

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ПІДОДВІРНА МАРІЯ ІГОРІВНА**

УДК 821.161.2'06.09-3

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ФЕНОМЕН НЕНАДІЙНОГО НАРАТОРА В УКРАЇНСЬКІЙ**  
**ПРОЗІ ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ВИМІР**

10.01.01 «Українська література»  
Філологічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії).

Дисертація містить результати власних наукових досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело \_\_\_\_\_ М. І. Підодвірна

Науковий керівник: Кучма Наталія Зіновіївна, кандидат філологічних наук, доцент

Тернопіль – 2020

## АНОТАЦІЯ

**Підодвірна М. І. «Феномен ненадійного наратора в українській прозі ХХ століття: історико-літературний вимір»** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» (014.01 – Українська мова і література). – Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Міністерство освіти і науки України, Тернопіль, 2020.

У дисертації досліджено феномен ненадійного наратора в українській прозі ХХ століття. Виокремлено тенденції виникнення ненадійної нарації в українській літературі 20-30-х рр. ХХ ст. і на цій основі доведена закономірність її майстерної реалізації у творах В. Винниченка («На той бік»), Миколи Хвильового («Я (Романтика)»), В. Домонтовича («Доктор Серафікус»), Майка Йогансена («Подорож ученого доктора Леонардо...»), Гео Шкурупія («Двері в день»). Проаналізовано типи ненадійного наратора у постмодерністських романах Ю. Андруховича («Рекреації», «Московіада», «Перверзія»). Здійснено наративний аналіз зазначених творів, враховуючи їхній жанр, стиль та розповідну форму. З цією метою використано й систематизовано теоретико-методологічні підходи зарубіжних та українських науковців, що стосуються становлення ненадійного наратора як літературознавчого концепту. У дисертації опираємося на праці відомих дослідників наратології В. Бута, Ж. Женетта, А. Нюннінга, Дж. Принса, Ш. Ріммон-Кенана, Дж. Фелана, М. Флудернік, С. Четмена, В. Шміда; теоретиків літератури Р. Барта, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Ц. Тодорова; представників школи рецептивної естетики У. Еко, В. Ізера, Р. Інгардена; українських літературознавців Р. Гром'яка, Т. Гребенюк, Т. Гундорової,

С. Журби, Н. Лобас, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуші, Н. Римар, М. Руденко, В. Сірук, М. Ткачука, Я. Цимбал, Т. Черкашиної та ін.

Застосування культурно-історичного, порівняльно-типологічного, структурно-функціонального, психологічного, біографічного методів, а також елементів інтертекстуального, герменевтичного, наратологічного та рецептивного підходів дало змогу відкрити нові шляхи інтерпретації, цілісно проаналізувати експериментальну манеру викладу письменників та довести їхнє особливе місце у розвитку інтелектуальної української літератури ХХ століття.

В українському літературознавстві досліджено лише окремі жанрово-стильові аспекти творчості В. Винниченка, Миколи Хвильового, В. Домонтовича, Майка Йогансена, Гео Шкурупія, Ю. Андруховича. Серед останніх досліджень слід відзначити студії О. Боярчук, Т. Белімової, М. Гірняк, В. Денисенка, С. Журби, Ю. Загоруйко, О. Капленко, Я. Кулінської, Н. Лобас, Л. Мацевко-Бекерської, О. Наумової, В. Панченка, Л. Печерських, М. Руденко, Я. Цимбал, Т. Черкашиної, О. Чумаченко та ін. Проте цілісне дослідження, в центрі якого поставала б інстанція наратора, естетичне враження, яке виникає в ході його розповіді, на сьогодні відсутнє. У цьому й полягає актуальність теми нашої дисертації.

У дисертаційній роботі вперше на матеріалі творів української літератури ХХ століття досліджено засади ненадійної нарації та особливий статус ненадійного наратора як ключової фігури, яка забезпечує історико-літературні виміри експериментального письма; з належною повнотою проаналізовано інстанцію наратора та моделі ненадійної нарації у текстах В. Винниченка («На той бік»), Миколи Хвильового («Я (Романтика)»), В. Домонтовича («Доктор Серафікус»), Майка Йогансена («Подорож ученого доктора Леонардо...»), Гео Шкурупія («Двері в день»); досліджено наративну організацію постмодерністського тексту: окреслено ефект ненадійності наратора й обґрунтовано його типи у романах Ю. Андруховича «Рекреації», «Московіада», «Перверзія».

Доведено, що кожен з письменників відкинув на маргінеси традиції класичної літератури та створив зовсім іншу прозову конструкцію, що ґрунтується на експериментах з принципами організації та структуруванням художнього тексту, жанрами й викладовими формами. Отже, автори не просто комунікували з читачем, вони пропонують йому цікаву гру, в якій канонічні правила не працюють. У ряді текстів (окрім «Я (Романтика)») простежуються прояви карнавалізації й актуалізується меніппея як жанрова традиція, в якій співіснують кілька фабул і сюжетів, а ненадійний наратор є основним компонентом більш високого рівня композиції. Таким чином важливо виокремити первину історію, яка у цьому контексті тісно пов'язана з актом розповідання загалом, та ненадійним наратором зокрема. Звертаємо увагу на стилістику тексту, позначену підвищеною емоційністю та посиленою експресивністю, на мотивацію провокативної поведінки наратора.

У повісті «На той бік» В. Винниченка простежуємо гомодієгетичного наратора, який приховує себе як джерело викладу, в результаті чого рецепція набуває двоїстих обрисів, і читач протягом усього тексту не має однозначної оцінки щодо характеристики персонажів і специфіки подій. Протагоніст у формі третьої особи розповідає про себе, як про інтелектуала, однак читач через сигнали ненадійності прочитує історію псевдоінтелігента з сумнівними моральними цінностями та переконаннями.

Специфічність наративної організації новели Миколи Хвильового «Я (Романтика)» полягає в тому, що автор використав прийом роздвоєння і на одній фабулі збудував два сюжети: перший розповідає про моральні випробування та духовні муки, другий – про становлення комуніста та злочинність ідеології. Категорія сумніву набула глобальних форм, реципієнта супроводжують суперечливі відчуття, адже за допомогою засобів романтизації до злочинця формується позитивне ставлення. У цій наративній стратегії ідеологічна позиція наратора дистанційована від позиції автора, а на перший план виходять гуманістичні питання.

У романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус» виділено упередженість як основну причину ненадійності наратора. Історію розповідає другорядний персонаж Корвин, який опинився в ситуації любовного трикутника. Відтак особиста зацікавленість стає визначальним чинником продукування ненадійної нарації. Корвин як конструктивіст наповнює свою розповідь лаконічними фразами, складними поняттями, технічно маніпулює з абстракціями та алюзіями, що забезпечує ефект неоднозначності: якщо відкинути переконливий тон наратора і вникнути в зміст повідомлюваного, то реципієнт розуміє, що причиною ненадійної нарації є почуття заздрості, що спонукає Корвина будувати таку оповідь, в якій його друг Серафікус виглядав би невдахою.

Виразні ознаки меніппеї простежуємо в романах Гео Шкурупія «Двері в день» і Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...». Досліджено, що наратор метажанру завжди ненадійний, а архетипом діяльності такого суб'єкта висловлювання є трикстер, який провокує суперечливу інтерпретацію. У романі Гео Шкурупія «Двері в день» ненадійним наратором вважаємо Теодора Гая, який описує своє життя, виправдовуючи сумнівні морально-етичні якості. У тексті неодноразово акцентується, що він знаходиться у стані зміненої свідомості (сп'яніння, опіум), а більшість тексту становлять сни, марення і мрії персонажа-наратора.

Слід відзначити нову форму інтелектуального роману Майка Йогансена, в основі якої – гра з читачем і структурою твору. Первинною вважаємо історію, що засвідчує факт написання подорожі доктора Леонардо і прекрасної Альчести в Слобожанську Швайцарію екзотичним наратором Доном Хозе Перейрою. У тексті відслідковуємо парадоксальне явище, коли наратор прямо говорить про схематичність сюжету, вигаданих персонажів, однак, читачеві важко це сприйняти, адже в нього немає подібного досвіду, що засвідчує експеримент і з формою, і з рецепцією.

Суцільним експериментом видається література постмодернізму, яка увиразнює ігровий елемент та вражає різноманітністю свого вияву. Для таких творів і персонажів характерний духовний стан розгубленості, відносності істин, правил і доктрин, а це передбачає експеримент з формою та змістом. Постмодернізм відкидає і заперечує реалістичну надійну розповідь, ігнорує причинно-наслідкові зав'язки. Проте прослідковуємо співзвучність емоційного тону і загального враження, що спонукають читача до пошуку певного змістового центру. Отже, констатуємо, що роль і відповідальність читача в цей час помітно зростають. У кінці 80-х рр. ХХ ст. відбувається «реабілітація» карнавалу, а гра стає основним принципом організації художнього дискурсу. У цьому контексті розглядаємо інстанцію наратора у трилогії Ю. Андруховича.

У романі «Рекреації» ненадійний наратор постає у ролі режисера, який організовує фестиваль «Свято Воскресаючого Духу». Паралельну фабулу творить історія про поетів, що прибули у Чортопіль. Вважаємо, що основною ознакою ненадійного наратора є приховування «голосу» Павла Мацапури у власному тексті. Свідченням цього є його грандіозна поява у фіналі роману, яка супроводжує акт самовикриття.

Роздвоєння сутності Отто фон Ф. є своєрідним прийомом, що зумовлює ефект ненадійності у романі «Московіада». Опозиція голосів «ти-я» є основним принципом komponування тексту, а стиль викладу виводить на авансцену категорію сумніву, бо найчастіше співіснують кілька версій подій. Реальність та ірреальність переплітаються, наратор-персонаж визнає неправдоподібність власної історії і паралельно акцентує на правильності сказаного. На нашу думку, Ю. Андрухович досягає цього ефекту за допомогою жанрових ознак меніпсії та наративної стратегії ненадійного наратора.

Роман-пастиш «Перверзія» вважаємо найскладнішим за структурою. У творі диференціюємо маску автора, маску наратора, маску персонажа, які відіграють особливу роль у тексті. У романі порушуються моральні,

ідеологічні, релігійні норми, а також принципи текстотворення. Звертаємо увагу, що наратор заплутується у версіях подій, не приховує «довільності» своєї історії, вигадки, провалів у пам'яті, короткозорості. «Перверзійний» персонаж змінює імена, подобу, лінію поведінки. Саме тому трансформація, деконструкція, переоцінка цінностей є основними характеристиками художнього світу Ю. Андруховича, в якому карнавал набув ознак кітчу. Сумнів є основою твору, адже вагаються всі учасники комунікативного акту: і наратор, і наратор, і персонажі. Тому ключову роль відведено ерудованому читачеві, який здатен зрозуміти складну літературну форму і виявити ненадійного наратора авантюрної розповіді.

Дослідження доводить, що у тексті, в якому функціонує ненадійний наратор, паралельно співіснують кілька фабул і сюжетів, а поліфонію ненадійної нарації творять голоси ненадійного наратора та імпліцитного автора. Така мелодія двох інстанцій формує ідею, єдиний символічний смисл, який неможливо пізнати, якщо роз'єднати «дуєт». Один текст містить дві інтонації, які репрезентують різні історії. Свою лінію веде ненадійний наратор, який тим чи іншим способом проговорюється, видає себе. І в цей момент на перший план виходить імпліцитний автор як носій основних цінностей тексту. Відтак відбувається нашарування смислів, що, зазвичай, суперечать одне одному. У цьому контексті виправданим є невласне пряме мовлення як контамінація голосів вище зазначених наративних інстанцій.

Таким чином, визначивши у вибраних творах ознаки ненадійної нарації та ефект, що виникає при цьому, наголошуємо, що розуміння вище зазначеного феномену дозволяє увиразнити смисли та активізувати роль читача.

Отримані результати дисертаційної роботи сприяють поглибленню знань про феномен ненадійного наратора в українській прозі ХХ століття; відкривають нові можливості у літературознавчому вивченні проблем жанру, стилю, розповідних форм; окреслюють наративні стратегії прози В. Винниченка, Миколи Хвильового, В. Домонтовича, Майка Йогансена,

Гео Шкурупія, Ю. Андруховича, в яких центральне місце займає ненадійний наратор.

**Ключові слова:** ненадійний наратор, наративна стратегія, меніппея, карнавалізація, іронія, жанр, авторський стиль, рецепція.

**Pidodvirna M.I. The phenomenon of an unreliable narrator in Ukrainian prose of the twentieth century: historical and literary dimension.** – Qualifying scientific work. Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology (Ph. D), specialty 10.01.01 – Ukrainian Literature (014.01 – Ukrainian Language and Literature). – Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University of the Ministry of Education and Science of Ukraine. 014. 01 – Ternopil, 2020.

The thesis investigates the phenomenon of an unreliable narrator in Ukrainian literature of the twentieth century. The tendencies of the development of unreliable narration in the Ukrainian literature of the 20-30's of the XX century are characterized. The performed analysis allows to prove the skillful use of unreliable narration technique in the prose of V. Vynnychenko (“On the Other Side”), Mykola Khvylovyi (“I (Romance)”), V. Domontovych (“Doctor Seraphicus”), Mike Jogansen (“Journey of Dr. Leonardo”), Geo Shkurupiy (“Doors in a Day”). The types of unreliable narrator in the postmodern novels by Yu. Andrukhovych (“Recreations”, “Moskowiada”, and “Perversion”) were also considered. A narrative analysis of these works was performed, taking into consideration their genre, style and narrative form. For this purpose, we analyzed and structured the theoretical and methodological approaches of foreign and Ukrainian scientists concerning the phenomenon of an unreliable narrator as a literary concept. In our thesis we draw on the works of such well-known researchers in narratology as Wayne C. Booth, Gérard Genette, A. Nünning, J. Prince, S. Rimmon-Kenan, James Phelan, Monika Fludernik, Seymour Chatman, V. Schmid; literature theorists Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Yu. Lotman, and Tzvetan Todorov, as



well as representatives of the school of receptive aesthetics Umberto Eco, Wolfgang Iser, Roman Ingarden, and Ukrainian literary critics R. Gromyak, T. Grebenyuk, T. Gundorova, S. Zhurba, N. Lobas, L. Matsevko-Bekerska, I. Papusha, N. Rymar, M. Rudenko, V. Siruk, M. Tkachuk, Ya. Tsymbal, T. Cherkashyna and others.

The use of cultural-historical, comparative-typological, structural-functional, psychological, and biographical methods, as well as elements of inter-textual, hermeneutic, narratological and receptive approaches made it possible to open up new perspectives of interpretation, as well as to analyze comprehensively the experimental manner of storytelling and place the analyzed authors in Ukrainian intellectual literature canon of the twentieth century.

In Ukrainian literary studies, only certain genre and stylistic aspects of writings by V. Vynnychenko, Mykola Khvylovyi, V. Domontovych, Mike Yogansen, Geo. Shkurupiy, Yu. Andrukhovych were investigated. Among the recent studies, we should mention the research of O. Boyarchuk, T. Belimova, M. Girnyak, V. Denysenko, S. Zhurba, Y. Zagoruyko, O. Kaplenko, Y. Kulinskyi, N. Lobas, L. Matsveko-Bekerska, O. Naumova, V. Panchenko, L. Pecherskykh, M. Rudenko, Y. Tsymbal, T. Cherkashina, O. Chumachenko and others. However, a comprehensive study centered on the narrator's personality and the aesthetic impression produced in the course of their narration has not been presented so far. This is the relevance of the research in our dissertation.

In our research, the principles and the special status of an unreliable narrator as a key figure providing the historical and literary dimensions of experimental writing were explored on the material of works of Ukrainian literature of the twentieth century for the first time. We performed profound analysis of a narrator's personality and models of unreliable narration in the prose of V. Vynnychenko ("On the Other Side"), Mykola Khvylovyi ("I (Romance)"), V. Domontovych ("Doctor Seraphicus"), Mike Jogansen ("Journey of Dr. Leonardo"), Geo Shkurupiy ("Doors in a Day"). The narrative structure of the post-modern texts and the types of unreliable narrator in the postmodern novels by Yu.

Andrukhovych (“Recreations”, “Moskowiada”, “Perversion”) were also investigated.

It was proved that each of the writers bypassed the traditions of classical literature and created completely different prose texts, based on the experiments with the structural principles of literary text, genres and narrative forms. Thus, the authors not only communicated with the reader, but they offer him an interesting game in which the conventional rules do not work anymore.

In a number of texts (except for “I (Romance)”) we can trace the manifestations of carnivalization and actualized menippeah as a genre tradition in which several plotlines and subjects coexist, and the unreliable narrator is a major component of a higher structural level of composition. Therefore, it is important to single out the primary story, which in this context is closely linked to the act of storytelling in general and the unreliable narrator in particular. We focused on the stylistics of the text, characterized by increased emotionality and expressiveness. Thus, special attention is paid to the motivation of the provocative behavior of the narrator.

The research identifies the homodiegetic narrator who conceals oneself as a source of storytelling in V. Vynnychenko’s “On the Other Side”. As a result, the reception acquires a dual outline and the reader cannot give an unambiguous assessment of the characters and specify the events throughout the text. The protagonist tells his story from a third person and pretends to be an intellectual, but a reader through the unreliable signals interprets the story of a pseudo-intellectual with dubious moral values and beliefs.

Our research outlines the specific features of the narrative structure in the short story “I (Romance)” by Mykola Khvylovyi. The author used the technique of bifurcation and created two plotlines in one story: the first plot tells about moral trials and spiritual torment, the second outlines the becoming a communist and the faulty nature of the ideology itself. The category of doubt has taken on global forms and a recipient is overwhelmed by contradictory feelings, because through the means of romanticization, a positive attitude is formed towards the villain. It

was found that in this narrative strategy, the ideological position of the narrator is distant from the position of the author and humanistic issues dominate.

Partiality is identified as the main reason for the narrator's unreliability in V. Domontovych's novel "Doctor Seraphicus". A minor character Korvyn, trapped in a love triangle, is an actual storyteller. Personal interest causes the creation of the unreliable narration. Korvyn constructed his story and filled it with laconic phrases, complex concepts; he carefully manipulates abstractions and allusions, which provides an ambiguity effect. If one rejects the narrator's persuasive tone and delves into the content of the message, then a recipient realizes that the reason for the unreliable narration is his envy and jealousy and he aimed to construct a story in which his friend Seraphicus would seem a loser.

We could define the distinctive features of menippeah in the novels "Doors in a Day" by Geo Shkurupiy and "Journey of Doctor Leonardo" by Mike Jogannsen. We established that a metagenre narrator is always unreliable, and the archetype of such storyteller is a trickster, who provokes a contradictory interpretation.

In Geo Shkurupiy's novel "The Door of the Day", Theodore Guy is functioning as an unreliable narrator, describing his life and justifying dubious moral and ethical qualities. The text repeatedly emphasizes that he is in a state of changed consciousness (intoxication, opium), and most of the text consists of his dreams, delusions and visions of the character-narrator.

The research analyses a new form of Mike Jogannsen's intellectual novel, based on the game with the reader and the structure of the work. The primary story written by an exotic narrator Don Jose Pereira describing Dr. Leonardo's journey with a beautiful Alcesta to the so-called Switzerland of Slobozhanshchyna. There is a paradoxical phenomenon in the text, when the narrator speaks directly about the schematic structure of the plot and the fictional characters that proves experimentation with both the form and the reception, but it is difficult for the readers to perceive it, since they have no similar experience.

The literature of postmodernism is a total massive experiment, which emphasizes the game element and could impress with the diversity of expression. Modernistic works and heroes are characterized by the spiritual state of bewilderment, the relativity of truths, rules and doctrines, which implies an experiment with form and content. Postmodernism rejects and denies a realistic, reliable story, ignoring cause and effect relation. However, we follow the consonance of the emotional tone and overall impression that urge a reader to search for a specific content center. Therefore, we note that the role of a reader-centered approach is significantly increasing in that period. In the late 80-s of the twentieth century, we observe so-called “rehabilitation” of the carnival, and the game becomes the basic principle of artistic discourse structure. In this context, we consider the narrator in the trilogy by Yu. Andrukhovych.

In the novel “Recreations”, an unreliable narrator acts as a director, who organizes the festival “Holiday of the Rising Spirit“. A parallel plot is the story of poets arriving to Chortopil. The main feature of an unreliable narrator is the hidden “voice“ of Pavlo Matsapura in his own text. This is proved by his grand appearance in the finale presenting the act of self-disclosure.

The double nature of Otto von F. is viewed as a peculiar technique that determines the effect of unreliability in the novel “Moskowiada”. Opposition of the voices You-I is the basic principle of the text structure, and the style of storytelling brings to the forefront a category of doubt, since several versions of the events often coexist. Reality and unreality are intertwined; the narrator character recognizes that his credibility is seriously compromised and, at the same time, he emphasizes the faithful character of his story. We consider that Yu. Andrukhovych achieves this effect by means of genre features of menippeah and the narrative strategy of an unreliable narrator.

The pastiche novel “Perversion“ is the most complex in structure. The work differentiates the mask of the author, the mask of the narrator, the mask of the character, which all play special roles in the text. The novel violates the moral, ideological, religious norms, as well as the principles of text composition. It should

be noted that the narrator is entangled in many versions of events; he does not hide the uncertain nature of his story, including fiction, memory lapses, and shortsightedness. The "perverted" character changes names, personifications, and behavior. That is why transformation, deconstruction, and revaluation are the main characteristics of the artistic world of Yu. Andrukhovych, where the carnival acquired the characteristics of kitsch. Doubt is the basis of the novel, because all the participants in the communication doubt – the narrator, the narratator, and the characters. Therefore, an erudite reader, who is able to understand the complex literary form and identify the unreliable narrator of an adventurous story, plays the key role.

The study proves that in the text with an unreliable narrator, several plotlines and plots coexist, and the polyphony of the unreliable narration is created by the voices of an unreliable narrator and an implicit author. Such a melody of two tunes generates the idea with a symbolic meaning being lost if you separate the duo. One text contains two intonations representing different stories. The unreliable narrator presents one plotline, revealing the actual intention in different ways. In addition, at this point, an implicit author appears to verbalize the basic values of the text. Therefore, there are different layers of meanings that are usually contradictory. In this context, the use of indirect speech is justified in order to avoid the contamination of the voices of the multiple narrators mentioned above.

Thus, having identified and studied generic features of unreliable narration and its resulting effect in the selected works, we emphasize that understanding of the phenomenon allows to express the meanings and to activate the role of a reader.

The results, obtained in the course of the research performed in our dissertation, contribute to the broadening of knowledge about the phenomenon of an unreliable narrator in Ukrainian prose of the twentieth century; open up new perspectives in literary studies of the problems of genre, style, and narrative forms. The thesis outlines narrative prose strategies, focused on an unreliable narrator in

prose by V. Vynnychenko, Mykola Khvylovyi, V. Domontovych, Mike Jogansen, Geo Shkurupiy and Yu. Andrukhovych.

**Keywords:** unreliable narrator, narrative strategy, menippeah, carnivalization, irony, genre, author's style, reception.

**Основні положення дисертації викладено в публікаціях:**

1. Підодвірна М. І. Феномен ненадійного розповідача у повісті «На той бік» Володимира Винниченка. *Studia Methodologica*. Issue 40. Ternopil – Kielce, 2015. P. 405-410.
2. Підодвірна М. І. Феномен ненадійного наратора в романі Юрія Андруховича «Перверзія». *Studia Methodologica*. Issue 43. Ternopil – Kielce, 2016. P. 77-83.
3. Підодвірна М. І. Прояви упередженості ненадійного наратора у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус». *Studia philological*. 2018. Вип. 10. С. 132-138.
4. Підодвірна М. І. Наративні стратегії у романі Г. Шкурупія «Двері в день». *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць*. Вип. 39. Київ: Національний авіаційний університет, 2019. С. 84-89.
5. Підодвірна М. І. Іронія як конструктивний елемент ненадійної нарації в романах Г. Шкурупія та В. Домонтовича. *Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр.* Вип. 78. Херсон: Херсонський державний університет, 2019. С. 24-29.
6. Підодвірна М. І. Ненадійна розповідь «роздвоєного» наратора в новелі М. Хвильового «Я (Романтика)». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Вип. 48. 2019. С. 32-36.
7. Підодвірна М. І. Художня реалізація концепту маски у романі Юрія Андруховича «Перверзія». *International Academy Journal Web of Scholar*. № 6(36). 2019. P. 41-45.

8. Підодвірна М. І. Наративна структура роману Ю. Андруховича «Рекреації». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство* / за ред. д. філол. н. Ткачука М. П. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 50. С. 97-110.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
<b>РОЗДІЛ 1. НЕНАДІЙНИЙ НАРАТОР ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ</b>	
КОНЦЕПТ .....	26
1.1. Літературознавча традиція у дослідженні ненадійної нарації.....	26
1.2. Риси ненадійності у структурі меніппеї.....	41
1.3. Ненадійний наратор у постмодерністському тексті.....	50
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....</b>	<b>63</b>
<b>РОЗДІЛ 2. МОДЕЛІ НЕНАДІЙНОГО НАРАТОРА В УКРАЇНСЬКІЙ</b>	
<b>ПРОЗІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....</b>	
2.1. Прихована гомодієгетична нарація у повісті В. Винниченка «На той бік».....	68
2.2. Ненадійна розповідь «роздвоєного» наратора в новелі Миколи Хвильового «Я (Романтика)» .....	91
2.3. Упередженість як симптом ненадійного наратора у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус».....	98
2.4. Новаторство Майка Йогансена у реалізації феномену ненадійного наратора в романі «Подорож ученого доктора Леонардо...».....	130
2.5. Інтелектуальний експеримент з наративною формою у романі Гео Шкурупія «Двері в день».....	111
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....</b>	<b>145</b>
<b>РОЗДІЛ 3. ІНСТАНЦІЯ НЕНАДІЙНОГО НАРАТОРА В РОМАНАХ</b>	
<b>Ю. АНДРУХОВИЧА .....</b>	
3.1. Наратор-режисер у романі «Рекреації».....	148
3.2. Наратор-alter ego у романі «Московіада» .....	160
3.3. Наратор-маска в романі «Перверзія» .....	178
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....</b>	<b>189</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>191</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>205</b>



## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** В історії культури, зокрема літератури, ХХ ст. – це час розвитку та інтенсивних трансформацій численних естетичних моделей, цілих художніх систем. В Україні нові соціальні реалії вимагали від письменників інших підходів до трактування дійсності, нового способу мислення. Звідси важливим для сучасного літературознавства постає питання специфіки наративної організації художніх текстів у різні періоди ХХ ст.

Літературознавча наука має на сьогодні вагомі здобутки в царині наратології. Це насамперед «Розповідний дискурс» Ж. Женетта, «Наратологія» В. Шміда, «Словник наратології» Дж. Принца, «Граматики Декамерона» Ц. Тодорова та ін. В українському літературознавстві дослідження проблеми представлене в монографіях І. Денисюка про диференціацію викладової манери українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст., М. Легкого про розповідача у малій прозі І. Франка, М. Руденко про наративну типологію прози Миколи Хвильового, М. Ткачука – дослідження української літератури від І. Котляревського до початку ХХІ століття та ін. Українські дослідники все частіше звертають увагу на категорію ненадійного наратора, обираючи його предметом вивчення. Образ ненадійного наратора-дитини проаналізувала О. Папуша («Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу», 2004). Ненадійний наратор був предметом наукових студій М. Бехти-Гаманчук («Комунікативні інтенції наратора у британській художній літературі початку ХХІ ст.», 2017), Ю. Бережанської («Ненадійний наратор» у короткій прозі Г. Майрінка», 2012), О. Вещикової («Ненадійний наратор в оповідній структурі містичного твору: ознаки і різновиди», 2015), Т. Гребенюк («Феномен недостовірної нарації в системі сучасних наративних студій», 2016), Т. Свербілової («Фігура ненадійного (недостовірного) наратора – двійника літературного героя – в художній системі роману-гри Джуліана Барнза «Відчуття закінчення», 2017). Однак українські науковці, здебільшого аналізуючи твори зарубіжного письменства, оминають увагою український

літературний дискурс, повний яскравих прикладів наративних структур, зокрема конкретних типів ненадійного наратора.

У перші десятиліття ХХ століття письменники актуалізували нову наративну стратегію, що полягала у чіткій диференціації учасників комунікативного акту. Автор не тільки творить текст, але й передбачає реакцію, ставлення читача до нього. Наратор же моделює структуру оповіді і визначає пріоритети фікційного світу, які фокусуються в текстовому просторі. Основним у тексті є подія, яка у процесі розповіді творить історію. Наратологія зосереджує увагу на відношеннях між рівнем розповіді і наративним текстом.

Зміни у світогляді знаходять своє вираження в наративному дискурсі. Тому наратив фіксує процес самореалізації як способу буття. За допомогою деструкції метанаративів попередніх епох, авангардизм формував зовсім інші форми репрезентації. З цього погляду новаторами та експериментаторами у наративній площині є В. Винниченко, Микола Хвильовий, Гео Шкурупій, Майк Йогансен, В. Домонтович, творча діяльність яких активізувалася у 20-ті роки ХХ ст. Але вже з початку 1930-х і до 1980-х рр. вона з відомих причин була вилучена з українського літературного процесу. Ідеологічний контекст доби визначав інші домінанти культурного життя українців: поява комуністичного замовлення, проголошення поета виразником суспільних ідей тощо. Попри це з'являється значний пласт експериментальної літератури, однією з головних ознак якої є увага до розповідної інстанції, насамперед гра з читачем. Якщо в попередні літературні епохи (романтизм, реалізм та ін.) діє надійний наратор, словам якого читач беззаперечно вірить, то експериментальна проза 20-х р. ХХ ст. вводить ненадійного наратора, який вносить сумнів щодо сприймання істин своєї епохи. Трагічною сторінкою в історії української літератури стало **Розстріляне відродження**, яке засвідчило значення сталінським режимом українського духовно-культурного та літературно-мистецького покоління. Розстріляли Майка Йогансена, вдалося емігрувати В. Винниченку, а В. Домонтович замовчав. Надалі більшовицька влада репресивно згорнула культурний, зокрема літературний розвиток

української нації. І тільки в кінці 80-х рр. ХХ ст. знову з'являється іронічно-саркастичний голос митця, який відроджує авангардний нарративний дискурс. Оповідним експериментом та авторською грою стає постмодернізм, асоціюючись в українській літературі насамперед із творчістю Ю. Андруховича. Своїм першим романом «Рекреації» письменник засвідчив переформатування літературного канону: на зміну реалістичній прозі приходить карнавальна. Постмодерністське письмо автора досягає апогею в романі «Перверзія»: деконструювання смислів, плюралізм думок, інтертекстуальність, перегляд традиційного канону, експерименти з оповідними структурами тощо.

В. Винниченко, Микола Хвильовий, В. Домонтович, Майк Йогансен, Гео Шкурупій, особливо Ю. Андрухович увиразнили в українській літературі категорію сумніву як маркера ненадійної нарації, що руйнує засади традиційної літературної творчості, трансформує усталений зв'язок між автором і читачем щодо надійності поданої наратором інформації, відтак – визначає необхідність реципієнтові глибше проникати в текст і контексти. Вважаємо, що розуміння феномену ненадійного наратора забезпечує цілісність аналізу художнього тексту.

В українському літературознавстві належно проінтерпретовані окремі жанрово-стильові аспекти творчості В. Винниченка, Микола Хвильового, В. Домонтовича, Майка Йогансена, Гео Шкурупія, Ю. Андруховича. Відзначимо студії О. Боярчук, Т. Белімової, М. Гірняк, В. Денисенка, С. Журби, Ю. Загоруйко, О. Капленко, Я. Кулінської, Н. Лобас, Л. Мацевко-Бекерської, О. Наумової, В. Панченка, Л. Печерських, М. Руденко, Я. Цимбал, Т. Черкашиної, О. Чумаченко та ін. Проте цілісне дослідження, в центрі якого поставала б інстанція ненадійного наратора, простежувалося б естетичне враження, яке виникає в ході його розповіді, на сьогодні відсутнє. У цьому й полягає **актуальність теми нашої дисертації.**

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі теорії і методики української та світової

літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка в руслі комплексної наукової теми «Національні моделі українського та світового письменства» (номер державної реєстрації 0118U003136). Тема роботи затверджена у новій редакції на засіданні вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка 26 вересня 2017 року, протокол № 2.

**Мета дисертаційної роботи** – дослідити феномен ненадійного наратора в українській прозі ХХ століття.

Відповідно до поставленої мети сформульовано такі **завдання**:

- узагальнити теоретичні засади ненадійної нарації в сучасному літературознавстві;
- окреслити концепт ненадійності у структурі меніппеї;
- розглянути тенденції виникнення ненадійної нарації в українській літературі 20-30-х рр. ХХ ст.;
- з'ясувати закономірності реалізації ненадійної нарації у прозі В. Винниченка, Миколи Хвильового, В. Домонтовича, Майка Йогансена, Гео Шкурупія;
- проаналізувати типи ненадійного наратора у постмодерністських романах Ю. Андруховича.

**Об'єктом дослідження** є повість В. Винниченка «На той бік», новела Миколи Хвильового «Я (Романтика)», роман В. Домонтовича «Доктор Серафікус», роман Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...», роман Гео Шкурупія «Двері в день», трилогія Ю. Андруховича «Рекреації», «Московіада», «Перверзія».

**Предмет дослідження** – інстанція ненадійного наратора в українській прозі ХХ століття.

**Теоретико-методологічною базою** стали праці відомих дослідників наратології В. Бута, Ж. Женетта, А. Нюннінга, Дж. Принса, Ш. Ріммон-Кенана, Дж. Фелана, М. Флудернік, С. Четмена, В. Шміда; теоретиків літератури Р. Барта, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Ц. Тодорова; представників школи

рецептивної естетики У. Еко, В. Ізера, Р. Інгардена; українських літературознавців Р. Гром'яка, Т. Гребенюк, Т. Гундорової, С. Журби, Н. Лобас, В. Сірук, М. Ткачука, І. Папуші, Л. Мацевко-Бекерської, Н. Римар, М. Руденко, Я. Цимбал, Т. Черкашиної та ін.

**Методи дослідження.** Мета і завдання роботи, специфіка об'єкта і предмета дисертації зумовили вибір таких літературознавчих методів: культурно-історичного – для аналізу літературного процесу ХХ століття, специфіки культурного середовища; порівняльно-типологічного – для виявлення співвідношень, збігів та відмінностей у досліджуваній прозі, зокрема у сфері наративної організації тексту; структурно-функціонального – для осмислення стильової, жанрової, наративної, образної систем, їх складових і зв'язків між ними в прозі обраних авторів; психологічного – для обґрунтування закономірностей естетичного мислення письменників ХХ століття, розкриття концептуальної структури образів і персонажів; біографічного – для визначення джерел творчої індивідуальності та світоглядно-естетичних орієнтирів кожного митця, а також елементів наратологічного (для аналізу наративної організації тексту, оскільки основна увага зосереджується на інстанції наратора) і рецептивного (для аналізу реакцій та оцінок читача, що виникають під час сприймання художнього твору) підходів.

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що в ній **уперше:**

– на матеріалі творів української літератури ХХ століття простежено засади ненадійної нарації та особливий статус ненадійного наратора як ключової фігури, яка забезпечує історико-літературні виміри експериментального письма;

– досліджено інстанцію наратора та моделі ненадійної нарації у текстах В. Винниченка («На той бік»), Миколи Хвильового («Я (Романтика)»), В. Домонтовича («Доктор Серафікус»), Майка Йогансена («Подорож ученого доктора Леонардо...»), Гео Шкурупія («Двері в день»);

– проаналізовано наративну організацію постмодерністського тексту: окреслено ефект ненадійності наратора й обґрунтовано його типи у романах Ю. Андруховича «Рекреації», «Московіада», «Перверзія».

**Теоретичне значення дослідження** полягає в тому, що основні положення роботи сприяють поглибленню знань про феномен ненадійного наратора в українській прозі ХХ століття; відкривають нові можливості у літературознавчому вивченні проблем жанру, стилю, розповідних форм; окреслюють наративні стратегії прози В. Винниченка, Микола Хвильового, В. Домонтовича, Майка Йогансена, Гео Шкурупія, Ю. Андруховича, в яких центральне місце займає ненадійний наратор.

**Практичне значення дослідження** зумовлене тим, що його результати можуть використовуватись на заняттях з історії літератури, теорії літератури, порівняльного літературознавства, вибіркових дисциплін літературного спрямування, для написання наукових робіт, а також при створенні підручників та навчальних посібників з української літератури для студентів-філологів, учителів, учнів середніх шкіл.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертаційну роботу виконано одноосібно. Усі теоретичні і практичні результати отримані дисертантом самостійно. Праці з теми дисертації надруковані без співавторства.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертацію обговорено на засіданні кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол №3 від 17 жовтня 2019 р.). Основні результати наукової роботи викладені у доповідях на наукових конференціях, семінарах, колоквіумах: Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (Горизонт очікування)» (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, 7-8 квітня 2016 р.); XV міжнародній науковій конференції «Знання і/чи віра: методологічний конфлікт» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Кам'янець-Подільський – Тернопіль, 2-

6 травня 2016 р.); Міжнародній науковій конференції «Володимир Гнатюк і його роль у розвитку української національної культури» до 145-річчя від дня народження академіка Володимира Гнатюка (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 26 травня 2016 р.); Сьомому міжнародному міждисциплінарному теоретичному симпозіумі «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, 16-17 червня 2016 р.); XVII міжнародній науковій конференції «Школа відкритого розуму. Віра і/чи знання: методологічний конфлікт» (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Кельце, 28 серпня-2 вересня 2016 р.); міжнародній науковій конференції «Мільйон історій: поетика пригод у літературі і медіа» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 22-23 вересня 2016 р.); Першому Тернопільському методологічному колоквиумі (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 21-22 грудня 2016 р.); XVII міжнародній інтердисциплінарній конференції «Людина у світі знаків» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 25-28 вересня 2017 р.); Міжнародній науковій конференції «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 28-29 вересня 2017 р.); Другому Тернопільському методологічному колоквиумі «Методи дослідження суспільної свідомості в гуманітарних студіях» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 2-4 лютого 2018 р.); XIX міжнародній науковій конференції «Школа відкритого розуму. Постправа в інформаційному суспільстві» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 29 квітня-4 травня 2018р.); Третьому Тернопільському методологічному колоквиумі «Специфічність та універсальність методів пізнання в епоху глобальних викликів XXI століття» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 15-16 лютого 2019 р.); Всеукраїнській науковій

конференції «Орбіти художнього слова» (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса, 4-5 квітня 2019 р.); VIII Фащенко́вських читаннях «Сучасна українська література: пошуки, відкриття, дискусії» (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, Одеса, 20-21 червня 2019 р.).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 8 наукових статей, із яких 7 – у фахових виданнях України, 1 – у закордонному часописі (усі статті одноосібні).

**Структура та обсяг дослідження.** Робота складається зі вступу, трьох розділів (з підрозділами), висновків та списку використаних джерел (272 позицій). Обсяг дисертаційної роботи становить 227 сторінок, із них 188 – основного тексту.

#### **Основні положення дисертації викладено в публікаціях:**

Підодвірна М. І. Феномен ненадійного розповідача у повісті «На той бік» Володимира Винниченка. *Studia Methodologica*. Issue 40. Ternopil` – Kielce, 2015. P. 405-410.

Підодвірна М. І. Феномен ненадійного наратора в романі Юрія Андруховича «Перверзія». *Studia Methodologica*. Issue 43. Ternopil` – Kielce, 2016. P. 77-83.

Підодвірна М. І. Прояви упередженості ненадійного наратора у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус». *Studia philological*. 2018. Вип. 10. С. 132–138.

Підодвірна М. І. Наративні стратегії у романі Г. Шкурупія «Двері в день». *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. Збірник наукових праць; Вип. 39. Київ: Національний авіаційний університет, 2019. С. 84-89.

Підодвірна М. І. Іронія як конструктивний елемент ненадійної нарації в романах Г. Шкурупія та В. Домонтовича. *Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр.* Вип. 78. Херсон: Херсонський державний університет, 2019. С. 24-29.

Підодвірна М. І. Ненадійна розповідь «роздвоєного» наратора в новелі М. Хвильового «Я (Романтика)». *Наукові праці Кам'янець-Подільського*



національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Вип. 48. 2019. С . 32-36.

Підодвірна М. І. Художня реалізація концепту маски у романі Юрія Андруховича «Перверзія». *International Academy Journal Web of Scholar*. 6(36). 2019. Р. 41-45.

Підодвірна М. І. Наративна структура роману Ю. Андруховича «Рекреації». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство* / за ред. д. філол. н. Ткачука М. П. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 50. С. 97-110.

# РОЗДІЛ 1. НЕНАДІЙНИЙ НАРАТОР ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ КОНЦЕПТ

## 1.1. Літературознавча традиція у дослідженні ненадійної нарації

Художня література зламу ХІХ – ХХ століть та першої половини ХХ століття продемонструвала читачеві розповідача, який не лише передає інформацію, а й спонукає до роздумів чи й сумнівів з приводу прочитаного. У такий мистецький контекст органічно вписалося й українське красне письменство. Цей феномен одразу став предметом наукових студій. Ще у 1910 році К. Фрідеман своєю працею «Die Rolle des Erzählers in der Epik» розпочала ґрунтовну дискусію про теорію оповіді, зосередивши увагу на аналізі формальної естетики. За словами І. Папуші, найбільше досягнення авторки в тому, що вона розглядала роман як частину епосу, а «для усіх епічних творів спільним є присутність розповідача, який не співпадає з емпіричним автором» [192]. Саме ця диференціація стала однією з ключових у модерних наратологічних ученнях. Відтак К. Фрідеман не тільки акцентувала на ролі наратора, але й на його посередницькій функції між автором і читачем у межах художньої комунікації. Дослідниця визначила наратора-медіума як того, хто «оцінює, відчуває і спостерігає; це абстракція, яка узагальнює багато конкретних форм, у яких виступає, презентується оповідач у певній окресленій ролі» [10].

Чимало літературознавців відзначали роль тональності мовлення в художньому творі. Цей аспект детально вивчали російські формалісти і чеські структуралісти. Показовою та вагомою вважаємо статтю Б. Ейхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919). ОПОЯЗівець стверджував, що «композиція новели значною мірою залежить від того, яку роль в її складанні відіграє особистий тон автора, тобто чи цей тон є організуючим, ... чи слугує тільки формальним зв'язком між подіями і тому займає службову позицію» [270, с. 2]. Основу «примітивної» новели становить мотивація дій персонажів. Такий текст

характеризується послідовним зв'язним мовленням. Однак, якщо наратор так чи інакше виходить на перший план, «користуючись сюжетом для сплетіння окремих стилістичних прийомів» [270, с. 3], то маємо справу з зовсім іншою композицією. За таких умов активізується ігровий характер «сказу» та його своєрідна структура. Тон, артикуляція та акустичні ефекти постають виражальними прийомами, на які слід звертати увагу. Аналіз поезики «Шинелі» М. Гоголя засвідчив зіткнення різних тональностей, інтонацій, що вказують на відтворюючий («воспроизводящий») вид «сказу», де наратор не розповідає, а виконує роль («не сказитель, а исполнитель»). Таким чином, подібна оповідь функціонує за своїми правилами і законами, а оповідач у фікційному світі наділений особливими повноваженнями.

Першим в українському літературознавстві феномен розповідання почав досліджувати І. Денисюк. Вчений проаналізував наукові розвідки європейських учених, а насамперед звернув увагу на теоретичні міркування І. Франка, чия ґрунтовна праця «З останніх десятиліть ХІХ ст.» присвячена розгляду літературного новаторства молодого покоління письменників. І. Франко відзначив розмаїття викладових манер і форм, що реалізувалися за допомогою інтонацій, синтаксису. Літературна техніка зосереджується на експерименті з розповідними інстанціями. І. Денисюк на матеріалі малої прози І. Франка означив особливості Я-нарації та викладу від третьої особи, що претендує на роль деміурга. Дослідник вважав, що робота «над стилем авторського викладу і стилем мовлення персонажа йшла шляхом переборення дистанції між героєм і читачем» [108, с. 79]. М. Легкий, досліджуючи форми художнього викладу (теж на матеріалі І. Франка), узагальнив: «Якби там не було, наратор – фіктивна особа, вигадана автором, похідна від його свідомості. Однак у канві художнього тексту він не позбавлений деякої автономності від автора. Він завжди становить собою одну із смислових інстанцій художнього твору» [150, с. 6].

Українська література початку ХХ століття демонструє чимало форм та моделей розповіді, які стали предметом дослідження українських

літературознавців. Серед них В. Балдинюк («Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука)»), Л. Деркач («Наративні моделі у прозі Валеріана Підмогильного»), К. Зайцева («Наративні моделі в сучасній дитячій літературі (на матеріалі української, білоруської прози)»), О. Капленко («Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття»), В. Качмар («Повістева творчість Б. Лепкого: типи нарації»), Л. Козакова («Наративний дискурс малої прози О. Гончара»), М. Легкий («Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка»), Л. Мацевко-Бекерська («Українська мала проза у дзеркалі наратології»), М. Руденко («Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового»), М. Рябченко («Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любка Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян)»), В. Сірук («Наративні структури в українській новелістиці 80-90-х років ХХ ст. (типологія та внутрішньотекстові моделі)»), М. Ткачук («Наративні моделі українського письменства») та ін. Однак категорія наратора все ж не була предметом дослідження українських дослідників, не говорячи вже про ознаку ненадійності.

Оскільки розповідач (оповідач, наратор) є основою наративного світу, то саме тому варто розглянути основні дефініції цього поняття. Наратор – це той, хто веде розповідь у тексті. За словами Н. Римар, «саме наратор як ключова інстанція визначає особливості розкриття змісту твору, характер ведення оповіді / розповіді в тексті» [208, с. 206]. М. Бехта-Гаманчук вважає, що наратор – «ключова постать художнього прозового тексту, наділена антропоморфними рисами мислення і мови, яка в художньому тексті реалізує свої комунікативні інтенції» [61, с. 2]. «Літературознавча енциклопедія» подає таке визначення: «Наратор – фіктивний, створений письменником оповідач, повістярь, романіст, переважно один (зрідка кілька) на тому самому дієгетичному просторі, що й наратор, до якого він звертається. Наратор буває явним (експліцитним), всевідним, самосвідомим, впевненим. Він формує об'єкт розповіді, власне художній світ, може дистанціюватися від оповіді, персонажів

і наратора» [153, с. 95]. Л. Мацевко-Бекерська у своїх працях наголошує на особливому статусі наратора, який «встановлює поле для знаходження значення твору, запрошує читача до порозуміння. При цьому кожне відкриття в царині смислу неминуче супроводжується новими запитаннями, які персоніфікують читацьку реакцію, роблять її більш динамічною та взаємозрозумілою. Важливу роль відіграє мова наратора, яка дистанціює позицію автора, у такий спосіб зближуючись із власним голосом читача. Мовленнєва рівність чи емоційна забарвленість окремих частин тексту визначає розвиток наративу: або з позиції всезнання, або як форматування уявного діалогу автора через наратора із читачем» [165, с. 14]. В. Бут стверджує, що наратор – це «Я» твору, яке майже ніколи не ідентичне з образом автора-письменника» [3, с. 73]. Ш. Ріммон-Кеннан називає наратора спікером, наративним голосом (*narrative voice*). На думку В. Шміда, «наратор – адресант фіктивної наративної комунікації, який констатується в тексті і сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мови» [28, с. 64-65].

Наведені міркування доводять, що наратор є ядром розповідного тексту, однак важливо також відзначити, що: 1) автор спілкується з читачем через рецептивну активність реального читача, який сприймає текст; 2) текст – це закодована естетична інформація; 3) усе різноманіття фізичних станів, конкретних творів та реальних письменників витворює нескінченну кількість естетичних ситуацій. Фізичні автор і читач належать до позатекстового рівня. На рівні тексту діють їхні представники, текстуальні відповідники – імпліцитний автор та імпліцитний читач, які, в свою чергу, стають наративними інстанціями глибшого, внутрішнього рівня – наратора (розповідача) та нарататора (слухача, того, хто сприймає). Інстанція наратора для нашого дослідження є пріоритетною, адже від «того, хто говорить», залежить зміст і організація фікційного світу.

З іншого боку, неможливо ігнорувати і позицію читача, оскільки він актуалізує і формує свою компетентність. Зайнявши таку когнітивну та

креативну позицію, реципієнт ставить перед собою низку запитань: хто у зображеному мистецькому світі говорить? Хто і до кого говорить? Хто і коли, в який момент розгортання історії (фабули) й оповіді говорить? Яке це мовлення? Чи має авторитет мовець поміж іншими персонажами? Хто і наскільки глибоко сприймає? Наскільки розходяться в часі історія (подія), фабула (сюжет) її подачі та сама нарація? Реальний читач під час безпосереднього сприймання твору над цими питаннями не задумується. Проте для дешифрування художнього смислу, створення інтерпретації та успішної естетичної комунікації ці питання просто необхідні, а точніше, відповіді на них. Н. Білоус наголошує: «Художній твір для читача – не «відкритий текст»; він спонукає до активізації уяви, фантазії та асоціативного мислення і відкривається лише тим, хто розуміє «художній тайнопис», який може бути «прочитаний» шляхом осягнення не буквального значення слова чи тексту загалом, а образу, системи образів» [62]. Тому автор вибирає особливу наративну стратегію, яка найкраще висвітлить ідею майбутнього твору.

