



## “НАРАТОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК”: ДО ПРОБЛЕМИ “ПОРОЗУМІННЯ І КУЛЬТУРИ СПІЛКУВАННЯ”

*Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль:  
Астон, 2002. – 173 с.*

За сучасних умов плюралізму теоретичних і методологічних орієнтирів, різноманіття інтерпретаційних технік, коли одні науковці послугуються “старою” мовою, а інші активно змінюють горизонт наукових парадигм, природно, виникає “криза термінологічної системи” (СіЧ. – 2001. – № 4. – С. 5–14). Водночас через “... неофітське заковтування всього підряд, ... літературознавчий second (чи third) hand” (СіЧ. – 2001. – № 4. – С. 77), через невиробленість теоретичного інструментарію потерпає і літературна критика, і надзвичайної ваги питання нової історії української літератури. Адже навряд чи можна проаналізувати художній текст, скажімо, сучасної прози, послугуючись традиційною термінологією.

Заповнити лакуну, що виникла в цьому питанні, й покликаний нещодавно опублікований у Тернополі “Наратологічний словник”.

Його автор, наголошуючи на важливості перенесення термінологічного апарату з наратології (теорії оповіді) на український ґрунт, звертає увагу на незаперечний факт: “... застосування нової, невідомої термінології, яка часто незрозуміла непідготовленому читачеві й викликає його спротив” (с. 3).

Природність зацікавлення наратологією можна означити словами Т.Гавриліва: “Наше ставлення до світу виявляється... у тому, як ми його, світ, ословлюємо. Ословлення світу – це оповідання історій про світ. Історій про світ оповіджено так багато, що світ раптом став оповідженою історією. Сьогодні кожна спроба оповісти свою історію про світ – то творення палімпсесту. Світ як оповіджена історія дедалі більше виявляється внутрішнім світом, в тому числі внутрішнім світом мови”<sup>1</sup>. Як оповідаються (розповідаються) історії про

світ, у чому їхній сенс – саме це й намагається з’ясувати наратологія.

Тож ретельно укладений О.Ткачуком український словник із теорії оповіді заслуговує на увагу: завдяки вдалій структурі видання розкривається зміст як базових наратологічних категорій, так і дотичних, але суттєвих для з’ясування комунікативного аспекту семіотичних і лінгвістичних понять, що ілюструються прикладами.

Підбір термінів свідчить про обізнаність укладача, який ґрунтовно вивчив теоретичний і методологічний підхід наратології до художнього тексту. О.Ткачук подає не тільки короткі дефініції, що пояснюють певне значення терміна, а й докладні характеристики понять, розміщених у другому пункті словникової статті. Існують і перехресні покликання, які сприяють орієнтуванню читача в контексті лексеми. Посилання на інші терміни дають змогу увиразнити сутність поняття в системі наратологічних категорій, а відтак охопити всю панораму теоретичного інструментарію.

Оскільки наратологи досліджують, *що і як* розповідається в художньому тексті, то вповні доречно укладач словника вирізняє динамічний аспект: стан, подія, акт, акція, випадок.

“Стан [state]. Стан системи (чи її частини) в певний проміжок дії; сукупність елементів, що характеризується певними властивостями і відношеннями у проміжок часу чи місця; ситуація. Наратив є зображенням однієї або більше змін стану” (с. 128).

Приміром, “подія [event] – це зміна стану, проявлена в дискурсі процесуальним твердженням у модусі робити чи траплятися”. Отже, “подія може бути акцією або актом (коли зміна вводиться актом: “Марія відкрила вікно”) (с. 103).

“Акція – серія пов’язаних подій, що виявляють свою єдність, значимість і рухаються від початку до середини й до кінця; синтагматична організація актів” (с. 10).

<sup>1</sup> Гаврилів Т. Знаки часу. Спроби прочитання. – Івано-Франківськ, 2001. – 228 с.

