

персонажів, “потік свідомості” трансформується іноді у щоденникові записи (“Санаторійна зона” М.Хвильового, частково “У сонячних колах” М.Івченка).

Специфіка нарративної стратегії повісті М.Хвильового “Санаторійна зона” визначається прагненням автора звернутися до проблем тогочасної дійсності, а також спробою модифікувати жанрову структуру повісті, використовуючи модерністські прийоми літератури 20- років ХХ століття. Нова форма твору вимагала відповідної оповідної манери і відповідала вимогам епохи.

Література:

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – 160 с.
2. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 318-323.
3. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 120 с.
4. Івченко М. Робітні сили: Новели, оповідання, повісті, роман. – К.: Дніпро, 1990. – 823 с.
5. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 319 с.
6. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. Листи / Упоряд. М.Г.Жулинського, П.І.Майдаченка; Передм. М.Г.Жулинського. – 650 с.
7. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи / Упоряд. М.Г.Жулинського, П.І.Майдаченка. – 925 с.

Ольга ПАПУША (Тернопіль, Україна)

СПОСОБИ РЕГУЛЮВАННЯ НАРАТИВНОЇ ІНФОРМАЦІЇ

В ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ФОКАЛІЗАЦІЯ

У дитячій літературі особливо важливим є явище фокалізації, пов’язане не лише з семантикою (природою зображуваності, як відзначав Б.Успенський [28, 9-10]) літературного твору, а й — що особливо важливо — з прагматикою літературного дискурсу, який завжди містить інтенцію впливу [18, 70; 37, 35-38]. Відзначимо, що процес індоктринації поняття “кут погляду” (“точка зору”) загалом можна пов’язати із осмисленням самими письменниками, а також критиками й теоретиками феномену репрезентації та існування Іншого в літературному дискурсі [17, 359-360], починаючи з часів бурхливого розвитку роману в ХІХ ст. — часу його еволюції “від естетики реалізму до суб’єктивізму й перспективізму” [37]. Достопам’ятним, скажімо, є досвід Генрі Джеймса, котрий вже в самій назві роману “Що Мейзі знала” проблематизував практику нарративного конструювання. Розповідна стратегія твору полягала в гетеродієгетичному наратуванні перцептивних актів превербіальної сприймаючої свідомості (персонаж, ракурс бачення якого використаний для зображення стосунків дорослих, — дитина, маленька дівчинка

Мейзі). Ефект такої розповідної ситуації очевидний: для читача знання героїні виявилися цілком залежними від їхньої артикуляції наратором¹. Детальніше з'ясування цього феномену дослідниками (П.Лабок, К.Брукс, Р.Воррен, Ж.Пуйон, Ф.Штанцель, Н.Фридман, В.Бут, Б.Успенський, Ж.Женетт, М.Баль, Я.Лінтвельт, Ш.Ріммон-Кенан, В.Шмід, А.Нюннінг та ін.) привело до вирізнення функціональних аспектів “фокусу” нарації та його структуротворчої ролі в композиції. Так, американський нараторолог С.Четмен запропонував модель, котрою здебільшого й послуговуються критики й теоретики дитячої літератури: 1) буквальний аспект “точки зору” (перцептивний план — події в творі завжди сприймаються чийось очима), 2) фігуральний аспект (ідеологічний план — уже сам відбір подій свідчить про відношення до них, оцінку) та 3) “передоручений” план (план “зацікавленості”, “упередженості”², тобто події репрезентуються у чийось конкретних інтересах, з певною метою) [35, 150-152]. Таким чином, з допомогою нараторологічної категорії “точка зору” традиційно аналізуються розповідні ситуації, а саме: за яких умов “розповідь може повідомляти читачеві менше чи більше подробиць, менш чи більш безпосередніше, і тому сприйматися... менш чи більш дистантно” [5, 180-181], як можна “регулювати повідомлювану інформацію... відповідно до поінформованості тих чи інших дійових осіб історії (персонажів чи груп персонажів), приймаючи чи удавано приймаючи їхній так званий “погляд” чи “кут погляду”, і тим самим набуваючи стосовно історії... тієї чи іншої перспективи” [там само].

Модель нашого аналізу базована на типологіях Жерара Женетта та Вольфа Шміда, оскільки ці класифікації способів апеляції до адресата відрізняються не тільки “точністю чи повнотою опису явища” та “застосуванням пропонованих типологій до аналізу тексту”, як зауважує В.Шмід⁴, а й потенційною спроможністю до інтерпретації наративних феноменів, коли поетикальні категорії позбавляються теоретичної самодостатності і нагадують дослідникам про “змістовність форми” (М.Бахтін).

Женеттівська парадигма заснована на понятті “фокалізація”, покликаному позбутися “специфічних візуальних конотацій, властивих термінам “погляд”, “поле” і “точка зору” [5, 204], і охопити сему процесуальності. Для Ж.Женетта фокалізація — це процес модалізації розповіді і конфігурування наративу⁵, що розгортається в трьох аспектах (“нульова”/ “зовнішня”/ “внутрішня” фокалізація) і має фіксовані або змінні виміри [5, 205-233].

Для парадигми В.Шміда вихідним поняттям є “точка зору”, яке покликане реімплікувати структурному аналізу ідею багатомірності та цілісності наративного консти-

¹ У зв'язку з цим парадоксом згодом радикальними критиками та теоретиками дитячої літератури ставилося запитання, чи загалом можлива репрезентація *дитини* в дискурсі, зініційованому *дорослим*.

² Барков А. Меніпея // Барков А. Семиотика и нарратология: структура текста меніпеи // www.literarytheory.narod.ru

³ Так, скажімо, за цією типологією в романах Дж.Ролінг більшість подій обмежені перспективою головного героя — Гаррі Поттера (перцептивно), захоплення магами та зневага до маглів — наслідок прямої оцінки наратора (ідеологічна перспективація); з погляду дитячої аудиторії Гаррі — цілком нормальна дитина з бурхливою уявою та труднощами зростання (модус нарації працює на угоду подібного саморефлексуючого читача).

⁴ До речі, сам В.Шмід визначає евристичність категорій залежно від конкретного тексту [див.: 33, 143-144].

⁵ Як писав Р.Барт, “...означування...це смисл (le sensе), породжений чуттєвою практикою (sensuellement)” [2, 513].

тування. Запропонована вченим двополюсна (нараторіальна / персональна) п'ятиаспектна структура наративної модальності (перцептивний план, ідеологічний, просторовий, часовий і мовний [33, 122-127]) дає можливість цілісно досягнути специфіку наративного утворення в літературі. Однак цей підхід прийнятний, на нашу думку, як адекватна процедура текстового аналізу лише в трьох планах — перцептивному, просторовому та ідеологічному. Вважаємо, що постульований німецьким нараторологом “часовий” та “мовний” план розповіді стосується все ж “голосу”, а не “погляду”. Адже розповідь може фокалізувати події у часі а) коли вони відбуваються, б) невдовзі після них і в) багато пізніше після подій, що трапилися. Проте акцент робиться завжди на тому, що фокалізатор знав, думав як учасник/спостерігач подій і/чи як постають події у його пізнішій оцінці, тобто часовий план виступає детермінантою домінантного полюса чи одного з трьох рівнів фокалізації. Така сама функція, на наш погляд, і мовного плану розповіді, який хоча і пов'язаний безпосередньо з ідеологічним ракурсом наративу¹, а все ж є функцією наратора.