Поняття «наративна стратегія» було введено у науковий дискурс представниками рецептивної естетики, дискурсивного аналізу, неориторики. Як нарататологічна концепція, термін з'являється у працях В. Бута, Ж. Женетта, П. Рікера, В. Тюпі, В. Шміда. В Україні це питання розглядали Ю. Ковалів, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, М. Ткачук. Існує декілька визначень наративної стратегії. За наратологічним словником О. Ткачука, наративна стратегія – це сукупність наративних процедур, яких дотримуються, або наративних засобів, що використовуються для досягнення певної мети в репрезентації наративу [226, с. 79]. Л. Мацевко-Бекерська розуміє наративну стратегію як «певну інтенційну настанову щодо цілісного формування естетично вартісного матеріалу», «атрибутивний простір, в якому впорядковуються всі смислоснауючі елементи розповіді чи оповіді» [168, с. 15]. В. Тюпа розглядає наративну стратегію як «особливий вид комунікативних стратегій культури: конструктивну єдність креативної (суб'єктивної), референтної (об'єктивної) та рецептивної (адресатної) компетенцій наративного

текстоутворення» [236, с. 9]. Вслід за В. Тюпою, Г. Жилічева, вивчаючи наративні стратегії російського роману 1920-1950 рр., зауважує, що саме таке розуміння природи наративної стратегії дає можливість виокремити її як провідний принцип текстоутворення. Авторка зазначає: «Наративна стратегія – фундаментальна характеристика основних параметрів сюжетно-розповідного твору («історії» та «дискурсу»), принцип взаємозв'язку подієвого ряду і комунікативного наміру. У структурі роману наративна стратегія реалізується як конфігурація інтриги (системи подій), наративної модальності (типу наратора і нарації), наративної картини світу (взаємодія внутрішнього і зовнішнього хронотопу)» [120, с.12]. Наративна стратегія – це задум автора, певний спосіб подачі сенсу. Наратор є знаковою складовою, яка відповідає за тактику: він певним чином розповідає історію. У разі ненадійності наратора маємо справу з паралельним конструюванням «справжнього» ходу подій, до якого закликає придивитися автор.

Українська література ХХ століття позначена переорієнтацією подієвості із зовнішнього на внутрішній світ, про що говорив ще І. Франко. Феномен ненадійного розповідача полягає у подвійній нарації: перша – представлена художнім словом, другу – слід відчитувати між рядків. Порушення та ускладнення розповідної норми – ознаки некласичного письма. Відтак важливою тут є праця В. Бута «Риторика художньої літератури» [3], в якій автор стверджує, що будь-яке оповідання (narrative) – це певна форма риторики.

Розгляд феномену ненадійної нарації потребує ряду уточнень. Під наративним текстом ми розуміємо текст, у якому упродовж певного часу відбувається певна зміна стану. Наративні тексти протиставляються описовим, проте дуже часто перші містять описові фрагменти. Функціонування текстів є підставою поділу їх на описові та розповідні. За В. Шмідом, розповідні тексти діляться на ті, в яких посередник-розповідач репрезентує історію, – (telling) – оповідання, повісті, романи, – і ті, в яких історія репрезентується безпосередньо, – (showing) – драма, пантоміма, балет, кіно. Основою будь-

якого розповідного тексту є подія. Тому подієвість – головна ознака розповідного тексту. В. Шмід виділяє кілька головних умов, яким повинна відповідати подієвість: 1) фактуальність (подія має відбутися, одних мрій чи бажань персонажа недостатньо); 2) результативність (подія повинна відбутися ще до закінчення нарації). Важливим є те, що подієвість підлягає градації. [268, с. 15]. Існує п'ять головних критеріїв градації розповідної подієвості. Перший з них – релевантність змін: подієвість підвищується, якщо зміна, що відбулася, є важливою для конкретного фіктивного світу. Тривіальні зміни не творять події. Другий – непередбачуваність: подієвість тексту підвищується, якщо зміни відбулися несподівано, всупереч очікуванням. Третій – консекутивність: подієвість посилюється, якщо зміни мали вплив на свідомість персонажа і змінюють його дії. Четвертий – незворотність: подієвість підвищується, якщо зміни, що відбулися, є незворотними. І п'ятий – неповторюваність: повторювані зміни події не становлять [268, с. 16-18].

Художній твір передбачає сюжет, у якому в певний спосіб подаються події, факти та ситуації і який реалізується в межах художньої комунікації. Відповідно виділяють лінійні та нелінійні наративні структури. К. Коваленко, досліджуючи типи нараторів і види нарації в А. Чехова, дійшла висновку, що «лінійні тексти – це ті, у яких подієвість розгортається з минулого через теперішнє в майбутнє і характеризується наявністю іманентної логіки. Характерними для цього типу структури є наявність історії; присутність фіналу. Другий тип наративної структури – лінійна будова художнього тексту, але з відсутнім фіналом. Третій тип наративної структури – психологічна лінійна розповідь, що ґрунтується на внутрішніх почуттях персонажа [142, с. 2].

Таким чином, лінійні художні тексти мають певні особливості: фіксоване буття, послідовність у зображенні подій, їхня лінійність, незворотність, імовірність, фінальність, конкретний час, оповідь або розповідь ведеться переважно в минулому часі. Ознакою нелінійних текстів є те, що сюжет не збігається з фабулою. Але причиново-наслідкові зв'язки, фінал на подієвому і розповідному рівнях не втрачені. До традиційних наративних структур



належать і нелінійні художні тексти в сенсі сюжетних, які характеризуються фіксованим буттям, але непослідовністю та непередбачуваністю у зображенні подій. Нетрадиційні наративи – це тексти, у яких подія втрачає свою об’єктивність, реальний статус [142, с. 13].

Оповідний формат є одним із найважливіших засобів передачі інформації у художньому творі. Саме від «того, хто говорить», залежить зміст і організація фікційного світу. Наратор формує об’єкт розповіді, художній світ, може дистанціюватися від оповіді, персонажів або бути спостерігачем. Розповідач може бути в ролі протагоніста, займати місце одного з основних персонажів або може бути сторонньою другорядною особою [268].

Тому відповідно до ситуації, в якій перебуває наратор, Ж. Женнет пропонує таку класифікацію: гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – в розповідній історії наратор не виконує функцій персонажа; гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – оповідач другого ступеня, який розповідає історії, у яких, здебільшого, відсутній; гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – розказує власну історію, в якій він фігурує як персонаж; гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – оповідь другого ступеня, що розкриває власну історію [268, с. 60].

Повнішу, на нашу думку, типологію наратора подає В. Шмід, який звертає увагу на аспект ненадійності. Вчений характеризує наратора за такими параметрами: спосіб зображення (експліцитний / імпліцитний), дієгетичність (дієгетичний / недієгетичний), ступінь обрамлення (первинний, вторинний, третинний), ступінь виявлення (сильно і слабо виявлений), особистість (особистий / безособовий), антропоморфність (антропоморфний / неантропоморфний), гомогенність (єдиний / роздільний), вираженість оцінки (об’єктивний / суб’єктивний), інформованість (всезнаючий / обмежений), просторова локалізація (всюдисущий / обмежений), інтроспекція (внутрішньо-сфокусований / зовнішньо-сфокусований), професійність (професійний / непрофесійний), надійність (надійний / ненадійний) [268, с. 78]. Вважаємо, що

саме ця класифікація є найбільш конструктивною для аналізу наративних особливостей української прози ХХ ст., коли активізується розповідь, яка викликає у читача чимало запитань. В. Винниченко, Микола Хвильовий, В. Домонтович, Майк Йогансен, Гео Шкурупій (а пізніше Ю. Андрухович) творять фікційні світи, змішуючи правду і постправду, спонукаючи реципієнта сумніватися в надійності розповіді чи розповідача. Саме тому виникає потреба з'ясувати, що ж таке надійний/ненадійний наратор. У цьому контексті висловимо гіпотезу, що в ній найчастіше ненадійним є гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації.

Говорячи про ненадійність нарації, вважаємо слушним таке визначення поняття «надійного наратора»: «Надійний наратор підтримує рівень довіри з читачем, оповідаючи про себе та інших персонажів максимально чесно, без спотворення фактів» [8]. За словами української дослідниці М. Бехти-Гаманчук, такий наратор «надає читачеві необхідну кількість правдивої, однозначної, точної інформації, не відхиляючись від теми та не повідомляючи забагато фактів, завойовуючи у такий спосіб довіру читача» [61, с. 51]. У словнику О. Ткачука подано наступне: «Достовірний таратор – наратор, який поводить згідно з нормами прихованого автора» [226, с. 37-38]. Отже, надійний наратор продукує правдоподібну розповідь, і у читача немає підстав сумніватися у сказаному. Тому ненадійна нарація, яка є складним феноменом, потребує вивчення.

Поняття «ненадійний наратор» ввів у літературознавство В. Бут. У фундаментальному дослідженні «Риторика художньої літератури» [3] йдеться про свідомо закладені в художній текст недостовірності. Учений стверджує, що ненадійна нарація тісно пов'язана з імпліцитним автором і наративною дистанцією. За В. Бутом, наратор «надійний, якщо він говорить або діє відповідно до поняття норми, прийнятої у творі (тобто до поняття норми, прийнятої імпліцитним автором), і ненадійний, якщо ні» [3, с. 158-159]. Якщо у процесі читання реципієнт розуміє і розділяє іронію, закодовану імпліцитним автором, відбувається розпізнавання наративної дистанції між імпліцитним

автором і наратором. Таким чином, на думку В. Бута, відбувається «таємне зближення імпліцитного автора і читача» [3, с. 300-309]. Схоже визначення дає Дж. Принс: «Ненадійний наратор – норми або поведінка якого не узгоджуються з нормами імпліцитного автора; наратор, цінності (смаки, судження, моральне відчуття) якого розходяться із притаманними імпліцитному автору; наратор, достовірність розповіді якого підринається різними особливостями цієї розповіді» [26, с. 103]. У «Словнику літературних термінів» М. Абрамса знаходимо таке тлумачення: «Ненадійний наратор – це той, чий сприйняття, інтерпретація та оцінка подій, які він подає, не збігаються з імпліцитними судженнями і нормами, що їх маніфестує автор, і які, як він (автор) очікує, поділятиме пильний читач» [1, с. 235]. Очевидно, що це визначення перегукується з формулюванням В. Бута, який виділяє основні показники, що характеризують ненадійну нарацію. Перший – це те, який ефект справляє твір. За умов функціонування ненадійного наратора «змінюється все враження від твору, про який говорить наратор» [3, с. 158]. Другий показник – це порушення або випробування морально-етичних норм. Третій показник – це читацькі висновки, оскільки хоч ненадійність і вимірюється дистанцією між наратором й імпліцитним автором, в плані інтерпретації вона залежить саме від висновків реципієнта. В. Бут вважає, що «ненадійність нарації зазвичай властива гомодієгетичній розповіді, в якій читач може виводити поняття норми імпліцитного автора тільки зі слів наратора і виявляти ненадійність, виходячи з власного авторитетного судження» [3, с. 239-240]. Дослідник наголошує на детективному викритті ненадійного наратора, під час якого читач може отримувати задоволення від розкриття цього особливого статусу того, хто розповідає. При цьому виникає «відчуття змови з мовчазним (імпліцитним) автором» [3, с. 304-305]. Четвертий показник характеризується тим, що ненадійна нарація руйнує «конвенцію абсолютної надійності». І тому вона може призводити як до «втрат», так і до «здобутків заради певних художніх цілей» [3, с. 175]. Втрати – це неможливість вийти за межі конкретного місця дії, особливо за межі бачення ненадійного наратора [3, с. 239]. П'ятий

показник – це «подвійні, іноді суперечливі» ефекти, що виникають в читацькій свідомості [3, с. 240]. Основу концепції В. Бута становлять ненадійні відомості та етично сумнівна оцінка.

Заслуговує на увагу класифікація ненадійної нарації Дж. Фелана. Опираючись на основні функції наратора (повідомлення, інтерпретація, оцінка), науковець виділяє три складові, на які потрібно звертати увагу: факти, цінності, знання та сприйняття. Відтак Дж. Фелан виокремлює шість типів ненадійності: передача невірних відомостей, невірна інтерпретація (прочитання), хибна оцінка; передача недостатніх відомостей, неповна інтерпретація (прочитання) і недооцінка. На погляд Д. Шень, ці категорії можна звести у дві групи: перша – це неправильна інформація, а друга – недостатня кількість інформації. Буває, що наратор розповідає менше, ніж знає; неповна інтерпретація наратором фактів історії пов'язана з нестачею знання або здатності до сприйняття; недооцінка пояснюється етичною нездатністю наратора йти правильним шляхом. Невірна інформація – це порушення фактів. Щодо відмінностей між неправильною оцінкою та інтерпретацією, перша включає в себе ненадійність, «виміряну» по етичній осі, в той час як остання має справу з віссю знання і сприйняття [269]. Зазвичай, кілька типів ненадійності взаємодіють між собою. Наприклад, недостатня кількість інформації може бути наслідком обмеженого знання або ж недосконалих цінностей. У такому випадку йдеться про вісь фактів і цінностей. Буває, що наратор надійний в одному сенсі і ненадійний в іншому. До прикладу, це відбувається, коли наратор вірно сповіщає факти, але неправильно їх інтерпретує чи оцінює [269]. Здебільшого, наратологи розглядають ненадійну нарацію в гомодієгетичному оповіданні. Дж. Фелан зазначає, що «наратор – персонаж ненадійний, якщо він розповідає про таку собі подію, людину, думки, речі або інший об'єкт в наративному світі не так, як міг би розповісти імпліцитний автор» [22, с. 49]. Якщо читач розкодує сигнали ненадійної розповіді і бачить, що існує значна прірва між інформацією, яку подає наратор, та тим, що мало б бути висловлене імпліцитним автором, акт художньої рецепції вважається успішним. Звісно, багато залежить від читацької

ерудиції та обґрунтованих висновків. Саме читач у процесі співтворчості приймає норми імпліцитного автора і водночас призначає його довіреною особою у фікційній комунікації. Прихильники риторичного підходу (до якого належить і В. Бут) відзначають, що версії читачів можуть різнитись навіть після того, як вони начебто прийняли положення імпліцитного автора. Але зауважимо, що ніхто не наполягає на єдино правильній інтерпретації. Тракткування ненадійної нарації, як і взагалі інтерпретація, – це пошук можливостей, а не остаточностей.

В. Бут наголошує, що ненадійність – це певна властивість тексту, в якому автор зашифрував смисли, які читач під час декодування повинен віднайти. Інші науковці більше зосереджуються на процесі інтерпретації і заявляють, що ненадійна нарація – це результат різноманітних прочитань. Наприклад, С. Четмен вважає: під час ненадійної нарації «історія підриває дискурс», а імпліцитний читач робить висновок, читаючи між рядків», що події і характери не могли бути «такими» [5, с. 233]. Якщо наратор невірно оцінює або інтерпретує події, то відбувається розрив між експліцитним дискурсом наратора й імпліцитним дискурсом автора.

Ш. Ріммон-Кенан виділяє ряд ознак, які сигналізують про ненадійність наратора: 1) протиріччя між поглядами наратора і реальними фактами (хоча залишається питання «Як людина може встановлювати «реальні факти» за спиною наратора?») [28, с. 102]; 2) невідповідність реальних результатів дії та більш ранніх помилкових повідомлень наратора; 3) постійне зіткнення точок зору інших персонажів і наратора; 4) внутрішні протиріччя, двозначні образи та інше в мові самого наратора. Такі «текстуальні тріщини» вказують на наративну ненадійність і за ними, зазвичай, приховано протиріччя між дискурсами наратора й автора. Саме дискурс останнього задає основні критерії, за якими вимірюється ненадійність дискурсу першого. Ш. Ріммон-Кенан [28] описує таких ненадійних оповідачів, як шахраї, божевільні, наївні простаки, клоуни. У таких випадках саме девіантна поведінка та психічно нездорова свідомість провокують оповідну ненадійність. Учений стверджує, що існує три

головних джерела ненадійності: обмежене знання наратора, його особиста участь і суперечлива система цінностей [28, с. 101-102]. М. Флудернік теж визначає три категорії ненадійної нарації: фактуальна неточність, недолік об'єктивності та ідеологічна ненадійність [9, с. 76-77]. Але при цьому зауважує, що різні причини можуть спонукати до того чи іншого типу ненадійності.

Оригінальною вважаємо типологію В. Рігана, який опирається на першоособову нарацію: 1) наратор із неймовірним еґо, схильний перебільшувати та вихвалитися; 2) психічно хворий чи неврівноважений оповідач, який не в змозі адекватно трактувати події та художню реальність; 3) наратор-блазень, який ставиться до оповіді несерйозно, втягує читача у свою гру, викривляє події, сюжет, персонажів; 4) наївний наратор, світовідчуття якого характеризується недосвідченістю, обмеженістю; 5) наратор-брехун, який свідомо лукавить і спотворює художній світ; зазвичай метою обману є бажання приховати власну ганебну поведінку [27, с. 206].

У добу модернізму зростає увага до процесу розповіді, розповідних структур. Аукторіальний наративний тип змінюється на персональний (за Ф. Штанцелем) [192]. Літературознавці розглядають проблеми автора, оповідача, організації тексту. В. Бут переконаний, що ненадійна нарація з'являється в літературі ХХ ст. внаслідок відмови від всезнаючого наратора. «Якщо автор бажає викликати сумніви у читача, ненадійна нарація може допомогти у цьому» [3, с. 156]. Так виникають експериментальні тексти, усталені правила письма свідомо порушуються, створюються нетрадиційні наративи. З'являються поняття метапрози, метанаративного дискурсу, нелінійного тексту. Наратологія направляє свій фокус бачення не тільки на сам текст, але й на контекст. Глибшає інтерес до конструювання історії, її сприйняття та декодування. Варто зазначити, що постструктуралістські наративні студії віддають перевагу з'ясуванню наративних стратегій і тактик як в конструюванні історії, так і в її сприйнятті й декодуванні, що і становить актуальність нашої розвідки. Велику увагу до процесу творення оповіді привертають посткласичні наративні дослідження.

Одним із представників посткласичної наратології, дослідником феномена ненадійного наратора є А. Нюннінг. Учений розглядає ненадійну нарацію в межах когнітивістики. Він критикує риторичну концепцію В. Бута за нечітко окреслене поняття імпліцитного автора та ігнорування ролі читача у процесі сприйняття та інтерпретації ненадійності. Ненадійна нарація як стратегія окреслюється поступово, є динамічним конструктом і виявляється залежно від рівня готовності читача. Саме тому у центрі підходу німецького наратолога – реципієнт. А. Нюннінг концентрується на «текстуальних і контекстуальних ознаках, які сигналізують читачеві, що надійність наратора може бути під питанням» [16, с. 83]. Балансуючи між подіями та ставленням до подій, читач виявляє, що «наратор і/або текст говорять у двох досить різних контекстах». Попри слова розповідача, читач вловлює інший сенс, адже, не знаючи цього, «ненадійний наратор постійно непрямим шляхом повідомляє читачеві інформацію про свої стильові особливості та стан розуму» [16, с. 85]. У цьому випадку реципієнт повинен прийняти «цінності та норми всього тексту» [16, с. 87]. А. Нюннінг вважає прочитання помилковим, якщо обізнаний читач не зможе виявити «драматичну іронію» й побачити «додатковий сенс». Читач повинен робити висновок із того, що не озвучене.

Науковець подає перелік текстових ознак наративної недостовірності:

- 1) очевидні протиріччя та інші розбіжності в наративному дискурсі;
- 2) неузгодженість між висловлюваннями та діями наратора;
- 3) розбіжності між самохарактеристикою та оцінкою, яку йому дають інші персонажі;
- 4) суперечності між експліцитними коментарями наратора щодо інших персонажів та його імпліцитною самооцінкою, або тим, як він мимовільно виявляє себе;
- 5) протиріччя між викладом подій та їх інтерпретацією, невідповідності між історією та дискурсом;
- 6) вербальні та невербальні сигнали інших персонажів;
- 7) мультиперспективна інтерпретація подій та контраст між різними версіями однієї і тієї ж події;
- 8) зауваження, що стосуються наратора, а також лінгвістичні сигнали, що позначають суб'єктивність та високий рівень його емоційної залученості;
- 9) прямі апеляції до читача та спроба викликати

співчуття до себе; 10) синтаксичні сигнали, які засвідчують емоційність, включаючи вигуки, еліпси, невмотивовані повтори і т. д; своєрідні словесні звички, стилістичні особливості порушення мовних норм; 11) експліцитні метанаративні рефлексії наратора щодо правдивості його розповіді; 12) припущення ненадійності, прогалини в пам'яті, а також коментарі щодо когнітивного обмеження наратора; 13) зізнання в тому, що в певних ситуаціях наратор може мати упереджений погляд на події; 14) паратекстуальні маркери, як-от: заголовок, підзаголовок, передмова тощо. [цит. за 20, с. 97-98]. Отже, ненадійність виражається на різних рівнях, насамперед, у його мові та діях наратора.

Вважаємо влучним визначення ненадійного наратора М. Бехти-Гаманчук: «Ненадійний наратор – це оповідач, який цілеспрямовано, чи нецілеспрямовано хибно інтерпретує оповідь, суперечачи в такий спосіб системі норм та цінностей тексту або читача» [61, с. 40-41]. Дослідниця переконана, що «неправильне тлумачення подій марковане певними інтратекстовими та екстратекстовими індикаторами, що варіюються від внутрішніх суперечностей у межах дискурсу до непослідовностей, які виявляє індивідуальний читач залежно від його очікувань від художнього твору, фонових знань про світ, морально-етичних поглядів та цінностей [61, с. 41]. Надійність / ненадійність пов'язана з коректним повідомленням фактів, інтерпретацією та оцінюванням подій, персонажів. Якщо дискурс розповідача позбавлений такої здатності, то маємо справу з ненадійною нарацією. Зазначимо, що ступінь надійності / ненадійності наратора може варіюватися на різних рівнях розповіді.

Наратор вдається до різного роду маніпуляцій, а імпліцитний автор обирає промовисте мовчання з надією на те, що все що не сказане, буде обов'язково кимось почуте. Проте автор може порушувати згоду з наратором і таки втручатися у наративну площину тексту. І ті елементи паратексту, які, зазвичай, вважаються надійними джерелами інформації у творі (передмова, коментарі), профануються і стають частиною авантюрного ігрового тексту. Так, як передмова передує початку історії, часто в умовах ненадійної нарації саме



вона збиває читача з пантелику. Такий прийом дозволяє вибудувати наперед горизонт читацьких сподівань, а після того «вдало» його порушити. Ще до початку розгортання подій наратор говорить, виступаючи упорядником, коментатором, редактором. І щоб вибудувати з цього хаосу первинну історію, читачеві потрібно провести реконструкцію тексту.

## **1.2. Риси ненадійності у структурі меніппеї**

Ненадійна розповідь є яскравим виявом гри, яку супроводжують постійні сумніви, неоднозначна оцінка та різні інтерпретації. В Україні 20-30-ті роки ХХ століття позначені подвійним сприйняттям тогочасної реальності: ілюзорною свободою для митців і пильним наглядом комуністичного режиму. Відтак спостерігалися постійні пошуки нових художньо-естетичних форм, виражальних засобів. С. Журба вважає, що «проза цього періоду маскувала істинні судження завдяки грі та іронії» [124, с. 116]. Деструкція починалась із заперечення літературного канону, експериментування зі словом, технікою написання, формою, рецепцією. Відбулася не тільки тотальна переоцінка цінностей, але й повернення до культури карнавалу.

Аналізуючи вияви карнавалу у літературі ХХ ст., дослідники традиційно звертаються до теорії карнавалізації М. Бахтіна. Карнавал – особливий вид світосприймання, який має свої правила, поетику, концепцію. Однак у різні часові відрізки карнавальні елементи можуть звучати по-новому. Карнавальну традицію актуалізують такі чинники: суспільно-політична атмосфера, історико-літературний контекст, а також особливий тип світобачення митця.

Українські літературознавці, зокрема Т. Гундорова та Т. Гаврилів, досліджують карнавал у постмодерністському дискурсі. Т. Гундорова говорить про карнавалізацію як про певну тенденцію у розвитку української літератури. Т. Гаврилів розмову про традицію використання концепції карнавалу розпочинає ще від І. Котляревського, згадуючи авторське багатоголосся. «Саме карнавальність виявилася найсуголоснішою модальністю для посттоталітарної культури в Україні» [102, с. 114], – вважає Т. Гундорова. Дослідниця виділяє в

культури постмодернізму «гротескове бахтінське тіло» з його випуклостями та впадинами. А Т. Гаврилів зазначає: якщо карнавал є грою чуттів, то постмодерн – гра інтелектуальна. І наголошує: «Література міряється мірками її власних категорій, карнавальна література – мірками категорій сміху» [83, с.149]. Сміх створює платформу для діалогу. Щоб збагнути істину та увиразнити смисли у площині ненадійного наратора, перш за все слід вловити авторську іронію і зрозуміти, над чим сміється автор, на що націлене його пильне око. Як зауважував М. Бахтін, народний сміх у карнавальній традиції немає нічого спільного з розвагами. Це інший тип сміху – редукований – невіддільний від роздумів, у центрі яких найчастіше – людські цінності. М. Бахтін вважав сміх ознакою свободи, а карнавал – «святом звільнення» від нав'язаних правил [50, с. 29]. У своїй праці «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [50] вчений сформував основні положення теорії карнавалізації та проаналізував особливості її поетики. Карнавал – це завжди відносність, незавершеність, заперечення офіційної істини, амбівалентність та сумнів. Саме тому так органічно входить в цю концепцію інстанція ненадійного наратора, який, власне, і викликає подібні ефекти.

М. Бахтін стверджував, що мова карнавалу складається з цілого спектру символічно-чуттєвих форм. Для карнавалу характерне наступне: традиційні образи (блязня, тіла, комічного образу смерті тощо), теми та мотиви (наприклад, маски, театрального дійства, перевдягання, містифікації), особливий стиль та побудова тексту. Пародія набуває особливого значення і націлена на руйнування ідеологічних канонів. Польський дослідник Анджей Стоф вдало підмітив: «Остаточно в карнавалі йдеться про цінності» [29]. А процес виявлення різних сторін одного й того ж явища і породжує амбівалентність, незавершеність та відносність. Цінності й ідеї завжди проголошуються через «офіційні, священні жанри», виразниками ж профанних смислів є меніпшейні жанри. Ми зупинимося на теорії меніпшеї та спробуємо

прослідкувати спорідненість ознак метажанру (термін А. Баркова) та феномену ненадійного наратора.

Меніппея – це карнавальне світовідчуття; жанрова традиція, що циклічно реалізується за певних обставин у конкретних текстах. М. Бахтін вивів цілий ряд характерних кодів, властивих меніппеї: збільшення питомої ваги сміхового елементу; виняткова свобода сюжетного та філософського вимислу; найсміливіша фантастика мотивується створенням платформи для випробування філософських ідей; органічне поєднання фантастики, символіки, містико-релігійного елементу з крайнім натуралізмом; трипланова побудова: дія відбувається на землі, на небі, у пеклі; розповідь ведеться з незвичайної точки зору; морально-психічне експериментування (зображення деструктивних морально-психічних станів: божевілья, роздвоєння особистості і т. д.); характерні сцени скандалів, ексцентричної поведінки, порушення норм; меніппея наповнена контрастами та поєднанням непоєднуваного; часто простежуються елементи соціальної утопії; широке використання вставних жанрів: новел, листів, ораторських промов та ін., змішування прозової і віршованої мови; злободенна публіцистичність [52].

Меніппея – радикально інший погляд на світ і людину в ньому. Цей метажанр формують особливі наративні інстанції, серед яких домінує ненадійний наратор. Саме він є організаційним елементом більш високого рівня композиції. Титульний автор доручає всі права на оповідь та конструювання художньої дійсності наратору. Дуже часто позиція наратора прямо протилежна позиції імпліцитного автора. Останній дає дозвіл оповідачеві говорити все, що заманеться, будучи переконаним, що наратор все ж проговориться, виведе у текст певні протиріччя, зіставивши які читач зможе відновити дійсний хід подій. Як правило, наратор є зацікавленою інстанцією і приховує свою роль у творі. Він може бути протагоністом або ж персонажем другого плану.

Слід зауважити, що основним змістом меніппеї є показ не того, про що говорить наратор, а його оповіді як дії, психологічних особливостей, упередженої інстанції, яка деформує інформацію. Щоб відновити істину,

потрібно простежити «що» і «як» говорить оповідач, якого ми називаємо ненадійним. За допомогою різних знаків наратор дає читачеві шанс відтворити справжні смисли твору. Найголовніше – уміти їх декодувати.

Меніппея як метажанр щоразу відроджується й оновлюється у письмі молодих авторів, де деякі риси карнавалізації домінують, інші стають менш помітними, редукуються або зазнають змін. Головним питанням є функції тих чи інших ознак у творі. Наприклад, трилогія Ю. Андруховича («Рекреації», «Московіада», «Перверзія») зазнала нищівної критики. Причиною цього вважаємо нерозуміння природи гри, яка розгортається не за тими правилами, яких очікує читач, критик, літературознавець. Звинувачення у нецілісності твору виправдовується особливим жанром – меніппеєю. Жанр – це можливість певного змісту. І вдалою формою вважається та, яка найбільш повно передала дух та естетику епохи. У контексті вищесказаного цікавою видається теорія меніппеї А. Баркова, який робить акцент саме на наративі. З його теоретичними міркуваннями можна ознайомитись у працях «Семіотика і наратологія: структура тексту меніппеї», «Роман Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита»: «вічно-вірна» любов чи літературна містифікація?» [43]. В основі теорії меніппеї А. Баркова – «теорія внутрішньої структури образу». Відтак учений пропонує «вчисляти» меніппею за допомогою семіотики та наратології. За його словами, «меніппея – це багатофабульна і багатосюжетна конструкція» [49]. Жанровий код меніппеї полягає у специфічній ролі наратора та його етичній позиції. У випадку його ненадійності руйнується дейктичний паритет між автором і читачем, зокрема «логічні зв'язки між подіями, порушується просторово-часовий континуум» [44]. За таких умов отримуємо суперечливу інтерпретацію та кілька паралельних сюжетів. Роль автора кардинально змінюється: він не обіцяє зображувати однозначний уявний світ. Усі права на розповідь довіряє наратору, який в той чи інший спосіб порушує презумпцію правдоподібності і веде «свою» розповідь. Однак йому властиво проговорюватись: саме через сигнали ненадійності читач має змогу відтворити «справжню» історію, задуману імпліцитним автором. Зауважимо що основна

інтрига полягає в тому, що етичні позиції автора та наратора не співпадають. Названа наративна стратегія вимагає від реципієнта певної компетентності та активної позиції у творі, адже потрібно осягнути, що в одному тексті є кілька фабул та сюжетів, які взаємодіють на більш високому рівні, який А. Барков називає метасюжетом.

У контексті карнавалу носієм сміхового первня та «королем» дійства є блазень, трикстер. Саме його вважаємо архетипом такого суб'єкта висловлювання як ненадійний наратор. М. Бахтін вважав, що карнавал демонструє онтологічні бінарні опозиції: життя-смерть, космос-хаос, жіноче-чоловіче, сакральне-профанне та ін. І синтез є єдиним способом згладити ці дихотомічні крайнощі, що реалізується через примирення крайніх точок бінарної опозиції «медіатором» (К. Леві-Строс). У просторі карнавалу «медіатором» виступає трикстер. Вважаємо доцільним детальніше розглянути його образ, адже названий архетип активізується в низці досліджуваних нами творів та співвідноситься з поняттям ненадійного наратора.

Архетип трикстера цікавив ще К.-Г. Юнга. Вчений дослідив, що трикстеру властива подвійна природа, а також «любов до підступних розіграшів і злих витівок, здатність змінювати зовнішній вигляд» [272, с. 338]. Трикстер об'єднує в собі безліч персонажів фольклору, літератури, культури, проте зароджується цей образ ще в ранніх міфологіях. Цей архетип потрапляє в міф з глибинних шарів людської психіки і поступово розширює свої функції. Основна ж функція трикстера – бути точкою перетину несумісного, що породжує нове. В основі його сутності лежить внутрішня конфліктність – він недо- і надлюдина; він поєднує чоловіче і жіноче; уособлює сміх та тотальну непередбачуваність. Його парадоксальна поведінка зводить воєдино розум і дурість. Трикстер – втілення ситуативності, відповідно до якої він і буде діяти. Йому дозволено те, що не дозволено іншим. Він має право говорити все, що думає і ніколи не буде за це покараний. Часто серйозні літературні персонажі наділені рисами трикстера. Наприклад, Прометей, який викрадає вогонь у богів, або хитрий Гермес, який є провідником у царство мертвих. Трикстера можна вважати носієм дисгармонії.

Як писав М. Фуко: «За помилкою божевілля ховається істина, що прокладає собі шлях» [243, с. 59]. Він виконує викривальну функцію і порушує знакову систему придуманого світу. Дурень, блазень, божевільний, «біла ворона», маргінал – завжди у позиції Інший. Трикстер кидає виклик світу та неминуче залишається самотнім. Це образ асолюотної інакшості, кардинально Іншого, навіть Чужого. Він порушує межі і тим самим доводить, що вони існують

Первісний образ трикстера характеризується відсутністю стримування. Р. Кулешов зазначає, що витівки трикстера часто продиктовані прагненням задовільнити голод і ненаситне бажання, що очевидно перегукується з карнавальною нестриманістю в їжі і акцентом на тілесному. Трикстер з'являється там, де порушуються усталені норми і традиції, він приносить елемент хаосу в існуючий порядок. Його основна риса – неоднозначність. Він провокатор та ініціатор змін, посередник між світами і соціальними групами. Трикстер – вправний майстер на всі руки, здобувач знань через порушення соціальних або космогонічних табу, носій міфологічної свідомості. Він відмовляється від морально-етичних норм, не боїться бути смішним і виглядати безглуздо, оскільки випробовує істини і має право говорити все, що хоче. Це гравець, містифікатор, перевертень, для нього не існує звичного уявлення про життя і смерть, бо гра щоразу може бути розпочата спочатку і в будь-який момент припинена [84, с. 23-35]. Отже, трикстер як суб'єкт висловлювання завжди ненадійний. Він органічно діє в умовах карнавалізації, актуалізуючи в різні часові відрізки ті чи інші ознаки своєї сутності.

Важливими елементами карнавалу є маска, переодягання, містифікація. М. Бахтін пов'язував поняття маски з ігровим началом, радістю змін, перетворень. Маска творить інший світ, тому в різні епохи трактувалася неоднозначно. Якщо карнавальна маска в Середньовіччі та Відродженні сприймалася як позитивне явище, то романтичний гротеск накладає на неї похмурий відтінок [49, с. 46-47]. Детально це явище проаналізував послідовник М. Бахтіна російський вчений А. Грінштейн, який запропонував свою концепцію маскарадної культури. Маска, займаючи у ній центральне місце,

поділяється на два типи: «Маска, котра в карнавалі була в першу чергу засобом набуття нового образу і нової сутності... в маскарадї стає інструментом і способом приховування істинного обличчя, сутності, засобом обману» [95]. Головне в диференціації масок – їхнє змістове наповнення. Попри різноманітні погляди на поняття маски, все ж можна виділити основні незмінні домінанти. Отже, маска – це завжди нове обличчя, сутність, яка зумовлює певний тип поведінки, набір стереотипних дій та світосприймання. Тут можливе приховування її істинної суті. Важливим є момент впізнавання фрейму, виділивши який, вибудовується горизонт читацького очікування. Маска, як правило, сприймається як щось штучне, тимчасове. У контексті карнавалу маска трактується як народження нової іпостасі. Маскарад же ж, за словами А. Грінштейна, культивує маску-смерть, тобто приховування справжнього. Маска може функціонувати в художньому творі як образ, мотив, тема, навіть як «спосіб конструювання світу» [95, с. 61], але вона завжди невіддільна від містифікації. Питання в тому, на кого націлена ця містифікація. Так, Ю. Андрухович використовує містифікацію, спрямовану на читача, яку здійснює ненадійний наратор. І. Ільїн називає авторську маску тією єдиною ланкою, яка організовує реакцію імпліцитного читача й нав'язує йому свою інтерпретацію. Автор «ставить під питання самі поняття вимислу, авторства, текстуальності й відповідальності читача» [131, с. 193]. Проте вчений забуває, що у площині тексту здебільшого говорить та організовує художній простір саме наратор. І у ситуації, коли іронія у тексті є наскрізною, і за словами наратора ми прочитуємо інші смисли, можна припустити, що такий оповідач є ненадійним, а авторська ідея є різніться від омовлених висновків наратора.

Якщо ми говоримо про містифікацію, слід згадати фігуру видавця, який переадресовує текст вигаданим авторам. Цим прийомом скористалися Майк Йогансен у «Подорожі ученого доктора Леонардо...» та Ю. Андрухович у «Перверзії». Обидва видавці єдині в тому, що тексти, з яких складаються романи, випадково потрапили до їхніх рук, вони взяли на себе стати співавторами цих творів. Ненадійність оповідача можна вважати елементом

містифікації саме тому, що справжній наратор завжди приховує себе. Причиною може бути особиста вигода, зацікавленість, обмеженість чи упередженість розповідної інстанції.

У цьому контексті наголосимо і на масці персонажа. Елементарним її варіантом є одягання маски задля певної мети. При тому читач розуміє, що з кожною новою маскою змінюється поведінка та сприймання світу персонажем. Маска – це сталий набір зовнішніх та внутрішніх рис, поведінкових реакцій; невід’ємна частина героя, але аж ніяк не самостійна діюча одиниця у художньому просторі. Тут доцільно згадати про персонажа-маріонетку, підвладну режисерові-маніпулятору. Як пише Н. Лобас, «можливість вираження масками певних смислів без оформлення їх у цілісних об’ємних персонажів найбільше експлуатується у літературі ХХ століття. При тому маска цілковито втрачає видимість самостійного персонажа і перетворюється на голу схему, стереотип... «маску-без-обличчя» [154]. Вище перелічені прийоми характерні для експериментального письма як першої третини, так і кінця ХХ ст.

Одним із таких експериментів з формою є меніппея. Це завжди вихід за межі традиційного стереотипного уявлення, а неоднозначність змісту трактується основною особливістю метажанру. Н. Лобас у своєму дослідженні «Карнавальна поетика міжвоєнної експериментальної прози (Майк Йогансена versus Вітольд Гомбровіч)» зазначає: «Оскільки певній частині експериментальної прози міжвоєнної властиві риси карнавалізації та ознаки меніппеї, то ці тексти можуть розглядатися як чергова актуалізація карнавальної лінії розвитку літератури, яка знайшла для себе сприятливі соціально-історичні умови та літературний контекст» [154, с. 67]. В українській літературі ХХ століття актуалізацію карнавальної традиції спостерігаємо у Майка Йогансена, Гео Шкурупія, В. Домонтовича, а найбільшого розквіту карнавал досягає в Ю. Андруховича. Н. Лобас називає літературу міжвоєнної експериментальною, яка «вирізняється універсальністю, підводить до термінологічної уніфікації: зосереджується на специфіці художнього



експерименту як такого, містить вкраплення семантичних нюансів інших визначень, але не зводиться до них» [154, с. 5-6]. М. Коцюбинська, попри загальну атмосферу карнавальності, виділяла такі ознаки української прози 20-х років ХХ ст.: несерйозність, елемент гри, своєрідної буфонади, пародії, каламбуру, парафрази [147]. А на особливості поетики експерименту звертає увагу О. Боярчук. До них належать: спрямування на діалог із читачем; модель співтворення тексту автором і реципієнтом; ігрова природа, яка зачіпає всі структурні текстуальні рівні [71, с. 6]. Цікавими у цьому контексті є спостереження О. Журенко: для експериментальної прози властива фрагментарність, творення «схематичних образів, персонажів-ляльок» [127, с. 53]. Найбільш яскравою рисою такого письма, як вважає Я. Цимбал, є театралізація дійства [256, с. 122]. Саме в ньому органічно функціонує ненадійний наратор, який забавляється «розігруванням читацьких сподівань» [126, с. 4]. За словами С. Журби, «масовий читач, звиклий до традиційної оповіді та романної форми, спантеличений такими “викрутасами” автора», адже «руйнування усталених норм сприймається як епатаж» [124, с. 120].

Отже, карнавалізація реалізується на ідейному (як співвідношення сакрум/профанум), тематичному, імагологічному, сюжетному (карнавальні ситуації) рівнях і через художні засоби. Її знаковою прикметою є вихід за межі одного жанру, що дозволяє розглядати текст як зразок меніппеї. Можна простежити, які її риси бути актуалізовані повністю та без змін. Наприклад, в карнавалізованому романі чітко простежуємо свободу сюжетного вимислу, містифікацію, авантюру, сміховий елемент, вставні жанри, експеримент із розповідними інстанціями, зокрема, використання ненадійного наратора. Тексти, які мають карнавальну природу, виражають профанні сенси жанру меніппеї, відновлюють або трансформують певні її ознаки на різних рівнях художнього твору. Тож оскільки в українській прозі ХХ століття існують художні твори з жанровими рисами карнавалу та меніппеї (В. Домонтович, Майк Йогансен, Гео Шкурूपій, Ю. Андрухович), то ми їх розглядатимемо як зразки карнавальної літератури.

### 1.3. Ненадійний наратор у постмодерністському тексті

Перш ніж розглянути ненадійного наратора у постмодерністському тексті, звернемо увагу на категорію іронії, що органічно присутня у ситуації ненадійної нарації. Причин для цього існує чимало (ми не маємо на меті дати їх вичерпний аналіз). Вважаємо, що за винятком душевнохворих, ненадійна розповідь є свідомим вольовим актом, який завжди супроводжується відповідними мотивами і спрямований на досягнення певної мети. Тому всі дії та слова скеровані на досягнення точно передбачуваного і бажаного результату. Наприклад, причиною для ненадійної нарації можуть бути:

- 1) певна обмеженість оповідача (розумова, психологічна або зумовлена зовнішніми факторами (зокрема, більшовицька політика));
- 2) приховування недобросовісної поведінки (порушення морально-етичних, правових норм, скоєння різного виду злочинів, потреба у співчутті, поблажливому ставленні);
- 3) особиста вигода та зацікавленість (самоствердження, звеличення себе, підняття авторитету, підміна дійсного бажаним).

Якщо діє гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, то найчастіше на передній план виходять особисті мотиви. Причини можуть бути різні: свідома брехня та хибні тлумачення задля прикриття неідеальних цінностей та поведінки або ж подвійне кодування у ситуації, коли неможливо розповісти правду через певні умови. Ненадійна нарація творить на одних фактах кілька історій. Тому саме компетенція читача здатна відтворити художній задум цієї наративної стратегії. Ненадійний наратор є складним прагматичним феноменом, впізнати і розгадати якого може тільки підготовлений читач. Слід звертати увагу не тільки на текст, але й на контексти, позатекстову інформацію, її неоднозначність, різні лакуни та білі плями.

Титульний автор присутній у творі ідеологічно. Саме іронія стає інструментом для створення дистанції між імпліцитним автором та ненадійним наратором у цій моделі художньої комунікації. Така наративна стратегія спирається на аналіз стереотипних ситуацій. Іронія як художніх прийом завжди

конфліктна, оскільки будується на суперечності між уявним (придуманим, стереотипним, набутиим) та справжнім змістом слова. Відбувається різка заміна, рефреймінг. Механізми сприйняття змушені перелаштовуватись для того, щоб відкинути шаблон та вловити інший контекст, інший сенс. Через рефреймінг змісту отримуємо зміну цінності самого повідомлення, яке веде за собою інше сприйняття об'єкта, що для суб'єкта виявляється в зміщенні смислових акцентів та призводить до виникнення нових (естетичних) відчуттів. Іронія до певного моменту накопичує емоційну енергію, а в момент заміни фрейму вивільняється у вигляді сміху.

Фрейм репрезентує стереотипні ситуації, по суті, це – замкнений контекст. А іронія – це різка зміна контексту і, відповідно, смислу. Читач одразу ж відчуває порушення шаблону, адже відбувається зміщення очікуваної послідовності. Таким чином, ненадійність виявляється тоді, коли одна ситуація (подія) існує у двох різних фреймах. Іронія стає інструментом заміни, порушення стереотипу. Одна рамка замінюється іншою, а сам виклад має право існувати в різних рамках одночасно.

Порушення будь-яких фреймів викликає ефект ненадійного наратора, що веде за собою спотворення фіктивної інформації та недотримання комунікативних норм. Саме іронія виступає інструментом руйнування рамок, стереотипів, виступає ревізором цінностей та демонструє провал між показовою картиною буття і реальним виявом (не)людського в ній. Ненадійна нарація – це *double bottom* (подвійне дно), яке має подвійне значення та прихований зміст. І тому іронія органічно входить у систему ненадійної нарації і часто є тим механізмом, який організовує весь текст. Акцентуємо на тому, що автор завжди передбачає та враховує реакцію читача, а отже, сподівається, що той розпізнає авторську інтенцію. Іронія дає читачеві певну свободу: наратор веде лінію ненадійної розповіді, а авторська ідея відстежується між рядків. Такий наратив є граматично та прагматично маркованим. Тому при аналізі слід звертати увагу не тільки на текстові особливості, але й на інтенціональну спрямованість. Зазначимо, що при аналізі ми також беремо до уваги

класифікацію іронії, створену австралійським лінгвістом Д. К. Мюкке [цит. за 144, с. 170].

Якщо у тексті присутня іронія, то мусимо розуміти, що перед нами наратор, який чітко усвідомлює свою сутність і нюанси створеної реальності. Із цим знанням подій, які відбулись насправді у вигаданому світі, ненадійний наратор конструює нову картину, в якій старається замаскувати огріхи в поведінці, переконаннях і т. д. Часто те, що говорить ненадійний наратор, прямо протилежне думці автора. І саме іронія є інструментом для створення дистанції між імпліцитним автором та ненадійним наратором у цій моделі художньої комунікації.

На нашу думку, іронія є продуктом переломного часу, коли соціально-політичні умови провокують злам свідомості, а сумнів є її постійним супутником. Це – механізм компенсації та вивільнення справжніх почуттів і думок, замаскованих для переважної більшості. Філософія іронії є одним із базових інструментів у побудові ненадійної нарації. Вона демонструє провал між показовою картиною буття та реальним виявом (не) людського в ній. Іронія є ознакою високого рівня свідомості та один із ефективних методів діагностики хвороб суспільства. Ще С. К'єркегор вважав, що іронія є необхідною, проте перехідною ланкою на шляху до етичного вибору, а А. Шопенгауер розглядав її як засіб виживання особистості у хаотичній грі світових сил. У ХХ ст. іронія теж займає належне місце. На тлі світової кризи, війн, тотального розгрому та зневіри іронія виступає знаряддям переоцінки цінностей, що веде до зміщення нав'язаної альтернативи. Іронія як відповідь на виклики суспільного життя набуває тотального розмаху і звичної для сучасної людини позиції. Згадаймо контексти: до кінця 1919 року більшовицька політика безумовно заперечує та відкидає все українське, 1920-1929 рр. – формально політика українізації сприяє розвитку культури, однак фактично влада узурпувала цей процес і поповнювала списки на розстріл, про що свідчить арешт М. Ялового і початок масового терору, спрямованого на знищення української інтелігенції. «...В тяжких виснажливих умовах формування і становлення особистості, творчої

зокрема, відіграють роль розмаїті чинники... Передовсім, політичні й суспільно-громадські: міжнаціональні й міжлюдські, міжконфесійні, моральні й просто смакові», – писав Р. Корогодський [261]. Під тиском обставин людина має кілька поведінкових сценаріїв: «Перший – конфліктний, другий – конформістський, третій – компромісний, четвертий – «мандрівний», тобто лавірування між трьома основними» [261, с. 7]. Автор не дав широкого коментаря, але підкреслював: «...за тоталітарних умов першим шляхом для загалу іти було неможливо – це був стиль обраних, стиль соратників, які свідомо ставали на шлях поневірян і бідкування. Аж до смерти (Стус, Світличний, Марченко, Тихий, Литвин, Сокульський...). Це – «мирні» 70-90-ті. Про 30-ті роки годі говорити, бо комуністи кількість жертв перетворили на «статистику» [261]. Вижити могли лише ті, хто укладав угоду з власною совістю. Людина, яку нарекли бути гвинтиком у великій комуністичній машині, відчувала свою малість та дріб'язковість.

Іронія виявляється тоді, коли режим доходить до граничної точки абсурду, але озвучити вголос свою позицію все ще життєво небезпечно. У такій ситуації вона набуває провокаційного характеру, націленого на суспільний устрій та надиктоване владою соціалістичне мислення. Однак вона не є прямолінійним протестом. Будь-які умовності, стандарти і табу руйнуються через ненав'язливі іронічні ігри. У ситуації, коли вже все сказали за тебе і голос рацію загострює інстинкт самозбереження, саме іронія додає в цю гру додатковий імпульс, інше значення, здатне викрити і трансформувати картину світу. Це засвідчують художні твори українських письменників, які використовували прийом ненадійної розповіді: В. Винниченко (повість «На той бік», 1919), Микола Хвильовий («Я (Романтика)», 1924), В. Домонтович («Доктор Серафікус», 1929), Майк Йогансен («Подорож Доктора Леонардо....», 1928), Гео Шкурупій («Двері в день», 1931) Ю. Андрухович («Рекреації», 1992, «Московіада», 1992, «Перверзія» 1996). Усі ці тексти наративно складні та неоднорідні. На одній фабулі вибудовуються кілька сюжетних ліній. Якщо ми говоримо про іронію як основний інструмент у побудові ненадійної розповіді,

то з переліку авторів вирізняється Микола Хвильовий, адже у нього наративні ситуації іншого порядку.

Іронія виступає як діалог із читачем в умовах ненадійної нарації. Схиляємось до думки, що саме цей художний засіб здатен виявити авторську позицію. Потрібно звернути увагу на те, на що в художньому світі іронія націлена, на те, над чим «сміється» автор. Разом з тим, рівень активності, різкості та соціального забарвлення може варіюватися. Крім того, іронія вибирає формального адресата, тобто імпліцитного читача. Це відбувається завдяки тому, що іронія – один із тропів, який не має вербального вираження, а виявляється тільки під час інтерпретації. Отже, вона неможлива без читача, без свідомості, яка сприймає. Тільки той, хто зрозуміє авторську позицію, може розділити з ним сміх. Іронія – це та зв'язуюча ланка, яка зближує автора та читача.

Культурний простір України 20-х років ХХ ст. переповнений ілюзіями про безхмарне комуністичне майбутнє. «Після хаосу й безладдя світової й громадянської воєн життя, здавалось, увійшло нарешті в сталє річище. <...> Люди тішили себе ілюзією своєї власної самодостатності» [110, с. 95], – писав В. Домонтович. Та внутрішній страх все ж ховався за настороженою посмішкою. Тому не дивно, що в таких умовах відрив від реальності, гра, подвійне маскування стають звичним явищем. Обрані нами автори є непересічними інтелектуалами, яких єднає особливе світовідчуття та ореол таємничості. Вони відрізнялись від інших, вони писали по-іншому. І одним із ключів до кращого розуміння їхньої творчості є феномен ненадійної нарації.

