

БЕЗФАБУЛЬНА “МАЛА” ПРОЗА ВІСІМДЕСЯТНИКІВ:

НАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Актуалізація досліджень із теорії оповіді в літературознавстві й розвиток поняття наративу (який розглядається не лише як розповідь, композиційна форма тексту, відмінна від описів, роздумів чи діалогічних реплік, а як особлива конфігурація подієвості в текстотворенні) зумовили перегляд проблеми типології жанрів. Специфіка тих чи тих типів літературних творів з’ясовується не з позиції історичної поетики, а під кутом зору сюжетно-розповідних висловлювань (дискурсів) разом із деякою фабулою (історією, інтригою).

Справді, кожен наратив, зокрема новелістичний, повідомляє про вигадану або реальну подію чи про ланцюг подій, створюючи центр структури – історію (дієгезис) або фабулу (за формалістичними мірками). Водночас, кожен текст – цілісне впорядковане утворення, що передбачає перервність, перенесення уяви й інші способи організації сюжету, тобто виклад цих подій – розповідь (дискурс). Зважаючи на класичне трактування подієвості як очевидного явища, що в аспекті постмодерністської відмови від лінійної казуальності подієвих рядів набуло нового звучання, а феномен комунікації сьогодні отримує онтологічне значення, доцільним видається переосмислення цього структурного рівня поетики, особливо з дискурсивних позицій.

Якщо спосіб художнього витлумачення людського життя передбачає подію, то закономірно, що існували (й досі існують) канонічні (традиційні) особливості існування епосу. В їхній основі (романтична, сентиментальна, реалістична проза) лежить конфлікт – протидія позитивного / негативного та неминучість фіналу, задалегідь заданого, визначеного автором або розрахованого на стереотип читачького мислення, на передбачуваність. Уже на початку ХХ ст. поряд із такими традиційними творами з’являються так звані безфабульні тексти, в яких подія втрачає свою об’єктивність, реальний статус. Але якщо в традиційних наративних структурах подія забезпечувала їхню цілісність, то в модерній літературі відбувається переведення наративних (тут у значенні подієвих) структур у дискурсивні. В.Жирмунський звернув увагу на важливий незаперечний факт: на початку 20-х років ХХ ст. противники формального методу визнавали, що існує суто естетична проза, в якій композиційно-стилістичні прийоми витісняють елементи сюжету (зав’язка – розвиток дії – розв’язка). Тобто, на його думку, незначна роль подієвості у творі призводить до наскрізь формальної за художнім принципом його побудови, тяжіє до “чистого мистецтва” [7, 104-105]. Водночас ліризація прози стала чи не першим кроком до безфабульної організації тексту (твори М.Коцюбинського, Ю.Яновського та ін.).

З приводу організації текстів “малої” прози (1917-1967 рр.) В.Фащенко зауважує: “Сюжет має дві різні форми – фабульну і безфабульну. Він розгортається то як подія чи система подій, в які втягнуті люди або які зумовлюються характерами, то як психологічний рух, протиставлення подробиць буття, коли інтрига відходить на другий план або й зовсім відсутня” [18, 174-175; 19, 172]. Студіюючи новелістику шістдесятників, П.Гримич також вказує на дві тенденції в композиційній побудові творів малих форм. Перша тяжіє до чіткості фабульної лінії, виразної інтриги в поєднанні з розповідним, описовим викладом подій. Для другої притаманна безфабульність [4].

Безфабульна конструкція, жанровий диморфізм, нонселективна будова – прикметні ознаки малої прози нового літературного покоління прозаїків 80-90-х рр. ХХ ст. Художній

твір навіть у своїх формальних параметрах не вичерпується сюжетом: спосіб розподілу й подачі подій нарації часто ахронологічний, а зв'язок між ними асоціативний. У новій літературі переважає такий тип формальної структури, коли розвиток подій частково або зовсім відсутній. З теоретичного погляду – це формальна модель, що є носієм сенсу й реалізується у процесі взаємодії письменника та читача, при цьому форму можна розуміти і як спосіб існування деякого змісту, і як його структуру [16, 9]. Попри зміщення події від центру до маргінесу або й взагалі її витіснення, художні тексти подібного гатунку сприймаються не як хаос, а як цілісні конструкції. Як саме діє механізм цілісності? Яким чином текст, усунувши подію, може бути епічним? У чому його сенс?

