

**Ключові слова:** історичний процес, обособленість, суспільство, народні маси, герой, правитель.

#### **Анотація**

В статті розглянуто еволюцію поглядів видатних мислителів від античності до сучасності на роль видатних осіб в історичному процесі. Акцентується увага на спробах вирішити проблеми людини і історії, складні взаємовідносини індивідуума і суспільства, пошук особистістю свого місця в світі, які є центральними в багатьох творах літератури. В статті зазначається, що осмислюючи феномен історичної пам'яті в контексті сучасної світової культури і літератури, розглядаючи його як результат розвитку людства, є достатньо підстав вважати, що призначені їм в житті художественні твори беруть активну участь в процесах накоплення, збереження, передачі побутової інформації і цивілізаційного досвіду сучасним і майбутнім поколінням. Крім того, література має унікальну можливість виробляти колективні настрої і інтегрувати свідомість суспільства, нації в світоглядні процеси суб'єкта, впливати на соціокультурний потенціал суспільства в цілому.

**Ключевые слова:** історичний процес, особистість, суспільство, народні маси, герой, правитель.

#### **Summary**

The article describes the evolution of the views of prominent thinkers from antiquity to modern times in the role of outstanding personality in the historical process. The attention is focused on trying to solve the problems of human history, the complex relationship of the individual and society, the search for a person's place in the world that are central in many works of literature. The article notes that comprehending the phenomenon of historical memory in the context of the modern world culture and literature, viewing it as a result of the development of mankind, there is enough evidence that called to them in the life of works of art to participate effectively in the process of collection, storage, transmission existent information and civilization experience of current and future generations. In addition, literature has a unique opportunity to play a collective mood and integrated consciousness of society, nation ideological processes subject to influence socio-cultural potential of the society as a whole.

**Keywords:** historical process, personality, society, masses, hero, governor.

УДК 82.0

**Мацевко-Бекерська Л. В.,**

доктор філологічних наук,

Львівський національний університет імені Івана Франка

### **НАРАТОЛОГІЧНИЙ ГОРИЗОНТ ЕКСТРАДІЄГЕЗИСУ УКРАЇНСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Поетологічний формат вирішення нарації в українській малій прозі зламаної ХІХ–ХХ століть засвідчує втілену калейдоскопічність: тривання міметичної традиції класичного реалізму поєднується з художньо-психологічними пошуками, втіленими у розмаїтих формальних експериментах. Зокрема, особливість малої прозової форми полягає в одночасному прагненні до деталізації фікційного світу та усвідомленості власної формальної обмеженості, а отже смислотворчої відповідальності. Прийоми концентрації змісту задля максимального рецептивного

ефекту є складовими форматування цілісної індивідуально-авторської викладової стратегії. Отже, тексти відкривають надзвичайно широку панораму як динамічних фабул, так і розлогих описових фрагментів; як нагромадження стрімких подієвих змін, так і максимально поглиблений психологічний аналіз певної буденної ситуації. Для більш детального вивчення своєрідності організації художнього часопростору української малої прози кінця XIX – початку XX ст. варто звернутися до одного із варіантів упорядкування наративу – втілення екстрадієгетичних ситуацій в призмі гетеро- та інтрадієгетичного наратора.

Гетеродієгетичний наратор позиціонується у тексті літературного твору як оповідна інстанція поза межами викладеної історії з одночасним оприявненням себе як джерела інформації, оцінного ставлення, тенденційності викладу, окреслення емоційності твору тощо. Семантично “гетеродієгетичний” визначаємо як “відмінний від фікційного світу оповіді чи розповіді”: “гетеро-” – від грец. *ετερος* – інший, та “дієгезис” – “просторово-часовий універсум, що позначається оповіддю” [3, 257]. Історія – предмет викладу – має термінологічне окреслення через значення “екстра-” від лат. *extra* – поза, зовні, крім; розташування поза чимось. Тобто йдеться про наратора, який перебуває поза межами викладеної історії як її учасник, однак присутній в розповіді про неї, будучи співрозмовником чи спостерігачем, граматично виявляється як виклад від 1-ої особи. Названий тип наратора ототожнюється із експліцитним автором твору. На нашу думку, синонімія цих понять не є цілковитою. За визначенням, експліцитний автор – “фігура в тексті”, розповідач, який належить світові художнього вимислу і веде розповідь від своєї особи, тобто “фіктивний автор” цілого твору чи його частини і є персонажем цього світу” [7, 156]. Однак українська мала проза кінця XIX – початку XX ст. репрезентує чималий текстовий масив із самопрезентацією наратора як джерела викладу, який наполягає на автономності самої історії від його знання про неї. Суб’єктивність викладової манери виявляється передусім граматично, у категорії 1-ої особи, і частково індиціально, через окремі прийоми концентрації художнього матеріалу. Особа наратора має перспективу двоякого втілення – він може максимально суб’єктивувати саму презентацію історії і постійно нагадувати читачеві про власну позицію щодо зображуваного, або намагається підкреслити лише знання про подію чи її фрагменти, але право оцінки та акцентування смислових стрижнів віддає читачеві. Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації здебільшого підкреслює деяку обмеженість власного знання про описувану історію, часто мотивує це обмеження важливими для нього чинниками (найчастіше – фізичною відсутністю між окремими епізодами). Тому зображення персонажів позначене фрагментарністю, недовисловленістю. Загалом цей тип наратора характеризується як аукторіальний, оскільки “центром орієнтації для читача у “фіктивному світі” художнього твору є судження, оцінки та зауваження оповідача” [7, 15]. Експліцитність наратора сприяє встановленню комунікативних обмежень: читач пізнає художній світ за активного посередництва того, хто про цей світ знає, але перебуває поза ним. Тобто емоційне та конкретно-описове тло, будучи до певної міри об’єктивізованим, постає у контексті задуму та загальної тенденційності твору.