“Акт — 1. Поряд з випадком один із двох мотивованих видів наратованих подій; зміна стану, викликана агентом і виявлена в дискурсі процесуальним твердженням у формі дії; акція. “Марія розв’язала задачу” являє собою акт” (с. 8).

Випадок трактується у словнику як зміна стану, не зумовлена агентом, а тому вона “проявляється у дискурсі процесуальним твердженням у модусі випадку”: “Почався дощ” (с. 19).

Докладне цитування прикладів, у яких розкривається динаміка тексту, спростовує твердження О.Ткачука, що приклад “Марія відкрила вікно” — це подія. (Можливо, тут спрацює застереження автора стосовно вивчення оповіді антропологами, фольклористами, істориками, навіть психоаналітиками та дослідниками інших галузей). Однак сфера застосування термінології, як видно з передмови, найперше стосується художнього тексту.

У лінгвістиці важливу роль у розрізненні динамічного аспекту виконують доконаний і недоконаний види дієслів. Конкретніше цей процес досліджує Є.Падучева: “Для дії, оскільки вона здійснюється агентом, який ставить перед собою мету, виникає поняття успішного завершення: дія завершується успішно”<sup>2</sup>. Тобто, “Марія відкрила вікно”.

З літературознавчого погляду події в сюжетному творі забезпечують зв’язність тексту, адже між ними виникають глибинні логічні й причинні зв’язки, кожна наступна подія впливає з попередньої. Тобто зв’язність ототожнюється з мотиваційною динамікою ситуації, наведеної в тексті. Йдеться про модель сприйняття та проникнення в логіку внутрішньотекстової структури. Поведінка персонажів, їхня взаємодія і створюють динамічну зв’язну ситуацію. (Про що так чи інакше сказано і в словнику).

А тому літературна подія — це фіксована зміна у світовідчутті чи в поведінці наративного суб’єкта. Наприклад, “Марія вже ніби і звикла до нього. Тепер, при хворобі матері, радилась з ним, коли не було сусідок, не бридила вже його допомогою”<sup>3</sup>.

Це свідчить про нерозробленість питання кваліфікації *дійового* аспекту в художньому тексті. Проблема постає тоді, коли з’ясовується особливість сучасних текстів — протиставлення й зіткнення подробиць звичайного плину буднів, концентрування уваги не на чомусь ви-

нятковому, не на особливій події, а на найбуденнішому, пересічному. Подія, таким чином, не виступає основним засобом організації всіх елементів твору, адже наративні акції персонажа не вкладаються ні в наративну схему, запропоновану А.-Ж. Греймасом<sup>4</sup>, ні в традиційну схему сюжетних вузлів.

У надкороткій новелі Г.Пагутяк “Одного разу Вавилонська вежа...” відсутня історія, тобто наратив із акцентуванням не те що на хронології, а й навіть на причинності подій (якщо такими їх можна назвати). Що ж у такому разі об’єднує наративну структуру в цілісність, як відбувається процес змістотворення?

Мінімальні розповідні одиниці вкладаються у формально послідовні частини (за текстом):

1. “З цією думкою ти заходиш туди, де підлога вистелена найкращими намірами...”

2. “Твоя черга за тією жіночкою в окулярах, з вузьким підборіддям. У кишенях нема нічого, чим би можна було побавитись, але ти все-таки знаходиш пересипаний тютюновими крихтами вчорашній сон...”

3. “Коли десь опівдні настає твоя черга і ти несміливо заходиш, тебе зустрічає надута потвора з риб’ячими очима і каже:

— Чого тобі треба?

Ти плутано пояснюєш нижчому духові суть справи і він посилає тебе у кімнату 666. Годі порозумітися з нижчими духами. А вищі на тебе не мають часу...”

4. “Тобі лишається залізи в ящик для сміття і закрити за собою кришку... Ти сам усе з’їси: лушпиння з картоплі, гнилі помідори, консервні бляшанки, старі газети, недопалки”<sup>5</sup>.