На жаль, процес розгортання наративу з тенденційною безфабульною організацією залишився поза належною увагою теоретиків. Розповідні тексти, в яких наявні нечіткі сюжетні вузли (або вони цілковито відсутні), невиразність конфлікту – окремий тип наративної структури.

Якщо фабула – розвиток дії в причинно-наслідковій зумовленості, то у так званих безфабульних художніх текстах такі традиційні складові побудови сюжету як експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, втрачають свою дієвість. Фабульний тип розгортання сюжету ґрунтується, зазначає В.Фашенко, “на особливій драматичній події, вищим виявом якої є інтрига, що будується на зіткненні протилежних інтересів окремих людей...”, тоді як нефабульний “ґрунтується на протиставленні і зіткненні різноманітних заряджених подробиць звичайного плину буднів” [19, 191-192]. Посилена увага не до чогось виняткового, не до особливої події, а до найбуденнішого, пересічного, що зображення деталей звичайного потоку життя – особливість художніх текстів вісімдесятиків. Подія, таким чином, не виступає основним способом організації всіх елементів твору, причинно-наслідкові зв'язки відсутні, адже наративні дії не можна означити як певну систему. За умов відсутності мети життя, бажання перебороти страх, охоплення відчаєм, самотністю і стражданням, персонаж діє рефлекторно, часто алогічно і це не сприймається як подія. Щоб кваліфікувати найтоншу фактуру наративної тканини, яку становлять найдрібніші дії – незначні подробиці у поведінці персонажа, що стають основними в прозовому тексті малого жанру, актуальними будуть філософські абстрагування, категорія часопростору.

К.Бремон визначив мінімальні умови, за яких можливий розповідний (безфабульний) текст: наявність “суб'єкта”, з певними властивостями a, b, c, d, який, до того ж, перебуває в початковий момент часу. Розповісти про нього – значить простежити, які із названих властивостей суб'єкт зберіг до моменту $t + 1$, які втратив, а які трансформувалися [8, 200].

Ці зміни К.Бремон називає “послідовностями”. Будь-якій послідовності притаманні три моменти, кожен із яких припускає альтернативу:

- 1) початкова ситуація, яка відкриває шлях до тієї чи тієї дії;
- 2) дія, імплікована початковій ситуації, може або відбуватися, або ні;
- 3) у разі, якщо дія відбулася, вона може зумовити результат.

Йдеться про те, що для розповідних (безфабульних) текстів прикметний не причинно-наслідковий зв'язок між тим, що відбувається, а хронологічний. Відтак дії сутнісні лише тоді, коли хтось про них розповідає (автор, наратор), тобто, коли вони стають об'єктом розповідного дискурсу. Аналіз елементів сюжету в таких випадках, звичайно, неможливий, а якщо й можливий, то практично й змістовно не має сенсу.

Наратологія докладніше з'ясовує особливості буттєвої бази прозового тексту, виокремлюючи стан, подію, акт, акцію, випадок. Якщо стан – це “стан системи (чи її частини) в певний проміжок дії; сукупність елементів, що характеризуються певними власти-

востями і взаємозв'язками у проміжок часу чи на певному місці, за певної ситуації”, то подія – це “зміна стану, що виявилася в дискурсі процесуальним твердженням у модусі *робити* чи *траплятися*. Подія може бути акцією чи актом (коли зміна вноситься агентом...) чи випадком (коли зміна не вноситься агентом...)”. Слід зазначити, що акт – це одинична подія, акція – “серія пов'язаних подій”, агент – “людина або антропоморфна істота, яка виконує акцію чи акт, персонаж, що діє і впливає на розвиток подій” [17, 7, 10, 103, 128]. Таке чітке диференціювання дало змогу наратологам, будуючи структуру комунікації, виокремити *історію* як один із її рівнів. Йдеться про те, що історія стає центром усього наративу, як матеріал опрацьовується автором, щоб стати знаком. Актор (персонаж або одухотворений предмет [9, 14-16]), використовуючи дію як матеріал, зумовлює появу історії; фокалізатор, який відбираючи дію і вибираючи кут зору, під яким її подає, робить із неї розповідь; наратор перетворює все в розповідний текст [10, 146-147].