Яскраво представлений гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації у деяких творах Архипа Тесленка. Вибір автором формату наративного дискурсу значною мірою зумовлюється особливістю його стилю, що “втратив спокій” від надмірного хвилювання – авторського гніву, обурення, скарг персонажів, став діалогічним; багато речень мають форму еліпсів, багато тут недомовлень, умовчань, тієї внутрішньої затамованості, яка не дає змоги говорити, але сюжет не розхитався від діалектики сумнівів” [2, 197]. Зокрема, як новела може бути означена “Хуторяночка” (1904–1905) [в підзаголовку – “Оповідання дядька Степана”]. Дієгетичний простір трагічної історії дівчини-кріпачки окреслюється ніби випадково, наратор мимоволі стає слухачем чужої розмови: “Перед трійцею з нашого села йшли баби говіть у Київ. До їх пристали я і там парубок Дмитренків – Василем зовуть” [8, 26]. Лише принагідно він довідується про обставини біографії Марини, про те, як ретельно та дбайливо дівчина готувалася до вільного життя, до того, що сподівалася пізнати не у кріпацтві. Тому позиція наратора артикульована як емоційно причетна до історії і тільки прикінцева сцена твору озвучує власне його голос: “Так як через тиждень ми вп’ять прибули до хутірця до цього – з Києва йшли. Посідали вп’ять. Я здумав про дівчину. Закортіло побачить. Дивлюсь – не видно. Я й кажу Василеві <...>” [8, 31].

Характерне для гетеродієгетичного наратора відсторонення від зображуваної історії тут порушується особистим зацікавленням оповідача подальшим розгортанням життєвої біографії персонажа. Тому для тематичної та емоційної завершеності переказаної історії доцільним є фінал оповідання: “Хлопчик показав могилу. Пішли ми <...> дивимось <...> Квітки кругом, вишеньки <...> сонечко сяє, птички щебечуть, соловейко <...> А дівчина <...> не позирає вже спідлоба. Спокійного сну вам, карі оченята!..” [8, 32]. Можемо засвідчити трансформацію наративного центру з гетеродієгетичного на гомодієгетичний рівень. Власне останнє речення вводить наратора як персонаж у репрезентовану історію. Згромадження ніби незавершених (які логічно цього і не потребують) речень виказує посилення суб’єктивізму розповіді, а безпосереднє звертання до особи – центрального персонажа твору – дає змогу вбачати у цьому типі синтезовану форму нараційного процесу. Рецептивно позиція наратора є відкритою для читача, отож комунікативний ланцюг набув конкретизації саме у текстовому акцентованому окресленні оцінного тла описаних подій.

Драматична історія стала сюжетною основою оповідання А. Тесленка “За пашпортом” (1904–1905). Гетеродієгетичний наратор позиціонує себе як одного з персонажів, відповідно обмежуючи хронотоп твору “східцями волості”. Деяке тривання в часі очікування прохачів особистих документів синхронізувалося із викладом історій двох персонажів, причому факти приватного життя кожного з них видаються своєрідним продовженням одна одної. Спільна соціально гостра проблема виявлена з точок зору різних за віком, темпераментом, ставленням до навколишніх людей, однак сфокусована на оцінному ставленні саме наратора. Його позиція не артикульована, але виразно засвідчена в тексті. Стосовно парубка наратор послуговується портретом: “Смутний такий <...> та худий, та

загорів, ніс полупився <...> та ще й зодягнений <...> чумарчина в дірках на йому, картуз аж рудий – виношений такий, – коліна позалатувані, чоботи стоптані <...> аж жалко дивиться на його. А й парубок би нічого: і брови чорні, і усики є, і чуб кучерями, і стан козачий” [8, 32]. Здавалося б, наведений фрагмент оповідання демонструє парадоксальний за структурою літературний портрет – передусім наратор концентрує оцінку подальшого зображення і лише згодом фактично зображає свого співрозмовника. Однак вважаємо, що запропонований автором прийом власне і засвідчує специфіку його наративної стратегії: одразу задати тон і створити емоційне тло, тобто мотивувати вибір певних елементів події, що стануть основою викладеної історії. Отже, факт комунікації не лише наповнюється буквальним значенням, не лише конкретизується описаною ситуацією, але й укорінюється в систему “оцінка – сприймання – інтерпретація”.

