

прочитання. Найбільш повно знаковий статус заголовка може бути обумовленим лише “після цілісності”, коли з’ясовані усі його паратекстуальні зв’язки з текстом. Ось чому правомірним буде твердження про те, що “книга і є розгорнутий до кінця заголовок, а заголовок – стиснута до об’єму двох-трьох сторінок книга” [8, с.25]. Тісний зв’язок між заголовком і текстом полягає у тому, що заголовок слугує з’єднувальною ланкою між світом автора та його читачем. Отже, заголовок – це передусім ім’я твору, тобто виразний і притаманний тільки тому, а не іншому тексту показник його естетично-художньої своєрідності, так би мовити, його індивідуальності – особливої “фізіології” та “психології” художнього твору. А ім’я – це не просто “етикетка”, за філософським визначенням О.Лосева, – це “стихія розумного спілкування живих істот у світі смислу та розумної гармонії, одкровення таємничих ликів і світле пізнання живих енергій буття” [9, с.166]. Отже, заголовок – енергія і стихія, одкровення “таємничих ликів” авторського тексту, знак розумної гармонії між його “живими енергіями” – автором і читачем.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Ритм як засіб подолання фабули // Слово і час. – 1997. – № 10. – С.36-44.
2. Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
4. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
5. Гром’як Р. До проблеми сприймання літературного твору // Гром’як Р. давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 17-32.
6. Гром’як Р. Цілісне сприймання художнього твору // Гром’як Р. давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 33-41.
7. Кожина Н. Заглавие художественного произведения: онтология, функция, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики: 1984. – М., 1988. – с. 167-183.
8. Кржижановский С.Д. Поэтика на заглавие // Език и литература. – 1997 (LII). – № 5-6. – С. 20-39.
9. Лосев А.Ф. Филология шимени. – М.: Изд-во Л.Д.Френкель, 1925. – Т. 1. – 576 с.
10. Мейзерський В. Текст и контекст культуры // Мейзерський В. Философия и неориторика. – К., 1991. – С. 137-158.
11. Пінчук С.П., Регушевський Є.С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. – К.: Наук. Думка, 1966. – 272 с.
12. Genette G. Paratexts. – С.: Cambridge University Press, 2001. – 427 p.

*Микола ТКАЧУК*

© 2008

### НАРАТИВНА ОПТИКА ПОЕМИ «КАТЕРИНА» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Сучасна наратологія розглядає наратора як суб’єкта мовлення, носія оповіді, що виступає як зображувач світу і як зображений, як-от Устина в повісті «Інститутка» Марка Вовчка. Такий тип оповідача називають гомодієгетичним. Традиційним було уявлення, що наратор посідає проміжне становище між героєм і автором. В.Виноградов у свій час увів поняття «образ автора», тобто суб’єкта мовлення, який наділений біографічними рисами свого творця. У сучасній наративній термінології це гетеродієгетичний (третьоособовий) розповідач, якого В.Смілянська називає «власне автором» [5, 133]. Цей тип постає у ролі не зображуваного, але творцем змальованого світу зі своїми поглядами на дійсність і події. Первісний автор твору у текст не входить: він перебуває у стані мовчання, відноситься опосередковано до твору і становить собою феномен, за Бахтініним, позаестетичної величини, коли «у мені закінчується будь-яка наявність; коли завершується у мене все буття як таке» [2, 180]. Тому первісний автор набуває трансцендентальності до твору, але перебуває до нього в іманентній позиції, зокрема у створених образах нараторів і героїв.

Окреслені суб’єкти наративу були визначені французькими структуралістами й постструктуралістами, відокремлені від первісного автора, а тому їх розрізнення важливі для зрозуміння наративної природи того чи іншого твору. Жодного із них (навіть гетеродієгетичного наратора, найбільш об’єктивного) не можна прямо співвіднести з творцем художнього твору:

виявом, а не вираженням його інтенції стає тільки твір як ціле, як естетичний феномен. Уже в творах Філдінга, Стерна, Гете, Гоголя, Квітки-Основ'яненка оповідач чи розповідач, хоча й співвідноситься з обличчям автора, проте виділяється у наративі тексту, є його невід'ємним компонентом [6, 20]. Інколи, як у повісті «Музикант» Т.Шевченка, створюється паралелізм художньо-життєвих ситуацій наратора і героя, який виконує важливу функцію естетичного цілого.

