

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) трансформувався і предмет художньої комунікації. Упродовж становлення культури нагромаджувалися спостереження над способами розповідання про бачене, почуте, пережите, пізнане; водночас складалися етнічно (національно) відмінні засоби вербалізації досвіду — повісткування, оповідання, розповідання, нарації, епосу. У французькій та англійській мовах закріпилися терміни (фр. *raconteur*, англ. *parator*), створені на латинській основі, *raconte*, *parate*, *paratur* — 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.Льбін, 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 знциклопедії термінів 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.Ільїн 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-естетичній 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]. Апельюючи до досвіду вдумливих слухачів і спостерігачів за селянськими поважними «конверзаціями» (розмовами), Франко висловлював упевненість, що кожен з них може пригадати такого, у кого «слова пили, 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 багатоговкової «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 напрямові, 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, перефразовуючи 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 «давнішої» (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 архітектоніки». «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. Автори 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

сміливих 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 потвердження.

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 епосі. 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 досвід Б.Ейхенбаума. Його стаття «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919) стала тепер класикою літературознавчої думки Європи, зокрема поняття-термін «сказ» 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 *сказа*, 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 сказу — «1) повествующий і 2) воспроизводящий» [8, 306]. Перший справляє враження плавного мовлення; другий набуває ігрового характеру, його структура постає як певна система різнорідних 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 жестами, 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 («іграючого 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 поетику, яку розробляли формалісти в опозиції до представників культурно-історичної і психологічної шкіл) і принципи теоретичні положення. «Виходячи з основного положення, — писав Ейхенбаум, — що ні одна фраза художнього твору не може бути сама 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 досвіді: «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 увяленнями і фактами — все «трактується в стилі гри з фантастикою». Так вибудовується «чисто комічний сказ з усіма його прийомами», — підсумовує Б.Ейхенбаум.

Приклад аналізу поетики «Шинелі» М.Гоголя в аспекті власне літературної «техніки» також виразно засвідчує те, як різні вчені, незалежно один від одного, наближалися до поетики 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 поетика», 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.Lubbock, 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 термінології вживаються еклектично, 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 кількарізковими 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, мімезис 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 (*fictio*) 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 Опублікована під однойменною назвою у формі авторської монографії 1999 року. – Р.Т.

лежали в основі фабули, якої історія (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 межі 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 унеможливує 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/нاراتор у структурі мистецького уявного світу (fiction), де взаємодіють і змінюються персонажі (актори), що ведуть поміж собою діалог, набувають функцій все нових нараторів і нاراتорів, 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 говорить? Хто і до кого говорить? Хто і коли, в який момент розгортання фабули (історії)

й оповіді говорять? 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. XX ст., опираючись на докладні характеристики форм розповіді за часовими і граматично виваженими категоріями: розповідь від першої особи, розповідь від третьої особи про історії, що сталися в давноминулому, минулому часі, чи відбуваються одночасно з розповіддю в теперішньому часі. На досвіді прозаїків XIX — XX 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, долали 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”. Theory et analyse» («Нарис типології нарративу: точка зору. Теорія та аналіз») (1981) стали класичними для сучасного розуміння нарративної 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 відкинтий, спростований модерною прозою перелому XIX — XX століть, починаючи з імпресіонізму, символізму та експресіонізму. Стильова еволюція епічної прози в усіх національних літературах (в Україні — В.Стефанік, Ольга Кобилянська, М.Коцюбинський, Г.Хоткевич, М.Черемшина, Г.Косинка, А.Головка) 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 «Наратология» [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 смислопороджучі 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 відрadne. 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 неосвоєний 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.: НПК «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.