

прози загально-песимістичної тональності. Художня лабораторія автора викazuje концентрацію духовних сил митця навколо ідейно-стильових установок, що орієнтують на філософську концепцію страждання. Її домінантні складники містять проєкції на специфіку художнього зображення страждання як багатовимірної сутності: а) страждання індивідуума («Sein Tod und mein Tod. Його смерть і моя смерть», «Hades in der 72. Strasse. Аїд на 72 вулиці», «Ein «Deutscher» in London. «Німець» у Лондоні», «Wiedersehen mit meiner Grossmutter. Зустріч з моєю бабусею»); б) страждання окремої частини суспільства («Unterhaltung. Розвага», «Jude sin. Бути євреєм», «Lehrsatz für «Nichtbarischen». Erfolg in Österreich. Тези для «не-арійців». Успіх у Австрії»). Шлях до звільнення від страждань, а звідси – перевірка особистісних моральних начал людини, пролягає через співстраждання.

Концепція малої прози Герберта Кунера заснована на багатьох складниках, з-поміж яких на особливу увагу заслуговує комунікативно-рецептивний вимір. Його дієвість відчувається не тільки в змістовому, але й у стильовому планах. Все це залишає реципієнтові комунікативну ланку для продовження плідної розмови про поетику інтертекстуальності загалом та осмислення ролі літературної антропології – зокрема.

ЛІТЕРАТУРА

- Борев 2003: Борев Ю. Антропологическая школа // Юрий Борев. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. – Москва: Астрель-АСТ, 2003. – С. 38 – 39.
- Зимомря 2007: Зимомря М. У пошуках зернят краси (Інтерв'ю з Адамом Зелінським) // Бойківщина. Науковий збірник. – Дрогобич: Коло, 2007. – Том 3. – С. 535 – 537.
- Копистянська 2005: Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.
- Andrič 1992: Andrič I. Brief aus dem Jahr 1920 // Das Buch der Ränder / Hrsg. von K.-M.Gauß. – Klagenfurt-Salzburg, 1992. – S. 19 – 40.
- Kant 1975: Kant I. Werke. – Darmstadt, 1975. – Bd. 5. – S. 447 – 448.
- Kuhner 1998: Kuhner H. Minki die Nazi Katze und die menschliche Seite / Mit einem Nachwort von K.Kaiser. – Wien: Theodor Kramer Gesellschaft, 1998. – 138 S.
- Kuhner 2004: <http://www.herbertkuhner.com/hk-file01de/hk-file01de-start.htm>

Лідія МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА

© 2008

НАРАТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ НОВОГО ПРОЧИТАННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КЛАСИКИ

Проблема актуалізації наратологічного дискурсу в літературознавчих студіях виникає не випадково – контури нової методології значною мірою зумовлюються можливістю множинних теоретичних модифікацій сучасного дослідницького процесу. Здобутки основних шкіл та напрямів свідчать як про потребу іншого прочитання відомих та маловідомих текстів, так і про гнучкість літературно-художнього матеріалу щодо застосування до нього розмаїтих аналітичних процедур.

Дотримуючись класичного переконання стосовно того, що не було би потреби в оповідачеві, коли б поняття розкривались і без мови (Аристотель), нове термінологічне визначення – «метанаратив» – запропонував Ж. Ліотар для характеристики культури переходової доби [10, 5]. На думку дослідника, у процесі розвитку людства формувались певні модуси пізнання дійсності, моделі вираження їх в історії та наративному дискурсі. Ці моделі наративів як способи того, як людина розповідає про себе і навколишню дійсність, що наклали на світогляд людини обмежувальні рамки, називаються у філософії постмодерну «метанаративами». Отже, «метанаративи» – це «всі ті пояснювальні системи, які організують суспільство і слугують для нього засобом самовиправдання» [10, 6]. У пошуках світоглядної чи психологічної рівноваги особа намагається ідентифікувати новобачене чи новосприйняте за певним канонам, тому вихідною аналітичною позицією можна вважати глобальну системоутворювальну модель усвідомлення та засвоєння чужого досвіду. Подібне до попереднього пояснення потреби в