Ліро-епічний твір за своєю природою суттєво відрізняється з точки зору комунікативної будови, структури оповідної стратегії. Такий текст сприймається читачем як монологічний, хоча при цьому ліро-епос може містити мовлення несхожих суб'єктів, у ньому пересікаються точки зору ліричних персонажів та ліричного розповідача. Це поєднання різних семантичних планів, розбіжних просторових та часових позицій оповідача. При цьому читач має декодувати таке складне повідомлення, щоб зрозуміти авторську художню модель світу. Тому для ліро-епічної наративної ситуації характерне взаємопроникнення мовлення персонажа й наратора. Якщо у прозовому наративі читач може ознайомитися з внутрішнім монологом героя його синхронізаціями, то в ліриці часто відсутнє таке розрізнення. Слова й думки героя стають синхронізованими й інтегрованими в мовлення ліричного наратора. Точка зору героя або другорядних персонажів може виявлятися лише в кількох фразах ліричного автора. Відтак ліро-епічна поема вимагає прочитання з точки зору теорії оповіді, адже в її художню структуру закладено складну мовленнєву організацію.

У часи Шевченка в жанрі поеми романтики прагнули знайти нейтральну позицію стосовно героя, який поставав винятковою особистістю, людиною-монолітом, яскравим індивідуумом. Цієї поетики не обминув Шевченко, виявляючи винахідливість у викладових формах і конструюванні світу та людини в ньому. З цією метою він використовує образ наратора, який зреалізовує інтенції автора і діє паралельно до розказуваної історії героїв. Читач може судити про постать наратора за його дискурсом, за умінням розгортати картину буття персонажа. Відтак художній світ поеми моделюється через паралелізм планів та оцінок наратора і героїв. Героїня «Катерини» виступає щодо розповідача як суб'єкт рівноправної свідомості, який розглядає героїню як «іншого», як самостійну особу. Проте у дихотомічній структурі поеми образ наратора і героїні нероздільні. Такою є композиція суб'єктних відношень поеми. Поєднання цих двох смислових структур у тексті утворює роздільно існуючу тотожність – образ наратора й образ героїні. Розповідач вільно пересікає межу естетичної реальності, розсовуючи план зображення, коли героїня переходить цю межу наратора, і в наратив твору вклинюється дискурс героїні чи героїв.

Наративна стратегія поеми Шевченка є складною. Екстрадієгетичний наратор звертає увагу на інтрадієгетичного [7, 40, 50] персонажа, чим увиразнюється як зовнішній, так і внутрішній світ героїні. Він моделює суб'єктні відчуття Катерини, вибудовує контекст розповіданої історії. А тому зовнішній наратор (у граматичній формі) переходить на теперішній час, отже, всезнаючий розповідач у багатьох епізодах стає на точку зору героїні. З огляду на парадигму точок зору, зокрема психологічної, Шевченко вдається до таких форм фокалізації: нульової, внутрішньої і зовнішньої.

За жанром «Катерина» Т.Шевченка – центрогеройна поема, дія в ній розгортається довкола героїні, яка є суб'єктом звертання («Катерино, серце мое! / Лишенько з тобою! / Де ти в світі подінешся / З малим сиротою?») [10, 32]) і об'єктом розповіді. Шевченків розповідач конструює художній наратив так, що він концентричними колами обертається навколо Катерини, його дискурс відчувається як слово про присутню особу, за якою він спостерігає, співчуває, горює. Створений автором розповідач становить собою ядро наративу, його точка зору на події – це точка зору аукторіального [11, 41] розповідача, який чітко і недвозначно формує читацьку рецепцію, явно висловлюється про своїх персонажів, надає їм слово. Для розуміння кругозору, ідейної концепції твору, порушених питань суттєвим є саме аукторіальний дискурс наратора. У такій спосіб через оптику розповідача створюється образ-особистість, що особливо яскраво втілюється в головній героїні твору. Художня тканина ліро-епічної поеми засвідчує, що експліцитний гетеродієгетичний наратор дивиться на героїню як на особу, усвідомлює її в категоріях власного «я», але не як «іншого». Така суб'єктивна модальність образу зумовлюється точкою зору розповідача, який, за словами М.Бахтіна, «художньо освоює героя» і здійснює це, передавши йому свій надлишок оцінки й оформлення, наділяючи героя своєю самосвідомістю, переживаннями, які, проте, виходять з-під влади розповідача [3]. Наратор не просто художньо освоює образ, але стає

невіддільним від нього. Звідси – його проникливі монологи, біль серця, рефлексії над долею Катерини, вміння органічно поєднати естетичну й етичну оцінку, витворюючи героїню як художній феномен.