Відтак ми: 1) використовуємо Женеттове поняття “фокалізація” як означник перформативної властивості розповіді; 2) структуру перспективи розглядаємо як дуальну за полюсом (наративна / персональна) та стратифіковану за рівнями (перцептивна/просторова/ідеологічна); 3) дефінітивний вибір (“нараторіальний фокус/персональний фокус” [33, 127-130] чи “зовнішня/внутрішня фокалізація,” за Ж.Женеттом; “перцепція/локалізація/оцінка” тощо) пропонуємо розглядати як спробу віднайти ефективні інструменти опису внутрішньої організації текстів, віднесених до царини дитячого читання; 4) розглядаємо явище фокалізації функціонально, тобто у відношенні до інших наративних феноменів — розповідного рівня та розповідної позиції, але в жодному разі не як поелементні кореляції конгруентних величин (див. критику подібних наративних типологій П.Рікером [18, 102-103]). Такий підхід дозволяє аналізувати природу розповідних текстів, призначених для дитячого читання, їхню роль у феноменології дитинства і, крім того, відстежувати текстові чинники в процесі конкуренції культурних форм.

Ресурсом дослідження оптичної організації наративів ми обрали адресовані дитячій аудиторії тексти відомого українського белетриста Всеволода Нестайка.

“Дитяче” як об’єкт: екстернальна оптика казок Вс.Нестайка

“Дитячий код” вважається константою художньої практики Вс.Нестайка упродовж майже півстолітньої його творчої діяльності. Починаючи від ранніх оповідань (50-і роки ХХ століття) і дотепер (у 2003 році журнал “Барвінок” публікує “правдиво-фантастичну повість про незвичайні пригоди київських школярів “Чарівні Окуляри”), письменник створив цілу палітру віртуальних світів, семантика та прагматика яких орієнтована “дитячим” адресатом. Усі ці твори, навіть з огляду на канонічність в царині як радянської, так і новітньої української дитячої літератури, можна назвати своєрідною “соціохудожньою педагогікою” [20, 10]. Однак ступінь цієї “педагогічності”, відтак — взаємодія текстів з горизонтом сподіваного читачів різний. Приміром, казки Вс.Нестайка у нарративному плані засвідчують намір їхнього традиційного використання — як “засіб розваги й напучення, що відповідає суспільним нормам” [25, 38], але аж ніяк не як “ідеологічної критики” [див.: 34] (на противагу, приміром, казкам Ігоря Калинця [6, 156-182] чи Ірини Калинець [7], де “автоматизм” культури чи історії децентрується, проблематизується і долається за допомогою особливої нарративної стратегії: радикальна

¹ У постмодерністській перспективі влада належить якраз тому, хто говорить.

інфантильна (за функцією — “екзистенційна”) фокалізація веде до лінгвістичної дисоціації тексту (характерна неоднорідність мовних планів), через неї — до поступового узгодження перспектив фокалізатора та дорослого ретроспективного наратора, до вибудови можливого розуміння крізь соціокультурні розбіжності.

Проаналізуємо механізм конвенційного впливу на прикладі однієї з казок Вс.Нестайка — “Олексій, Веселесик і Жарт-птиця” (1975), де структура розповіді, зокрема характер фокалізації виявляє своєрідність трансльованої нею “концепції дитинства”: дитячий світ дотичний до дорослого світу, і життєздатність, перспективність першого залежить виключно від терплячості та менторської своєчасності другого.

Отже, обрана в казці авторитетна, “серйозна” розповідна інтонація (гетероекстрадієгетичний спосіб репрезентації зображуваного світу) вводить читача до фантастичного світу неймовірних пригод хлопчика Олексія — “хорошого, симпатичного” (за оцінкою наратора) улюбленця батьків та дітвори, який раптом стає “капризуном, вередою і плаксієм” і, потрапивши до казки-сну, віднаходить причину свого незвичайного стану (його вжалила трьохголова змія Вередазмія-Капризазмія) та з допомогою друзів-іграшок перемагає чудовисько; ця перемога знаменує — з волі наратора та в очах читачів — відновлення Лесикового статусу позитивного героя. Манера викладу свідчить про орієнтацію наратора на коди дитячої рецепції: знаковою є експліцитна риторичність наративу та специфіка екзистентів (“Але хіба то вередування!”, “А зникли вони тому, що переселилися в казку. Так само, як Веселесик, Залізний Роб і ведмежа Гришка, котрі теж, як ви пригадуєте, зникли з кутка”, “— Треба якнайшвидше дістатися до Жарт-Птиці, — сказав Залізний Роб і розказав усе, про що ви вже знаєте”, “І Лесик розказав їм усе, що ви тільки-но прочитали”, “Може, хтось думає, що то Олексій їх туди зафутболив? Даремно!” тощо). Однак попри нараторіальний голос, котрий активно координує читачке сприйняття, інтерпретація (смыслеутворення) цього наративу відбувається і завдяки його оптичній перспективі. Реляція в казці нарації — фокалізації, породжує несподіваний ефект рецептивного переживання: читач оцінює події, ідентифікуючи себе з головним героєм (Лесиком), однак експлікація смислових акцентів належать нараторові. Яка ж фокальна організація казки?

Просторова перспективація. Розповідь вибудована переважно у персональному модусі головного героя¹ (за винятком вступної частини та окремих фінальних сцен, де просторовий план фокусу належить нараторові). Тобто розповідь “прикріплюється” (Б.Успенський) до просторової позиції персонажа і подає інформацію відповідно до його місцезнаходження та руху. Просторова компетенція наратора покликана побільшити об’єм інформації і тим самим компенсувати обмеженість поля зору героя (зміну полюсу при цьому можна розглядати як альтерацію способом паралепісу [5, 210-212]). Порівняймо:

¹ З погляду семантики подієвий план казки можна інтерпретувати як *тілесне переміщення* героя — у зовнішньому вимірі (дім — дитсадок, кімната — кут, звичний — казковий світ, “верх” — “низ”, “близько” — “далеко”) та внутрішньому (сон — ява, Я (Олексій, Лесик, Лесик-Веселесик) — не-Я (Олексій-Плаксій, Веселесик, свідоме — підсвідоме) і переживання власної цілісності, ідентичності. Уявлення про взаємопроективність просторів вважається одним із маркерів дитячого (синкретичного) способу мислення: “Освоєння домашнього простору і освоєння власного тіла... відбувається в дитини паралельно і, зазвичай, одночасно. ...Через власний досвід дитина відкриває для себе, що її тіло є універсальним модулем, у відношенні до якого оцінюються параметри зовнішнього простору: куди дістану, звідки зможу стрибнути, куди пролізу, доки дійду” [16, 45-46]. Про локативну семантику фокусу нарації див. також [8, 50-51].

