Підсумовуючи, можна сказати, що ризома це ацентрована, не ієрархічна й неозначальна система в постійному процесі становлення, це середина без початку і без кінця. Девід Мітчелл удало застосовує ризому в побудові свого роману „Хмарний атлас", що включає в себе зв'язок, неоднорідність структури роману, множинність, неозначувальний розрив, або непаралельну еволюцію, картографію, декалькоманію. Цей принцип постмодернізму базується на з'єднанні окремих частин, з першого погляду не зв'язаних між собою. Але після прочитання всього роману, нарататор зрозуміє, що кожна частина є продовженням чи початком попередньої. І це дає відповідь на головне питання людства: де ж початок? А там де кінець.

Література

Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. http://tfk1.narod.ru/rizoma.htm. – 1976. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. З англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основа", 2003. – 503 с. *Митчелл Д.* Облачный атлас: Роман / Дэвид Митчелл; [пер. с англ. Г. Яропольского]. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2007. – 704 с. – (Интертекстуальный бестселлер). Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – МН.: Книжний Дом, 2003. - 1280 с. (Мир энциклопедий). *Радомська О.* Традиції в постмодерністському тексті („Химера" Джона Барта) // Слово і час. – 2007. - №3. *Anderson H.* – http://www.complete-review.com/reviews/mitchelld/cloudas.htm. - 2007. *Begley A.* – http://www.complete-review.com/reviews/mitchelld/cloudas.htm. - 2007. *Evans J.* – http://www.complete-review.com/reviews/mitchelld/cloudas.htm.- 2007.

НАЗАРЕНКО Н.І., ЮДЕНКОВА А.
(*Маріупольський держ. гуманітарний ун-т)*

КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ТИПІВ НАРАТИВНОЇ ТЕХНОЛОГІЇ У Ф.КАФКИ ТА М.В.ГОГОЛЯ

У сучасному та зарубіжному літературознавстві вже порушувалося питання про творчі зв'язки Франца Кафки та Миколи Васильовича Гоголя (Ю. Манн, В. Набоков, В. Кругліков, В. Ерліх). Аналіз критичної літератури та літературознавчих праць доводить, що досі ще недостатньо приділено уваги такому важливому аспекту, як зближення чи розходження форм наращії в творчості обох письменників. Тернопільська школа наратології заклала теоретичне підґрунтя для подальшого дослідження «теорії оповідання» як літературознавчої дисципліни на теренах України. Актуальність даної публікації підтверджується недостатньою розробленістю компаративного аспекту цієї галузі. Метою статті є спроба компаративного аналізу та комплексного дослідження типів наращії Ф.Кафки та М.В.Гоголя на матеріалі двох літературних творів: "Перетворення" та "Ніс" відповідно. Ця мета передбачає вирішення наступних завдань: розглянути різні підходи до вивчення наратології як галузі літературознавства, висвітлити особливості класифікацій наративних типів та, спираючись на ці класифікаціяї, провести компаративний аналіз наративних типів у творах М.В. Гоголя та Ф. Кафки.

Слід зазначити, що упродовж останніх десятиріч XX ст. наратологія набула поширення й концептуального наповнення як окрема галузь гуманітарних наук. На формування наратології як науки значно вплинули наукові роботи В. Проппа, В. Шкловського, Б. Эйхенбаума, М. Бахтіна, П. Лаббока, Н. Фрідмана, З. Лайбфріда, В. Фюгера, Ф. Штанцеля, В. Кайзера, О. Людвіга, К. Фрідеманна, Ю. Лотмана, Б. Успенського, Р. Якобсона, А.- Ж. Греймаса, К. Бремона, Ц. Тодорова, Ж.- К. Коке, які, в свою чергу, ініціювали дослідження Р.Барта, М. Баля, В. Шміда, Дж. Прінса, З.

Четмана, Я. Лінтвельта.

Різні вчені розглядають процес розвитку наратології як галузі філологічних наук неоднаково, але більшість з них стверджує, що наратологія пройшла у своєму розвитку три фази. Перша розпочалась в середині XIX століття у Європі та США та відзначалася акумуляцією знань про наратив, які походили з таких джерел, як нормативна риторика і поетика. На другій фазі свого розвитку наратологія стала окремою дисципліною, коли у 1969 році Цвєтан Тодоров запропонував цю назву у праці „Граматика Декамерона", а Жерар Женетт надав їй чітких концептуальних обрисів. Третя фаза розвитку наратології, що триває від 90-х років до нашого часу, відзначається широкою експансією «теорії оповіді» в інші дисципліни – теологію, психологію, соціологію, історію. Нині це достатньо самостійна наукова дисципліна з власними завданнями і можливостями вивчення текстів.