Отже, в структурі ненадійної нарації іронія виконує такі функції: 1) комунікативний засіб діалогу між автором та імпліцитним читачем; 2) іронія (анекдот) як інструмент сюжету, композиції, характеротворення; 3) іронія здійснює кастинг читачів – відкидає зайвих і залишає тих, хто чує; 4) іронія перевіряє адекватне сприйняття читачем авторської ідеї; 5) іронія демонструє, що за плечима ненадійного наратора автор і читач знаходяться на одному морально-етичному рівні; 6) іронічно зображуючи персонажа, автор підкреслює

множинність виявів людського. У цьому контексті роль читача, який конструює смисли, завжди активна. Тексти, в яких функціонує ненадійний наратор, вимагають для свого розуміння певної перебудови та адаптації художнього, ідеологічного, традиційного читацького сприйняття.

Постмодернізм – одне з найскладніших явищ ХХ століття. Термін насамперед пов'язують з інтелектуальною напругою кінця тисячоліття – це своєрідний підсумок історії людства зі злетами і падіннями. Дослідники погоджуються, що постмодернізм є продуктом постіндустріальної епохи, яка характеризується розпадом цілісного погляду на світ, руйнуванням систем – світоглядно-філософських, економічних, політичних, культурних та ін. Тому основними джерелами постмодернізму в аспекті пізнання виявилися «деструкція», визнання прогресу лише у вигляді неспростовної ілюзії, загострене відчуття вичерпаності історії, естетики, мистецтва. Літературознавчий словник-довідник подає наступне визначення: «Постмодернізм (лат. *post* — після і франц. *modernise* — сучасна стильова течія, напрям) – цілісний, багатозначний, динамічний, залежний від соціальних та національних особливостей комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних науково-теоретичних уявлень, дистанційованих від некласичної та класичної традиції, що склався в західній культурній постметафізичній самосвідомості за останні десятиліття ХХ ст. [153, с. 549]. На межі 70-80-х років постмодернізм почали сприймати як найбільш адекватне вираження інтелектуального й емоційного сприйняття епохи. А У. Еко стверджував, що постмодернізм – це радше певний духовний стан. Так у літературознавчий дискурс приходять поняття «симулякр», «відносність», «криза». Іхаб Хассан вважав найважливішою ознакою постмодернізму «дегуманізацію планети і кінець людства» [107, с. 18-27.]. А Т. Денисова, Г. Сиваченко наголошують на продуктивності постмодерністської свідомості, тому що вона «дає перевагу широкому спектру рівноправних рішень, пошуків варіантів [107, с. 26]. Думки про це явище часто полярні, проте основні особливості постмодернізму всі дослідники визначають приблизно однаково.

Теоретиками постмодернізму є Р. Барт, Дж. Бартельм, М. Бредбері, У. Гасс, Дж. Графф, Ж. Дерріда, Ф. Джеймсон, У. Еко, М. Епштейн, Ж. Женетт, М. Калінеску, Ю. Крістева, Ж. Ф. Ліотар, Д. Лодж, Х. Міллер, У. Спанос, М. Фуко, Д. Фоккема, Ю. Хабермас, І. Хассан, Л. Хатчен, Т. Гундорова, Д. Затонський, С. Куріцин, М. Ліповецький, Г. Сиваченко, О. Якимович та ін.

Постмодерністи, завдяки грізному історичному досвіду, переконалися у марноті спроб поліпшити світ, втратили ідеологічні ілюзії, вважаючи, що людина у світі прогресу та новітніх технологій загубила себе. Реальними вважаються варіювання та співіснування усіх (і найдавніших, і новітніх) форм буття. Постмодерністському мисленню притаманні еклектизм, відсутність послідовності, фрагментарність опису, іронічність, брак єдиної позиції та єдиної концептуальної мови. Переосмислюється принцип системності, організованості тексту. Постмодернізм вимагає багатомовності – культурної, стильової, жанрової, мовної. А внутрішня суть його полягає у запереченні реалістичної розповіді, причиново-наслідкової взаємозалежності сюжетних ліній, психологічної зумовленості. Тобто його аж ніяк не задовольняє все стереотипне, стале, те, що породжує стандартну, завчасно очікувану реакцію. Однак відзначимо, що при всіх наявних рисах постмодерністського твору – вільного поєднання жанрів та стилів, карнавалізації, відсутності можливості пізнання – літературні тексти такого типу характеризуються єдністю емоційного тону і загального враження. Це спонукає читача до пошуків не тільки загальної символічної структури твору, але й певного змістового центру. Через те, що основним принципом постмодернізму є невпевненість, що виражається у множинності істини і має різноманітні способи її реалізації в літературному творі, помітно зростає роль читача. М. Ожеван називає постмодернізм строкатим і неоднорідним духовним явищем, якому в цілому притаманні наступні характеристики: неточні висловлювання, дроблення тексту, зміщення співвідношення «Я» і зовнішнього світу, іронія, багатозначність, карнавалізація, бачення світу як невпинний процес генерації конфліктуєчих версій тощо [182, с. 20]. Тому для розуміння сенсів читачеві



просто необхідно зайняти активну позицію і бути інтелектуально підготовленим.

Постмодернізм створює специфічну мову двозначності, словесної гри, амбівалентний світ, у якому немає місця для однозначного сприймання. Він сповідує абсолютний пріоритет індивідуально-унікального над універсальним, особистості – над системою, людини – над державою, повернення до повноти і неповторності людської натури. Ознака постмодерністської плюралістичної свідомості та її внутрішнє джерело руху – сумнів. Постмодернізм відкидає традиційні художні моделі, деконструює їх та використовує для створення нового. На відміну від модернізму як експериментального трагічного мистецтва відчуженого індивідуума, постмодернізм, як правило, – мистецтво трагікомічне або фарсове, не тільки іронічне і пародійне, а самоіронічне і самопародійне. Наріжним каменем творчості стає радикальна іронія.

Постмодернізм зрікається будь-яких форм монізму, уніфікацій, конкуренції художніх рішень. Постмодерністська творчість сповідує естетичний плюралізм і амбівалентність на всіх рівнях тексту – сюжетному, композиційному, образному тощо; повноту уявлень без оцінок, культурологічне метапрочитання та співтворчість митця і реципієнта, синкретизм, творче використання будь-яких традицій, ігнорування причиново-наслідкових зв'язків при конструюванні творів. Постмодернізм спирається на внутрішні джерела руху, вбачаючи їх у дуалістичній природі, діалогічності самих явищ. Найпоширенішими образами-метафорами стають карнавал, лабіринт, бібліотека, божевільня, полісемантичність яких є очевидною, загально визнаною. Література постмодернізму беззастережно користується естетичними надбаннями будь-якої культури. Їй притаманний принцип вибудови тексту із матеріалу літературних реалій так само органічно, як із наданого об'єктивною дійсністю. Тому металітературність, інтертекстуальність стають ознаками постмодернізму, який схильний цитувати і самоцитуватися, іноді оперує цілими блоками багатозначних цитат. Втім його основна мета – не компонувати цитати у певну структуру, а їх переоцінювати і пародіювати,

«перелицьовувати». «Іронія, метамовна гра, переказ у квадраті» [111] – так говорить про постмодернізм У. Еко. Таким чином, постмодернізм постав складним багатогранним явищем літератури і мистецтва, що вимагає певного рівня культури і знань. Попри всі негативні точки зору, він засвідчує тривання літератури в нових вимірах, стверджуючи наявність культурологічної основи та глибокої інтелектуальної пристрасті в естетичному переосмисленні мистецьких явищ, духовного багатства української та світової культури.

В українській літературі своєрідним підґрунтям постмодернізму стали особливості національної духовності, заґрунтовані у фольклорі, передусім гумор та іронія, бурлеск і травестія. Найяскравіше ці риси втілені в творах Юрія Андруховича – Патріарха літературної групи «Бу-Ба-Бу» («Бурлеск-Балаган-Буфонада»), визнаного адепта українського постмодернізму. Він відомий своїми романами «Рекреації» (1992), «Московіада» (1993) та «Перверзія» (1997), найвизначнішою рисою яких є складна будова та вигадлива система літературних алюзій (натяків, відсилання до певного твору, сюжету чи образу). Сучасний автор, розуміючи всю безпідставність претензій на оригінальність індивідуальної творчості (адже головною тезою постмодернізму є впевненість у тому, що все вже було сказане до нас і нічого нового вигадати неможливо), перетворюється на переосмислювача-ретранслятора відомих цитат, сюжетів, мотивів. За таких обставин літературні запозичення є формою іронічного, пародійного діалогу з попередньою культурою. Автор експериментує з мовою, замінює поняття, подає реальність хаотичною [37, с. 117], багатозначності тексту досягає завдяки символізації, алюзіям, ремінісценціям. Він представляє читачеві безліч моделей світу, відмовляючись від єдиної точки зору на нього. Автор передає абсурдність сучасності, відсутність єдності, наголошує на тому, що реальність та ілюзія втрачають чіткі межі. Іронія в його творах стає своєрідною лінзою, через яку проходять та переосмислюються сучасні проблеми соціуму. Всезагальний протест набирає театралізованих форм і стає одним із компонентів протесту проти «офіціозу» в суспільному-політичному,

культурному, релігійному житті. У його творчості можемо простежити вияви та розвиток карнавалу з його національними ознаками та новизною.

Проте зараз ми сприймаємо постмодернізм як те, що відбулося. Як пише Т. Гундорова, «Сьогодні постмодернізм здається вже минулим фактором, який у загальній opinio зливається з культурною, духовною, емоційно-психологічною ситуацією кінця ХХ століття... і сприймається як історичне явище» [102, с. 110]. У 80-і роки суспільство потребувало демократизації, відходу від «офіційної» культури, радянського популізму та ідеологізму. У цей період в мистецтві склалася ситуація двосвіття, яку описував М. Бахтін, подібна до життя людини доби Середньовіччя та Ренесансу, тому естетика карнавалу природно вписується в умови часу. Постмодернізм в умовах посттоталітарного суспільства відродив карнавал та ігрову людину, розворушив ще незагоєні рани та задав багато питань, що ятрили душу. Карнавал стає способом пояснити складний світ. Ю. Андрухович зазначає, що «карнавал поєднує непоєднуване, жонглює ієрархічними цінностями, перекидає світ догори, провокує найсвятіші ідеї, щоби порятувати їх від закованості й омертвіння» [35]. Тому карнавал є основною метафорою українського постмодернізму. Саме карнавал виявився суголосним із травмованою душею постколоніальної людини. Він приніс із собою досі невідане: відкрити сексуальність, спротив щодо традиційних норм і правил, ненормативну лексику і бажану свободу. За допомогою карнавалу творча людина намагалася самоствердитись, поділивши світ на фрагменти і цитати, при чому сміх сягає демонічних обривів і надриву.

З'являється поліморфний персонаж, який жонглює масками й іпостасями, проте не до кінця знає, хто він насправді. Питання самоідентичності голосно звучить у романах «Рекреації», «Московіада», «Перверзія» Ю. Андруховича. Критична переоцінка цінностей, гра, маски, поєднання високого та низького, іронія – все це прийшло у постмодернізм разом із карнавалом. Народився поет-богема, що іронічно і водночас серйозно називав себе супезіркою. У звичайних умовах він поводить незвичайно. Він маневрує, за словами Т. Гундорової, багатоликими та багатоперсонажними образами й масками [102, с. 129]

грається культурними знаками, насолоджується сам собою і всюди творить шоу. Карнавал обіцяє прихильникам постмодернізму не тільки звільнення від табу, але таке омріяне оновлення. Він звільняє митця від рамок постсовєтських «треба-мушиш-повинен» і пропонує мандрівку в чужі світи й незвідані простори. Саме бахтінська теорія карнавалізації обіцяла звільнення від гніту минулого та надію на інше майбутнє та постійність свята. Вона дала можливість стати іншим, бодай тимчасово, відкинувши образ ідеального великого героя доби більшовизму; свободу бути різним і не приховувати свого справжнього ества.

Найяскравішими творцями карнавального українського постмодернізму були бубабісти. Вони активізували необарокову стихію, засвідчивши еволюцію карнавалу у своїй творчості. Особливий стиль мови, гра слів, тексти-покручі, різноголосся знаменують лінгвістичну домінанту стилю. Еклектика перетворень, духовних та тілесних метаморфоз, вільна публічна поведінка та відкрита провокація були націлені на відвоювання свободи. Щоб іти далі, потрібно осмислити і прийняти минуле. Але ментальні травми ще живі, непевність є постійним супутником, бажання відкинути баласт соцреалістичного існування відчувається у творах кожного з митців угруповання «Бу-Ба-Бу». Письменники використовують досі табуйовані теми: сексуальність, алкоголізм, психічні розлади. Т. Гундорова робить висновок: «Загалом український постмодернізм є не лише постчорнобильським риторичним апокаліпсисом стилізації й цитування, але й травматичним переживанням посттоталітарної культури, забарвленої безумством, агресією, нелюбов'ю, втратою ідентичности, смертю символічного батька, який надавав сенсу совєтській системі, і розчленуванням материнського тіла ССРСР, яке довгий час привчали називати батьківщиною» [102, с. 117].

Відкидання нав'язаних схем існування породжує кардинально інший образ митця. Тепер він не носій ідеалів, досконалих цінностей та ідеології, а, передовсім, звичайна людина зі своїми характером, звичками, бажаннями. Література вийшла з-під гніту політики і зробила спробу відновити власну

естетичну природу. Роль офіційного поета було знищено. Народилася богемна спільнота, яка сама встановлювала правила і творила альтернативну реальність, моделювала інші світи і ситуації. Барокове та карнавальне начало було в основі світогляду постмодерністів. Основним став процес десакралізації та децентралізації. Письменники української літератури знову діляться регіонально. Славнозвісний «Станіславський феномен» є яскравим тому прикладом. До нього входили Ю. Андрухович, Т. Прохасько, Ю. Іздрик, В. Єшкілев, Г. Петросаняк, М. Микицей, Я. Довган, О. Гуцуляк та інші. У їхній творчості найрафінованіше інсталювані цінності знакового списку українського постмодерністського дискурсу, виразно звучить галицький колорит та тяжіння до центральноєвропейського письма.

Інші концепції сповідували представники «Києво-житомирської прозової школи» [цит. за 64], до якої зараховують В. Медвідя, Є. Пашковського, М. Закусила, Ю. Гудзя, В. Даниленка та ін. Для представників цієї школи характерні критика постмодернізму та наголошення на відповідальності письменника перед своїм народом. Як вважає В. Даниленко, «Житомирська (школа) – це складне письмо, важка сугестія, а галицька – ігрова, іронічна, фривольна» [105, с. 6]. Кожен із митців надзвичайно швидко та чуттєво реагує на події, що відбуваються в Україні та світі, та по-своєму шукає і конструює смисли. Так, письменники Станіславської школи створили карнавальний кіч та особливий імідж українського прозаїка: нарциса, супермена, секс-символа, який не боїться експериментувати, шукати радість звільнення в алкогольному сп'янінні. Новими типами інтелектуала, описаними в творах багатьох українських прозаїків стали «артистичний перформер», «посол на Заході» та «хвора душа» [15]. Часто героями сучасних творів стають «лузери», в сенсі соціального аутсайдерства та нон-конформізму [104, с. 150]. Так, Ю. Андрухович зображає інтелектуала як перфомансиста в перехідний час змін. Цей період характеризується суперечливістю, певним піднесенням та нервовим напруженням, пов'язаним з українськими національними міфами. Персонажі романів Ю. Андруховича далекі від образів ідеальних слуг народу часів СРСР.

Їхнє життя супроводжують веселі гулянки, алкоголь, жінки, а поведінка часто за межами моральних норм. Сцени розпусти розбавлені згадками про мистецтво та роль поетів у суспільстві. Таким чином автор звільняє своїх персонажів від традиційних обов'язків, літературних традицій, художніх канонів соцреалізму.

Хоча карнавал обмежений у часі, завжди кимось організований, здатний діагностувати і виявляти глибинні суспільні проблеми, проте він не здатний їх вирішувати. Він розкриває темні аспекти людського, омовлює персональні наративи, які творять історію народу. І тут немає місця для радянського великого героя, та і саме поняття героїзму стоїть під знаком питання. Образ поета і карнавал демістифікуються, у галереї симулякрів важко знайти твердий ґрунт. Радість від карнавалу, від суспільного єднання пропадає, бо за масовою свідомістю втрачається індивідуальність, а за карнавалом завжди стоїть демонічний режисер. Це яскраво демонструє Ю. Андрухович у романі «Рекреації».

Наголосимо і на тому, що у карнавалі мова відіграє особливе значення і стає платформою для експериментів. Творці помітили, що слово втратило сенс, який не реалізується. Криза мови полягає у її нездатності виражати нову реальність. Відчувається потреба у тому, що в конфуціанстві називається «виправлення імен» – встановлення відповідності між іменем та дійсністю. Але постмодерністи насолоджувалися мелодійністю мови, витворюючи свій стиль, іронізували над нездатністю офіційної мови виразити все те живе та справжнє, що відчуває душа пострадянської людини. Тому тотальне цитування, автоцитування, повтори фраз і речень, перелік, кліше, нецензурна лексика, акцент на ритмомелодиці творили вітаїстичну вербальну гру. Використання феномену ненадійного наратора допомагає Ю. Андруховичу змодельовати особливий фікційний світ, що постійно рухається і перетворюється. Автор грається з читацькими сподіваннями, враховуючи їх і одразу ж порушуючи. Мова постає як саме буття, а гра тексту – як основа задуму. Змішування масок провокує появу нової іпостасі з новою лінгвістичною поведінкою. Через

тоталітарний режим людина не могла відкрито промовляти те, що відчувала, а ідеологія змушувала коритись їй. Від слів залишилась лиш форма, від мови – лиш голос, як «поле свободи, маніпуляцій, іронізму й нарцисизму» [102, с. 159]. Саме розрив між словесним змістом та формою стає причиною для іронії, сарказму, пародії. Таким чином, мова імітується, а мовна гра виступає важливим елементом карнавалізації у добу постмодернізму.

Поставивши карнавал у центр естетики бубабізму, письменники перейняли його постулати і перенесли на пострадянське тло. Експерименти і гра з бахтінською теорією засвідчили вимирання карнавалу, який розглядають як культурну акцію, за якою завжди стоїть великий організатор, автор, режисер. Тому карнавал видається фальшивим, комунікація невдалою, єдність нездійсненою. Карнавал стає кітчем, а блеф, ілюзія, імітація – основними інструментами для конструювання фікційного світу. Якщо спочатку карнавал сприймався як філософія оновлення, то до кінця епохи він перетворився в акцію, апокаліпсис. Великий карнавал мутував та змінився: для молодих поетів у романі «Рекреації» це – джерело очищення, оновлення, тому карнавал вважаємо головним його персонажем; у «Московіаді» він наче відходить у тінь і від оновлюючого карнавального сміху залишається іронія і сарказм як єдина зброя проти імперії; апогею та занепаду карнавал зазнає на сторінках «Перверзії». Від великої надії – до тотального кітчу, який «проявляє демонічний бік тоталітаризму та базується на карнавальному світовідчутті» [102, с. 176]. Постмодерністський карнавал був уособленням тимчасової свободи, оновлення, свята, експерименту, апокаліпсису, який відбувся.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Теоретичний огляд дослідницьких студій, що окреслюють літературознавчий концепт ненадійного наратора, дозволяє зробити такі висновки. У літературознавстві ХХ ст. збільшується увага до наративної природи художнього тексту. Оскільки наратор є ядром розповідного тексту, ми розглянули основні дефініції цього поняття. Саме від наратора залежить зміст і

організація фікційного світу, тому автор вибирає для твору особливу наративну стратегію, яка адекватно висвітлить його ідею. За умов ненадійності наратора спостерігаємо паралельне конструювання «справжнього» ходу подій, до якого апелює автор. Відбувається «подвійна» нарація: перша представлена художнім словом, а другу слід відчитувати поміж рядків, адже вона несе у собі головне ідейне навантаження.

За наративною типологією В. Шміда, опозицію до надійного розповідача займає ненадійний наратор. Сам термін був введений В. Бутом, який розглядав феномен у тандемі з імпліцитним автором і наративною дистанцією. Дослідивши думки авторитетних літературознавців (В. Бута, Дж. Принса, М. Абрамса, Дж. Фелана, С. Четмен), найобґрунтованішим вважаємо тлумачення М. Абрамса, який вважає, що існує різниця у сприйнятті, інтерпритації та оцінці подій ненадійного наратора й імпліцитного автора. Саме імпліцитний автор є носієм цінностей тексту, які читач повинен вловити, розділити.

У дослідженні наративної поетики, присвяченому таким ненадійним розповідачам, як шахраї, божевільні, наївні простаки, Ш. Рімон-Кенан виділяє ознаки, які сигналізують про ненадійність наратора у тексті: обмежене знання наратора, його особиста участь, суперечлива система цінностей. Дотичною є позиція М. Флудернік щодо категорій ненадійної нарації, яка доповнює їх наступними прикметами: фактуальна неточність, недолік об'єктивності та ідеологічна ненадійність. Галерею ненадійних першоособових типів запропонував В. Ріган, до якої належать наратор із неймовірним еґо; психічно хворий чи неврівноважений оповідач; наратор-блазень; наївний наратор; наратор-брехун. Однак, на нашу думку, найбільш повною і цілісною є концепція ненадійної нарації німецького наратолога А. Нюннінга. Вчений визначив набір інструментів для багатоаспектного розгляду всіх неоднозначностей та суперечностей у тексті: 1) очевидні протиріччя та інші розбіжності в наративному дискурсі; 2) неузгодженість між висловлюваннями та діями наратора; 3) розбіжності між самохарактеристикою та оцінкою, яку



йому дають інші персонажі; 4) суперечності між експліцитними коментарями наратора щодо інших персонажів та його імпліцитною самооцінкою, або тим, як він мимовільно виявляє себе; 5) протиріччя між викладом подій та їх інтерпретацією, невідповідності між історією та дискурсом; 6) вербальні та невербальні сигнали інших персонажів; 7) мультиперспективна інтерпретація подій та контраст між різними версіями однієї і тієї ж події; 8) зауваження, що стосуються наратора, а також лінгвістичні сигнали, що позначають суб'єктивність та високий рівень його емоційної залученості; 9) прямі апеляції до читача та спроба викликати співчуття до себе; 10) синтаксичні сигнали, які засвідчують емоційність, включаючи вигуки, еліпси, невмотивовані повтори і т. д; своєрідні словесні звички, стилістичні особливості порушення мовних норм; 11) експліцитні метанаративні рефлексії наратора щодо правдивості його розповіді; 12) припущення ненадійності, прогалини в пам'яті, а також коментарі щодо когнітивного обмеження наратора; 13) зізнання в тому, що в певних ситуаціях наратор може мати упереджений погляд на події; 14) паратекстуальні маркери, як-от: заголовок, підзаголовок, передмова тощо. [цит. за 20, с. 97-98].

Ненадійна нарація породжує сумнів, вагання, неоднозначність, різноспрямовані інтерпретації. Це – гра з крайнощами, що увиразнює дуальність буття: відхилення і норму, реальність й ірреальність, особистість і деперсоналізованого персонажа. У 20-30-ті рр. ХХ ст. простежуємо потужний розвиток карнавального стилю в українській літературі, що зумовлено суспільно-політичною атмосферою, історико-літературним контекстом, а також особливим типом світобачення українських письменників. Відтак у їхній прозі актуалізувалися ознаки меніппеї, які, у свою чергу, акцентують увагу на ненадійному нараторі у ній. Зазвичай меніппея творить суперечливу інтерпретацію та кілька паралельних сюжетів, що співіснують. Автор делегує усі права на розповідь наратору, сподіваючись, що той обмовиться і це стане сигналом для уважного читача. У низці досліджуваних нами творів суб'єктом мовлення виступає трикстер, який завжди займає позицію Іншого. Він

відмовляється від норм, традицій і веде свою провокативну ненадійну розповідь. У різних текстах домінують різні риси трикстера: мінливість, зарозумілість, деструктивність. Однак ненадійність – постійна ознака наратора-трикстера.

Невід’ємними атрибутами карнавалу є маска, переодягання, містифікація. У контексті нашого дослідження розрізняємо авторську маску (коли авторська ідея є протилежною до омовлених висновків наратора), маску видавця (під якою приховується справжній наратор), маску персонажа (який діє відповідно до того, що передбачає маска). В експериментальному романі 20-30-х рр. ХХ століття з’являється «маска-без-обличчя» – носій стереотипних характеристик, а деперсоналізація образу виразно простежується у постмодерніському тексті 90-х рр. ХХ ст. Література цього періоду увиразнює ігровий елемент та вражає різноманітністю свого вияву. Для неї характерний духовний стан розгубленості, фрустрації, релятивізм істин, правил і доктрин, а відтак – експеримент з формою і змістом. У творах доби постмодернізму конструюються багатолікі й багатоперсонажні маски, що розширюють сферу ненадійного наратора в експериментальному тексті. Ми звертаємо увагу на категорію іронії, котра органічно присутня в ситуації ненадійної нарації. Механізм іронії розглядаємо через рефреймінг, що провокує інше сприйняття об’єкта, зміщення смислових акцентів, виникнення нових естетичних відчуттів. Це дозволяє виділити такі функції іронії у структурі ненадійної нарації: 1) комунікативний засіб діалогу між автором та імпліцитним читачем; 2) іронія (анекдот) як інструмент сюжету, композиції, характеротворення; 3) іронія здійснює кастинг читачів – відкидає зайвих і залишає тих, хто чує; 4) іронія перевіряє адекватне сприйняття читачем авторської ідеї; 5) іронія демонструє, що за плечима ненадійного наратора автор і читач знаходяться на одному морально-етичному рівні; 6) іронічно зображуючи персонажа, автор підкреслює множинність виявів людського.

Зауважимо, що постмодернізм відкидає і заперечує реалістичну розповідь, руйнує причино-наслідкові зав’язки, нівелює психологічну детермінованість. Однак літературні твори кінця ХХ ст. означені єдністю

емоційного тону і загального враження, що спонукає реципієнта до пошуку певного змістового центру (того, хто говорить). Таким чином, роль і відповідальність читача помітно зростають. Постмодернізм представляє ігрову модель фікційного світу, в якому домінують амбівалентність, плюралістична свідомість, іронія, фарс, тотальний сумнів. В умовах посттоталітарного суспільства постмодернізм відродив не тільки карнавал, але й ігровий дискурс. За словами Ю. Андруховича, карнавал став чи не єдиним способом вираження постколоніальної людини. У творах письменника прослідковуємо смислову розхитаність, екзистенційний стан розгубленості персонажа та пошук ним власної ідентичності. Вважаємо, що інстанція ненадійного наратора дозволяє Ю. Андруховичу змоделювати авторський художній світ, якому властиві трансформації і перверзії, деконструкція і переоцінка цінностей. Сам карнавал набув нових відтінків і значень, перетворившись на кітч. У такому тексті ненадійний наратор творить паралельну альтернативну історію.

## РОЗДІЛ 2. МОДЕЛІ НЕНАДІЙНОГО НАРАТОРА В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

### 2.1. Прихована гомодієгетична нарація у повісті В. Винниченка «На той бік»

Яскравим представником української літератури ХХ ст. є В. Винниченко. В українському літературознавстві досліджено окремі аспекти його творчості. Увагу привертають оповідання та романи, але середні жанрові форми вивчені недостатньо, зокрема повість «На той бік» (1924). У дослідженнях цей твір згадується лише як етапний у зображенні національно-визвольної ідеї. Однак, нарративний аналіз демонструє інші грані творчого задуму автора. Щоб осягнути всю глибину повісті потрібно придивитись до кожної деталі і зрозуміти, що у тексті немає нічого випадкового.

У повісті В. Винниченка «На той бік» часопростір конкретно не називається. Події, про які йде мова, відбуваються під час першого збройного конфлікту між Україною (УНР) і радянською Росією (1918 р.) Письменник зображує цинізм, нахабство червоноармійців, що окупували територію між Полтавщиною і Київщиною. З їхнім приходом запанував страх серед місцевого населення, яке, звичайно ж, нічого доброго не очікувало від озброєних чужинців. Із середини лютого 1918 року почався наступ німецьких і українських військ на територію, захоплену більшовиками. До квітня вся Україна була звільнена. Однак із самого початку німецька влада почала активно втручатися в українські справи. Тому в кінці твору, коли головні герої бачать солдатів і за зовнішніми ознаками визначають, що це німці, доктор Верховдуб зазначає: «Нехай собі ідуть. Німці нам можуть бути такими ж ворогами, як і ті» [79, с. 279]. У тексті наратор описує весняну пору року: «А надворі весна розприскалась молодесенькими жовтявими листочками, пухкими буруньками, голчастою травичкою на понівечених бульварчиках. Весні було байдуже, що кущі були потоптані, поламани, – цвітять, розпускайтесь, зеленійте, які є. Сонце,

як з помпи, прискало проміннями на винних і невинних, на буруньки, на червоноармійців, на буржуїв, на цуценя біля крамнички з закислими очима» [79, с. 197].

Історія, яку розповідає наратор, охоплює три дні. На макрорівні маємо послідовну розповідь, однак з певними порушеннями наративного порядку. В історії першого дня дуже багато анахроній, а саме аналепсисів. Розрізняємо первинну розповідь, від якої визначається анахронія, і вторинну – часовий рівень всередині первинної розповіді. Наратор порівнює минулі часи і теперішні, часто згадує дитинство, життєвий досвід, пов'язаний із жінками. Крім інформативної функції, такі аналепсиси виконують функцію аналогій між минулим і теперішнім (наприклад, ринок, кав'ярня і взагалі місто до і під час революції) для того, щоб викликати довіру (пригадування солодких митей із дитинства, яке для кожного є «золотою порою»), для підтвердження статусу «спокусника повітових красунь» (пригадування минулих стосунків), для порівняння (перша Наяда і панна Ольга).

Тож на макрорівні події в історії розташовані в хронологічному порядку: перший день, другий і третій. Аналепсиси, що найчастіше трапляються у розповіді про перший день, дають змогу більше розкрити характер персонажа і зрозуміти зображений час, події. Аналогії і порівняння виконують роль каталізатора довіри, підтвердження статусу персонажа як улюбленця жінок.

Із трьох описаних днів найбільш детально і повно описується другий, на який припадає розвиток головних подій та кульмінація. Розглянемо більш детально розповідні темпи. На цьому етапі для нас важливим є співвідношення тривалості історії і тривалості розповіді. Отож: перший день займає в тексті 11 сторінок, другий – 64 сторінки і третій – 5. Повість починається резюмуючою розповіддю: «Колись-колись давно, місяців два-три тому, доктор Верходуб обережно й дбайливо ніс через життя келех своєї мудрости, зібраної по краплі з гірких і солодких квітів буття. Кожна людина, перебувши час цвітіння, починає збирати келех своєї мудрости. І що буйніше, що болючіше, що радісніше було цвітіння, то повнішим стає на старість келех [79, с. 193]», до слів: «Але і

гупання, і сласність, і троціння, – все це ніколи більше не повториться, все це летить у вічність, і все має тужну солодкість минулого, і все є життя» [79, с. 199].

На кількох сторінках твору змальовано, власне, головного героя докора Верходуба протягом тривалого часу без деталізації дій та без будь-яких розмов, проте з чітким описом зовнішнього вигляду, внутрішнього світу та життєвої позиції. Традиційна функція резюме – зв'язок між сценами. У повість резюме вносить ту інформаційну нотку, на якій варто зацентувати увагу для подальшого розуміння характеру протагоніста. З резюмованою розповіддю чергуються сцени. Сцена в повісті «На той бік» близька до канонічного типу. Вона відіграє основну роль у розповідній історії.

У повісті багато описових пауз. У класичній описовій паузі наратор припиняє хід історії і спілкується виключно зі своїм читачем. Персонажі в цей час «чекають», поки оповідач не вирішить до них повернутися. В. Винниченко детально змальовував природу та людей, звертаючи увагу на такі моменти, як обличчя, очі, волосся і ніс. Наприклад: «Щоранку доктор Верходуб за тих давніх часів накладав на припорошені срібною сивиною, але ще бадьоро-чорні, вуса навушника... Ніс злегка-злегка припудрював. Не через те, що на носі були якісь вади, о, ні, ніс був гордістю доктора Верходуба: злегка смуглявий, виточений з жовтої слонової кістки, з бездоганно-заокругленими ніздрями, він був би гордістю всякого античного красуня» [79, с. 194].

Слід зазначити, що опис зовнішності Юдка подається фрагментами. Залежно від ситуації акцентується увага на найбільш примітних рисах: спочатку вся увага прикута до лиця («Юдчине лице, вкрите рудим, кучерявеньким пухом, подібне до жовтенької буруньки з дерева, привітно посміхнулось» [79, с. 200]), потім здивування Юдка супроводжує опис його брів («Юдко високо підняв іржаві бровенята, зібравши під кашкетиком чоло в дрібнесенькі зморшки» [79, с. 201]), милування Ольгою Іванівною передано за допомогою посмішки («Юдко розтоплено, як масло на сонці, блищав жовтенькими, гостренькими зубами і... все ж таки не міг ставати до стенки»

[79, с. 202]). Зовнішня реакція говорить про наміри і ставлення одного персонажа до іншого.

Дорогу на той бік супроводжують численні пейзажі, наприклад: «Дорога почала збігати згори. Внизу по яру розкотились біленькі хатки, а на ту гору поперед усіх вибігло троє млинів, розставили крила й весело розмахували ними, закликаючи хатки до себе. Запахло солонкуватим димом, кізяком, свіжо-спеченим житнім хлібом» [79, с. 224].

Для розуміння значення цих описів, слід згадати працю Р. Барта «Вступ до структурного аналізу розповідних текстів», у якій дослідник виділяв два класи наративних одиниць: функції (події в історії) та індекси (в найбільш широкому сенсі цього слова). Функції припускають наявність метонімічних, а індекси – метафоричних відносин; перші охоплюють функціональний клас, який визначається поняттям «робити», а другий – поняттям «бути» [46, с. 205-206]. Що стосується класу функцій, то не всі входні в нього одиниці однаково «важливі»; частина з них виконує в тексті (або в одному з його фрагментів) роль «шарнірів»; інші ж лише «заповнюють» оповідний простір, що розділяє функції-шарніри. Перші Р. Барт називав кардинальними (або ядерними) функціями, а другі – функціями-каталізаторами, бо вони мають допоміжний характер. Функція є кардинальною, коли відповідний вчинок відкриває (підтримує або закриває) якусь альтернативну можливість, яка має значення для подальшого ходу дії, коротше, коли вона або створює, або дозволяє ситуативну невизначеність; так, якщо в деякій сюжетній ситуації лунає телефонний дзвінок, то однаково ймовірно, що трубку піднімуть і що її не підніматимуть; залежно від цього дія стане розвиватися по-різному. Разом із тим між двома кардинальними функціями завжди можна помістити різні допоміжні деталі; обростаючи цими деталями, ядро не втрачає своєї альтернативної природи: «Простір, що відділяє фразу «задзвонив телефон» від фрази «Бонд взяв трубку», може бути заповнений безліччю предметних подробиць і описів» [46, с. 207]. Такі каталізатори зберігають свою функціональність в тій мірі, в якій вони корелюють із ядром; однак це – слабка й односпрямована

функціональність, бо вона має суто хронологічну природу (каталізатори описують те, що розділяє два сюжетних вузла); навпаки, функціональний зв'язок між кардинальними функціями двосторонній: він є і хронологічний, і логічний одночасно; каталізатори відзначають тільки тимчасову послідовність подій, а кардинальні функції – ще й їх логічне проходження один за одним. Справді, є всі підстави вважати, що механізм сюжету приходить в рух саме за рахунок змішування часової послідовності і логічного перебігу фактів, коли те, що трапляється після деякої події, починає сприйматися як те, що трапилося внаслідок неї.

Кардинальні функції – це моменти ризику в оповіді; зате каталізатори, що заповнюють простір між цими альтернативними точками, «диспетчерськими пунктами» в тексті, створюють свого роду зони безпеки, спокою, перепочинку; втім у цих «перепочинків» теж є своя роль: нагадаємо, що в сюжетному відношенні функціональність каталізатора може бути дуже слабкою, але аж ніяк не нульовою: навіть якби каталізатор виявився повністю надлишковий (щодо свого ядра), він все одно залишився б частиною оповідного повідомлення; але каталізатори не бувають надмірними: будь-яка деталь, яка, на перший погляд, може здатися експлетивною, насправді виконує свою, особливу роль в оповіді – прискорює її, уповільнює, відкидає назад, резюмує або передбачає сюжетний розвиток, а іноді – обманює читацьке очікування; в тій мірі, в якій будь-яка деталь, виділена в тексті, сприймається як така, що підлягає виділенню, каталізатори постійно підтримують семантичну напругу оповідного дискурсу, вони немов весь час говорять: тут є сенс, зараз він виявиться; звідси випливає, що, за всіх можливих умов, постійною функцією каталізаторів є їх фактична функція, що дозволяє підтримувати контакт між оповідачем і його адресатом.

У класі індексів можна виділити індекси в прямому сенсі слова (вони допомагають розкрити характер персонажа, його емоційний стан, змалювати атмосферу, в якій розгортається дія (наприклад, атмосферу підозрілості),



передати умонастрій) і поряд з ними – інформативні індекси, що дозволяють ідентифікувати людей і події в часі та просторі [46, с. 208-209].

Портрет персонажа є описом його фізичних особливостей, тобто зовнішності та манери одягатися; психологічна характеристика окремих частин зовнішності – рис обличчя, міміки, фігури, поз, жестів, рухів, одягу. Аналіз вчинків героя, які розкриваються в композиції і сюжеті твору, сприяє побудові більш повної картини цього характеру.

Розгляд мовної характеристики персонажа дозволяє виявити як соціально-групові, соціально-професійні елементи в структурі образу, так і індивідуальні, властиві тільки для нього риси. При цьому головне призначення художнього портрета – служити засобом створення образу, тому його основною функцією, яка є систематизуючою та інтегруючою стосовно інших, є естетична. Під зображенням зовнішності персонажів часто «ховається» відображення душевного й емоційного станів, психологічної реакції на ті чи інші події; тим самим опис зовнішності літературного героя представляє собою один із способів розкриття його характеру. Опис зовнішності формує певний зоровий образ у свідомості читача. При цьому слід звернути увагу на два аспекти образу: засоби творення та механізми їх застосування в художньому творі. Наприклад, зображення зовнішності Верходуба дає нам зрозуміти, що перед нами старший досвідчений чоловік, інтелігент із приємними рисами обличчя. Кожен фрагмент зовнішності супроводжує коментар розповідача, який вносить певні роз'яснення для розуміння образу, як-от: «А на самій горі носа, покриваючи «непристойно-гарні», як казали дами, важкуваті, вибачливо-розумні очі (від погляду яких у пацієток з'являлась непохитна віра в видужання), сиділо пенсне» [79, с. 194]. Із вище прочитаного ми можемо зробити висновок, що, крім красивих очей і носа, у доктора Верходуба були й інші переваги – особливий погляд, що чарував і притягував жінок. Читаємо далі: «Пенсне було з золотим ланцюжком, а ланцюжок ховався в горішній кишені жилета. Жилет же самий був раз-у-раз і незмінно одного й того самого фасону, крою й кольору: сталєво-сірий з ніжними зеленими точечками, високий

аж до комірчика і з чорною пасмужкою по краях. Це був власний «верходубівський» стиль» [79, с. 194]. Отже, головний герой приділяв багато уваги своїй зовнішності і навіть створив свій власний стиль, якого чітко дотримувався. Очевидно, йому подобалось знаходитись в полі зору представниць слабкої статі і він не пропускав такої можливості. Важливість «стилю» підкреслюють повтори, які створюють іронічний ефект, приміром: «І коли хвиля збаламучених людських келихів із фронтів линула на трон і змила його, коли в очах усіх пацієнтів і не-пацієнтів з'явився блиск святочної гарячки... коли сам доктор Верходуб, почувавши й себе трошки ненормальним, ганяв по засіданнях різних комісій і делегацій, – він і в такій ситуації не забував накладати навушника, припудрювати носа, одягати сталєво-сірого жилета з ніжними зеленими точечками і прижмурювати свої «непристойно-гарні» очі вибачливо-мудрим усміхом» [79, с. 194]. Або: «Аж ось шугнула нова хвиля. Шугнула і змила все: і партнера-комісара, і комісії, і гарненьких дамочок, і гарячковий блиск святковости. Більше ще: змила навушник доктора Верходуба, здула пудру з виточеного носа, розбила пенсне з золотим тонесеньким ланцюжком і далеко на дно валізки загнала жилета з ніжно-зеленими точечками»; «І от так жив без келеха, без помешкання, без навушника, без сіросталєвого жилета доктор Верходуб на краю міста в халупчині з синіми віконничками й мазаною призьбою» [79, с. 195]. Отже, образ, який створив собі персонаж, був для нього життєво необхідним, адже без певних атрибутів зовнішнього вигляду він почував себе погано і невпевнено. З приходом революції змінилось не тільки його життя, але й всіх українців: «Верходуб зупинявся серед вулиці в засмальцьованому пальті й без пенсне дивився на небо, на ряботиння поцюканих кулями стін, на вибиті шибки занадто притихлих будиночків, на занадто притихлих або занадто розперезаних людей» [79, с. 196]. Внутрішній стан персонажа (налякана істота, яка прокинулась) відповідає зовнішньому («в засмальцьованому пальті й без пенсне»). Героєві надзвичайно неприємні подібні зміни, він обурений: «Ах, правда: буржуїв на вулицях зовсім не було, все ходили «пролетарі» в поганеньких пальтах, у

кашкетиках, у хустках, – ні одного ж тобі дамського капелюха, ні одного чистенького комірчика на все місто!» [79, с. 197].

Таким чином, портретні характеристики виконують роль індекса, з якого ми дізнаємось не тільки інформацію про зовнішність, але й про характер персонажів. А пейзажі та описи інтер'єру, які сповільнюють темп розповіді, можна визначити, як каталізатори.

Темп у повісті не є рівним. Сповільнена розповідь чергується з прискореною. Наприклад, коли Верховдуба огортає страх, його внутрішні монологи характеризуються швидким темпом, фрагментарністю. Або ж, коли він обдумує план втечі, думки та візуалізовані ідеї швидкими кадрами проходять перед очима читача. Це – прискорення темпу розповіді. Ритм утворює чергування резюме і сцен.

Найбільш цікавою для нас є точка зору в оповіді. З першого речення повісті спостерігаємо іронію. Читач повністю посвячується у думки, почуття, внутрішні монологи головного персонажа, що чітко вказує на внутрішню фокалізацію. Якщо ж звернутись до питання «хто бачить» і забути про того, «хто говорить», то можна зробити висновок, що наратором є протагоніст доктор Верховдуб. Текст можемо переписати від першої особи, не змінивши і не порушивши зміст. Не має такої сцени у творі, де б не був присутній «наш філософ».

Одним із лейтмотивів повісті є постійне звертання наратора-персонажа до символічного келиха мудрості, як життєвої, світоглядної опори, змісту життя: «...головне ж – не стало келиха. Не стало, власне, самого доктора Верховдуба» [79, с. 195]. І тому не випадковим є зникнення келиха в стані роздвоєння особистості, коли з'являється «істота, що здригувалась, щулилась, ховалась, жадно і швидко їла в кутку, як пес украдену кістку, нюхом розпізнавала під пролетарськими пальцями приятеля чи ворога і внутрішньо махала хвостом чи вишкіряла зуби» [79, с. 195]. Ритм сюжетної дії чітко регулює символічне наповнення краплями мудрості цього келиха життя. Що ж означає цей келих? Є три варіанти відповіді: 1) келих як символ досвіду; 2) як символ гедонізму; 3) як

символ самого доктора Верходуба. Водночас краплини, які наповнюють келих, теж мають символічний зміст. Перша краплина мудрости упала у вибитий келих в момент роздвоєння персонажа, коли все навкруги в нього викликало жаль. Та враз доктор почав помічати, що «І небо, і будиночки, і притихлі чи розперезані люди, і голодні отетерілі собаки, і черепки на тротуарах, – все було миле, все надзвичайно потрібне, єдине, неповторне. І до всього жадно, зворушено і вдячно простягались руки його чудної, гарячої любови» [79, с. 194]. В цей момент він «почув, як з ніжним, тужним дзвоном упала в його якась нова краплина мудрости, якої ще не було ні в Епікура, ні в Шопенгауера, ні в усіх квітах його життя, солодких і гірких. «Живи не так, щоб досягти атараксії, нирвани, царства небесного, чи земного. Живи не так, щоб закон твого життя міг бути законом для всіх. А так живи все своє життя, наче ти через годину маєш померти. Май на годину від себе смерть і ти побачиш, як на цьому віддаленні кожний мент життя стане тобі самоцінним, неповторним, прекрасним. Все любе, все благословенне, що живе, навіть твої страждання, твій сором, ганьба, поневіряння» [79, с. 197]. Персонаж робить висновок, що життя у будь-якій формі прекрасне і ним потрібно насолоджуватись (у тексті неодноразово згадано, що улюбленим філософом Верходуба є Епікур). Перша краплина «мудрости», отримана в дар «філософом» Верходубом, відтворює концепцію світобудови стоїків (у книжці другій «Роздумів» Марка Аврелія життя і смерть, слава і безчестя, страждання й насолода, багатство й бідність є ні благом, ні злом, сприймаючись як вічні й рівноправні). Інша крапля мудрости дістається доктору в той момент, коли він розуміє, що почуття до Наяди таки є: «А контакт таки був! І ще буде. І ще закрутиться червоним, гарячим вихром кров, і тіло зание солодкою, тягучою тугою. І востаннє помолодіє небо, земля; віки помолодшають, насунуться до душі, і стане все яснопрозорим, теплим, рідним і таким таємно-бажаним, як тільки бувало те в двадцять п'ять літ. Хіба за мент цього не можна віддати цей десяток років, що лишився йому, цю рештку старенького, недоношеного, такого дешевого тепер життя?

І знову в потовчений келих із веселим, загонистим дзвоном упала нова крапля мудрости: за можливість помолодити небо, землю й віки недоношена рештка життя – зовсім недорогога плата» [79, с. 210], Вже досить чітко окреслюється позиція Верходуба і змальовується його образ, як ловеласа. Наступна ж крапля є ніби опозиційною щодо першої, бо в ситуації, коли панна Ольга признається в обмані і хоче розійтись із Верходубом різними дорогами, наратор говорить: «І знову крапнула в келих доктора нова, гірка крапля мудрости: ні, очевидно, не життя саме по собі цінне. І забув доктор, що все є неповторне, самоцінне, єдине й благословенне, що живе» [79, с. 231]. Чоловік бачить, що може втратити ту, яку назвав Наядою, і відчуває потребу залишитись із нею. Остання ж крапля, яка є фінальною у творі, на відміну від інших, не сформульована. Читаємо останній абзац: «Доктор посміхався посинілим носом і губами, а в стільки раз уже вибиваний, потовчений келех із непорозуміло-радісним і тужним дзвоном спадала тиха, не вчитана ні в Канта ні в Епікура, нова краплина мудрости» [79, с. 290]. Верходуб змальований, як герой, який подолав усі труднощі. Панна Ольга, яка в один момент під впливом страху визнала свою слабкість, обертається у Наяду навпаки, на противагу міфічній Наяді, що вимагала самопожертви від інших. Верходуб, підпорядковуючись в молодості жінці, яка заповонила його світ, продовжує гру через багато років з іншою, волюючи взяти реванш. І в ситуації, коли він бачить, що Ольга цілує його коліна і дивиться з величезною вдячністю, «наш епікуреєць» відчуває себе переможцем. Його очікування збулися, він знає, що отримає винагороду – Ольгу-Наяду, бо ж у тексті сказано: «Вся справа в нагороді за ризик. Так хіба ж його, докторова, нагорода менша за п'ятсот карбованців?!» [79, с. 238].

Отже, зрозумівши іронічний дискурс можемо зробити висновок: головний герой доктор Верходуб, який «уважався за найінтелігентнішого лікаря на весь повіт», створив собі образ вишуканого ловеласа, який упродовж життя не припиняє бути в центрі жіночої уваги. Він потребує цього. Революція, яка змінила не лише його життя, а й всіх навколо, вибила доктора з ролі,

змінити порядки і закони. Втративши свій образ і подобу, свідомість доктора роздвоюється і з'являється істота, яка боїться всіх і вся. Але коли на горизонті видніється можливість «контакту» з чарівною панною, сили у Верходуба активізуються: «І ще закрутиться червоним, гарячим вихром кров, і тіло занеє солодкою, тягучою тугою. І востаннє помолодіє небо, земля; віки помолодшають, насунуться до душі, і стане все яснопрозорим, теплим, рідним і таким таємно-бажаним, як тільки бувало те в двадцять п'ять літ. Хіба за мент цього не можна віддати цей десяток років, що лишився йому, цю рештку старенького, недоношеного, такого дешевого тепер життя?» [79, с. 210]. Таким чином, всі три значення келиха накладаються один на одного, а краплі, які падають у келих мудрості доктора, є нічим іншим, як колекцією жінок Верходуба.

Про те, що персонаж є наратором, свідчить і той факт, що у всіх сценах історії присутній доктор, навіть у моменти, коли він не є центральною фігурою. Часто сама сцена подається через призму його сприйняття. Ще одним підтвердженням цього є часті збіги слів наратора і реплік Верходуба, наприклад: «В усьому тілі її почувався страшенний неспокій. Ага, мабуть, загубила свій дурний ніжик.

– Що там таке. Ольго Іванівно?

– Нічого! Вибачте.

– Може, ніжик загубили?

– Ні. Ах, Господи!. Ради Бога, докторе, голубчику, запаліть сірника. Простіть, будь ласка» [79, с. 276], «Знову лягли. Вона тепер лежала зовсім тихо. Так тихо, що доктор навмисне потрохи стягав із неї пальто: може, від холоду заворушиться. Ні, їй уже й холодно не було. Замерла вона там зо своєю нахідкою? Що за таємна, чудодійна підшва?!