оновленні світоглядних основ знаходимо у працях Ж. Женетта: «Сучасна людина відчуває своє часове тривання як «тривогу», свій внутрішній світ як нав'язливу турботу чи нудоту; віддана владі «абсурду» і терзань, вона заспокоюється, проектує свою думку на речі, конструюючи плани та фігури, черпаючи таким чином хоч трохи стійкості й стабільності з простору геометричного» [5, 127]. Тому розвиток наратологічних концепцій стає цілком виправданим з огляду на їх здатність максимально асимілювати дослідницькі пошуки в матерію художнього тексту, зокрема, епохально віддаленого від конкретної історичності реципієнта.

Для сучасного наратологічного дискурсу характерна двояка орієнтація на об'єкт дослідження, тому синхронно розвиваються два напрями аналітичного вивчення літературного твору: «фабульний» та «комунікативний». Для першого важливим є текст як виклад послідовного розгортання подій, як поступове відтворення деякої історії; другий застановляється безпосередньо на художньому тексті як посередникові для здійснення комунікації між автором та читачем. Ж. Женетт наполягає на тому, що основою будь-яких теоретичних міркувань з приводу функціонування художнього тексту в культурному просторі є опозиція «об'єктивної розповіді та суб'єктивного дискурсу» [2, 294].

У викладі І. Папуші ця диференціація наративу має формат: «репрезентації» та демонстрації певного ряду її властивостей – «часових і причинних» [11, 31]. З плином часу, з кардинальними змінами контекстного простору не лише літератури, але й культури загалом виникає потреба проникнути в гіпотетично первинний смисл твору з несподіваної як для автора, так і для його перших читачів точки зору. Зокрема, на думку Ж. Женетта, «структуральний метод як такий виникає у той момент, коли в коді знову виявляється заново відкрите повідомлення – виявлене внаслідок аналізу іманентних структур, а не нав'язане ззовні силою ідеологічних забобонів» [6, 164]. Така ж мотивація вичерпно детермінує й інші літературознавчі методики. Тому наратор як суб'єкт, як функція та спосіб нового прочитання літературних кодів видається цілком доречним у полі термінологічних категорій провідних літературознавчих напрямів переходової доби – помежів'я ХХ–ХХІ століть.

Об'єктивна зміна історичних епох позначилася не лише на трансформації світогляду людини, на перегляді засадничих оцінних канонів, але й на своєрідності мистецького погляду на світ. На зміну масштабному панорамному відображенню суспільно значущої проблеми приходять усвідомлена потреба заглибитися у внутрішній світ особи, пізнати таємниці її духовного становлення, зрозуміти, яким у її сприйнятті постає цей новий, складний, часто хаотичний навколишній світ. Набувають розвитку нові техніки літературної творчості, увиразнюються нові літературні течії; апеляція до приватного життя активізує імпресіоністичні, експресіоністичні, неоромантичні та неореалістичні зусилля письменників. Літературна нива збагачується відкриттями психологізованого зображення особистості, що представлені творами М. Коцюбинського, О.Кобилянської, В. Винниченка, В. Стефаніка, М. Черемшини, М. Яцківа, Л.Мартовича та багатьох інших авторів. У контексті оновлення зображального інструментарію в мистецтві слова кінця ХІХ – початку ХХ ст. видається доречною зміна ракурсу літературознавчого дослідження на значній часовій дистанції, особливо з позицій наявного науково-методологічного синтезу.