— персональний фокус: “Олексій-Плаксій стояв у кутку, плакав і колував нігтем стіну. Під ногами в нього були розкидані його іграшки...” [13, 6], “Тут було тісно й темно. З одного боку — стіна будки, з другого — якийсь високий паркан” [13, 7], “Олексій поліз далі і виліз на невеличке подвір’ячко” [13, 7], “Очутився Олексій, дивиться — сидить він у кутку величезної дивовижної зали з колонами. Стеля десь високо-високо — як у вокзалі. Поряд лежать купою якісь дивні предмети: великі яскраві ящики, великі червоні, жовті й сині кружала, величезна смугаста куля...” [13, 14], “Довго йшли, петляючи у напівтемряві. Нарешті попереду засяяло світло, і вони вийшли з печери на берег моря” [13, 19], “Глип-глип — а над ним мама схилилась, усміхається” [13, 44].

— нараторіальний фокус: “Жив на світі хлопчик Олексій” [13, 3], “Перехожі зупинялися і озиралися на них” [13, 4], “Він працював автоінспектором і уважно стежив, щоб усі виконували правила вуличного руху і ніхто не потрапив під автомобіль або інший транспорт. Найлегковажніші відчайдухи-шофери беззаперечно слухалися тата. Один лише рідний син Олексій не хотів слухатися” [13, 6], “Дивиться Лесик — брощаються у морі знову ж таки дитсадівські плюшеві Вовчик-братик і Лисичка-сестричка. Їх колись подарували дитсадку шефи-школярі, члени гуртка м’якої іграшки” [13, 22], “Біля Острова Ридань Море Сліз завжди було неспокійне, бурхливе” [13, 42], “А ляльковий Веселесик, і Залізний Роб, і ведмежа Гришка знайшлися за купою іграшок, під шафою [13, 48] тощо).

У такий спосіб у казці постає фіктивний світ: інертний первинний дорослий простір, якому належить розповідач і де дитячі проблеми - “труднощі дорослішання” й об’єкт раціональної оцінки¹, та вторинний хронотоп (“паралельний” світ “диво-казки” у сні героя) — динамічний, чудернацький, бо сповнений усілякими несподіванками у масштабі, відповідному баченню маленького хлопчика.

Перцептивний чи інтроспективний план фокалізації? Згідно типології В.Шміда, у казці переважає персональний фокус нарації із змінною векторністю: події зображуються крізь призму сприйняття багатьох фокальних інстанцій — носіїв перцептивних реєстрів розповіді (і самого Олексія-Лесика-Веселесика, і його батьків, і чарівника Нежурись, і персонажів-іграшок — Залізного Роба, слона, ведмежати, ляльки, зайця, лисички і вовчика, Жарт-Птиці). Виникає взаємодія різнорідних перспектив (змінних, але не множинних) довкола перцептивного фокусу персонажа-дитини: “Лесика охопила така радість, що він засміявся. Нарешті!” [13, 38]. “І як тільки зібралися всі діти, Лесик попросив Світлану Іванівну, щоб вона дозволила йому розказати дітям казку” [13, 44]. “...Юрасик підніс угору руку і спитав:

— А це ти сам придумав?

Лесик знизав плечима і сказав:

- Нічого я не придумав. Все так і було”² [13, 46].

¹ Реакція *батьків* зображується з допомогою прийому градації: “спершу навіть і уваги на це не звернули” [13, 3], потім мама “вмовляла”, а тато погрожував “якщо... так вередуватимеш — назавжди лишишся криворотим” [13, 3] і зрештою карав, ставлячи сина “в куток” [13, 6]. Помічником героя виступає лише “чарівник-жартівник Нежурись” — в якості наставника, провідника, але не *супутника*.

² Дитяча установка на “реальність” сновидіння (“Тому, хто спить, властиво повністю “вірити” в реальність того, що з ним відбувається ві сні, якими б фантастичними не були б ці події” [22, 206]. У дітей це виявляється особливо яскраво [15, 50-51]). Однак намір “розказати казку”

Домнювання цього фокусу в стрьох нарративних сегментах марковане прийомом “очуження” [32, 15] (упізнавані читачем тематичні компоненти ситуації зображуються як незнайомі): “Серед подвір’ячка стояло дивне крісло на великих велосипедних колесах. І в тому кріслі сидів незнайомий дідусь — лисий, з рудими, наче приклеєними, волохатими бровами і веселими сірими променистими очима” [13, 7-8]; “Бачить — прямує до нього якесь химерне створіння, все з дірчастих залізних рейок, голова — залізна коробка, замість очей дві лампи світяться (одна синя, друга червона), замість носа — гвинт. Підійшло, залізними щелепами клацнуло, скреготливим, але зовсім не страшним голосом сказало:

— Здоров, Веселесику! Прокинувся? Ну, ходімо!

Ой! Та це ж робот, якого тато з “Конструктора” згвинтив, — Залізний Роб. Тільки вдсятеро більший” [13, 15]; “На вершині горіха сиділа велика яскрава пташка, схожа чимось на циркового артиста-клоуна... Один бік у неї був жовтий у зелені горошини, другий червоний у сині горошини. На голові рудий чуб, схожий на клоунський ковпак. А дзьоб широкий, як у папуги, і весело усміхався” [13, 38].

Відзначимо, що це найістотніші моменти розповіді: вони не тільки повідомляють читачеві інформацію про пригоди героя (хлопчик уздрів чарівника; поменшав і став рівновеликим зі своїми не вельми шанованими іграшковими друзями; знайшов ту чарівну птаху, котру всі називають Жарт-птицею і яка єдина зможе йому допомогти). Це свого роду “момент істини” самого дитячого тексту: наратив комунікує читачеві специфічне світосприйняття, ні на що не схоже бачення речей і сутностей, комунікує те, що власне і можна назвати *дитячим* — аморфний світовид, готовий до взаємодії, до встановлення безлічі зв’язків, нічим не обмежений. Це не перешкоджає ідентифікації читача з головним героєм (розлагодження рецептивного знання і розуміння не настає, як і почуття переваги, вищості над героєм; навпаки — абсолютна емпатія, резонанс). Одначе таких фрагментів у казці небагато і — *дитяче-як-погляд* заступається фокальними перспективами інших героїв. Характерно, що при цьому побільшення інформації (хто такий Нежурись, чим небезпечна Вередазмія-Капризазмія, як її здолати, чому потрібно діяти гуртом тощо) досягається не завдяки “проникливості” наратора (переключення фокального коду у “нульовий” реєстр, за Женеттом¹), а за рахунок альтерації у субкодах (тобто

(порівняймо з жанровим гаслом нестайківського наративу, з одного боку, а з іншого — з *романом* Дж.Ролінг, в якому Гаррі Поттер розповідає друзям те, що з ним сталося “насправді” [21, 306] — це ще й дитяче бажання означити власний досвід у рамках *легітимних соціоцентричних конвенцій* (здаємо, що субкультурна традиція продукує в подібних ситуаціях щось на кшалт “страшних історій”. Тоді “казка для молодшого шкільного віку” з оніричними мотивами — це *доросле* омовлення гаданого досвіду дитини (порівняймо із класичною ситуацією “трьох текстів про Алісу” Л.Керролла, коли саме орієнтація на дитячого реципієнта визначила “оніричну стратегію” дитячої версії пригод Аліси [39]). Зрозуміло, функції сну в дитячій літературі — вельми цікава тема для окремого дослідження.