– Вам не холодно, Ольго Іванівно? Я, здається, все пальто з вас істяг.

– Ні, нічого. Дякую. Голос тихий-тихий» [79, с. 277]; «Але що ж, що зробити?! [79, с. 277]. Та вже краще вискочити самим на них, схопити, видерти рушницю в них, стріляти, колоти, бити, вбити самому їй, а потім нехай вони

стріляють, убивають його зразу, в боротьбі, в бою!» [79, с. 280], – говорить наратор, а пізніше Верходуб каже: «– Слухайте: ми, здається, можемо втекти. Ради Бога, голубко, тихо, не хвилюйтесь. Двері не замкнені. Розумієте? Вартовий спить. Рушниця стоїть у кутку. Я це бачив. Тихо, тихо, Ольго Іванівно! Стоїть у кутку. Тихенько відчинити двері, схопити рушницю. Убить вартового. І тікати. Все-одно. Хай убивають у бою. Я з рушницею ззаду. Ви біжіть у яр. Зразу, як вийти з сіней» [79, с. 281].

Аргументом внутрішньої фокалізації Верходуба є його численні роздуми, наприклад: «Доктор Верходуб, ідучи, навіть не дивувався з себе, а тільки десь там усередині посміхався: коли збожеволіли мільйони людей, чому б до них не прилучитися ще одній? Та чим він, зрештою, ризикував? Яка б несамовита влада не була, не розстріляє ж вона за те, що люди прохатимуть у неї дозволу бути розстріляними трохи далі. А Наяда ж (не хто-небудь, а Наяда!) не щодня ходить по місті в капелюсі з пером. І хто знає, що має значити ця зустріч, ця неподібна подібність до тої, яка наклала тавро на все життя в його душі? За таких містично-фантастичних часів хіба не може статися найнеможливішої фантастики? А раптом життя, фатум, доля, Бог, дає йому востаннє найкращий цвіт життя, останній, осінній цвіт? Бо чого ж так бездумно, так фатально, так ослаблено солодко, йде він за цією чудною жінкою і хвилюється так, як бувало це тільки за першого цвітіння?» [79, с. 204]. Або, наприклад, ситуація в камері, де доктор Верходуб, змінивши позицію, роздумує про свій вибір: «Але в ім'я ж чого він має разом із нею так безглуздо погибати!? Хто вона йому? Хто вона взагалі? Наяда? Що таке Наяда? Що за стареча, дурна, проклята сантиментальність? Як він, старий йолоп, міг так безрозсудно, так хлопчачому піти на таке божевілля, на таку явно абсурдну, смішну, хвору, чужу йому, смертельну справу?!» [79, с. 269].

Попри те, що майже весь твір розповідає Верходуб-наратор, є два важливі моменти, на яких слід наголосити. Перший: після того, як було розстріляно поляків, змінюється позиція головного героя. Наратор каже: «У камері було вже зовсім темно. Ледве-ледве на землі під стіною висовувалось зігнуте, темне тіло

доктора» [79, с. 265]. Фокалізація змінюється, адже Верходуб у такій ситуації не може себе бачити. Далі триває точка бачення протагоніста, але цей момент спонукає читача до більшої уваги на цей об'єкт уявного світу. Інший момент такий: вранці третього дня, коли небезпека, наче позаду, слова наратора перебиває якась інша інстанція, репліку якої виділено дужками: «Доктор усе частіше зупинявся їй, нахилившись та водячи головою в різні боки, пильно придивлявся. (Тільки занадто щось подовгу придивлявся, зиркаючи часом на панну Ольгу). А вона покійно, змучено стояла, важко дихала і тримала руку на серці» [79, с. 286]. Очевидно, ці слова належать експліцитному автору, який весь час перебуває у творі і представляє Верходуба як наратора. Експліцитний автор – режисер всього дійства, твору. Верходуб, він же ж і наратор, теж влаштував виставу, щоб показати свою «мудрість» та «героїзм». Він надав ролі собі, панні Ользі та комісару в сцені добування дозволу на той бік. Цей фрагмент твору є важливим, адже саме від результату тих перемовин залежали подальші дії персонажів. Відтак сцена сприймається, як вистава трьох акторів: сільського учителя, його небоги та комісара, який зовнішнім виглядом нагадував то поета, то композитора, то драматурга. Так до героїв звертається в цей момент розповідач. Лиш тоді, коли потрібно до кінця переконати комісара-поета в тому, що їм потрібен пропуск, з'являється Наяда.

Саме тому, що постановки двох режисерів накладаються одна на одну, в читача виникає відчуття невизначеності. Історія, яку розповідає Верходуб, викликає двоякі враження: з одного боку – іронія, невідповідність між думками та вчинками, патетика у змалюванні себе та благословенного світу відштовхують, а з іншого – нас приваблюють моменти пригадування дитинства, де кожен впізнає себе і свої відчуття в той щасливий період. Сингулятивний та ітеративний режими, поєднуючись, підтримують читацьку увагу. Але самі факти вибивають читача з рівноваги. Виникає конфлікт між ставленням до подій та самими подіями. У реципієнта виникає когнітивний дисонанс. Він балансує у цих відношеннях – повірити чи тримати дистанцію? Верходуб, який не може примиритися зі світом, сам стає тим поштовхом, який збуджує до



роздумів і заставляє шукати причину розламу. І лиш в той момент, коли читач розуміє, що довіряти доктору не можна, відкриваються інші смисли і автор аплодує вмілому, навіть ідеальному читачеві. Ефект ненадійного розповідача виникає тому, що той, хто розповідає історію, є зацікавленою особою, а тому не потрібно чекати від нього об'єктивної оцінки. Ненадійність змінює враження від твору. Нам розповіли одну історію, а ми запам'ятали іншу. Верходуб хотів показати себе представником еліти, філософом, героєм, борцем за кохання, але в процесі декодування ми побачили слабку людину, лжеінтелігента без патріотичного духу, який жив у своєму маленькому світі, де придумав собі роль «спокусника повітових красунь». Єдине, що цінував він у житті, – колекцію жінок. Саме це бажання рухало ним. У випадку доктора до слів благородство, щирість, кохання неодмінно потрібно додати префікс псевдо-, адже ним керують не справжні почуття, а інстинкти та бажання отримати нагороду.

Повість В. Винниченка є класичним прикладом послідовної розповіді, адже історія вже відбулася і наратор використовує минулий час. Тож можемо припустити, що Верходуб описує та інтерпретує свої пригоди вже після пережитого. У тексті реалізуються функції гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації. Наратор розповідає історію, де виявляє себе двояко: і як персонаж, і як викладова інстанція, що прагне до максимального відсторонення від безпосередньої подієвості задля створення враження цілковито об'єктивної розповіді «про себе». На думку Ю. Лотмана, характерною ознакою події в художньому творі є «переміщення персонажа через межі семантичного поля» [155, с. 282] або як «перетин забороненої межі» [155, с. 288]. Водночас В. Шмід конкретизує межі подієвості, яка може бути «топографічною, прагматичною, етичною, пізнавальною чи психологічною» [268, с. 14] і завершується визначенням суті подієвості, яка полягає в «деякому відхиленні від законного, нормативного в даному світі, в порушенні в одному із тих правил, дотримання яких зберігає порядок та устрій цього світу» [268, с. 14]. Видається, що присутність наратора-персонажа якраз і спроможна диференціювати узвичаєне, нормативне у фікційному часопросторі художнього

твору та погляд «стороннього зацікавленого» у перипетіях розгортання сюжету. В єдиному розповідному малюнку синтезуються і взаємопереплітаються як фактичні події, так і їх рецепція, інтерпретація. Адже учасник сприймає зсередини контекст історії, далі для нього є samozрозумілим згромадження подій та їх осмислення. З позиції відстороненого пізнання оцінний дискурс втілюється значно більше, ніж особистісно-дієвий. Тому функція наратора розщеплюється на безпосереднє відображення та опосередковану комунікативну адресацію, де актуалізується позиція читача.

Читачеві віддане право емоційного сприймання і вибору оцінної позиції чи то наратора, чи то персонажа. Рівень завершення події може вплинути і на рецепцію, і на інтерпретацію: чим більш очевидним є форматування хронотопу з усіма можливими його трансформаціями (як реальними у фікційному світі, так і уявними на рівні свідомості або підсвідомості наратора і персонажа), тим меншою є рецептивна довільність. Адже читач перебуває в конкретизованому дискурсі певної життєвої біографії, фрагмент якої представлений у калейдоскопічному фокусі.

На екстрадієгетичному рівні функціонує розповідач, який звертається до імпліцитного читача, фокалізатор, який говорить до імпліцитного глядача та вибирає кут зору, під яким оповідач представляє події. Велика кількість слів «візуального» плану («видно», «бачиться» тощо) маркують фокалізатора як екстрадієгетичну інстанцію.

На дієгетичному рівні функціонують персонажі історії. Їхні дії й мова творять історію. Основна подія твору – подорож «на той бік» Верховдуба та Наяди.

Метадієгетичний рівень – рівень історії в історії. Він представлений у повісті спогадами Верховдуба (дитинство, час до революції, першу Наяду), роздумами (про життя, про те, що цінніше за життя, про смерть), надіями (сподівання пристрасті, яку принесе з собою Наяда, надія на життя – проекція признання Єремееву, яка постає як можлива ситуація і т. д.). Такими актами наратор творить або зачіпає інші історії, дотичні до основної. Також до

метадієгетичного рівня відносимо історію кохання Ольги Іванівни та її нареченого Миколи Христофоровича Зайченка й історію села Криві Гарбузи.

Бачимо, що розповідні рівні складно структуровані. Розповідь наратора-персонажа про самого себе від 3-ї особи становить наративний код автора, в якому суперечливі читацькі враження відіграють значну роль. Адже ефект ненадійного розповідача створює ситуацію, коли читач бачить одне, а сприймає інше. Вчинки персонажа супроводжують дуже дивні інтерпретації, які збивають реципієнта з буквального сприймання тексту.

З початку твору простежуємо небайдужість доктора Верходуба до жіноцтва. Його позиція виявляється в ситуації, коли на вулиці він бачить поруч з червоноармійцями у брідках молодих дівчат: «В руках у них були рушниці, на поясах револьвери, бомби, гранати, а на колінах часом дівчата в рожевих, настовбурчених, як із картону, сукнях, – одне слово, озброєні всім, що може дати життя переможцеві» [79, с. 198]. Верходуб вважав себе непересічною людиною. Згадаймо ситуацію, коли Юдко звернувся до нього «товаришу доктор», а той «...посміхнувся. А все ж таки спасибі Юдкові: чи вона відзначила по мові, з ким говорить, чи ні, а тепер, принаймні, знає, що не з добровільним босяком має діло» [79, с. 202]. Свій статус персонаж підкреслив при знайомстві з об'єктом своєї уваги: «Насамперед дозвольте вам представитись: доктор медицини Михайло Петрович Верходуб. Зауважте: не просто доктор, а доктор медицини!

– А хіба то є різниця?

– О, Боже! Простий доктор, то є простий смертний. А доктор медицини науковий ступінь. Розумієте!» [79, с. 206].

Ольга Іванівна наче манила за собою Верходуба, і він з насолодою готовий прямувати за нею і на той бік, і на інший. Він порівнює її зовнішність із зовнішністю першої Наяди, дає оцінку її вигляду: «Панна Ольга високо підняла трошки загусті брови» [79, с. 208].

При розмові в кафе, загострилося цікаве питання, яке стимулює до роздумів про світогляд доктора медицини: «Але ще одне ділове запитання: є у

вас тут хто-небудь з близьких людей, батьки, родичі, чоловік, коханий?» [79, с. 207]. Верходуб допускає, що чоловік і коханий можуть бути різними особами. Це відповідає його філософії гедонізму.

Зміна декорацій, ситуацій зумовлює травестійний прийом перевдягання. Наприклад, початок другого дня, збирання в дорогу: «Вранці, тільки почало на світ благословляти, доктор Верходуб ретельно поголився, прибрався в усе чисте, – як смерть, так і кохання люблять людину в усьому чистому, – й зашив у кашкет рештку своїх грошей, п'ять тисяч карбованців» [79, с. 220].

У момент, коли Наяда хотіла покинути доктора і податись сама «на той бік», Верходуб так пояснює свої відчайдушні вчинки (швидше за все свідомі): «За одну можливість приторкнутись до неї (до Наяди), за можливість злитися з її таємною, чародійною, незрозумілою нам простим смертним, жіночістю, можна не тільки на смерть піти, а на найлютіші муки» [79, с. 232]. Він визнає, що воліє бути поруч з Ольгою, яка стала божеством для нього, останньою надією на цвітіння. Тому його дивує поведінка Наяди: «Для чого вона лицемірила?! Для чого задавала це питання, знаючи вже, що за один дотик її божественно-таємничого єства він поповзе за нею на всі небезпеки й на всі смерті» [79, с. 233]. Він аргументує свій вибір: «Ольго Іванівно, ви самі розумієте, що ми живемо в божевільний час. Одним божевільням більше, менше, це не має ніякісінького значення для того режисера, який ставить божевільну п'єсу. Моє життя мені потрібне, говорячи сучасною мовою, остільки-оскільки. Маю ж я право ставити його на карту в грі? А я хочу поставити його на вашу гру. Так от, кажіть мені тепер усе. Куди вам треба їхати? Через що небезпека? Чим я можу бути корисним?» [79, с. 233]. Вже тут є натяк на постановку не одного режисера.

Тактильні дотики у тексті відіграють не останню роль. Корсет є художньою деталлю. Спочатку його відсутність викликала природні реакції в чоловіка: «...крізь пальто чулася гнучка, тепла м'якість молодого тіла, – без корсета була Наяда (розуміється, – як же інакше може бути Наяда!). І те, що не було корсета, що тіло часом налягало на нього, що була немов покірність і

охочість у невільному наляганні, хвилювала до солодкої, давно вже незнаной туги» [79, с. 240]. Пізніше, коли цінності змінились і Верховдуб зрозумів, що немає нічого ціннішого за життя, йому стають противні дотики жінки: «Це все не було зручно, його руки мимоволі торкалися її тіла без корсета, і те, що без корсета, особливо було неприємним. Та ще від шиї тепло, густо пахло молодим, жіночим тілом, і пухнасте волосся весь час лоскотало то ніс, то око. Круглі, тугі клуби все тісніше тулились до його зігнутих ніг...» [79, с. 275]. Те, що спочатку викликало захоплення, пізніше стає відразливим. У критичний момент, коли мова іде про Ольгу Іванівну, він використовує вказівні займенники жіночого роду: «А та все стояла там десь у тьмі на одному місці й черкала ножиком о черепок» [79, с. 267], або «А ця не розуміла того. От вона лежала собі й уперто гострила свою ненависть» [79, с. 273].

Впадає в око внутрішній надрив, який виражається загостреними переживаннями Верховдуба-наратора і спокійні репліки епікурейця, зокрема: «Ви ще не стомились, Ольго Іванівно?

– Трохи стомилась. Я сяду теж. Де ви? Я думала, ви заснули, боялась вас розбудити.

Сказилась вона, чи що: заснув! Наче він лежав тут для того, щоб заснути, спочити, а завтра їхати собі на той бік. Дійсно, поїде, тільки на другий «той бік»! А туди можна й, не спавши, подорожувати.

– Та де ви, докторе? Обізвіться!

– Тут. Ідїть попід стїною» [79, с. 268]. Крик душі змінюється розважливим тоном Верховдуба. Очевидно, він не хотїв показувати розгубленість, слабкість перед Наядою завчасно. Хоча ставлення до дївчини кардинально змінилося і він не може зрозумїти, що робить у камері: «Доктор сїв. Хоч би вже перестала та черкати там своїм ідіотським ножиком. Які тут ножики тепер? І взагалі, з якої речі вона його посидала на смерть? Яке йому, докторові, діло до її кацапів, українців, до панів, пролетарів? Навіщо він ізв'язався з цією невідомою, пришелепуватою, фанатичною дївчиною? Вб'ють же через неї, неодмінно вб'ють! Виведуть надвір, скажуть бігти, й він так само,

як старий поляк, тільки закрутить рукою й осяде ввесь» [79, с. 268]. Вона не розуміє ціни життя, а доктор запитує себе: «...в ім'я чого він має разом з нею погибати?» [79, с. 269]. Очевидно, персонаж перебуває в стані неконгруентності. Причиною цього є імпринт Наяди та ситуація, яка загрожує життю доктора. Людина завжди вибирає варіант, який кращий для неї саме в момент прийняття рішення. Тут потрібно враховувати інстинкти, розумову діяльність, рефлексії. Дуже важливим є розуміння того, чи людина планує отримати винагороду (в майбутньому чи вже) і яку (винагорода може бути різна: задоволення фізіологічних, психічних, матеріальних потреб). Вольове рішення здійснити подорож «на той бік» тепер, у камері, вже не здається таким романтичним. І винагорода видається в один момент нікчемною: «Та навіщо йому поцілунки всіх Наяд у світі? Та він готов за один поцілунок отого кирпатого солдата віддати всі поцілунки всіх красунь землі і неба, будь вони тричі прокляті!» [79, с. 270]. Сама героїчна ідея осмислюється, як щось безглузде: «Це тільки в мелодрамах на сцені таке дурне геройство ефектне, а тут, у цій конурі, в цьому жаху – тільки смішне» [79, с. 274]. Знову маркер театралізованого дійства в цьому випадку створює ефект правдивості та переконливості.

Переломний момент настає тоді, коли панна Ольга просить передати її нареченому підозву. Вона вирішила, що піде до Єремєєва і пожертвує собою, його, Верховодуба, скоро випустять на волю. Дівчина визнала своє безсилля і довершеність супутника: «Ви інша річ, ви – сильний, ви прожили багато, ви...А я...Я не знаю, що зо мною...мені так безумно, смертельно тоскно» [79, с. 279].

Ольга Іванівна змінила маску сильної дівчини і показала справжні емоції. «Доктор раптом почув, як у серце прожогом з несподіваною силою ударила якась гаряча болюча хвиля, і все тіло стало дивно наливатися пекучим, дзвенячим жалем. Не стало Наяди, не стало Шарлоти Корде, не стало фанатичної дівчини. Тут коло нього лежала рідна-рідна йому істота, така самотня разом із ним, така упокорена, розчавлена, така засуджена на розп'яття» [79, с. 280]. Відчувши, що вони однієї крові, Верховодуб знову змінює свою

поведінку, а саме: шукає план порятунку. Він бачить рушницю і наказує Ользі Іванівні тихенько відчинити двері і тікати: «Хай убивають у бою. Я з рушницею ззаду» – запевняє наш філософ [79, с. 281]. Він убиває вартового, і їм вдається вирватись із полону. Вони бігли до знемоги і тішились, що «колело в боку, що дряпало горло, що дихати було трудно! Ще більш хай болить, дряпає, коле!» [79, с. 285]. В думках герої співали оду життю. Все навкруги здавалося чудовим, неперевершеним: «Мабуть, починався вже яр – любий, чудесний яр! – бо земля під ногами стала похила»; «То був невеличкий, милий, дорогий собі рівчак. А від хуторів радісно, в захопленні, у щасті тріскотіли далекі-далекі вистріли!» [79, с. 284-285]. Таке «романтичне» змалювання дійсності видається штучним. Патетикою повість нагадує «На лоні природи», де всі вияви ставлення захопленого Моркотуна до навколишнього середовища виглядають награно. Наприклад: «А дощ! А дощ! Господи, докторе, який милий, чудесний дощ! Докторе, я хочу їсти! Докторе, у вас увесь ніс у болоті! А в неї вся щока. Це тоді, як вони впали в рівчак і бабрались там, у тому милому, незабутньому, єдиному на світі рівчаку, хай він собі там живе, хай розвивається, хай стане цілим яром!» [79, с. 289].

У цей момент вернулась Наяда і «солодко й тепло війнуло з-під хустки духом молодого, жіночого тіла. І чи від цього, чи від сильних рук на шиї, чи від почування гнучкого, теплого тіла без корсета, чи від гарячих, пришерхлих уст, чи від чогось іншого, але докторові в душі щось хльоснуло в долоні, стьобнуло батогом, ухнуло, скрикнуло й буйно замахало по всіх жилах червоною хусткою» [79, с. 289]. Ще однією художньою деталлю є червона хустка, як символ пристрасті. З'являється вона і в кінці твору: «За млином лопотів, хлюпотів і злісно сичав дощ, а в душі, а в крові доктора з червоною хусткою в руці гасав владика всіх Наяд – Життя» [79, с. 290].

Вранці третього дня простежуємо згуртованість філософа і Наяди, котру він вважає точкою перехрещення народних сил. Існують думки, що образ Верховодуба поданий в еволюції, що із пасивного псевдоінтелігента він перетворився у справжнього патріота.

Але звернімо увагу на фінал. Знову з'являється іронічний образ келиха мудрості: «Доктор посміхався посинілим носом і губами, а в стільки раз уже вибиваний, потовчений келех із непорозуміло-радісним і тужним дзвоном спадала тиха, не вичитана ні в Канта ні в Епікура, нова краплина мудрости» [79, с. 290], який засвідчує, що Верховдуб не змінив своїх епікурейських переконань і задоволений тим, що колекцію його жінок поповнив новий екземпляр.

Філософські роздуми домінують у творчості В. Винниченка, зокрема вони пов'язані з міркуваннями про долю України, вони ввійшли у силове поле його філософії щастя. Повість «На той бік» цікава не тільки тому, що в ній осмислюється національна ідея, читача, насамперед, вабить широта філософсько-психологічного діапазону. У творі використано структурний принцип текстуального поліфонізму, а також різноспрямована дискурсивна практика, які розширюють межі зображуваного. Окрім змальованих трагічних картин національно-визвольної боротьби, В. Винниченко розкрив приховані психологічні механізми, задній план людської душі. У стані роздвоєння Верховдуб особливо гостро відчуває самотність. Зростає екзистенційне напруження стану покинутості людини в абсурдному світі. Трагічні зміни реалій були наслідком глобальних конфліктів національного й суспільно-політичного масштабів, проте в художній структурі це стало лише поштовхом для розкриття, у першу чергу, внутрішнього конфлікту, аналітичної, психологічної роботи над особистістю персонажа, що боровся (або мирився) із зміною як зовнішніх, так і внутрішніх орієнтирів свого тривожного світу.

Вперше прочитавши повість, у читача виникає відчуття, наче він щось упустив. Ставлення до доктора Верховдуба неоднозначне і це стимулює ще раз звернутись до тексту. Детально проаналізувавши твір, ми визначили, що це враження викликає інстанція ненадійного розповідача. Наратор розповідає нам свою історію, але в якусь мить ми перестаємо йому вірити і, наче пазли, збираємо окремі фрагменти, формуючи нову, зовсім іншу розповідь. Попри слова наратора-Верходуба, перед нами постає інша картина. «Наш філософ» вибудовує шлях втечі від свободи, перекладаючи відповідальність за майбутнє



на фатум, долю, переносючи в сьогодення стоїстичне світосприйняття. Персонаж повісті лицемірно запевняє читача: коли «говорять» гармати, епікурівські ідеї стають непотрібні, і водночас обминає релігійні цінності та уникає жаху подібно до Епікура. Сповнене суперечностей вчення стоїків дає захист тим, хто, як і Винниченковий герой, ховався від особистої відповідальності за хисткі й вигідні утопічні ідеї та детерміновані ними власні вчинки, формували «свою» мудрість, еkleктично поєднуючи ті аспекти філософських теорій, що, незалежно від часу їх функціонування, могли служити певним моральним виправданням аморального життєвого шляху.

Деякі вчені вважають, що образ докора Верховдуба подано в еволюції. Мовляв з несміливого, інертного чоловіка він перетворився у свідомого патріота. Запевнення персонажа, підпорядкованого ігровій ситуації, його принципи, позиція (національна, громадянська, соціальна) залежать від утопічних ілюзій, а здатність на вчинок можлива лише в стані відчаю, не дають підстав для оптимістичного висновку. Національне почуття у Верховдуба навіть після втечі із полону поступається мріям про Наяду. Зустрівши дівчину, він із великим натхненням розпочинає пригоду, прикриваючи свою спустошеність маскою гравця. Маски «філософа», «теософа», «картюра», «доктора медицини» калейдоскопічно змінюють одна одну, з'являється нова маска «відважного лицаря». У Верховдуба виникає нова мета – міфічна Наяда. Він всіма силами створює ілюзію благородних прагнень, намагаючись приховати від Ольги духовну порожнечу. У нього завжди знайдуться аргументи для самовиправдання. Філософія Верховдуба ламається у ситуації вибору, коли необхідна концентрація всіх внутрішніх резервів. У межовій ситуації «бути чи не бути?» зразу ж зникає «металевий смак у роті», «легкий холодок». Рятуючи своє життя, Верховдуб робить крок до зради Ольги-Наяди, не скидаючи, однак, перед нею маски «благородного лицаря». Перебуваючи в полоні у червоноармійців, доктор медицини, «філософ» розмірковує про життя, відкидаючи атараксію, нірвану, кантівський імператив як філософські іграшки, а честь, сумління – як мінливі поняття. Таким чином із віри в Наяду

народжується зневіра, богоборчий пафос міфу змінюється мізерним страхом знеособленої істоти, а в трагічній ситуації мимоволі з'являються відтінки фарсу.

Попри змалювання Верходуба-героя, перед читачем постає інший персонаж із кардинально протилежними рисами характеру. Реципієнт поступово усвідомлює ознаки ненадійності наратора:

- змінюється все враження від твору, про який говорить розповідач;
- змальоване «чесне» життя Верходуба має антиморальний характер;
- іронія і когнітивний дисонанс, що виникають у читача в результаті невідповідностей слова і діла персонажа, спонукають до висновку, що не слід вірити історії, яку хоче розказати наратор, адже низка чинників вказують на зовсім інше;

- у тексті недостовірна нарація призводить до «придбань», які допомагають розкрити основні художні цілі, а саме: показати доктора Верходуба таким, яким він насправді є (тобто таким, яким його придумав В. Винниченко): ловеласом, псевдоінтелігентом, пристосованцем, гедоністом;

- ненадійність породжує подвійні, іноді суперечливі ефекти (згадка про дитинство викликає довіру, а самопрезентація перед Наядою – неприйняття);

- постать Верходуба протягом всього твору під підозрою і можна припустити, що наратор говорить нам менше, ніж сам знає (проте часто проговорюється), і подає тільки ту інформацію, яка йому вигідна;

- наратор неправильно оцінює етичний кодекс особистості (він називає себе філософом, освіченою людиною, але не поводить себе і навіть не мислить, відповідно до звання. Еліта повинна спрямовувати масу в те чи інше русло, натомість перед нами представник тієї ж маси, якою Верходуб гидує);

- невірна оцінка й інтерпретація є результатом недосконалих цінностей.

Можемо стверджувати, що наратор є зацікавленою, упередженою інстанцією, і тому його називаємо ненадійним.

Зазвичай спільні переживання, випробовування стають ґрунтом для перетворення закоханості-пристрасті на справжнє кохання. Здавалосьь,

з'явилась надія на відродження справжніх людських почуттів. На переконання В. Винниченка, істинне почуття заперечує засліплену підпорядкованість, натомість передбачає співтворчість, що веде до єднання тілесного й духовного, до вистраждалої цілісності.

Отже, повість «На той бік» розкриває глибинні суперечності переломної епохи, що карбувались у людській свідомості утопічними, ідеологічними, політичними фантомами. В. Винниченко, розкривши трагедію особистості, психологічно переконливо застеріг від однобокого погляду на людину, кинуту в вир війни. Ідейно-філософське та психологічне багатоголосся повісті виходить далеко за межі твору, переносючи у сьогодення біль історичної пам'яті.

## **2.2. Ненадійна розповідь «роздвоєного» наратора в новелі Миколи Хвильового «Я (Романтика)»**

Перша третина минулого століття характеризується змінами в естетичній площині та експериментуванням із наративною організацією тексту. Микола Хвильовий, який чи не одразу опинився у центрі літературного життя Харкова, авторитетно та голосно заявляв, що українська культура має свій окремий вектор розвитку. Надзвичайно важливим у його біографії є 1923 рік: Микола Хвильовий – один з очільників «Гарту», а збірка «Сині етюди» принесла справжню популярність письменнику, якого почали називати «основоположником нової української прози» ХХ століття. Він відстоював та пропагував ідею незалежної національної літератури. І саме в цей час письменник відчув великий розкол душі, побачивши справжнє обличчя комуністичного режиму. У 1924 році виходить у світ новела «Я (Романтика)», після якої починають говорити про роздвоєність особи автора.

Психологічний феномен «роздвоєння» став об'єктом уваги багатьох мислителів 20-х років минулого століття. Сам Микола Хвильовий вважав: «Коли ти революціонер – ти не раз розколеш своє «Я» [250]. Підтримуємо думку про те, що письменники використовують цей прийом «не лише для

показу впливу кризової доби на особистість, а й для маскуванню заборонених тем, задля експериментів із формою, втілення популярних філософських ідей» [149]. Враховуючи вище зазначене, вважаємо доцільним розглянути творчість письменника крізь призму теорії ненадійної нарації, щоб краще зрозуміти ідейне навантаження твору.

Сучасне українське літературознавство активно залучає наратологічну методологію до аналізу текстів. Творчість Миколи Хвильового досліджували В. Агеєва, Ю. Безхутрий, Г. Грабович, С. Гречанюк, Т. Гундорова, М. Жулинський, М. Ільницький, С. Павличко. Особливо цінною та ґрунтовною є робота Л. Плюща «Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового», який розглядає філософію життя та творчості письменника. Інтертекстуальний аспект прози Миколи Хвильового досліджувала Т. Бондарева («Структура художнього світу Миколи Хвильового: інтертекстуальний аспект»), а М. Руденко здійснила наративний аналіз творчості письменника («Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового»). Попри наявність різноманітних наукових студій, аналіз новаторської викладової манери автора у новелі «Я (Романтика)» є доцільним і актуальним.

Починається новела з присвяти «Цвітові яблуні» М. Коцюбинського, яким письменник захоплювався ще з юності. Багато літературознавців прослідковують вплив найвідомішого українського імпресіоніста на Миколу Хвильового (Ю. Безхутрий, Т. Бондарева, О. Бродська, Ю. Кузнецов, В. Марко, А. Меншій) та їхній потужний інтертекстуальний зв'язок. Обоє віддають перевагу фіксації враження, асоціативності, відмовляючись від розгорнутої сюжетності; обидва були проти примітивізації та вульгаризації в літературі. Загалом Микола Хвильовий підтримав і продовжив реформаторську ідею М. Коцюбинського в напрямку модерної європейської прози. Тема смерті звучить у творчості обох письменників. Слід зазначити, що у ХХ столітті змінюється ставлення до відмови від життя. Самогубство розглядають як одну з можливостей існування. Цю тенденцію прослідковуємо ще від давньогрецької міфології і до творчих шукань письменників-модерністів. Микола Хвильовий

продовжив осмислювати мотив смерті і випробовувати у творах модерні ідеї свого часу. Подібно до душі батька, в якого помирає дитина, душа Я роздвоюється. Персонаж М. Коцюбинського – батько і митець, персонаж Миколи Хвильового – людина і чекіст. Ця присвята налаштовує читача ширше осягати зображуване.

Пролог-присвята оповитий лірико-романтичним настроєм та вводить реципієнта у складний внутрішній світ Я. Далі ідуть три частини, три стани-саморефлексії головного персонажа. Час дії – переважно темна ніч. Місце дії – здебільшого графський маєток. Оповідач – гомодієгетичний в екстрадієгетичній ситуації – розповідає власну історію. Фокалізація – внутрішня, а темп розповіді швидкий та динамічний, сцени розділяються тривалими паузами. Нарация відображає потік свідомості персонажа, де роздуми переплітаються з враженнями. Важливу роль відіграють багаторазові сталі повтори, як-от: «м'ятежний син», «зажурна мати», «тьма», «глуха канонада», що наростає упродовж твору, «вартовий з дегенератською будівлею черепа», «сторож моєї душі», «образ моєї матері», «чорний трибунал комуни». Також є багато сталих виразів, наприклад: «Мати каже, що я (її м'ятежний син) зовсім замучив себе» [250, с. 322] – вперше зустрічаємо в пролозі, вдруге в домі матері, «де пахне м'ятою...та чути гуркіт задушевного грому» [250, с. 327], втретє у сцені вбивства. Відчуваючи людське у собі, Я хоче «плакати дрібненькими сльозами – так, як у дитинстві, на теплих грудях» [250, с. 337], цей вираз повторює перед самим розстрілом матері. Друга частина закінчується триразовим повтором «Я йшов в нікуди» [250, с. 333]; після динамічного опису боїв, Я двічі повторює «...і я остаточно збився з ніг!» [250, с. 335]. Також двічі доктор Тагабат повторює одну і ту ж репліку: «Ну, і що ж? Добре!» [250, с. 335], коли Я говорить, що через годину мусить ліквідувати останню партію засуджених, серед яких є його мати; повтори, які стосуються ситуації розстрілу черниць: «І тоді ж, пам'ятаю, спалахнули короткі вогні: так кінчали з черницями. І тоді ж, пам'ятаю – з бору вдарив у тривогу наш панцерник» [250, с. 338]. Простежується чітка композиційна рамка: на початку маємо «З

далекого туману, з тихих озер загірної комуни шелестить шелест: то йде Марія», а в кінці «...Я зупинився серед мертвого степу: – там, в дальній безвісті, невідомо горіли тихі озера загірної комуни» [250, с. 339].

Звернімо окремо увагу на кожен з частин тексту. Перша розпочинається динамічним зображенням атак, боротьби, ворожих полків, наростаючої грози. Поданий детальний опис основної локації – будинку розстріляного шляхтича. Описуючи інтер'єр фантастичного палацу, Я відкриває глибини душі та говорить ключову фразу: «І я, зовсім чужа людина, бандит – за одною термінологією, інсургент – за другою, я просто і ясно дивлюсь на ці портрети і в моїй душі нема й не буде гніву. І це зрозуміло: – я чекіст, але і людина» [250, с. 323]. Оповідач закликає дивитись ширше. Чекіст – це роль, але в ньому ще жевріє вогник гуманізму. Читача від першого до останнього речення супроводжують суперечливі відчуття, адже до злочинця, убивці формується позитивне ставлення. Феномен ненадійного розповідача полягає в тому, що засобами романтизації Я не викликає до себе негативу. Оповідач не приховує жахливих фактів масових убивств, але читач його не засуджує. Г. Грабович вважає, що «практично всі головні персонажі у прозі Хвильового, тобто ті, що несуть катектичну лінію наративу, у свій спосіб свідомі виконання ролі. Найвідвертіша артикуляція паралітичного й навіть маніякального, чи істеричного сенсу ролі трапляється в оповіданні «Я (Романтика)» [92].

Історію формують події, що відбувалися неодноразово. Так бувало: чорний трибунал комуни розглядає сотні справ, відбирає тисячі життів. Знаходимо у тексті підтвердження: «Увага! На порядку денному діло крамаря ікс!», наступний фрагмент, коли Я допитує «жінчину в траурі й чоловіка в пенсне»: «Я: – Ваша фамілія? – Зет! – Ваша фамілія? – Ігрек! ... – Де вас забрали? – Там-то! – За що вас забрали? – За те-то!...» [250, с. 329-330]. Наратор подає узагальнену схему подій. Усі, хто попадав під підозру влади, були жорстоко засуджені до розстрілу без суду і слідства. Як тільки Я виголосив чергову голосну промову і на одному подиху приговорив матір трьох дітей та її супутника до розстрілу, увійшов дегенерат з проханням розглянути

позачергову справу версальців-черниць, які вели антиагітаційну роботу проти комуни. І тут Я каже: «Я входив у роль» [250, с. 331]. А перед розглядом вище описаної справи Я-наратор признається: «Ми часто ухилялися доглядати розстріли» [250, с. 329]. За будь-якої нагоди вони уникали цього страшного дійства. Це чіткі сигнали для реципієнта, які дозволяють дистанціюватись від ролі чекіста в гуманістичний контекст. Між рядками Я-наратор говорить, що завжди шукає нагоди не брати участь у масових убивствах і просить читача врахувати його намір, внутрішній світ. Наратор демонструє різкий контраст Я з дегенератом – вірним вартовим, моральним виродком революції.

У кінці першої частини чітко простежується невідповідність, роздвоєність душі, в якій живе Божа мораль та почуття обов'язку перед комуністичною владою. Вдома, де безіменного чекіста ніхто не бачить і не чує, він називає матір «частиною мого власного злочинного «я», якому я даю волю. Тут у глухому закутку, на краю города, я ховаю від гільйотини один кінець своєї душі» [250, с. 327]. Та темні сили перемагають, в «тваринній екстазі» голова чорного трибуналу говорить: «– Кому потрібно знати деталі моїх переживань? Я справжній комунар. Хто посміє сказати інакше?» [250, с. 328]. І одразу ж наболіле: «Невже я не маю права відпочити одну хвилину?» [250, с. 328]. Вся ця сцена з надривними внутрішніми діалогами з собою, роздвоєння душі, однак, викликають однозначну реакцію – співчуття до персонажа.

Звернімо увагу на поведінку головного героя, коли натовп черниць загнали в кабінет: «Я рішуче повертаюсь і хочу сказати безвихідне: Розстрілять! Але я повертаюсь і бачу – прямо переді мною стоїть моя мати, моя печальна мати з очима Марії» [250, с. 331]. Розуміємо, що вибору в чекіста, руками якого влада здійснювала великі злочини, не було. Він діяв з дня у день за єдиним сценарієм – розстріляти. Видавши свою слабкість, його одразу ж найменували зрадником комуни. Думки переповняють його і він не знає, що «мусить» робити. Тверезі висновки в кінці сцени про шлях в нікуди показують безвихідність ситуації та неспроможність «солдата революції» змінити її.

Остання частина тексту найбільш драматична. Я не відрізняє дійсність від галюцинацій. У цей незабгнений час надлому він «пізнає себе нікчемною людиною» і знову відчувається беззахисною дитиною. Кульмінаційним моментом стає вбивство матері. Збайдужіла реакція сина дає знати, що перед нами комунар. Ми бачимо стан зміненої свідомості, яку супроводжує темрява.

Головним ресурсом зміненого ставлення до персонажа є інший контекст – гуманістичний. Наратор розповідає історію чекіста і він правдивий у фактах, але ми можемо назвати цю інстанцію ненадійною, тому що глибин душі читача торкається інша історія – історія людини, яка була змушена діяти за чужим сценарієм. Саме тому реципієнт відчитує внутрішні пориви Я, муки совісті і намагання врятувати людське в собі. Я усвідомлює свою роль ката і весь жах, що коїться довкола. І той, хто за волею обставин став прислужником режиму, не має права на свою думку, адже партія вже все придумала і диктує власні правила й інструкції: вбивати не задумуючись, сліпо проповідувати ідеї комунізму, а значить, виховувати в собі жорстокість, фанатизм, який у результаті подають на романтизованому тлі підмінених істин. Основним інструментом для зміни на позитивне ставлення до Я є створення романтичного ореолу революції, шляхом інтерпретації події в контексті Паризької революції 1871 року, на що вказує використання наратором таких термінів, як «інсургенти» та «версальці». Історичні алюзії актуалізуються з метою вписати революцію у контекст визначних подій світової історії. Також до основних стильових ознак новели відносимо розповідь від першої особи, лірико-орнаментальну манеру письма, глибокий психологізм, лаконізм, драматизм, символічність образів, часові зміщення. Неабияке значення має ефект п'єси: чіткий перелік дійових осіб, репліки, ремарки, сцени тощо; домінування рольової гри; невідповідності між зовнішнім та внутрішнім світом. Реципієнт повністю має доступ до свідомості Я і бачить всю трагічність цієї особи, яка є маленьким механізмом великого зла.

У Миколи Хвильового був особливий мотив для написання таких текстів. Багато творів письменника – автобіографічні, але не у традиційному розумінні



цього поняття. Він відкриває біографію власної душі, переживань та переконань у сходженні до вищої мети. Микола Хвильовий був свідком великих подій в історії, про які не міг мовчати: «Я наливаю себе вишневим соком моєї муки і молюся, щоб Боженька зробив мене генієм, щоб я міг про це розказати» [204]. Він був культурним націоналістом, який хотів жити і творити по-новому. Його орієнтація на «психологічну Європу» була спрямована на розкриття в українцях європейської індивідуальності, позбавлення комплексу меншовартості та культивування вічних цінностей старого світу. Про це говорить Л. Плющ у ґрунтовній праці «Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового». Літературознавець вважає, що ключем, який розкриває зашифровані образи та символи у творах письменника, є антропософія – релігійно-містичне світобачення, яке заснував німецький філософ Р. Штайнер з метою відкрити загалу методи саморозвитку та духовного самопізнання за допомогою мислення людини. Пізніше антропософія отримала назву «наука про дух» і знайшла чимало прихильників у Європі та Україні. Микола Хвильовий демонстрував свій складний та суперечливий світ уважному читачеві, що найважливіші зміни мають відбуватися на рівні внутрішнього людського «Я». Але це зовсім не легкий процес. Він постійно апелює до пильності читача через пряму вказівку на підтекст, який відкривається тим, хто вміє бачити і чути. За політичні погляди письменника не раз критикували, що не могло не пригнічувати. Так, у 1924 році в автобіографії для партійних органів він писав: «Я з більшою впевненістю називаю себе комунаром, ніж комуністом. Це прошу взяти до уваги і зробити відповідні висновки» [204]. Натяк більш, ніж прозорий.

Отже, новела «Я (Романтика)» має автобіографічні ознаки. Вона доводить, що автор втратив ілюзії щодо більшовизму. Особливий ефект забезпечує той факт, що Я адекватно оцінює події, відтак духовна боротьба та морально-етичні випробування набувають гострих форм. Читач не може зробити однозначний висновок щодо Я і дати відповідь на питання, чи він є жертвою, чи катом. Весь трагізм ситуації полягає в тому, що шансів на

інакшість у Я не було. Іти проти системи – означало раптову смерть, натомість Я вбивав себе поступово. У соціальному контексті «роль є тим, що тобі виділяють – із наступним всеохопним почуттям безпорадності та інфантильністю» [92]. Безіменний голова трибуналу в усій ситуації не бачив іншого виходу. Тоді перед його очима проноситься темна історія цивілізації, яка будувалась на людських смертях і крові. Він остаточно і безповоротно втягнений у злочинний вир і його м'ятежна душа не сподівається на виправдання, та в підсумку, отримує його від читача. Микола Хвильовий власним життям і самопожертвою звертається до самосвідомості нації, яка своєю життєдайною енергією повинна оновити новітню культуру людства. Тож важливо розшифрувати символічний підтекст творів, де ключем для увиразнення смислів є феномен ненадійного наратора.

### **2.3. Упередженість як симптом ненадійного наратора у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус»**

Роман «Доктор Серафікус» (1929) був написаний безпосередньо перед зникненням автора з літературного процесу. Його провокативній постаті не бракує загадковості і містичності. Текст роману становлять абстрактні роздуми, нотатки, мрії, ілюзії, фантазії, сни та ретроспективні подорожі. Гра як основний закон тексту демонструє три любовні історії, а іронія та суперечності у словах наратора спонукають читача відчувати дисонанси, невизначеність. Доктор Серафікус спочатку справляє враження людини не від світу цього: дивакуватий, мовчазний маргінал, життя якого доведене до автоматизму, схеми. Прагнення до раціоналізації буття приводить Серафікуса до абсурду: він тікає від світу в паперову роботу, яка у творі не має сенсу; банальні ситуації й потреба елементарної комунікації перетворюються для нього в події катастрофічного масштабу. За словами наратора, кохання для Доктора не існує, адже це виходить за рамки раціонального існування. Тому ідея про дітонародження без участі жінки видається для Комахи чудовою і єдиноправильною можливістю. Аргументами виступають різноманітні міфи про вагітність без статевого акту.

Коментарі наратора щодо поведінки Комахи викликають іронічні оцінки. Чим більше наратор «захищає» погляди Серафікуса, тим сильнішим є зворотній ефект.

Повне ім'я головного персонажа – Василь Хрисанфович Комаха. Повністю звучить воно тільки раз з уст Корвина при знайомстві з Вер. Доктором Серафікусом його нарекли друзі, очевидна алюзія на Серафима. У християнській та юдейській традиціях – це найвищий ангельський чин, найбільш наближений до Бога. Звання «*doctor seraphicus*» отримав за активну діяльність у духовних колах святий Бонавентура. Схоласти відзначали, що вся його творчість була пронизана ідеєю любові, образом якої є серафим. Цікавим є те, що Бонавентура вважав, що факти є безпомічно німими, але вони можуть заговорити, якщо є талановитий оповідач, який вміє читати універсум і вчитувати значення. Коли цю тезу перенести на поле інтерпретації художнього тексту і припустити, що об'єктивність оповідача, який формує фікційний світ, може бути під питанням, то змінюється все враження від твору. У разі, якщо розповідач є упередженою інстанцією, він може подавати правдиві факти, але невірно їх оцінювати.

Попри всі найменування головного персонажа, протягом всього тексту читач найчастіше бачить Комаху. Виникає стандартна асоціація: комаха – щось дрібне та непомітне. Ось як описує героя наратор: «Якщо цей Комаха і був людиною, то якоюсь іншою, не такою, як уся решта. Попри всю свою грузьку, тяжку масивність, він здавався абстракцією і фікцією. Швидше, справді, не людина, а похмурий гном, що живе в таємних льохах, глухих, заплутаних підземних переходах, відлюдькуватих самотніх печерах, що не звик бувати серед людей і радіти, побачивши сонце. У нього було щось від гомункулуса, колби, лябороторії, од легенди про Фавста, од плянківських теорій, од химер, ілюзій, схем і формул. Ані його величезне тіло, ані його червоне, голене, подібне на шматок свіжого м'яса, обличчя не переконували в реальній правдоподібності його існування. У Комахи була непропорційно велика голова з опуклинами на чолі, а на м'язистому широкому носі він, надто короткозорий,

замість окулярів носив складні лінзи, що в них світло розкладалося на геометричні блиски...» [110, с. 11]. Гомункулус (лат. homunculus – маленька людина, іронічно – людинка) – в уявленнях середньовічних алхіміків, істота, подібна до людини, яку можна створити штучним шляхом. Вона володіє всіма знаннями і може поділитися ними. Пізніше слово «гомункулус» використовували як іронічно-презирливу алегорію щодо штучної, нежиттєздатної, вигаданої людини, котра з точки зору якоїсь ідеології або наукової доктрини вважається «ідеальною» або «єдиною правильною». Знову ж таки виникає алузія на «Фауста» Гете. Іронічне та часом жорстке ставлення до персонажа вчувається одразу. Про ідеальність мова не йде, лише про безпорадність Комахи, дивакуватість та стиль його життя, доведений до автоматизму, схеми.

Наративний аналіз твору передбачає необхідність визначити, хто у ньому говорить і хто бачить. Твір розпочинається з опису фонтану: «Мінливо й мляво перебігають світлі струмки по великій круглій фонтанній мушлі. Зміна білявих струмків в абстрактних арабесках тіней розбиває увагу своєю безпредметністю». Далі описується такий же нічим не примітний Комаха, бібліотека, в якій «лунке шепотіння й рип пера виростають у погрозу уявленої катастрофи» [110, с. 5]. З першого речення читач поринає в атмосферу монотонності, сірості, в якій за графіком живе асоціальний флегматичний персонаж Комаха. Дія починається сценою з Ірцею. Маленька дівчинка обожнює науковця і називає його комашиним татом. Чоловіку до вподоби така компанія: «З Ірцею він балакучий і веселий. З Ірцею він навіть жартує і бавиться, чого в інших випадках од нього аж ніяк не можна було б сподіватись» [110, с. 9]. Дівчинка також відчуває особливу ніжність, адже щоразу залазить на коліна до Комахи і розповідає різні історії. Але наратор дещо по-іншому оцінює цю дружбу: «І все ж таки в їх стосунках було щось непевне, сумнівне і хистке...всередині її відбувалася велика боротьба, яка примушувала її страждати» [110, с. 17]. Коли Ірця зрозуміла, що Комаха не є комашиним татом, вона розсердилася, але сказала: «Я дуже люблю тебе, дядю Пупсе!» [110, с. 19].

Проте, у 7 розділі наратор говорить: «...дівчинка ставилася до Комахи зневажливо й презирливо» [110, с. 86]. Уважний читач відчує дисонанс, який спостерігаємо упродовж всього твору, адже факти суперечать їх тлумаченню.

