

Ольга ПАПУША

© 2004

ТРИВАЛІСТЬ РОЗПОВІДІ І ФОРМИ НАРАТИВНОГО РУХУ В ТВОРАХ ДЛЯ ДІТЕЙ

Специфічною ознакою нарації, як відомо, є не лише *порядок розповіді*, а й *наративна тривалість*.

Поняття *тривалості* використовується для аналізу відношень між “довжиною” історії та часом їх викладу в дискурсі [18, 24]. Ця категорія наративної поетики пов’язана з явищем *темпу* й *ритму* в тексті. Як доводить В.Шмід, наративна тривалість принципово детермінована селективною функцією історії: “Історія, яка відображає події не у відношенні один до одного (що в принципі неможливо), повинна з необхідності обмежитися певною множиною елементів, залишаючи останні в статусі певної невизначеності, неконкретності” [16, 166]. Поняття “невизначеності розповіді” (“місця недоокреслення”, “лакуни”) — базові концепти рецептивної критики (Р.Інгарден, Г.Яусс, В.Ізер), які пов’язані із здатністю художнього твору комунікувати з конкретним читачем у процесі декодування останнім знакового універсума тексту. Оскільки розповідний текст є носієм інформації про *розповідуваний світ*, то крім тематичних компонентів (персонажі, місце дії, час дії, характер інтеракції), *зображуваних* у фіктивному світі, наратив повідомляє читачеві і про джерело цієї інформації (*наратора*) та адресата (*нарататора*). Відповідно у наратологічній перспективі суттєвим стає уточнення: *конкретність* розповіді стосується не лише елементів історії, а й елементів дискурсу (*розповідних інстанцій*). Тоді типові форми наратива — це не тільки *міметичні* комбінації дискурсивно-дієгетичних особливостей (більшої/меншої інформації та присутності/відсутності інформатора у *сценах*, *резюме*, *паузах* та *еліпсисах* [див.: 5, 126-140; 5, 183-184]), а й детермінанти читацької активності. Форми наративного руху — це ще й способи реконструкції фіктивного світу¹ читачем завдяки *ритму* й *темпу*². Поняття ж ритму й темпу — це власне проблема *тривалості* розповіді, оскільки іншого способу виміряти наративний акт не існує, окрім метонімічної процедури розуміння *читання* як здолаття просторовості тексту, і швидкість цього семіотичного просування є *формами наративного руху*.

Парадигму темпорації тексту в плані *тривалості* розповіді складають *ізохронії* та *анізохронії*.

¹ Парадигмою несвідомого в створенні (і сприйнятті) вигаданого універсума завжди виступає реальний світ (той антропоцентричний Umwelt — “життєсвіт”), саме у відношенні до якого фіктивний і є онтологічно (каузально) можливим: “Ми повинні, — нагадує У.Еко, — використовувати реальний світ як тло. Це означає: вигадані світи паразитують на реальному” [17, 153-154].

² У вітчизняному літературознавстві проблемі «темпоритму прози» в аспекті інтонаційно-синтаксичної будови були присвячені дослідження М.Гіршмана [див.: 2-4].

Ізохронії (“ізо” – однаковий) — це явище відносної рівності часу історії (тривалості розказаних подій) та часу дискурсу (як довго триває нарація про ці події). Для літератури такого роду відношення принципово неможливі, тому навіть уявна рівнотривалість фабули й дискурсу означає, як правило, *умовність читання* [17, 106-110].

Ж.Женетт, який завжди відзначався віртуозністю структурного аналізу літератури як естетичного об’єкту на різних рівнях його організації, запропонував, на нашу думку, найпослідовніший підхід до цієї проблеми. Так, *ізохронний нарратив*, за Ж.Женеттом, це своєрідна “точка відліку” *можливостей* нарративного дискурсу. *Ізохронність* — це не *рівнотривалість*, а *рівномірність* нарації, коли “відношення “тривалість історії / довжина розповіді” залишається завжди постійним” [5, 118]. Отже, *ізохронія* — це така *ритмічність* нарації, яка не знає уповільнень чи прискорень. Ж.Женетт зауважує: “При будь-якому рівні естетичної розробки тексту важко уявити собі існування такої розповіді, яка не припускала б жодних варіацій темпу; і це банальне зауваження вже досить присутнє: розповідь може обійтися без анахроній, але не може відбуватися без анізохроній...” [5, 118].