Отже, історія (фабула) утворюється із низки подій в їхній хронологічній, причинно-наслідковій послідовності, в їхній довготривалості, присутності в тому місці, де вони відбуваються, в їхніх взаємозв'язках із акторами, які їх породжують чи їм підкоряються.

Саме таке структурування дає змогу, по-перше, простежити механізми розгортання нарації та процес сенсогенезу. По-друге, докладне розмежування на стан, подію, акцію, акт, випадок уможливує з'ясування нюансів наративних структур, тобто особливостей зв'язку між розповіддю (історією) і дискурсом (як специфічним способом чи специфічними правилами організації мовної (письмової) діяльності), залучаючи надзвичайно важливу для такого аналізу часопросторову категорію.

Отже, диференціювання динамічного аспекту відіграє важливу роль у побудові наративної структури: це відправний пункт змістогенезу. Якщо у фабульному творі події забезпечують зв'язність тексту, оскільки кожна наступна з них логічно й ситуаційно зумовлена попередньою, то в безфабульних цю роль виконують корелятивні зв'язки динамічних і статичних тверджень.

Збагнути смислову глибину безфабульного тексту на рівні розгонутої буттєво-онтологічної бази, певна річ, неможливо. Метод наративного аналізу, що використовується в сучасній соціології [14, 493-494], дає змогу з'ясувати не лише смисловий аспект, а й структуру безфабульної прози. Початковий момент такого аналізу полягає в тому, що власне наративним фрагментом розповіді (таким, що розповідають про події) і “ненаративним” (що містять аргументацію, описи, оцінки і т.ін.) надається різного значення. В основі цього розмежування лежить наратологічний принцип – нарація, тобто дискурс, що представляє одну чи кілька подій, традиційно різниться від опису й від коментаря, але зазвичай включає їх у себе. Інакше кажучи, сутність наративних фрагментів, що охоплюють мінімум буття, розкриватиметься через так звані ненаративні фрагменти – описи, коментарі, аргументи, що присутні в тексті малого жанру.

Взявши до уваги таке розмежування, а також концепцію наративного аналізу, можна ввести послідовність дій стосовно так званих безфабульних художніх текстів:

1. Формальний аналіз тексту. “Усунення” з тексту всіх “ненаративних” фрагментів, “розкладання” “очищеного” тексту на формально послідовні частини, тобто такі розповідні одиниці, в яких йдеться про дії персонажа.

2. Аналіз наявних знань. До аналізу залучаються “відсічені” попередньо ненаративні фрагменти. Експлікуються та систематизуються виконувані ними функції. Не знаючи подієвого ряду, неможливо було б виявити значення, які мають ті чи ті висловлювання-фрагменти “ненаративного” змісту.

3. Виокремлення і з'ясування розповідної інстанції. Порівняльний аналіз.

4. З'ясування функцій мінімальних розповідних одиниць.

Такий підхід цілком виправданий, тому що враховує контекстно-варіативний поділ тексту на частини, ґрунтується на врахуванні принципу граматичного дослідження трьох його основних функціонально-семантичних типів: розповіді, опису, роздуму. Методику такого аналізу розробив свого часу А.Реформатський. Аналізуючи композицію новелістики, дослідник розрізняв дві аналітичні фази: систематичний опис структури та функціональне вивчення. До першої фази належить розмежування описових і розповідних пасажів (I), класифікація типів повістування (*narratio*) (II), типів опису (*descriptio*) (III) і тематичних структур (IV). Ученого цікавила не класифікація літературних форм (новела, роман), а “систематика питань новелістичної композиції як прийому сюжетоскладання, як тенденції, що пронизує собою різні форми...” [15, 4].