Наратор фіксує кожну якісну зміну (свої дії); причинно-наслідкові зв’язки, які б визначили сутність історії як такої, початок і закінчення дій персонажа відсутні: хтось заходить в установу, довго чекає, хоче вирішити якусь справу, вона не вирішується, хтось іде з установи до... смітника. Сенс усього, що відбувається, лежить поза межами дій — у “ненаративних” фрагментах, що скупо натякають на душевний настрій, думки, почуття суб’єкта. Тобто це розповідні одиниці нединамічного аспекту, які проясняють його рефлексії. У тексті новели вони несуть суттєве комунікативне навантаження: читач оцінює примітивність дій персонажа через векторно спрямовані до нього ознаки емоційного стану: “Ці прикрі вересневі ранки, ці сірі вересневі

<sup>2</sup> Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). — М., 1996. — С.17.

<sup>3</sup> Покальчук Ю. Август // Десять українських прозаїків. Десять українських поетів. Антологія сучасної прози. — К., 1995. — С. 116.

<sup>4</sup> Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // Пер. с фр. и примеч. Г.К.Косикова / — Вестник МГУ. — Серия 9. — Филология. — № 1. — 1996. — С. 118–135.

<sup>5</sup> Там само.

ранки, коли туман ладний розплакатися при вигляді блідого змученого сонця, цей пронизливий холод, який мокрим рядом накриває непокриту голову — що тут скажеш? Пережили весну, пережили пекельну спеку влітку, переживемо і осінь”<sup>6</sup>. Усе це разом із наративними діями персонажа підсилює атмосферу безпросвітності, нудьги, апатії. Адаже найголовніше для персонажа — це порозуміння з людьми, яке зникло, можливо, саме з початком будівництва Вавилонської вежі.

Для суб’єкта нарації є тільки сучасне, воно з’ясовується як тотальність даного буття, характеризується марністю матеріального світу: “перетікання” людей в установах і т.ін. супроводжується непорозуміннями, створюється ефект безглуздості існування.

Хто такий суб’єкт нарації? Для з’ясування цього питання зайвими будуть уточнення за віковим, соціальним ценом. Він — суть не що інше, як те, що відбувається з ним “зараз-тут”. Отже, специфічність такої наративної структури зумовлена ігровою настановою, символічністю, які формують текстовий простір — самобутній, оригінальний, вартий читацької уваги.

Дії персонажа в новелі Г.Пагутяк “Одного разу Вавилонська вежа...” не домінують, тому що не несуть основного змістового навантаження і подані фрагментарно. Сенс з’ясовується лише в поєднанні їх із “ненаративними” моментами роздумів персонажа.

Подібні ситуації нечітких подій (або й їхня відсутність) притаманні текстам К.Москальця “Спроба подорожі”, О.Лишеги “Квіти в темній кімнаті”, “Відчуття весни”, Г.Пагутяк “Інші”, Ю.Гудзя “Станція Віта Поштова” та інших письменників-вісімдесятників. Наративи цікаві тим, що абстракт (“та частина наративу, яка підсумовує і вміщує його ідею чи головний задум”) (с. 5) реконструює сам читач, зіставляючи статичні та процесуальні наративні твердження. Ось чому докладного вивчення з погляду наратології вимагають безфабульні (у трактуванні традиційного літературознавства<sup>7</sup>) художні тексти.

Неправомірним видається пояснення терміна фабула у другому пункті словникової статті: “Головні випадки наративу; нарис ситуацій і подій, які мисляться окремо від залучених до них персонажів чи тем, що ними ілюструються” (с. 144. Курсив наш. — В.П.). Твердження російських формалістів про розмежування фабули й сюжету, яке наво-

дить О.Ткачук, мало б проявити, чому події можуть існувати окремо від персонажів. Однак констатації того, що фабула — основний матеріал, який оформлюється сюжетно, в даному разі замало. Справді, Борис Томашевський, визначаючи конструктивні функції героя, наголошував, що він може зовсім не належати фабулі, у фабулі ж як системі мотивів може бути відсутній герой і його характеристики. Він — результат сюжетного оформлення матеріалу, що, з одного боку, є засобом нанизування мотивів, а з другого — ніби втіленою мотивацією зв’язків мотивів<sup>8</sup>.