У романтичній епіці Шевченкової доби увага зосереджувалась на подіях, акціях, що знайшло своє втілення в «наративі про події». Проте в байронівській поемі, до якої тяжів Шевченко, важлива роль відводилась ліричному началу, тому ліричний оповідач викладає свої роздуми у ліричних відступах, в яких від власного імені висловлює точку зору на описувані події. У Шевченка ці відступи набувають узагальнюючого філософського характеру, але водночас пов'язані з особистісним началом, на що вказує першоособова форма такої наративної ситуації: «Візьміть срібло-злото / Та будьте багаті, / А я візьму сльози – / Лихо виливати; / Затоплю недолю / Дрібними сльозами. / Затопчу неволю / Босими ногами! / Тоді я веселий, / Тоді я багатий, / Як буде серденько / По волі гуляти!» [10, 36]. При цьому наратор використовує цитатний дискурс, яким так само ліризував поему. Тому своєрідно виражається ідеологічна точка зору у структуротворчості фікційного світу поеми. Це виявляється у персональній присутності екстрадієгетичного наратора, який постійно висловлює своє ставлення до історії зведеної дівчини, про яку розповідає, і про сам дискурс, який викладає перед реципієнтами. З цією метою він звертається до персонажа або уявних слухачів: «Бач, на що здалися карі оченята: / Щоб під чужим тиним сльози виливати! / Отож-то дивіться та кайтесь, дівчата, / Щоб не довелося москаля шукать, / Щоб не довелося, як Катря шукає... / Тоді не питайте, за що люде лають, / За що не пускають в хату ночувать» [10, 38].

Спостерігаємо в поемі й такий наративний прийом, як втручання оповідача в наративний дискурс: ліричний оповідач вставляє коментар про дорогу в Московщину, виражаючи власні переживання: «Далекий шлях, пани-брати, / Знаю його, знаю! / Аж на серці похолоне, / Як його згадаю. / Попоміряв і я колись – / Щоб його не мірять!..» [10, 37]. Це не просто експліцитний вияв особистості наратора, який наводить автобіографічну інформацію, а взаємопроникнення художнього світу, про який розповідається, у світ, в якому розповідають. Наратор стає ще одним героєм історії, він прирівнюється до Катерини, бо, як і вона, зазнав поневіряння і є носієм знання про антигуманний світ. На це проникнення наратора-персонажа у дієгетичний світ накладається ще один аспект наративної моделі: введення експліцитного адресата «панів-братів». Явний читач, який за своєю природою є екстрадієгетичним, також вводиться у світ історії: «Бреше, – скажуть, сякий такий! / (Звичайно, не в очі.) / А так тільки псує мову / Та людей морочить» [10, 37]. Цей вставний монолог вказує на ворожість уявного читача до авторського дискурсу, який стоїть на стороні пригнобленої України, її дочки Катерини. Тому наратор відмовляється від автобіографічної оповіді, висловленню своїх вражень, а вертається до зображення історії покритки, яка в цьому плані є достовірнішою, ніж особисте.

Об'єктивність наративу в поемі Т.Шевченка пов'язується з прямим словом наратора як самототожним суб'єктом, але він уміє говорити мовою героїв, дивитись на світ їхніми очима та очима народу. Диктат розповідача відчувається в його рефлексіях, що передують або увіражують фрагменти розказуваної історії Катерини. Такі наративні форми були характерними для ліро-епосу в добу Шевченка-романтика, адже мистецтво слова переслідувало не тільки естетичну, а й пізнавальну і повчальні функції, обертаючись навколо буття і драматичної долі людини. Звідси – резонерство наратора у його рефлексіях. Мета такого дискурсу – викликати у реципієнта співпереживання, замислитись над вчинками героїв і стійкими законами народної моралі, яких нікому не дано порушувати.