¹ Саме в такий спосіб будуються широкі епічні полотна “високої фантазії” — класичної фентезі, якої і стосувався знаменитий вислів Дж.Толкіна, що “читачем чарівної оповіді може бути і дорослий”: при нараторіальній фокалізації обмеження поля зору не зумовлене ментальним чи тілесним горизонтом персонажа-неофіта, а виправдане логікою репрезентації подій в межах відповідної компетенції наратора (як в історіях про Середзем’я (Дж.Толкін), Земномор’є (У.Ле Гуїн) чи Нарнію (Кл.Люїс)). У цьому теж різниця між класикою фентезі та, приміром, “поттер-фентезі”.

перспектива залишається внутрішньою, але в координатах інших персонажів¹). Сприйняття подій ними слугує поступовому поясненню тих незрозумілих змін, у які ані герой, ані читач не втаємничені від початку:

“Переступаючи, як по східцях, з кубика на кубик, Залізний Роб і ведмежа Гришка ползли на гору іграшок. Лесик-Веселесик подряпався за ними.

— Дивись!

Глянув Лесик-Веселесик і знову довелося йому ойкати, та ще дужче, ніж раніше. З гори іграшок побачив він своє ліжко. На ліжку під ковдрою спала змія з трьома зубастими, схожими на крокодилячі, головами.

—Ой! Що це?

— Оце й є чарівна змія — Вередазмія-Капризамія! — сказав Залізний Роб. — Як тільки Олексій лягає спати, вона одразу починає його кусати. Одна голова вкусить — він вередує, друга — капризує, третя вкусить — плаче”² [13, 18 / і т.д.

Отже, перцептивний план в цілому конструюється як персональний. Однак тепер уточнимо: перцепція головного героя не є домінуючою! Переважає перспектива інших персонажів (вона ж і зумовлює зрештою інтерпретативну стратегію читачів), тобто фокус має зовнішній характер стосовно Лесика у буквальному значенні цього слова³. Ось чому читачке сприйняття подій загалом резонує з нараторіальною перспективою (адже вона за природою і є зовнішньою, *етичною*): ми співчуваємо позитивному героєві-протагоністу, котрому доводиться довгенько простувати до фіналу своїх пригод. При цьому читачеві ніяк дізнатися, що почуває чи переживає хлопчик від нападу потвори (переляк? розгубленість? біль?), при зустрічі із Змією, у момент перемоги. А це означає, що перцептивний план у тексті конструюється в основному за принципом “інтроспекції у свідомість персонажа” наратором [33, 126 / й збігається в наративній репрезентації з ідеологічними експлікаціями розповідача⁴. Нагадаємо, що і переродження героя казки теж подається як зміна поведінки в очах оточуючих — наратор характеризує Лесика у

¹ За типологією А.Греймаса, всі ці актори розміщуються на одній комунікативній та агональній осях, виконуючи структурну роль відповідно адресантів та помічників героя, тобто спостерігається кореляція актантного сюжету з фокальними позиціями персонажів. Про феномен “фокального субкода” див. у Маргіна Волеса, який “зміни від однієї позиції до іншої” не відносив до компетенції “всезнання у звичайному сенсі (доступ до свідомості)”, хоча й не віднаходив належної назви такої техніки [36, 146 /

² Звернемо увагу: герой *відразу* означає *невідому* йому істоту у *власному* ліжку як *змію*, про що, навіпаки, давно відомо його супутникам. Про підступність і шкочу цієї істоти повідомляє Залізний Роб як зовнішній *спостерігач* поведінки Лесика, не відаючи, вочевидь, що насправді *переживає* хлопчик при цьому (порівняймо з нараторіальним викладом: “Та от одного разу прокинувся він уранці і почав плакати” [13, 3 /, “Вранці прокинеться і вже плаче, вже капризує” [13, 3 /, “Отакий став хлопчик Олексій, капризун, вереда і плаксий” [13, 6 /, — який збігається із позицією дорослих у творі: “— Лесику, ну не плач! Лесику, ну не капризуй! — вмовляла мама. — Олесю! Якщо ти так вередуватимеш — назавжди залишишся криворотим, — казав тато” [13, 3 /). Можна припустити, що перцептивні плани окремих фокальних героїв стають частиною ідеологічного погляду наратора, генеруючи ідентифікацію читача з цією останньою інстанцією фокалізації.

³ Ось де продуктивно виявляється женеттівська парадигма “зовнішньої—внутрішньої — нефокалізованої” оповіді!

⁴ Ідеологія виказує себе у “монологічності” цього тексту, обмеженості його конотаційних планів, нівелюванні “дискурсів про слова”, тобто голосів та поглядів, прямих оцінок і дидактичний “ноті”.

цілковито біхевіористичному дискурсі: “почав швидко-швидко одягатися”, “не мама Лесика, а Лесик маму весь час тягнув за руку”, “всі почали весело з ними гратися”, “до-вго ходили по іграшкових крамницях, поки не знайшли й не купили точнісінько таку ж ляльку Гальку, як та, яку Лесик кинув у смітєпровід”, “між іншим, Лесик тепер ніколи не підфутболює іграшок і не товче їх ногами” [13, 44-47]. Це нагадує такий механізм репрезентації, про який як про *дискурсію чужого* писав Е.Саїд: “Він говорив за неї, він її нам описав” [23, 17].

Отже, спроба у казці зобразити *дитяче-як-погляд*, *дитяче-як-позицію* потрапляє під владу конвенційної (етичної, нараторіальної, екстернальної) оптики: зображення персонажа засноване на опозиції “дорослого” й “дитячого” й інтерпретації дитини як об’єкта впливу¹ (Лесик наприкінці стає звичайнісіньким хлопчиною, повертаючись, зрозуміло, у траєкторію руху “нормативного дитинства”). Фокальна перспектива доповнюється, як ми відзначили, ефектами викладу (мета- і паралепсичні конструкції з прямими оцінками зображуваного і розповіді)². Результат? Конфлікт зовнішнього й внутрішнього в дитині, переживання “Я” і “не-Я”, “свого” і “чужого”, переживання лімінальних моментів — словом, все, що в різноманітних практиках означування описується як сфера несвідомого (З.Фрейд), синкретизм дитячої психіки (Ж.Піаже), дисоціація (Л.Виготський) до- і позасеміотична картина світу (Ж.Лакан, Ю.Крістева), в наративі Вс.Нестайка стикається з фокусом репрезентації дитинства як себе-Іншого [9, 10-11]. Вихід знаходиться у конструюванні *свого-дитячого* — свого бачення світу дитинства: виокремлюються причини і наслідки, розводяться раціональна та афективна сфери досвіду дитини, уособлюючись у конкретному фантазмагоричному образі³. Відтак дитяче здобуває особливу (чужу, нову) символічну мову — загальноприйнятну мову суспільної практики акультурації (М.Мід), соціалізації (Л.Виготський), “логоцентрації” (перефразуючи відомий концепт Ж.Дериди). І цей семіозис дитячого включає таку техніку наративної репрезентації, яка змушує читача не тільки підпорядковуватися “голосу”, а й зазнавати впливу тієї системи оцінок, яка збудована в казці “поглядом”.

Подібні наративні стратегії в казках Всеволода Нестайка системні. Так, у казці “Жевжик” повчальність гетеродієгетичної розповіді про маленького чудернацького хлопчика-оберега, котрий рятує ціле село від “рекетирів”, теж підтримується нараторіальною перспективою та коментарями розповідача. Отже, “дитячий код” у казках

¹ Саме така конвенційна оптика гомогенізує, приміром, такі тексти, як “Петрик П’ятчокін” Н.Гузєвої [3] та новітній опус про “хлопчачі виправні одиссеї” — “Як Миколка перевиховався” і “Миколка-першокласник” А.Сокол й О.Конечної. Для порівняння, нетрадиційна оптика А.Ліндгрен у казковій повісті про Пеппі чи Карлсона творить справжній “секретний світ дітей у просторі світу дорослих”.