Якщо розповідні пасажі фіксують низку послідовних подій, то в описі йдеться про персонажі або об'єкти, які розглядаються одночасно на “шкалі” часу розповіді”. До таких спроб вдавалися сучасні дослідники, намагаючись виявити структуру художнього тексту. Зокрема І.Гальперін, виходячи з того, що літературний твір – це насамперед висловлювання з властивим смислом, звертає увагу на проблему його композиції. “Під цим терміном слід розуміти деякий вибір моделей організації окремих речень, в якому закріплена певна послідовність їхніх різновидів, однотипна система їхнього поєднання і приблизно однакові логічні зв'язки. Тільки моделювання композиційних структур дасть змогу визначити те загальне, що лежить в основі організації великих відрізків висловлювання, і тим самим забезпечить адекватне декодування змісту, що міститься у структурі цього цілого” [3, 111]. О.Гришина стверджує, що розповідна інформація в художньому тексті містить відомості, які характеризуються динамічністю. Описовий тип повідомлення має статичну ознаку відносно художнього часу. Тип роздумів передає значення позачасового, відносно абстрактного характеру [5, 4-5]. Усі ці спроби з'ясувати межі розповіді, опису, роздумів підпорядковані одній меті: виявити структуру художнього тексту.

Наратологи також беруть до уваги цей аспект бачення проблеми, розділяючи художній текст на історію (чи інтригу) і власне дискурс. Але для з'ясування структури безфабульних творів ефективним виявляється наративний аналіз.

У новелі Г.Пагутяк “Одного разу Вавилонська вежа ...” відсутня повна історія як організуючий центр наративної структури. Що об'єднує її у цілісність, як відбувається процес змістотворення?

Із мінімальних розповідних одиниць (речень) укладені динамічні формально послідовні частини (за текстом):

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

“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 ...”.

“Колись десь опівдні настає твоя черга і ти несміливо заходиш, тебе зустрічає надута потвора з риб'ячими очима і каже:

– Чого вам 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...”.

“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...” [13, 19].

У такій наративній структурі наявна *квазіісторія*, тому що наратор фіксує будь-яку якісну зміну (свої дії), в ній відсутнє формування причинно-наслідкових зв'язків, які б визначали сутність історії як такої, що має логічні початок і закінчення: хтось заходить в установу, довго чекає, хоче вирішити якесь питання, питання не вирішується, хтось іде з установи. Це дії. Логічність історії лежить поза межами подієвості – в ненаративних фрагментах душевного настрою, думок, які дають ключ до пізнання подієвого ряду і навпаки.

За Р.Бартом, це ознакові розповідні одиниці, які допомагають розкрити характер персонажа, його емоційний стан, змалювати атмосферу, в якій розгортаються події [1, 399]. У тексті вони мають суттєве комунікативне навантаження: читач оцінює подієвий ряд через векторно спрямовані до нього ознаки. “Сірі вересневі ранки”, “сірі коридори”, “бліде змучене сонце” – все це разом із наративними діями персонажа підсилює атмосферу безпросвітності, нудьги, апатії. Але найосновніше – це порозуміння з людьми.

Розповідна одиниця “Одного разу Вавилонська вежа ледь не сягнула неба...”, що завершує однойменну новелу, апелює до читача: можливо, саме від цієї біблійної події бере початок непорозуміння між людьми.

Квазіісторія не завершена через специфічну інстанцію-наратора “ти”. Він фіксує свої дії в момент їхнього здійснення. (“Але від тебе зараз дуже тхне, і знову падає дощ” [13, 19]), отже, вони не можуть бути кваліфіковані як подія. Часове існування індивіда “зараз”, просторове “тут” не байдужі для процедури становлення значень.