Функціональними різновидами *анізохроній* (“анізо” — неоднаковий) виступають форми нарративного руху: *сцена, резюме, пауза та еліпсис*.

Сцена — спосіб розповіді, де умовно час історії та час дискурсу збігаються чи мають визначену пропорційність (рівномірність тривалості): Час історії \approx Час розповіді. Сцена утворюється докладним зображенням подій чи мовлення (думок) персонажів:

- Ти пташка?
- Не пташка, — відповіло з рукавички.
- А хто?
- А Ніхто!
- А який ти?
- А ніякий.
- А звідки ти?
- А нізвідки.
- А чий?
- А нічий.
- А для чого ти?
- А ні для чого.
- А чому?
- А нічому (І.Калинець “Пан Ніхто” [6, 199]).

Це приклад точної репрезентації персонажної трансакції за допомогою діалогічного дискурсу.

Проблемою у теорії розповіді залишається статус коментованого діалогу: слова автора (як у другій наведеній вище репліці з казки) можуть виконувати функцію конкретизації ситуації, отже — доповнення сцени без нарративного сповільнення. Класичний приклад — початок “Тома Сойєра” у Марка Твена:

- Томе!
- У відповідь — ні слова.
- Томе!
- Знову ні звуку.
- І куди подівся цей хлопець, хотіла б я знати?.. Томе! [14, 5].

Зауваження наратора “у відповідь — ні слова” — це імпліцитна інформація про головного героя, яка одночасно відіграє сюжетотворчу роль (зав’язка, початкова подія історії).

Колоритна сцена відкриває й повість “Надзвичайні пригоди Робінзона Кукурузо” Вс.Нестайка, в якій через стилізацію живого мовлення відразу окреслюються характери персонажів:

— От знайдібіда, авантюрист шмаркатий! Ванькоо-о! Вилазь зараз же! Бо такого втру маку — тиждень чухатимешся! Вилазь, чуєш!

Ми лежимо в густих бур’янах за клунею, уткнувшись носами, й не дихаємо.

— Вилазь, убоїще, бо гірше буде! Ти ж мене знаєш!

— Діду! — жалібно озивається він.

— Давай-давай!

— Діду! — ще жалібно повторює мій друг, — ви одійдіть за хату, ми виліземо.

Бо ж ви битиметесь.

— Вони ще й умови ставлять, вишкварки! Ану вилазьте!

— Та ми ж не хотіли. Ми ж хотіли метро. Таке, як у Києві.

— Я вам дам метра! Я вам такого метра дам, що...

— Ми ж не знали. Ми зараз усе закидаємо — нічого й не видно буде. Одійдіть, діду! [9, 16-17].

Умовна рівночасність дискурсу та історії реалізується і в деталізованій, а проте “недіалогізованій” розповіді, створюючи по-справжньому драматичну напруженість, певний емоційний настрій:

“Льоня рвучко смикнув вудку, і маленька срібляста пліточка, блиснувши над водою, виплинула на берег. Хлопці тільки сопіли над нею, ловили. А вона не хотіла даватися до рук — підплигнула, тріпотіла” (Ю.Збанацький “Чого сміялися рибки” [15, 351]).

Натомість коментар, що не розширює дієгетичну інформативність, а редує її (переважно такого типу “він сказав” чи “вона відповіла”), нагадуючи лише про законотвірну оберненість ролей у діалозі, можна вважати фактом *ретардації*³. Такі сцени часто використовує Дж.Ролінг, розбудовуючи “романний світ” історії Гаррі Поттера. Ось лише один з характерних епізодів “Гаррі Поттера”:

— Пиписьмо чайочок з Олімпією, — сказав Гервід. — Вона якраз пішла.

