

Наталя Мафтин

СТАНОВЛЕННЯ НАРАТИВНОЇ СТРАТЕГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НОВЕЛІСТИКИ

У всіх культурах слово наділялося магичною здатністю — еманувати буття. Французький лінгвіст Л.Теньєр слушно зазначає, що навіть найменша фраза вже становить маленьку драму, синтаксичні компоненти якої породжують класи дієслів, іменників і прислівників. Завдяки такій базовій структурі фраза перетворюється на виставу, яку “людина, що мовить” розіграє сама перед собою¹.

Проблема оповіді як літературознавча проблема присутня вже у вченні Протагора — обґрунтуванні ним природи діалогічної форми викладу. Оповідь як стратегія художнього тексту цікавила також Платона. У III книзі “Держави”, розвиваючи теорію наслідування, він розмірковує над поділом оповіді на просту й наслідувальну. Наратор як інкарнація духу вислову привертає увагу й Арістотеля. Теорію розповіді обмірковували й укладачі східнослов'янських риторик та поетик XVII—XVIII ст. Зокрема, Феофан Прокопович говорить про розповідність як “інструмент опису”², М.Довгалевському належить спроба дефініції цього поняття: “Наративна частина — це пояснення винайденої та обдуманної речі шляхом опису обставин, шляхом дигресій, введення розповіді, поетичного вимислу, уподібнень і різних почуттів”³. Питання наратології залишається одним із центральних і в літературознавстві нашої доби.

Наративна стратегія тексту здійснюється через упорядкування подій в інтригу, вміщення їх у часопросторові межі витворюваного автором тексту. Таке упорядкування має наслідувати об'єктивну реальність, хоча, звісна річ, “оповідання — то наче коло, що залишає життя за своїми межами; це не означає, що життя ніяк не стосується оповідання, однак його зв'язки з реальністю — відсторонюючі”⁴. Справді, оповідна техніка художнього твору спрямовується на досягнення ефекту достовірності. Наратор, мовби такий собі деміург, еманує зі своєї свідомості, свого досвіду новий, вповні автономний світ, у якому актанти і їх взаємини завдяки оповідній техніці впорядковуються в інтригу. В автономній цілісності художнього тексту нарація є тією першоосновою, на базі якої формується композиція та інші жанровизначальні чинники твору. Нарация визначає і часопросторові межі, бо час оповіді (себто, час, в якому перебуває оповідач) і хронологічний час перебігу подій взаємодіють між собою завдяки зміні “часоприсутності” самого автора. Ця напередвизначеність, напередзаданість жанрово-композиційних параметрів літературного твору наративним суб'єктом виявляється і в тому, що, навіть дотримуючись модерної (чи постмодерної) естетики, автор, здавалось би, зумисне відсторонений від дійсності, орієнтується на досвід власного світосприйняття — цілого оцінного комплексу, проектуючи його на одного або кількох суб'єктів, представлених у структурі.

Наративний суб'єкт водночас становить продукт певного (але необхідного) дистанціювання автора від власного я, завдяки чому оповідь наче розпадається надвоє: на те, що потрібно розповісти, — об'єктивну реальність (звичайно, як уже наголошувалось, пропущену через суб'єктивну рецепцію автора й трансформовану у світобачення наратора, котрий створює ілюзію цілковитої незацікавленості — об'єктивності) і суб'єктивний вияв цієї об'єктивної реальності

¹ Цит. за: Рикеф П. Время и рассказ: Конфигурации в вымышленном рассказе. — Москва; Санкт-Петербург, 2000. — Т. 2. — С. 52. Далі автора й сторінку зазначаємо в тексті.

² Прокопович Ф. О поэтическом искусстве // Соч. — М.; Л., 1961. — С. 360.

³ Довгалевський М. Поетика: (Сад поетичний). — К., 1973. — С. 176.

⁴ Бланшо М. От Кафки к Кафке. — М., 1998. — С. 160.