Чеський дослідник Вольф Шмід визначив наратологію як «теорію оповідання», що займає проміжне місце між структуралізмом і рецептивною естетикою [Шмід 2003, 10].

Основні положення наратології: комунікативне розуміння природи літератури; уявлення про акт художньої комунікації як про процес, що відбувається одночасно на декількох оповідальних рівнях; переважний інтерес до проблеми дискурсу; теоретичне обґрунтування численних оповідальних інстанцій, що виступають у ролі членів комунікативного ланцюга, по якому здійснюється передача художньої інформації від письменника до читача, що перебувають на різних полюсах процесу художньої комунікації. Комунікативна природа літератури передбачає: 1) наявність комунікативного ланцюга, що включає відправника інформації, повідомлення (комуніката), тобто автора літературного твору; сам комунікат (у цьому випадку літературний текст); одержувача повідомлення (читача); 2) знаковий характер комуніката, що вимагає попереднього кодування знаків тексту відправником; 3) систему обумовленості застосування знаків, тобто закономірно детермінованої співвіднесеності, по-перше, із позалітературною реальністю і, по-друге, з художньою традицією як системою прийнятих літературних конвенцій [Ільїн 1999, с.75].

Українська дослідниця Ганна Бандальєр стверджує у своїй статті, що наратологія вийшла з фундаментального та новаторського дослідження М. Проппа «Морфологія чарівної казки» і була відгалуженням структуралізму. На її думку, в основі будь-якого художнього твору лежить глибинна структура, яка реалізується в активній діалогічній взаємодії письменника і читача. Об'єктом дослідження є спосіб подачі і розподіл подій, про які доповідається, тобто герої, котрі діють у просторі та часі, а також спосіб втілення формальної структури твору з погляду прямого чи опосередкованого діалогу письменника з читачем від першої, другої чи третьої особи [Бандальєр 2007,с.49].

В сучасній наратології вирізняють кілька концепцій наративності. Перша з них почала формуватися з початку XX століття в надрах німецькомовного літературознавства (Кьоте Фрідеман, Оскар Вельзер) і здобула своє завершене вираження в теорії Франца Штанцеля, який визначає наявність посередника-наратора в якості головної характеристики розповідного тексту. Друга концепція наративності зародилася в царині структуралістських досліджень і власне для неї Цвєтан Тодоров вигадав назву „наратологія". Структуралістська дефініція наративності робить акцент на самій розповіді, оскільки текст, який називається наративним, різко контрастує з текстом, який називається дескриптивним (описовим), оскільки має часову структуру і містить зміну ситуації [Шмід 2003, 195-198].

Микола Кодак у своїй монографії "Поетика як система" визначає нарацію як "систему розповіді в творі". При цьому теорія наративних начал в художніх текстах спирається на дослідження М. Бахтіним поетики Ф. Достоєвського і включає наступні

види художнього мовлення: пряма авторська літературно-художня оповідь (у всіх її різновидах); стилізація різних форм усної побутової оповіді (сказ); стилізація різних форм напівлітературної (письмової) побутової оповіді (листи, щоденники і таке ін.); різні форми літературного, але позахудожнього авторського мовлення (моральні, філософські, наукові міркування, риторична декламація, етнографічні описи, протокольні повідомлення і таке ін.); стилістично індивідуалізовані монологи героїв.

За М. Кодаком, можна відокремити чотири універсальні моделі оповіді: об'єктно-авторська, де автор текстовий не еквівалентний авторові реальному; об'єктна, що ведеться від імені посередника-наратора з автором за лаштунками розповіді; чужомовна, що реалізується як через монологи, діалоги, полілоги, так і через включення елементів чужого мовлення в "партію" автора чи наратора; письмове мовлення - вкраплення текстів різних жанрів, що стилізуються і формально також є випадками чужого мовлення (текст у тексті) [Кодак 1988,с.75].

Розглядаючи літературні твори М.В. Гоголя та Франца Кафки, відзначаємо, що обома авторами використана об'єктно-авторська модель, хоча іноді можна прослідкувати й чужомовну, тому що присутня монологічна мова та діалоги головних героїв.

Розмежування аукторіального та акторіального типів нарації уперше було теоретично обґрунтоване австрійським літературознавцем К. Штанцелем (1955) у вигляді "аукторіальної оповідальної ситуації" і "персональної оповідальної ситуації" (від нем. handelnde Person - діюча особа, персонаж), згодом заміненої французькими наратологами на "акторіальну", або "акторіальний тип оповідання". К. Штанцель під впливом Р. Інгардена запропонував використовувати в якості базового принципу "центр орієнтації читача", який зараз більше відомий під терміном “фокалізація” [Шмід 2003, 110-115].