Вся подальша історія, відтворена наратором з уст персонажа (якогось парубка), привертає увагу читача власною драматичністю, подієва ж її сторона є самозрозумілою. Натомість згадування про іншого відвідувача “волості” – “якогось чоловіка у брилі” – є опосередкованим через реакцію на нього з боку парубка. Зокрема, для читацького розуміння другої частини переказаної історії видається досить важливим відтворення динаміки “видимої мови” почуттів: спочатку “парубок підняв голову та так дивиться на нього”, далі “парубок слуха вже, слуха”, з наступним поворотом сюжету довідуємося, що “парубок почервонів-почервонів, та аж рот роззявив та слуха”, нарешті фінальна сцена довершує нараторську характеристику цього персонажа: “парубок уже ні слова, ні півслова. Стоїть, як скам’янів, та побілів-побілів. І вже нескоро, дивлюсь, поклигав кудись як неживий” [8, 34–37]. Отже, різна стильова організація портретування панорамно показує двох людей – одного персонажа в комплексі зовнішньоіндивідуальних рис та палітри психологічних реакцій на чужу для нього історію, іншого – лише в сукупності деяких фактів його приватної біографії. Поведінка наратора як центру зосередження смислу твору полягає у максимальній об’єктивації розказаної історії, у форматуванні оцінного середовища, яке виправдовує майбутнє ставлення читача. Тому зображення конкретних персонажів має деякі ознаки схематичності, автономності від загальної проблеми, що нагадує прийом мозаїчного живописання: з окремих фрагментів поступово складається цілісна картина фікційного світу твору.

Текстове втілення гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації репрезентує оповідання А. Тесленка “У городі” (1906). Його початок фіксує традиційний для письменника хронотоп, який міг би умовно називатися “принагідно – десь – колись”: “Після великодня торік була якась неділя. Я пообідав і пішов у садок. Чого й пішов?.. Просто так, подивитися, як дерево цвіте (курсив наш. – Л. М.-Б.)” [8, 37]. Акцентування наратором ненавмисності та простої цікавості як причини власних вчинків становить психологічний лейтмотив усього твору, центральна ж лінія – внутрішній дискомфорт – визначається на основі контрасту зображення природи та відтворення підслуханої розмови. Емоційно активність наратора цілком підтверджена оформленням пейзажу: “Ну і цвіло ж! Вишні там у нас, чи повірите, як молоком пообливані були: сонце світить, а вони вже білі-білі стоять.

Бджоли поживились тоді: ще, як на те, тихо було, так вони одно в'ються, одно гудуть. Гарно так було, та пах такий був. Ще соловейко як піде “тьох-тьох-тьох” – аж дух радіє [8, 37]. На цілковитому контрасті гармонії та довершеності природи із жорсткими умовами реальності викладена подальша історія – розповідь про ганьбу молодій дівчини, яка пізнала морального приниження та душевного спустошення. Наратор змінює кут зору, з позиції випадкового свідка чужої розмови стає зацікавленим приятелем Марусі. Незважаючи на її ворожість до будь-кого з оточення, на помітний внутрішньопсихологічний злам, наратор виразно артикулює свою емоційну співучасть із фіналом життєвої ситуації твору, що таким чином знов-таки умовно розщеплюється на гетеро- та гомодієгетичну складові у презентації нарації. Про намагання стати персонажем фікційного світу, а не лише його ретранслятором, свідчить відповідне текстове оформлення присутності наратора: “Це ти, – кажу. – Як живеш?” або “То лихо, – кажу” [8, 39].

Трагічна життєва подія стала історією в основі сюжетного розвитку оповідання А. Тесленка “Мати” (1904–1905). Аналогічним до попередньо зазначених творів з точки зору окреслення наративної стратегії є його початок: “Перед різдвом *якось* ішов я в больницу. Було хмарно, морозець був, і вітер *був* <...> *такий*: у полі іноді як захватить сніг, та хай держиться, коли хоче, або як прижарить ув уші <...> та іще з таким висвистом <...> Еге, іду і ось як *верстов* <...> *верстов* за скількись до города догону бабу” (курсив наш. – Л. М.-Б.) [8, 39]. Наратор фактично ускладнює формування фікційного світу, адже не подає впізнаваних його атрибутів та уникає прямих описів і характеристик, однак рівночасно робить часопростір твору максимально сконцентрованим і тому відкритим для поглиблення психологічного зображення. Невідомо скільки “верстов до города” синхронізується в уяві читача із невизначеністю тривалості розповіді, що текстово наклалася на безпосередню сюжетну лінію. Емоційне самопереживання нещасної матері відтворюється в оповіданні радше як монолог-спроба знайти першопричину трагедії родини, що і змусило йти “до земського <...> горем хвалиться <...>” Наратор має цілком визначену роль – слухача, який дистанційований від простору нарації, і вся композиційна структура твору свідчить на користь обраної нейтральної позиції викладу. Тричі наратор наближається до простору описаної ним історії і щоразу підкреслює емоційну рівність та об'єктивованість власного погляду: на початку: “Я поздоровкавсь та й кажу” [8, 40], після завершення розповіді: “Тут ми й розійшлись. Я пішов швидше, бо почала хуртовина зривається” [8, 51], і зрештою фінал твору – смерть матері посеред заметеного хуртовиною поля: “що таке? Коли <...> баба, що я з нею йшов учора <...> Заспокоїлась” [8, 51]. Жодними індиціальними знаками наратор не вказує на причетність до викладеної ним історії. Рецептивно така манера є адресованою винятково до компетентності читача, його права незалежно від авторського задуму визначитися в оцінках та сприйнятті твору.