— З ким, з ким? — зацікавився Рон.

— Та же з мадам Максім! — відповів Гервід.

— То ви помирилися? — спитав Рон.

— Не втямлю, про що ти говориш, — безтурботно сказав Гервід, дістаючи з буфета горнятка. [11, 655–656].

Сценічними є, як правило, і внутрішні монологи, що репрезентують внутрішню подієвість — характер ментальної чи перцептивної активності персонажа, інтроспективний рух вражень, емоцій, переживань:

“Ось і зірка впала, — відзначив він, — і трава похилилася вліво, і від ялинки залишилася одна верхівка, і тепер вона пливе поряд з конем... А цікаво, — подумав Їжачок, — якщо кінь ляже спати, він захлинеється в тумані?” (С.Козлов “Їжачок у тумані” [7, 6]).

Така наративна техніка є прийомом *ліризації* розповіді і стилевим маркером цілого ряду творів (наприклад, “природничих мініатюр” М.Прішвіна, оповідань А.Франк, М.Вінграновського, Дм.Чередниченка).

Резюме — це форма наративного руху, коли час дискурсу коротший, аніж час історії (Час історії > Час розповіді). Ж.Женетт називає *резюме* єдиною з-поміж інших “формою зі змінним рухом, ... яка гнучко охоплює всю сферу між сценою та еліпсисом” [5, 125], адже редукувати значимі елементи ситуацій можна по-різному: від кількосторінкового висловлювання до одного-єдиного речення (як у достопам’ятному

³ Це можна часто спостерігати в текстах, орієнтованих “на найменших”, які, зрозуміло, послідовно *підтримують* свого читача. В інших випадках подібна ретардація впливатиме на художню якість тексту.

прикладі резюмування самим Ж.Женеттом семитомного роману М.Пруста: “Марсель стає письменником”). Зрозуміло, *резюме* не уникнути дискурсові, який відтворює тривалу історію, адже неможливо, скажімо, розповісти про кількарічні події у формі сцени⁴. Отже, швидкість розповіді у формі *резюме* може бути різною, тому цей тип так часто використовується не лише для зміни темпу традиційним способом (чергування резюме зі сценами), а й для модуляції темпу в межах самого типу. Порівняймо, приміром, зміну нарративного руху в оповіданнях М.Коцюбинського з циклу “П’ять казок” [15, 178-179]: у двох текстах (“Десять робітників” та “Чого ж вони зраділи?”) *резюме* відтінює сценічну діалогічну розповідь, додаючи оповіданню більшої зримості і відповідно експлікуючи рецептивну стратегію тексту, а в інших (“Про двох цапків”, “Дві кізочки”, “Івасик та Тарасик”) чергування коротких і довших *резюме* створює своєрідну експресивність, повчальну пафосність “авторитетного всезнання”, що центрує читачьку орієнтації.

Відзначимо ще одну функцію *резюме* — запобігання повторюваності в тексті, коли певна інформація вже була повідомлена читачеві. Так, у казковій повісті “Лев, Чаклунка і стара шафа” є епізод, коли Едмунд зустрічає Білу Чаклунку, котра запитує хлопчика про відвідини Нарнії його сестрою Люсі, про Сюзен та Пітера [8]. Оскільки читач про це дізнався у 1-му та 2-му розділах, розповідь про ці події збудована у формі *короткого резюме* і має нарративний статус *внутрішнього аналепсису* з функцією нагадування без зміни фокального коду, а отже — і без можливості читачької реінтерпретації.

Така ж прагматика резюмуючої розповіді спостережена нами у творах “з продовженням” (задуманих як ряд чи таких, що складають цикл) — А.Мілна (повісті про Вінні-Пуха), А.Ліндгрена (дилогія про Карлсона), П.Треверса (книги про Мері Попінс), Е.Кестнера (детективи про Емілія), О.Волкова (казкові повісті про Чарівну країну), Вс.Нестайка (“шкільні повісті”, трилогія “Тореадори з Васюківки”), романи Дж.Ролінг про Гаррі Поттера тощо.