Поетика художньої розповіді будується на персонажній фокалізації: «Вичуняла Катерина, / Одсуне квартиру, / Поглядає на улицу, / Колише дитинку; / Поглядає – нема, нема... / Чи то ж і не буде? / Пішла б в садок поплакати, / Так дивляться люде. / Зайде сонце – Катерина / По садочку ходить, / На рученьках носить сина, / Очиці поводить: «Отут з муштри виглядала, / Отут розмовляла, / А там... а там сину! Сину!» / Та й не доказала» [10, 32]. Катерина виконує функцію фокального персонажа, адже на ній зосереджена увага наратора, який фіксує кожен крок, подих серця покритки: «Прийде до криниці, / Стане під калину, / Заспіває Гриця. / Виспіває, вимовляє, / Аж калина плаче» [10, 31]. У багатьох фрагментах тексту все побачено Катериною, представлено через її сприймання, хоча суб'єктом мовлення є не вона, а розповідач. Освітлення, навіть почуття, емоційна тональність линує у цій картині, представляються з погляду героїні. Завдяки персонажній фокалізації героїня постає носієм свідомості, а не самосвідомості, оскільки

представлена у форматі наратора: Катерина – тільки оптика, що освітлює картину, вона й сама частина цієї картини, знаходиться в середині її: «А ти часом вороженьки / Чинять свою волю – Кують речі недобрії. / Що має робити? / Якби милий чорнобривий / Умів би спитати... / Так далеко чорнобривий, / Не чує, не бачить, / Як вороги сміються їй, / Як Катруся плаче. / Може, вбитий чорнобривий / За тихим Дунаєм: / А може – вже в Московщині / Другую кохає! / Ні, чорнявий не убитий, / Він живий, здоровий... / А де ж найде такі очі, / Такі чорні брови?» [10, 32 – 33]. Героїня Шевченка зображується в параметрах гетеродієгетичного наративу, проте наділена автономною свідомістю. В інших сегментах тексту спостерігається нульова форма фокалізації, яка визначає наративну стратегію, що розгортається в художньому просторі тексту. Всезнаючий наратор формує запропоновану модель світу відповідно до драматичної ситуації. Шевченко знайшов особливу тональність розповіді: його наратор прагне бути об'єктивним, водночас і повчальним, пророчим, часто наближений до інтенції і слова героїні: ось у саду покритка прощається, говорячи про свою замислену спокуту за заповідяне: «Боже ти мій!.. Лихо моє... / Де мені сховатись!.. / Заховаюсь, дитя моє, / Сама під водою, / А ти гріх мій спокутуєш / В людях сиротою, / Безбатченком!..» [10, 35]. Зберігається нульова фокалізація екстрадієгетичного наратора, бо він єдиний володіє інформацією про те, що відбувається з Катериною. Водночас наратор глибоко проникає у внутрішній світ героїні: через його слово пробивається її слово. Виникає наративна ситуація рівноправності голосу розповідача і героїні як суб'єктів пізнання світу, рефлексії над життям. Більше того, розповідач своїм лірично забарвленим наративом і тональністю немов проникає у душу Катерини: через нього вона говорить сама, виливаючи свої болі в монологі. Хоча в цих епізодах Катерина постає як інтрадієгетичний оповідач, проте гетеродієгетичний наратор як деміург перебуває зверху над картиною художнього світу, творить її зрозумілою для реципієнта.