в індивідуальній долі персонажа (чи персонажів), із яких один — це, за образним висловом М.Бланшо, “упривілейоване я”, що є тим пунктом, з якого “видно всі кінці світу”. Автор, розвиваючи чи доповнюючи себе в героєві (чи в героях) твору, здійснює свою біографічну функцію, водночас визначаючи і наратора, і спосіб нарації, ту специфічну, функціональну лише в тексті “інкарнацію духу вислову”, що становить основу художнього твору, його “плазму”, з якої народжується нова реальність. Народження художнього твору, на думку дослідників проблем наратології (Рікера, Еліста, Бланшо, Барта), — це виокремлення яскравого голосу наратора, дистанціювання його мовлення як оформленого акту висловлювання, “конфігуруючого акту, що керує побудовою інтриги” (Рікер). Адже автор будує об’єктивний корелят своїх почуттів шляхом своєрідного заперечення свого життєвого досвіду, дистанціювання від самого себе. Аналізуючи манеру викладу Кафки, М.Бланшо зазначає: “Література встановлює всередині того, хто пише, певну дистанцію, проміжок (сам по собі фіктивний), без якого він не зміг би нічого висловити. [...] Автор говорить із невимірної дистанції”⁵. Саме ця дистанційованість завперш властива художній белетристиці — оповіді про приватне життя. Такого типу оповідність (із дистанційованими суб’єктивною та об’єктивною структурами) є продуктом вибору в певний історичний момент. П.Рікер, досліджуючи наративну конфігурацію оповідання історичного й вигаданого, зауважує: “Привілеєм вигаданої оповіді порівняно з історичною є здатність розпадатись на акт висловлювання й саме висловлювання. [...] Розповідати — це означає вже “розмірковувати” про ті події, про які йдеться. Завдяки цьому оповідне “з’єднання разом” містить можливість дистанціюватися від власного продукту і тим самим роздвоїтись” (Рікер, 68). На наш погляд, із цієї прикмети вигаданої оповіді впливає ще одна, досить істотна у плані розрізнення художньої белетристики й літописів, своєрідність: літописний текст моделюється за принципом “людина у світі та історії”, художній — “світ та історія в людині”. Літописець-історіограф фіксує факти, він не намагається дистанціюватися од них, не претендує на роль деміурга. Художній твір — це буття, реципійоване через суб’єктивне світовідчуття митця, трансформоване в оцінну систему наратора; це реальність, що постає з частинок певної особи автора, його досвіду фізичного, духовного, діяльного чи споглядального.

“Людина, що мовить”, усвідомлюючи себе креатором, дистанціюючись од власного досвіду, трансформує множинність епізодів у єдину й завершену історію. Так виникає інобуття, центр якого — стилізований під об’єктивність кут зору автора, розповідь у якому починається “in media reas” і робить зигзаги в минуле, аби пояснити певну ситуацію. Історична ж оповідь плине від народження персонажів до їхньої смерті й “заповнює всі часові інтервали” (Рікер). Уже наголошувалось, що вивчення проблем наратології тісно пов’язане з проблемою інтриги та художнього часу. Зокрема, інтрига трактується як позначення корелята наративної дії (Рікер, 18), “форми, де епізоди підпорядковуються конфігурації”, наголошується, що традиційним у літературознавстві (з часів Арістотеля) є акцентування визначального впливу інтриги на поетику жанру. Однак дослідник зауважує, що в прозі новочасній інтрига втрачає свої панівні позиції: “... поняття характеру в сучасному романі [...] навіть вступає в суперництво з поняттям інтриги” (Рікер). І все ж для певних жанрів, зокрема новели, передовсім класичної, відмінної від ліризованої малої прози ХХ ст., інтрига становить визначальний чинник. Упорядковуючи факти через наративну сітку в певній часовій послідовності (чи, навпаки, через порушення послідовності), новеліст дбає про гостроту інтриги, бо вона — “сіль” цього жанру.