Еліпсис — це своєрідна екстрема резюме: час розповіді такий незначний по відношенню до часу історії, що може практично дорівнювати нулю (“чиста елізія, нульовий ступінь еліптичного тексту”, за Ж.Женеттом: Час історії ∞ > Час розповіді [5, 125-135]). На цьому “шляху до екстрими” розповідного дискурсу та сугестії читачеві “нарративної пустоти, пропуску” [5, 125-135] можливі такі види прискорення нарації в залежності від “слідів дискурсу” (текстуальних розміток або ж їхньої абсолютної відсутності): експліцитний еліпсис → імпліцитний → гіпотетичний.

Експліцитний еліпсис	Імпліцитний	Гіпотетичний
Вказується, які саме часові характеристики ситуації послідовно опускаються.	Текст не маніфестує пропуски, читач самостійно реконструює хронологію чи причинно-наслідкові реляції.	Абсолютна герметичність розповіді, що уможливує множинність інтерпретацій

Експліцитні еліпсиси можуть бути означеними (година, день, рік) або ж неозначеними (“довго-довго”, “через багато років”). Функцію маніфестації розповідного “з’являння” у дитячій літературі часто виконує зовнішнє членування тексту на частини чи розділи.

Збуджуючи уяву, *еліпсиси* самі по собі є непередбачуваними “дискурсивними лакунами”: їх може відновити *аналептична* чи *пролептична* нарація, або ж виключно подія рецепції. Орієнтування на читача предбачає можливість заповнення певних

⁴ Див. характерний приклад «апорії Жоржа Перека» в У.Еко — про *неможливість написати книгу величиною у життя* [17, 111-112].

проміжків *іконічно* — за аналогією до реального досвіду. Читачеві відомо, що люди сплять, їдять, відпочивають, що діти ходять до школи (хоча Пеппі Довгапанчоха, звісно, трохи нас дезорієнтувала), що навчання — це уроки, самостійна робота, домашні завдання і под. Коли читачеві повідомляється, що “минув рік”, йому пропонується внутрішньо членувати інформацію за допомогою інших тематичних компонентів розповіді (персонажів, місця дії тощо).

Пауза — така нарративна форма, що цілковито відходить від темпоральності історії: подієвість належить виключно сфері дискурсу (Час історії < ∞ Час розповіді). Час історії практично зупинений, а розповідь ведеться про зовнішність персонажа, місце дії, про дискурсивну активність наратора.

Описові *паузи* (дескриптивні) у дитячій літературі часто використовуються для характеристики героїв, маркуючи в окремих випадках нараторську перспективу (зовнішню фокалізацію). Порівняймо: “Мохобородько мав бороду з м’якенького моху, в якій розкошували червоні торішні брусниці, у Півчеревичка взуття було без носків — щоб вільно ворухити пальцями. А Муфтик замість звичайного вбрання носив велику муфту, з котрої визирали тільки голова й ступні” (Е.Рауд “Муфтик, Півчеревинок і Мохобородько” [10, 5]).

Опис використаний на початку казкової повісті, де розповідач, знайомлячи читачів з персонажами історії, не бере участі в подіях (*пауза* виступає в експозиційній сюжетній ролі).

“Пан Ляпка — середній на зріст, але не збагнеш — товстий він чи худий, бо просто тоне в своїй одежі. Він носить широчезні шаровари, які подеколи, надто за вітряної погоди, скидаються на надувну кулю, неймовірно просторий, довгий із стоячим коміром сюртук чи то шоколадного кольору, чи бордо, оксамитну лимонного кольору жилетку із скляними, наче слива, гудзиками, а замість галстука в нього — оксамитовий бант...” (Я.Бжехва “Академія пана Ляпки” [1, 30]).