² Пам’ятаємо, що у А.Мілна все навпаки: іграшки виступають психологічними проєкціями Крістофера Робіна, який у казковому світі — найсильніший і найкращий. Відповідно перцептивний план нарації вибудований абсолютно “зсередини” цього героя.

³ Цікава контамінація цього архетипного образу змії [10, 468-470] з концептом “місця” та “я-буття” в дитячій картині світу. На думку психологів, “якщо місце є (спеціально залишене, якое позначене), а предмет тимчасово відсутній, він все-таки існує. Якщо ж це місце зайняте кимось іншим, то цей інший починає існувати *за-мість* відсутнього, *за-міщуючи* його і, таким чином, витісняючи його з життя, позбавляючи можливості бути... У таких випадках діти зазвичай реагують дуже емоційно: лякаються, ображаються, сердяться” [16, 32-33].

Вс.Нестайка і далі функціонує як механізм розподібнення (очуднення) не на рівні слів, а на рівні об'єктів¹, стійке значення яких в такий спосіб лише акцентується:

— Та ви що?! — вигукнув Жевжик. — Їх же всього двоє, а вас он як багато” (мова йде про відомих грабіжників з промовистими іменами Сявка і Здоровило, з котрими хлопчику доводиться “побешкетувати” — проколоти колеса в мотоцикла, вколоти шилом, закидати грушами, “регочучи”; коментарі не забарилися: “Коли з ворога можна сміятися, ворог уже не такий страшний”, “Недарма кажуть: сміливість — половина перемоги”²).

“Тато-заєць сидів на ганку і читав “Лісову газету”.

— Гм, — сказав він, почувши новину. — Спеціалізована музична школа? З ведмежою мовою викладання? Це цікаво. Треба й нашого страхополоха записати. Може, хоч школа допоможе його у звірі вивести. А то ж тіні власної боїться” (“Незвичайні пригоди в лісовій школі”).

“Жителі її — ластовини — геть усі руді й веснянкуваті” (“В Країні Сонячних Зайчиків”).

“І раптом Вася почув шелест. Він обернувся.

Перед ним стояла незнайомка. Біле пишне волосся. Чорна маска на обличчі. Довга, аж до п'ят, вся у золотому мереживі блакитна сукня. Незнайомка нагадувала таємничу казкову фею” (“Незнайомка з Країни Сонячних Зайчиків”).

Тенденції і закономірності структурної перспективи в казках Вс.Нестайка очевидніші при зіставленні текстів, отож продемонструємо їх у вигляді двопараметрової таблиці³:

Рівні фокалізації	Полос фокусу					
	ОВЖ	НПЛШ	КСЗ	ЧЗ	КР	Ж
просторовий	<i>персональний</i>	<i>персональний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>персональний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>персональний</i>
перцептивний	<i>нараторіальний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>персональний</i>	<i>нараторіальний</i>	<i>нараторіальний</i>

¹ Тобто просторовий план розповіді подається з обмеженням поля у персональному баченні. Порівняймо цей прийом з розподібненням на мовному рівні: класично — в К.Чуковського : “Разве это великан? / (Ха-ха-ха!) / Это просто таракан! / (Ха-ха-ха!) / Таракан, таракан, / таракашечка, / Жидконогая / козявочка-букашечка” [31, 20]. Ця ж стратегія визначає “міфостиль” сучасної дитячої української письменниці Марини Павленко: “Іще в спальні є темний куток за шафою. Мама каже, що в ньому світе стіна. Ну, квітів я не бачила, а стіна мокра, чорна й холодна. Сестричка там переховує свої скарби: всякі фантики, скельця, золотий камінчик. І даремне. Бо, гляди, потягнеться колись до коробочки, а звідти тільки рраз! — мокра чорна рука вискочить. Авжеж, там живе Чорна Рука...”

² Прикінцева “концептуалізація” адресата (“Не забувай захищати менших і слабших, навіть якщо їхній кривдник дужчий за тебе. Адже сміливість — половина перемоги”), у тому числі поліграфічно (менший кегль шрифту і міжрядковий інтервал), набуває статусу *паратексту* з функцією прямого напучування дитини (в стилі “что такое хорошо и что такое плохо”).

³ У таблиці назви текстів подано в наступному скороченні: ОВЖ — казка “Олексій, Веселесик і Жарт-птиця”, НПЛШ — повість-казка “Незвичайні пригоди в лісовій школі”, КСЗ — повість-казка “В Країні Сонячних Зайчиків”, ЧЗ — повість-казка “Чарівне дзеркальце, або Незнайомка з Країни Сонячних Зайчиків”, КР — казка “Кеша і Реша, або Казка про пісню”, Ж — казка “Жевжик”, ЧО — правдиво-фантастична повість про незвичайні пригоди київських школярів “Чарівні окуляри”.

ідеологічний	наратор ріальний	наратор ріальний	наратор ріальний	наратор ріальний	наратор ріальний	наратор ріальний
--------------	---------------------	---------------------	---------------------	---------------------	---------------------	---------------------

Як бачимо, трансформуються тематичні, окремі формальні параметри Нестайкових творів, але модальна система авторитетного голосу та зовнішнього погляду залишається однаковою.