У нашому дослідженні ми спираємося на класифікацією наративних типів Яна Лінтвельта. В залежності від того, де знаходиться центр орієнтації читача, в оповідачі або акторі (дійова особа), існують дві основні форми оповідання (гетеродієгетична і гомодієгетична) та три наративних типа (аукторіальний, акторіальний й нейтральний).

Оповідання гетеродієгетичне, якщо оповідач не є актором оповідання, гомодієгетичне, якщо він одночасно виступає як у ролі оповідача так і дійової особи. Якщо центром орієнтації для читача в "фіктивному світі" художнього твору є судження, оцінки й зауваження оповідача, то наративний тип буде аукторіальним; якщо ж читач сприймає цей світ через свідомість одного з персонажів, то оповідання буде акторіальним [Ільїн 1999, 74].

І аукторіальний, і акторіальний оповідальні типи є позначенням усього лише різних інтерпретативних позицій, які в конкретному розвитку романної дії можуть змінюватися. Необхідно підкреслити, що жодна функція оповідання практично не виступає в чистому виді, вона як правило "ускладнена" дією декількох функцій. Лінтвельт відзначає, що у вербальному плані "формальний апарат" аукторіального типу складається з низки "аукторіальних дискурсів": комунікативного, метанаративного, пояснювального, оцінного.

Комунікативна функція спрямована на встановлення контакту оповідача зі своїм наратором (включаючи прямі звертання до читача, вживання наказового способу). Метанаративний дискурс забезпечує функція коментарів оповідача про свій дискурс («дискурс про дискурс»). Аналогічним цілям служать описовий і оцінний дискурси (епітети, порівняння, за допомогою яких наратор дає свою оцінку історії, що розповідається, і її учасникам). Аукторіальна передача дискурсу акторів здійснюється у вигляді оглядів і резюме, доповненою мовною характеристикою самого оповідача. В акторіальному типі виникають зовсім інші способи передачі дискурсу акторів-

персонажів: зовнішній дискурс (слова персонажа, вимовлені вголос) передаються прямою мовою (монологом і діалогом); а внутрішній дискурс "транспонується" у непрямій мові. Внутрішній дискурс актора передається внутрішнім монологом.

У внутрішньому монолозі наратор повністю зникає за потоком слів актора, що функціонує, таким чином, у якості центру орієнтації для читача. На цій підставі дослідник вважає внутрішній монолог важливою рисою акторіального типу. У комбінації із двома "базовими" оповідальними формами (гетеродієгетичною і гомодієгетичною) відокремлені три типи утворюють у Линтвельта п'ятичленну наративну типологію апріорних оповідальних типів, що здобувають у дослідника характер однієї оповідальної інстанції.

Очевидна актуальність і спорідненість проблематики та типів нарації творів М.В. Гоголя й Ф. Кафки. У першому випадку ми стаємо свідками відчуження людини в соціально-ієрархічнім суспільстві, де бачимо вищий ступінь знеособлювання й потрапляємо немов у світ зліпків: світ, який є пародією, карикатурою на самого себе. У світі Ф. Кафки заявлена проблема роз'єднаності людини із середовищем, глибокої самітності. Якщо гоголівський герой живе один і включений автором у модель «людина-суспільство», то герой Кафки існує в двох конструкціях: «людина-служба» і «людина-сім’я».

Франц Кафка веде оповідання із перспективи героя, поєднує себе з його болем, здивуванням, останніми вже згасаючими надіями. Як уточнює Ю. Манн, спостерігається «максимум участі оповідача у своєму головному герої» [Манн 1999, с.168]. Повсякденність витравлює людську сутність із тілесної оболонки, і набутий Грегором зовнішній вигляд є не тільки метафорою людської долі, але й прямим відбиттям того, що стали представляти із себе люди.

На нашу думку, у «Перетворенні» простежується гетеродіегетична форма оповідання в комбінації з аукторіальним наративним типом, тому що Грегор Замза, актор-персоонаж, зі своїми оцінками й зауваженнями, є центром орієнтації для читача. Однак, збереження об'єктивного моменту в оповіданні дозволило об'єднати авторську експресію і співчуття з недвозначною констатацією трагічного фіналу: загибель головного персонажа подана як незаперечний факт.