Наприклад, відчувається контраст між прізвищем Комаха та його зовнішнім виглядом: огрядний, з масивними руками, «що в них легше було уявити молоток коваля чи сокиру м'ясаря, ніж тендітне перо вченого...» [110, с. 31]. Наратор говорить, що іноді Комаха видається наївним хлопчиком, а іноді досвідченим розпусником. І далі сам собі заперечує: «Він не був розпусником, але в його вдачі підозрівали найрізноманітніші вади» [110, с. 32]. Саме на цих «вадах» концентрується розповідач, кожен раз підкреслюючи химерність, недолугість Серафікуса аж до безглузвих парадоксів та порівнянь із схемою, формулою, химерою, вигадкою. Назвавши його циклопом, у якого не могло бути біографії, оповідач знову суперечить собі: «...все звичайно людське, починаючи з нежиті, коліту й головного болю і кінчаючи приязню, цікавістю, заздрощами й шанолюбством, не було чуже йому...» [110, с. 33]. Мова наратора надзвичайно емоційна та експресивна, а судження різкі та суб'єктивні. Наративний аналіз тексту показує, що говорить, бачить і конструює тканину роману упереджений художник Корвин. Вже у 3 розділі наратор подає чіткі сигнали: «Доктор Серафікус ніколи в житті своєму (як це запевняв про нього Корвин) не знав, що таке кохання, і ніколи не кохав жінок»; «Художник Корвин, приятель Комахи, посилаючись на свою обізнаність у всіх ділах Серафікусових, рішуче стверджував, що за всі роки, як він знає, в Серафікуса не було жодного роману» [110, с. 33]. Далі наратор виявляє непевність та право чогось не знати: «Але Корвин помилявся! Це могло бути образливим для його претензійної всеобізнаности, але він не все знав про Комаху» [110, с. 34]. виправданням для Корвина-наратора є його думка про те, що історія з Таїсією Павлівною просто вигадка та ілюзія. Навіть твердження самого Серафікуса не переконують Корвина. Ретроспективна розповідь про стосунки Тасі і Комахи справляє неоднозначне враження та всіяна безглуздими думками Серафікуса. Наприклад, два метри коридору, що розділяє помешкання

персонажів, наратор порівнює з пільмою екваторіальних ночей, пустелею джунглів, екзотичною мандрівкою на інший континент, яку легше здійснити. Розмова з жінкою – заняття марне, а грецькі тексти «досократиків» – найкраща компанія для прогулянки. Подібних тверджень у тексті багато, і наратор щоразу намагається запевнити читача у достовірності його слів: «Це все було, поза сумнівом, так, і все ж таки Комаха не міг угамувати своїх уяв» [110, с. 51]. У тексті згадано, що Корвин був конструктивіст. Цей стиль в образотворчому мистецтві, архітектурі, художньому конструюванні, літературі активно розвивався у 1920-х – на початку 1930-х років і характеризувався суворістю, геометризмом, лаконічністю форм і монолітністю зовнішнього вигляду. В образотворчому мистецтві та літературі прихильники конструктивізму надавали великого значення техніцизму, штучним конструктивним формам, абстракціям тощо. Ось звідки береться схема письма, описів, портретів. Також Корвин добре знав анатомію. Не дивно, що портрет та зовнішність Вер подано з погляду фахівця цієї сфери. Себе ж наратор-Корвин описує так: «Він подивився на гострий, як у Гоголя, ніс Корвина, на його тонкі губи, на його темні кістляві пальці..» [110, с. 105], або: «У Корвина були всі дані, щоб Вер звернула на нього увагу. Струнка постава, смугляве обличчя й довга темна рука, – все те, що жінкам здається бажаним у чоловіку... Вер сподобалися скупі й чіткі рухи цього сухорлявого чоловіка з кістлявим носом і темними руками, що розташувався коло неї, – уважно простелив простирadlo, поклав валізу, обв'язав голову рушником і простягнув на піску своє довге, до чорноти засмалене тіло. Він лежав не рухаючись. Його сухорляве витягнене тіло і обличчя з довгим гострим носом були бездоганні й нагадували італійця доби кватроченто, – не Данте, ні, швидше Бенвенуто Челліні» [110, с. 54]. Не дивно, що на противагу Серафікусові, Корвин зобразив себе майже ідеальним, а порівняння з Гоголем додає значущості. Однак Вер обрала не його. У цьому прихована основна інтрига твору, що спонукає наратора до ненадійності.

Саме в розмовах із Вер розкриваються стосунки Комахи і Корвина. Останній говорить «з тією іронічною одвертістю, що можлива тільки між

близькими друзями» [110, с. 73]. Далі емоційна напруженість увиразнюється відповідними пунктуаційними знаками: «Вони були друзі. Були! Колись! Давно!» [110, с. 73]. Наратор натякає на особливі відносини між чоловіками. Є у тесті особливий абзац, на який потрібно звернути увагу: «Іронія в Корвиновому оповіданні про Доктора Серафікуса перетворилась на патетику. Хіба ж за іронією не ховається завжди остання щирість і ліризм?» [110, с. 74]. Суть у тому, що ненадійним наратором у творі є Корвин, який упереджено пише про Серафікуса в притаманній йому манері. Були часи, коли Корвин любив Серафікуса більше, ніж свою наречену Таню Беренс. Коли вона вийшла заміж за іншого, свою поведінку пояснила так: «Мені потрібен чоловік! А ви обернули наші взаємини на якусь філософічну дружбу. Замість поставитись до мене як до жінки, ви поставились до мене ніби до якоїсь абстрактної фікції» [110, с. 84]. Поведінка Корвина нагадує описані ним же аналогічні дії Комахи. У романі знаходимо твердження, що почуття кохання чуже Докторові. Зазначимо, що важливим сигналом ненадійності наратора є те, що відповідні фрази в тексті належать і наратору, й одному з персонажів, який, власне, веде мову. Трохи видозміненими слова наратора повторюються з уст Корвина: «Згодьтесь, – казав Корвин, звертаючись до Вер, – що Ірця мала рацію, Серафікус не людина, а так, амфібія, моллюск, якась фікція. Так, паперова силуета. Тінь од людини. Гомункулус. Я обурююсь, Вер. Даруйте мені, але я обурююсь» [110, с. 86]. По-перше, Ірця не мислить складними термінами і ніколи так не називала дядю Комаху. По-друге, бажання принизити і засудити Серафікуса спонукає Корвина всіма способами нагадувати читачеві про своє ставлення. Через кілька абзаців Корвин знову наголошує: «Уся справа в тому й полягає, що Серафікус гном і гомункулус, лялька з картону. Не людина, а тінь від людини» [110, с. 87]. Ще один слід ненадійного наратора знаходимо в рядку: «Ми описуємо Комаху таким, яким він був у другій половині 20-х років...» [110, с. 98]. Маємо знак писаного слова: описуємо, а не розповідаємо. Хто як не художник Корвин змальовує нам картину? З латинської *Corvus* – ворон. Так говорять про людину, яка змінює свою подобу, якій властиві

худорлявість і високий ріст. Багато осіб з ідентичними прізвищами були високих чинів та походження. Також серед однофамільців було багато письменників. Можемо припустити, що назва є підказкою читачеві, що саме Корвин є наратором. Як конструктивіст, він наповнює текст лаконічними фразами, складними поняттями, технічно жонглює абстракціями та алюзіями. Усе це забезпечує ефект неоднозначності, адже якщо відкинути переконливий тон наратора і вникнути в зміст повідомлюваного, то напрошуються інші висновки. Наприклад, усі описи, які часто нагадують гру в слова, закінчуються узагальненням. Так, у 9 розділі описано життя людей у період НЕПу: «...(місто) вони вважали за остаточно довершену форму ідеального життя, урбанізацію цього побуту вони розцінювали як правдиве призначення часу... Вони працювали, жили, купували килими, меблі, валюту, будинки, пишались один перед одним ситцем і шовком на оправах своїх книжок» [110, с. 98-99]. Подається список справ реальних постатей у просторі української культури, серед яких С. Єфремов, який «справив собі теплу бекешу з сірим смушковим коміром і таку ж шапку», П. Тичина, який «селянам із свого села подарував трактора» і т. д., а от Є. Плужник занедужав, бо «покашлював у підведений калькульовий комір темного ватяного пальта» [110, с. 99]. Наскрізна іронія веселить, але в ній завжди є додатковий сенс – ці люди як знакові діячі культури внесли вагому частку у розвиток української літератури саме своєю наполегливою письменницькою працею. Натомість у творі наратор трактує працьовитість Серафікуса як ваду. Його численні здобутки говорять про його успішність як науковця. Попри це, ми нічого не знаємо про кар'єру Корвина. Він був художником, але ніяких творчих нагород не отримував. Почуття заздрості спонукає Корвина будувати саме таку оповідь, у якій його серафічний друг виглядав би невдахою. Факти, які мали місце в реальному просторі України 20-30-х років ХХ ст. супроводжуються гіперболізованими судженнями та домислами. Справді, в епоху технічної революції життя людства змінилось: автоматизація виробництва, нові винаходи й методи у роботі співіснували з екзистенційними відчуттями розгубленості, тривоги, страху. Амбівалентність



людського існування передає іронія: поруч із справжніми досягненнями присутня абсурдна гра в імітацію, як-от поважність досліджень, які визначаються дріб'язковістю теми, громадська активність, що складається з резолюцій «проти захоплення китайськими генералами Китайсько-Східної залізниці» [110, с. 101] і т. д.

Автоматизація професійного й особистого життя, ізольованість і пристосуванство до одноманітної конвеєрної роботи перетворило Комаху на «ідеальну формулу цієї деталізованої диференційованості» [110, с. 102]. Читач розуміє, що саме такий персонаж органічно вписувався у реальність 20-х років ХХ століття. Узагальнені висновки наукового плану ускладнюють оповідь і є характерною ознакою тексту роману. Розділ закінчується словами: «Комаха – Доктор Серафікус – і був такий: безпредметний, людина запереченого біологізму, «приміткового», замкненого, схематичного існування» [110, с. 105]. Проте факти дружби з Ірцею, закоханості в Тасю, почуттів до Вер заставляють читача балансувати між подіями та ставленням до цих подій.

Майже всі персонажі твору ведуть щоденники, що, на нашу думку, сприяє інтимізації розповіді. Так, у щоденнику Вер занотовано: «Лібералізм у Росії зі своєю боязкою інтелігентною громадськістю знав лише «малих» богів... Лібералізові бракувало стилю» [110, с. 106]. Проте відзначимо одну манеру викладу у них, дивну схожість. Шлях технічного оновлення людини зазнав фіаско, адже відсунув на задній план біологічний вияв кожної істоти. За механізованим прогресом немає духовного оновлення. В цьому і полягає трагедія сучасної людини. У світлі виробництва, техніки, механізованої індустрії основний акцент переноситься на зовнішнє, а почуттєва сфера залишилася осторонь, її проігноровано. Хоч інстинкти – це сукупність вроджених рефлексів, які неможливо викоринити. Після того, як Вер зізналась Серафікусу у коханні і поцілувала його, з'являється образ чорної кішки з «пожадливими, напівзакритими зеленими очима», яка своїм гнучким тілом терлась об ґрати східців. «Поглянувши на Комаху, вона нявкнула довго й жадібно, показуючи молочно-білі зуби» [110, с. 138]. Ще раз кішка з'явилася,

кк555оли наратор описує ноги і коротку спідницю Вер: «Поруч з ними на східцях, вигинаючи гнучке тіло, сходинка за сходинкою, підіймалась кішка з пожадливими круглими зеленими очима» [110, с. 139]. Очевидно, він у такий спосіб актуалізував біологічний аспект тілесного в жінці.

Безперечно, постать Серафікуса є цікавою, багатогранною та дивакуватою. Проте ми не бачимо злоби, агресії, хитрощів у його характері. Після першої розмови з Вер у каварні дівчина відверто зацікавилась Доктором, що не сподобалось спочатку ні йому, ні Корвину. Художник відчув конкуренцію та вдався до різких дій: «— Я хочу вас, Вер! На відповідь Вер мовчки розкриває радикюль і дивиться в вузький прямокутник люстерка» [110, с. 119]. Вер вабило все екстравагантне та нове. Вона вирішила продовжити знайомство з Комахою, яке почалось так химерно. Увійшовши в кімнату до Василя Хрисанфовича, вона побачила, що він вправно грає на фортепіано твори Ліста, Баха, а також імпровізує. Ще один талант серафічного героя супроводжує коментар наратора: «Здатність заглиблюватись у працю, в читання, у свої думки досягла в нього того рівня, на якому вона обертається на майже патологічне становище» [110, с. 128]. Музикою займаються, відчують та насолоджуються чутливі натури, які володіють усією палітрою емоцій та здатні передати їх. Натомість оцінка-кліше Серафікуса як безстатевої абстракції та схеми не змінюється упродовж твору. В очах Вер Серафікус виглядає зовсім іншим: «Його біле з жовтуватим відтінком м'яке, надто м'яке, ніби пух, ніби дитяче, волосся, гострий, трохи наприкінці червонуватий зі шкірою, що лупиться, ніс, стиснені губи й масивне підборіддя. Масивне підборіддя контрастувало з м'якістю білявого волосся й робило комаху схожим на Ріхарда Вагнера» [110, с. 128]. Така зовнішність контрастує з тим портретом, який подає наратор: велика голова з опуклинами на чолі, широкий ніс, червоне, подібне на шматок свіжого м'яса, обличчя і т. д., що доводить його упереджене ставлення до Комахи.

Автор умовчує зустріч Вер і Серафікуса, а вже наступна сцена відбувається у саду, де Комаха з дівчиною сидять на лаві та слухають

симфонічний оркестр. Їхні діалоги про кохання та переконання Серафікуса досить неординарні. Його ставлення до жінок дещо дивне: силою волі Комаха стримує себе, раціоналізує поведінку та обдумує кожен крок. Вер цілує Серафікуса і сама зізнається йому в коханні. Він почувається розгубленим, але визнає, що хоч непрямо, та все ж «це не вона, а він перший сказав: «Люблю». Вер сказала замість нього, не сказане ним і «Він прийшов просити пробачення за те, що зробив не він» [110, с. 144]. Серафікус був не таким, як усі, і саме це так подобалось Вер. Вона прагнула розгадати його як загадку чи ребус. Наратор описує почуття Вер як конструктивні, експериментальні, викривлені. Корвин подає цілий список порівнянь, намагаючись переконати себе і читача в несправжності цих стосунків: «Споруда з блязи, вапна, картону, скла. Татлінівська вежа, спіраль, перехрещення площин, геометрична формула, обрахунок співвідношень, умовність і абстракція; теорія відносності, прикладена до почуттів, логічний висновок з геометричних властивостей тієї чотиривимірної простягненості, що її створюють людина, просторінь і час» [110, с. 145]. Він так описує стосунки закоханих: «Як у картинах Кандінського, так і в коханні Серафікуса й Вер було виключене все живе й органічне» [110, с. 146]; «Таким було кохання Вер до Серафікуса: скупе, голе, схематичне. Кістяк скрипки на картині Пікассо» [110, с. 146-147]. Відтак Вер нарекли «своєрідним життєвим парафразом кубістичної Венери Клеє», а їхнє кохання – символом нудьги.

Коли в тесті роману знову з'являється Корвин, він називає Комаху циклопом (аналогічну фразу в тексті використовує наратор), а своє становище між ним і Вер двозначним. Його переповнюють почуття злості, ревнощів, кохання, і він знову говорить про це бажаній жінці. Коли він зрозумів, що Вер йшла від Комахи, його самолюбство було ображене: «Він відчував, що його зрадили, він, Корвин, він кохав Вер, і він, лише він, а не хто інший, тим паче цей безпорадний Доктор Серафікус, мав право на її кохання» [110, с. 153]. Цей фрагмент є дуже важливим, адже пояснює мотиви ненадійності Корвина як наратора. У тесті слово «він» виділено іншим шрифтом. Вважаємо таке

акцентування додатковою підказкою уважному читачеві. Корвин заявляє свої права на Вер та її кохання, але він відчувається обдуреним. Показовим у цьому є наступний абзац: «Цей змисловий сміх, коли буває кров, обіцяв йому все: тут, у каварні, на людях сміхом вона розкривала себе й свою нестримну хіть перед збудженим його бажанням» [110, с. 153]. Корвин втішає себе думкою про несерйозність стосунків з іншим. Вона наче не підпускає до себе художника, але не відкидає його. Вони підтримували короткі взаємини давніх коханців. Наратор вважає, що Вер небайдужа до чоловіка з носом Гоголя: «Як завжди, Корвин впливав на Вер хвилююче» [110, с. 156]. Саме йому, а не Комасі вона довіряє провести себе додому. Це переломний момент. Корвин торжествує. Експресивний текст наратора сповнений звертаннями до Комахи та риторичними питаннями: «Ви не вірите в це, докторе? Вам прикро, що вас викинено як ганчірку, і не вам, не вам, а Корвинові віддано перевагу?.. Ви страждаєте від сумнівів, Серафікусе?.. Ви зітхаєте, Серафікусе: кохання для вас надто важкий тягар, який вам не піднести? ...Найгірше почуття в коханні це заздрість» [110, с. 158]. Зрозуміло, що Комасі заздрить Корвин, який переживає творчу кризу і в талантах поступається Серафікусові. Він не може перенести ще і того, що Вер вподобала не його, а якогось там Комаху. Вона підтримувала зв'язок з двома чоловіками і ця ситуація набула особливої гостроти, хвилюючи своєю химерною ускладненістю. Так закінчується подієва частина.

В останньому розділі йдеться про Тасю. Вона згадує недавню зустріч із Комахою, яка супроводжується емоційним збудженням. Цей епізод важливий тому, що тут вона оцінює Доктора: «Був Комаха той самий, що й колись, і був він відмінний: трохи ніби вільніший, простіший, звичайніший» [110, с. 162]. Читач нарешті бачить Серафікуса неупередженими очима. Без химерних порівнянь та абстракцій. Далі йдуть нотатки Комахи, в яких він говорить про свої почуття до Вер. І мова його щира, сповідальна. Він розчинився у своїх почуттях, які його окриляють і, водночас, причиняють біль. Останній абзац має обрамлення – починається і закінчується ім'ям Вер. Вона стала сенсом його життя.

В. Домонтович майстерно підбирає імена для своїх персонажів. Veritas з латинської – істина, Ver – весна. Жінка постає уособленням життя, його першопочатком. Саме жінка є моментом випробування: п'ятирічна дівчинка Ірця, типова студентка Тася та екстравагантна Вер, яка обохнювала красиві історії та нестандартні ситуації. Якщо перші дві є образами чуттєвої жінки, то остання невіддільна від контексту доби. Вер намагається відповідати духу часу, бути модерною та не відставати від цивілізаційного поступу. Героїня мріяла про долю Софії Петровської або Віри Фінгер, та, упевневшись, що у період між двома революціями настрої суспільства далекі від романтики, вона «пов'язала голову хусточкою і пішла працювати на фабрику. Вона працювала коло верстата й перекладала Верлена» [110, с. 68]. Їй необхідні почуття, бо вона ними живе. Вона – єдиний експресивний персонаж, який усвідомлює згубний вплив технічного часу. Її перформенси спрямовані до чуттєво-емоційного, природнього, вічного, вищого. Тому вона відкидає примітивні залициння художника Корвина, а образ таємничого Серафікуса вабить і збуджує її уяву. Як зазначав Ю. Шерех, «Його кохання – для неї експеримент, любов технічної доби, любов без біології, або принаймні з переключеною біологією – «життєвий парафраз Венери Клее» [110, с. 371].

Ю. Шерех назвав роман «анекдотом, розгорненим у цілу книжку» [с.360]. Композиція твору проста, але не прямолінійна. Автор уміє вчасно переривати основне дійство, знайомлячи детально з персонажами, які вже давно діють, а, говорячи про інших персонажів, по суті, розповідати про Серафікуса. Наративний аналіз доводить, що автор часто повторює одні і ті ж фрази, або дещо видозмінює їх. Ю. Шерех порівнював анекдот із цукеркою, яка за солодким шаром може містити «міцний лікер, що обпече язик» [110, с. 362]. Таку функцію в романі виконує наскрізна іронія, в основі якої тлумачення речей, всупереч нормальному їх сприйманню. І ця протилежність акцентована. Текст наповнений іронічними афоризмами: «Галас заспокоює тим, що дратує», «найвсеосяжніша цікавість сягає ступенів мудрої й лагідної байдужості», «книголюби, які приходять до бібліотеки з любові до книжок, щоб серед

книжок загубити її». Всеосяжна іронія торкається навіть читача, особливо в ті моменти, коли наратор оповідає про наукові роботи Комахи, перенасичені термінами і поняттями. Чи не почувається читач тією ж Ірцею, яка не розуміє фахової мови та професійних суджень Комахи? Але якщо Серафікус не сміється з дівчинки, то чи солідарний із ним імпліцитний автор? Ю. Шерех застерігав: «Обережно! Книжка Домонтовича – небезпечна книжка. Не для дітей. Ви можете опинитися в ролі Ірці. А сміх автора буде тим гучніший, що він буде беззвучний, і тим сильніший, що ні один м'яз на його обличчі не ворухнеться. Мета мистецтва – дивувати, сказав Бодлер. В. Домонтович це добре знає» [110, с. 364]. Ю. Шерех чітко означив сигнали ненадійності: «Однак і взагалі Домонтовичевій пластичності не слід йняти віри, так само як і анекдотичності його сюжету. Це майстерна гра, яку автор проводить з читачем» [264, с. 365]. І ця гра, вважаємо, має назву ненадійна нарація.

Розумова гра автора-інтелектуала виявляється на різних рівнях. Але найважливішу гру зі смислом він проводить через підставну інстанцію ненадійного наратора – «в удаваному зниженні до пересічного читача, без зниження по суті; в позірній ясності при цілковитій неясності» [116, с. 366]. Ю. Шерех писав: «Уміти читати Домонтовича – означає всі його старанно виписані описи предметів і явищ не сприймати або принаймні не сприймати конкретно. В. Домонтович починається там, де починається абстракція» [264, с. 365]. Анекдотичний сюжет, деталізація певних ситуацій – лише другорядні та допоміжні. Справжній читач повинен бачити більше. Це основне правило комунікації, в якій має місце ненадійна нарація.

Отже, ненадійним наратором у романі «Доктор Серафікус» є художник Корвин. Мотивом для недостовірної нарації є особиста зацікавленість та упередженість персонажа, який опинився в ситуації любовного трикутника, а таланти та наукові досягнення суперника викликають заздрість. Основними симптомами ненадійності наратора у творі є: дисонанс між подіями та їхньою оцінкою; неможливість зробити однозначні висновки; експресивно забарвлене суб'єктивне мовлення видає того, хто говорить, а саме Корвина; виникають

суперечності між коментарями наратора та тим, як він себе виявляє; наратор по-своєму інтерпретує події, що контрастує зі словами інших персонажів; численні апеляції до читача та вдавана відкритість; високий рівень емоційності наратора; наратор є упередженою інстанцією і діє як персонаж.

#### **2.4. Новаторство Майка Йогансена у реалізації феномену ненадійного наратора в романі «Подорож ученого доктора Леонардо...»**

В українській літературі 20-30-х рр. ХХ століття Майк Йогансен виділяється своїм оригінальним письмом. Його авангардне мислення виявляється у творчості через унікальні жанрові форми. Перший роман «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» читачі прийняли без особливої критики. Доленосним було знайомство з Лесем Курбасом, що вплинуло на творчість письменника. Результатом цього творчого тандему став роман «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію», датований 1929 роком. Складний заголовок, заплутаний сюжет, гра з рецесією, тотальна іронія і театральна постановка не раз спантеличували читача. Майк Йогансен не приховував, що його роман – це балаганчик, вертеп. Відтак тут існують особливі правила гри, збагнути які не зовсім просто. Маємо справу з незвичною манерою викладу, неочікуваною оцінкою, частими коментарями, зверненнями експліцитного автора.

Архітектоніка роману складається з прологу, трьох частин-книг, епілогу й післяслова. Ключем до осмислення концепції твору є епіграф із двох частин: вираз Горація «*Coelum, non animum mutant qui trans mare currunt*» («Ті, що їдуть за море міняють лиш небо, а не душу»), а також фрагмент із наче неопублікованого (фіктивного) твору автора «Пейзаж в літературі», написаний англійською мовою. На наш погляд, подібний прийом є знаком відбору свого ідеального ерудованого читача. Цікаво, що пролог складається з 16 частин і тільки перша має підзаголовок, що запрошує читача у «Подорож! Путешествие!

Wanderung! Travel! Voyage!». Для осягнення цілісності твору, а також для розуміння феномену ненадійного наратора важливо детально проаналізувати вступну частину роману. З іронії, реплікування, діалогу з реципієнтом розпочинається мандрівка читача просторами складного тексту. Наратор виділяється манерою говоріння, що вказує на його індивідуальність. Від першої особи він рефлексує на епіграф і ділиться роздумами на заявлену тему. Через декілька абзаців знайомимося з самим мовцем – Доном Хозе Перейрою. Екзотичний персонаж прогулюється українськими степами з ірландським сетером на ім'я Родольфо. Образ собаки максимально персоніфікований. Дон Хозе розмовляє з ним, як з людиною, близьким товаришем, а собака подумки йому відповідає. Бачимо, що наратор має доступ до внутрішнього світу обох суб'єктів. Він розповідає, що мандрівка Дона Хозе розпочалася в Берліні, далі – Москва, а вже звідти персонаж потягом відправився в Херсон. Заднім числом згадується дорога у потязі та краєвиди з вікна. Нарація рясніє такими словами, як сцена, театр, декорації, що відіграють сигнальну роль. Минулий час оповіді змінюється на теперішній, а рух продовжується прогулянкою на велосипеді, пізніше – пішки. Усі змальовані образи апелюють до сенсорних органів чуття: слуху, зору, нюху, смаку, дотику. Дорога не видається дійовим особам легкою («...поледве-ледве сунемо степами»), проте, спонукає до творчості: «Переваги ваги ми втрачаємо власну вагу у степах. Поволі-волі ми увіходимо в велику волю степів» [134, с. 395].

У другій частині дізнаємося, що «еспанець Дон Хозе Перейра, з фаху свого тираноборець» [141, с. 396], і тут він має свою місію. Спочатку наратор інтригує, стверджуючи, що він не знає, чому ці двоє приїхали з Іспанії в степи, але обіцяє розв'язати цю загадку. Однак, бачимо, що він претендує на всезнання, розповідаючи про аристократичне походження згаданих персонажів, їхній родовід. При цьому наратор використовує прийоми комічних порівнянь. Подібні відхилення від основної історії в наратології називають паузами. Сюжет розгортається динамічніше з моменту повідомлення про намір Дона Хозе Перейри вбити фашистського диктатора Прімо-де-Ріверу. Де



переховується останній ніхто не знає, тому Дон Хосе вирішив покластися у цій справі на інтуїцію собаки, яка ткнула на мапі носом прями́сінько у степ. Змальовуючи ситуацію, наратор відверто іронізує. Комічний ефект творить сама мова персонажа та нехитрі вірші, які він цитує.

Третя частина стилістично маркована та наповнена кількома акцентами: 1) увага прикута на середину часового відрізка, явища, події: була середина серпня, середина дня, середина неба, середина подорожі, посеред степу; 2) усі визначення подані через відсутність: «Степ – це те, чого немає. Немає ні гір, ні гаїв, ні озір» [134, с. 398]; 3) яскрава поетична образність: «дум як ...монотонна монгольська оркестра, ...що гудить і глушить вуха, скаженими крилами бився об мідну непереможну шайбу, дзвенів, верещав, яча...в» [134, с. 399]; 4) наявність сталих порівнянь, як-от «Степ був як шайба» [134, с. 398].

У четвертій частині з'являється експліцитний автор із голосною заявою: «Я, автор цієї повісти і отець Дона Хосе Перейра та його приятеля, рудого сетера Родольфо, так само як і багатьох інших персон, реальних і нереальних, що є в тій повісті, і багатьох речей у ній... дуже люблю і поважаю пролетаріят, тільки ще куди глибше і повніше» [134, с. 399]. Іронічна «ода» пролетаріату звучить протягом усього твору. «Побачивши людей, що накладали снопи на гарби, і вирішивши, що то є пролетаріят, він (Дон Хосе Перейра) полюбив цих людей і став наближатись до них» [134, с. 400]. Дон Хосе Перейра невпинно говорить до Родольфо, в якого зауважуємо виразні людські реакції. Наприклад, коли Дон Хосе зачитав йому свого вірша, пес раптом заговорив: «Як вам не сором римувати «очі» і «ночі»!» [134, с. 402]. Таким чином, висміюється традиційне віршування і тривіальні рими, що не мають нічого спільного з мистецтвом.

П'ята частина знаменується карнавальним переродженням Дона Хосе Перейри в Данька Харитоновича Перерву, «степовика і члена степового райвиконкому» [134, с. 404]. Цьому сприяла атмосфера степу та пекуче сонце, що перетворило іспанця на свого: «Це, щоб ви знали, бісової душі камуніст, Данько Перерва. А ото попереду біжить його гидолової віри рудий собака»

[134, с. 404]. З цього моменту персонаж перебуває у двох іпостасях. Опинившись в українському степу, мисливець Данько раптом стріляє у зайця, незважаючи на заборону полювання в цей час. Цей нічим не мотивований вчинок загострює напругу і стає причиною подальшого руху-втечі: «Ми тікали від скандалу, тепер тікаємо від смерті» [134, с. 407]. Дійство супроводжують вірші, що їх намагається скласти утікач. Автор кепкує зі свого персонажа та його відчайдушних спроб до римування: «Муці... руці... гнуться... каруці...», – добирає він рідкі слова і не міг видерти рядок із полинів пам'яті...Штуці...розпуці...мнуться...перуці...» [134, с. 406].

З шостої до чотирнадцятої частини прологу описано, як камуніст Данько Перерва, вистріливши у зайця в заборонений час, почав тікати від покарання. Куркулі ж переслідували його без упину, бо не гоже порушувати правила полювання. Під час обдумування стратегії втечі, з'являється випереджувальна розповідь про пізнішу подію. Ж. Женетт називав її пролепсисом. Наприклад, у 10 частині читаємо: «Його думки кружляли навколо кінцевої сцени дня. Він... востаннє прискорить крок і дуга зникне з очей. Він перейде ще пару кілометрів і вибере собі місце ночувати. Він скине чоботи, і розкіш розіллється по всьому тілу. Він здійме рушницю... Він одігне зайця...» [134, с. 408]. Також вибивається з часу дії альтернативна історія, що стосується вірного друга Родольфо, яку змальовує сам господар. Використовуючи майбутній час, Данько розповідає про перспективу іншого життя для рудого сетера: «...ти матимеш щороку золоті медалі, але ти втратиш свого друга і товариша Данька Харитоновича Перерву» [134, с. 409]; «А той козак, що буде тобі, о Родольфо, за хазяїна і друга, битиме тебе в таких випадках...» [134, с. 409].

Ще одну паузу в історії творять спогади персонажа. Так, у 12 розділі прологу Данько «згадав далекий хутір, де він народився й пережив свого життя перші роки» [134, с. 410], а також про блакитнооку Дуньку – перше кохання. Зрозумівши, що куркулі женуть його в степовий хутір, Данько Перерва знову почав обдумувати тактику втечі. Більшість тексту присвячено опису населеного пункту, природи довкола.

У передостанній частині прологу знову відбувається містифікація. Утікаючи від куркулів, Данько приліг спочити. І ось бачить у сні, що він знову «Дон Хозе Перейра, подорожній і тираноборець з далекої Барселони. Йому снився доктор Леонардо, медик і природолюбець, прекрасна Альчеста і багато інших облич, яких він зроду не бачив у житті і які були в цьому сні знайомі й звичайні» [134, с. 416]. Щоб геть збити читача, наратор заявляє, що куркуль Щовб вдарив Данька Перерву сокирою по голові і той вмер. Але у наступній частині знову відроджується Дон Хозе, а поруч з ним і сетер Родольфо. Автор грається своїми персонажами-маріонетками: вбивши одну іпостась, він воскрешає іншу. На авансцену знову-таки виходить тираноборець із Барселони, що має на меті якусь дуже важливу справу. Вважаємо промовистим останній абзац прологу: «І Дон Хозе Перейра став вигадувати текст кореспонденції до італійської газети «Воче-Дель-Пополо». Я гадаю, що при цьому він споменує прізвище доктора Леонардо» [134, с. 417-418]. Це пряма вказівка, що наступний текст – фікція, матеріал для газети. Однак маємо справу з нетрадиційним наративом, тому реципієнт може зорієнтуватися не одразу. Проаналізувавши твір, ми дійшли висновку, що в ньому актуалізуються майже усі ознаки меніппеї, а організаційним елементом більш високого рівня композиції є феномен ненадійного наратора. Це те, що сам Майк Йогансен називає «оповіданням вищої структури» [134, с. 642].

Меніппея передбачає багатофабульність і багатосюжетність. Саме тому варто визначити основну фабулу і додаткові, «фальшиві». Як вже було згадано, у пролозі йдеться про те, що Дон Хосе Перейра вигадує текст кореспонденції до італійської газети. Відтак весь подальший текст – це творчість персонажа, що становить основну історію. Він komponує сюжети і переймає функцію режисера-постановника. Його нарація – наскрізь ненадійна. Неодноразово підкреслено схематичність, несправжність певних персонажів. Читачеві запропоновано фальшивий сюжет, який служить декорацією оповіді. Наратор вголос заявляє, що все, про що він говорить, – фікція. Це абсолютно новаторський прийом, який полягає в тому, що така відвертість відштовхує,

читач не йме віри і сприймає все сказане обережно. Ненадійний наратор подає факти, як вигадку, брехню, забавляння. Зазвичай, реципієнт не готовий до сприйняття такої гри, диспаритету з автором – ситуації, коли «руйнуються логічні зв'язки між подіями, порушується просторово-часовий континуум» [57, с. 23]. Маємо справу з неміметичною літературою, нетрадиційними наративними формами, які резонують із усталеними літературними стандартами. Осягнути це – непросто, тому перед читачем розгортається естетична головоломка, що випробовує його на кмітливість.

В епілозі наратор розкриває карти і зізнається, що вигадав основних персонажів. Другорядні персонажі, на несправжність яких не забував вказувати наратор, – це типи, які виявилися «живими» характерами. А ті, про кого йдеться в заголовку, – продукт фантазії вмілого наратора. І тільки у післяслові хитрий автор цієї складної історії признається, як будувався роман і що є «справжнім» у його розповіді. Це – гра з фікційним світом, його рецепцією.

На цьому етапі перейдемо до аналізу порядку розповіді та ефектів, що виникають при цьому. Початок прологу стилістично маркований під «філософські» міркування. І тільки з моменту «Так казав подорожній Дона Хозе Перейра до свого друга, ірландського сетера Родольфо, ідучи з ним удвох у степах» [134, с. 393], починається історія. Таким чином ми знайомимось із персонажами, місцем дії. У книзі другій буде названа конкретна дата – літо 1928 року. Фрази «Так казав», «Тепер згадай», «Так приблизно думав», а також минулий час дієслів вказують на те, що подія вже відбулася і наратор її відтворює. На макро- і мікрорівнях існують порушення різного порядку. Текст містить низку анахроній. За допомогою аналепсисів передано те, як персонажі потрапили в Слобожанську Швайцарію, яка в них місія, Данько згадує хутір, де він народився, історії юності. Ця інформація побудована на комічних ситуаціях та каламбурах. Пролепсиси відображають стратегію втечі Данька від куркулів. Найчастіше дія відбувається ввечері або вночі, що пов'язано з основною інтригою, в центрі якої – Леонардо і його майбутня коханка Альчеста, яка не змінює свого статусу протягом твору. Обігрується стереотипне сприйняття;

зміщуються «високе і низьке» (любов і тілесність), різкі контрасти і переходи від одного до іншого. А фантастичні витівки подано так, що вони справляють враження реальної події.

Розповідь про доктора Леонардо і прекрасну Альчесту охоплює 4 дні. Оскільки маємо зразок нелінійного роману, то розповідний рух тут специфічний. Книга перша займає 17 сторінок про 1 день. Книга друга починається з вечора першого дня, охоплює весь другий день на 36 сторінках. Книга третя охоплює третій і четвертий дні, займає 35 сторінок. Темп оповіді не є динамічним. Книга перша розпочинається резюмуючою розповіддю про подорожнього, який, якщо не вміє бачити, то нічого путнього й не побачить. Як виявиться пізніше, подорожнім є не персонаж-маріонетка, а саме читач, який мандрує текстом. Експліцитний автор-режисер відкрито підкреслює схематичність та ігровий момент творення сюжету: «...назв'їм його (подорожнього) Леонардо – і умовмося, що він з фаху свого доктор і бачив усякі краї» [134, с. 418], а далі: «Отже, Леонардо, подорожній і лікар, обіймаючи за талію, скажемо просто й без претензій, Альчесту...» [134, с. 419]. Він наче у «реальному часі» вигадує героїв, сюжет і запрошує читача до співтворчості. І, що важливо, усіляко це акцентує: «Але для легендарної баби (створеної нашою фантазією) було по дорозі багато цікавого» [134, с. 419]. Усі дійові особи фантастичні, умовні, однак одразу прийняти це важко, так як це нетиповий художній прийом. Читач перебуває в сумнівах і вагається, чи довіряти наратору.

Перериваючи сюжет частими відступами, паузами, вставними розповідями, наратор ненадовго повертає на сцену доктора Леонардо та знайомить нас з Альчестою. Проте в дійство вплітається химерний діалог селянина Черепахи (символічна назва, бо той не спішив у дорозі) з конем Володькою. Ознаки людини і тварини зміщені в цих двох образах. Автор-наратор знову ж нагадує про умовність розповіді: «Просто за спиною подорожнього, доктора Леонардо, скажімо, розлігся перший краєвид» [134, с. 423]. Альчесту описано як наївну панночку, а сам текст наповнений

вигаданими історіями та ретроспективними картинами, перебільшеннями, каламбурами («кінь у калюжі утопився»). Усі персонажі, що постають перед реципієнтом, створюють і цитують банальні вірші. Автор-наратор не стримується від коментаря і на цю тему: «Я не можу засудити доктора Леонардо за те, що він склав такий ніжний вірш для неглибокої і неосвіченої жінки» [134, с. 426]. На такій ноті наратор залишає «нашого доктора Леонардо» та повертається до «вигаданої нами абсолютно нереальної баби і до другого, на совість сказати, теж вигаданого, абстрактного персонажа – селянина Черепахи» [134, с. 426]. Здається, всезнаючий та всемогутній автор жонглює образами, як ляльками у театрі, запрошуючи свого читача до інтелектуальної гри під назвою «експериментальна авантюрна повість». А основною ознакою нарації в романі є ненадійність. Наратор звертається до читача: «Уявлю собі, що ці два альгебраїчні знаки зустрілися немов плюс і мінус у тім конкретнім геометричнім місці, де вулички з Бахтину увіходять у базарний майдан. Баба, коли б вона була живою, реальною бабою, саме встигла б дійти до майдану і зустріти Черепаху, що, роз'ятрений незчисленними промовами до пасажирів і перспективою випити, промовляв уже сам до себе, хоч і дуже голосно» [134, с. 427]. Тим самим він наче попереджає не сприймати всерйоз ці схематичні образи: «Її (баби) просто не було – адже ж ми попереджали читача, що це персонаж вигаданий, суто абстрактна величина, альгебраїчний знак, а не жива людина» [134, с. 428]. Майк Йогансен структурував унікальний тип комунікації та рецепції. Читач часто губиться у художньому світі, його переповнює невпевненість, адже ніщо у цій пригодницькій розповіді не вселяє довіри. Попри це, цікавість зростає, адже реципієнт хоче зрозуміти, що ж відбувається у цьому містифікованому часопросторі.

Виникає враження, що весь текст – це діалог автора-фокусника з читачем. І цю хитру розмову супроводжують сцени з химерними персонажами. Наратор наче відвів реципієнта вбік, від доктора Леонардо та Альчести, які залишились на самоті. І він не стримується, щоб не покепкувати з самого читача:

«Аморальний читач міг уже бозна-що подумати про них, зважаючи на небезпеку такої подорожі для двох ставних, живих людей з гарячою італійською кров'ю в жилах» [134, с. 428]. Сам доктор Леонардо згадує про фабульні закони, якими повинні керуватись персонажі. Виникає думка, наче персонажі розуміють свою фіктивну роль. Їхніми устами говорить веселий автор, що, як тільки видається нагода, одразу ж розмірковує про літературу, як-от: «...прозаїчні лірики...пишуть або вірші, що нічим не різняться від прози, або прозу, що нагадує дуже погані вірші» [134, с. 430]. Такі слова-сигнали, як театр, сцена, дія та інші спонукають до думки, що роман – це і є «жива» постановка автора-режисера. Наприклад, різка зміна ландшафту подається так, «неначе на сцені включили лісові лампи, замість степових» [134, с. 430]. Опис природи у патетичному стилі викликає комічний ефект. Якщо спочатку йдеться про Дінець, гори і ліси, то пізніше – про комарів, бджолоїдів, птахів. Наприклад, «Це, о Альчесто, комарі, і вони не над лісом, а над нами» [134, с. 431]; «В історії полювання є не один випадок, коли мисливець хапався рушниці й стріляв у муху, гадаючи, що то качка летить над кущами» [134, с. 431]. Доктор звертається до Альчести з проханням уявити навколишню класу: «Ти бачиш...Ти чуєш...Подивися на ліс...» [134, с. 430]. Таке стилізоване письмо-пародія на творчість провокують посмішку реципієнта.

Здається, як тільки читач знайшов стабільність, впевненість, наратор вибиває з-під ніг цей ґрунт. Кожна наступна частина заперечує попередню. Наприклад, після «поетичного» опису природи наратор повідомляє, що приблизно так би змалював Слобожанську Швейцарію Леонардо, якби був прозаїчним ліриком, але ж він лише лікар-венеролог. А тому можемо зробити висновок, що персонажі не є основними у цій парадигмі тексту, бо за них (замість них) говорить інша інстанція. Наратор продовжує свою розмову: «Свідомий і освічений читач знає те, що каже нам наука фізіології про деякі людські потреби, а саме, що вони абсолютно невблаганні й неминучі. Сила цих потреб така, що, будши затримані і невдоволені, вони крушать усе на своїм шляху: мораль, звичаї, закони, сімейні вузли, найдорогше для тих самих людей

вони крушать, як лавина. Такий голод і така любов» [134, с. 433]. Здавалося, поруч із коханою персонаж повинен думати про жінку, проте його більше хвилює дерево. Саме йому він і присвячує наступний вірш. Часта апеляція до читача творить ефект зближення: виникає враження, що спілкуються друзі, які, проте змушені завуальювати свою розмову. Таким чином імпліцитний автор підморгує читачеві і дозволяє ненадійному наратору говорити.

Книга друга розповідає історію Леонардо та Альчести, що опинились у хатині «дрворуба, а тепер древонасадця», де мало відбутись «закорінення нового життя» [134, с. 436]. Спостерігаємо також зміщення реального та ірреального, наприклад, коли сні продовжуються наяву або співіснують паралельні версії фікційної дійсності. Усі назви та ситуації мають комічний характер і нагадують каламбури. Всезнаючий наратор, кепкуючи на літературні теми, все ж детально ознайомлює читача з історіями кожного, хто з'являється в дії. Усі персонажі взаємопов'язані: легендарна баба виявляється першою дружиною дрворуба. І цей факт вимагає від реципієнта ще більшої уваги. Наратор звертається до читача: «Уявіть собі...», «Тепер вам легко буде уявити собі...», «Я вимагатиму від вас ще куди дужчого напруження уваги...» [134, с. 443]. За сюжетом, дрворуб вигнав свою дружину з двома дітьми взимку, щоб не об'їдали його. Один син пропав, а інший приходить час від часу до будинку, намагаючись поговорити з батьком. І ось знову древонасадцю здалось, що хтось шарудить у ліщині. Він вибігає з рушницею з хати, залишивши Леонардо та Альчесту наодинці. Відбувається гра з горизонтом читацького очікування: наратор з іронічною посмішкою озвучує, що розуміє свою повинність пояснити, що відбувалося далі. Але лунає постріл і режисер не бариться докоряти неуважному читачу, який вже міг забути про господаря, котрий бігає з рушницею. Виникає враження, наче на одному екрані відображено панорамне бачення художнього світу і дії, що відбуваються паралельно. Тож можемо зробити висновок, що у творі актуалізована нульова фокалізація, а наратор говорить із позиції деміурга. Змінюючи картини-кадри, він прямо вказує: «Забудьмо про доброго древонасадця й полишімо його



вирішати свої сімейні справи за допомогою його непристрільної берданки... Покиньмо його і подивімося на чабана, що так солодко грає на сопілку» [134, с. 447-448]. І знову в центрі уваги доктор Леонардо. Розуміємо, що поцілунок таки не відбувся. Емоційний Леонардо пропонує Альчесті залишити це місце і продовжити мандрівку, проте його мучить непереборне бажання хоч на мить розлучитись із дівчиною. Блукаючи гушавиною, він втрачає свідомість, і, таким чином, випадає з гри. На зміну одразу приходиться інший, уже згадуваний персонаж – студент Перебийніс. Він гордо розповідає історію своєї сім'ї та одразу ж зізнається в коханні прекрасній Альчесті. Відчуваємо гострий сарказм, що стосується любовної лінії. Дівчина помітно сумнівається, знаходячись між двома чоловіками. Та переконливим аргументом стає повідомлення в газеті «Воче-Дель-Пополо»: Доктор Леонардо Пацці, як виявилось, є ніким іншим, як Доном Хосе Перейра. Це вражає молоду дівчину, і вона мало не падає у воду. Бачимо штучно створений момент для подвигу: студент Перебийніс рятує Альчесту і стає новим її коханням. І ось вже ці двоє мандрують Дінцем. Подібні текстові пасажі зорієнтовані на матеріальне: тілесність, надуживання їжею, надмір питва. Відбувається зміна фрейму: високі моральні теми знижуються до стереотипу, банальності. Зауважимо, що стиль і манера розповіді, незалежно від того, хто говорить, – завжди однакова. Наприклад, Орест Перебийніс каже: «Коли б я був ваш доктор Леонардо, – додав він похмуро, – я почав би розповідати вам про слово Бешкинсь і що може значити це тюркське слово...», далі: «Але я не доктор Леонардо (як, утім, і він не доктор Леонардо, а просто собі якийсь я еспанець Дон Хосе Перейра) і замість статистичних даних про сифіліс у Бешкині розповім вам казку про Велику Любов, бо, нарешті – що таке є й той сифіліс, як не знак від Великої Любови» [134, с. 451]. І знову автор зміщує акценти, перевертає сенси з ніг на голову: аргументацією до вище заявленої тези стає химерна історія про діда та собаку. Це відверта гра з рецепцією, адже читач очікує щось зовсім інше. На антитезах будуються історії про селянина Черепаху та його коня Володьку, про дроворуба, що став деревонасадцем і т. д. Альчеста відкрито гидує ними та

починає розмову з Перебийносом про його народ. Орест емоційно розповідає про долю цих людей і відчуває себе одним із них. Після того, як його розповідь закінчується, автор прибирає персонажа зі сцени: «...Орест Перебийніс ураз повернувся ліворуч, колосальним стрибком упав у ліщину і зник з очей» [134, с. 457]. Перипетії з бандитом, роздуми про людське життя, шляхетність, поєднана з дикунством персонажів (Леонардо, Перебийноса), і забавляння у лицарство – є невеличкою частинкою більшої гри.

Режисер-постановник щораз підкреслює, що актори цього дійства лиш фантоми, привиди, алгебраїчні формули. А весь твір – абсурдний факт, гротескне сполучення несподіваних чужорідних елементів. Ось на авансцену, наче на поклін, виходять усі персонажі, про яких йшлося раніше. Розчарована цією мандрівкою Альчеста розуміє, що кохає лише свого Леонардо. І, мов за допомогою чарівної палички, автор-фокусник повертає у дію Доктора. Той говорить про наклепи з газети, показує спростування, що містяться у свіжому номері. У цей мелодраматичний кульмінаційний момент Леонардо зізнається у коханні своїй дамі. Усі персонажі знімають шапки, а безпритульний – вошу. Остання частина складається з одного речення: «Їдьмо на станцію, – сказав селянин Черепаха. – Сідайте!..» [134, с. 471].

Книга третя розпочинається із заперечення останньої картини: «Проте на станцію ніхто не поїхав» [134, с. 471], і цілу сторінку автор-наратор говорить про те, що кожному з персонажів уже пора в дорогу: «Правда, пора була до потяга. Правда, селянин черепаха вже завів свого вірного коня Володьку поміж голоблі і запрошував його лізти в хомут. Правда і те, що студентів Перебийносові завтра треба було вже слухати лекцію про диференціали. Правда й те, що доктор Леонардо і прекрасна Альчеста вже стомилася, перебувавши в Слобожанській Швейцарії, і прагнули побачити інших містин і міст. Правда й те, що вони вже заплатили доброму древонасадцеві за нічліг і скромні харчі...» [134, с. 471]. Виникає питання, чия це правда. Ненадійний наратор творить свій текст, що ґрунтується на дихотомії правда-брехня. «Правда й те, що сонце вже скрадалося підліссям, шукаючи в цьому ундервуді

грибів, і продиралось буйними кущами, не хряснувши гілочкою, не зашелестівши листком, як дика, обережна, насторожена оранжева тарілка» [134, с. 472]. Внизу сторінки у виносках подано пояснення: ««Underwood», товаришки машиністки, значить «підлісся», да просвітить світ істини ваші кучеряві голови» [134, с. 472]. Розуміємо, що цей елемент паратексту корелює зі всією структурою розповіді. Зазвичай, ця інформація вважається правдивою, однак, експериментальний статус твору засвідчує такий прийом як вказівку присутності ненадійного наратора.

Невід’ємним атрибутом карнавалу є маска, переодягання. Справжнім видовищем є повернення Дона Хозе Перейри, що знову постає із мертвих: «...за зауером виткнулась чорна постать в еспанському сомбреро – чорний бриль, насунутий був постаті на самі брови, а чорні брови зсунуті над носом. За постаттю виткнувся з кущів рудий сетер Родольфо, стримуваний коло хазяїнової ноги еспанськими прокльонами: — за ногу, херес мадейра, естевано деля madre, за ногу!» [134, с. 472]. Профанації піддається не тільки тема кохання, але й життя і смерті. Поведінка персонажа є зовсім непередбачуваною. Перед промовою «мертвий гість» вирішив приготувати собі справжній національний сніданок, основним інгредієнтом якого є червоний перець. Відбувається стилістична гра зі словом: аналогічну назву має часопис, який паралельно читає персонаж. Інші захопливо спостерігають за цим, а древонасадець коментує: «Ото я предлагаю свій чоловік!.. Закуску поміає правильно» [134, с. 473]. З «перцем у голосі» чоловік почав мовити про те, що вся історія, що відбувалась з ним – брехня. Його не вбито у херсонських степах, а газета «Воче-Дель-Пополо» знову ввела усіх в оману. Щоправда, поки він вернувся до Іспанії, великого диктатора було вже скинуто. Цей факт Дон Хозе легко приймає: «Така доля неорганізованого, анархічного революціонера» [134, с. 474]. А далі каже: «Тож, як сказано, я живий і ще стрілятиму!» [134, с. 474].

