

словник-довідник. / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.; *Теорія 1997: Теорія і практика лінгвістичного аналізу художнього тексту.* – Тернопіль: Лілея, 1997. – 172 с.

Марина Рябченко, асп. (Київ)

ББК 821.161.2-3.09

УДК 83.3 (4) 3

Моделювання фантастичного наративу в повісті «Балада для Кривої Варги» Марини Соколян

У статті висвітлюються окремі погляди на класифікацію фантастичної літератури. Змодельований світ повісті аналізується скрізь призму «магічного реалізму» як одного із видів фантастичного. Розглядаються типи нарацій.

Ключові слова: фантастика, магічний реалізм, модель, типи нарацій.

M. Ryabchenko. Modeling of fantastic narration of the story «Ballad for bloody Varga» by Maryna Sokolan.

The article deals with certain views of the classification of fantastic literature. This modeled world of the story is analysed in the light of the concept of «magic realism» as one of the types of fantastical perception. The attention is payed to the different types of narration.

Keywords: fantasy, magic realism, model, types of narration.

«Фантастика – дивно-незвичні образи чи уявлення, які не мають аналогів у дійсності, нереальний предмет або явище з високим ступенем умовності. Фантастичними називають твори... де змальовано нереальні події, що видаються за реальні, правдоподібні» [Ковалів 2007, 2: 522]. На сьогоднішній день існує значна кількість досліджень фантастичної літератури, кожне з яких пропонує своє бачення її витоків та класифікації.

Ц. Тодоров виводить поняття фантастичного із вагань і читача, і героя твору при визначенні реальності чи ірреальності подій, оскільки вважає, що «фантастичне виникає лише в момент сумніву» [Тодоров 1997: 21]. Якщо герой (і реципієнт) вирішують, що події, які відбуваються, можна пояснити з

позиції здорового глузду і закони реальності не порушені, то в такому випадку твір відноситься до жанру незвичайного. Якщо ж вони припускають функціонування інших законів природи – це сфера чудесного. Фантастичне не є автономним жанром, скоріше – це межа між двома іншими жанрами: чудесним та незвичайним. А в результаті їхньої тісної взаємодії виникають чотири піджанри: незвичайне в чистому вигляді, фантастичне-незвичайне, фантастичне-чудесне та чудесне в чистому вигляді [Тодоров 1997: 24-28].

В. Чумаков в основу своєї класифікації поклав роль у структурі твору фантастичного образу, ідеї чи гіпотези і, в залежності від відношення цього образу до форми наративу, розділяє фантастику на два види: 1) формально-стильову (використовується лише у формі художнього прийому) та 2) змістову (у творах цього типу, власне, фантастика виступає як тема). Т. Чернишова дещо уточнює цю класифікацію й говорить про «фантастику як частину вторинної художньої умовності» та «самоцінну фантастику», при цьому «якщо формально-стильова, або умовна фантастика є складовою частиною художньої умовності й неначе розчиняється у всьому мистецтві, то самоцінна фантастика являє собою окрему галузь літератури» [Осипов 1999: 124].

«Дослідники часто оперують такими поняттями, як «фантастична література» (Ц. Тодоров, А. Осипов), «наукова фантастика» (Ю. Кагарлицький, Т. Чернишова, А. Нямцу), «фентезі» (Б. Давенпорт, Дж. Р.Р. Толкін, М. Назаренко, В. Єшкілев), «наукове фентезі» (Р. Желязни), «соціально-утопічна фантастика» (Н. Чорна, Г. Гуревич, Т. Чернишова) тощо, де за різними принципами змішують жанри, піджанри, жанрові різновиди» [Стужук 2006: 20]. На думку О.Стужук, велику кількість дефініцій можна об'єднати у дві групи: 1) фантастика-прийом (позначається більше тяжінням до формальних виявів художнього змісту); 2) фантастика-концепт (тут маємо прагнення до змістових виявів художньої форми). Узагальнюючи праці попередників, дослідниця пропонує розглядати фантастику з позиції метажанру, трактуючи його як «структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, усталений інваріант багатьох історично конкретних засобів художнього моделювання світу, що об'єднаний загальним

предметом художнього зображення», пов'язуючи при цьому зовнішній і, особливо, внутрішній аспекти відчуття та художнього бачення. При цьому вона виділяє три метажанрові підгрупи: власне фантастику, наукову фантастику та фентезі [Стужук 2006: 39].