Розповідь у теперішньому містить і певні філософські сентенції, що зумовлює читацьке розуміння примітивності дій персонажа. Для наративного суб'єкта існує тільки сучасне, воно з'ясовується як тотальність даного буття, характеризується марністю матеріальної дієвості: “перетікання” людей в установах супроводжується непорозумінням, створюється ефект безглуздості існування. Хто такий суб'єкт нарації? Зайве уточнювати його вік чи соціальний статус. Він – суть не що інше, як те, що відбувається з ним “зараз-тут”. Отже, специфічність такої наративної структури зумовлена ігровою настановою у формуванні текстового простору, притаманною постмодерному дискурсу.

Із окремих наративних сегментів і твориться розповідна канва, що презентує послідовне перерахування дій персонажа, чим і досягається динамічність.

Роздум як незалежний особливий тип монологічної мови в новелі Г. Пагутяк представлений групами розповідних одиниць: “Ці прикрі вересневі ранки, ці сірі вересневі ранки, коли туман ладний розплакатися при вигляді блілого змученого сонця, цей пронизливий холод, який мокрим рядом накриває непокриту голову – що тут скажеш? Пережили весну, пережили пекельну спеку влітку, переживемо і осінь” [13, 19].

Наратив як виклад подій у певній послідовності в цій короткій новелі не домінує, тому що не має основного смислового навантаження і представлений фрагментарно. СENS подій з'ясовується лише в поєднанні з “ненаративними” моментами роздумів персонажа.

Отже, мінімум буття, що представлений новелою Г.Пагутяк “Одного разу Вавилонська вежа...” можна кваліфікувати як квазіісторію, тому що повна історія у причинно-наслідкових зв'язках відсутня, а мотиви дій персонажа з'ясовуються через “ненаративні” фрагменти, які мають своєрідні конотативні смисли. Йдеться про “connotatio” – додаткове значення розповідних одиниць “ненаративного” фрагмента. Вони об'єднують в собі оцінку, емотивну, експресивну і стилістичну функції. “Читач здатен зрозуміти принципи побудови художнього змісту за умови проникнення в смислово глибину тексту, яка в значній мірі формується конотативними смислами”, – зауважує Ю.Ладигін [11, 81]. Ось чому “ненаративні” фрагменти, як певна семантична сутність, сприяють роз-

критико незначної буттєвої бази у жанрах малої форми. А відтак – наративної структури окремого типу.

Конотативні значення в художньому тексті актуалізуються різними способами. У надкороткій новелі К.Москальця “Спроба подорожі” вони виникають у “ненаративних” фрагментах роздумів персонажа, пояснюючи короткий подієвий ряд: наратор-персонаж в’їжджає на маленьку станцію потягом, тут, коли поїзд знову рушає, “зустрічається” очима з незнайомим хлопцем, який робить помах рукою, прощаючись.

“Диму ніхто не продає.”

“День також апельсин.”

“Є й у речей сльози, і смертне зворушує розум.”

“Сьогодні все на світі пахне апельсинами і димом.”

“Це станція прожитого дня.”

“Тому вона і пахне апельсинами” [12, 349-350].

Ці репліки наратора-персонажа, виголошені подумки або вголос, свідчать про тривожну, вже не дитячу, але й не дорослу душу двадцятичотирирічного хлопця, який потерпає від самотності, а втеча з дому тільки загострює це почуття. Порожнеча та нудьга спонукають персонажа до сумних, філософських роздумів.

Квазіісторію містить новела Г Пагутяк “Хам, син Ноя”: “Ховали одного з її знайомих... Вони купили пляшку горілки і пішли в парк... Вона випила і вся болісно скорчилася, бо від ранку нічого не їла...”

Потім вони пішли в майстерню до одного художника ... і вона знов пила горілку, бо то все не мало сенсу...”

“До неї підходили люди, які мріяли з нею познайомитись, але вона лише посміхалася. Потім вийшла на балкон і дивилася в кам’яний мішок подвір’я, вчепившись руками в поручні... І розуміла, що її впіймали, що вона вже не вільна..., що її зв’язали... і кинуть у кам’яний мішок. Але її повели кудись далі. І вона згадала те, що бачила багато років тому...” [13, 19].