⁵ Там само. — С. 80.

Типологія модусу оповіді на рівні побудови інтриги передбачає й типологію часового континууму, адже сам акт висловлювання розпадається на час, в якому перебуває оповідач, і хронологічний час подій. Якщо світ оповідача не обмежений часовими рамками (оповідач може звертати свій погляд у минуле персонажів, роздумувати над їхнім майбутнім), то персонажі твору перебувають лише в художньому теперішньому часі. На думку М.Бахтіна, хронотоп також належить до жанровизначальних чинників⁶. В.Зінченко на основі праць М.Бахтіна, Б.Кормана, Д.Лихачова у статті “До питання про межі розповідних жанрів в літературі нового часу” висловлює цікаве припущення щодо одного з можливих підходів до жанрової диференціації прози: “Чим вужчий просторово-часовий континуум оповідача порівняно з відповідним континуумом сюжету, тим грандіознішою, ширшою у просторі й часі буде уявлятися читачеві зображена у творі дія. І навпаки, чим ширший просторово-часовий континуум оповідача порівняно з просторово-часовим континуумом сюжету, тим вужчою, замкнутішою буде уявлятися дія твору”⁷.

Через історичні модифікації художнього часу у словесному творі можна простежити й певні етапи становлення наративної стратегії белетризованої прози. Д.Лихачов, аналізуючи художній час у давньоруській літературі, зупиняється на специфічних рисах поетики літописного тексту й тексту белетризованого. Однією із прикметних рис поетики літопису дослідник вважає їхню зорієнтованість на “події в широкому сенсі цього слова”⁸. Себто літописці й хроністи оминають події приватного життя. Окрім того, в літописному тексті відчуття часу менш суб’єктивне, ніж у художньому, де час може мати різну тяглість – спресовуватись, бігти, а може й тягнутися. У художньому тексті є авторський час – час, що може сконцентруватись у тому пункті, з якого наратор веде розповідь, а може й мати певний діапазон коливань – то обганяти розповідь, то відставати од неї. “Час у художньому творі – це не тільки і не стільки календарний відлік, скільки співвіднесеність подій” (Лихачов, 494). Часто художній текст має кілька форм часу, що розгортаються в різному темпі. Це також сприяє ілюзії об’єктивності, адже в реальному житті людина перебуває в пункті перетину часових площин минулого, теперішнього, майбутнього – спогадів, реалій, мрій. В літописах, житіях, ходіннях оповідь ніколи не повертається назад і не забігає наперед.

Специфічною рисою поетики давньоруської літератури є й відсутність сюжетного зображення подій – адже немає інтриги, є лише окремі факти, що стосуються певних подій. “Літописець зображає весь хід історії, а не співвіднесеність подій. Він описує рух фактів у їхній масі” (Лихачов, 545). Однак саме в річищі цих жанрів давньоруської літератури можна простежити народження сюжетності: “Вже у “Повісті минулих літ” хронологічний зв’язок подій час від часу переривається літописцем уведенням сюжетних оповідей: то про помсту Ольги древлянам, то про білозерських волхвів, то про походи Володимира Мономаха. [...] Література долала документ. Замість документів про минуле, зібраних у величезних літописних зведеннях, виявляється тенденція до реконструкції минулого у зв’язних літературних оповіданнях” (Лихачов, 555–556).

Простежуючи становлення елементу белетристичності в давньоруській літературі, деякі дослідники, зокрема Г.Павленко, І.Єрьомін, В.Черепнін, розглядають літописні сюжети (зокрема Г.Павленко – сюжети про Ольгу й Володимира) в

⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исслед. разных лет. – М., 1975. – С. 235.

⁷ Зінченко В.Г. До питання про межі розповідних жанрів в літературі нового часу // *Поетика*. – К., 1992. – С. 206.