“Дитяче” як позиція: інтернальна оптика повістей Вс.Нестайка

Цілком інша наративна ситуація у пригодницьких та пригодницько-фантастичних повістях Вс.Нестайка з їхньою настановою “заново пережити зі своїми героями і своє, і їхнє дитинство водночас”, бо “дитинство — найпрекрасніша, найщасливіша пора людського життя” [11, 9]. Їхньою суттєвою рисою є якраз особливий “наративний вибір” (Ж.Женетт), який полягає, зрозуміло, не у виборі граматичної форми висловлювання (першоособова нарація — “Тореодори з Васюківки”, “Чарівні окуляри”; третьоособова — “Космонавти з нашого будинку”, “Новорічний детектив” і под.), але навіть і не у виборі наративної позиції (гетеро- чи гомодієгетична розповідь), а радше у виборі певної фокальної перспективи та її взаємодії з іншими факторами наративного конституювання. Бо як інакше пояснити той факт, що повість “Космонавти з нашого будинку” читається з таким же захопленням, як і “Тореодори з Васюківки”, хоча у першій розповідь значно дистанційованіша (гетеродієгетична нарація на протизагу гомодієгетичній)? Хіба тільки тому, що у фантазійному світі читача-дитини установка третьоособової розповіді “так могло бути” [1, 34] збігається з установкою першоособової нарації “це було зі мною” [там само]? А чим пояснити, що, скажімо, “Космонавти” особливо до вподоби дівчатам, а “Тореодорам” віддають перевагу хлопці? Адже в обох творах з “хлопчачими” гаслами головними персонажами є “хлопчачі дуети” (відповідно Вадька і Борис, Льоня і Ромка, Павлуша і Ява), а дівчатам відведені важливі, однак другорядні ролі (Натка і Тетянка в “Космонавтах”, Валька і Гребенючка в “Тореодорах”). Чи зумовлюють це лише хронотопні виміри дієгезису — ігри “в космонавтів” персонажів-дітей на освоєній території (звернемо увагу на локатив в самій назві повісті “Космонавти з нашого будинку”) і подорожі героїв у “незвідані” світи¹ — на безлюдний острів, до Києва, до Вовчого лісу і под. у “Тореодорах”? Зрештою, чому така зворушлива розповідь про “велике перемир’я” хлопців з дівчатами з неприхованими повчальними нотками (див. резюме у вставній історії підполковника Леоніда Іщенко про себе, Ромку і Тетянку [11, 194-201]: “Без підготовки... нічого не робиться”) не заслужила відповідних метатекстуальних проектів — принаймні, критичних рефлексій, нових видавничих накладів, “педагогічних лаврів” бодай у вигляді традиційних премій — на відміну від тих же “Тореодорів”? На нашу думку, головним фактором потенційної рецепції пригодницьких повістей Вс.Нестайка є персональний фокус у них, абсолютний за актантною детермінацією: до читача-дитини апелює фокальний персонаж-дитина як осердя події, осердя специфічної візії світу, тоді як “дорослому адресатові” комунікована традиційна картина світу, що в “Космонавтах” “заломлюється” специфічним (за гендером) актором — персонажем-дівчинкою (Натка). Оскільки ж “канон не бере до уваги гендер як категорію інтерпретації та критики” [19, 14], традиційна критика сприймає повість як “універсальну” — веселу, гумористичну, не гіршу й не крашу за решта. Феміністична ж критика, мабуть, зайнята поки що ревізією не часткових, а “загальнолюдських” цінностей, тому до гендерної політики в галузі літератури для дітей не вдається.

¹ За дослідженнями М.Ніколаєвої, у дитячій літературі чітко вирізняються “жіночий” та “чоловічий” хронотопи як “мікро-” й “макросвіти” [38].

Отже, наративна форма повісті “Тореадори з Васюківки” (гомо-інтрадієгезис), з одного боку, створює ефект “достовірності” зображуваного світу дванадцятирічних хлопчаків, “омовленого” самими учасниками подій (Павлушею та Явою), завдяки чому реципієнт спрямовується до означування пригод персоналізованих (за іменем, зовнішністю, мисленням) оповідачів як дитячого досвіду. З іншого боку, такий “герменевтичний код” (Р.Барт) розповіді підтримує і внутрішня перспектива: точка зору на події персонажа-дитини у трилогії домінує — перцептивно й концептуально. Але цей персональний фокус не статичний: у повісті міняються і масштаби зображення, і його ракурси. Відбувається це завдяки ефектам множинної фокалізації та альтерацій: сфера конкретного досвіду та знань наратора як суб’єкта історії (персональний фокус)¹ перетинається зі сферами інших персонажів (зовнішній фокус стосовно розповідача)² та його власною поінформованістю як суб’єкта нарації³. Відтак характерна для трилогії Вс.Нестайка атмосфера “авантюристичності”, дотепності, довірливості і — разом з тим — особливої повчальності “через сміх, вигадку, фантазію” створюється в результаті взаємодії двох функціонально різних перспектив — внутрішньої (“безпосередньої”, персональної), яка домінує, налаштовуючи читача на сприйняття світу оповіді як “тут і тепер” фокалізатора, та зовнішньої (ледь помітно дистанційованої — у фокусі самосвідомого наратора; цей ракурс координує інтерпретацію зображуваних ситуацій, рефлексивних пасажів та лінгвістичних реєстрів повісті). Наратив має ефект поінформованої наївності: створюється така рецептивна інстанція розповіді, яка усвідомлює, що “васюківські тореадори завжди мають благородні, світлі наміри, але через *малий досвід і брак знання* потрапляють у прикрі ситуації. Проте нерозлучні друзі, обмірковуючи вчинене, змінюють усвідомити свої помилки і стараються їх більше не робити, хоча частенько з позиції доброго наміру вигадують і здійснюють нову “авантюру”... але вони ростуть, набираються досвіду, стають іншими, кращими. І вони вам починають подобатись, і вам стає радісно і

¹ Павлуша виступає фокалізатором у 20 розділах першої повісті (розділи 1-14, 16-21), у 15 розділах другої; у третій повісті трилогії “Таємниці трьох невідомих, або Повесть про те, як посварилися Іван Васильович з Павлом Денисовичем і що з того вийшло” домінує фокалізація Яви Реня (описи та судження героїв-оповідачів не завжди детерміновані ретроспективним осмисленням; відповідно розрізняються прийоми наративного зображення — метонімія (*сфокусований погляд* вихоплює спочатку деталі), метафора (“переназиванням” наратор намагається відтворити своєрідність *персонального бачення*), окалізація (суб’єктивна вербалізація перцепції — катахреза *іпоріае сауса*, за Т.Добжинською [4, 488], “очужнення”).

² У першій частині диалогії, наприклад, “пригода одна і та манюня, як той пічкурик” і “неприємності аж шість, і всі здоровенні, як акули” [14, 126], тобто події самотнього першого дня і “страшної” ночі на острові Переєкзаменовки зображуються з погляду Яви (оповідач другого рівня в метадієгезисі, розділ 15). Цей прийом, крім ефекту просторово-часової неперервності розповіді (маркер *достепенності* в її *детальності*) та комізму ситуацій (бійка хлопців один з одним у темряві), спонукає читачів співчувати “Робінзону Кукурузо”, співставляючи перспективи. В останньому розділі множинна фокалізація в зображенні “товариського суду” над Кнйшами і Бурмилом [14, 170-171] визначає етичний пафос цієї сцени (загальний осуд шахраїв).

³ Пам’ятаю спостереження Ж.Женетта над тим, як в автобіографічному наративі розповідач може “приховувати” свою пізнішу обізнаність та оцінку подій, зумовлену логікою “постнарації” [5, 213-214]. У нестайківському тексті імплікації постзнання (розсудливості) і не приховані (див. характерний у другій частині епізод, в якому зображується рішення героїв написати книгу про свої пригоди [14, 326-330]). Спосіб їх внесення заснований, крім класичного дистанціювання мімезису й дієгезису, на темпоральних ресурсах нарації (фігури пролепсису).

весело в їхній компанії, бо, читаючи, ви самі потрапляєте на сторінки книги, в гурт її героїв, спілкуєтесь зі своїми літературними друзями, такими ж, як і ваші ровесники, вам видається, що все це відбувається з вами” (з передмови Б.Чайковського [30, 11], курсив наш — О.П.). Отже, в трилогії Вс.Нестайка по-особливому вибудована ідентифікаційна перспектива для читача: владній інтенції слова (часу нарації) імпліцитно протистоїть акт фокалізації (локус бачення). Відтак трилогія “Тореадори з Васюківки”, з одного боку, повсякчас знаходить відгук у дитячій аудиторії¹, а з іншого — санкціонується як “дитяча” соціокультурними інституціями (відгуки й полеміка критиків, активне видавниче життя², внесення книги до Почесного списку Г.К.Андерсена від 1979 року³ і т.п.), тобто стає канонічною⁴ для вітчизняної традиції дитячої літератури, вписуючись у ширший контекст “префігуративних” (М.Мід) і “наративних” (Й.Брокмейер) практик побудови суб’єктивності та ідентичності⁵.