У третій частині є виділяємо абзац, де Дон Хозе пояснює, чому затримує усіх на сцені: «Вам не можна їхати на станцію. Той самий могутній вершитель

моєї й вашої долі, що примусив мене, тираноборця, тікати в херсонським степу від куркулів на сміх усій читацькій публіці, той самий, що так довго не давав з'єднатись докторові Леонардо з прекрасною Альчестою, що деяким читачам аж слина звисала з губи, той самий творець не може пустити вас на станцію. Редактори й критики б з'їли того творця живцем, щоб він примусив пролетарського студента Перебийноса платити Черепасі аж про три карбованці за підводу» [134, с. 475]. Здається, у цій ситуації Дон Хозе Перейра мовить від імені самого автора-режисера й оголошує його волю, роздаючи команди кожному з акторів: Орест піде на станцію «і переживе при цьому все, що належить йому пережити, згідно з планом» [134, с. 475-476], доктор Леонардо і його прекрасна Альчеста поєднуються «на розраду здоровим, повним життям читачам цієї їхньої повісті» [134, с. 476], Велетенко змінить маршрут і поїде у Москву, а селянин Черепаха підбере по дорозі букет хвороб. Для Дона Хозе характерними є неочікувані появи/зникнення. Починаючи з V розділу книги третьої, наратор залишає персонажів у спокої та фокусується на природі, описуючи мальовниче озеро, жуків, качок. Бачимо у тексті кількаразове повторення про зміни у природі. Ляльки-герої знову вирушили стежиною до хатини дроворуба. Роздуми доктора рясніють інтертекстуальними порівняннями з основним святилищем ісламу – Каабою. Дорога описується детально та поетично: полохливий заєць, лис, що шукає наживу, качки на озері, що перегукуються між собою. XI частина становить пародію на мислення історика зоології. У псевдонауковому стилі подається каламбурна розповідь про «акт комбінаторного мислення: випити і закусити» [134, с. 482]. Аналітичні процеси підводять до питання, за які ж гроші можна випити і закусити. Математичне обчислення видає результат: варто заробити ще грошей. І стаття про якогось там черв'яка, що живе на дні Тихого океану – це якраз те, що треба. Наратор кепкує з цього і наголошує, що людина – це та сама тварина, яка керується інстинктами.

Наступна сцена змальовує старого селезня перед польотом, який летить вже добре знаними шляхами. Проте, студент Перебийніс налаштований на

полювання. Дивно, але Орест не зміг вистрілити, настільки зачарувала його симфонія качиних крил. Далі ідуть два вірші, два різні сюжети: один про Мертвого Крижня, а інший – про убитого стрільця. Ось перед читачем знову доктор Леонардо та Альчеста, що ніяк не можуть залишитись наодинці, бо цього разу на заваді стали комарі. Історія про усіх персонажів-ляльок відходить на другий план, а на першому – ніч. Ні історія про Ореста і Климову корову, ні про доктора і його прекрасну обраницю, ні про вовка та коня Володьку, ні про селянина Черепаху не затьмарюють краси природи. Здається, що ближче до фіналу, тим неймовірніші історії відбуваються з персонажами. Автор, «взявши за руку розумних читачів і прекрасних читачок», водить їх просторами свого роману. Він не відкриває до кінця любовну інтригу твору, але натякає, що задоволення доктора, що тривало лічені секунди, яскравіше від галюцинацій. В цю інтимну мить перед очима доктора з'являється Дон Хозе Перейра, між бровами якого біжить сірий вовк, що позначає собою тугу. Леонардо сниться, що його Альчеста віддається і Дону Хозе, і студенту Оресту. На тлі темної ночі наратор не забуває про селянина Черепаху, який збирається на риболовлю без вудки, проте з двома пляшками горілки. Таємна і темна пора доби ворожить і з Перебийносом, який раптом опиняється у хатині древонасадця, наче транслюючи сон Леонардо. Усе химерно переплітається, кожен персонаж потрапляє у чудернацькі алогічні пригоди. Боротись із ніччю, що творить чудеса, вирішив слюсар Шарабан. Взнявши молоток, він захотів повибивати зорі, на місці яких залишились бліді сліди.

Над ранок наратор знову згадує про доктора Леонардо, який наче бореться за свої права на роль, говорячи: «...я не тільки трагедійний хор у цій флоро-фаунній комедії. Ні, я головний коханець цієї книги, її нещасливий П'єро і коли мої ремарки, коментарі та глосиє декоративна оздоба, то любов моя реальна...вона дає мені право жити серед цих долин і пагорбів вічно» [134, с. 503]. Патетично заявивши про свої невимовні страждання, доктора поглинають тартарари. Голос наратора звучить дуже яскраво, вже не ховаючись за репліки дійових осіб. Древонасадцю сказано жити, як і селянину Черепасі,

його коневі Володьці, слюсарю Шарабану, навіть Оресту Перебийносу. І коментує це розповідач так: «Що ж. Вони сприйматимуть природу просто, як перепели і пшениця....Тільки вони, наші діти будуть справжньою частиною нашого ландшафту. Тільки вони будуть справжні в усьому, наші соціалістичні діти» [134, с. 505]. Після цього реалізовано цікавий наратологічний прийом: автор-розповідач звертається до персонажа, а той, у невласне своїй манері відповідає, вдаючи з себе інтелігента, згадуючи складні дефініції, Фіхте і Гегеля. У кінці подорожі перед очима читача залишаються, здавалось би, другорядні персонажі, що є типовими. Проте саме вони спостерігають мальовничі контури Слобожанської Швейцарії.

В епілозі йдеться про те, що сталося зі всіма персонажами за десять років, але останній абзац-одкровення спантеличує: «...ні Дона Хозе Перейра, ні доктора Леонардо, ні прекрасної Альчести ніколи не було на світі і вони не їздили ні в далекі степи, ні в Слобожанську Швайцарію. Я їх вигідав» [134, с. 506].

Тільки післяслово розставляє усі елементи на свої місця. Подається переклад епіграфу, в якому зазначено, що головним героєм «ландшафтного оповідання» є природа, а всі персонажі – лиш картонні декорації. З усією відданістю і любов'ю тут описані лиш степ та лісостеп: «Ніде не написано, що автор у літературному творі зобов'язався водити живих людей по декоративних пейзажах. Він може спробувати, навпаки, водити декоративних людей по живих і соковитих краєвидах» [134, с. 508]. Мова розповідача індивідуалізована, стилістично багата. Відкривши основну інтригу книги Пейзажу, наратор говорить: «Тож а Dios! – прощавайте – як кажуть еспанці» [134, с. 508]. Ці слова вважаємо сигналом-вказівкою суб'єкта мовлення – Дона Хозе Перейри, який є ненадійним наратором та автором оповіді про подорож доктора Леонардо і його прекрасної Альчести. Він прочитується як режисер лялькового театру (саме так він називає всіх персонажів), сценарист, який характеризує, насамперед критикує персонажів. Згадаймо, «народження» дійових осіб: «Із декоративного картону він [автор] вирізав людські фігури,

підклеїв під них дерев'яні цурпалки, грубо розмалював їх умовними фарбами...» [134, с. 508].

Можемо стверджувати, що на екстрадієгетичному рівні функціонує наратор та імпліцитний читач, фокалізатор та імпліцитний глядач. Для наратора в аналізованому тексті характерні такі риси: експліцитність, дієгетичність, високий ступінь виявлення, він – антропоморфний, єдиний, суб'єктивний, всезнаючий, всюдисющий, зовнішньо-сфокусований, професійний, ненадійний. Маркери «візуального» плану («бачимо», «погляньмо», «уявіть собі» тощо) визначають екстрадієгетичного фокалізатора.

На дієгетичному рівні функціонують персонажі історії. Їхня експресивна поведінка і чудернацьке мовлення творять один сюжет. Основна подія іншої сюжетної лінії – написання Доном Хозе Перейрою замітки в газету «Воче-Дель-Пополо». Таким чином, Дон Хозе – «пощеплена надвоє дійова особа» [134, с. 579] – ненадійний наратор і персонаж.

Метадієгетичний рівень – рівень історії в історії. Сюди належать численні сні персонажів, спогади, мрії. Велику частину роману становлять «філософські» міркування на різні теми. Саме з роздумів про подорож розпочинається твір. Цікавим є трактування закону причиновості. Окрему увагу заслуговують відступи, присвячені літературним темам та прихильності до пролетаріату.

На нашу думку, Майк Йогансен створив інтелектуальний роман, для сприймання якого потрібен підготовлений читач. Художня тканина тексту засвідчує експеримент з формою, де персонажі – це театральні ляльки, основний закон – алогічність, основний принцип – тотальна іронія. Не можна оминути увагою неймовірну стилістику: на сторінках роману можемо простежити уважно дібрані слова, словосполучення, що в сукупності утворюють переносне значення. Якщо футуристи розвивали свою творчість через гостре заперечення традицій, то Майку Йогансену більш до вподоби стала трансформація явища, яка полягає у додаванні до сталого розуміння чогось зовсім нового, що в сумі творить несподіваний ефект. Погоджуємось із

думкою дослідниці Я. Цимбал: «Проза М. Йогансена – це іронічна стилістична і словесна гра, розбавлена елементами абсурду й чорного гумору, що нерідко задає їй сюрреалістичну тональність» [134, с.22]. У цій прозі еклектично поєднуються і театр, і живопис, і музика, і кіно. Наратор грає усіма відтінками слів, перетворюючи їх зміст на зовсім інший; відверто насміхається з наївного сприймання читача, бо ілюзію не слід приймати за реальність. Карнавал з його умовністю, гротеском, фарсом, масками, гіперболізованістю, ексцентризмом є тією платформою, що дає змогу художньо виразити серйозні та глобальні речі. Саме в такому контексті органічно функціонує ненадійний наратор. У творі спостерігаємо такі ознаки ненадійності: прямі заперечення у мовленні, підвищена емоційність, експресивність та суб'єктивність, апеляції до читача, численні експліцитні рефлексії щодо правдивості сказаного, паратекстуальні маркери (заголовок, епіграф, виноски).

Унікальна наративна організація роману Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...» створює ефект написання роману в «реальному» часі, на очах у читача. Структура тексту ускладнена різними наративними прийомами, що, водночас, увиразнює різні рівні читання. Вважаємо, що Майк Йогансен здійснив неймовірний експеримент: за допомогою гри змодельовав нового читача, готового сприйняти таку гру. Роман «Подорож доктора Леонардо...» є зразком нетрадиційного наративу. Тут подія як така втрачає свій статус. Це виправдано, адже у тексті реалізована меніппейна традиція, характерними ознаками якої є різні види комічного (від каламбурів до іронії); мовні забавляння, що будуються на використанні внутрішньої форми слова, його різних значень, оксюмору, антитези, контрасту; змішування віршів і прози; поєднання високого і низького (наприклад, теми кохання і тілесності, фізичного потягу); зміщення хронотопу; фантастичність та відсутність причиново-наслідкових зв'язків виправдані нарацією вищої структури; численні «філософські» міркування, недоречні промови та ексцентрична поведінка персонажів; порушення норм різного порядку (від морально-етичних, ідеологічних до традицій творчості та Погоджуємося із твердженням У. Еко:



«Якщо вже минуле неможливо знищити, оскільки знищення веде до німоти, його треба переосмислити: іронічно і без наївності» [111]. Майк Йогансен використовує читацьку довіру, порушуючи усі горизонти очікування. Складний заголовок наче виводить основних персонажів твору. Однак головним героєм є той, хто говорить. Доктор Леонардо Пацці та прекрасна Альчеста творять «фальшивий сюжет», як і «побічні дійові люди», згадані у тексті. Важливо розуміти, що наратор є ненадійним і проговорюється, дає вказівки читачеві. Така «туманна лінія натяків поступово прояснюється і «приводить до справжньої розв'язки» [134, с. 580]. Майк Йогансен у творі «Як будується оповідання» робить аналіз тектоніки твору Г. Дж. Велза «Недосвідчений дух»: «...ми, так би мовити, заглядаємо в авторський рукопис, у його лабораторію» [134, с. 627], де виділив окремо героїв для читача і для автора. Переймаючи цей прийом, зазначимо, що усі живі і неживі персонажі є дійовими особами для читача, а ландшафти – для писаря Дона Хозе Перейри, який виступає режисером-постановником омовленої подорожі. Отже, роман містить дві фабули: подорож доктора Леонардо і факт написання цієї історії еспанцем Доном Хозе. Це дозволяє нам говорити про ненадійного наратора. Зазначена наративна стратегія полягає у формуванні неоднозначної рецепції. По суті, це випробування критичної здатності читача. Важливо досягнути, що руйнує довіру до сказаного. Проте і тут маємо парадокс: наратор прямо говорить про схематичний сюжет, вигаданих персонажів, але читачеві важко в це повірити, адже в нього немає подібного досвіду. Майк Йогансен виявив винахідливість у викладових формах і змодельовав абсолютно новаторський художній світ. Письменник неодноразово порушує питання рецепції і виховання нового читача. Він відкрито комунікував із ним у своєму творі «Як будується оповідання»: «...коли ви, читаючи, ясно бачите всю машинерію і всі заходи автора, то це значить, що ви до нього доросли – ви йому рівні потенціально» [134, с. 587]. Майк Йогансен вважав, що ідеальний читач повинен бачити в творі авторову усмішку і перо.

Отже, нарративний аналіз роману Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...» дозволяє зробити такі висновки: поетика художньої розповіді вказує на те, що читач має справу з меніппеєю. Звідси – багатоплановість тексту та складний образ наратора, який поєднує в собі кілька інстанцій. Титульний автор конструює текст нового формату, грає зі стандартами, стереотипним сприйняттям, і, таким чином, створює нарративно ускладнений роман європейського рівня, в якому основну функцію виконує ненадійний наратор.

## **2.5. Інтелектуальний експеримент з нарративною формою у романі Гео Шкурупія «Двері в день»**

Перша третина ХХ століття актуалізує пошуки нових художньо-естетичних форм, виражальних засобів. Футуризм як найбільш прогресивний та креативний напрям вияскравився у творчості Михайля Семенка, Олекси Влизька, Гео Шкурупія. Вони оголосили: форма перш за все, «оскільки для них набагато важливіше було те, як написано твір, ніж те, що в ньому стверджується» [231, с. 296-308]. Відтак деструкція зумовлювалася запереченням літературного канону, експериментуванням зі словом, технікою написання, формою, рецепцією. Перш за все «авангардисти орієнтувалися на освіченого читача» [124, с. 123]. Українська критика досить позитивно оцінює прозовий доробок Гео Шкурупія, в тому числі його роман «Двері в день». Однак рецензії та аналіз дослідників рясніють висновками про невмотивованість та строкатість форми (Л. Старинкевич), жанрово-стильову специфіку твору (Ів. Теліга), цінність якого полягає лише в формальному експерименті (Л. Смілянський). «Жоден із заходів літературного оформлення не усвідомлений автором остаточно в його функціональній ролі, жоден з них не загострений до того ступеня, коли його починаєш сприймати естетично...» [231, с. 163].

Рецензенти не шкодують слів, щоб описати «дефекти» роману. Зокрема, Є. Старинкевич зазначає, що «...пародичний тон оповідань про труп і про дикунські пригоди залишається під знаком питання. Це залежить, насамперед, він непевности стилістичного оформлення викладу» [267, с. 788]. «Єдності художніх засобів і словесного оформлення ми не помічаємо, але відміни і строкатість форми не мотивовано» [267, с. 789]. Так Ів. Теліга нещадно критикує роман «Двері в день»: «І дійсно, чи не краще було авторові замість отих фантастичних і непотрібних історій показати саме життя героя в його міщанському оточенні. Було б правдивіше і до речі, а так вийшло – трюки для трюків. Захопившись історійками пригодницького характеру, автор не дав психологічного портрета героя, не намалював реального оточення, в якому перебував герой, а це вкупі не дозволило йому зосередитись на основній проблемі роману – показати боротьбу героя з нездоровим соціальним оточенням. Герой залишається ескізним, ідея твору, не перетілівшись в художній матеріал, зникла, знизивши цим соціальну, а разом і художню вартість роману» [267, с. 794]. Вважаємо, що основною причиною зауважень є нерозуміння природи твору та реалізованої автором наративної стратегії ненадійного наратора. Титульний автор не ставив за мету зобразити складний внутрішній світ персонажів та детально описати зовнішні перипетії. Представлений текст – це формально-змістовий експеримент іншого порядку.

Наступний коментар стосується сюжету: «Невиразність та нелогічність тематичного матеріалу потягли за собою й невиразність в сюжетній будові. Розгортаючи сюжета, авторові не вдалося виконати основні вимоги композиційної будови роману – найти міцний об'єднуючий центр, що органічно в'язав би з собою окремі епізоди-новели» [267, с. 794]. Вважаємо, що таким організаційним центром всього твору є інстанція наратора, яку нижче ми аналізуємо. Не зрозумівши складної організації меніппеї, Ів. Теліга писав: «...роман залишає по собі враження мало впорядкованого. З головних формальних помилок треба відзначити: слабу ув'язку теми з сюжетом, нелогічне її розроблення, відсутність композиційної цілості» [267, с. 796].

Ремарка щодо проблематики теж збиває читача: «Цікаву соціально-побутову проблему автор не зумів втілити в художній матеріал» [267, с. 796]. Не зовсім зрозуміло, чому рецензент акцентує на цьому, адже представників футуризму цікавили зовсім інші теми і питання. Власне неоднозначне сприйняття роману «Двері в день» спонукає до подальших пошуків шляхів досягнення творчості одного із засновників української експериментальної прози.

Аналіз літературознавчих студій творчості Гео Шкурупія засвідчує наявність низки праць, присвячених різним аспектам теорії карнавалізації: карнавальну маску досліджували О. Васильків, С. Журба, на ігрову складову твору та авторські інтенції звертали увагу А. Біла, С. Жигун, конструкцію прозової авторської форми вивчала О. Філатова. Ми зупинимося на теорії меніппеї та спробуємо простежити спорідненість ознак жанру та феномену ненадійного наратора, який є домінантою наративної стратегії роману «Двері в день». Вважаємо, таке зіставлення відкриє ширші можливості для розуміння ідеї твору.

На перший погляд, текст роману «Двері в день» (1931) наповнений протиріччями, неспівпадіннями різного порядку. Тому не дивно, що деякі літературні критики такий експеримент назвали штучним, механічним і вголос заявляли про нерозуміння авторського задуму. Проте якщо згадати структурні особливості меніппеї та композиційну роль наратора – більшість питань зникають. Тому перед тим, як перейти до аналізу роману Гео Шкурупія «Двері в день», виділимо ознаки меніппеї, що актуалізуються у творі: наявність сміхового елемента; неоднорідність нарації, умисне порушення зовнішньої правдоподібності; нелінійне розгортання подій, аналепсиси, гра з читачем; різкі переходи від високого до низького (наприклад, оспівування кохання різко змінюється сценою фізичного потягу Гая до Оксани Совз); фантастичні елементи (сни, мрії, видіння наратора-персонажа) внутрішньо мотивуються пошуком правди; Теодор Гай перебуває у стані зміненої свідомості, мрійливості, нав'язливого бажання до змін, яке він моделює в своїй уяві; еkleктично поєднані такі жанри, як детектив, публіцистична стаття, репортаж,

нарис, нотатки, лекція (псевдонаукового стилю), гумореска, елементи любовної повісті, вірші, що зумовлює полістилістичність та політональність роману; наявні елементи соціальної утопії (оспівування Дніпрельстану).

Архітектоніка роману доволі складна. Перший розділ розпочинається з опису місця та часу дії – пивної, двері якої були відчинені «в нічну напружену метушню великої вулиці» та «наповнений озоном літній вечір» [267, с. 443]. Рівень перспективи дає підстави говорити, що наратор знаходиться всередині цієї будівлі, звідки веде свою розповідь. Назва міста не зазначена, проте певні деталі вказують на Київ. Текст наповнений детальними описами побуту міщан, акцентами на вічні теми кохання, тілесності, мрій. На цьому тлі з'являється трохи сп'янілий Теодор Андрійович Гай, якого наратор змальовує, як нерішучого чоловіка міцної статури. Описуючи хазяїна пивної Степана Терещука і його помічника, відчитуємо цілком зрозуміле негативне ставлення до них Теодора Гая: «Гостре обличчя Степана Терещука з маленькими вусами, з тонкими стиснутими вустами, з хитрими зморшками в куточках, примруженими сірими очима...» [267, с. 445], Дмитро Гамуз бачиться йому «дуже високою людиною з хижим, довгастим, ніби чимось попеченим або подзьобаним обличчям» [267, с. 445]. Двома реченнями описано головну причину Гаєвих душевних мук – дружину Марію з «фйордистими очима, що в її полоні знаходився він уже кілька років» [267, с. 445]. Яскраво та патетично наратор демонструє внутрішню боротьбу персонажа: «Але ж він, Теодор Гай, мусить боротися сам з собою, з своїм безсиллям, з своїми сумнівами!...» [267, с. 445]. Зауважимо, що у першому розділі є кілька акцентів-сигналів, на які слід звернути увагу: 1) сп'янілий Гай міркує про відкриті двері в ніч, вийшовши з яких він може стати мандрівником; 2) йому ввижаються театральні інтриги з романів та фільмів, сцени яких він прокручує у голові; 3) важливим є останній абзац розділу, в якому йдеться про імітацію історії персонажа: «...(Гай) все напруженіше вишукував способу, який зробить його знову мандрівником до мети... Гай фальсифікував дію. Фальсифікована реальність розсипалася на звичайний порошок мрій...» [267, с. 450].

Ліричним відступом від основної дії несподівано стає другий розділ «Передмова». Підзаголовок як елемент сильної позиції скеровує увагу реципієнта, концентруючи у назві основну думку. У розділі йдеться про феномен мистецтва, письма, читацькі потреби («Чи не тому тепер так багато пишуть і так мало письменників?» [267, с. 451]). Тут функціонує експліцитний автор, який іронічно розмірковує про літературний процес і не шкодує яскравих коментарів: «Я вважаю, що найкращі сучасні романісти – це машиністки, бухгалтери, рахівники, кур'єри, зави, помзави, робітники, робітниці, селяни. Ви спитаєте, – чому? Скажете, що це парадокс? Нічого подібного. Придивіться... Вони будують великий роман під назвою «Майбутнє» [267, с. 451]. Він дає підказку щодо сприйняття фікційного світу загалом та головного героя зокрема: «І от тепер кожний з нас мусить погодитися, що всі ми – романісти, що коли ті романи ми не будуюмо, не беремо в них участі як герої, то ми їх komponуємо в мріях» [267, с. 451]. Зазначимо, що позиція читача у творі – завжди активна.

Автор експериментує з принципами організації та структурування художнього твору. Аналізуючи твір, варто брати до уваги рівень дії, де функціонують персонажі; рівень мови, де здійснюється нарація; рівень перспективи, за яким стоїть фокалізатор. У романі «Двері в день» важливо виокремити фактичний виклад подій, адже у ньому синтезуються явища «реального» та ірреального (сни, мрії, марення) світів. Наприклад, після знайомства з Теодором Гаєм у третьому розділі «Річ» наратор попереджає: «Безпосередньо до оповідання ні картина, ні комісійна крамниця не стосуються» [267, с. 452]. Однак одразу ж після цієї тези подано іронічний опис комісійної крамниці та вітрини, за якою «між мисливською рушницею й мідним тазом для варення висить картина невідомого майстра» [267, с. 452], який повторюється кілька разів протягом твору. Окремим абзацом виділене речення: «Картина викликає уяви» [267, с. 452]. Далі описано історію, що її навіює художнє полотно. Відтак, паралельно простежуємо кілька сюжетних ліній, що синхронізуються в площині художнього тексту: 1) еволюція Теодора Гая від простого обивателя до працівника Дніпрельстану; 2) альтернативна

історія дикуна Гая; 3) Теодор Гай як ненадійний наратор та автор роману про самого себе. Важливо розуміти, яка з наративних історій є домінантною в системі наративного дискурсу. За умов ненадійної нарації та жанру меніппеї, первиною є історія Теодора Гая, який пише роман про самого себе. Граматична форма третьої особи викликає рецептивну ілюзію об'єктизованої розповіді. Проте чітко відстежуємо особисту причетність суб'єкта викладу до перипетій художнього твору. Тому можемо стверджувати, що наратор-персонаж і є центральним рушієм наративної історії.

Мова розповідача та персонажа граматично не розділена, що дає підставу вважати, що у романі функціонує гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, який, однак, приховує себе як мовця. Інтрига розвивається поступово, наративний текст становлять думки Теодора Гая, а план його власної смерті забезпечує рівень дії першої сюжетної лінії. З патетичного маніфесту («Ви, громадянине Гай, – труп, мрець більше нічого. Ви лише тінь минулого, лише натяк, привид» [267, с. 462]) розпочинається карнавальне маскування: вуса з бородою раптово перетворюють колишнього робітника на солідного вченого чи лікаря, якого «особливо поважають жінки та діти» [267, с. 462]. Зовнішність Гая описана з симпатією: «... в його обличчі були певні риси, що свідчили за його безперечно міське походження й певну культурність» [267, с. 463]; «Обличчя його було рожеве й молоде, якийсь дитячий вираз застряв у кутку вуст, в очах, у білих блискучих зубах» [267, с. 463].

Основою карнавального дійства стає інсценування Теодором Гаєм власної смерті. Стилїстика тексту свідчить про емоційність та посилену експресивність оповідної інстанції. У такому випадку особливо цікавою є мотивація провокативної поведінки та кардинальна зміна елементів наративної історії. До прикладу, сюжет динамізується після викрадення покійного маляра. За допомогою невластивої прямої мови наратор-персонаж транслює внутрішні монологи та роздуми. Це дає змогу зрозуміти обґрунтування дивних дій та рішень Гая. Виявляється, йому більше не хочеться жити в тіні родичів і дружини: «Він помре для всіх і наново народиться для себе...» [267, с. 470].

Хоч персонаж неодноразово акцентує на рішучості свого наміру, наративні сигнали говорять про недостовірність сказаного. Показово, що після таємної операції Гай знову починає марити. Внутрішня фокалізація дозволяє бути свідком цих нереальних візій. Таким чином, актуальною стає маска смерті, про що детально писала С. Журба [125].

Подієвість роману супроводжується паузами, пов'язаними зі вставними розповідями, іншими сюжетними лініями. Наприклад, тільки у сьомому розділі за допомогою аналепсисів читач дізнається детальніше про вже знайомого Теодора Гая, робітника майстерень та молодого мрійника. Розповідь містить роздуми про високе: працю робітників, мрії молоді. Ця вставна розповідь присвячена майстру заводу Миколі Совзу та його дружині Оксані, «жінці з таємницею», яку «захоплювали кожні штани» [267, с. 475]. Говорячи про Оксану, наратор акцентує: «Чомусь у першу чергу впадало в очі не обличчя її, а постать» [267, с. 475], «...Оксана була огрядною молодою жінкою з пухким гарненьким обличчям, з чорнявим, трохи розкуйовдженим на скронях, волоссям» [267, с. 475]. Це ще одна вказівка на свідомість, яка сприймає. Псеводетективні колізії та постійні акценти на сонливості, сп'янінні, стані зміненої свідомості Гая спонукають обережно сприймати сказане наратором.

Порядок оповіді – нелінійний. Текст містить аналептичні елементи. До прикладу, «ми мусимо забігти трохи назад, щоб з високостів попередніх пригод та подій можна було широко розглянути обрії цієї історії» [267, с. 479]. Відбувається наративний поворот у минуле, експлікація твору. Весь абзац присвячений романістам, що продукують загадкові історії. Та автор виступає руйнівником таємничих міфів і запевняє, що не варто захоплюватись такими речами. Він скеровує читача, кажучи: «Зверніть увагу». Далі ми повертаємось до подієвості і бачимо той же вантажний потяг із робітниками-мрійниками, що «іде по хліб». Наратор змальовує багате українське село та бідних міщан, змушених вимінювати серпи, коси та інше приладдя на хліб. Він зауважує, що час неспокійний: поміж громадянською війною та війною з поляками прості робітники воювали з голодом. Селяни розглядаються як соціально незрілий,



неосвічений клас, що відкидає комуністичні закони. Проте патетичне оспівування комуністичних принципів, наскрізне у творі, а подібне зображення села протилежне історичній дійсності. Таким чином формувався міф про саботування українськими селянами хлібозаготівлі, як наслідок – спланований геноцид 1932-1933 рр. Уважний читач розуміє, що попри романтично-наївні комуністичні мрії за цим режимом стояло життя цілого народу. У сьомому розділі продовжується екскурс в українське село. Знову наратор звертається до читача, готує його до подальшої історії: «Село тієї доби, що її змальовуємо, мало свої особливі звичаї та прикмети. Про це треба пам'ятати, щоб дещо не здавалося перебільшеним, а постаті тодішніх селян не наводили б на думку, що їх вигадано» [267, с. 470]. Наратор намагається бути об'єктивним у своїй розповіді, проте, судячи з того, хто говорить і хто бачить, можна зробити висновок, що це персоналізована історія Теодора Гая.

Промовистим є розділ «Блакитні фйорди», де описана перша зустріч Гая з Марією Терещук. Якщо спочатку наратор наводить на думку, що це приклад вічного кохання («сама зустріч – вона їм наснилася – була кілька віків тому» [267, с. 498], за мить він розмірковує про зустріч як дежав'ю, що ніяк не можна збагнути: «Це уявляється якимось туманно...»; «Чи це було справді? Чи це тільки здається?»; «...ви мені просто снились колись, і я назавжди запам'ятав це» [267, с. 499]. Ірреальна атмосфера сну, дива, дежав'ю супроводжує знайомство Теодора Гая та Марії Терещук. У такому ж контексті подано опис дівчини. Проте наратор нагадує, що закохані здатні гіперболізувати: «Хіба не відомо, що всі закохані, або ті, що наближаються до цього, перебільшують принади та красу свого об'єкта і все їм ввижається в інших фарбах та розмірах, як при звичайних почуттях» [267, с. 500]. І, як підсумок, знову наратор звертається до читача: «Отже, уявіть собі таку жінку, в якої очі, як фйорди, постать гнучка й тендітна, як лозина, біляве волосся – лани спілого жита, руки теплі та ніжні, як пелюстки якоїсь незнаної квітки, уявіть собі це і намалюйте» [267, с. 500]. Тон мовлення змінюється і за допомогою антитези експліцитний автор іронізує і над персонажем, і над типовою ситуацією, що часто трапляється: «І коли ви не

закохані або коли ви не поет, то здивуєтесь, яка вийде з вашої уяви чудернацька потвора, ви здивуєтесь з неприродних, велетенських розмірів вашого твору й химерності, нереальності вашої уяви» [267, с. 69]. Окреслюється враження, що автор ставиться до читача, як до доброго знайомого; вони перебувають на одному рівні: «Але нам, людям незакоханим, Марія, коли б ми побачили її вперше, зовсім не здавалася б такою, якою вона була в уяві Теодора Гая. Ми сказали б, що вона була звичайна, гарненька білява дівчина, що вона може одразу впасти в око вередливій людині... При ближчому знайомстві ми сказали б, що в неї є щось від міської культури, але й від культури степів та лісів у неї, можливо, є ще більше..» [267, с. 501]. Усі перелічені розбіжності у наративному дискурсі є ознаками ненадійної нарації, що творять специфічний ефект невпевненості та сумніву. Таким чином, відбувається містифікація читача, який змушений зайняти активну позицію у художньому світі персонажів Гео Шкурупія та розгадати закодований задум автора. Назва одинадцятого розділу говорить, що дія знову повертається на те ж місце. Можна передбачити, що при першому прочитанні реципієнт збитий з пантелику і перебуває у напруженні, адже очевидним стає те, що з ним граються за невідомими досі правилами. Розділ починається з короткого листа Марії Теодору. Сказано, що він «так само стояв біля вікна в кімнаті Совза і задумливо дивився на вулицю» [267, с. 504]. Тобто відбулась зупинка основної оповіді. Гай пригадував таємничу особу, що приходила до Оксани і реакцію Марії на розповідь про нього. Ця детективна сюжетна лінія розгортається.

Ще одним знаком присутності ненадійного наратора та особливістю меніпсеї вважаємо наявність вставних жанрів, змішування стилів. Яскравим зразком візуальної естетики кіно є розділ «Розгром». Перед нами сценарій з окремими сценами. Короткі описові речення спонукають до візуалізації. Використовуються кінематографічні прийоми кадру та зближення плану. Наприклад, «Офіцер презирливо плює на напис на брамі. Обличчя старого Гая, який читає польську відозву» [267, с. 513], «Обличчя Гая. Гай завзято кричить: – Повстання!» [267, с. 513]. Усі діалоги обірвані, недомовленість стимулює

читача до роздумів. Майстерно використано кадрівання розповіді: «На весь екран з'являються дві карти – дзвінковий туз і винова десятка. Видко палець, що їх держить» [267, с. 514], «Відкривається мапа містечка. По ній водить олівцем рука» [267, с. 514], «Знову мапа, рука зупиняється на другому пункті...» [267, с. 515]. За допомогою прийомів кінематографу відбувається маніпуляція читацької свідомості: «Місто. Над ним знімається ракета. Очі слідкують за нею до самих хмар, де вона гасне» [267, с. 516]. Кожен абзац максимально концентровано передає сцену через повідомлення факту. За допомогою монтажного переходу одне зображення миттєво змінюється іншим, використовується гра світла, що посилює ефект сценарію. На це спрямовані і світлові спецефекти, як-от в останньому абзаці розділу: «Вулицею блукає пляма світла од маленького ліхтарика. Вона освітлює паркан, землю, стовп, і, нарешті. Натрапляє на чорну постать людини, що лежить на землі. Світло ліхтаря спиняється на постаті й освітлює обличчя старого Андрія Гая, що мертвий лежить на землі, розкинувши руки. Його обличчя скривавлене. Світло ліхтаря гасне, і стає темно» [267, с. 517].

Важливо, що кожен розділ представляє окрему сюжетну лінію. Наприклад, у тринадцятій частині йдеться про кінець війни. Художній текст рясніє антитезами: «Колишні вороги стали друзями, а друзі поробилися ворогами. Живим залишилося жити, а мертвим бути мертвими» [267, с. 518]. Далі розповідається про Теодора Гая, який наче щойно одружився з Марією Терещук та переїхав жити у місто. Та наратор зауважує, що з Гаєм знову сталася прикрість – він потрапив у полон до власної жінки. Втретє згадується «картина, що висіла між рушницею й мідяним тазом для варення» [267, с. 519]. У житті Гая з'явилася пивна, що її відкрив Степан Терещук, та колючки сумнівів через «партійну перереєстрацію». Обивательське життя розбавлялось мріями про інше життя, іншого себе. Ключовим вважаємо сюжетний момент: «Часто вечорами... Гай лежав у себе на ліжку...і вигадував різних способів переінакшити своє життя. Йому в уяві поставали цілі романи, що здійснити їх можна лише на папері. Так, пересипаючи свою волю порошком мрій, Гай

створював фантастичні проекти, що підсолоджували дійсність» [267, с. 520]. Продуктом цих мрій є сюжет про дикуна Гая, який втілює модель відважного мисливця, що організовує «первісну комуну людей». В уяві Теодор Гай конструює своє ідеальне Я, здатне на прометеївські вчинки. Відважний молодий хлопець є вмiлим мисливцем, майстром на всі руки. Саме тому за ним уважно спостерігають жінки і ставлять за приклад дітям.

Ще одним жанровим вкрапленням є вісімнадцятий розділ – лекція професора на тему індустріалізації. Тут йдеться про розвиток культури і людства, а також про переваги промисловості. Промова лектора містить цифри, звіти та статистику. Оду Дніпрельстану розбавляє легенда про двох велетнів (татарина й українця) та патетичне порівняння гідроелектростанції зі «штучним сонцем півдня нашої прекрасної України» [267, с. 561]. Слухачем лекції був Теодор Гай, який зробив дивний висновок: «Боротися з природою, перемагати її – це завдання й мета вільної людини» [267, с. 570]. Так лекція і картина активізують уяву персонажа, який знову стає дикуном. Читач знайомиться з оригінальною філософією дикуна Гая у дев'ятнадцятому розділі під назвою «Єство речей». Саме у ньому персонаж розмірковує про особливості світобудови і про людину як господаря природи. Тут прочитуємо історію-пояснення про Винахідника Огня, роздуми про вічні теми життя-смерті, прогрес та ін.

Існують наратори різного порядку: основний наратор – той, хто організовує розповідь як таку; наратор-персонаж – той, хто розповідає свою історію. Їх варто розрізняти. Основний наратор іронізує над персонажем, даючи йому змогу говорити. Таким чином, відбувається зміна тональності наративу.

Неочікувано двадцять другий розділ повертає читача на початок роману. Продовжується історія про мертвого маляра та дивовижний задум Теодора Гая, який вирішив «поховати» себе. Наратив передає його внутрішнє напруження та загострення емоцій: «Він пригадував, як цілими днями шукав... зручної нагоди»; «Він хвилювався»; «Він міг через це виконати свій план. Він знав, що його вдома чекає лише порожня труна з хрестом» [267, с. 596]. Якщо цю

частину розділу спробувати переформатувати з розповіді від третьої особи на першу, то стає очевидним, що це голос самого Гая. Переодягнений Гай інсценізує свою смерть. Його супроводжують сумніви та страх, що таємний план викриють. Внутрішні переживання виражаються питальними та окличними реченнями. Сама нарація сконцентрована на персонажі: «Гай замислився», «Гай вирішив написати Марії листа», «Гай сів за стіл...», «Гай пригадав...», «Написав Гай і замислився» [267, с. 597].

Після чудернацької пригоди Теодор Гай «непомітно для себе» заснув на лавці бульвару. Новий день дарує нове життя персонажеві. Та за законами детективного жанру зловмисника тягне на місце злочину. Гай стає свідком свого похорону та відчуває усю безглуздість самогубства. Здається, він отримує зворотній ефект: «Що один який-небудь Теодор Гай? Цілі цивілізації гинуть на війні, і про них лишається лише кілька маленьких рядків у газетах» [267, с.602]. Гай розуміє, що ніхто за ним по-справжньому не сумує. Ось так, поховавши своє минуле, він прагне далі жити та рухатись уперед: «Це лише метаморфоза, лише театральна вистава, яка дозволяє скинути старе набридле вбрання» [267, с. 602]. І тільки дочитавши до двадцять третього розділу, читач розуміє, що всі попередні розділи виявляються фікцією, продуктом снів та уяви Теодора Гая. Він все ще знаходиться у пивній, де віртуозно вправляється джаз-бенд та проводять час люди з сумнівною репутацією. Така наративна стратегія руйнує кордони читацького очікування: «... все це була вигадка Гайової фантазії. Фантазія перемішалася з дійсною біографією Гая, Теодора Гая, що сидів у пивній. Тепер він і сам не знав, що йому робити далі» [267, с. 603]. Порівнюючи казки Шехерезади та фікцію, яка тримала реципієнта у напрузі протягом всього твору, вищу оцінку отримує персонаж: «Але що казка! Його уява як, як спритний кіномеханік, що розкрутив перед ним дві тисячі метрів кінофільму, могла вигадати тисячі казок» [267, с. 603-604]. Наратор-Гай намагається розповісти причину того, що трапилось: він згадує своє активне молоде життя, повне енергії та сили, коли він був іншим чоловіком, «здатний вигадувати дивовижні історії, що не могли зрушити його навіть із стільця в цій пивній»

[267, с. 604]. Двері в ніч символізують не тільки минуле, але й туманні ілюзії. Наратор згадує мужніх чумаків, предків Теодора Гая та самого персонажа, який страждає від власного безсилля. Порівнюються завзяття та вміння братів Теодора, що були шахтарями та віддавали свої сили надрам природи, та Гай, частий завсідник пивної.

Наративним акцентом вважаємо абзац: «Тут, у цій пивній, що крізь розчинені двері нявканням джаз-банду випинається в нічну вулицю, зібралися всі герої роману, що його ім'я – буденність, де учасником є й самий Теодор Андрійович Гай. Кожний з них старанно виконує свою роль, і не тому, що їм треба зірвати бурхливі оплески в публіки, а через те, що ця роль міцно прив'язує їх до буття» [267, с. 605]. Тож можемо зробити висновок, що автором, головним героєм та розповідачем цього «буденного» роману є Теодор Гай. Він є також зовнішнім («Гаєві видно», «Гай обвів поглядом зал» і т. д.) та внутрішнім фокалізатором оповіді (доступ до емоцій, переживань, почуттів). Не можна не звернути увагу на мову роману, збагачену яскравими метафорами, сталими епітетами, паралелізмами, уособленнями, антитезами та іншими художніми засобами. Порівнюючи Степана Терещука з лисицею, якому сниться курка, Дмитра Гамуза з диригентом, який хоче заправляти пивною, а дружину Марію / Сонячний Блиск з проституткою – відбувається емоційний вибух-визнання: «Гай зненавидів цих трьох героїв свого роману, що під їхнім впливом він знаходився такий довгий час» [267, с. 606]. Внутрішня боротьба наростає та диктує свої умови помсти: «Що, коли б він рішуче розправився з цими героями, що так рясно росли на багновищах нашого часу?.. Взяти б револьвера і постріляти їх, як горобців» [267, с. 606]. Легковажного читача знову чекає обман, адже наступна картина вбивства ненависних постатей знову виявляється витвором уяви. У той час Гай непорушно сидить за столиком, а навколо ті самі картини, той же галас. Знову реципієнт потрапляє у пастку містифікації, що породжує відчуття невпевненості. Рецептивна інтрига полягає в тому, що наратор контролює модус дозволеного читацького сприйняття. Якщо спочатку у реципієнта виникають сумніви щодо зображуваного художнього світу, то

тепер він розуміє, що ним відкрито маніпулюють. Чи можна по-іншому сприймати заяву Гая-наратора, який планує «залишити героїв свого роману та втекти від них»? Цікавою є кінцівка розділу: відіславши інших персонажів у «...ящик», «Гай розв'язався з героями свого роману» [267, с. 609]. За словами про світле й велике майбутнє, вчуваємо тонку іронію. На наш погляд, цей прийом «годує» засліплених ідеологією, які бачать те, що хочуть бачити, і, водночас, «напуває» спраглих до істини у час тотальної цензури.

Романтично-величною постає подорож оновленого Гая на Дніпрельстан, де він вирішує записувати свої враження. Це ще одне підтвердження того, що маємо справу з романом у романі – свою творчість випробовує сам персонаж. Спостерігаємо його вправляння у письмі, використання різних стилістичних прийомів у межах жанру есе. Крім того, знаходимо тут інтертекстуальність (згадано проект роззброєння та Женевську конвенцію (очевидно, 1927 р.); палац у стилі Растреллі; кінофабрику ВУФКУ; анахтемську експедицію; хмарочоси Нью Йорка, школу голландського живопису, «Фауста» Й. Гете, «Декамерона»), іронію («Спереду на обрії виростають чорні хребти гір, це, звичайно, не гори, це кручі, але, не маючи інших, ми скажемо трохи гіперболічно, за самим Тарасом Григоровичем, що це гори, це наші українські гори, бо, крім них, – рівнина й степ» [267, с. 616]), цитування (уривок із «Заповіту» Т. Шевченка), кумедні порівняння, оксюмори («...лицарі, натягнувши кашкета на самий ніс, героїчно тремтять у жартівливих, але холодних пазурах ранкового вітру» [267, с. 618]), метафори («...українські прерії (рівнини) відрізняються від мексиканських лише тим, що в Мексиці ростуть кактуси, а в нас – верба. Індійці відрізняються од наших селян-рибалок тим, що плавають у пірогах, а наші рибалки в човнах, що нічим не відрізняються од поріг» [264, с. 619]; «Гора наїжилась лісом і цей лісок на горі – це грива потворної тварюки» [267, с. 619]). Вище перелічені ознаки експериментального тексту дозволяють стверджувати, що наратор-персонаж володіє високим рівнем інтелекту і за допомогою хитросплетіння художніх засобів та стилів творить особливу манеру викладу, якій властива ненадійність.

Іронія в останньому розділі є особливо виразною. Тут йдеться про те, як Гай та Петро Пустовіт прибули в Дніпрельстан і зайняли почесні служби машиніста та кранового. Не обійшлося без любовної колізії: кельнеркою у ресторані виявилась вже відома читачеві Оксана Совз. Несподівана зустріч розбудила романтичну уяву, в якій щораз виринали «малюнки з «Декамерона». Передаючи захоплення самодостатньою жінкою, у якій Гай бачить підвалини нового індустріального суспільства, виникає думка про можливість нової залежності. Дуже стрімко розвиваються почуття чоловіка, керовані фізичним інстинктом. Футуристичним віршем Гай зізнається у коханні Оксані, а закінчується твір оспівуванням Дніпрельстану.

Аналіз наративних стратегій роману Гео Шкурупія «Двері в день» засвідчив експериментальний характер твору. Вважаємо, що у романі реалізована жанрова традиція меніппеї, а інстанція наратора є визначальною. Новаторська розповідна тактика у структурі твору відчитується на різних рівнях, оскільки у романі співіснують кілька фабул і, відповідно, сюжетів. При цьому важливо виокремити первинну історію, від якої слід відштовхуватись, аналізуючи твір. Є. Старинкевич у рецензії на роман зазначає: «В безбарвно-побутовому тоні розказано більшу частину подій основного сюжету, а так само й роману з життя дикунів, який...цілком позбавлений «гострої сюжетности» [267, с. 790]. Вважаємо такий прийом виправданим, адже слово належить персонажу, який вправляється в письмі. Тому ненадійність є основною ознакою наратора. У цьому контексті виділяємо такі ознаки його присутності: розбіжності в наративному дискурсі; розбіжності між описом наратора себе та враженням, яке він справляє на читача; протиріччя між викладом подій та їх інтерпретацією; високий рівень суб'єктивності та емоційності; прямі апеляції до читача та спроба викликати співчуття до себе; поєднання реального та ірреального світів; когнітивна обмеженість (стан сп'яніння, зміненої свідомості). На нашу думку, новаторська викладова тактика роману «Двері в день» Гео Шкурупія спрямована на ускладнену наративну структуру, що може відчитуватися на різних рівнях.



## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Наративний дискурс чітко демонструє зміни, що відбуваються у світогляді, культурі, духовності українського народу. Авангардизм приносить із собою деструкцію метанаративів, а також нові форми репрезентації. Аналіз моделей ненадійного наратора в українській прозі першої половини ХХ століття спрямовує до наступних висновків.

В. Винниченко у повісті «На той бік» вивів прихованого гомодієгетичного наратора, ненадійність якого полягає у тому, що його наративний голос обмежено режисерською діяльністю імпліцитного автора як розповідної інстанції, у результаті чого рецепція набуває двоїстих обрисів і читач протягом усього тексту не має однозначної оцінки з приводу характеристики персонажів і специфіки подій. Вважаємо, що ненадійним наратором у тексті В. Винниченка є доктор Верходуб, який намагається змалювати себе як інтелігента, мужнього героя, щирого націоналіста, філософа. Протагоніст у формі третьої особи розповідає про себе, однак через сигнали ненадійності читач відчитує зовсім іншу історію.

Специфічність наративної організації новели Миколи Хвильового «Я (Романтика)» полягає, на нашу думку, в тому, що автор використав прийом роздвоєння і на одній фабулі збудував два сюжети. Відтак читач балансує між різними точками зору і не може зробити однозначний висновок щодо Я, який розповідає свою історію. З'ясовано, що головним ресурсом зміни ставлення реципієнта до персонажа є гуманістичний контекст: історія чекіста відходить на другий план, а основною стає лінія жертви радянської системи.

Основною причиною ненадійності наратора в романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус» є упередженість. Визначено, що історію розповідає другорядний персонаж Комаха, який опинився в ситуації любовного трикутника. Саме особиста зацікавленість стає визначальним мотивом для продукування ненадійної нарації. Ознаками останньої вважаємо дисонанс між подіями та їхньою оцінкою; неможливість зробити однозначні висновки; експресивно забарвлене суб'єктивне мовлення видає того, хто говорить, а саме

Корвина; виникають суперечності між коментарями наратора та тим, як він себе виявляє; наратор по-своєму інтерпретує події, що контрастує зі словами інших персонажів; численні апеляції до читача та вдавана відкритість; високий рівень емоційності наратора; наратор є упередженою інстанцією і діє як персонаж.

Меніппея як квінтесенція карнавального світовідчуття реалізується в романах Гео Шкурупія «Двері в день» і Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію». Досліджено, що наратор метажанру завжди ненадійний, а архетипом діяльності такого суб'єкта висловлювання є трикстер. За таких умов рушиться дейктичний паритет між автором і читачем: події зображуються не такими, якими вони були «насправді». І тому виникає суперечлива інтерпретація, співіснують паралельні сюжети. У романі Гео Шкурупія «Двері в день» ненадійним наратором є Теодор Гай, який описує своє життя, виправдовуючи сумнівні морально-етичні якості. У тексті неодноразово акцентується, що Гай знаходиться у стані зміненої свідомості (сп'яніння, опіум), а більшість тексту становлять сні, марення і мрії персонажа-наратора.

Майк Йогансен створив нову форму інтелектуального роману, в основі якого – гра з читачем і структурою твору. На нашу думку, первинною є історія, що засвідчує факт написання подорожі доктора Леонардо і прекрасної Альчести в Слобожанську Швайцарію екзотичним наратором Доном Хозе Перейрою. У тексті відслідковуємо парадоксальне явище, коли наратор прямо говорить про схематичність сюжету, вигаданих персонажів, однак, читачеві важко це сприйняти, адже в нього немає подібного досвіду. Відбувається експеримент і з формою, і з рецепцією.

Отже, в українській прозі 20-30-х рр. ХХ ст. виділяємо такі основні ознаки, що маркують тексти, в яких функціонує ненадійний наратор: відверте порушення традицій, правил, цінностей; читач може вгадувати суб'єкта мовлення, який часто приховує себе; мовлення наратора викликає іронію і

сумніви, що спонукає реципієнта зайняти активну позицію дослідника і співтворця авантюристичної історії; когнітивні дисонанси породжені невідповідністю слів, дій та оцінюванням художньої дійсності ненадійним наратором; «оголення» прийомів творення тексту, апелювання до читача; поєднання реального та ірреального світів; когнітивна обмеженість: стан сп'яніння, зміненої свідомості. У більшості текстів простежуємо риси карнавалізації, реалізацію жанру меніппеї. Микола Хвильовий зображає інший тип ненадійного наратора – «роздвоєного», який представляє різні точки зору на порушені проблеми, унеможлиблює спроби вивести однозначний висновок щодо Я. Загалом усі аналізовані тексти потребують активної ролі читача і критичної здатності до оцінювання прагматичного феномену ненадійного наратора.

## РОЗДІЛ 3. ІНСТАНЦІЯ НЕНАДІЙНОГО НАРАТОРА В РОМАНАХ Ю. АНДРУХОВИЧА

### 3.1. Наратор-режисер у романі «Рекреації»

Соціально-політичні обставини, знищення покоління українських письменників-модерністів призвели до втрати найцікавіших надбань літератури другої половини ХХ ст. Карнавалізація та ненадійний наратор повертаються лише у 80-х рр. ХХ століття.