⁸ Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. – Т. 1. – Ленинград, 1987. – С. 490. Далі автора й сторінку зазначаємо в тексті.

динаміці, що дає змогу висвітлити появу й розвиток основних ознак белетристики – розповідності й сюжетності. В.Черепнін у своєму дослідженні “Степенної книги” звертає увагу на принципово іншу, ніж у літописах, нарративну стратегію представлених текстів: розподіл матеріалу відбувається вже не за суто хронологічним принципом, а за окремими князюваннями, описаними у вигляді зв’язних оповідань⁹. Себто акценти з “усього ходу історії” зміщуються на “співвіднесеність подій”. Надособистісне начало літописання поступається началу особистісному, простежуються перші паростки психологізації, в центрі уваги автора події вже не “в широкому сенсі цього слова” (Лихачов), а приватного характеру, отже, й людська душа. На наш погляд, ще в есхатологічних житіях вияскравлюється одна з тих проблем, яка в подальшій, белетризованій, літературі посяде чільне місце – життя і смерть. Нехай ця проблема ще не викристалізувалась як трагедійна антитеза, однак умотивована нею апокаліптична модель світу провіщає подальшу трансформацію апокаліптичної парадигми – в модель літературної інтриги.

У поширених житіях Ольги і Володимира (XVI–XVII ст.) “...суха констатація фактів у першій частині короткого життя поступово переростає в розповідь, яка насичується подіями, описами, елементами характеристик і деталями обстановки”¹⁰. Саме в коротких, сюжетно викладених епізодах із приватного життя, введених у поширені житійні тексти, ми схильні вбачати одне із джерел жанру української новели. Досить переконливо на користь цієї думки свідчить і здійснений Г.Павленком аналіз двох розповідей із життя Ольги (XVI–XVII ст.): про знайомство Ігоря з Ольгою та про їхнє одруження. Перша розповідь вирізняється поглибленою сюжетністю, в якій автор тяжіє до впорядкування фактів, тут присутній елемент інтриги, – все це надає оповіданню справді більше літературного характеру, ніж літописного. Яскравим прикладом перемоги літератури над документом є й художньо викладений епізод сватання до київської княгині древлянського князя Мала. До новелістичної організації сюжетного матеріалу наближаються й літописні оповідання про загибель Святослава в бою з печенігами та про виготовлення з його черепа чаші (дослідниця завважує тут ремінісценції з мандрівного сюжету про передбачену долю), літописне оповідання про перемогу руського воїна-кожум’яки у двобої з печенізьким богатирем.

Становленню новелістичного жанру в давній українській літературі значною мірою сприяла і рецепція популярних на той час західноєвропейських ехемпла – прикладів із збірок “Speculum Magnum exemplarum” (“Велике дзеркало прикладів”) та “Gesta Romanorum” (“Римські дії”), компіляцій анекдотів і фацецій із чернечого життя. В невеликій за обсягом прозі белетристичного характеру набуває продуктивності принцип побудови інтриги з анекдоту – qui pro quo. Ба навіть у легендарних повістях (“Повість про лицаря і смерть”, “Повість про богобоязного молодика”, “Повість про царя Сонхоса”) морально-етичного спрямування “...на передньому плані застається життєва ситуація, яка ставить героя перед тією чи іншою морально-етичною альтернативою, і ті пригоди [...], що їх переживає герой у перипетіях сюжету повісті, котрі мають переконати читача в помилковій позиції героя. При цьому авантюрний елемент у багатьох із них набуває цілком самостійної естетичної цінності”¹¹. Мала проза української літератури XVII ст. містить чимало запозичених сюжетів. Популярності зажив віршований переклад новели Боккаччо про трагічне кохання Зігізмунди (Гізмонди), доньки салернського князя Танкреда, та його слуги

⁹ Див.: Черепнін В.А. Русская историография до XIX века. – М., 1957. – С. 102.