Хоч дії розгортаються лінійно, але історія не має чіткої причинності, не вмотивована. Що ж зумовило стан безвольної підкореності жінки обставинам? Відповідь на це питання читач шукатиме в “ненаративному” фрагменті – згадці-візії про похорон маленької дитини (можливо, це дитина жінки), зі стежкою із рожевих пелюсток, усміхненим обличчям Хама, сина Ноя. Героїня оповідання не знаходить порозуміння із людьми, болісно шукає того, хто міг би поспівчувати, поговорити.

Текст оповідання адресат сприймає як власне розповідь суб’єкта мовлення, адже постать його не завуальована, а голос “знімається” вже з верхнього пласту тексту. Наратор володіє вищим ступенем знання, тому що вказує на смерть жінки: “...вона знову вирвалася і пішла рожевою стежкою, куди та вела, і замерзлі слова поволі відтавали від подиху смерті...” [13, 19].

Не іменуєчи героїв, не вказуючи місця подій, абстрагуючи ситуацію, Г.Пагутяк підносить розповідь “всезнаючого автора” до рівня символічного – отже, вимагає визнання нової реальності, яка межує з ірреальним. Взагалі, настроєва палітра її творів – рефлексія на трагізм людського буття, осамотіння. Пошуки духовних цінностей у нових вимірах дійсності – основний мотив творчості Г.Пагутяк.

Про свій стан розповідає наратор (рядовий солдат) у новелі О.Лишеги “Відчуття весни”. “Ненаративні” фрагменти (опис відчуттів, пов’язаних із приходом ранньої весни) релевантні діям, що їх виконує персонаж. Саме вони дають підставу говорити про квазіісторію: солдати будбату, а разом з ними й оповідач, приїжджають до пофарбованої в жовтий колір будівлі. Хлопець здогадується, що це будинок для психічно хворих.

Разом із іншими солдатами він працює, перепочиває, спостерігає крізь щілину в паркані, як молода лікарка грає у м'яча з хворими. Згодом хтось із “ненормальних” вціляє в нього сніжкою. Таку квазіісторію, короткий випадок із життя, як і в попередній новелі, характеризують фрагментарність (вихоплення надзвичайно малого, короткого відтинку життя персонажа), незавершеність, відсутність епічної заокругленості (як наслідок теперішнього, чи теперішнього тривалого часу, коли дії не стають минулим у стосунку до наратора). У тексті з квазіісторією є тільки дії; причинно-наслідковий зв'язок, притаманний подіям, відсутній. Хоча читач звертає увагу на незворотність, лінійність, а також ймовірність усієї “історії”, сприйняття її корелює лише із “ненаративними” фрагментами.

Відчуття весни – це “розпашілі, ніби з баньки, з розпущеним волоссям берези”, “сонце якраз пригрівало в лице”, “парувала на сонці підігріта дошка”, “несподівано з даху зірвалось ціле гроно крапель, одна з них влучила в незахищену шию”, “кілька разів по ледь розліпленій щілині повік різонув сонячний зайчик”, “земля була якась дуже свіжа... вона пила його погляд”. Але відчуття солдата (часто фокус нарації змінюється в процесі розповіді, - від “всезнаючого” наратора, що найближчий автору, до внутрішньої фокалізації оповіді наратора-персонажа) змішуються із запахом “якоїсь відпрацьованості”, яким пройняте подвір'я лікарні. Хлопець навіть відчув, що “люди тут не працювали, що їхні пучки зімлявіли, просякли тремтливим відчуттям непотрібності”. Це все повинно наштовхнути читача на думку про подібність між солдатом, якому “нічого, але разом з тим все дозволено” [2, 101-102], й отими хворими. Згодом читач довідується, що повільний рух військових машин нагадує персонажеві журавлів і те відчуття весни, яке пережив ще солдатом будбату.