Герой (персонаж), таким чином, кваліфікується як один із елементів композиції. Проте з наратологічного (а не з формалістського) погляду історія (фабула) утворюється із низки подій у їхній хронологічній послідовності, в їхній довготривалості, взаємовідношеннях із акторами, які їх породжують чи їм підкоряються тощо. Актор (персонаж або одухотворений предмет), використовуючи дію як матеріал, робить із неї історію, тобто фабулу; фокалізатор, відбираючи дії й обираючи кут зору, під яким він їх подає, робить із них розповідь; наратор перетворює все в розповідний текст<sup>9</sup>. Із другого боку, в художньому тексті не існує вказівок стосовно того, що вводиться як самоціль, а що слугує для цього мотивацією. Адаже тільки про людину і для людини створюється художній світ. Тобто в художньому тексті історія (фабула) не мислиться окремо від залучених до неї персонажів.

Докладнішого висвітлення в словнику, на нашу думку, вимагає стаття “Автор”. Схематично акт художньої комунікації на всіх рівнях виглядає так:

<b>Рівні художньої комунікації</b>	<b>Розповідні інстанції</b>
Позатекстовий	Реальний автор-реальний читач
Абстрактно-комунікативний	Імпліцитний автор-імпліцитний читач
Дискурсивний	Наратор-нарататор, експліцитний автор-експліцитний читач
	Актор

<sup>8</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. — С. 202.

<sup>9</sup> Ця концепція була розроблена М.Балем. Див.: Ильин И.П. Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы (Обзор) // Семиотика. Коммуникация. Стиль. Сборник обзоров. — М., 1983. — С.153–157.

<sup>6</sup> Пагутяк Г. Одного разу Вавилонська вежа... // Кур’єр Кривбасу. — 1996. — № 53-54. — С. 19.  
<sup>7</sup> Фащенко В.В. Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.) — К., 1968. — С. 172; *Из студий* про новелу. Жанрово-стильові питання. — К., 1971. — С. 174-175.

Тобто кожен рівень має свої пари кореспондентів і респондентів художньої інформації, а фігура автора набуває чіткішого окреслення.

Питання розрізнення реального й імпліцитного автора як абстрактного вияву реального було розроблене американським наратологом У.Бутом<sup>10</sup>. Як універсальну категорію для позначення авторської присутності в тексті він вводить поняття “імпліцитний автор” (the implied author), а поряд із ним послуговується термінологічним перифразом “авторське друге я” (the authors second self). У процесі творення письменник, на думку У.Бута, формує “імпліковану версію самого себе”. Отже, термін “імпліцитний автор” (чи “авторське друге я”) виникає в дослідника як опозиція терміну “реальний автор” і чітко корелює з категорією “образ автора” у працях В.Виноградова.

Імпліцитний автор, як і імпліцитний читач, “письмово не фіксуються в тексті”. Це — абстрактна розповідна інстанція, відтворена читачем у процесі читання як припустимий, імпліцитний “образ автора”. Письменник “створює не просто ідеальну, безособову “людину взагалі”, але припустимий варіант “самого себе”, який відрізняється від припустимих авторів, що зустрічаються нами в творах інших людей”, — зазначав У.Бут. Це свідомість, в якій всі елементи тексту мають смисл.

Парою для даної розповідної інстанції є імпліцитний читач, що, виходячи з наратологічних уявлень, відповідає за створення абстрактної комунікативної ситуації, завдяки якій літературний текст (як закодоване автором повідомлення) розшифровується, тобто прочитується і перетворюється на художній твір. Це образ отримувача повідомлення, який розуміє всі конотації автора, різні “стратегії” тексту, тобто “образ читача”, яким його уявляє автор.