¹⁰ Павленко Г.І. Становлення історичної белетристики в давній українській літературі. – К., 1984. – С. 62.

¹¹ Кречотень В.І. Українська література XVII ст. // Українська література XVII ст.: Синкретична писемність, поезія, драматургія, белетристика. – К., 1987. – С. 23.

Звіздарда (Гвіскарда). Цей сюжет, на думку В.Крекотня, прийшов у давню українську літературу з польського перекладу Ієроніма Морштина. Типовими фацеціями, що прижились на українському ґрунті, є фабули “Приповісті про трьох молодиків, як обдурила їх одна вдова своїми фортелями вельми штучно” та “Повісті о єдином королі, котрий ходив со злодієм вночі красти. Если би бив красти не пішов, то би бив ізгинув злою смертю”. Ці твори — яскраве свідчення того, що сама сутність новели як жанру, її своєрідного мислення, вже була вловлена досить тонко. Інтрига “Приповісті...” оформлена як анекдотичне непорозуміння за певної ситуації (щоправда, зумисне вигаданої хитрою вдовою): аби позбутися набридливих і непорядних залицяльників, жінка вигадує їм випробування, мотивуючи це бажанням перевірити надійність їхніх почуттів (тут чується певне відлуння мотиву ініціаційних випробувань із чарівної казки). Перший залицяльник (а кожен із них вважає, що випробування удостоївся лише він) мусить звечора піти до церкви, забрати з домовини, що стоїть там, мерця й покласти попові під двері, сам же лягти на місце небіжчика чекати, аж доки “оддзвонять утренью”. Другий має піти до церкви і в білому балахоні зі свічкою стати над домовиною, в якій, мовляв, лежить померлий сусід хитрої вдови. Третью належить убратися в чорну одіж і, тримаючи залізного гака, простояти над домовиною до ранку. Ясна річ, усі троє поперелякували один одного майже до смерті. Майстерно виписане кульмінаційне загострення постає як наслідок вдалого нарративного розв’язання — упорядкування фактів в інтригу, воно спроектовується і в нарративне розв’язання проблеми фіналу: всі три “младенці”, боячись ганьби й глузувань, мусили рятуватись втечею.

Аналізуючи специфіку давньоукраїнської белетристики XVII ст., В.Крекотень зауважує: “Протягом усього століття зростає зацікавленість читачів дрібними оповідними жанрами розважально-повчального характеру. Ці оповіданнячка наповнювали численні збірники. Популяризаторами їх у найширших колах населення були проповідники, котрі охоче наводили у своїх казаннях як “прикладі” різноманітні оповідання релігійного, а також світського змісту”¹².

У жанрі “прикладів”, як уже згадувалось, передусім маркується ситуація, добирається фабула, що своєю незвичайністю, гостротою має зацікавити слухача. Саме ехемпра часто лягали (чи не найчастіше — “Дії римлян”) в основу фабули багатьох новел. Слід зазначити, що саме із “Дій римлян” взято й популярний сюжет про вперту жінку, що дражнить чоловіка навіть потопаючи. Жанр “прикладів” найповніше представлений у давній українській літературі в ораторській прозі видатних українських письменників-гомілетиків другої половини XVII ст. — А.Радивиловського та І.Галятовського. Багата спадщина М.Радивиловського й ґрунтовне дослідження її Крекотнем дають цікавий матеріал для вивчення порушеної нами проблеми — модусу нарації української новели, її витоків.

За приписами поетик, проповідь у XVII ст. будувалася згідно з певними правилами. Тобто ораторський твір ставав уже твором літературним, набував певних художніх ознак. З усіх композиційних частин проповіді (ексординуму, нарації, конклюдії) літературознавчу цінність становить передусім основна частина — нарація, виклад. Адже новела, як відомо, — це розповідь про незвичайне (чи незвичне — нехай і на повсякденному матеріалі). У проповіді ж, зокрема в її центральній частині, оратор для підтвердження висловленої в ексординумі моральної тези наводить, як приклад, цікаву та ефектну подію. Більшість сюжетів-“прикладів” А.Радивиловського (це аргументовано доводить Крекотень) запозичені зі збірок західноєвропейських теоретиків церковного красномовства — Аллена де Лілля,

¹² Крекотень В.І. Українська література XVII ст. ... — С. 23.