Характерне для української літератури кінця XIX – початку XX ст. тяжіння до гри як способу естетичної комунікації цілком виявилось у присутності експліцитного наратора: ніби особисто присутній завдяки артикуляції “я”, він

щоразу окреслює свою дистанційованість від викладу, від впізнаваних як реальні його ознак. Висловлене запрошення читачеві до співтворчості у моделюванні фікційного простору та оцінюванні персонажів поєднується із свідомим виходом за межі оцінного дискурсу – тоді читач самостійно повинен “надбудувати” значення окремих елементів тексту. Інколи наратор послуговується формами “кажуть”, “всі знають”, “всім відомо” для своєрідного виправдання власного всезнання, ніби звільняє себе від відповідальності за достовірність подальшої історії, але тим самим переконує читача, що і він має знати те, що “відомо усім”. Розширена анонімно-персоналізована комунікація також сприяє встановленню так званої рецептивної довіри між центром викладу та адресатом.

Художній нарратив української малої прози кінця XIX – початку XX ст. подає багату палітру екстрадієгезису завдяки й іншому його варіантові – гомодієгетичному центрі організації викладу. Сконцентрованість змісту творів малої форми, зосередження індивідуалізації нарративної історії через незначну кількість персонажів дають можливість типологізувати один із варіантів авторської нарративної стратегії – втілення у розповідному тексті функції гомодієгетичного наратора, який форматує екстрадієгетичну ситуацію (за моделлю В. Шміда – первинний дієгетичний наратор) (“гомо-” – від грец. ομοσ – рівний, однаковий; “екстра-” від лат. extra – поза, зовні, крім; розташування поза чимось). Ідеться про наратора, який розповідає історію, де сам виявляється двояко: і як персонаж, і як викладова субстанція, що прагне до максимального відсторонення від безпосередньої подієвості задля створення враження цілковитої об’єктивності розповіді “про себе”. На думку Ю. Лотмана, характерною ознакою події в художньому творі є “переміщення персонажа через межі семантичного поля” [5, 282] або як “перетин забороненої межі” [5, 288]. Водночас атрибуція В. Шміда конкретизує власне межі подієвості, яка може бути “топографічною, прагматичною, етичною, пізнавальною чи психологічною” [9, 14] і завершується визначенням суті подієвості, яка полягає “в деякому відхиленні від законного, нормативного в даному світі, в порушенні одного із тих правил, дотримання яких зберігає порядок та устрій цього світу” [9, 14]. Присутність наратора-персонажа якраз і спроможна диференціювати узвичаєне, нормативне у фікційному часопросторі художнього твору та погляд “стороннього зацікавленого” у перипетіях розгортання сюжету. В єдиному розповідному малюнку синтезуються і взаємопереплітаються як фактичні події, так і їх рецепція та інтерпретація. Адже учасник сприймає “зсередини” контекст нарративної історії, далі для нього самозрозумілим є згромадження подій та їх осмислення. З позиції відстороненого пізнання оцінний дискурс втілюється значно більше, ніж особистісно-дієвий. Тому функція наратора розщеплюється на безпосереднє відображення та опосередковану комунікативну адресацію, де актуалізується позиція читача.

Гомодієгетичний наратор забезпечує фікційному світові збереження суб’єкта дії, внутрішній контраст змін, які відбуваються з цим суб’єктом, а також хронологічний порядок розгортання нарації. Окреслення фізичної присутності викладового центру в художньому часопросторі проектує рецептивну ілюзію цілковитої реальності

нарративної історії, додає окремим подіям конкретики і переконливості. Для української малої прози зламу XIX – XX ст. характерна фактичність подієвості, оскільки всі персоналізовані суб'єкти відображення здійснюють здебільшого певні вчинки, змінюється їх позиція стосовно інших учасників нарації. Інакше кажучи, на відміну від гетеродієгетичного, гомодієгетичний наратор переважно артикулює реальну, а не психологічну подієвість. Тому результат події як один із чільних її атрибутів виявляється насамперед на рівні тексту і форматує рецепцію. Читачеві віддане право емоційного сприймання і вибору оцінної позиції чи то наратора, чи то персонажа. Рівень завершення події може вплинути і на рецепцію, і на інтерпретацію: чим більше явним є форматування хронотопу з усіма можливими його трансформаціями (як реальними у фікційному світі, так і уявними на рівні свідомості або підсвідомості наратора і персонажа), тим меншою є рецептивна довільність. Адже читач перебуває в конкретизованому дискурсі певної життєвої біографії, фрагмент якої представлений у калейдоскопічному фокусі. Незначна “лакуна” смислу допускає лише деякі спроби самостійності читання та розуміння. Натомість текстово оформлений початок події або завершення нарації в кульмінаційний момент історії визначатиме досить великий рецептивний простір, причому він збільшуватиметься пропорційно до часу дистанціювання моменту читання від моменту історичності автора.