Такий підхід вважаємо найбільш вдалим, він дає змогу чітко розрізнати реального (біографічного) автора й деяку свідомість, що виявляється в тексті, створюючи ідеальну “людину взагалі”. Цей процес відбувається на абстрактно-комунікативному рівні. На фіксованому (письмовому) рівні в художньому тексті проявляється суб’єкт викладу, тобто той, хто безпосередньо веде мову — наратор.

Якщо мова — це засіб комунікації та матеріал літератури, матеріальна її субстанція, то

<sup>10</sup> Бут У.К. Риторика художественной прозы (глава из книги (пер. с англ. Г.К. Косикова)) // Вестник МГУ. — Сер. 9. — Филология. — 1996. — № 3. — С. 132–159.

впорядковане письмове мовне повідомлення окремого суб’єкта становить дискурс. Саме ця складна єдність дає уявлення про учасників, мету, умови і сприйняття комунікації.

Досліджуючи різні типи повісткування, різні форми актуалізації образу “імпліцитного автора” у прозі, У.Бут розрізняв персоніфікованих і неперсоніфікованих розповідачів (dramatized and undramatized narrators). Письмово фіксованими, персоніфікованими він називає тих, чії образи мають не менш яскраві психологічні й характеротворчі обриси, ніж персонажі, про яких розповідається.

Крім того, У.Бут розрізняє “достовірних і недостовірних розповідачів”. Достовірні, надійні (reliable narrators), на думку дослідника, — це ті, чії вчинки чи судження відповідають поглядам і переконанням імпліцитного автора. Навпаки, недостовірний розповідач (unreliable narrator) — той, чия позиція не може бути ототожнена з авторською.

У.Бут визначив ще одну категоріальну дихотомію, що відображає свідоме/несвідоме ставлення наратора до себе як до суб’єкта розповіді. “Рефлектуючі наратори” (self - consions narrators) усвідомлюють себе письменниками, відчують себе учасниками гри з читачем, що відбувається ніби без участі автора. Зазначимо, що такі наратори більше властиві жанрам великої форми, але українські вісімдесятники ХХ ст. у своїх новелах, оповіданнях теж вдаються до таких експериментувань.

Експліцитний автор — це своєрідна “фігура в тексті”, розповідач, який належить до художнього світу і веде розповідь від першої особи, тобто “фіктивний автор” усього твору або його частини<sup>11</sup>. Наприклад, в оповіданні В.Трубая “Яма” експліцитний автор проявляється так: “Я не знаю, коли увреться моя розповідь, а тому даруйте, якщо вона буде плутаною, бо ніколи добирати слова. У мене обмаль часу. Хіба міг хто подумати, що за якісь дві доби... Ні, це щось жажливе, цього не може досягнути людський розум...”<sup>12</sup>. Експліцитний читач — це розповідна інстанція, що виникає на дискурсивному рівні разом із експліцитним персонажем, який виступає слухачем зверненої до нього розповіді (наприклад, онука діда Ониська в новелі В.Мастєрової “Вовкулака”)<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — Москва, 1996. — С. 165.

<sup>12</sup> Трубай В. Яма // Кур’єр Кривбасу. — 1999. — № 119-121. — С. 79.

<sup>13</sup> Мастєрова В. Вовкулака // Десять українських прозаїків. Антологія сучасної прози. — Київ: “Роккард”, 1995. — С. 52-58.

Ця інстанція виникає й тоді, коли зафіксований експліцитний автор звертається до свого читача: “Але однак — уявіть, що межі міста округлі, як межі курячого яйця. Уявіть задля того, щоб легше було бути поза межами, але не віддалившись кудись аж ген, а бути ближче чи далі від самого центру...”<sup>14</sup>.

Отже, поділ на рівні художньої комунікації та вияв розповідних інстанцій значно пришвидшить процес з'ясування філологами специфіки художнього тексту.