Св. Бонавентури, Хумберта Романського, і особливо – Жака де Вітрі та Йогана Герольта. Звичайно, “прикладі” – це не розвинене ще в деталях оповідання, а радше схема сюжету, така собі “квазіновелістична” форма, яка не досягла наративної розгорнутості класичної новели пізнішого часу. Їй ще належить пройти етапи з нижчого реєстру бодай до середнього через стилістичну обробку, взаємодію та синтез різноманітних оповідних жанрів, через драматизацію новелістичного конфлікту з подоланням “ситуативності”, наративізацію комічного ядра традиційних анекдотів, звільнення від дидактизму, ілюстративності. І все ж осердям жанру “прикладів”, що об’єднує анекдоти-мемораболи, апофегми, легенди, байки, фацеції, казки, диспути, параболи, стає перенесення “вторинної” історії (однієї з низки фактів, що використовуються для ілюстрації певної тези) з “маргінесів” тексту в емоційний епіцентр наративного поля.

Процес “визрівання” новели з анекдота, байки, легенди пов’язаний із певними закономірностями, що їх можна простежити на жанрово-тематичному розмаїтті “прикладів” із ораторської спадщини А.Радивиловського. Часто літературна новела, маючи витоки у фольклорі, твориться шляхом наративізації паремій – розгортанням коротких і влучних прислів’їв, приказок, загадок у цілий новелістичний сюжет. У сюжеті №215¹³ наративізується народне прислів’я “горбатого могила виправить”. Тут уже простежуються елементи поетики новелістичного жанру: напруга викладу, несподівана розв’язка. При цьому “сіллю” фабули стає не вчинок жінки, котра, аби провчити свого чоловіка-п’яницю, занесла його на цвинтар і поклала до старого склепу, а через певний час, гадаючи, що той уже проспався, прийшла наче б то з парастасом. Справді новелістичним поворотом сюжету є відповідь чоловіка: “Прошу тебе, коли приходитимеш сюди, принось краще горілки!”

Ще виразніше наративізація (навіть на рівні пуанта) помітна в апофегмах. Тут ситуативним поворотом стає несподівана репліка персонажа. “В анекдотах-апофегмах увага оповідача зосереджується на ситуації і на реакції на неї героя оповідання. Естетичним центром апофегми є кмітливість, мудрість, дотепність, дошкульність і швидкість, а часто і несподіваність цієї реакції. Виявляються ці її якості не стільки в дії, вчинку героя, скільки в його словах: типова форма реакції – репліка, відповідь, висловлювання. Відповідно до цього конструюється й сюжет: його завдання зводиться до зумовлення реакції героя, нею він розряджається, вона служить йому пуантом”¹⁴. Яскравим прикладом таких перетворень слугують наведені Кречотнем сюжети про єгипетського селянина, про Евкліда, про тирана та філософа.

У сюжетах-фабулах наявна дещо інша модифікація пуанта: “сіллю” тут є хитра витівка героя (сюжет про кмітливого ювеліра). На матеріалі сюжетів-фабул А.Радивиловського простежується тенденція до новелізації фацеції: розгортається фабула (сюжет ділиться на кілька епізодів), увиразнюється конфлікт, вияскравлюється психологічне тло. Майже як типова новела класичного ґатунку оформлений сюжет №219 про богобоязного шляхтича. Щоправда, тут іще зберігається виразний дидактичний струмінь, моралізаторська сентенція, однак від суто ілюстративної функції сюжет відходить і постає як довершений інтригуючий літературний твір.