Наратологія перебуває на межі структуралізму, рецептивної естетики, герменевтики, однак принциповими для неї є питома «розповідні» категорії: «комунікативне розуміння природи літератури; уявлення про акт художньої комунікації як про процес, що відбувається одночасно на кількох оповідних рівнях; переважання інтересу до проблеми дискурсу; теоретичне обґрунтування численних оповідних інстанцій, котрі виступають у ролі членів комунікативного ланцюга, по якому здійснюється «передання» художньої інформації від письменника до читача, які перебувають на різних полюсах процесу художньої комунікації» [12, 69]. У контекст наративного дослідження гармонійно вписуються деякі категорії рецептивної естетики, зокрема поняття стратегії тексту, що також сприяє глибшому проникненню в матерію іншої історичності. Будучи окресленим Г. Яуссом як залежність читацького сприйняття не лише від його суб'єктивної позиції, це поняття набуває здатності узалежнюватися від розповідної настанови автора і таким чином артикулюватися як поняття наративного аналізу. Також семантично взаємопов'язаним є поняття наратора. Адже формалізація оповідної інстанції не виводить інтенцію творення поза межі художнього світу, лише впорядковує комунікативне поле тексту. Важливою також є здатність наратора стати центром порозуміння у класичній опозиційній структурі між мовою та мовленням,

між адресантом та реципієнтом, а згодом – між смыслом та значенням тексту. Справді, «літературне «виробництво» являє собою мовлення у сосюрівському сенсі поняття – серію індивідуальних, частково автономних і непередбачуваних мовленнєвих актів; «споживання» ж літератури суспільством являє собою мову, тобто деяке ціле, елементи якого, незалежно від своєї кількості та природи, прагнуть до впорядкування в рамках зв'язної системи» [6, 174]. Мовлення автора здійснюється у межах, дозволених історичністю мови у її первісному значенні, а також у контексті комплексу вторинних значень, які затемнюються для читача наступних поколінь. Так само читач передусім узалежнений від власного інтелектуально-ціннісного середовища, отож запропонований текст він проектує згідно з еґоїстичною потребою бути самовпізнаним. Таким чином виразно артикулюються відмінності між тим, що описано (оповідь), і тим, що сприйнято (дискурс).

Як уважає Ж. Женетт, основою диференціації є психологічні категорії об'єктивного–суб'єктивного: «об'єктивної оповіді та суб'єктивного дискурсу», тобто «суб'єктивним» є дискурс, у якому явно чи неявно марковано присутність «я» (чи відсилання до нього), але це «я» визначається не просто як особа, яка проголошує дану промову; також і теперішній час, головний час дискурсивного способу вираження, визначається всього лише як момент, в якому промовляється дана промова, так що його використання маркується «збігом у часі описуваної події з актом мовлення, що його описує». І навзворот, «об'єктивність оповіді визначається як цілковита відсутність відсилання до розповідача» [2, 295]. Таким чином, в компетенції наратора встановити рівень читацької самостійності та відповідальності – або він дає настанову на цілковиту асиміляцію рецептивного поля з інтенційним зусиллям автора, або створює враження самостійності читача і дозволяє вживатися в цілком об'єктивований світ. Одночасно наратор окреслює кордони фікційності в художньому просторі, позаяк читачеві запропоновано виявити переважання того, що було, чи того, що могло би бути зображеним у тексті. Місця домислювання описового малюнка та сумування наявних чи уявлених значень текстових фрагментів встановлюються у виразному домінуванні наративного знання. Актуальні для літератури кінця XIX – початку XX ст. проблеми відбору естетично вартісного матеріалу, концентрації змісту твору довкола певного психологічного чинника, у виразненні тематики через звуження персонального представництва – чимало інших аспектів творення художнього світу набувають нового значення у контексті наратологічного спостереження.