Для фантастичної літератури з її орієнтацією на уявну дійсність, вибудовування вторинної реальності характерний прийом моделювання. «Модель являє собою абстрактний (у фантастичній літературі – символічно-художній) образ досліджуваного реального чи уявного об'єкта. Вона стає своєрідним посередником між теорією й дійсністю як деяка ідеалізована система, де автор – повновладний господар. Важлива особливість моделі – її здатність до узагальнення, абстрагування, укрупнення поставлених проблем, глобалізація висновків. Тому вона використовується як авторами фентезі, що відтворюють абстрактну боротьбу Добра і Зла, так і науковими фантастами, які тяжіють до створення раціональних альтернативних світів» [Кирюшко 2001: 46]. Саме цей прийом використовує М. Соколян у свої повісті «Балада для Кривої Варги», створюючи ніби окремих, замкнутий на собі, світ села Ясенів з його забобонними мешканцями, що живуть за одвічним укладом та приписами. Ця повість – розповідь про своєрідне балансування на межі реального та ірреального, буденної дійсності й міфології, між якими перекинуті невидимі для ока пересічної людини зв'язки.

Молода акторка Стригородського театру Лада, змучена постійною боротьбою за увагу глядача, а найбільше – намаганням перевершити свою матір Аманту (через яку в дівчини ще з дитинства виник комплекс неповноцінності та меншовартості), втікає до тітки в село. Та й тут героїня не отримує очікуваного спокою, оскільки для ясенівців вона є чужим елементом, який зовсім не бажає приймати сільська громада. Безпрецедентний випадок – зустріч і розмова з давно померлим Вацлавом Боро вночі побіля цвинтаря – робить існування Лади в селі зовсім неможливим, і єдиний вихід (окрім ганебної втечі в місто, якої дівчина не хоче, оскільки це в черговий раз доведе її меншовартість) зі становища, що склалося, тітка Кора вбачає в заступництві місцевої відьми Варги. Разом із підтримкою останньої, акторка отримує також

довгоочікувану здатність вивищитися над натовпом і врешті досягти своєї популярності, а також можливість здійснення бажань. Проте нові «привілеї» не приносять радості, а, навпаки, призводять до трагічних подій, виправити які Лада може лише ціною власного життя (у всякому разі так це виглядає з точки зору ясенівців).

Проте, це не єдина сюжетна лінія твору. Паралельно описаним подіям розвивається діалог між науковцем Стефом Боро та журналістом Соломоном Крокусом, який приїхав отримати інтерв'ю з нагоди виходу чергової книги вченого, причому розмова в міру свого розгортання стає все напруженішою й теж призводить до трагічно-кримінального наслідку. Ще однією важливою частиною структури повісті є внутрішній монолог самої Лади. На нашу думку, його можна вважати своєю сюжетною лінією, оскільки, часто оформлений у вигляді спогадів, він надає змогу реципієнту дізнатися про минуле дівчини, про її роботу в театрі, безплідне намагання наслідувати свою знамениту матір, яка так ніколи й не подарувала дочці любові.

Таким чином, наративна структура повісті складається з трьох сюжетних ліній, які розвиваються паралельно, але водночас, тематично досить тісно переплетені. Якщо говорити про типи нарації на цих рівнях, то на першому й другому маємо *гетеродієгетичного аукторіального наратора*, внутрішні ж переживання Лади оформлені у вигляді *гомодієгетичного наративу*. Отже, в цілому повість є структурою зі змішаними типами нарації.