Своїм першим романом «Рекреації» (1992) Ю. Андрухович засвідчив, що на зламі століть відбувалося переформатування літературного канону, а саме черговий вибух карнавальної прози. Твір було названо «новим українським романом», а критики не шкодували різного роду коментарів. Про належність трилогії автора («Рекреації», «Московіада», «Перверзія») до метажанру меніппеї говорили О. Бойченко і О. Сандул («Рекреація жанру меніппеї у творчості Ю. Андруховича» [66], «Московіада» Юрія Андруховича як мономіфологічна меніппея» [65]). Однак при цьому вчені оминають увагою роль наратора у ній. Вважаємо, що саме ця інстанція є організуючою і, відповідно, центральною в художньому світі романів Ю. Андруховича. За творенням авантюрного сюжету про пригоди українських поетів стоїть ненадійний наратор, який до кінця твору приховує себе.

Роман «Рекреації» починається з цитати з краєзнавчого довідника: «Чортопіль зусібіч оточений горами» [38, с. 34]. Таким чином, означено місце дії – містечко Чортопіль у Карпатах, де відбувається фестиваль, на який приїжджають четверо поетів та дружина одного з них. Текст не поділений на розділи, однак структурований певними відступами, що відділяють мікронаративи. Загалом роман складається з 22 сегментів. Історія, покладена в основу його тексту, охоплює два дні. Вказані конкретні дати – 27-28 травня. На макрорівні події розгортаються лінійно. Поперемінно «говорять» усі персонажі роману: Орест Хомський, Гриць Штундера, Юрко Немирич, Ростислав

Мартофляк, Марта Мартофляк. Пізніше ми розглянемо детально цей аспект, адже він є архіважливим у контексті побудови роману. В історії не надто багато анахроній. Здебільшого, вони подані для того, щоб детально ознайомити читача з дійовими особами або ситуаціями, що траплялися з ними. Наприклад, говорячи про фестивальне місто, Хомський згадує поетку-патріотку, яка перша повідала йому про це місце і про те, що він покинув «напризволяще інститут і Росію, і Женю з абортom» [38, с. 36]. У формі біографічної довідки Марта знайомить читача зі своїм чоловіком: «Надія української поезії, Мартофляк Ростислав, тридцятирічний безробітний, батько двох дітей, батько двох моїх дітей, мій чоловік, Мартофляк Ростислав, схильний до повноти й алкоголю, пияк, волоцюга, люблячий батько, популярний громадський діяч, кандидат у депутати, блискучий співрозмовник, ідеал жінок старшою віку, уважний син, Мартофляк Ростислав, аматор комфорту і гарячих ванн, нічний блукач, ресторанний лев, мрія студенток з музучилища, моя найбільша дитина, егоїст і боягуз, шляхетний лицар, галантний кавалер, ніжний коханець, млявий і самолюбний коханець, нарцисичний коханець, неспроможний коханець, золотий коханець, фантастичний коханець, промінь у моєму тілі, о Мартофляк!» [38, с. 38]. Характеристика персонажа будується на антитезі: автор(ка) і хвалить, і докоряє водночас. Щоб розкрити образ персонажа використано резюмуючу розповідь у поєднанні з описом подій «реального часу»: «Завше здригаєшся уві сні не знати чого, іноді кричиш, от і зараз сіпнувся, як божевільний, вічно якесь жахіття сниться йому, але майже ніколи не пам'ятає, що саме, якісь діди з мішками і палицями, ну чого ти витріщився на нас, хлопче, невже я ще подобаюся двадцятилітнім, дивиться, відверто розглядає, гарний хлопчик, тоненький, у вишиванці й джинсах, золоте волосся, глибоко посаджені очі, стрункий, як Бог» [38, с. 40]. Знаходимо й пролептичні елементи-передбачення, підсилені спогадами. Наприклад, коли Марта по дорозі «думає»: «Найгірше те, що я наперед знаю, як воно все там буде, в Чортополі. Та сама компанія – Гриць і Немирич, і ловелас Хомський, томський, зі своїми претензіями, ті самі жарти, ті самі вірші, ну хіба що це одоробло прочитає щось

нове, купа шанувальників... Гриць засне при столі, Немирич і Хомський підуть по бабах, тоді прилізе зі своїми компліментами і пляшкою Павло, протриндимо майже до ранку про якусь нечисту силу, чи про Україну, завжди те саме... Мартофляк почне шукати, чи не лишилося чогось у пляшках, дзвенітиме посудом, булькатиме у ванні, куритиме, врешті ляже коло мене, і ми п'ять хвилин покохаємось, врешті й він засне, а через три години вже треба вставати, програма свята дуже насичена, і всі жадають Мартофляка, голова тріщатиме, очі розчервоніються, ах, як усе це відомо, звично, ці свята, це Воскресіння Духу, ця порожнеча...» [38, с. 39]. Пригоди Юрка Немирича на Віллі з Грифонами закінчуються пролептичною розповіддю: «І тільки близько шостої ранку ти виберешся нарешті з містечкового лабіринту і, тремтячи від холоду, набредеш на той клятий готель. З передсвітанної мли на тебе впливе якась дивна кульгава постать, і ти ледве впізнаєш Гриця – з оселедцем і в стрілецькому однострої, щоправда, вельми брудному й несвіжому. І ви майже нічого не скажете один одному, ви тільки зайдете до готелю, і коли вже підійматиметесь на другий поверх, де на вас чекає тепла кімната з якнайбільшою постіллю й гарячою водою, Гриць позіхне, і ти почувеш: – Непогано було б трохи поспати, га?..» [38, с. 96]. Відтак анахронії у романі дозволяють ознайомитися зі своєрідним способом життя богеми, їхніми авантюрами, що подаються в суперечливому світлі.

Із двох днів детально і повно описано перший, під час якого відбувається більшість подій. Кульмінація ж припадає на ранок другого дня Свята Воскресаючого Духу. Варто зазначити, що сама назва фестивалю є незвичайною. Такого роду дієприкметникові звороти не властиві українській мові, це – слово-покруч.

Розглянемо більш детально розповідні темпи, які полягають у співвідношенні тривалості історії і тривалості розповіді. Із загальних 78 сторінок тексту, перший день займає 67 сторінок, другий, відповідно, 11. Роман починається зі сцени у потязі, в якому їде «Хома, чи, просто кажучи, Хомський» [38, с. 34]. Трьома абзацами описано маршрут (Чорнопіль), причину

мандрівки (Свято Воскресаючого Духу), екстравагантних молодих людей, що слідує у тому ж напрямку. У купейному вагоні їде подружжя «росіян, чи може, якихось євреїв». У такій компанії прямує з Росії Орест Хомський, якого зустрічають табличкою «Mr. Khomsky, Leningrad». Портрет поета є паузою в історії: «Саме так, Хомський, – довгий і широкий сірий плащ, тижневий заріст на підборідді (бродвейський стиль), волосся на потилиці зібране хвостиком, темні окуляри зразка шістдесят п'ятого року, капелюх, саме так, мандрівник, рок-зірка, поет і музикант Хомський, чи просто Хома, веселий скурвий син власною персоною ошчасливилює провінційний Чортопіль своїм візитом» [38, с. 37]. Описи інших персонажів відсутні. Характеристику Мартофляку, здебільшого, дає його дружина. Наприклад, «...велика дитина, бевзь, другорічник у школі життя» [38, с. 38]. В описах природи акценти зміщені, адже наратора більше вабить людський чинник: «Ближче до Чортополя гори знову нижчають, робляться лагіднішими, за вікнами пропливають старенькі пансіонати з сецесійними башточками і гіпсовими піонерами, королівство мінеральної води та вологих простирадел у зимних кімнатах, на кожній зупинці поїзд облягають нові натовпи паломників до Чортополя з гітарами й наплечниками, трапляються й пониклі дідусі та бабусі...» [38, с. 37]. Хоч темп у романі не можна назвати рівним, все ж існують певні закономірності. Сповільнена розповідь (внутрішні монологи персонажів), яка займає значну частину тексту чергується з прискореною (усі діалоги, полілоги; сцена з «крайслером-імперіалом» і доктором Попелем; сцена в кнайпі; резюмуюче інтерв'ю Мартофляка; сцена-травестія Гриця Штундери; пригоди Юрка Немирича; близькість Марти і Хомського; сцена-єднання в готелі; розігрування воєнного стану). Чергування резюме і сцен творить розповідний ритм. Деяка схематичність персонажів та кадрування сюжету нагадують сценарій, за яким стоїть іронічний режисер.

Однак, перш ніж перейти до аналізу розповідних рівнів, зазначимо кілька особливостей модальності твору. Наратор говорить більше, ніж знають персонажі, а це значить, що маємо справу з нульовою фокалізацією. Ба більше,

складається враження, що саме наратор виставляє рамки у художньому світі і визначає, що робити, думати, переживати поетам. Специфічна точка зору відкриває карнавалізований світ, що будується на амбівалентній грі із стереотипами, суспільними правилами. Поділяємо думку О. Поліщук, яка, досліджуючи «Рекреації», дійшла висновку, що у творі діють деперсоналізовані дійові особи. Таким чином, «...персонаж-конструкт, персонаж-алюзія позбавляється будь-яких ознак особистості, індивідуальності, перетворюється на поле гри авторської ерудиції» [204]. Точка зору, як і тон оповіді, протягом роману залишаються незмінними. Тому можемо говорити про єдність фокалізатора та наратора, що можлива за умови, якщо історію komponує конкретний персонаж. У творі дієгезис визначається максимальною присутністю інформатора. І тільки дочитавши роман, стає зрозуміло, що за всім стоїть «головний режисер-постановник свята Павло Мацапура» [38, с. 111-112], який є ненадійним наратором та автором усього інсценування під назвою «Рекреації».

У тексті роману подано визначення: «...рекреації – народні карнавальні дійства зі співами, танцями, читанням віршів і театральними виставами» [38, с. 48], реалізованими в площині романного тексту, який відповідає усім параметрам меніппеї. Як ми вже зазначали, за таких умов головним героєм твору стає наратор-трикстер, який висміює усі традиції і канони, а також кепкує зі стереотипів мислення реципієнта. На перший погляд видається, наче роман складається з внутрішніх монологів персонажів. Однак розповідь ведеться від другої особи однини або множини. Голоси дійових осіб аплікуються в наратив у вигляді невласне прямого мовлення. Репліки і роздуми персонажів інтегровані в потік розповіді ненадійного наратора. Розмовний стиль наповнений русизмами (особливо це стосується останньої сцени захоплення влади, монологу крамаря на фестивалі, а також діалогу з королем рекету: «Разрешіте вам представіть моїх хароших друзей-паетов, – казав йому Білінкевич. – Ето очень славниє паети, ізвестниє. – Петя, – приязно посміхнувся мерзотник» [38, с. 58]), лайкою (наприклад, «...на дідька я сюди



приперся, це свято не для мене, он як щебечуть панянки на колінах у паничів, а ти, старий цапе, тут не потрібен, забирайся звідси, ти, імбециле нещасний...» [38, с. 37]), суржикомми, жаргонізмами (звар'ювали, потриндимо, процвиндрити, шваркотливі, жвиндіти, жлобитися, шкелка, крейзуха, «я ще-м такого не виділа» і т. д. ), цитатами й алюзіями («Світ ловив їх і спіймав» (Г. Сковорода), «Ми є, тому що нас не може бути» (Л. Костенко), «Любов к Отчизні де героїть» («Енеїда» І. Котляревського), «Тінь там тоне, тінь там десь», «І рости, і діяти нам треба» (П. Тичина)), автоцитатами (з цитати «Чортопіль зусібіч оточений горами» починається твір, а на святі Ростислав Мартофляк повторює цю фразу, коли дія відбувається на площі, «...зусібіч оточений горами і Європою»). Знаходимо також іронічне перекручування фраз, як-от, Ростислав Мартофляк, спілкуючись із шанувальниками, проголошує: «Електрифікація – це комунізм мінус радянська влада» [38]. Первісно ж цитата виглядала так: «Комунізм – це радянська влада плюс електрифікація всієї країни». Також прочитуємо алюзію на біблійську цитату «Люби свого ближнього», яка в тексті трансформується: «Людина створена так, що їй завжди всього мало... Вона грабує ближніх своїх і, коли треба, навіть стріляє в них з пістолета» [38, с. 62]. Наявність фразеологізмів збагачує мову роману: пускатися берега, відкинути ноги, пуп землі, закотити губу, пускати сльозу, лебедина пісня, як сир у маслі і т. д. Ці художні засоби дозволяють говорити про поліфонію у романі Ю. Андруховича.

У «Рекреаціях» переосмислюється роль великого поета-месії. Саме тому увага акцентована на прийнятті суспільством негативні установки: постійний стан зміненої свідомості, розпусти, хаосу. На нашу думку, у романі є дві фабули, які творять окремі сюжети: перша – організація шоу під назвою «Свято Воскресаючого Духу», продюсером і режисером якого є Павло Мацапура; друга – історія про поетів, що прибули на фестиваль. Вважаємо за потрібне визначити ознаки ненадійного наратора в тексті. З першої сторінки роману поки невідомий читачеві Мацапура порівнюється з Фелліні та Гічкоком – талановитими режисерами і сценаристами ХХ ст. Його названо «старим

пройдисвітом», «геніальним постановником всіх епох і народів». У дужках подано ще один «сигнал»: «(бо хто, як не він, дав оту телеграму за підписом «ОРГКОМІТЕТ»)» [38, с. 34]. Тобто організатором дійства є Мацапура, і саме він звертається замість персонажів до читача зі сторінок роману. Наприклад, «Ти, Хомський, чи, просто кажучи, Хома, якого ти хріна опинився у цьому поїзді, котрий аж надвечір вибрався з безконечних, здавалося, рівнин і десть так о пів на сьому нарешті заповз у передгір'я? Якого ти дідька їдеш у той Чортопіль, де, можливо, нікому не потрібним будеш і зайвим, Хомський?» [38, с. 34]. Жоден персонаж не буде про себе говорити у такому тоні. Виникає враження, що режисер водить акторів по сцені і диктує їм, як діяти, що думати. Звертаючись до Хомського і розповідаючи про Чортопіль, він виявляє себе: «А тут, у нас, уже майже літо, Хомський, вишневий квіт осипається на молоді трави, гори чимраз вищають, з лісів пахне листям і джерельною водою...» [38, с. 35]. І далі: «Ти ще ніколи в житті не бував у Чортополі, Хомський» [38, с. 36]. Тобто персонаж аж ніяк не може описувати невідому місцевість, а отже, нарація не є внутрішнім монологом поета. Простежуємо командний голос наратора у сценах знайомства поетів із королем рекету: «Він кинув на вас кілька оцінюючих поглядів...», «І вони пішли, а ви залишилися при столі вчотирьох», «Ви пильно подивилися на нього» [38, с. 58]. Це нагадує те, як режисер творить виставу чи фільм: роздає ролі, керує і акторами, і грою. Весь текст – це його голос, його коментарі та пояснення, його забава: «Ви рухаєтесь трохи збоку від них...» [38, с. 68], «І ви всі разом підносите з бруківки обважнілого Білінкевича...» [38, с. 70], «І ви безсилі щось тут сказати, щось тут змінити» [38, с. 71].

Наратор не раз вказує на правдоподібність сказаного, однак одразу ж собі заперечує. Наприклад, дорога до готелю Немирича описана так: «На кожному кроці траплялися урни зі сміттям і коти, а може, щури, словом, якісь тварини, котрі перебігали дорогу і ховалися у підвалах з вибитими вікнами» [38, с. 87]. Також цікавим є фрагмент, що вказує на ненадійність оповідної інстанції: «Вони стояли перед невимовно старим будинком, який чимось нагадував

мініатюрну фортецю, і, якби Юрко трохи краще знав Чортопіль, то він здогадався би, що то – знаменита Вілла з Грифонами, до якої щодня приводять юрми туристів. Але Юрко цього не знав і тому сміливо постукав у двері» [38, с. 88]. Іронічний наратор бавиться з мовою, персонажами, фреймами і стереотипами. Славнозвісний перелік учасників фестивалю став впізнаваним авторським прийомом: «То були Ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Ведмеді, Спудеї, Чорти, Відьми, Русалки, Пророки, Отці Василіани в чорному, Жиди, Пігмеї, Повії, Улани, Легіонери, Пастушки, Ягнята, Каліки, Божевільні, Прокажені, Паралітики на Роздорожжю, Вбивці, Розбишаки, Турки, Індуси, Січові Стрільці, Волоцюги, Кобзарі, Металісти, Самураї, Дармограї...» [38, с. 68]. Наратор «смакує» кожне слово, фонетично підбирає свою постмодерністську мелодію: «...вони йдуть повз вас, б'ючи в барабани й тулумбаси, сурмлячи в сурми й ріжки, граючи на арфах та гуслах, на струнах та флейтах, на цимбалах дзвінких та цимбалах гучних, їх ціле море – в масках і з розмальованими фізіями, їх безліч!» [38, с. 67-68]. Прийом аплікації творить карнавальний контекст. Згадуються відомі персоналії реальної дійсності (Фелліні, Гічкок, Фройд, Юнг, Міккі Рурк, Гессе, Джойс, Рільке, Гайне і т. д.). «Рекреації» рясніють вставними жанрами (листи, вірші, програма, цитати, молитва), що є характерним для меніппеї. Наявні численні алюзії на твори І. Котляревського («Енеїда»), М. Булгакова («Майстер і Маргарита»), Г. Гессе («Степовий вовк») та ін.

Необхідним елементом карнавалу є маска та процес переодягання-перевтілення. Зі слів «Я мушу йти... Я мушу вас лишити» [38, с. 76] розпочинається пригода Гриця Штундери. Ці фрази звучать неодноразово, забезпечуючи враження поклику душі. У наметі під промовистою назвою «Фабрика монстрів. Здійснення бажань» відбувається перетворення поета на козака, а точніше, на січового стрільця, бо «Сталося так через те, що йому захотілося бути іншим» [38, с. 76]. Грицеві роблять оселедця, чіпляють вуса, а порівняння з Богуном, молодим Мазепою доповнюють образ мужнім ореолом. Піднесений тон одразу ж змінюється на протилежний, коли дівчина в короткій

спідниці пропонує масаж, а потім заявляє, що хотіла б від Штундери дитину через «дуже чисті гени». Зауважуємо оригінальне наративне оформлення мандрівки Гриця на землю предків. Невласне пряма мова поета поєднана з цитатами слів батька. Наприклад, «Вони все спалили, знаєш?» [38, с. 78]. Син емоційно продовжує думку батька: «Вони все спалили, вони все спалили, вони все спалили, вони всіх убили, вони все зжерли, вони все зламали, вони все забрали, вони все змішали» [38, с. 78]. Окремими абзацами виділені стилістично подібні рядки: «Вони не всіх вивезли, трохи нас лишилося, трохи нас лишилося, вони не все спалили, вони не все забрали, вони не всіх загризли, вони нас любили, вони нам допомогли» [38, с. 79] – від імені Гриця; «Вони виганяли нас псами. Мали з десяток лютих псів. До самої станції пси бігли по обидва боки дороги і несамовито гавкали на нас. Коні пошаліли зі страху і неслися як дурні» [38, с. 79] – цитата батькових слів. Дорога персонажа проходить через ліс, він звертається до духів померлих і пропонує їм влаштувати Свято Воскресаючого Духу. Вставні історії тата, що їх вивчив напам'ять Гриць, до кінця супроводжують цей епізод романного тексту. Символічним є закінчення карнавальної подорожі персонажа – його падіння в траншею (вниз): «Ніч досягла свого апогею» [38, с. 82].

Пригоди Юрка Немирича відбуваються за усіма законами карнавального дійства. Демонічний пан Попель пропонує дотриматися дрес-коду вечірки і одягнути спеціально підготовлений фрак. Зміна зовнішнього вигляду зобов'язує виконувати внутрішні правила: вести світські бесіди з дивними гостями. Звернімо увагу, як наратор описує ситуацію, в якій опинився Юрко: «І раптом він зрозумів, що гра ця – не просто гра, що гра йде на його життя. Чомусь він так собі подумав і тут-таки знайшов тому цілий ряд підтверджень» [38, с. 95]. Звідси потойбічний погляд дель Кампо, мертвотна блідість облич присутніх. Дорога до невідомої темної кімнати нагадує плин кінокадрів, а обряд пана Попеля розгортається в цілу театральну сцену. Сам текст молитви надзвичайно іронічний, її початок нагадує найвідомішу християнську молитву: «Пане наш, ти що там, що нам даш, дай днесь нам, з-під землі, з-під камінь, з-

під морів дай нам днесь... В ім'я хвоста і стегна і синього прутня. Амінь. В ім'я слини і крові і хворого зуба. Амінь. В ім'я нирки і кишки і вічного страху. Амінь» [38, с. 96]. У кінці дійства подано перелік назв диявола в різних культурах: «Маргадон, Вельзевул, Люцифер! Гінехоше, Ібліс, Кальвін! Асмодей, Зороастр, Басаврюк!» [38, с. 96]. Щоб не присягати йому, Немирич вистрибує з вікна Вілли з Грифонами. Відбувається зміщення часу і простору: «...і ти падав донизу мільйон років, перетривавши всі цивілізації та катастрофи, всі ери...» [38, с. 96]. А далі ненадійний наратор-режисер відкриває сценарій і повідомляє (резюме), що станеться з персонажами.

Неоднозначною для розуміння реципієнта є ситуація Марти і Хомського. Для того, щоб підкреслити героїзм та мужність Хомського, наратор вводить конфліктну постать наркомана. Лексика останнього складається з вульгаризмів, образливих слів. Сутичка закінчується без постраждалих, однак емоції Марти виявляються вже в наступному епізоді, де домінує невласне пряма мова жінки. Він наратитивно відрізняється суцільним текстом, який не поділяється на речення. Нарація Марти доволі експресивна. Спочатку вона зауважує, що чоловік залишив її, потім розуміє, що вона не одна. Хомського вперше описано з симпатією («звятий з тугих м'язів», «він захищав мене, мою честь», «щось озвалось в мені, чого я ще не знала»). Ключовим є момент: «і почався той сон, я ніби й не вірила, що то я, бачила все ніби збоку..» [38, с. 103]. Отже, близькість Марти і Хомського можна сприймати двояко: як художній факт (проте, поданий він тільки з однієї сторони), або як сон Марти. Впевнено можемо констатувати і падіння жінки: «...я впала, так і не дійшовши до вершини, я падала так довго, скільки тривав грюкіт і голос Мартофляка...» [38, с. 104].

Щодо поета Мартофляка, то з улюбленця публіки він перетворюється в нудного спікера, до якого молодь втрачає інтерес. Це нагадує падіння поета з висоти обожнювання, втрата ним авторитету. У цій атмосфері Білінкевич підштовхує Мартофляка до зради. Повію, з якою він провів ніч, теж звуть Марта. Таке карнавальне роздвоєння підсилене абсолютною тотожністю жіночого номінування. Зазначимо, що з обома жінками Мартофляк виявляє

інфантилізм. Як і нарація від імені дружини, так і від імені повії позначені підвищеною емоційністю, напруженими діалогами, неподільністю тексту на речення, обірваністю думок. Ще одним сигналом ненадійного наратора є повторення одних і тих самих фраз різними персонажами. Підтвердженням є опис Марфляка дружиною і коханкою. Перша на початку роману говорить: «...а борода в нього наче приклеєна – велика дитина...» [38, с. 38], а друга наче доводить інформацію: «борода в нього ніби приклеєна і вопше він на дитину похожий...» [38, с. 84].

Після пригод поетів усі збираються в готельному номері. Один із них наче підсумовує рекреаційне дійство: «Кожен з нас по-своєму непогано провів минулу ніч, – звернувся до присутніх Мартофляк, підвівшись із наповненою склянкою. – Але хай вона належить кожному зокрема. Кожному – його ніч» [38, с. 107]. Можна припустити, що вона змінила їх. І саме тому виникає пауза-мовчання: «Вони випили і знову замовкли. Здавалося, цей номер заклятий мовчанкою. Навіть, якщо б сюди увірвалося ще зо два десятки поетів, усе одно довелось б мовчати і згасло дивитися кожному у свій кут, кожному у свою ніч. Вона стояла за плечима в кожного, глибока і чорна» [38, с. 107]. Однак тоді постає питання, чи можуть персонажі-конструкти розвиватися, якщо вони є лише фігурами в інтелектуальній грі автора-режисера? Очевидно, що ні. І підтвердженням цьому є те, як поети сприймають раптову воєнну облогу. До прикладу, в останньому епізоді наратор малює таку картину: «Ти, Мартофляче, тримався жінчиної руки, як останнього в цьому світі притулку, ти, Юрку, облизував пересохлі губи й щось потихеньку насвистував, ти, Грицю, згадував останнього вірша, якого ще не встиг записати, а ти, Хомський, щось малював носакон черевика на старій бруківці, але нічого не виходило, твій черевик не залишав слідів» [38, с. 111]. Ключовим моментом є окреслення основної постаті – Павла Мацапури, який і придумав цей «гепенінг». Зауважимо реакцію публіки: «І всі ви... шалено заплескали в долоні, ви плескали й плескали й не могли зупинитися, аж поки не заболіли руки» [38, с. 112], і те, як ненадійний наратор змальовує себе: «Він був просто геніальний, він сяяв, сяяли його

окуляри, зуби, сяли його чоботи» [38, с. 112]. Цікаво, що далі поети поводяться досить звично.

Актуально протягом твору звучить тема поета-митця. Наприклад, Попель запрошує українських інтелігентів на бенкет такою фразою: «А вони не змусять мене читати вірші? – знову завагався Немирич, коли вони рушили. – Їх не цікавлять ваші вірші, – розвіяв його сумніви доктор. – Їх цікавить те, що ви – славний поет» [38, с. 86]. Небажання поетів читати свої вірші підсилює іронію наратора-режисера, який залишає за собою останню репліку: «Так, але не забувайте, що о восьмій ваш вечір поезії. – Мацапура зняв окуляри і протер їх хустинкою. – Так що доведеться читати вірші, хлоп'ята...» [38, с. 112]. Скандальна тема творчості розкривається без патетики. Образи поетів максимально знижені. Автор майстерно описує суперечливі будні звичайних людей. Роман «Рекреації» руйнує нав'язані радянською владою стереотипи щодо провідної ролі митця у суспільстві. Усі персонажі не є зразковими громадянами. Вони наділені автобіографічними рисами титульного автора. Тому закономірним є відчуття поблажливого ставлення до кожного з них. Ю. Андрухович дає їм право бути іншими і змальовує їхні дивні витівки без осудження. Однак не варто забувати про головного героя – ненадійного наратора, який творить власний сценарій, своє дійство і якого ми відповідно називаємо наратором-режисером.

Наративний аналіз першого роману Ю. Андруховича «Рекреації» виокремив нові координати його розуміння і прочитання. Після тривалої паузи, пов'язаної з трагічними обставинами української історії, в літературу повертається менішея, яка зумовлює переорієнтацію читацького сприйняття. В аналізованому творі подвійна фабула: перша – організація Свята Воскресаючого Духу наратором-режисером Павлом Мацапурою; друга – історія про поетів, що прибули на фестиваль. Текст роману нагадує сценарій, обмежений голосом ненадійного наратора-режисера (саме тому використовується друга особа однини і множини). Персонажі дещо схематичні навіть попри те, що кожен має свою історію, пригоду. Це виправдано тим, що в

меніппеї є один головний персонаж – той, хто розповідає. Трикстер, що забавляється словами, звуками і форматує текст під свій смак, таким чином, формуючи власну історію. Виділяємо такі ознаки ненадійного наратора у романі «Рекреації»: високий рівень суб'єктивності та емоційності; спроба нав'язати власну думку щодо зображуваного світу; згадування про себе виключно в позитивному світлі; приховування свого «голосу» у власному сценарії під назвою «Свято Воскресаючого Духу»; поєднання реального та ірреального світів; протиріччя між фактами та їх інтерпретацією; упереджене ставлення до персонажів, про яких йдеться; зображення імітації раціональних дій та емоційний фальш; одноголосна суперечливість думок, що актуалізують амбівалентність сприйняття.

Отже, оновлена жанрова модель, яку структурує Ю. Андрухович, має давні традиції. В українській літературі знову актуалізується поетика карнавалу, яка ґрунтується на амбівалентному зображенні художнього світу, змішуванні високого і низького стилів, містифікації, переодяганні, масці. Теорія меніппеї передбачає гру з наративними рівнями, розповідними інстанціями. Ненадійний наратор творить провокативну розповідь, що збиває читача, заставляє сумніватися, ставити питання. Основна мета меніппеї – це випробування ідеї, яке полягає в альтернативному погляді на істину, що підриває її безумовність. Такою ідеєю в романі «Рекреації» є зображення української літературної богемі кінця 1980-х рр. Павло Мацапура як ненадійний наратор-режисер пропонує свій погляд на події через сценарій свята, в якому він є ключовою постаттю.

### **3.2. Наратор-alter ego у романі «Московіада»**

Роман «Московіада» складається з 17 сегментів на 156 сторінках. Епіграфом до твору є слова Григорія Чубая «Нехай і на сей раз вони в нас не вполюють нічого» [36]. Нарация ведеться то від другої особи однини, то від першої. Подано опис московського гуртожитка та побуту, який там панує.



Головного героя Отто фон Ф. супроводжують «віруси млявості та апатії». З першої сторінки яскраво відчитується його стурбованість національним минулим: «Проклинаючи незлостиво нещасну нашу історію, дружбу народів і союзний договір 22-го року, усвідомлюєш: далі спати не можна» [36, с. 11]. Поет прокидається і паралельно знайомить читача з «не так творцями літератури, як з її персонажами» [36, с. 12]. Багатонаціональний склад товариства не надто тішить персонажа. Однак він пам'ятає правила співіснування і розповідає про мешканців гуртожитка. Так ми дізнаємося, що герой перебуває у Москві вже два роки.

Події відбуваються протягом суботнього травневого дня і розгортаються нелінійно, що ускладнює сприйняття твору. Реальність та ірреальність тісно взаємопов'язані. Ефект сну, марення, зміненої свідомості (сп'яніння, алкогольна інтоксикація) є одним з інструментів ненадійної нарації. Також зазначимо, що у постмодернізмі подія як така втрачає свій статус. Тому маємо справу з нетрадиційними наративами, де важко відрізнити факт і вигадку у фікційному світі. Відтак виділяємо те, що справді відбувалося в художньому хронотопі (рівень історії), і те, що про персонаж мріяв, вигадував і т. д. У центрі уваги – неприродній (відмінний від норми) стан людини. Саме тому меніппея так органічно вписується у філософію епохи. Адже їй властиве зображення моральних деформацій, психічних розладів, душевних мук. Сни, безумства, провали в пам'яті руйнують епічну цілісність роману, однак показують можливі варіації історії.

Рівень дискурсу відповідає за те, як подається історія читачеві. У романі «Московіада» знаходимо численні анахронії (здебільшого аналепсиси). Яскравим прикладом є історія півторарічної давності (від моменту мовлення) про Руслана, який упав із сьомого поверху, а пізніше приходив у вигляді духа до Отто фон Ф. Також у листі до Олелька II заднім числом подається історія кохань (коханок) персонажа та його біографічні дані. Таким чином, це дозволяє розкрити характер Отто фон Ф. і ситуації, які мали вплив на його становлення.

Звертаючи увагу на розповідний рух, констатуємо, що фабула в романі нескладна, проте текст насичений резюмуючими і вставними розповідями. Останні творять паузу в історії. До них відносимо другий сегмент роману, присвячений розповіді про «дві жінки з глибинних і рівновіддалених від Москви росій» [36, с. 13]. Наратор іронізує над ними, вживаючи фенімітиви і називаючи то поетесами, то поетками, а далі: «ні, перепрошую, два поети, бо зараз у їхньому середовищі престижно повторювати слідом за Цвєтаєвою-Ахматовою (Горенко?), що слово «поет» не має жіночого роду...» [36, с. 13]. Також ця частина стилістично вирізняється тим, що наратор наче відкриває завісу творчої лабораторії і демонструє вміння написання тексту. Саме тому він акцентує на елементах композиції: «Це експозиція. Тепер розвиток дії» [36, с. 13], «Так ми дійшли до кульмінації. А розв'язка?» [35, с. 15]. Вставна історія про Васю Мочалкіна («основоположника якутської радянської літератури») характеризується наявністю різноманітної табуйованої лексики. А ось як наратор описує ще одного персонажа: «Іван Новаковський, на прізвисько Новокаїн, інша версія Ваня Каїн, гнаний і упосліджений (себто у послід перемінений) літератор, видавець і культуролог, бомж, останніх років п'ятнадцять намагається нелегально спати в гуртожитку...» [36, с. 20]. Тут органічно поєднуються високе і низьке, а також подаються різні версії однієї події: «Кажуть, що Василіса била його по голові настільною лампою. Інші кажуть, що не настільною, а паяльною і не по голові, а пхала в задній прохід. У будь-якому разі по вулицях він пересувається забімбаною постапоплексичною ходою. Проте, як правило, балакучий, цитує самого себе строфами і виношує все нові й нові видавничі проекти» [36, с. 20]. До вставних належать історії про поета Славу, про Юру Голіцина, Арнольда Горобця, Ройтмана («Ось які вони, твої братове по духу, себто по спирту» [36, с. 33]).

Ще одним із видів наративного руху є паузи у контексті описів, портретів, зображення інтер'єру. Наприклад, Москву описано як місце втрат: «Це місто тисячі та одної катівні. Високий форпост Сходу перед завоюванням Заходу. Останнє місто Азії, від п'яних кошмарів якого панічно втікали

знекровлені та Германізовані монархи. Місто сифілісу та хуліганів, улюблена казка озброєних голодранців. Місто більшовицького ампіру з висотними почварами наркоматів, з таємними під'їздами, забороненими алеями, місто концтаборів, націлене в небо закам'янілих гігантів. Населення тутешніх в'язниць могло б скласти одну з європейських націй. Місто гранітних вензелів та мармурового колосся і п'ятикутних зірок завбільшки із сонце...» [36, с. 73]. Місто наділене негативними конотаціями: «Добре б його зрівняти з землею...Треба цій землі дати спочинок від її злочинної столиці. Може, потім вона спроможеться на щось гарне. Бо не вічно ж їй отруювати світ бацилами зла, пригнічення й агресивного тупого руйнування!» [36, с. 73]. Наратор мріє зрівняти Москву з землею, «за винятком, можливо, декількох церков та монастирів, із землею, а на її місці створити зелений заповідник для кисню, світла та рекреацій» [36, с. 73]. Маємо алюзію на перший роман Ю. Андруховича. Впізнаваними стали слова: «У цьому місті, кажуть, живе мільйон українців. Себто Москва – найбільше у світі українське місто» [36, с. 51].

Яскраво описаний містичний пивбар на Фонвізіна – «якась незбагненна конструкція, збірна-розбірна піраміда, щось паче ангар посеред великого азійського пустиря, зарослого першою травневою лободою. Ангар для пияків...» [36, с. 36], «Пивбар на Фонвізіна – це погромне, завбільшки з вокзал, але вокзал Київський, а не Савьоловський, такий собі колосальний відстійник перед брамою пекла. Але це ще не все. Існує ще не менший за площею шмат рівнини, обмежений металевими стовпами, на яких тримається пластиковий дах. Стін немає. Лише колючі дроти, під'єднані до загальної електромережі» [36, с. 36]. Наводяться паралелі з пеклом, де хазяйнує Везельвул, який збирає мито при вході. Такі описи чітко передають атмосферу радянської імперії та ставлення до неї наратора: «Але імперія зрадила своїх пияків. І прирекла себе на розпад» [36, с. 39]. За допомогою різних мовних комбінацій описано помешкання Галі: «Ось він, цей дім-уламок, дім-інвалід, дім, з якого ростуть

дерева, дім – стара фортеця, дім, в якому ніхто не живе, крім однієї божевільної, що кохається в отруйних рептиліях і в тобі, фон Ф...» [36, с. 64].

У тексті спостерігаємо й еліпсиси (пропуски в часі історії). Вставна історія про Руслана переривається в часі: «Місяців через три, взимку, пізно увечері, ти щось там додруковував при письмовому столі, коли раптом почув, як звідти, знадвору, гупнуло у вікно» [36, с. 31]. Далі йдеться про зустріч із духом померлого.

Резюмуючі розповіді-роздуми чергуються зі сценами. Оповідний темп прискорюється з моменту «опускання» Отто фон Ф. у підземелля «Дитячого світу». Важливим тут є мовний портрет наратора-персонажа. Він вільно маневрує від легкого гумору до іронії і сарказму. Контекстуальна зміна значення слова веде за собою зміну ставлення. Наратор – тотально іронічний, ерудований, – міксує лексику різних стилів для того, щоб передати індивідуальність того чи іншого персонажа. До елементів мовної гри відносимо русизми; діалоги російською мовою, вирази німецькою, італійською, передані українськими літерами; стилізацію під польську мову в розмовах з Олельком II («Хтів би-м, – каже Олелько Другий, – лем през які поступовання? – А през такі поступовання, – відповідаю, – през які вшиткі крульове слави вічної непреходяще й зацно сподоблялися» [36, с. 16]); словесні експерименти («Рамазапов Муртаза чи, може, навіть зовсім навпаки – Муртазаєв Рамазан» [36, с. 14], «моральне обличчя, чи аморальна морда?» [36, с. 122], «Зупинка «Тролейбусний завод». Тролейбусна заводь» [36, с. 54]); метафори прикметникового походження (шкапи́ста молодичка, вицвілі барди, лажовий пейзаж, струхлявілий московський модерн); лексико-семантичні алогічні конструкції у формі крилатих висловів (втрачені можливості чи здобуті примари; так боїшся гріхів, що грішиш на кожному кроці).

Жанрова ознака «Московіади» – інтертекстальність. Майстерно використано прийом цитування класиків української літератури, Біблії: «Стукайте у двері, і відчинять нам. Бо хто стукає, тому відчиняють», «Сім'я обіда коло хати», «У всякого своя доля», «Мертві бджоли не гудуть», «О мово

рідна, що без тебе я?», «Я в серці маю те, що не вмирає», «І мертвим, і живим, і ненародженим», «усі вони страждають і караються, але не каються», «...чую як сивочубий сліпий бандурист гірко заривав та й заплакав». Зустрічаються пропагандистські лозунги: «Хай живе непорушна дружба між українським та російським народами!», «Він тут неподалік, під склом, живіший від живих». Мають місце і приховані або дещо видозмінені цитати («Це дім, де розбиваються лоби», «За наше і ваше пиво!», «...вірним шляхом кульгаєш, товаришу» та ін.), самоцитування («Я щодня тут їжджу попри в'язницю. Мене вчать любити всю цю країну»). Яскравими є алюзії на роман Г. Маркеса «Сто років самотності» («Моє життя виявилось не таким уже й довгим, як пророкували мандрівні цигани і вчені астрологи...»), казку Е. Гофмана «Лускунчик і Мишачий король» (історія про гігантських щурів з ватажком на чолі), алюзія на знамениту п'єсу Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця» («... це дім, де розбиваються лоби»), вірш А. Рембо «П'яний корабель» («Тільки ти не п'яний корабель. Корабель – це занадто красиво для тебе. П'яний бульдозер, от ти хто» [36, с. 56]). Важливо, що імпліцитне навантаження тексту-донора (цитат, алюзій) є суб'єктивною категорією, адже художній ефект повністю залежить від інтерпретаційних можливостей реципієнта. Т. Черкашина, досліджуючи взаємодію автора й читача, зазначає, що у постмодернізмі «читач визнається за рівного та стає рівноправним учасником авторської гри не лише з власним текстом (-ми), а й з текстами інших авторів» [259, с. 14].

Відзначаємо у тексті гру зі словом та гру зі знаком. Прикладом цього є зміна реєстру, поліграфічного оформлення речень. У тексті виділяються написи великими літерами: «ПРЕЖДЕ ЧЕМ ОТКРЫТЬ ДАННУЮ ДВЕРЬ, – УБЕДИСЬ, ЧТО ЗАКРЫТА ДВЕРЬ ПРЕДЫДУЩАЯ» [36, с. 110], «ПОСТОРОННИМ ВХОД ВОСПРЕЩЕН» [36, с. 113], «КОГДА ОТЕЧЕСТВО В БЕДЕ – НЕ МОЖЕМ МЫ СИДЕТЬ В УЗДЕ!» [36, с. 137]. Цей прийом слугує додатковим емоційним навантаженням, який підкреслює іронічне ставлення наратора.

У романі «Московіада» є вставні вірші російською і білоруською мовами. Авторство першого належить Ніколаю Палкіну («Россия кровью шошла... За что, скажите, Бога ради, Терзают Русского Орла Иуды, стервачи й б(...)?!»), «За что, Прибалтика, скажи, Святую Русь так ненавидить? Замри, Эстонь! Литва, дрожи! Ты русский х(...) еще увидишь!» [36, с. 21]). Ім'я персонажа та його твір – це гострий сарказм на злободенну тему «світоча радянської поезії». Наступний вірш цитують на бенкеті у підземній площі: «Вышла, вышла девчоночка В сад вишневай воду брать, А за нею козаченька Ведет лошадь напавать!» [36, с. 137]. Тут прочитується радянський міф про дружність українського, російського, білоруського народів. На смисловому фоні колоніальної дійсності вище наведені приклади лише підкреслюють авторські інтенції.

Родзинкою стилю Ю. Андруховича стала ампліфікація, що творить комічний ефект. Наприклад, так до Олелька II звертається Отто фон Ф.: «Володарю й Управнику Руси-України, Великий Князю Київський і Чернігівський, Королю Галицький та Володимирський, Господарю Псковський, Перемиський та Козятинський... Архисеньоре, Гетьмане й Покровителю, Гуцулів і Бойків Невсипущий Вівчарю, Пане Всього Народу Українного з татарами й печенігами включно, а також Внутрішньої та Зовнішньої Тьмуторакані Патроне і Пастирю, нащадку преславного роду тисячолітнього, словом, Монарше наш пишний і достойний, Ваша Милосте, чи не хотіли б Ви навіки лишитися в золотих скрижалях пам'яті вселенської та вселюдської?» [36, с. 15-16]. Говорячи про славу на віки, поет у формі біблійної проповіді настановляє: «Будьте, Ваша Соборносте, терплячим і поблажливим, – кажу на це. – Не образіть ані комашки гівнячої, нікчемної. У неділю відвідуйте Службу Божу, але й про щоденні молитви не забувайте. Даруйте бідним свої маєтки, роздавайте усмішки вдовам і сиротам, бездомних цуциків не вбивайте. Думайте про велике і гарне, як наприклад, моя поезія. Читайте поезію мою, їжте тіло моє, пийте кров мою. Надайте стипендію мені, скажімо, в німецьких марках і пошліть мене мандрувати навколо світу. За півроку Найясніший отримає від

мене такого панегірика славільного, що понад усіх монархів Вас вознесе. Ще за півроку народ України зажадає Вашого повернення і внаслідок успішно проведеного референдуму Ви в'їдете до Києва на білому кадилаку. Істинно, істинно кажу Вам: дайте мені стипендію!» [36, с. 17]. Наратор перелічує відвідувачів пивбару на Фонвізіна, малюючи загальну картину московського буття: «Натомість приходять фарисеї та садукееї, азартні гравці, книжники, вбивці та содоміти, культуристи, лихварі, карлики, православні священники в поруділих рясах, циркові комедіанти, сластолюбці, казахи, крішнаїти, римські легіонери» [36, с. 41]. Усі номінативи емоційно забарвлені і утворюють певний контекст. Ще одна пародія на високі жанри – іронічне оплакування загиблого Руслана: «О Руслане Прекрасний, говорив ти, як віджалую твою загибель, брате мій?! Ти був безстрашний, ти звик в усьому бути першим, ти мав безліч стрибків із парашутом! Тебе кохали всі знайомі дівчата, а незнайомі дівчата лягали тобі під ноги! Ти світився зсередини, Руслане Прегарний, а твої м'язи були чудодійними! І якби я був гоміком, то за всяку ціну жадав би переспати з тобою, брате мій! Що ж ти наробив, Руслане Переможний, на кого покинув цей дебільний світ, де так бракує досконалих, як ти, створінь?!» [36, с. 30]. Чудернацька реакція персонажа виправдана в карнавалізованому світі «Московіади». Тут актуалізовані теми і серйозного, і сміхового. Іронія – основна реакція на дійсність у посттоталітарний період.

Наративна інформація, що міститься в романі, має різні рівні надійності, тому питання оповідної точки зору в тексті – ключове. Дієгезис позначений максимумом присутності наратора. Нарація здебільшого ведеться від другої особи однини, але з переходами на першу. Якщо поставити питання «хто бачить» і «хто говорить», то можна зробити висновок, що наратором є протагоніст український поет Отто фон Ф., свідомість якого – роздвоєна. На внутрішню фокалізацію вказують численні внутрішні монологи головного персонажа, доступ до його думок, емоцій, почуттів. З точки зору часу маємо одночасний тип розповіді про сьогодні, синхронізацію сюжетних дій. У тексті складний метадієгетичний рівень, до якого відносимо численні сні

наратора-персонажа, його мрії, фантазії. Якщо звернути увагу на фабулу, то отримаємо такий подієвий ряд: Отто фон Ф., який вранці ніяк не може прокинутися і переходить «з одного сновидіння в інше, ніби з країни в країну» [36, с. 11], мляво входить у дійсність, паралельно розповідаючи про себе та життя в московському гуртожитку; у третьому сегменті під час фізичної зарядки він згадує сон (другий сегмент), у якому розмовляв із королем України Олельком Другим (Довгоруким-Рюриковичем); пригода в жіночій душовій; Отто повертається в свою кімнату, де вже пиячать його «друзі по спирту»; у пивбарі на Фонвізіна; в п'ятому сегменті поет пише листа до Олелька Другого, перебуваючи в автобусі; у квартирі Галі; «Закусочная»; продовження листа до короля; телефонна розмова з Кирилом; кишеньковий злодій; початок пригоди в «Дитячому світі»; розмова з чекістом Сашком; королева змій Галя рятує Отто фон Ф.; шлях на волю; бенкет у підземній площі; нарада таємних осіб у масках; розстріл манекенів; вистріл у скроню; поет потягом прямує в Київ.

Для нас важливо проаналізувати, яким чином будується комунікація між автором і читачем через посередника – ненадійного наратора. Важливо дешифрувати особливий наративний код, спираючись на іманентні структури, властиві вище вказаній оповідній стратегії. Одним із сигналів присутності ненадійного наратора є суб'єктивність дискурсу, в якому позначена присутність «я». Події часто збігаються з актом мовлення. Це видає гомодієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації. Текст роману становить внутрішній діалог двох голосів Отто фон Ф. – «ти» і «я». Більшість оповіді ведеться від другої особи. Але важливо зацентувати увагу, коли з'являється першоособова нарація. Вперше це відбувається у сцені перед вживанням алкоголю в барі на Фонвізіна: «Так, Отто фон Ф. Перед тим, як зробити перший ковток... зосередься і згадай, що ти планував на сьогодні. Я, здається, повинен був зустрітися з Кирилом... По-друге, я мав потрапити в магазин із фантастичною назвою «Дитячий світ». Я планував купити в ньому подарунки для дітей своїх друзів. А діти моїх друзів – це мої діти (подвійний зміст). Пречудово. По-третє, я намагатимусь не забути про одну з коханих мною жінок... Гарно. Отже,



головне, що ти все пам'ятаєш» [36, с. 40-41]. Вдруге – після дзвінка Кирилу: «Коли я п'яний, то, дивлячись на інших, гадаю, ніби п'яні всі вони. Зауважую купу дошкульних неточностей та незугарностей у рухах. Особливо в ході. Зрештою, зараз я недалеко від істини. Тут усі п'яні, не лише я» [36, с. 45]. У цій атмосфері Отто роздумує, що єднає його з представниками інших національностей. Свою версію подає Юра Голіцин: «Кожен з нас однаково дихає, п'є, кохає, смердить» [36, с. 47]. Яскравим є роздум про Росію, росіян, ностальгію за європейським минулим України. Поет твердо констатує: «Тому я за повне й остаточне відокремлення України від Росії! Хай живе непорушна дружба між українським та російським народами! Повірте мені, що між двома цими фразами немає жодної суперечності. Я бажаю великому російському народові щастя і процвітання!» [36, с. 50]. І ці слова сприймаються без профанації.

Вирішальним у свідомості Отто фон Ф. є епізод під час діалогу-перемовин у формі запитання-відповіді: «Куди все-таки їдеш, фон Ф.? Не забувай же про дітей своїх друзів, про Кирила, про дане тобою слово. Розумієте, любі мої докори сумління, справа така. Існує тисяча способів, як потрапити до магазину «Дитячий світ»» [35с. 54]. Далі подано кілька варіантів маршруту і ще два рази згадуються «любі докори сумління». Знову питання: «Цікаво, яким чином ти, п'яне одоробло, доберешся зі станції метро «Арбатська» Арбатсько-Покровської лінії до магазину «Дитячий світ»? А дуже просто. Я вийду з «Арбатської» на Новий Арбат...» [36, с. 55]. І далі: «Але «Дитячий світ», фон Ф.! Ти ще ані на крок не наблизився до нього! Спокуха, друзі! Я побуду в Галі з годинку...» [36, с. 55], – персонаж ділиться планом дій. «Що це ми, до речі, проїхали?» [36, с. 55], – вказівка на одночасність подій і розповідання. Alter ego Отто фон Ф. постійно сумнівається: «Ну-ну, фон Ф., дай тобі Бог не збитися з цього шляху. Бо щось увесь цей прохід вельми сумнівно виглядає» [36, с. 56]. Він творить основний текст і веде персонажа в цій історії. Наприклад, після перипетій у квартирі Галі, внутрішній голос спонукає: «І якщо дехто бажає побувати сьогодні в «Дитячому світі», то нехай поквапиться»

[36, с. 71]. Оцінка Отто (себе) амбівалентна: він то пишається собою, то називає себе «дурним ослом», «п'яницею», «кретином» і т. д.