Процес сумування значень конкретного тексту віддаленої в часі історичності відбувається не лише під впливом суб'єктивного читацького сподівання та його реалізації, але й як цілком об'єктивний розвиток подієвості від однієї точки сюжету до наступної (чи наступних). Як вважає Ж. Женетт, «не становить складності визначити оповідь як зображення однієї чи кількох послідовних подій, реальних чи вигаданих, за посередництва мови, у тому числі мови письмової» [2, 284]. У межах деякої події, котра формує основу твору, автор має бути свідомим того, що на етапі рецепції замислена ним подія оживатиме, долаючи своє первинне значення: «Як основне положення слід прийняти довільність оповіді [...] ту запаморочливу свободу, яка дає оповіді, поперше, вибирати при кожному кроці яку завгодно орієнтацію, [...] тобто довільність напряду (чи спрямування – Л. М.-Б.); по-друге, свободу зупинятися на місці та розбухати за рахунок додавання різних обставин, повідомлень, знаків, [...] тобто довільність розповсюдження. Так ілюзії цілковитого наслідування дійсності детермінізму була би протиставлена інша – можливого-в-кожен-момент, яка здається більш істинною» [4, 317]. Таким чином, поділ об'єкта (як першооснови існування художнього явища) наративного дослідження може продовжуватися стосовно площини реалізації тексту – сприймання самої події як доконаного у фікційному світі факту та репрезентації ілюзорного контакту уяви читача із зображеним розгортанням цієї події. Власне читацька стратегія у цьому випадку більше придатна до модифікацій, оскільки, на відміну від автора, фіксація читачем значень читаного в деякий момент тексту є ситуативною, малопередбачуваною, залежною від психологічного стану реципієнта. Свобода ж авторської перспективи обмежена самим фактом письмового фіксування як події, так і її тенденційного забарвлення, причому дискурс авторської фокалізації поступово зміщується на користь саме індивідуалізованого сприймання. Очевидно тому, розрізняючи «три види оповіді: правдоподібну, мотивовану і довільну» (Ж. Женетт), можемо зауважити виразне намагання реалізувати художню площину в системі понятійного апарату як рецептивної естетики, так і наратології.

Отож нарративна площина досліджень літератури певного періоду розростається до системи значень аналогічно до розширення комунікативного простору самого тексту. Якщо літературний твір визнаний «вторинною моделюючою системою», то окреслення нарративних контурів аналітичного процесу виглядає як «третинна моделююча система» чи «система третього рівня значень» (за аналогією із класифікацією наратора в концепції В. Шміда), однак семантика її набагато довірливіша і ширша, оскільки визначається переважно позатекстовими чинниками. Контекст творення лише частково перекривається у смислових позиціях із контекстом сприймання, адже в першому чільне місце належить комплексу уявлень автора про світ, який проектується на очікуваний відгук читача, а для другого – основним є життєвий досвід саме реципієнта, і чим далі відходимо від історичності творення, тим більше помітно контекст рецепції затемнює первинне значення твору. Тому функція наратора визначається ще й потребою стримувати довірливість читання, коригувати настанови та сподівання від естетичної комунікації, як її артикулює читач, і максимально повно виявляти контекст автора (у даному разі – ідеологічно-естетичні особливості кінця XIX–початку XX ст.).

Ключове для рецептивної естетики поняття контексту (запропоноване В.Ізером) стає досить важливим у створенні наратологічної парадигми аналізу тексту. Поступово до сфери вивчення специфіки викладової природи літератури долучається феноменологічна атрибуція творення буття свідомістю, котра сприймає. Адже для неї не існує чогось наперед заданого, а зображений світ літературного твору – лише передумова моделювання власного уявлення про деякий фікційний світ, що набуває реальних контурів саме у свідомості та ідентифікується як первинний аспект у системі значень. Тому «конститутивний режим літературності» може апелювати до аспектів фабульного наративу, а «кондиціональний режим літературності» – ставати об'єктом комунікативного наративу. Більше того, досить складну проблему для чіткого окреслення меж інтенційності автора та свободи інтерпретатора становить словесне оформлення тексту, зокрема артикуляція точки зору автора на деяку подію чи її передумови має всі підстави не бути асимільованою в особистісний простір читача. Сугестія повинна мати атрибути для впізнавання і привласнення чужого уявного світу. Процес форматування нарративного дискурсу повинен відмежувати розповідну заданість тексту від його рецептивної площини. Існування оповідної чи розповідної інстанції так або інакше втілює чимало контекстних нашарувань; для кращої в якісному розумінні та глибшої, на думку автора, комунікації ним вводиться значне коло світоглядних, етичних та абстрактно-персональних підказок. Функція ж наратора – асимілювати комплекс підказок «авторського дискурсу» в читацький. Тому літературний текст пропонує модифікацію нарративної стратегії, що визначається первинним задумом творення. Оскільки позаособовість також може бути свідомою чи навмисною, тобто виразною авторською стратегією.