Відтворюються наративні ситуації, коли спостерігається рівноправність дискурсів розповідача і героїв як суб'єктів пізнання світу, оскільки це пізнання в двох випадках артикульовано як самопізнання буття. За моделі відсторонено-об'єктивної розповіді в художньому дискурсі наратора чути голос Катерини, який аплікується у наратив, стає схожим на невласне пряме мовлення. Зокрема, в епізоді зустрічі з чумаками Катерина змушена просити милостиню: «Іде шляхом молодича, / Мусить бути з прощі. / Чого ж сумна, невесела, / Заплакані очі? / У латаній свитиночці, / На плечах торбина, / В руці ціпок, а на другій / Заснула дитина... // Бере шага, аж труситься: / Тяжко його брати!.. А дитина? / Вона його ж мати. / Заплакала, пішла шляхом, / В Броварах спочила, / Та синові за гіркого / Медяник купила» [10, 37 – 38]. Сцена наповнена психологічними нюансами: відчувається внутрішня боротьба в душі матері, сором просити милостиню: «Бере шага, аж труситься». У Катерини розвинене відчуття святого материнства, вона жебрачить Христа ради не для себе, а для сина, аби нагодувати його. У цьому сегменті тексту говорить оповідач, але й відтворюється мовлення героїні, у межах «однієї мовної конструкції зберігаються акценти двох різноспрямованих голосів» (М.Бахтін), зближуються інтенції розповідача та персонажа, хоча й відчувається певна їх різноспрямованість. Виникає враження, ніби Катерина слухає слова наратора і тих, що за ним. У художньому дискурсі поеми, особливо під час тернистого шляху в Московщину героїня поступово наближається до наратора, до його і свого голосу. Наратор думає про героїню не як про байдужу особу, а співчуває їй ніби собі самому. Він бачить у Катерині людину, шляхетний духовний світ якої розтоптали. На погляд І.Франка, у художній візії Шевченка важливе місце займає тема «пониження людської гідності, якого головним і найтипівішим виразом у нього є пониження жінчини, зрада і наруга над дівчиною, якій таким робом назавсігди відбирається можливість легального сімейного життя» [9, 464].

Відомо, що події, зображені в творах художньої літератури, повинні бути внутрішньо вмотивовані. Про це писав ще Оноре де Бальзак: «Талант виявляється в змалюванні причин, що породжують факти, і прихованих порухів людського серця» [1, 126].

Сюжет поеми «Катерина» концентричний, тобто події в ньому розгортаються в причинно-наслідкових зв'язках. В її основу покладено історію сільської дівчини-красуні, яку знеславив російський офіцер, і вона стала покриткою. В експозиції наратор підкреслює, що Катерина знехтувала народною мораллю: «Не слухала Катерина / Ні батька, ні неньки, / Полюбила москалика, / Як знало серденько. / Полюбила молодого, / В садочок ходила, / Поки себе, свою долю / Там занепастила» [10, 30]. У Катерини не було відчуття голосу совісті, емоційне начало і захоплення «москаликом» (іронічний сигніфікат наратора) притлумило раціональний погляд на

світ, тому, засліплена коханням, вона зігнорувала народні моральні приписи поведінки дівчини з парубком. Наратор акцентує, що дівчина покохала москаля, тобто чужинця, офіцера-панича, який з солдатами стояв на пості у селі. За наратором, він представник російської влади в Україні, її поневолювач. Адже Україна тоді була колонією Російської імперії. Катерина покохала напасника її народу, ворога, скоїла в очах громади села непростий гріх. З цієї причини громада суворо осудила покритку, спонукаючи батьків вигнати її з села. Поема починається такою композиційною одиницею, як ліричний відступ, який відіграє концептуальну роль у семантиці твору і його пафосі. Знаючи драматичну долю Катерини, наратор звертається до дівчат, уявних реципієнтів, аби вони винесли урок з почутої історії Катерини: «Кохайтесь, чорнобриві, / Та не з москалями, / Бо москалі – чужі люде, / Роблять лихо з вами» [10, 30]. Розповідач обрамлює ліричний відступ, аби вдруге акцентувати свою засторогу: москалі не тільки чужі люди, а й знушаються, поведуться як напасники, заподіюють страждання, сміються над поневоленими: «Кохайтесь ж, чорнобриві, / Та не з москалями, Бо москалі – чужі люде, / Знушаються вами» [10, 30].