Позиція гомодієгетичного наратора істотно впливає на рівень релевантності нарації події, центральної в презентації. Зосередження оцінного ставлення чи фокусування окремих моментів історії виявляє її значущість. Важливим критерієм подієвості (на думку В. Шміда) є непередбачуваність самої події: “Подія в емоційному сенсі передбачає деяку парадоксальність <...> В повісткуванні як “докса” (загальна думка, очікування) виступає та послідовність дій, яка в нарративному світі очікується, причому йдеться про очікування не читача, а протагоністів” [9, 17]. Отже, варто диференціювати фактичний виклад історії зі згуртованням деяких її внутрішніх змін та рецептивно-інтерпретаційні можливості, які реалізує читач за посередництва даного тексту. Гомодієгетичний наратор як центр екстрадієгетичної ситуації, представлений прозовими творами малої форми в українській літературі кінця XIX – початку XX ст., забезпечує пізнавальний дискурс художнього твору, відтворюючи реальні події, а також виконує роль посередника в особистісно-оцінному просторі читацької самоідентифікації, адже надає викладові власні акценти щодо значущості окремих елементів нарративної історії.

В оповіданні Тимотея Бордуляка “Гаврило Чорній” (1898) нарративна історія відцентровується від особистого життєвого простору розповідача. Його “промінь зору” окреслює ключові повороти сюжетної лінії, задає настроєву тональність і впливає на рецептивно-інтерпретаційну проекцію твору загалом. Деталізація реалістичного дискурсу досягається введенням просторово-часових та приватних фактографічних деталей: “Року 1890 в последніх днях місяця серпня вїздив я драбнястим возом зі всіма моїми манатками і в мрачнім розположенню духа в село Хмелів обіймати посаду народного вчителя. Се була моя перша посада (курсив і підкреслення наші. – Л. М.-Б.)” [1, 209]. Перцептивно-ідеологічне домінування

наратора переконливо засвідчує власне нараторський текст, який в експозиційній частині твору концентрує експресію та привертає увагу читача саме до психологічного стану того, хто надалі відтворюватиме події: “Хоч і як ще я був молодий, однак мав я вже настільки досвіду, що не потребував прикладати рожевих надій до тої посади, як і взагалі до цілого учительського стану, до котрого я через довгі літа о власних силах добивався – не з покликання, а з конечності...” [1, 209], а презентація нарації взаємозалежнює обставини описового та внутрішньопсихологічного рівнів: “Той мрачний настрій душевний вимігся у мене єще більше, коли я, вїхавши в село, не увидів нігде на улиці живої душі. Всюди пусто, мов замів; навіть дітей нігде не було видно” [1, 209]. Граматична форма 1-ої особи сприяє створенню рецептивної ілюзії причетності до саморозвитку подій у фікційному світі. Наратор щоразу засвідчує власну причетність до ситуації, що розгортатиметься і втягуватиме дедалі ширше коло персонажів. Якщо від початку читач знайомиться з Гаврилом Чорнієм, то поступово населення твору збільшується: до участі “запрошені” дружина персонажа, його донька, ще згодом – зять. Знання наратора про життєві перипетії Гаврила складається з багатоголосся непоіменованих осіб, яке транслюється в монолозі вїята у гетеродієгетичній формі викладу. Тобто фрагмент розповідного тексту розщеплюється на мікровикладові рівні, причому текст наратора цілком витісняється текстом персонажа (який в цьому контексті виконує функцію власне наратора, котрий моделює екстрадієгетичну ситуацію).

Важлива для презентації наративної історії приватна біографія персонажа викладена досить детально, стилістика тексту засвідчує його посилену емоційність. Подальша розповідь відтворює події, що відбуваються тут і тепер, тож ключовим стає чинник особистої причетності джерела викладу до його суті. Не менше зацікавлення викликає той факт, що наратор позиціонується не лиш як учасник викладеної історії, але й як один із центральних її рушіїв. Намагання допомогти доньці Гаврила, підсилене відповідними емоціями, завершується кардинальними змінами в житті персонажів, а отже – розвитку сюжетної лінії загалом. Зупинка в динаміці перипетій пов’язана із встановленням відносної емоційно-психологічної рівноваги передусім наратора: “Було довкола тихо <...> Мені було дуже приємно, але заразом я почував себе серед тої тихої березини так самітним, так опущеним, що мене огорнув нагло якийсь неозначений смуток, якась туга...” [1, 220]. Для читача істотна не так деталізація власне душевного стану розповідача, як мотивація його поведінкової активності і кардинальна зміна наступних елементів наративної історії. Артикуляція викладу в конкретній особі дає підстави уможливити паралелізм двох сюжетних ліній прозового твору: розповідь про деякий період життя наратора синхронізується із обставинами (найчастіше драматичного плану) реального життя сторонніх щодо нього персонажів. Оповідання Т. Бордуляка форматує рецептивну інтригу, позаяк складно визначити, яка з двох наративних історій домінує в системі розповідного дискурсу. Приватна біографія учителя із численними подробицями та емоційними переживаннями становить основу викладу, однак співучасть наратора у важливих



подіях у житті інших своєрідно висуває на авансцену дії саме Гаврила, радше процес його моральної деградації та каяття.