Здавалося б, така композиційно-риторична побудова подібна і в “Космонавтах з нашого будинку”: домінуюча внутрішня фокалізація в повісті посилюється і наскрізним мотивом гри, що, за традицією, “у рамках белетристичного зображення” є “функціональним проявом своєрідного дитячого ставлення до світу і мислення” [25, 21]. Опозиція ж фокусу й голосу в тексті експліцитна за рахунок гетеродієгетичного модусу: розповідь ведеться не причетним до світу головних подій наратором, позбавленим будь-яких рис персональності (тим контрастніша перспектива у вставній історії від імені військового льотчика про події двадцятирічної давності з його дитинства). Для обох технік у цій повісті є різні наративні причини (“об’єктивований” виклад в екстрадієгезисі та передоручення розповіді єдиному дорослому персонажеві в історії), але наративні наслідки однакові: читача веде голос досвідченого розповідача. Проте в інтонаціях цього голосу замість очікуваної всеохопності і всюдисущності (тотальності) відчутні інші регістри — “дружні” і навіть “втраємнічені”: “Ох уже ця Натка! Ну й нав’яз! І звідки вона взялася? Ї ж наче і близько не було” [12, 193]; “В цій бочці спокійно могли вміститися

¹ За результатами досліджень Державної бібліотеки України для дітей та Міністерства культури України найулюбленишим українським письменником дітьми названо саме Вс.Нестайка.

² Повість неодноразово виходила друком: видання 2002 року в Тернополі є *шостим* [14].

³ За дослідженнями З.Шевіт, “мала Нобелівська премія” (Літературна премія Андерсена) поціновує, насамперед, виховний потенціал книг-лауреатів [39, 34-38], тобто як і будь-яка офіційна нагорода, премія підтверджує соціокультурний канон [див: <http://www.ibby.org/>] (у цьому сенсі українська “легітимізація” дитячої літератури — премія імені Лесі Українки — заслуговує на особливу увагу істориків та теоретиків.

⁴ На думку Т.Гундорової, канон — це завжди зміщення акценту “з того, як література твориться.. на те, як література функціонує — себто читається і сприймається”.

⁵ За Ж.Лаканом, “суб’єкт не передєє світу форм, які його зачаровують: він конститується ними і в них”, починаючи зі “стадії дзеркала” — через “отожнення” і “розподібнення” [http://lacan.narod.ru/ind-lac/lac-r1]. Тим-то проблематичним стає статус “Тореадорів” в епоху “Гаррі Поттера”, коли новітній бестселер Дж.Ролінг стає “конкурентною формою” в полі читання теперішніх дітей. Адаже в її романах голос і фокус не резистентні, а навзаєм резонансні, у них “стихийне” дитяче бачення (внутрішнє, персональне) імпліковане у край суб’єктивізований дискурс наратора, який порушує багато табу в апеляції до дитячого адресата (смерть, окультні практики, абсценні регістри мови, девіантна поведінка тощо). Мода й реклама тепер впливають на вибір, який, у свою чергу, змушує зіставляти не тільки прампротилежні світи книг (сільський колорит “Тореадорів” з екзотикою “Гаррі Поттера” — чужоземною, магічною), а й манеру спілкування з читачем...

і я, і Ромка. От тільки як її закинути в небо?! Це здавалося неможливим. Ви ж уявляєте собі, скільки може важити залізна бочка!” [12, 196 J] і под. На наш погляд, такі інтонації значною мірою підтримані внутрішнім стосовно зображеного світу центром фокалізації: бачення почерговою локалізується у перспективі друзів-хлопчаків (Вадьки і Борки), а тоді Натки, фокус якої в наративі і є визначальним: “Вадька був недоброю, лихою людиною. Дарма, що всі хлопці його любили і вважали за свого отамана. Це нічого не значить. Бо не самі хлопці живуть на світі, і треба мати совість. І взагалі...” [12, 202 J]; “Натка і Вадька тоді дружили, міцно дружили. Як то кажуть — нерозлийвода. А потім раптом Вадька зробився хлопцем і сказав Натці: “Ти — баба!”. Натка образилась і сказала: “А ти — дурень!”; “Натка зітхала... Борка впертий, Вадька ще впертіший. Це всім відомо. Вони оглухнуть від тиші, вони луснуть від невагомості, але підготуються. Підготуються і полетять у космос. І побувають на далеких невідомих планетах. І повернуться на Землю героями. А Натка буде звичайнісінькою нудною бухгалтершою, як Ніна Абрамівна з вісімнадцятої квартири. О-о-о! Цього не можна стерпіти! Ні! Вона вистежить, як вони тренуватимуться, і сама ще краще натренується” [12, 204-205 J], “Натка схопила його за комір і тягла до болю у пальцях. І — о радість! — нарешті Борис на даху” [12, 208 J]. Який же ефект має подібний “гендерний” фокус? Незвичайна перспектива подій (зустріч з “космонавтом”, підготовка до майбутніх міжпланетних подорожей — випробування тишею, катапультивання, небезпечне тренування в “невагомості”) перетворює хлопчачі пригоди на *об’єкт зображення*. Звіси — акцентування рішучості й наполегливості героїв, але водночас — іронізування над буквальною тлумаченням слів підполковника (“треба готуватися”), “дегероїзація” вчинків (“Випробування тишею їй навіть сподобалося: нудно, але не страшно нітрішечки — терпіти можна. Тьху, слабак Борка не витримає!” [12, 205-206 J], “Три дні тренувань не було — у Вадьки гоїлися руки” [12, 206 J]). разом з тим — подолання упередженості до “дівчисько” (“І тут Натка не витримала — вона все ж таки була дівчинка... — Чого плачеш? — тихо й розгублено спитав Вадька. Вона не відповіла. Вадька презирнувся з Борисом і сказав ще тихіше: — Та ти просто молодець, Натко! Ти ж просто нас врятувала. Без тебе ми б просто, я вже навіть не знаю...” [12, 209 J]). Та головне, здається, те, що попри видиму стереотипність “героїчної історії” в центрі читацької уваги опиняється саме Натка. Саме їй насправді “було дуже-дуже важко” доводити, що вона нічим не гірша за хлопців: це для неї стало подією навчитися плавати, кататися на велосипеді, тренуватися, усвідомити можливість вибору (“Цього не можна стерпіти! Ні! Вона вистежить, як вони тренуватимуться, і сама ще краще натренується” [12, 205 J]). І нехай маскулітний дискурс цього персонажа (“з дівчатками їй гратися не хотілося”, “не цікавили її зараз дівчатка”, власне, Натка хоче довести, що вона нічим не гірша за хлопців) лише підтверджує традиційні соціокультурні установки, обігрування в придатницькому наративі гендерної ідентичності на глибинному рівні (фокус нарації) позбавляє текст тотальної монологічності й монополії голосу, спонукає читача до власного вибору ідентифікаційної перспективи вже через саму іронічну дистанцію в тексті¹.