Драматичними фарбами всезнаючий наратор Шевченка змальовує епізод вигнання дочки батьками з дому, застосовуючи оптику нейтральної фокалізації. Батько, як глава сім'ї, сидить за столом, «на руки схилився; / Не дивиться на світ Божий: / Тяжко зажурився» [10, 33]. А мати – на ослоні, на якому пряла, вишивала рушники і сорочки для дочки, мріючи про час, коли віддаватиме Катерину заміж. Зовнішніми порухами й мовленням розповідач тонко відтворює психіку селян-батьків. Замість радості – прийшло горе в образі знеславленої дочки. Мати з болем в душі, в розпачі зі сльозами в очах кидає їй гіркий докір: «А де ж твоя пара? / Де світлики з друженьками, / Старости, бояре?» [10, 33]. Ще Франко відзначив, що у творчості Шевченка основоположним є концепт сім'ї, на основі якої Україна не втратить своєї самоідентичності, прямує в майбутнє. Саме сім'я в «тій формі, в якій вона здержалася в українських хуторах і селах, не здеморалізованих ще посторонніми силами. Сімейне життя, патріархальне і сумірне – то найбільша святість. Нарушення тої святості, вилом, зроблений у гармонії сімейного життя, се найтяжче нещастя для сім'ї, найтяжчий гріх, що вимагає дуже основної експірації (очищення від гріха – М.Т.)» [9, 464].

У річці романтичного дискурсу наратор нагнітає події, використовує антитезу, увиразнює кожен епізод. Структура поеми споріднена байронічній структурі, зокрема поділ тексту на композиційні одиниці-епізоди, яскрава конфліктність, опозиційність романтичних натур, як-от Катерина втілює людяне начало, альтруїзм, а офіцер-спокусник – зла, безсоромності, експлікація гострих драматичних ситуацій, трагічна розв'язка. Логікою подій ліричний розповідач показує, що трагедія Катерини – це її особиста трагедія, але й трагедія громади. Село, яке вигнало покритку, переслідувало її і було жорстоким і непохитним. Конфлікт полягає в тому, що колективна психіка вступає в різке протиріччя з індивідуумом. Споконвічні патріархальні моральні закони сильніші за волю особи. В Катерині не була сформована внутрішньо зріла духовна домінанта української дівчини, уміння побачити підступність чужинця, розпізнати зло. Будучи покритою (народний звичай «покривання» полягає у тому, що дівчині, яка стала молодницею, пов'язували голову хусткою двома кінцями за потилицю, щоб не видно було її кіс; коли ж пов'язували так хустку незаміжній, яка стала молодницею, вважалося ганьбою), Катерина не замислюється над суворою правдою життя: «Катрусю накрили. / Незчулася, та й байдуже, / Що коса покрита: / За милого, як співати, / Любо й потужити. / Обіцявся чорнобривий, / Коли не загине, / Обіцявся вернутися. / Тоді Катерина / Буде собі московкою, / Забудеться горе; / А поки що, нехай люде, / Що хотять говорити» [10, 31]. Вона ще живе ілюзіями. Її не бентежить, що дитина народилася безбатченком від москаля на її ганьбу. За переступ святих законів народної моралі Катерина опинилася за межами громади. Знайти коханого Івана – це прагнення Катерини вирватись, звільнитись від тяжкої біди, ставши дружиною «молодого москаля». Героїня діє відповідно до художньої інтенції наратора, який прагне відтворити трагізм буття жінки-покритки.

Сюжетно композиційна організація тексту будується на сюжетно-структурній дихотомії. У семіосфері тексту «Катерини» існують, за спостереженням Л.Білецького, «два протилежні національні типи, що взаємно себе виключають, а у взаємних стосунках ведуть до конфлікту й катастрофи; а в цій останній завжди гине слабший, хоч в основі своїх духовних властивостей виявляє глибшу натуру, суцільнішу й послідовнішу, а в душі своїй носить вищу правду» [4, 151].

Всезнаючий наратор, співчуваючи молодіці на руках з дитиною, майстерно змальовує тернистий шлях Катерини. Прийшла зима, «свище полем завірюха», а подорожня вдягнена бідно:

«У личаках – лихо тяжке! – / І в одній свитині. / Іде Катря, шкандибас» [10, 39]. На шляху її поневірянь зустрілися москалі. Вона розпитує у них про свого Івана: «А ті «Мы не знаем». / І звичайно, як москалі / Сміються, жартують: «Ай да баба! Ай да наши! / Кого не надують!» [10, 39] У дихомічній структурі поеми українські чумаки / москалі (російські солдати) – різні люди, порізному вони ставляться до нещасної жінки. Наратор протиставляє два світи: українську моральність, альтруїзм, гуманність і російську нелюдність і цинізм. Зовнішній наратор стає на позицію героїні. Відчувається його персональна присутність при діалозі Катерини з москалями, загалом у контексті наративного дискурсу, який він розвиває. Як резюме до почутого і побаченого, він представляє цитатний дискурс Катерини: «І ви, бачу, люде! / Не плач, сину, моє лихо! / Що буде, те буде. / Піду дальше – більш ходила... / А може й зострину; / Оддам тебе, мій голубе, / А сама загину» [10, 39].