Цікаву та ґрунтовно розроблену концепцію наратологічного дослідження тексту представив у своїх працях В. Шмід. Автор конкретизує дослідницьку палітру за двома основними напрямками: «1) «перспективології» (комунікативна структура наративу, оповідні інстанції, точка зору, співвідношення тексту наратора і тексту персонажа) і 2) сюжетології (нарративні трансформації, роль позачасових зв'язків у нарративному тексті)» [13, 9]. Така синтетична позиція видається надзвичайно продуктивною у континуумі вивчення безпосередньої текстової матерії, оскільки дає можливість цілісно структурувати ключові поняття змістової та формальної організації літературно-художнього твору. На рівні дослідження літературного процесу зламу XIX – XX ст. подібний дуалізм має перспективу текстологічної конкретизації. За першою позицією має підстави для розширення проблемно-тематична складова наукового дискурсу, за другою – в межах дозволеної довірливості інтерпретації є можливість вивчати закономірності рецептивного порозуміння читача із текстом, причому коли вони належать не лише до взаємовіддалених історичних епох, але й до кардинально різних світоглядно-оцінних систем.

На думку М. Кодака, «структура розповіді – це і форма завоювання довіри читача, і певна ідеологічна полеміка» [8, 135]. Тобто незалежно від рівня свого оприявлення в матриці тексту наратор є посередником насамперед у встановленні психологічно комфортної комунікації, йому належить право виголошення першої оцінки. Чи стане ця оцінка частиною досвіду реципієнта – значною мірою залежить від оповідної (чи розповідної) структури певного твору. Тому до системи сигналів на розпізнавання нарративної концепції художнього світу належать також численні «форми-деталі, форми-тропи та інші «малі форми» структури, в яких словесно «проявляються» всі ті імпульси, що йдуть від характеру пафосу, жанрової модифікації, психологічного аналізу,

часопросторового континууму» [8, 141]. Подробичі описовості стають засобом рецептивного істутвання літературного втору. З одного боку, М. Кодак показує чітку залежність наративної специфіки твору від багатьох інших структурних елементів, а з другого – пропонує методологічну довільність у розгортанні самого аналітичного процесу: «Внутрішня «жорсткість» закріплення кожного з структурних рівнів у моделі поетичної системи зовсім не означає обов'язковість розгляду художнього явища в такому порядку: пафос – жанр – психологізм – хронотоп – нарація [8, 10–11]. Ймовірно, для дослідження літератури кінця XIX – початку XX ст. виправданою буде «схема назворот», коли простутвання від специфіки організації наративу до осмислення його жанрової природи сприятиме не лише зануренню читача в об'єктивні реалії деякої історичності, але й продовженню традицій комунікування особи зі своїм оточенням.

Самостійність чи автономність позиції наратора, навіть його відверта полеміка з персонажами, формально підказана окремішність від інтенційного підтексту – чимало зовнішніх атрибутів можуть бути навмисним проектуванням як авторської концепції щодо світу твору, так і координуванням та спробою передбачення очікуваної реакції читача. Натомість цілковите стирання відчутних рис наратора не видається засобом виголошення авторської природи твору – непочутий голос наратора не свідчить на користь того, що промовляє автор. Тобто процес асимілювання викладової інстанції не є суто механічним приписуванням комусь деякої суми знань чи деякого настроєво-психологічного стану, «часова дистанція між історією та наративною інстанцією не породжує жодної модальної дистанції між історією та оповіддю (чи розповіддю): жодної втрати, жодного послаблення міметичної ілюзії» [3, 187].