Тож нарративна схема, запропонована О.Ткачуком, а також піраміда Фрайтага, в якій наявні такі вузли, як “вихідний момент, експозиція, висхідна дія, ускладнення, клімакс, зміна, низхідна дія та катастрофа” (с. 9), що характеризують жанр трагедії, навряд чи “приживеться”. Адже традиційні елементи сюжету (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка) відбивають динаміку твору.

На окрему увагу заслуговує поняття “екзистент”. У наратологічному словнику воно трактується так: “Актор чи річ із оточення: підмет і присудок у наративі “Рифка подивилась на стіл” (І.Франко. “Борислав сміється”) позначають екзистентів. Разом із подіями екзистенти є основними складниками розповіді” (с. 40). Стосовно образу людини в літературі І.Львін зауважував: “За розмовами, пошуками, виявами і теоретичними обґрунтуваннями того, як передається повідомлення, художня інформація, втрачається більш суттєвий момент — аналіз змісту аспектів комунікації — що передається. І тут неможливо обійти теоретичним мовчанням... проблему персонажа...”<sup>15</sup>.

Безумовно, буття потенційно доступне для осягнення лише через присутність людини, що М.Хайдеггер і називає екзистенцією (хоча М.Мамардашвілі простежує цю тезу ще в теорії Декарта)<sup>16</sup>.

Формою артикуляції буття виступає нарратив, тобто розповідь як спосіб єдиного буття тексту.

Довколишній світ, у якому людина завжди шукає себе як особистість, вимагає певної стратегії поведінки. Людина первісно втягнута в буття у світі, де живе і діє серед речей. Цей первинний момент перебування М.Хайдеггер відрізняє від вторинної (похідної) форми, яку він називає “знанням” про світ.

Прикладом такого знання можуть бути новели В.Назаренка<sup>17</sup>, в яких письменник, а відтак його наратор, демонструють прагматичний підхід до речей: лампи, велосипеда, дзеркала. Читач розуміє, що людина повинна повернути первинне ставлення до речей як до суто вжиткових. Якщо ж цього не відбувається, речі гіперболізуються, часто аж до абсурду (оповідання Б.Жолдака “Натільний”).

Річ у тім, що персонажі художніх творів, які перебувають на трагічній хисткій межі між “я”-тілом, “я”-духом, “я”-світом, “я”-іншими, можуть іменуватися екзистентами. Такими виявляють себе й одухотворені предмети, які ведуть розповідь або опосередковано впливають на внутрішній світ, почуття персонажа (рожева капка в оповіданні Лесі Українки “Жаль”, ліс, якому властиві людські риси, в повісті М.Коцюбинського “Тіні забутих предків” та ін.).

Отже, екзистентами вважатимуться ті персонажі, які через семантичні характеристики та логіку антропоморфних дій переживають духовну спустошеність, байдужість чи ренегатство, абсолютність буття, страх, відчай, самотність, страждання тощо. Екзистентами ж із неодухотвореного матеріального, прагматичного світу будуть ті, які допомагають розкрити сутність персонажа на всіх рівнях: сюжетному, образному, символічному та ін., а не будь-які речі з оточення персонажа.

Попри все, вивчення художніх текстів із погляду теорії розповіді виглядає перспективним, адже це позаідеологічна методологія аналізу тексту. “Наратологічний словник” О.Ткачука — вкрай необхідний для сучасного літературознавця, а робота над адаптацією зарубіжних термінів цікава й актуальна.

Вікторія Поліщук

<sup>14</sup> Назаренко В. Механічне яйце // Прапор. — 1990. — № 4. — С. 41.

<sup>15</sup> Ильин И.П. Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы (Обзор) // Семиотика. Коммуникация. Стил. Сборник обзоров. — М., 1983. — С. 161.

<sup>16</sup> Мамардашвили М.К. Картезианські роздуми. — К., 2000. — 311 с.

<sup>17</sup> Див: Поліщук В. Герой, персонаж, актант, актор — розмежування термінів (на матеріалі малої прози В.Назаренка) // Слово і Час. — 2001. — № 12. — С. 48–56.