Цей портрет пана Ляпки — з фантастичної історії Адама Незгодки, оповідача в казці про Академію пана Ляпки. Цей оповідач — один з найкращих і улюблених учнів пана Ляпки, і всі події, пов’язані з навчанням в Академії, представлені в його сприйнятті. Тому-то зовнішні характеристики пана Ляпки є предметом Адамової розповіді після зображення дивацтв вчителя (опис лише доповнює в читацькій уяві риси колоритної постаті пана Ляпки, а тому цілком закономірний в ситуації *дискурсивної активності* і *нарративної паузи*).

Отже, якщо процес сприйняття *динамічний* за своєю суттю, то орієнтуватися на *психологічні коди рецепції* означає створювати такий художньо цілісний текст, який би мав якнайбільший емоційний вплив на читача при допомозі *темпоритмової організації історії*. Що молодшим є конкретний читач, тим активнішою може бути креативна установка на текстуальне відтворення ситуації “тут і тепер” — з допомогою *сцен* і “фонівих” для них *резюме*. Канонічний розповідний темп (деталізована сцена в обрамленні резюмуючої розповіді) відтак — це не лише риса класичного *немодерного* наратива, а й дитячого тексту як *моделі проточитання*, що транслює (і, вочевидь, формує) іманентні властивості читацького сприйняття *змін*, феноменології *досвіду часу* (П.Рікер).

“Гаррі Поттер і Філософський камінь” — яскравий приклад установки на дитячого адресата при допомозі *зміни темпу* у тексті. Сценічне зображення родини Дурслів розпочинає розповідь про історію Гаррі Поттера — з одного боку, посилюючи очікування зустрічі з головним персонажем, а з іншого — дозволяє резюмувати події десяти років життя “незвичайного” хлопчика в оточенні людей, котрі “пишалися тим, що були, слава Богу, абсолютно нормальними. Кого-кого, але тільки не їх можна було б запідозрити, що вони пов’язані з таємницями чи дивами, бо такими дурницями вони не цікавилися” [12, 5]. Час, що його провів Гаррі Поттер у тітці з дядьком, був суцільним

періодом принижень та цькування, однаке читач реконструює ці ситуації на основі осмислення *ітеративного* характеру вступної сцени: наративний текст з її допомогою охоплює усі решта подібних ситуацій, викликаючи співчуття до упослідженого героя і антипатію до безсердечних Дурслів. Нараторові неважко (адже сцена вибудувала ціннісні орієнтири) авторитетно підсумувати: ніщо не змінилося з тих пір, коли “прокинувшись, подружжя Дурслі побачило на порозі свого племінника”, бо “ніщо не свідчило, що в будинку живе ще один хлопець” [12, 22]. Подальша репрезентація подій відбувається знову сценічно: після стрімкого вступу маємо можливість близько трьохсот сторінок неквапливого читання про дивовижні пригоди у фантастичному світі магів. Наприкінці роману — ще одне прискорення, що одночасно навіює суперечливі почуття: радість повернення дітей у домівки на літні канікули для Гаррі означає невідворотність зустрічі із недоброзичливими родичами: “І ось раптом спорожніли їхні шафи, валізи були спаковані, десь у кутку якогось туалету знайдено Невілову жабку, а всім учням вручили письмові попередження не вдаватися до чарів протягом канікул (“Я завжди сподіваюся, що вони забудуть їх дати”, — засмучено сказав Фред Візлі)⁵. Гегрід провів їх до човнів, вони перепливали через озеро, а тоді посідали на “Тогвортський експрес”, розмовляли і сміялися, тим часом як красвиди за вікном ставали дедалі доглянутіші й різнобарвніші” [12, 313].

А проте герой подорослішав — він відчув, у чому його сила і перевага над буденністю і ницістю. І оце його внутрішнє відчуття передається в Дж.Ролінг знову сценічно (і для читача це звучить, точніше *виглядає* — за рахунок *тривання* — справді переконливо):

— Гаррі затримався, щоб попрощатися з Роном і Герміоною.

— Ну, все. Побачимося після літа.

