

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 живописній 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 простолуду" [4, 85]. З наведених вище міркувань випливає, що українські прозаїки рухались у річищі 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 мімезису. 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 принципів 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.Нечиталюка [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 сигніфікатів можна класифікувати нараторів, що й було зроблено в численних наративних типологіях, згадаймо хоча б систему Нормана Фрідмана,

який обгрунтував розривні 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 нарративну ситуацію оповідань Федьковича.

Принциповою ознакою нарративу 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 нарративу 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 укоротас, як та люба. Хто не вірить, най лише слухас, що розказуватиму” [12, 7]. В ньому репрезентується дидактична ідея, яка розшифровує назву твору та відтінює смислово 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.Танячкевича: “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 панотць, — 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. Оповіді подає інформацію про героя: “Іван був сумний, 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 жахливому 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 собою 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 святиться, тим молодим літам! Учорашнє не пам’ятаю, а що тогді діялося, що й до крихітки 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 спокутувала гріхи свої неспасенні. Да чи і простить мені бог, що я три душечки 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 (апелативну) 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 загальнознавчий, 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-епічності 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, коханнечко моє молоденьке? Де ти пробуваеш?

А він пробуває 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 псевдодієгетичний, 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 любу 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 // Научный ежегодник за 1957 г. / Черновицкий университет. — 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.Вервеса, М.Возняка, І.Денисюка, І.Журавської, В.Матвіїшина, М.Пархоменка та ін. [4], а в останні роки — М.Легкого [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-