Ідеться про те, що тексти із відсутньою розгорнутою подієвою канвою із початком і логічним кінцем – окрема наративна структура. Вчинки персонажів не кваліфікуються як події, це дії, тобто незначні фіксовані зміни, рефлексії в поведінці персонажа. Запропоновано таку наративну структуру вважати окремою організацією тексту із наявною квазіісторією, сенс якої – у взаємозв'язках дій із пояснюючими пасажами наративного суб'єкта, що може подавати дії з теперішнього чи у стосунку з минулим. Основне – доповнююча, подекуди пояснювальна функція мінімальних розповідних одиниць. Взаємодія квазіісторії й дискурсивних пасажів дає якомога глибше й повніше осмислити естетичний зміст, художню цінність твору. У такій наративній структурі простежується становлення буття через дії, неоднозначне трактування всього тексту, відповідно до світоглядних орієнтирів адресата, відсутність фіксованого сенсу у квазіісторії, гра з читачем, відкритість й перевага теперішнього часу, з якого веде розповідь наратор, а тому він позбавлений знань про подальший наслідок дій персонажа.

Отже, співіснування наративних (дії персонажа) і “ненаративних” (описи, аргументації, пояснення) фрагментів призводить до перетікання сенсу. Такий художній прийом зумовлює появу метафоричності, асоціативного мислення читача, а сенс твору переводиться у площину своєрідного, неповторного образу. Саме це становить художню цінність малої прози вісімдесятників, у якій органічно поєднуються “поезійне слово з жорсткою... навіть жорсткою реальністю заявленого письма, його закоріненістю в глибини світла й темряви людського буття...” [6]. Зміна суб'єктивних вражень провокується можливістю вибору, інтерпретацій через “кут зору”, який змінюється від квазіісторії до її оцінювання. Без “вказівок” “ненаративних” фрагментів унеможлиблюється адекватне сприйняття квазіісторії, мінімуму буття, зафіксованого в тексті.

Література:

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с фр. Г.К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 387-422.
2. Вісімдесятники. Нова проза. Ne-АНтологія. Спецвипуск // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – № 87-90. – С. 5-221.
3. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. Пособие по курсу общего языкознания. – М.: Высш. шк., 1974. – 175 с.
4. Гримич Г. Загадка творчого бунту: Новелістика українських шістдесятників: Літ.-критичний нарис. – К.: Укр. письменник, 1993. – 248 с.
5. Гришина О.Н. Соотношение повествования, описания и рассуждения в художественном тексте (на материале английской и американской прозы XX вв.). – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1982. – 20 с.
6. Гудзь Ю. Замовлення невидимих крил. – Тернопіль: Джура, 2001. – 160 с.
7. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Ленинград: Наука, 1977. – 408 с.
8. Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. – М.: Наука, 1984. – 360 с.
9. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (Отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.
10. Ильин И.П. Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы (обзор) // Семантика. Коммуникация. Стыль: Сборник обзоров. – М., 1983. – С. 126-162.
11. Ладыгин Ю.А. Информативная роль коннотативных значений в прозаическом художественном тексте // Филологические науки. – 2000. – № 2. – С. 75-83.
12. “На Добранок, міленіум!”. Антологія сучасної української прози // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 119-121.
13. Пагутяк Г. Світ варварів. Новели // Кур'єр Кривбасу. – 1996. – № 53-54. – С. 17-21.
14. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
15. Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции. – М., 1922. – 20 с. (Московский кружок “Опояз”. Вып. II).
16. Структура и смысл (формальные методы анализа в современной науке) / М.В.Попович, С.А.Васильев и др.; АС СССР Институт философии. – К.: Наук. думка, 1989. – 232 с.
17. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
18. Фащенко В.В. Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917-1967 рр.). – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
19. Фащенко В.В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання. – К.: Рад. письменник, 1971. – 215 с.

Zdeňka MATYUŠOVÁ (České Budějovice, Česká republika)

FENOMÉN RUSKÉ PRÓZY S VESNICKOU TEMATIKOU V PROMĚNÁCH ČASU

Próza o vesnici má v ruské literatuře dávnou a bohatou tradici. Její kořeny sahají již do osmnáctého století, kdy se utvářejí dvě linie v zobrazení vesnice (*Radščevova* radikálně