Таким чином, фокалізація виступає важливим конститутивним фактором висловлювання, який пов’язує наратив із соціокультурною реальністю. Фокалізація зумовлена

¹ Зовсім інша перспектива розгортається в повісті Вс.Нестайка “Одиниця “з обманом” (оповідання “Макароніна”), де нараторіальний (зовнішній) фокус веде до гротеску та пародійності зображення як хлопців, так і самих дівчат. У повісті В.Близнеца “Женя і Синько” аналогічний прийом відсуває на периферію процесу внутрішнього становлення героїні “проблеми статі”.

нарративним відбором та обмеженням інформації, орієнтованої на читача: перебіг подій репрезентується під певним кутом зору, з погляду наратора чи персонажа (персонажів). Для літератури загалом цей профіль комунікації має неабияке значення: текстуалізація погляду творить обриси мовленого у координатах часу і простору, етичної та аксіологічної парадигм, що в такий спосіб постає, за визначенням російського дослідника В.Тюпи, як “комунікативне середовище, що заломлює референтну картину подіївості” [27, 50]. Для наративів, віднесених до кола дитячого читання, модалізація за кутом погляду складає чи не найсуттєвішу ознаку цього типу літературного дискурсу². Оскільки дитяча література як дискурс твориться на перетині “кондиціоналістського” та “есенціалістського режимів літературності” [5, 346-348], внутрішній простір текстів (фокус нарації) можна вважати якраз тим конститутивним локусом, що вміщує контекстуальні конвенції. Адже “читач, навіть недосвідчений, попри сюжет, дискурс, персонажів виокремлює чи неусвідомлено добудовує в тексті чи “підтексті”... деяку “загальну”, домінуючу позицію, за звичаєм приймаючи на віру кілька найяскравіших ідей, виходячи з деякої привілейованої точки зору. (Можливо, створення такого синтезу відповідає деякій квазіантропологічній потребі суб’єкта читання в ідентифікації)” (М. Кольхауер). На нашу думку, саме специфіка фокалізації розповіді може визначати дитячого адресата — такого, перед яким розгортається особливий світовид, “перспектива життя” і “моральна перспектива” [24, 13], якому відкрито чи опосередковано щось пояснюється, який навчається розуміти, відчувати, бажати відповідно до наративного порядку фікційного світу (фікційного — в значенні “вигаданого” як “іншого Уявленого”, за Ж.Лаканом), де й відбувається творення суб’єктивності й ідентичності.

Література:

1. Атарова К.Н., Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — Том 39. — № 1. — 1980. — С. 33-46.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
3. Гузеева Н. Как Петя Пяточкин слоников считал: Книжка-картинка. Для дошк. возраста. — К.: Вэсэлка, 1988. — 18 с.
4. Добжинская Т. Метафора в сказке // Теория метафоры: Сборник. — М.: Прогресс, 1990. — С. 476-492.
5. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.
6. Казки Старого Лева. — Львів: Видавництво Старого Лева, 2003. — 311 с.
7. Калинець І. Казки зі Львова. — Львів: Літературна агенція “Піраміда”, 2001. - 250 с.
8. Кравченко А.В. К проблеме наблюдателя как системообразующего фактора в языке // Известия РАН. Серия литературы и языка. — Т. 52. — № 3. — 1993. — С. 45-56.
9. Липовецкий М. “Причастный тайнам, — плакал ребёнок...”: Образ детства в прозе “новой волны” // Детская литература. — 1991. — № 7. — С. 8-13.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. — М.: НИ “Большая Российская энциклопедия”, 2000. — Т.1. А-К. — 672 с.

¹ У М.Баль фокалізація — окремий комунікативний рівень тексту, відтак у фабулі як актор бере участь персонаж-фокалізатор (окрема наративна інстанція). Ми поділяємо функціональний підхід, за яким наратив — динамічний процес означування, а отже “перспектива” відноситься не до репрезентації, а до рівня відбору й впорядкування подій [33, 121].

² Можливо, саме фокалізація вирішує непросту для дитячої літератури проблему — подолання зовнішньої позиції її потенційного читача стосовно твору, коли, читаючи, вступаєш у сферу комунікативної стратегії, яка організується не здатністю розуміти (тобто *чути голос*), а будовою твору (тобто *перспективацією* подій).

11. Нестайко Вс. Вибрані твори в двох томах. — К.: Веселка, 1990. - Т. 2. - 511 с.
12. Нестайко Вс. Вибрані твори в двох томах. - К.: Веселка, 1990. - Т. 1. - 495 с.
13. Нестайко Вс. Олексій, Веселесик і Жарт-птиця: Казка. — К.: Веселка, 1975. — 48 с.
14. Нестайко Вс. Торедори з Васюківки: Трилогія про пригоди двох друзів: Для серед. шк. віку / Передм. Б.Й.Чайковського. — 6-те вид. — К.: Веселка; Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2002. — 437 с.
15. Осорина М. О некоторых традиционных формах коммуникативного поведения детей // Этни-ческие стереотипы поведения. — Л.: Наука, 1985. — С. 47-64.
16. Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. — СПб: Питер, 1999. — 288 с.
17. Постмодернизм. Энциклопедия. — Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. — 1040 с.
18. Рикёр П. Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе: В 3-х тт. — М., СПб.: Университетская книга, 2000. — Т.2. — 224 с.
19. Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема “женского письма” и “женского чтения” // Фи-лологические науки. — 2000. — № 3. — С.5-17.
20. Рогачёв В.А. Проблемы становления и развития русской советской детской поэзии 20-х гг. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. — 132 с.
21. Ролінг Дж.К. Гаррі Поттер і Філософський камінь / Пер. з англ. П.Морозова. — К.: Видавни-цтво Івана Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2002. — 320 с.
22. Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. — М: Аграф, 2000. — 432 с.
23. Саїд Е. Орієнталізм / Пер. з англ. В.Шовкун. — К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. — 511 с.
24. Скуратовская Л.И. Поэтика английской детской литературы XIX-XX веков: Учебное посо-бие. — Днепропетровск: ДГУ, 1984. — 52 с.
25. Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей — К.: ІПЦ “Ки-ївський університет”, 2002. — 81с.
26. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1986. - 444 с.
27. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса //www.mojabiblioteka.narod.ru
28. Успенский Б.А.Семиотика искусства. — М.: Школа “Языки русской культуры”, 1995. — 360 с.
29. Филюшкина С. От первого лица... // Детская литература. — 1987. — № 8. — С. 7-11.
30. Чайковский Б. Батьки і діти: Роздуми про стан дитячої літератури в Україні // Літературна Україна. — 1998. — 31 грудня. — С. 6.
31. Чуковский К. Сочинения в двух томах. Т.1: Сказки. От двух до пяти. Живой как жизнь. — М.: Издательство “Правда”, 1990. — 654 с.
32. Шкловский В.Б. О теории прозы. — М.: Советский писатель, 1983. — 382 с.
33. Шмид В. Нарратология. —М.: Языки славянской культуры, 2003. —312 с.
34. Vacchilega C. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. — Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. — 185 p.
35. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. —Ithaca; London: Cornell University Press, 1978. —277 p.
36. Martin W. Recent Theories of Narrative. —Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.— 242 p.
37. Narratology: An Introduction / ed. Onega S., Landa J. — London: Longman. — 324 p.
38. Nicolajeva M. Children’s Literature Comes Of Age: Toward a New Aesthetic. — New York and London: IRA, 1996. — 156 p.
39. Shavit Z. Poetics of Children’s Literature. — Athens, London: The University of Georgia Press, 1986. — 200 p.