Всі три рівні підпорядковані розкриттю основної проблеми твору – місця пасіонарія у світі, його роль у житті інших людей, а також відповідальності за ці життя. У своїй новій монографії «Кварта харизми» (своєрідне науково-теоретичне пояснення подій, що відбуваються з Ладом) Стеф Боро досліджує тонкі психологічні особливості людини з надзвичайним вмінням захоплювати і вести за собою оточуючих, утримуючи їх в постійній владі, адже «харизматична пасіонарність – це немовби лінза, яка пропускає крізь себе знаки, події, ідеї, цінності, збільшуючи їх до понадреальності» [Соколян 2005: 23]. Також він розкриває внутрішні тортури людей, які знаходяться в полоні пасіонарія і

мають власні амбіції, але неспроможні втілити їх у життя, що часто призводить до трагічних наслідків. Таким людям досить легко повірити в те, що вони можуть «збільшити свою значимість» за рахунок певних артефактів: «Приміром, каблучка або корона. Або книга... Це може бути страва або напій, якщо вони мають свій особливий ритуал вживання» [Соколян 2005: 33]. Перебуваючи в Кривій Варги, Лада випиває напій, який, за словами відьми, може дати їй нарешті «силу бути іншою». Вважаючи події, які сталися з нею в лісі, якимось ірреальним сном, дівчина спочатку намагається раціонально пояснити свою відсутність у селі протягом двох днів, а потім із подивуванням помічає, що вона дійсно може, нарешті, завоювати увагу інших й отримати бажане. Та, ставши врешті щасливою, завоювавши кохання Богара в день його заручин з нареченою Павою, акторка розуміє, що разом із силою до неї прийшла і відповідальність за життя інших: Пава, намагаючись позбутися суперниці, підсипає їй у келих з вином отруту, а коли розуміє, що це не подіяло, намагається отруїтися сама. Розуміючи, що і вона, і Богар не зможуть жити щасливо з таким тягарем, Лада вирішує добровільно зійти зі сцени.

Художній дискурс повісті поєднав реалістичне зображення світу з міфологією карпатського села. Крім того, у її наративній структурі знаходимо ознаки «магічного реалізму» [Словари и энциклопедии 2009]:

1. Діючі особи приймають і не заперечують логіку магічних елементів; широко використовується фольклор та міфологія. Життя ясенівців супроводжується численними віруваннями, повір'ями та забобонами. Причому, вони ні на хвилину не сумніваються в їхній дієвості й сприймають як правду життя: щоби хвороба не пішла по селу, потрібно забити вночі когута й помастити вночі біля кожної хати; у смерековому лісі живе Яфеник, який може завести в гушавину; вночі незаміжній дівчині не можна спати з відкритим вікном, бо прийдуть в гості «женихи» – привиди зведених зі світу хлопців.

2. Численні деталі сенсорного сприйняття. Стару Вежу на скелі, в якій живе таємничий і містичний пан Смерч, звичайні люди бачать лише кілька разів на рік у певний день, повсякденно ж на це здатні лише «такі люди, які не належать світові. Такі, що скоро відійдуть, а ще – чаклуни та відьми»

[Соколян 2005: 14]. Лада ж спокійно може її розгледіти посеред ясного дня. Кожен раз, йдучи на пошуки Варги, дівчина не розуміє, як потрапляє до хатини, часто це блукання змученої втомою людини з яскравим ірреальним відтінком, крім того, дівчина засинає в хатині відьми, а прокидається посеред лісу, не розуміючи й не пам'ятаючи, як вона там опинилася.

3. *Використання символів та образів.* Цікавим є дещо зловісний (особливо в очах селян) образ пана Смерча. На нашу думку, він являє собою своєрідне уособлення смерті, яке авторка досить цікаво обігрує:

«– Мене останнім часом просто переслідує тема смерті... Не знаю навіть, до чого це.

Господар Вежі заусміхався.

– Тема переслідує? Ну, то нічого, гірше було б, якби тебе переслідувала вона сама. Або він. Не знаю, чому в цій мові смерть – вона?

– Певно, тому, що вона така ж нелогічна, як це приписують жіночій поведінці.

– Ха! Своєрідне пояснення. Отже, кажеш, переслідує... Ну, тут нема нічого дивного. Знаєш, смерть любить артистів...

– Знаю, – сумно проказала Лада. – Тільки чому?

– А тому, – повчально мовив пан Смерч, – що смерть теж – глядач» [Соколян 2005: 103].

Цей діалог підводить ще до одного образу твору – театру. Невипадково підзаголовок повісті – «Аналітичний мюзикл», а пан Смерч завуальовано озвучує шекспірівську тезу про те, що весь світ є театром.

4. *Докладний опис емоцій та сексуальності людини.* Якщо на сексуальності увага в повісті не особливо акцентується, то емоції головної героїні постають досить докладно через внутрішній монолог Лади.

