо із комплексу семантики: «гетеро-» – від грец. *heteros* – інший та «інтра-» від лат. *intro* – всередину і називаємо ним такого наратора, який презентує історію, де він відсутній у будь-якій формі, а граматично виявляється як виклад від III-ої особи. На думку В. Шміда, визначальною рисою такого типу наратора є те, що він «розповідає не про самого себе як фігуру дієгезису, а лише про інші фігури, і його існування обмежується тільки планом розповіді, «екзегезисом» [8, 81]. З позицій вивчення стратегії тексту прозового твору гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації виконує надзвичайно важливу роль – він за посередництва комплексу індиціальних знаків форматує часопростір художнього світу таким чином, щоби в уяві читача створити ілюзію його саморозвитку, а самому читачеві цілком довірити право рецепції та інтерпретації. Панорамне зображення картин художнього світу, незалежно від їх фактичної, реальної передісторії, насичене рядом різноманітних оцінок, зауважень, коментарів тощо, однак немає одного домінуючого акценту для визначення загального сприймання твору. Читач самостійно повинен знайти змістову кореляцію, що дозволить йому пізнати сенс твору та узгодити всі наявні у ньому композиційні елементи. Як зауважено в сучасних літературознавчих дослідженнях, «про провокування здатності читача до оцінки того, що відбувається в тексті, коментар автора «дбає» двома способами: утримуючись від однозначної оцінки подій, він створює «порожні місця», які допускають ряд варіантів їх заповнення; в той же час надаючи можливість для оцінки, він піклується про те, щоби ці місця не заповнювалися довільно» [6, 131]. Саме «винесення» наратора за межі дієгетичного простору сприяє моделюванню співвідношення самостійності рефлексій тексту із принципово важливими його змістовими чи формальними елементами. Позиція «поза дієгезисом» важлива у структурі викладу також і тим, що читач не потребує синхронізації переконань чи думок розповідача з думками чи настроєм самих персонажів, тому ставлення в процесі читання може довільно змінюватися і набувати самодостатності. З іншого боку, відсторонення розповідача від безпосереднього сюжетного розвитку дає йому право на узагальнення, відтворення усіх можливих розгалужень певної ситуації. Наративна історія набуває ознак універсального знання та одночасного перебування наратора не лише «тут – і – тепер» стосовно фікційного світу твору, але й у багатьох місцях («всюди – і – завжди»), що в конкретний момент твору не є актуалізованими. Так стають зрозумілими та доречними відступи та коментарі, авторські характеристики та зауваження. Розповідач своєю одночасною присутністю в різних місцях текстового простору не порушує композиційної стрункості твору, але сприяє її логічності та завершеності. Щодо вичерпності психологічного аналізу, то гетеродієгетична позиція наратора, який непричетний до описуваної ним історії надає характеристиці внутрішнього світу особистості глибини та переконливості.

Категорія гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації видається моделлю імпліцитного зображення наратора, тобто зображення цілісність якого досягається поєднанням ряду текстових вказівників. Важливо, що існує чітка відмінність між індиціальним зображенням

наратора та присутністю у творі абстрактного автора. Як зауважує В.Шмід, «індекси, що вказують на наратора, здійснюють задум автора. З їх допомогою автор зображає наратора, роблячи його фіктивною інстанцією, своїм об'єктом. Індокси, що вказують на самого автора, є, як правило, не навмисними, а мимовільними» [8, 77]. З рецептивної точки зору позиція вторинного недієгетичного наратора максимально утруднює сприймання тексту, оскільки інтелектуальні зусилля читача мають диференціювати ті формальні ознаки, що призначені для ідентифікації самого наратора і ті, чия змістова роль автором, ймовірно, не усвідомлювалася.

Всюдисущий наратор однаковою мірою апелює до експліцитного та імпліцитного читачів, або, за термінологією М.Гловінські, до «віртуального реципієнта», який своєю чергою поділяється на «пасивного читача, який задовольняється сприйняттям більше чи менше вираженого у творі смислу» та «активного читача, який активно реконструює завуальований різними прийомами смисл» [Шмід, 58]. Для пасивного читача наратор серед решти індиціальних знаків обирає, зокрема, персонажів та їх вчинки, ситуації з яскравими описовими чи подієвими деталями, композицію, а також мовленнєве оформлення присутності «населення» фікційного світу та своєї власної. Більш складні за змістовим наповненням знаки слугують залученню до інтелектуально-естетичної комунікації активного читача. Це, очевидно, оцінка підібраних елементів події, що формують наративну історію, а також коментарі, роздуми, узагальнення наратора. III-особовій формі викладу, що є основною для втіленні гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації, притаманна виразна текстова інтерференція з відокремленням описово-оцінного малюнка в тексті наратора та подієво-дійового – в тексті персонажів, що загалом ускладнює наративну структуру творів, а також встановлює специфічні стосунки між розповідними рівнями твору та основними планами точки зору.

Таким чином, маємо підстави вважати категорію точки зору однією із ключових в дискурсі наратологічних студій сучасного літературознавства, зокрема, в аспекті дослідження особливостей присутності в художньому часопросторі гетеродієгетичного наратора.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Теория эстетики. – К., 2002.
2. Выготский Л. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
3. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998.
4. Кузнецов Ю. Импрессионизм в украинській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поезики. – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – 304 с.
5. Руднев В. Морфология реальности. Исследование по «философии текста». Серия «Пирамида». – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 207 с.
6. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / ред.-сост. И.П.Ильин, Е.А.Цурганова. – М., 1996.
7. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
8. Шмід В. Наратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
9. Lintvelt Japp. Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Theorie et analyse. Paris. 1981.
10. Petersen Yurgen H. Poetica // Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1981. Bd.13. S.155 – 162.
11. Rimmon (-Kenan) Shlomith. Narrative Fiction. Conemporary Poetics. London, 1983.

Олена СТАВНИЧА

© 2009

### КАТЕГОРІЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ В СУЧАСНІЙ СОЦІОЛОГІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Необхідність актуалізації соціології літератури стала очевидною не так давно, і сприяло усвідомленню цієї необхідності науковцями кілька причин. По-перше, відсутність дослідницького зацікавлення вітчизняними традиційними методологіями аналізу та інтерпретації художніх творів, а інколи елементарне незнання молодими науковцями розробок культурно-історичної, порівняльно-історичної шкіл, соціологічного, генетичного, біографічного,