У М.В.Гоголя все інакше: зникла частина тіла майора Ковальова виявляється на своєму місці, відновлюється статус-кво, але, сама подія не дезавуюється. Він показав можливість відриву речовинного, винятково тілесної матерії (носа); відриву, який не спричиняє ніякої катастрофи, тому що перед читачем - світ перекручених цінностей. Письменник демонструє нічим не стримувану силу фантазії, проте він нічого не може змінити у тому ході подій, який здійснюється по незрозумілій логіці.

Слід зауважити, що у М.В. Гоголя ми можемо також прослідкувати гетеродієгетичну форму оповідання, але тип нарації - акторіальний. Взаємини автора й героя випливають із рішення проблеми. Гоголь намагається виявити проблему через героя, висміюючи його, суспільство, саму ситуацію. У такий спосіб він прагне показати нам, наскільки низько опустилася людина, як усе, що оточує її, дрібне й мізерне. Гоголівська тема розпаду людської особистості на ґрунті розриву між тілесним і духовним знаменує все-таки слабке усвідомлення Ковальовим наявності в ньому духовних можливостей, непорівнянних з його теперішнім станом.

У підсумку, можна зробити висновок, що хоча за формою оповідання «Перетворення» і «Ніс» схожі, але вони все ж таки відрізняються за наративним типом, тому що центри орієнтації читача не співпадають. Детальніший порівняльний аналіз вагомих компонентів авторської манери та особливостей поетики Ф.Кафки та М.В.Гоголя є предметом наших подальших розвідок.

Література

Бандальєр Г. На літературознавчому роздоріжжі //Вісник Національної академії наук України. - 2007. - № 1, с.48-60. *Гоголь Н. В*. Избранные сочинения в двух томах. – М.: Просвещение, 1989. *Ильин И.П.* Нарратология // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. – М: 1999. – с.74-79. *Кафка Ф.* Превращение. - М.: Азбука, 2006. *Кодак М.П.* Поетика як система: Літературно-критичний нарис. - К.: 1988. - 159 с. *Манн Ю.* Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Вопросы литературы. - 1999. - № 2. – с.162-187. *ШмидВ.* Нарратология. Языки славянской культуры. – М.: 2003.

ПАНТИЛЕЕВА М.И.
(*Запорожский нац. тех. ун-т*)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ЖЕНСКОГО РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ КАРЕН БЛИКСЕН НА ПРИМЕРЕ “СЕМИ ГОТИЧЕСКИХ ИСТОРИЙ”

Среди литературных жанров в качестве отдельного жанра выделяют женский роман. Единого термина для данного понятия нет – это так называемый женский роман, он же любовный роман, он же розовый роман [Улыбина 2004, с.8]. Изучением особенностей женского романа занимались О.Вайнштейн, Е.Улыбина, И.Савкина, И.Гаврокова и многие другие.

Очень часто под женским романом понимают роман, написанный женщиной и для женщины. В этом некоторые исследователи (Е.А.Здравомыслова, А.А.Тёмкина) видят определенную корреляцию дискурса с полом автора, а именно, что “женская” литература несет определенную “гендерную” окраску, что обусловлено психологией пола. В особенности это касается тех произведений, в которых на передний план выходят не социально-культурные или политические события, отсылающие читателя к определенной исторической эпохе, а в которых акцент делается на эмоциональном восприятии ситуации и на описании событий, так или иначе имеющих влияние на судьбу и становление героини (как правило, именно женщина выступает главным героем в женском романе).

На первый взгляд, к авторам женских романов можно отнести датскую писательницу Карен Бликсен. В её романе “Семь готических историй” ярко прослеживаются идеи гендера и связанных с ним бинарных оппозиций; судьба героини в пределах рассказа (*story*), при этом каждый из рассказов имеет, как правило, открытый конец, что дает читателю право самостоятельно додумывать судьбу героини вне рамок рассказа.

Сегодня изучение женского романа как самостоятельного литературного явления приобретает особую актуальность в связи с актуализацией понятия дифференциации “женского-мужского”, или гендера, в науке.

Итак, предметом изучения в данной статье являются характерные черты “женского романа” как особого литературного жанра.

Объектом изучения являются две истории – “Старый шевалье” и “Обезьянка” - из романа “Семь готических историй” датской писательницы К.Бликсен.

Целью данной статьи является выявление новаторского подхода К.Бликсен к жанру “женского романа” на примере романа “Семь готических историй”.

Говоря о наиболее ярких особенностях женского романа, следует отметить, что женский роман – это роман, написанный женщиной о женщине, и довольно часто повествование в романе ведется тоже от лица женщины (однако это замечание отнюдь не отрицает того факта, что повествование может вестись от лица автора, тем