“Межовим стовпом” текстової інтерференції вважаємо стилістику текстів наратора та персонажів, адже усі інші рівні планів точки зору – перцептивний, ідеологічний та граматичний – цілком синтезовані. Цікаво, що мовлення наратора також диференціюється: емоційна напруга та концентрація думки зосереджені у невласне-прямій мові, водночас моменти активності передаються переважно в діалогічній формі. З огляду на особливості наративної стратегії Т. Бордуляка варто застановитися на внутрішній трансформації різних способів передачі мовлення наратора та його думок у внутрішній монолог, через який панорамно оцінюється все викладене і виявляється особа розповідача: “Я ще раз окинув взором Гаврила, ще раз глянув на нього, здаєсь, послідній раз в житю, мені зробилося жаль єго, до очей тиснулись мені сльози <...> Я пішов дальше і став роздумувати над житєм Гаврила Чорнія і подивляти не висліджені стежки провидіння <...> Я колись так щиро бажав <...> Однак мені не повелось <...> Він був навіть щасливий, але те єго щастє також було цілком інше від того, котре я для нього колись придумував...” [1, 258]. Випадкова зустріч учителя з убогим чоловіком стала початком презентації двох різних як з позиції смислу, так і в подієвій структурі історій, однак фінальна частина оповідання акцентує рецептивні зусилля на їх з’єднаності, на завершенні деякого цілісного етапу з життя усіх учасників відтворених подій. Особисті долі наратора та персонажів сплелися в єдиний психологічний портрет особистості, яка шукає, яка знає про свою безпорадність та відчуває її, проте знаходить моральні сили для кардинального зламу існуючої реальності.

Критично-іронічний гомодієгетичний наратор екстраполює особистий досвід на ситуацію, визначену як типову для певної історичності, однак унікальну щодо часової тривалості в оповіданні Осипа Маковея “Нещасна пригода” (1898). Про особисту участь в розгортанні сюжетної лінії, надто про особисту ініціативу та активну роль у ній наратор заявляє в експозиційній частині твору: “Зовсім несподівано був я при кінці 19 століття свідком нещасної пригоди, яка навчила мене не маловажити нашої літератури” [6, 8]. Водночас на рівні перцептивно-ідеологічного плану точки зору зауважуємо форматування оцінної парадигми тексту, що втілюється у створенні певного комунікативного середовища: “Така пригода вже, може, не лучиться нікому з українців-русинів у 20 столітті, і тому я розповім її на пам’ятку щасливим внукам і правнукам” [6, 8]. Персональний тип наратора можемо артикулювати завдяки конструкції “Я потребував книжки п.з. “Колоски з рідного поля” і прийшов до одного товариства купити її (курсив наш. – Л. М.-Б.)” [6, 8], тобто активність і динаміка розповіді зосереджуються навколо безпосереднього центру викладу. Наратор-персонаж перебуває в центрі історії, однак сприймає її до певної міри відсторонено, ніби збоку. Ситуація пошуку книжки набуває світоглядного драматизму, емоційної напруги. Тематична трансформація стає можливою завдяки зміні позиції наратора: з активної дійової особи він мимоволі перетворюється на фіксатора подій, на стороннього спостерігача. Поступово

суб'єктивна заданість твору, його конкретна адресація (українцям-русинам ХХ ст.) витісняється цілковитою об'єктивністю відтворення ситуації, в якій наратор відходить на другий план художнього часопростору, залишаючи концентрацію емоційної напруги за постаттю безпорадного урядника. Зрештою, заявлений намір розповісти про “нещасну пригоду” реалізується у гіперболічному соціально впізнаваному типі персонажа.

Частина оповідань Ольги Кобилянської зламу ХІХ–ХХ ст. представлена увиразненням екстрадієгетичної ситуації в фокусі погляду гомодієгетичного наратора. Зокрема, психологічна новела “Жебрачка” (1895) вводить читача у світ емоційної кульмінації настрою наратора, граматично артикульованого в 1-ій особі викладу. Основою сюжету є така вагома особистісна гармонія людини із зовнішнім світом, що спонукала я-розповідача до піднесення, творчого злету і мала підстави втілитися в інтрадієгетичній ситуації: “Всюди якнайбільше сонця. Ніколи не видалась мені зелень лісу такою живою, інтенсивною; безхмарне, прозоре небо ніколи таким синім, лагідним. Я цілком потонув у тім виді <...> Те замало сказано. Я відчував сю препишну красу природи кожним нервом; їв її очима, упивавсь її існуванням, а до того всього і знав, що сили, котрі становили мою душу, збудила вона, що викохала їх сама-самісінька вона” [4, 324]. Наступна фраза активізує рецептивну діяльність: “Щаслив, хто може розуміти її!” [4, 324], а далі повертає сюжет з описового рівня на психологічний і відкриває подробиці зміни настрою наратора: “Непоборима охота заволоділа мною записати нині одну вже часто обдуману ідею” [4, 324].