Кульмінаційним епізодом у поемі є зустріч Катерини зі своїм коханим на шляху. В аспекті хронологічної точки зору важливою є позиція наратора, який моделює художню картину світу, яку творить у форматі романтичної поетики, протиставляючи високе, шляхетне нищому, жорстокому. Він володіє можливостями наративного всевідання, а тому застосовує змінну фокалізацію. З художнього боку неперевершеними є зимові пейзажі, на тлі яких розігрується драматична картина. На коні Катерина побачила свого Івана, забувши лихо, яке заподіяв він їй. Її мовлення лагідне, вона ніжно його називає: «Любий! / Серце моє кохане! / Де ти так барився? / Та до його... за стремена... / А він подивився, / Та шпорами коня в боки» [10, 41]. Цитатним дискурсом героїні наратор підкреслює, що своєю поведінкою Катерина – це не зганьблена і покинута покритка, а наречена чи дружина, яка, чекаючи милого, вийшла у снігову завію зустрічати його. Скільки страждань пережила вона, розшукуючи свого кривдника, але вона вже забула всі біди, аби він зласкавився над нею, не цурався своєї дитини. Та велике розчарування і горе чекало її: офіцер-москаль, упізнавши зведену жертву, ганебно втікає від неї: «Чого ж ти утікаєш? / Хіба забув Катерину? / Хіба не пізнаєш? / Подивися, мій голубе, / Подивись на мене – / Я Катруся твоя любя, / Нащо рвеш стремена?» [10, 41]. Ні прохання, ні докори, ні благання Катерини не розчулили серце офіцера. Вона готова на все, аби кривдник «не кидав сина». У відповідь вона почула брутальні слова: «Дура, отяжися! / Возьмите прочь безумную!» [10, 42] Москаль не захотів навіть подивитись на сина, ганебно втік. Непорядна і жорстока поведінка незвичайно вразила жінку: «Утік!.. нема!.. Сина, сина / Батько одцурався!» [10, 42]. Вона у глибокому відчаї. Думка про самогубство як своє очищення від гріха прозвучала з вуст Катерини ще в домашньому садку. Вдруге після першої зустрічі з москалями, коли мати глянула на свого сина і «тяжко усміхнулась: / Коло серця – як гадина / Чорна повернулась» [10, 40]. У цьому сегменті тексту наратив розвивається крізь оптику екстрадієгетичного наратора, який психологічну точку зору героїні доповнює за допомогою просторового всевідання і знання. З тонким психологізмом всезнаючий наратор проникає в душу героїні, підготовлює реципієнта до страшної трагедії, у такий спосіб показуючи, що думка про самогубство у нещасної жертви зріла поступово. І ось прийшло прозріння: у цьому антигуманному світі вона нікому не потрібна; той, кого кохала, довірилася йому, клася у вірності, зрадив і покинув її. Психічна криза і потрясіння довели її до межі: вона ще усвідомлено поклала сина на шляху і просила москалів, аби передали його «старшому», себто його батькові-офіцерові. Іван Франко писав: «Катерина – натура проста, палка, вразлива, сангвінічна; ошукана москалем, відіпхнута, у своїм тяжкім горі вона думає тільки о собі, покидає дитину на шляху, а сама шукає на своє горе ліку – одинокого, який їй лишився, – у воді під льодом» [9, 468]. На квітучій, прекрасній землі народилася Катерина, де панували високоетичні засади життя, родинної гармонії, працелюбства, чесності, вірності. Вона була покликана творити добро і життя. Але в цей прекрасний світ нагло увірвалася чужа сила в особі офіцера-москаля. Покохавши його, Катря не знайшла щастя, а тільки ганьбу, хресну дорогу страждань і душевних мук. Жити у соромі вона не може. Її ідеали вступили в суперечність з антигуманним світом. Вона відчуває свою вину за свій гріх, який може спокутувати смертю, від якої навіть дитина не втримує її в житті. У метакритичному плані естетичної реальності образ Катерини символічно уособлює сплюндровану Україну, шлюб якої з москалем неможливий. В цьому й полягає антиколоніальний пафос твору Шевченка.