Рецепція західноєвропейських літературних сюжетів, жанрових модифікацій малої прози давала поштовх і появі творів вповні оригінального характеру. Такою видається

¹³ Кречотень В.І. Оповідання Антонія Радивиловського. З історії української новелістики XVII ст. – К., 1983. – С. 123.

¹⁴ Там само. – С. 108.

вставлена в літопис Самійла Величка автономна оповідь, відома під назвою “Новела про Сатира”. Сюжет цього твору дослідники (Л.Помпео, В.Соболь) виводять із четвертої пісні поеми Торквато Тассо “Визволений Єрусалим” (зної в Україні завдяки перекладові П.Кохановського), анонімної польської сатири “Sejm piekielny”, частково – з поеми Я.Кохановського “Satyr, albo dziki monz” та, значною мірою, з фольклорного оповідання про нечисту силу в подільському лісі Недоборі. Вигадане оповідання (“Новела про Сатира”), введене в ширший контекст історичної оповіді – літопис, посилює трагізм історичних подій. Адже “Новела...” вміщена в тому ж вісімнадцятому розділі, де йдеться про збройний конфлікт між гетьманами Дорошенком та Самойловичем, поруйнування Чигирин. Використавши такий прийом (уведення в літопис оповіді про подію, що трапилася з окремою особою), автор увиразнив апокаліптичну масштабність і трагізм руйнації. С.Величко дотримувався приписів тогочасних поетик: “Автор ставив перед собою завдання прославити козаків у творі, що примирив би між собою дві протилежності – історію і возвеличення, історіографію і риторичку, як це радили робити трактати епохи бароко”¹⁵.

“Новела про Сатира” дає цікавий матеріал щодо становлення наративної парадигми української новелістики, бо засвідчує процес переходу наративної конфігурації історичної оповіді в оповідь, вигадану стосовно окремої особи.

На користь новелістичного принципу організації введеного Величком твору свідчить передусім згадуване вже співвідношення художнього часу: просторово-часовий континуум оповідача тут ширший, ніж сюжету. Актанти “Новели про Сатира” є дзеркальною проекцією подій і постатей, що творять, сказати б, силове поле літописної оповіді: поява нечисті в подільському лісі Недоборі імпліцитно натякає на вторгнення турків до Чигирин. С.Величко переносить історичну оповідь у трансцендентну площину через надання їй форми епосу. Автор “... намагається “здивувати” читача, зливаючи в єдине ціле дивовижні і гротескні образи...”¹⁶. Оце “намагання здивувати читача” і є виявом новелістичного “інтересу”, новелістичного зерна, котре хоч і не проростає в інтригу, все ж присутнє у творі імпліцитно і впливає на темпоралізацію логічних відносин. Наративна модель “Новели про Сатира” формується як оповідь в оповіді: “...один скитський анахорита, що тулявся після розорення турчином свого монастиря сам–один у пустині, клякнув був у лісовій густині на молитвах. Він побачив і почув ту розмову сатирів, що точилася поблизу нього [...] і, повернувшись до свого Скитського монастиря, оповів, що чув, братії, яка тут лишилася, і та сатирива розмова покотилася тоді, здається, повсюди”¹⁷. Себто маємо спробу новели в обрамленні, хоча й досить схематичному: наративна парадигма твору стає цілком зрозумілою аж із процитованого заключного коментаря, який, власне, і мав розгорнутись у чітку новелістичну композицію: либонь же і “скитський анахорита” натерпівся чимало страху, доки слухав розмову козлоногих істот – представників далеко не янгольського світу. Однак С.Величко ще намагається розв’язати проблему динамізації моделі через описовість.