— Сподіваюся, ти є... гарно відпочинеш, — поглядаючи услід дядькові Вернону, невпевнено проказала Герміона, вражена такою його нелюб'язністю.

— О, так! — сказав Гаррі, і Рон з Герміоною здивовано побачили, що він усміхається.

— Дурслі ж не знають, що вдома нам заборонено насилати чари. Отож цього літа я класно повеселюся з Дадлі!..” [12, 315].

Як і завжди в історіях з продовженням, перший роман про Гаррі Поттера виявляється найцікавішим і завдяки *оптимальному темпоритму*: кожен наративний сегмент виступає структурно функціональним елементом, усі розповідні форми працюють на динамізацію розповіді, їхній рух абсолютно сюжетотворчий, адже постійні випробування головного героя у внутрішній і зовнішній подієвості роману підтримують *постійне напруження*, яке наростає чи спадає (однаке ніколи не зникає повністю) завдяки розміщенню драматичних епізодів і не надто просторих резюме. У наступних романах Дж.Ролінг дія уповільнюється (а об'єм зростає) через *надмірне опікування читачем*: відомі дієгетичні елементи знову конкретизуються. Але, як писав У.Еко, “будь-яка розповідь про вигадані події невідворотно і фатально мусить бути швидкою, тому що, створюючи світ, який вмщує міради подій і персонажів, неможливо розповісти про цей світ все до кінця. Можна лише дати загальний нарис і потім попросити читача заповнити численні прогалини. Зрештою, усякий текст — це лінивий механізм, який вимагає, аби читач виконував частину роботи за нього. Текст, в якому викладалося б усе, що людині, котра його сприймає, належить зрозуміти, мав би серйозний недолік — він був би безконечним” [17, 9]. І в цьому сенсі романи Дж.Ролінг з їхньою особливою темпорацією — це такі тексти для дитячого читання.

ЛІТЕРАТУРА:

⁵ Як бачимо, зміна темпу в межах сцени (тимчасова наративна пауза) маркована графічно.

1. Бжехва Я. Академія пана Ляпки: Повість-казка / Пер. з пол. І.М. Барановської. — 2-ге вид. — К.: Веселка, 1990. — 128 с.
2. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. — М.: Высшая школа, 1991. — 159 с.
3. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. — М.: Сов. писатель, 1982. — 367 с.
4. Гиршман М.М. Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалогическое мышление: Избр. ст. — Донецк: Лебедь, 1996. — 160 с.
5. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.
6. Калинець І. Казки зі Львова. — Львів: Літературна агенція “Піраміда”, 2001. — 250 с.
7. Козлов С. Трям! Здравствуйте! — М.: РИО “Самовар”, 1990. — 107 с.
8. Люїс К.С. Хроніки Нарнії: Книга 2: Лев, Чаклунка і стара шафа / Пер. з англ. О.Манька. — Львів: Свічадо, 2002. — 152 с.
9. Нестайко Вс. Вибрані твори в двох томах. К.: Веселка, 1990. Т. 1. — 495 с.
10. Рауд Е. Муфтик, Півчеревичок і Мохобородько: Повість-казка / Пер. з естон. О.С.Завгороднього. — К.: Школа, 2003. — 256 с.
11. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і Келих вогню / Пер. з англ. П.Морозова. — К.: Видавництво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2003. — 671 с.
12. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і Філософський камінь / Пер. з англ. П.Морозова. — К.: Видавництво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2002. — 320 с.
13. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М.: Интрада-ИНИОН, 1996. — 319 с.
14. Твен М. Пригоди Тома Сойера; Пригоди Гекльберрі Фінна / Пер. з англ. Ю.Корецького. — Львів: ТЗОВ “Універсум”, 1993. — 400 с.
15. Українська дитяча література: Хрестоматія / Упоряд. Л.П.Козачок. — К.: Вища школа, 2002. — 519 с.
16. Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
17. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. — СПб: Simposium, 2002. — 285 с.
18. Prince G. Dictionary of Narratology. — Revised Edition. — Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2003. — 126 p.