Деталізація самозаглиблення у перипетії внутрішнього душевного стану структурує виклад у формі ретардації: “...почав я впорядковувати думки. Вони піддаються, вони і супротивляються, вони розпорошуються, вони глузують собі з мене <...> я не можу!!” [4, 324] і графічно позначається як максимально напружений. Тому горизонт читацького сподівання окреслює наративну історію, переказану наратором про самого себе в певний період творчого піднесення. Однак наступний фрагмент тексту кардинально змінює типологічну атрибуцію викладового центру, погляд вихоплює не лише закапелки свідомості, але й провокативну деталь зовнішнього світу. Як виразну ознаку наративної стратегії авторки зауважуємо введення в первинний сюжет на етапі його кульмінації зав'язки вторинного сюжету. Диференціація обох сюжетів може відбуватися на підставі трансформації активності наратора-персонажа із інтелектуально-настроєвої в поведінкову. На деталізований незвичайний емоційний стан значеннево “нашаровується” постать незвичайної жебрачки: “Вона не жебрає, як се чинять люди сього роду їм уже властивим способом. Вона й не співає. В неї нема навіть того жебрацького тону, до котрого чоловік у тих сотворінь уже звик і котрий доти вражає, доки ті істоти перед очима. Ні; в неї того нема. Вона скавулить. Все наново в однаковім tempo від високих до найнижчих тонів (курсив наш. – Л. М.-Б.)” [4, 324]. Як бачимо, наратор апелює до особистого досвіду читача, запрошує його до співучасті й порозуміння. Зайве втручання стороннього голосу зупиняє розвиток первинного сюжету, однак психологічний стан наратора увиразнюється

згромадженням конструкцій: “Стараюсь не звертати на се уваги і пробує бути ніби глухим” – “Може прецінь раз перестане!” – Се може чоловіка довести до божевільства і наявністю поведінкового парадоксу – бажанням не чути голосу і нестримним бажанням побачити його носія: “Мене немов щось пхає ще, щоб я побачив її! Вона тут!” [4, 324–325].

Загалом характерною ознакою нарративної стратегії О. Кобилянської варто вважати послідовність емоційного дискурсу. Хоча б раз засвідчена кардинальна переміна настрою отримує в процесі сюжетного розвитку нові й нові підтвердження. Порушення очікуваної гармонії особистості з навколишнім світом з його кольорами та звуками логічно завершує фінальна фраза твору: “Несказанно гидке чувство заволоділо мною” [4, 326]. У стилістичному плані спостерігаємо різку відмінність у форматуванні досконалого фікційного світу природи та душевного стану людини і обставин реального предметного світу без жодних додаткових відтінків відтворення індивідуальності. Саме таким чином, як видається, втілена оцінна парадигма викладу, змодельована його інтерпретаційна площа.

Саркастичний гомодієгетичний наратор репрезентує ідеологічно та суспільно важливу ситуацію в оповіданні О. Кобилянської “Мужик” (1895). Контури екстрадієгетичного простору з елементами фактологічної деталізації визначені в експозиційній частині твору: “Скільки разів чую регементову музику, все пригадується мені одна пригода з молодих літ. Се діялося в однім великім місті в місяці серпні і якраз у полудневій порі (курсив наш. – Л. М.-Б.)” [4, 366]. Отож граматичні ознаки особи вказують на причетність наратора до розгортання подальшої ситуації. В оповіданні варто диференціювати кілька рівнів художнього часопростору: узагальнення викладу зосереджується у свідомості я-розповідача, ґрунтуючись на обставинах комунікативного середовища, однак рушієм конфлікту несподівано стала цілком випадкова зустріч або радше спостереження за ходом війська. Фокусування історії подається через погляд і сприймання наратора, причому вихоплює із пам’яті драматичні моменти його особистої біографії: “Мої очі вп’ялися в його величезні, грубі, з сухоти аж почервонілі, шкіряні черевики, і я собі уявив на його нозі глибоку рану. Се уявлення викликало в мене миттю множество найприкріших спогадів з військового життя. Я згадав всей труд його і всю утяжливість служби його (курсив наш. – Л. М.-Б.)” [4, 367]. Граматичні вказівники планів точки зору сприяють акцентуванню психологічної кульмінації твору. Адже саме цей факт – виокремлення з “сеї маси”, “математично зложеного механізму” постаті одного чоловіка – дає читачеві підстави означити момент найвищого емоційного напруження наратора-персонажа, коли між спостерігачем та скаліченим військовиком встановився тісний внутрішньопсихологічний контакт. Одночасно поглибилася прірва між наратором та усіма раніше виписаними персонажами. Більше того графічно етичний дискомфорт позначений у тексті: “... як смієте забувати, що знаходитесь в *нашім* товаристві? – В *чийім* товаристві? – спитав я. – В товаристві польок!.. (курсив автора. – Л. М.-Б.)” [4, 368]. Моральна та світоглядна проблема набувають у гомодієгетичному викладі особливої гостроти, адже персоніфікують настрій та спогади в максимальній напрузі.