Кілька моментів із Сатиричної оповіді цілком заслуговують бути трансформованими в новелістичне загострення (“...здригнулася піді мною земля, і не знаю, чи вона, чи нечисті духи викинули мене вихором угору від землі з моєї яскині ...”; або ж: “Коли ж був посланий бридко гарківливий голос того рогу, тоді всі недобрські дерева захиталися і моє зі мною мало не впало. Була відразу

¹⁵ Помпео Л. “Новела про Сатира” Самійла Величка: джерела і літературні моделі // *Літературознавство*. Матеріали ІV конгресу МАУ. – К., 2000. – С. 117.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Величко С. Повісткування літописная... . – К., 1851. – Т. 2. – С. 207.

після того по всьому Недобру велика буря, невимовне сум'яття і вихори, від яких всі звірі побігли й полетіли з великим поспіхом геть з Недобра”¹⁸.

І хоча ці потенційно “новелістичні” епізоди не розгортаються в новелістичну інтригу, все ж їх акцентування, а також виразний елемент випадковості в сюжеті свідчать про імпліцитно присутній тип саме новелістичної організації цього твору. Досліджуючи поетику “Повісткування літописного” Самійла Величка, В.Соболь завважує в “Новелі про Сатира” зіткнення кількох поглядів на те, що відбувалося в лісі, і це, на її думку, надає творові саме новелістичної напруги й динамічності¹⁹. Ця закінчена і зв'язна розповідь, включена в літопис, становить замкнутий часовий ряд, паралельний до часового ряду описуваних поряд епізодів літопису (вторгнення турків). Майстерна зміна кутів зору в новелі (розмова сатирів, промова Люцифера, розповідь ченця-самітника) свідчить про реалізацію модусу оповіді на рівні інтриги. Представлений в новелі Величка основний оповідач заздалегідь повідомляє про подальший розвиток викладених ним подій; в такому випадку оповідач “недвозначно стверджує свій нарративний акт як наступний стосовно історії, яку він розвідає”²⁰. Ця позиція оповідного голосу у вигаданому оповіданні сприяє історизації вигадки, себто ствердженню її достовірності або ж ілюзії об'єктивності оповіді. До того, хронотоп “Новели про Сатира” позначений і неявно присутнім у ній топосом історичного часу літопису.

Таким чином, у всьому корпусі давньоукраїнської оповідної прози, що має різноманітну генезу — фольклорні джерела, запозичення із європейських літератур, літописні тексти, простежуються певні етапи становлення новелістичного мислення, його нарративної стратегії. З плином часу надособистісне начало літописання поступається особистісному, акценти з масштабного ходу історії зміщуються на співвіднесеність окремих подій. Вже в коротких, сюжетно викладених епізодах із приватного життя, котрі вміщені в життях Ольги і Володимира, в центрі уваги — не хід історії, а людська душа. Факти вже не виступають лише документальним свідченням події, вони, завдяки вдосконаленню оповідної техніки, впорядковуються в інтригу, — автора цікавить не так їх історична достовірність, як ілюзія достовірності вигаданого, новелістичне “зерно”, він намагається здивувати, вразити читача. На матеріалі давньоукраїнської прози (зокрема творчості А.Радивиловського) можна простежити, як народжувалася новела з різних жанрових утворень: анекдота, легенди, байки, фацеції. Новелізація легенди відбувається через дегероїзацію персонажів, байки — через відмову від зооморфності, алегоризму, дидактизму, “прикладів”, через відхід од церковної тематики та подолання ілюстративності. Хоча слід зауважити, що тенденція до дидактизму та ілюстративності зберігатиметься ще в українській літературі впродовж майже половини ХІХ ст. Становлення нарративної стратегії української новели шляхом нарративного розгортання сюжету з прислів'я, приказки, загадки, анекдота, фацеції — цікавий етап утвердження наратора, літератури загалом.

м.Івано-Франківськ

¹⁸ Там само. — С. 207.

¹⁹ Соболь В. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко. — Донецьк, 1996. — С. 150.

²⁰ Женетт Ж. Новый повествовательный дискурс // Фигуры: В 2 т. — М., 1998. — Т. 2. — С. 194.