Важливим функціональним призначенням наратора є його здатність гармонізувати значення та форму – певним способом перебуваючи в психологічному контексті автора (адже є його витвором), він поступово набуває власного «голосу» і впливає на текстуальне оформлення змістової концепції автора, таким чином виразно диференціює присутність кількох площин, які узвичаєно розрізнені за мовленнєвою ознакою: «формально-суб'єктна організація тексту – це співвіднесеність різних частин тексту з носіями мовлення, яка визначається за формальною ознакою (ступінь виявленості у тексті); змістовно-суб'єктна організація тексту – співвіднесеність різних частин тексту з носіями мовлення, які визначаються не стільки ступенем виявленості, скільки за світовідчуттям і стилем, тобто за змістовою ознакою» [9, 42]. Отож становлення новітньої наратології відбувається під впливом усталеного в класичному літературознавстві розуміння тісного взаємозв'язку, взаємовпливу, а також взаємозумовленості авторської інтенції та наративної функціональності художнього твору.

Виникнення наратологічних засновків для аналізу літературно-художнього твору не збіглося в часі з виникненням розповідного чи оповідного дискурсу в самій літературі (або ширше – у мистецтві). Будучи атрибутом тексту, подія чи історія, спосіб відображення події чи форма розгортання історії так чи інакше були предметом зацікавлення різноманітних літературознавчих методик та прийомів. Тому варто, як видається, не відмовлятися від певної термінологічної еклетики, яка невіддільна від початку формування нової дисципліни, а спробувати виявити й апробувати стосовно текстового дослідження здобутки як класичного, так і новітнього літературознавства. Зокрема, в семіотичному дискурсі У. Еко знаходимо важливе для наратології спостереження: «пізнання світу в науці має свій дозволений шлях, а кожне поривання мистця до осяяння, навіть коли воно поетично плідне, завжди має у собі щось двозначне. Крім того, що мистецтво пізнає світ, воно ще й продукує доповнення світу, виявляючи власні закони і проживаючи власним життям. Кожну мистецьку форму найкраще розглядати, якщо не як замітник наукового пізнання, то як епістемологічну метафору: тобто у кожному сторіччі спосіб створення форм мистецтва відображає шляхом уподібнення, метафоризування і власне вирішення концепції образу, спосіб бачення реальності наукою і культурою епохи» [1, 536]. З позиції наратологічного аналізу виразною є синхронізація розуміння як специфіки мистецтва загалом, так і особливої комунікативної природи художнього тексту. Семіотичне тлумачення пізнання світу може бути ототожненим із подією в наратологічному сенсі, натомість продукування доповнення цього світу розщеплюється на свідомий відбір ситуації та осіб (історію), комбінування текстового матеріалу в певній послідовності чи інших зв'язках (нарацію) та спосіб сприйняття описаного світу читачем (презентацію нарації). Очевидно, запозичення чи асиміляції наявної термінологічної системи не мали б становити чільної проблеми для наратологічної методики, радше сприяли б формуванню синтетичного інструментарію для питомо наратологічного дослідницького процесу.