Варіантом екстрадієгетичної наративної ситуації, сфокусованої через сприймання гомодієгетичного наратора, є оповідання О. Кобилянської “Поети” (1899), чия жанрова характеристика дана автором – “фантазія”. Специфіка художнього часопростору полягає у явній диференціації “реального я” та “підсвідомого я” у внутрішній структурі викладового центру. Центральним персонажем твору є власне оповідач, тому правдивими були б підстави означувати його наративну природу інтрадієгетичною ситуацією, тобто розглядати виклад як презентацію “про себе”. Однак текст пропонує дистанціювати свідоме та підсвідоме, рецептивно проектує їх на різних носіїв. Тому читач заглиблюється у фікційний світ, в якому психологічний стан наратора існує ніби в контексті сторонніх впливів. Тому оповідач позиціонується як один із персонажів, а не як єдиний чи домінуючий персонаж: “Була в мене колись поранкова душа. Се значить стільки, що щастя, сонячне проміння, весна <...> За се мав я дякувати поетам. Вони так ви моделювали мене, що в кожній хвилині я був вразливий на штуку і красоту. А се велике добро, правда?” [4, 419]. Наративна потреба в окресленні широкого інтерпретаційного дискурсу виявляється у розмежуванні “я – інші”, а також у введенні в текст безпосереднього звертання до читача. Комунікативна спрямованість твору виказує цікаву рису наративної стратегії О. Кобилянської – артикульовану чи приховану рецептивну настанову тексту, яка часто акцентована у тексті, або ж передана стилістично.

Отже, українська мала проза кінця XIX – початку XX ст. засвідчує активізацію наративної стратегії, пошук нових форм викладової структури. Гетерота гомодієгезис екстрадієгетичного наративу зосереджує погляд на перипетіях власного емоційного стану, на ситуативних враженнях і переживаннях. Відбувається залучення читача до активного співтворення сугестивного поля тексту, форматування ним особистої оцінки прочитаного. Пропорційна рівність часток “своє” та “чуже” у викладовому просторі більшої частини творів дає підстави для поглибленого психологічного аналізу та практичної реалізації модерністських художньо-стильових прийомів.

#### Література

1. Бордуляк Т. Твори / Т. Бордуляк. – К. : Держлітвидав УРСР, 1958. – 478 с.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / І. Денисюк. – Львів : Науково-видавниче товариство “Академічний експрес”, 1999. – 280 с.
3. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт // Фигуры : [в 2-х т.]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60–280.
4. Кобилянська О. Ю. Твори : [в 2-х т.]. / О. Кобилянська ; [упор., авт. передм. та прим. Ф. П. Погребенник]. – К. : Дніпро, 1988. – 1988. – 540 с.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
6. Маковей О. Твори : [в 2-х т.]. / О. Маковей. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Художня проза. – 1990. – 500 с.
7. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопедический справочник / [ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. – М. : Intrada, 1996. – 319 с.
8. Тесленко А. Прозові твори. Драматичні твори. Вірші. Листи / А. Тесленко. – К. : Наук. думка, 1988. – 476 с.

9. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

#### **Анотація**

Досліджена нарративна структура окремих прозових творів української літератури кінця XIX – початку XX ст. Доведено, що поетологічний формат вирішення нарації в українській малій прозі цього періоду засвідчує певну калейдоскопічність: тривання міметичної традиції класичного реалізму поєднується з художньо-психологічними пошуками, втіленими у розмаїтих формальних експериментах. Особливість малої прозової форми полягає в одночасному прагненні до деталізації фікційного світу та усвідомленості власної формальної обмеженості, а отже смислотворчої відповідальності. Представлена диференціація екстрадієгезису відкриває перспективу розуміння максимального рецептивного ефекту як складової форматування цілісної індивідуально-авторської викладової стратегії.

**Ключові слова:** мала проза, екстрадієгезис, гомодієгетичний наратор, гетеродієгетичний наратор, плани точки зору.

#### **Аннотация**

Исследована нарративная структура отдельных прозаических произведений украинской литературы конца XIX – начала XX вв. Доказано, что поэтологический формат решения наррации в украинской малой прозе этого периода свидетельствует об определенной калейдоскопичности: продолжение миметической традиции классического реализма совмещается с художественно-психологическими исканиями, воплощенными в разнообразных формальных экспериментах. Особенность малой прозаической формы состоит в одновременном стремлении к детализации фикционного мира и осознании собственной формальной ограниченности, а значит, смыслообразующей ответственности. Представлена дифференциация экстрадиэгегазиса открываает перспективу понимания максимального рецептивного эффекта как составляющей форматирования целостной индивидуально-авторской повествовательной стратегии.

**Ключевые слова:** малая проза, экстрадиэгегазис, гомодиегетичный наратор, гетеродиегетичный наратор, планы точки зрения.

#### **Summary**

Narrative structure of particular prosaic works of Ukrainian literature of the end of the 19<sup>th</sup> – beginning of the 20<sup>th</sup> century is studied. It is proved that the poetological format of the decision of narration in the Ukrainian short prose of this period demonstrates certain kaleidoscopic features: the duration of mimetic tradition of classical Realism is combined with artistic and psychological searches embodied in various formal experiments. The peculiarity of small prosaic form lies in simultaneous desire for fictional world detailing and realizing its own formal limitation and hence sensemaking responsibility. The presented differentiation of extradiegesis opens the perspective of understanding the maximum receptive effect as a constituent part of formatting a coherent individual-authoring narrative strategy.

**Keywords:** short prose, extradiegesis, homodiegetic narrator, heterodiegetic narrator, point of view layouts.