5. *Викривлення течії часу, наявний прийом колапсу часу, коли сучасне повторює чи нагадує минуле.* У наративній канві повісті до цих ознак ми можемо віднести однаковість прізвиськ мерця Васлава Боро, якого Лада зустрічає вночі біля кладовища, і науковця Стефа Боро, тим більше, що Соломон Крокус його вбиває, оскільки вчений знав про його жажливу тасмницю. Виникає думка, а чи не є ці два персонажа однією й тією ж особою. Цікавим і несподіваним є й те, що, виявляється, Стеф

Боро – син Кривої Варги, смерть якого вона відчула посеред грозової ночі. Таким чином маємо своєрідну петлю часу.

6. *Причина та наслідок міняються місцями, наприклад, персонаж може страждати «до» трагічних подій.* Лада саме через свої страждання втікає з міста, шукаючи розради в Ясеневі. З її монологу читач дізнається, що в минулому акторки була не лише велична та холодна матір, а й невдале кохання до актора, який так само використовував дівчину та мав над нею владу.

7. *Часті переходи між точками зору різних персонажів та внутрішнім монологом стосовно загальних відносин та спогадів.* Цей принцип у повісті втілюється не дослівно. Але вище вже були описані наративні рівні твору, які досить тісно переплітаються між собою.

Таким чином, Марина Соколян моделює фантастичний наратив у річищі «магічного реалізму», використовуючи при цьому змішані типи нарації.

Література: *Кирюшко 2001:* Кирюшко Н. Моделювання химерного світу // Слово і час. – 2001 – № 5 – С. 45 – 57. *Ковалів 2007, 2:* Ковалів Ю. Фантастика // Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Авт.-уклад. Ковалів Ю.І. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.2 – 624 с.; *Осипов 1999:* Осипов А. Фантастика от «А» до «Я» (Основные понятия и термины): Краткий энциклопедический справ очник. – М.: Дограф, 1999 – 352 с.; *Словари и энциклопедии 2009:* Словари и энциклопедии на Академике // Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ruwiki/>. *Соколян 2005:* Соколян М. Балада для Кривої Варги. – К.: Нора-Друк, 2005. – 160 с.; *Стужук 2006:* Стужук О. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ – ХХ ст): Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2006.; *Тодоров 1997:* Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.

Марина Рябченко. Моделирование фантастического нарратива в повести «Баллада для Кривої Варги» Марини Соколян.

В статье освещаются отдельные взгляды на классификацию фантастической литературы. Смоделированный мир повести анализируется сквозь призму «магического реализма» как одного из видов фантастического. Рассматриваются типы наррации.

Ключевые слова: фантастика, магический реализм, модель, типы наррации.

Олександр Ткачук, викл. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4Укр)

УДК 821.161.2

Символізація відчуженості в модерністському наративі повісті «Танець тіней» Михайла Яцківа

У статті досліджуються специфіка сюжетної організації повісті «Танець тіней» крізь призму категорії відчуженості, окреслюється вплив поетики натуралізму та символізму на модерністську наративну структуру твору. З'ясовуються розбіжності між повним та редактованим радянським варіантом, що суттєво видозмінив наративні принципи оригінального твору.

Ключові слова: натуралізм, символізм, наративний консонанс, відчуженість, міфологема, сюжет.

Oleksandr Tkachuk. Symbolization of estrangement in modernistic narrative of "Tanets tiney" by Mychaylo Yatskiv.

This article deals with the peculiarity of sužet organization of "Tanets tiney" story through the prism estrangement category, shows the influence of naturalism and symbolism poetics on modernistic narrative structure of the artistic work. Also special attention is paid to the differences between the complete and edited soviet variant, which greatly changed narrative principles of original artistic work.

Key words: naturalism, symbolism, narrative consonance, estrangement, mythologeme and sužet.

Сучасна людина схильна створювати дискурси, які інтерпретують раціональну діяльність за допомогою міфологічних моделей. З погляду семіолога міфологічні структури проникають у життя людини, стають метамовою, яка описує латентні смисли знайомих образів. «Міф – це слово, висловлювання» – заявив Р.Барт, трактуючи його як спосіб