Семантичний простір поеми «Катерина» перегукується з однойменною картиною митця. Мистецтвознавці помітили, що на картині зображено ходу Катерини, яка «ступає так, як Марія в «Сікстинській Мадонні» Рафаеля». Як художник Шевченко «не засуджує падіння героїні, для

нього залишається незаперечною її висока людська гідність, духовна краса і святість почуттів» [8]. Він підкреслив, що зображена на картині Катерина – це «дівчина, в якій наближається материнство, – справді красива, а рисунок її ніг, – на що слід звернути увагу, – майже є точно копією ноги «Сікстинської Мадонни». Спостереження незвичайно влучне, адже поет поклонявся культу матері, вбачаючи в ній найвищу гуманність на світі, а тому її обожнював, прирівнював до Мадонни. У поемі Катерина наділена шляхетними почуттями святості материнства, усвідомлює свою людську гідність, які брутально і безжально топче герой-лиходій, тобто москаль-офіцер, штовхаючи її в небуття. Зло і антилюдяність торжествують. Цю ідею завершує епілог, в якому змальовується зустріч Івасика з батьком: «А пан глянув... одвернувся... / Пізнав препоганий, / Пізнав тії карі очі, / Чорні бровенята... / Пізнав батько свого сина, / Та не хоче взяти. / Пита пані, як зветься? / «Івась». – «Какой мильй!» / Берлин рушив, а Івася / Курява покрила...» [10, 44]. Так завершує всезнаючий наратор п'ятий акт цієї трагедії. Вплив гетеродієгетичного наратора з нульовою і зовнішньою фокалізацією набуває особливого статусу, як опозиція «хто говорить» і «хто бачить».

Отже, у парадигмі наративного дискурсу поеми «Катерина» Т.Шевченка експліцитний гетеродієгетичний наратор виконує головну функцію. В цьому контексті важливу естетичну роль відіграє нульова, зовнішня і внутрішня фокалізація, які експлікують художній наратив ліро-епічної поеми. Це зумовлено тим, що «Катерина» за жанром центрогеройна поема, в якій складно скомпліковані дискурси наратора і героїні, витворюючи твір як естетичний феномен. Наратор Шевченка природно вибудовує типологію точок зору наративного дискурсу, відношення між ними в художньому світі тексту. Витворений уявою поета розповідач стає віссю наративу, а його погляд на події та героїв – це точка зору аукторіального розповідача, який структурно чітко формує читацьку рецепцію.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 15. – М.: Гослитиздат, 1995.
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979.
4. Білецький Л. «Катерина» // Шевченко Т. Кобзар: У 4 т. – Т. 1. – Вінніпег: Тризуб, 1952.
5. Смілянська В. Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація). – К.: Наукова думка, 1981.
6. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: Медобори, 2007.
7. Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002.
8. Український живопис. Сто вибраних творів. Альбом. – К., 1994.
9. Франко І. «Наймичка» Т. Шевченка // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – Т. 29. – К.: Наукова думка, 1981.
10. Шевченко Т. Пов. збір. тв.: У 12 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1990.
11. Stanzel F. Die typischen Erzählsituationen im Roman. – Wien – Stuttgart, 1969.

*Світлана ХОПТА*

© 2008

### **АРХЕТИПНО-НАРАТИВНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК КРИЗЬ ПРИЗМУ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ МОДУСІВ БУТТЯ: ФІЛОСОФСЬКО- ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ПІДХІД**

Наративність, як своєрідний спосіб творення художньо-естетичної реальності та оприсутнення простору свідомих і підсвідомих інтенцій автора у наочний – явний простір тексту, означається літературознавством як авторське мовлення, що формує непрозорі, неявні, «невисловлені висловлювання» метафор, кодів, символів, знаків. Тому будь-який літературний сюжет містить у собі певну історію, що підпорядковується, а, отже, створюється під впливом інтенції автора і розгортається фабулярно – «у системі дій, спрямованих на подолання проблем» [10, 226].

М. Бахтін відзначає подвійну подієвість художньої наративності. Філософ-діалогіст членує нарацію кризь призму її функціонального означення «на подію, про яку розповідається у