Сприймання та розуміння природи наратора також є процесом, у психологічному сенсі значно ближчим до принципів феноменологічного аналізу, аніж до питомо структуралістської природи наратології. Йдеться про досить обмежене число суто формальних вказівників для розпізнавання специфіки оповідної інстанції, отож важливі аналітичні процедури спричиняються здебільшого інтуїтивним розумінням або психологічною мотивацією реципієнта. На думку Р. Інгардена, «з'являється відповідність між способом пізнання і предметом, який має пізнаватися, а, може, навіть, пристосованість пізнання до цього предмета. Позначається воно насамперед на тому, які способи поведінки і які пізнавальні операції входять до складу цілого процесу пізнання, в якій послідовності й в яких зв'язках взаємозалежності відбуваються ці операції, як вони взаємо зумовлюються і, можливо, модифікуються, і до якого результату – пізнавальна вартість якого істотно залежить від їх перебігу і взаємодії – провадять» [7, 176]. Попри визнану фікційність постаті наратора, ми довільно надаємо йому персоніфіковані атрибути, приписуємо звучання його «голосу» за нашим розумінням, за особистісно спричиненим поглядом на те, ким і яким повинен бути оповідний чи розповідний центр твору. Скажімо, відокремлення текстів автора і наратора або текстів наратора і персонажів – одна із ключових проблем наратологічних методик – зовсім не набула дотепер однозначного тлумачення. В. Шмід називає її «герменевтичною проблемою, що має вирішуватися в ході аналізу тексту» [13, 76]. Тому під час окреслення контурів власне наратологічної термінології неминучим є апелювання до тих дисциплін, які за різними ознаками перебувають на методологічному помежів'ї: «Йдеться тільки про те, щоб звернути увагу на певні процеси свідомості, які переходимо при читанні цього твору не для того, щоб схопити у них їх індивідуальний перебіг та індивідуальну правильність, а щоб сприйняти те, що суттєво необхідне у такому перебігу та його функціях» [7, 176].

Кожна із наявних наративних типологій так чи інакше апелює до категорій, що погоджують зовнішній та внутрішній світи. З різних позицій (виявлення модусу презентації історії; знаходження голосу, який домінує в певному тексті, встановлення способу втілення реального середовища в образній площині тощо) важливим є окреслити сутність того, хто координуватиме стратегію тексту, хто апелюватиме до деякого читача і як функції, і як суб'єкта. Наратор перебуває в прямому діалозі з наратором, він обирає частини зовнішньої події та перетворює їх у живий, придатний для сприйняття як реальний світ, внутрішній у розумінні автора. Поступово цей двояко скерований простір набирає конкретизації в уяві читача, артикулює певні ідеї в формі переконливих образів та виразно індивідуалізованого мовлення. Результатом цього процесу стає цілісне уявлення читача про контекст епохи та в її межах специфіку літератури, про особливості світовідчуття автора та його перших читачів. Таким чином, наратологія уможлиблює гармонійне передання пізнавального чи естетичного досвіду.

Отож, надзвичайно показовим в плані становлення термінології сучасного літературознавства є спроби поєднати традиційні підходи до процесу літературного творення (виокремлення позиції автора, визнання ролі натхнення у мистецькому процесі тощо) і суб'єктивно визначеного сприйняття (відокремлення зовнішнього та внутрішнього світів) із новітніми моделями проектування семіотичних, структуралістських, рецептивних моделей існування та функціонування літератури різних періодів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Еко У. Поетика відкритого твору // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 525–538.
2. Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: В 2-х томах. – Т. 1. – С. 283–299.
3. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры: В 2-х томах. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60–280.
4. Женетт Ж. Правдоподобие и мотивация // Женетт Ж. Фигуры В 2-х томах. – Т. 1. – 299–321.
5. Женетт Ж. Пространство и язык // Женетт Ж. Фигуры В 2-х томах. – Т. 1. – С. 126–132.
6. Женетт Ж. Структурализм и литературная критика // Женетт Ж. Фигуры В 2-х томах. – Т.1. – С. 159–179.
7. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С.176–208.
8. Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис – К.: Дніпро, 1988. – 157 с.
9. Корман Б. Изучение текста художественного произведения. – Л.: Просвещение, 1972. – 110 с.
10. Лиотар Ж. Состояние постмодерна. – М.: Алетейя, 1998.

11. Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції // Теорія літератури, компаративістика, україністика: Збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя д.ф.н., проф. Р. Гром'яка / Упор. М. Лановик та ін. // *Studia methodological*. – Вип. 19. – Тернопіль: Підручники та посібники, 2007. –С. 31–37.
12. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / ред.-сост. А. В. Дранов и др. – М.: Intrada, 1999. – 319 с.
13. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Наталія МОЧЕРНЮК

© 2008

РЕПОРТАЖ У ПУБЛІЦИСТИЧНІЙ І ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: КОМУНІКАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ

Сучасний літературний процес засвідчує активний розвиток синкретичних жанрових форм, що утворилися на основі різних літературних родів, на стику літератури і науки, літератури і публіцистики тощо. Помітне пожвавлення інтеграційних процесів між журналістикою і художньою творчістю постачає нові матеріали для вивчення літературознавчій науці, зокрема і для генології.

Кожна епоха диктує свої умови для розвитку окремих жанрів, може сприяти появі жанрів-неологізмів або ж призводити до занепаду, а то й до смерті, інших жанрів, що вичерпують себе. Відомо, що романтизм став літературним напрямом, за якого особливо бурхливо розвивалися нові літературні жанри, зокрема міжродові утворення, жанрові форми на межі літератури та інших видів мистецтва. Виокремлення коротких прозових жанрів з окремих публіцистичних форм, що спостерігалось в добу романтизму, з погляду історії літератури свідчить про поступальний рух у розвитку жанрів малої прози. Так, К.Шахова зазначає, наприклад, що „Ірвінг, По, Готорн своїми оповіданнями допомогли кристалізації новелістичного жанру з досить аморфної маси есе, нарисів, подорожніх нотаток і т.п., виробили принципи короткої прози, яка стала улюбленою в літературі США” [5, 347]. Натомість сучасні дослідники вже давніше помітили зворотні процеси: есе проникає в науковий і художній стилі, есеїстична манера письма, для якої характерні вільна композиція, невимушена, часто парадоксальна форма викладу, аналітичність, використання прийомів і засобів публіцистичної риторики та інше, стає притаманною для поезики художніх творів. Зрештою, саме есеїстика опинилася в упривілейованому положенні в силовому полі постмодернізму [7, 13]. Помітне переосмислення, наповнення новим змістом й інших жанрів. Природа жанру репортажу привертає увагу саме в контексті процесів взаємодії мас-медійної словесності і літератури у сучасних умовах.

У вітчизняному літературознавстві репортаж не фігурує серед визнаних художньо-публіцистичних жанрів. Традиційно фіксуються такі жанри, як есе, памфлет, фейлетон, нарис, а репортаж вважається „чистим” жанром журналістики. Варто зазначити, що в журналістиці репортаж ґрунтовно досліджений. Теорія журналістики прагне сформувати адекватне добі глобалізації уявлення про цей жанр. У системі жанрів журналістики виокремлюють групи інформаційних, аналітичних, художньо-публіцистичних жанрів. Репортаж – це один з інформаційних жанрів, які в сучасній журналістиці вважаються найважливішими. Для інформаційних жанрів властиві оперативність подачі, новизна, актуальність факту, суворості документальність, об’єктивність. Отож у журналістиці репортаж означає оперативну, динамічну, емоційно забарвлену розповідь очевидця про подію: „Автор у такому творі, як правило, виступає свідком або учасником подій, „пропускає” матеріал через призму власних вражень, відтворює дійсність у її природному розвитку” [3, 208]. Репортаж еволюціонував і в журналістиці: спочатку репортажем у журналістиці називали новини, інформацію, яка в різних формах надходила до редакції, згодом – особливу публікацію з коментарем: „Це вже не „безсторонній” опис, а послідовна, динамічна, образна розповідь, в основу якої покладена новина, подія, що розгортається у відповідний час” [3, 208]. Власне, передбачення коментаря розширювало можливості жанру, оскільки інформаційна функція репортажу могла поєднуватися з суб’єктивним художнім осмисленням викладеної інформації. У 80-х роках ХХ століття спостерігався рух репортажу до аналітики, в останні роки – спалах класичного пізнавального репортажу, натомість