З одинадцятого сегменту починається фаустівська історія в московській каналізації. «Я» аналізує ситуацію спокійно, що відрізняється від очікуваної поведінки: «Отже. Існує підвал, в якому я» [36, с. 107]. Він порівнює бібліотеку і каналізацію, а також роздумує про майбутню Нобелівську премію: «Зрештою, будь-яка бібліотека – це велика (більша чи менша) каналізація людського духу» [36, с. 107-108]. У цей момент відбувається суперечка між внутрішніми сутностями персонажа: «Гей, фон Ф... кретине, про яку Нобелівську лекцію ти зараз триндиш, про яку Нобелівську лекцію, голубе?... Гірко посміятися з тебе, блазня, та й вже!» [36, с. 106]. «Я» виправдовується: «Постривайте, друзі, не кваптеся надривати пуза від сміху», аргументуючи подібні думки бажанням жити, адже «я ще хочу гудіти, мої любі, мої золоті» [36, с. 106]. Пряме звернення до читача активізує функцію співтворчості, спонукає його зайняти певну позицію: «Що ж, коханий фон Ф., ти досить переконливо, як па твою п'яну голову, виклав свої напівусвідомлені поривання. Цікаво буде поспостерігати за тобою далі. Бітте, зетцен зі форт, майн шатц!» [36, с. 108]. І ключова відповідь: «Спробую, шановні мої внутрішні голоси» [36, с. 108]. «Я» старається проаналізувати ситуацію. Згадує історію про Сталіна і таємну гілку метро. Однак його опонент емоційно реагує на це: «Признайся щиро, фон Ф., оце ти щойно сам усе вигдав! Колія метро, якою возили Сталіна! Катівні з прозорими стінами! А бананових плантацій для верхівки чека не було? А гаремів з дванадцятилітніми наложницями для трухлявої кремлівської еліти? Басейнів, гаражів, ресторанів, аеродромів? Соснових лісів для прогулянок па фінських лижах? Акваріумів з дельфінами й крокодилами для сердечної втіхи стареньких воєначальників? Не було?» [36, с. 109]. І відповідь: «Усе було, друзі. Імперія могла все. Тут панує аура чогось секретного, забороненого» [36, с. 109]. Два голоси наче борються між собою: один характеризується негативним ставленням до всього, інший – надією на майбутнє. Наприклад, «я» так звертається до інших голосів: «От ви з мене лахаєте, глузуєте, а я щойно

надибав якісь броньовані двері, котрі відхилилися самі собою» [36, с. 110]. Внутрішній антагоніст не бариться з відповіддю: «Бо ти таки дурень, фон Ф., хоч і вельми талановитий поет» [36, с. 110]. Він малює різні сцени невдалих планів порятунку, кожен із яких закінчується смертю Отто фон Ф.; говорить і про мізерний шанс на життя у тунелі метро – затримку потягів, «у що ми не віримо» [36, с. 111]. Його голос домінує аж поки персонажа не ловлять невідомі чоловіки. Починається допит, а репліки українського поета геть вибиваються з контексту. На запитання, як він сюди потрапив, Отто відповідає: «А як я взагалі потрапив у цей світ? Як потрапив сюди кожен з нас? Адже в безмежжі космічного небуття всі ми являємо собою дивовижний приклад торжества випадковості Людство – це випадковість. Цивілізація – випадковість. Хоча з іншого боку, на все є Божественне Провидіння, друзі» [36, с. 112]. Після вставної історії про гігантських щурів, Отто видає дивний монолог не за ситуацією, руйнуючи, таким чином, горизонт читацького сподівання. Звертаючись до невідомих чоловіків, поет підсумовує: «Бо ви, як і щури, винищені вами, – чи не найостанніше з породжень імперії, її лебедина пісня. І саме тому у вашій війні не буде переможців і переможених, а будуть самі лише жертви...» [36, с. 116]. Такий виступ «я» опозиційний голос називає блазенським, а капітан варти погрожує: «Поп(...) і мене тут єще, Жан-Поль Сартр драний» [36, с. 116]. Закінчується сегмент роздумом про імперію: «Імперія цікава тим, що деякі обставини в ній з'ясовуються по кілька сот років. Потім усіх реабілітовують – і жертв, і катів. – але це вже не має ніякого значення, – кажеш ти і, позіхнувши, западаєш у дрімоту...» [36, с. 116-117]. Маємо чергову вказівку на ненадійність нарації.

Відзначимо постійне наголошування в оповіді на поганому самопочутті персонажа, помутнінні його свідомості: «Тобі зле, фон Ф. Тебе морозить. І трохи нудить» [36, с. 46]; «Твоє чоло горить під холодним травневим дощем» [36, с. 51], «Я хворий і поранений...» [36, с. 104]; «...алкоголь і гарячка зробили своє» [36, с. 145]; «западаєш у дрімоту» [36, с. 117]. У творі мають місце ілюзії, спричинені алкоголем, сні, активізація міфологічного світогляду, де домінує

емоційний компонент сприйняття. Кожне слово, кожна дія піддаються сумнівам. Ефект ненадійного наратора в романі «Московіада» полягає в тому, що персонаж із роздвоєною свідомістю розповідає про свою пригоду, а читач не може до кінця визначити її статус.

Цікавим є фрагмент, коли Отто фон Ф. розмовляє з кагебістом Сашком. Після слів про ілюзорну можливість свободи, дія відбувається під акомпанемент оркестру: «Звідкілясь напливала самотня скрипка...і невдовзі то вже був оркестр... Ти відчув, що треба сказати щось вічне. – Проклинаю імперію. – вимовив ти з інтонаціями східного пророка» [36, с. 123]. Поет відмежовується від імперії, хоча розуміє, що він і є її частиною. Він переконує і себе, і Сашка: «Я не служив їй вірою та правдою! І я не винен зовсім аніскільки! Бо жоден із гріхів жахних Імперських не влізу душу, к тілу не прилип!» [36, с. 123]. Усе перетворюється в демонічну оперу, в якій синтезуються дія, музика, слова. Розмова стає патетичною: «Я це життя любив – з усім паскудством, – хоч це паскудство й мучило мене. Однак не вб'єте ви мене цілком – я залишив слова, слова, слова... Всього мене не знищить вам цілком – я в серці маюче, що не вмирає!...» [36, с. 124]. Напруга (і музика: «Темп оркестру наростав») досягає апогею: « – Ти залишив слова, слова, слова? – Я залишив слова, слова, слова! – Тебе всього не знищить нам цілком? – Всього мене цілком не знищить вам! – Ти в серці маєш те, що не вмирає? – Я в серці маю те, що не вмирає!» [36, с. 124-125]. Такий дует оцінює один із голосів: «Твій зірваний захриплий фальцет вдало переплітався із солов'їним «Сашковим» тенором» [36, с. 125]. Проте сцена закінчується, і «Сашко» зачинає українського поета в клітці.

Тринадцятий сегмент дає вказівку на те, що попередній епізод – фікція: «Уся ця стихійна забава зі щурами, кліткою, розпухлим коліном і оперовим чекістом здалася тобі чимось украй дурнувтим і зовсім неправдоподібним» [36, с. 125]. Знову відбувається акцентування на алкогольному сп'янінні та недосипанні: «Випите за день, вочевидь, далі робило своє. Тож ти вирішив усе-таки поспати і навіть замовив, для себе відповідній небесній канцелярії

сновидіння про Венецію» [36, с. 125]. Тут прочитуємо алюзію на власні твори Ю. Андруховича (події наступного роману «Перверзія» відбуваються саме у Венеції). Т. Черкашина розглядає «Московіаду» як зразок автофікційного роману, особливістю якого є те, що в ньому «правдоподібні деталі можуть вільно співіснувати з відверто вигаданими моментами» [260, с. 6].

Важливим у тексті вважаємо момент, коли у розмові з Галею Отто «підбиває деякі підсумки». Персонаж говорить про своє життя в імперії, про те, що «найлютіший ворог – це я сам» [36, с. 129]. Мрію про навколосвітню подорож знищила нестача грошей. Але поет знайшов альтернативу: «Тому я задовольнився снами, коханнями і міцними напоями. Бо пияцтво – також різновид подорожі! Це подорож по звільнених півкулях свідомості, а значить, і буття» [36, с. 130]. Це пряма вказівка на організацію наративу «Московіади». Отто фон Ф. передає внутрішні рефлексії, переживання падіння імперії. Він споглядає самого себе, дає волю голосам у свідомості. Український поет розпочинає велику внутрішню мандрівку до себе, що пролягає крізь терни совкового режиму, борячись з тінню імперії, яка живе у ньому. Персонаж-наторатор використовує прийоми ненадійності: «Одного чудового дощового травневого дня, тобто сьогодні, будучи в дещо потьмареному стані, я за якимось бісом опинився в підземеллі. Проте, як щойно з'ясувалося, це була тільки ілюзія, наївна зашмаркана самоомана, коли я вважав, буцімто дію цілком самостійно, за своїм власним незалежним планом» [36, с. 130]. Читач вагається, чи події відбувалися насправді, чи це продукт фантазії поета. Наприклад, після вище наведених зізнань, Отто опиняється перед вартовим. Подається дві можливі версії розвитку подій. У першій – вартовий впізнає українця і вистрілює в нього. Однак наратор вважає, що цей «епізод цілком не вдався, тож треба його почати знову – із самого початку» [36, с. 135].

Внутрішні голоси Отто ведуть свою дискусію: «Це схоже на античний меандр. Однак така інформація тобі, фон Ф., ні до чого: все одно ти не знаєш, що це таке. Чи гречно, друзі мої, чи шляхетно ... закидати мені в таку мить пияцтво, звинувачувати в незнанні античних реалій?» [36, с. 133]. Потрапивши

на велетенський бенкет у підземній площі, Отто зустрічає знайомих Єжевкіна, Палкіна – типових представників таємних служб імперії. Карнавалізоване дійство супроводжується гедоністичними розвагами з їжею і випивкою. Знову йдеться про «нестримне бажання спати», про ріки алкоголю і гарячку головного персонажа. У гримерній актуалізується ще один елемент карнавалу – переодягання. Провідником у закриту нараду невідомих стає «маленький тихий дідок», якого Отто називає татом, дзядзьом, стрійком, вуйком, старцем. Той пропонує поету вибрати маску. Вибір падає на «стару, мов цирк, космополітичну й чимось безлику маску рудого блазня» [36, с. 130]. У конференц-залі відбувається симпозіум, учасниками є замасковані під Івана Грозного, Держинського, Мініна-і-Пожарського, Суворова, Катерину II, Леніна особи. Вони говорять про страшні речі і поводяться дивно. Внутрішня фокалізація забезпечує читачеві доступ до переживань фаустівського героя: «Тобі знову робилося гірше й гірше, фон Ф. Це невпинне кружляння залу разом із ложами й балконами, разом зі стінами, ці процесії мамонтів, хвости комет і відчикрижені гігантські геніталії, тінями спроектовані у простір над тобою, цей галас звіроподібних масок – усе вдавлювало тебе в поверхню стільця, позбавляло волі й розуміння. Здавалося, що голова, насилу пригвинчена до плечей, от-от зірветься з них і покотиться під ноги президії, востаннє вкриваючи все на світі чорною піною безсилим прокльонів. І коли хтось, підсівши до тебе, запанібрата ляснув тебе долонею по коліну, ти вирішив, що це, як і все інше, – тільки галюцинація» [36, с. 159]. У такій ситуації, внутрішні голоси сходяться в одному: «Треба, треба щось робити, подумав ти. А я справді так подумав...» [36, с. 162]. У цій внутрішній боротьбі персонаж розуміє, що «Врешті усе залежить від тебе» [36, с. 162]. Кульмінаційним є пасаж, коли Отто стріляє в тиранів, які виявляються лише манекенами: «...й тоді лишень ти зрозумів, що так нажахало тебе в них, коли ти підійшов ближче. А налякало мене те, що то були символи» [36, с. 164]. Отто фон Ф. розуміє, що справжня імперія живе в її громадянах. «Тобі залишилося скинути маску блазня» [36, с. 165]. Пострілом у скроню закінчується мандрівка московським підземеллям.

Неочікуваним стає продовження листа до Олелька Другого. Знаковим є те, що нарація ведеться від першої особи. Дощ повинен змити гріхи, тому «Всесвітній потоп робився дедалі очевиднішим. Москва переставала існувати» [36, с. 166]. Персонаж потягом прямує до Києва. У вагоні на третій полиці «я» нарешті заснув, і «це триває досі» [36, с. 166]. Він називає адресату причину: «Бо я страшенно хворий, Ваша Ясносте. Маю шалену гарячку, від якої губи вкриються на ранок лишаями. Розпухле коліно маю – певно, десь танцював і послизнувся. Маю безліч алкоголю у крові. Більше, ніж самої крові. До того ж маю кулю в черепі» [36, с. 166]. Вітаїстичний характер описаної сцени прозорий та чіткий, адже український поет не тікає, а повертається на рідну землю: «Вона до болю справжня. І нічим не захищена від Сходу, навіть горами» [36, с. 166]. Відкритий фінал сприймаємо як залишену можливість для продовження історії, символічну данину невідомості.

Наративна організація роману «Московіада» доволі складна. На дієгетичному рівні функціонують персонажі. Основна подія твору – подорож фаустівського героя Отто фон Ф. в таємне підземелля – ядро імперії. Однак сам статус події під знаком питання: читач не може зробити однозначного висновку, чи це відбувалося насправді, чи це лише марення поета. Численні сни, ілюзії, мрії та спогади наратора-персонажа відносимо до інтрадієгетичного рівня. На метанаративному рівні виявляються маркери експліцитного автора, репліки якого виділені дужками. Він вперше постає у ситуації, коли наратор описує маршрут у душову: «Ні, це щось інше, це навіть не пісня, якесь несамовите розкошування голосу, цього найдосконалішого з музичних інструментів (гарно сказано, фон Ф., але це Лорка)» [36, с. 22]. Експліцитний автор звертається до персонажа і виправляє його, демонструючи своє верховенство. Почувши жіночий спів, персонаж прямує на голос, а експліцитний наратор підкреслює невідворотність зближення: «Двері в підземний коридор відхиляєш якомога обачніше (а той голос, голос чути навіть сюди, що за мана, мана-мана!)» [36, с. 22]. У розповіді про наречену Вані Каїна Василісу знаходимо слова експліцитного автора, які звучать, як уточнення

інформації: «...навіть узяв церковний шлюб у Мар'їній Році з прописаною в гуртожитку епілептичкою Василісою (четвертий курс, семінар божевільних), однак цей шлюб має досить виразні ознаки фіктивності...» [36, с. 20]. Ще один подібний приклад знаходимо на початку роману, коли йдеться про гуртожиток поетів: «У коридорі здалека махаєш рукою комусь незнамому (себто знаному, але незідентифікованому, позаяк він аж у кінці протилежного крила, метрів за двісті від тебе), незнаний відповідає тобі таким самим помахом...» [36, с. 18]. Емоційний іронічний коментар експліцитний автор подає у розповіді Олельку II про Астрід – одну зі своїх жінок: «Оскільки ми були вірнопідданими Його Королівської Милості Алкоголю (Боже збав, ніяких натяків чи алузій!), то бути вірнопідданими ще й Сексу нам не надто вдавалося» [36, с. 63]. Вихваляючи короля, наратор-трикстер паралельно глузує з нього: «Ваш аристократичний європейський імідж, ваш блиск і Ваш лоск, Ваша харизматичність (див. словник), Ваша Богопомазаність можуть сотворити нині новий національний міт, сліпучий ідеал» [36, с. 52]. Відбувається гра на паралелях, яка викликає комічний ефект. Патетична промова про Москву закінчується так: «Тільки в такому випадку може йти мова про якесь майбутнє всіх Нас на цій планеті, майне дамен унд геррен! Дякую за увагу. (Загальні оплески, усі встають і співають «Оду до радості» Бетховена, слова Шіллера)» [36, с. 74]. Автор перебуває у творі і виявляє себе експліцитно через подібні коментарі, взяті у дужки. Він стає в опозицію до ненадійного наратора і, як режисер, дозволяє йому імпровізацію. Перебуваючи в метро, Отто фон Ф. роздумує: «За всіма моїми припущеннями, я перебуваю поміж станціями «Дзержинська» та «Проспект Маркса» (ну й, до речі, компанійка! Але що поробиш – пастка тоталітарного минулого, тут майже всі вони такі)» [36, с. 109]. Експліцитний автор вносить свій голос у поліфонію ненадійної нарації для того, щоб максимально вирізнити гру основного актора та подати сигнал (через іронію) для кмітливого читача. Його основна функція – увиразнювати ненадійного наратора.



Художній дискурс роману «Московіада» характеризується поєднанням серйозних роздумів про імперію та сміхових компонентів (іронія, гострий сарказм, гротеск). Він ускладнюється за допомогою містики, детективної інтриги, барокової стилістики. Наратор детально передає гнітючу атмосферу посттоталітарної дійсності, сповнену тривоги і занепокоєння, невпевненості у завтрашньому дні, розгубленості перед бажаною свободою. Український поет Отто фон Ф. перебуває в самому епіцентрі імперії, яка руйнується: «Імперія міняла свою зміїну шкіру, переглядала звичні тоталітарні уявлення, дискутувала, імітувала зміну законів та життєвого укладу, імпровізувала на тему ієрархії вартостей. Імперія заговорила зі свободою, гадаючи, що таким чином збереже оновленою саму себе» [36, с. 31]. Стиль викладу породжує сумнів, відкидає однозначність у трактуванні історії, яку розповідає наратор. Роздвоєння сутності персонажа є специфічним прийомом, що зумовлює ефект ненадійності. Попри змінений стан свідомості наратор-персонаж має тверді і переконливі судження. Він постає «тверезим спостерігачем п'яної реальності» [205, с. 385]. Інше питання, чи здатен їх відчитати реципієнт. Це ще один інструмент ненадійного наратора. За умов ненадійної нарації основна (очевидна) фабула завжди неправдива. Це – інтелектуальна постмодерністська гра з читачем, прихована комунікація; інструмент для того, щоб бути самим собою: одягнути маску блазня і говорити важливе. Адже в контексті карнавалу виявляється тимчасова свобода та вседозволеність.

Отже, в романі «Московіада» окреслюємо такі ознаки ненадійності наратора: 1) суперечності у дискурсі наратора; 2) постійне наголошування на поганому самопочутті персонажа-наратора; 3) визнання неправдоподібності власної історії та паралельне наголошування на правоті сказаного (справді, щоправда, безперечно, само собою зрозуміло, вочевидь, насправду); 4) опозиційна пара голосів у свідомості Отто фон Ф.; 5) експресивність, суб'єктивність нарації; 6) невідповідності у власній розповіді; 7) амбівалентне сприйняття художньої дійсності; 8) подвійні, іноді суперечливі ефекти (наприклад, коли п'яний персонаж роздумує про крах імперії). При цьому

виділяємо і низку меніпейних ознак: основна дія відбувається у підземеллі; характерний показ ексцентричної поведінки персонажів; вкраплення вставних жанрів (вірші, промови, оди, голосіння і т. д.); дуальність зображення: відхилення і норма; внутрішній конфлікт, що породжує стан розгубленості, самоспостереження, діалоги персонажа з собою; різкі контрасти та переходи від високого до низького; гра слів, сенсів, альтернативна оцінка подій. Опозиція «я-інший» є основним принципом структурування художнього тексту. Ненадійний тип нарації демонструє зсув між однозначною, стереотипною реакцією та можливістю іншого бачення. Це – альтернатива, спрямована на подолання усталених схем розуміння. Відтак Отто фон Ф. одягає маску блазня не для розваги, а для захисту. Це маска-щит, яка дозволяє захиститися від руйнівної сили травматичного минулого.

### **3.3. Наратор-маска в романі «Перверзія»**

Третій роман Ю. Андруховича – апогей філософії літературного об'єднання «Бу-Ба-Бу», яке сповідувало карнавальне необарокове світовідчуття. «Перверзія» – роман-пастиш, текст якого включає в себе передслово, післяслово видавця, 31 фрагмент та паратекст, утворюючи суперструктуру романного дискурсу. Остання включає такі елементи: порушення правил правдоподібності; використання «тексту у тексті»; втручання авторського «я»; безпосереднє входження «реальності» у світ оповіді; використання поетичних структур у наративі тощо [36, с. 5]. Нетрадиційний наратив – це завжди дослідження і гра на рівні будови тексту, коли відкриваються прийоми його творення. У цій ситуації читач відіграє роль співавтора та переймає певні авторські функції, проводячи активну творчу роботу щодо виявлення ненадійного наратора. Таким чином, некласична оповідь позбавлена однозначності і самодостатнього характеру звичайної, лінійної оповіді, результатом якої є непевність читача в статусі наратора, способі існування зображеного художнього світу. При аналізі слід звертати

увагу на неоднозначності, замовчуваннях у тексті, балансуванні читацької реакції, сумніви як основні ознаки присутності ненадійного розповідача.

Епіграф «Перверзії» зорієнтовує читача на конкретне місце основної дії – карнавальну Венецію з її законами та традиціями. У передслові видавець Ю. А. розповідає про загадкове зникнення Станіслава Перфецького, реакцію італійського та українського суспільства та дві паралельні версії – зникнення та самогубства, «з якої так і не розвинулася третя – спільна – лінія: самогубство, вимушене ззовні» [36, с. 171]. Читач до кінця тексту балансує між цими точками зору, аж поки не відкривається основна інтрига – Стах Перфецький «є справжнім автором усіх (не деяких!) фрагментів цієї книжки. Він живий і, я скажу більше, він повертається» [36, с. 476]. У цей момент читачеві хочеться знову перечитати текст з урахуванням нового знання та розуміння. А це ще один із симптомів присутності ненадійного розповідача – зміна враження від твору.

Як ми уже зазначали, у «Перверзії» можемо спостерігати як кульмінацію, так і різкий занепад Карнавалу. Вважаємо необхідним простежити елементи карнавалізації у творі для окреслення цілісної оцінки смислового навантаження. Невід’ємним атрибутом карнавалу є маска, яка в першу чергу є засобом набуття нового образу і нової сутності. Ю. Андрухович у різний спосіб використовує карнавальну маску. В його арсеналі є маска автора, маска наратора, маска персонажа. Кожна з них відіграє особливу роль у тексті.

Зокрема, постійна присутність автора є однією з особливостей ускладненого наративного дискурсу, який простежуємо у романі «Перверзія». Наприклад, у своєму заповіті Стах Перфецький адресує «зібрання творів Р. М. Рільке у 6-ти томах, подарункове видання німецькою мовою (з передмовою Беди Алеманна) – Юрієві Андруховичу, Івано-Франківськ» [36, с. 457]. А видавець, який підписується нехитрими літерами Ю. А., знайомить читача з подорожжю Стаха на Захід та версіями його діяльності, переліком імен персонажа та умовами написання цієї книжки. Значні невідповідності та чимала різниця у поданих фактах із перших рядків тексту

спонукають читача бути уважним та критично ставитись до повідомлюваних подій. Наприклад, у мові «незнаного читачеві» автора статті-відгуку «Чао, Перфецький..?!» І. Білінкевича і видавця простежуються парадоксальні невідповідності: перший говорить: «Він знав безлічі мов – англійську, німецьку» [36, с. 172], другий, повідомляючи про виступ Стаса Перфецького перед українською громадою міста Перемишля, каже про «численних слухачів (загальною кількістю 37)» [36, с. 176]. Різні джерела, які збирали інформацію для видавця, давали різні відомості, як-от: одні говорять про лекцію в Ягеллонському університеті для п'яти сотень студентів, а інші заявляють, що студентів було лише тринадцять. Така невідповідність засвідчує співіснування кількох різних версій однієї події. Потрібно звернути особливу увагу на функцію видавця, який виділяє кілька компонентів матеріалів, на яких він самостійно і по-своєму будував текст (програмки, інтерв'ю, документи, депеші, відеокасети, диктофон і т. п.), зітканий із різнорідних мовних елементів, посиленних паралінгвістичними факторами (інтонація, ритм, пауза, еліпсис), що допомагають відтворити образ живої усної розповіді. Видавець звертає увагу на фрагменти різними мовами, занотовані умовним наратором, «який знає все про всіх, який водночас є всюди і немає ніде, крім літератури. Хто є автором цих шматків?» [36, с. 183]. Він говорить про дві версії, звертається до читача, який має право на власні версії, або на «кілька власних версій». Бачимо, що гра – основний художній прийом цього тексту. Отже, ще до початку основних подій сюжету у передмові «оголюється» структура тексту і, таким чином, із першого рядка починається конструювання авантюрної розповіді з прямим залученням читача.

Ю. Андрухович у своїй трилогії обіграє концепцію Р. Барта про «смерть автора». У текстах активно звучить голос автора, що порушує класичні норми текстотворення. Таким чином режисер-інтелектуал іронізує над реципієнтом, який наївно довіряє наратору-сталкеру. Письменник неодноразово натякає читачеві на свою схильність до різноманітних трансформацій та «перверзій». Наголошуємо на тому, що титульний автор, персонажі, наратор належать до

різних наративних рівнів, тому їх не потрібно ототожнювати. На думку М. Гірняк, «перетини голосів персонажів, діалог із текстами культури, переплетення різних дискурсів стають передумовою виникнення гри тексту, розрахованої на провокування відповідних реакцій читача» [87, с.11], а також його залученості до викриття ненадійного наратора.

Ненадійність наратора у творі полягає у розщепленні на кількох розповідачів, що є нічим іншим, як відповідними масками, за допомогою яких він передає «різні» погляди на те саме явище. Виокремлюємо співіснування кількох сюжетів. Наприклад, у 25 фрагменті Стах розповідає про містичну імпрезу в давно забутому домі Фарфарелло, де все і всі змінюються, набуваючи демонічних обрисів. А у 26 фрагменті Ада сповіщає, що Стах під впливом алкоголю весь цей час спав і жінка ледве привела його до тями. Ада та Різенбокк часто називають Перфецького Респондентом. Одне з визначень цього поняття таке: респондент – це людина, яка виступає в ролі джерела первинної інформації про явища і процеси, котрі досліджуються. Таким чином, це ще один натяк на Перфецького як автора всього сказаного у тексті.

Ненадійність наратора виражається на різних рівнях, насамперед, у мові та поведінці. Тому важливо визначити, що змушує дистанціюватись від наратора, сприймати все сказане обережно та відсторонено. Звернімось до тексту. Наприклад, у першому фрагменті роману (після передмови) з'являється Стах, який паралельно розповідає дві історії: першу – про Аду Цитрину та Януса-Марію Різенбокка, які везуть його до Венеції, а другу – про «позавчорашні події», які сталися 3 березня після закінчення карнавалу в Мюнхені. Перфецький говорить: «Я сижу в їхньому «альфа ромео», припустімо, що це «альфа ромео» [36, с. 184]. Стах заплутується в інформації і до Венеції їх везе то «порше, чи що там у нього», то «феррарі, чи щось там таке», то «універсальний автомобіль четвертого покоління серії «Мантікора». Є один момент, коли Перфецький відходить від двох історій і розповідає про провали в пам'яті, про ідею з диктофоном [36, с. 188]. Це суттєвий сигнал для читача, що спонукає обережно сприймати сказане. Також зі слів упорядника

тексту Ю. А. дізнаємося про вади зору Станіслава, а саме, про короткозорість та про невід'ємний його атрибут – окуляри, без яких майже нічого не бачив. Цей факт пояснює багато містифікаційних моментів, наприклад, появу на семінарі Альборака Джабраїлі з конем, який, ставши перед Адою і Стахом, як вкопаний, виявляється ровером, «але теж доброї марки». У мавпі, яка грала на арфі, Стах пізнає старшу на 16 років жінку, яка колись давно після репетиції запросила його до «таємного саду, де він зазнав урагану ставання мужчиною». Перетворення, зміни зовнішнього вигляду та містифікації становлять основу карнавального дійства, цього «світу навпаки», який стає амбівалентним [36, с. 141-143]. Ілюстрацією цього відомого висновку М. Бахтіна може бути танцювальний номер з алегоричними фігурами, кожна з яких ззаду – чеснота, а спереду – один із найтяжчих гріхів.

Зазначимо, що частина маскувань, переодягань та містифікацій все ж стосується фікційних персонажів. Основу перевтілення становить ім'я, змінюючи яке, персонаж таки змінює схему поведінки. Проте чисельна зміна Стахом Перфецьким масок не перетворює його в іншого персонажа, натомість виражає певні смисли. Маска повністю втрачає ефект самотійної дійової особи і перетворюється на стереотип, який можна означити як «маска-без-обличчя». Герой не приховує свою сутність (оскільки знаходиться в пошуках власної ідентичності) і навіть не набуває нового образу. Це пік авторського іронічного задуму. Постійні перевтілення Стаха – це частина його амплуа. Перфецький – авантюрний проект, який складається з калейдоскопу рухливих жанрових схем-масок. Кожне ім'я репрезентує інше обличчя поета, яке можна розпізнавати з огляду на внутрішню форму слова.

Перфецький забавляється з читачем: він вигадує різні неймовірні пригоди, складає вірші («За що, Італіє, я так тебе люблю? За те, що дмеш у дупу кораблю!»), заявляючи: «Я кайфую від самого тільки називання» розгортає цілий каталог назв із його чудовою внутрішньою послідовністю, він виступає блазнем, який іронічно ставиться до розповіді, але водночас він зачіпає важливі теми сучасного суспільства, як-от тему переселення народів, втікачів,

вигнанців, які проводили «...ритуал усіх скривджених з усього світу, вони мусли вигадати іншого бога, їх мордували голодом і бомбами, пошестями, СНІДом, хімікаліями, ними наповняли запаскуджені криниці і найдешевші борделі, на них випробовували зброю...» [36, с. 191]. Реципієнт емоційно співпереживає, задумується, співчуває, але до кінця сторінки риторика змінюється: «...ця добра самовіддана Німеччина зіграла їх і нагодувала, і напоїла тощо, але вони ще чогось від неї хочуть... чого ж ще вони хочуть: лісів, струмків, альпійський верховір'їв, замків, музеїв, продовження візи, крові, тепла, чуйності, грошей, автомобілів, може, громадянства вони хочуть?.. Я ходив поміж них причмелений, ніби в усьому винний, ніби причина причин цього дебільного світу... Я трохи відпочину» [36, с. 191]. Як бачимо, одна думка змінюється на протилежну, але і в тій, і в іншій є частина правди. Так формується модус невизначеності. І це пояснюється неоднозначністю розповіді, яку веде провокаційний ненадійний розповідач.

Архетипом діяльності такого суб'єкта висловлювання в романі «Перверзія» є трікстер (trickster) – блазень-пустун, який відрізняється здатністю до трансформацій та перевтілень. Двоїстість, амбівалентність закладена в природі трікстера і є його основною властивістю: він іронічний та серйозний, обізнаний та порожній. Для нього не існує ніяких табу, він порушує загальноприйняті норми. Саме карнавальна культура є його органічним середовищем. Стах вигадує різні пригоди, не приховуючи лукавства та їдкої іронії. Наприклад, дві версії щодо діяльності Перфецького в період віденських ваканцій: згідно з першою він зустрічався невідомо з ким і навіщо у якійсь конспіративній квартирі, а друга версія, «котра виглядає імовірнішою», говорить, що персонаж влаштувався танцюристом у стриптиз-клуб під прізвиськом П'єр Долинський. Маски змінюють одна одну відповідно до нових іпостасей. Але мова Стаха Перфецького видає його. С. Борис у статті «Іронія і самотворення ідентичності в романах Юрія Андруховича» влучно зазначає: «Його балакучість онтологічна: заберіть у Стаха його мовлення – і ви втратите єдиний доказ його існування. Його мова – це його тіло, єдиний

справжній *corpus delicti*, який безнадійно шукали венетійські водолази у водах каналів» [68, с. 143]. Це підтверджує і сам герой: «Говорити про себе – одна з найбільших доступних мені втіх. Я так люблю цю справу, що навіть найтяжча сповідь не приносить мені страждань, а саме тільки задоволення» [36, с. 276]. Мова – це єдиний його атрибут, це все, що у нього є, це він сам. Т. Гундорова вважає, що «наявність іронічної лінгвістичної поведінки дає можливість надалі сформуванню вже не лише вербальні, але й нові соціокультурні форми поведінки, що виливаються в публічні зібрання, протестні акції» [102, с. 113]. Богемне життя Перфецького – суцільний перформанс, наповнений неправдою, причому чисто ірраціональною, бо подібне дійство не має мети. Незважаючи на галасливі, містичні, неоднозначні дійства, Стах Перфецький зневірений та неозначений. Все довкола втратило життєву енергію: люди, місця, карнавал. Мовні ігри, які часто гублять означуване і зосереджуються на естетичній формі означника, нерідко виходять на перший план і зосереджуються самі на собі. Перфецький зізнається: «Я кайфую від самого тільки називання, тому я хочу просто називати, просто перелічувати, це простий перелік, від якого зводить судомою нутрощі, і я не смію порушити його чудову внутрішню послідовність» [36, с. 195]. Згадаймо час, коли був створений роман – 1996 рік. У перехідний турбулентний період історії неможливо знайти моральну, соціальну, політичну, культурну, ідеологічну опори. Світ довкола суперечливий, смисли хисткі та плинні. Саме тому автор виговорюється і в самому акті письма звільняється від історії.

Подорож Стаха – це невпинна дорога, пригода. У Кракові перед читачем з'являється Йона Риб, який почувався у місті, «як риба у воді». Після успішних виступів та доповідей Перфецький, він же Бімбер Бібамус, влаштував дійство у єврейських кварталах під назвою «Татарин у місті. Сцени з історії Кракова». Акція включала в себе розбиття чотирьох вітрин, дві стихійні бійки, ріки з алкоголю, а також «нічне читання найконтroversійніших уривків із Шевченкової поеми «Гайдамаки» під пам'ятником Міцкевичу» [36, с. 177]. Потрапивши до поліції, Перфецький, виправдовуючи свої провокативні дії,



знову змінює маску, запевняючи, що «в нього було вселився дух легендарного татарського вершника, який за часів пізнього середньовіччя пострілом із лука на півночі обірвав життя пильного сурмаря з Мар'яцької вежі» [36, с. 177]. Це не переконало поліцію і справу відправили до суду, проте чергове перетворення в Карпа Любанського допомогло «...вислизнути з-за ґрат і, відчайдушно працюючи плавниками, розчинитися в непролазних безвістях» [36, с. 177]. Наступна іпостась знову пов'язана з образом риби: «У другій половині жовтня Стах Перфецький, оновлений і прояснений, виринає (він же Сом Рахманський) з дунайських вод на береги Братислави...» [36, с. 178].

Маски змінюють одна одну відповідно до набуття нової подоби. Наступним містом у подорожі на Захід була Прага, куди Перфецький дістався перевдягнутим жінкою і з підробленим паспортом. Основною локацією була пиварня в Жижкові, де герой в образі Йогана Когана дивував публіку своїм почуттям гумору, простодушністю, а також навчав чеських пияків українських пісень і тосту «Будьмо!». Далі був Берлін, куди він, Камаль Манхмаль, дістався на саме Різдво. Потрапивши у ресторацію «Terzo mondo», в око Стаху впала молода грекиня Зоя. Яскраві емоції та піднесення внутрішнього стану спровокували появу нового образу – Перчила, який (прикипів до дівчини) «чимось дуже схожим до кохання» [36, с. 180]. Бачимо, що новий вигляд провокує певний демонстративно штучний тип поведінки. Останнім географічним пунктом перед пригодами у Венеції був Мюнхен, де Стах перебував під йменням Штрудль і різко зник із поля зору загадкового видавця. Цікаво, що назва одноіменного різновиду тістечок походить від німецького слова *Strudel*, що буквально перекладається як «водоверть, вихор». І якщо взяти до уваги, що образ риби є наскрізним у творі, а місце основної дії – місто на воді, то це слугуватиме знаковою підказкою для читача.

Карнавальна зміна одягу сприймається як зміна життєвого становища, як приховування або набування іншої сутності. Показовими в цьому аспекті є дивні метаморфози на згаданій вечері в домі Фарфарелло: слуга-китаєць перетворюється на гостесу в місячно-блідій сукні, згодом – на секретаря

Далпертутто; Мавропуле – на чорного віслюка в єпископській тиарі й сутані, а відтак – на слугу-китайця, після чого стає зозулястим півнем у таких же точнісінько окулярах, як Перфецький. Пізніше, почувши характерний Мавропулів клич, Стах бачить голову бика, що «вдоволено сопіла і підморгувала до нього», а в кінці вечери Мавропуле перетворюється на духа Бахафу, який закликав усіх у сади володаря. Прикладів подібних переодягань і трансформацій чимало: Ада, яка постійно одягалася в чорне і вишневе, на вечері вперше з'являється у невластивій для себе темно-зеленій барві та з перстнем-жабою; Лайза Шейла, в якій широкий чоловічий капелюх майже повністю прикривав обличчя, перетворюється на змістілу крилату ламію, сукубу на ймення Ліліт. Всі учасники та гості семінару зазнали візуальних трансформацій, перетворившись «переважно в лемурів та єхиден та серен та восьмиоких драконів та мантикор з ляцертинами...» [36, с.430].

Такі, здавалось би, незрозумілі речі та невідповідності, трапляючись на кожному кроці з персонажами Ю. Андруховича, підводять до висновку, що часто людське життя – це своєрідна фантасмагорія (в дослівному перекладі – розповідь про примару). Тому примарою є і головний герой, і Венеція, яку неодноразово названо містом-привидом. У передслові наратор проговорюється, висловлюючи припущення, що падіння загадкового персонажа з готельного вікна також може бути якоюсь мистецькою акцією. Маска Станіслава під назвою Йона Риб має у творі найбільше конотацій. Існують певні символічні паралелі між ритуальним вбивством рибини і самопочуттям Перфецького, про що вже згадувалося вище, і постійна присутність образу риби в романі, зокрема, розвага Януса Марії Різенбокка полягала в спостережанні за тим, як у великому акваріумі риби-хижаки знищували малечу, тоді могутній Риб поїдав хижаків, а згодом Риба вбивали ножом на кухні; на урочистій вечері під час пошуків Ади Перфецький опиняється в акваріумі посеред рибин, а коли акваріум падає і розбивається, Стах покидає самого себе; кінокефал, який полює за Стахом, із задоволенням смакує рибою; навіть Венеція з висоти пташиного польоту «має форму риби, перетятої оберненою літерою S (Каналь

Гранде)». Риб'яча сутність «перверзійного» персонажа дуже добре пояснює, чому він любив дивитися на воду і хотів би в ній навіть жити: «Додому. До води. Риба хоче плавати. Мене чекає океан» [36, с. 470]. Відповідно, самогубство Стаха Перфецького можна розглядати як повернення до життя, до своєї автентичності, як досягнення ним онтологічної свободи.

Особливістю реалізації феномену ненадійного розповідача є те, що, як тільки горизонт читацького сподівання починає вимальовуватись, то одразу ж відбувається його порушення, а наратор ховається за маскою видавця, коментатора. Усі махінації з письмом, читацька невпевненість виникають також внаслідок подвійного кодування смислів. Наприклад, коментарі під основним текстом, редакторські поправки та внесення традиційно вважаються надійними та конкретними інформативними носіями, однак, якщо відбувається кореляція тексту із такими вставками, то читач повинен піддати сумніву і ці факти, бо вони містять фіктивні моменти. В цілому дієгезис та екзегезис є ненадійними, адже становлять розповідь наратора. Перед нами не просто історія, а вже записаний, зведений в ціле текст. Та і самі поправки мають ознаки ненадійності, наприклад, коментар до опери, яку слухала в машині Ада: «Здається, арія принцеси Еволі з опери Дж. Верді «Дон Карлос»» [36, с. 189]. У тексті ніхто і ніщо не викликає впевненості.

У список ознак ненадійної нарації можемо додати такий критерій, як порушення різних норм текстотворення, що має художню функцію. Жанровою особливістю такого дискурсу є постійна присутність автора. Весь текст «Перверзії» утверджує розуміння універсуму як карнавалу Венеції, балагану, в якому за режисерським пультом стоїть режисер-маніпулятор, а читач є учасником усіх дій. Чітко простежуються фрактальне мислення, в якому «високе» та «низьке» співіснують, зміщуються і взаємодіють в одній площині, а також неоднозначність та амбівалентність буття. Подається кілька версій дійсності, рівноцінних правд, побачених різними персонажами твору: Стахом Перфецьким, Адою Цитриною, Різенбокком, тощо. На перший погляд, окремі частини об'єднуються за принципом колажу, не творячи структурної єдності,

проте текст має сталу будову. Об'єднує цю сукупність окремих фрагментів, різноманітних за жанром, хронологічна послідовність викладу подій та образи персонажів. Картина світу складається з уламків різних історій. Хаос та космос співіснують. Митець передає характерне для сучасного світогляду відчуття абсурдності, нереальності буття. Стираються межі між реальністю та ілюзією (сни, марення, міт про Орфея). Основними засобами досягнення цього ефекту є: містифікація, ігрова структура дискурсу, ненадійність як елемент авторської стратегії.

Отже, бачимо, що майже всі ознаки ненадійної нарації (за А. Нюннінгом) простежуємо в романі Юрія Андруховича «Перверзія». Вже сама передмова є свідченням ненадійності. Це – подвійна маска подвійної гри (і автор, і наратор-персонаж бавляться). Існує низка порушень у текстотворенні: присутність автора, взаємозв'язок дієгезису та реального позатекстового світу, калейдоскоп текстів у тексті, різноманітні імена головного персонажа, їхня поетика та семантика. Відбувається деформація художнього світу через порушення дейктичного паритету між автором і читачем. Ненадійна нарація висвітлює суперечливу, містифіковану картину уявного світу. Сумніви стають предметом зображення, адже вагаються всі учасники комунікативного акту: і читач, і наратор, і персонажі. При цьому конструювання смислів завжди залежить від читача. Роман Юрія Андруховича «Перверзія» вимагає від нього трансформації та адаптації художнього, ідеологічного, традиційного сприйняття. Погоджуємося з думками О. Гнатюк: «У першому своєму романі – «Рекреації» – він (Ю. Андрухович) зобразив перетворення антиколоніального типу культури у постколоніальній дійсності, у другому – «Московіаді» – показав агонію імперії та колоніальної цивілізації... Третій роман – «Перверзія» – на перший погляд у рамки постколоніальної теорії не вкладається, проте це свого роду втеча від постколоніальної дійсності» [110, с.10]. З кожним прочитанням відкриваються нові елементи смислу. Тому вкрай необхідно розвивати те, що Ж. Женетт називає «наративною компетенцією», адже тільки підготовлений читач може одразу виявити і

зрозуміти, в чому полягає феномен ненадійного розповідача та як він впливає на організацію художнього світу твору.

### ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Отже, підсумовуючи сказане можемо стверджувати, що кінець тисячоліття позначений актуалізацією карнавального світовідчуття. Трилогія Ю. Андруховича отримала різноманітні відгуки та коментарі, а українська критика констатувала зміну літературного канону. При аналізі цих знакових для історії української літератури творів ми звернули увагу на ключову роль наратора у жанрі меніппеї та особливості реалізації його ненадійності у ньому.

У романі «Рекреації» ненадійний наратор постає у ролі режисера, який організовує фестиваль «Свято Воскресаючого Духу». Паралельну фабулу забезпечує історія про поетів, що прибули у Чортопіль. На наш погляд, сценарій Павла Мацапури становить текстову форму роману. Це пояснює використання другої особи однини і множини, коли йдеться про дійових осіб. Відтак у романі прослідковуємо певну схематичність і узагальненість у творенні характерів, а з іншого боку – автобіографічні елементи. Вважаємо, що основною ознакою ненадійного наратора є приховування «голосу» Павла Мацапури у власному тексті. Свідченням цього є його грандіозна поява у фіналі роману, яка супроводжує акт самовикриття.

Специфічною є і наративна форма роману «Московіада». Роздвоєння сутності Отто фон Ф. – своєрідний прийом, що зумовлює ефект ненадійності. Протягом твору персонаж знаходиться у стані зміненої свідомості, що дозволяє поету висловлюватися так, як він забажає. За формою блазня ховаються глибокі роздуми і судження про падіння імперії. Опозиція голосів «ти-я» є основним принципом komponування роману, а стиль викладу виводить на авансцену категорію сумніву. Історію українського поета неможливо трактувати однозначно, адже найчастіше співіснують кілька версій подій. Реальність та ірреальність переплітаються, наратор-персонаж визнає неправдоподібність власної історії і паралельно акцентує на правильності сказаного. Фаустівська

мандрівка Отто фон Ф. залишає більше запитань, аніж відповідей. І Ю. Андрухович досягає цього ефекту за допомогою жанрових ознак меніппеї, покликаної діагностувати проблеми, а не ховатися від них, та наративної стратегії ненадійного наратора.

Ще одним зразком експериментального письма є роман-пастиш «Перверзія» – найскладніший за структурою. З передслова розпочинається авантюрна розповідь про подорож і зникнення у Венеції Стаха Перфецького. Як і в «Рекреаціях», ненадійний наратор у кінці історії викриває себе. Це викликає ефект зміни враження від твору і спонукає читача по-новому інтерпретувати роман. На наш погляд, письменник майстерно використовує прийом маски. У творі диференціюємо маску автора, маску наратора, маску персонажа. Кожна з них відіграє особливу роль у тексті. У романі порушуються моральні, ідеологічні, релігійні норми, а також принципи текстотворення (присутність автора, взаємозв'язок дієгезису та реального позатекстового світу, «оголення» літературних прийомів та ін.). Перфецький заплутується у версіях подій, не приховує «довільності» своєї історії, вигадки, провалів у пам'яті, короткозорості. «Перверзійний» персонаж змінює імена, подобу, лінію поведінки. Він грається зі словом, сенсом, читачем, що провокує інтелектуальне та естетичне задоволення читача та спонукає до роздумів.

## ВИСНОВКИ

На початку ХХ століття значно посилилася наукова увага до структури розповідного тексту. Точкою відліку стали праці К. Фрідеман (1910), з акцентом у них на ролі наратора та його посередницькій функції між автором і читачем у межах художньої комунікації. Значну роль відіграли дослідження російських формалістів і чеських структуралістів щодо тональності мовлення. Знаковою у цій царині є стаття Б. Ейхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919), присвячена організуючій ролі того, хто розповідає. В українському літературознавстві одним із перших почав досліджувати процес розповідання І. Франко. Проблеми нашої дисертації певною мірою оприявлені у працях Р. Гром'яка, Т. Гребенюк, І. Денисюка, О. Капленко, І. Папуші, М. Легкого, Л. Мацевко-Бекерської, М. Руденко, М. Рябченко, В. Сірук, М. Ткачука та ін. У пропонованій роботі категорія ненадійного наратора вперше в українській літературі постає предметом спеціального дослідження, у ході якого ми обґрунтували такі узагальнення й висновки.

1. Окреслено теоретичні засади ненадійної нарації в сучасному літературознавстві. Проаналізовано основні дефініції понять «наратор», «наративна стратегія», «надійний наратор», «ненадійний наратор» і з'ясовано, як вони корелюють між собою. Якщо наративна стратегія уже проінтерпретована як така, що покликана проілюструвати в певний спосіб задум автора, то у нашому дослідженні наратора розглянуто ключовою фігурою, яка відповідає за тактику: він певним чином розповідає історію. Простежено, що за умов ненадійності наратора маємо справу з паралельним існуванням у тексті кількох сюжетів і фабул: основна (очевидна) фабула завжди неправдива, а інша стосується самого факту розповідання і мотивів, характерних для такого типу нарації. Відтак ненадійний наратор, наділений особливим статусом та повноваженнями, творить композицію, в якій завжди знаходиться у центрі уваги і розповідає свою історію. За таких умов реципієнт змушений зайняти позицію дослідника і співтворця твору, максимально залучивши для цього весь читацький досвід. У цьому контексті актуалізується

гра з рецепцією, відбувається порушення норм класичної (надійної) розповіді. Аналізовані тексти відтворюють події, що втратили свою об'єктивність, тому їхній статус неоднозначний. Відтак кожен твір – зразок нетрадиційного наративу, експериментального письма. Ненадійний наратор вносить у твір сумнів, вагання, непевність, неоднозначність, що породжують різні інтерпретації. Це – складна інтелектуально-естетична структура, яка вимагає певної читацької компетентності.

2. У дисертації досліджено рецепцію проблеми ненадійного наратора. Зазначено, що поняття ввів у науку В. Бут (1961), який був прихильником риторичного підходу і розглядав ненадійного наратора у зв'язку з імпліцитним автором і наративною дистанцією. Звернено увагу на виокремлені конкретні показники, які вказують на ненадійну нарацію. Серед основних: суперечливі враження, які справляє твір; порушення або випробування у тексті морально-етичних норм; неоднозначні читацькі висновки; подвійні, часто антонімічні ефекти, що виникають в читацькій свідомості. Поділяємо думку В. Бута про те, що художня комунікація за умов ненадійної нарації є успішною, коли наратор (читач, реципієнт) в змозі розпізнати ознаки ненадійної розповіді, побачити різницю між інформацією, яку транслює наратор, та ідеєю, за якою стоїть імпліцитний автор. Тому ключову роль у цій інтелектуальній грі відіграє читач, який здатен ідентифікувати розрив між експліцитним дискурсом наратора й імпліцитним дискурсом автора. В. Бут підкреслює майже «детективне викриття» ненадійного наратора, в процесі якого реципієнт може проявити свою ерудованість та отримувати задоволення від розкриття цієї основної інтриги. Відштовхуємося від твердження науковця, що ненадійна нарація з'являється в літературі ХХ ст. внаслідок відмови від всезнаючого наратора. Такий прийом допомагає автору викликати сумнів і вагання у читачів. Внаслідок цього виникають експериментальні тексти, в яких традиції письма свідомо порушуються, відбувається гра з наративними рівнями.

Тлумачення ненадійного наратора за «Словником літературних термінів» М. Абрамса увиразнює концепція німецького наратолога А. Нюннінга, яку



вважаємо найбільш повною і цілісною. Вчений акцентував на активній ролі реципієнта, процесі інтерпретації та виділив низку ознак, що вказують на ненадійність наратора, а саме: 1) очевидні протиріччя та інші розбіжності в наративному дискурсі; 2) неузгодженість між висловлюваннями та діями наратора; 3) розбіжності між самохарактеристикою та оцінкою, яку йому дають інші персонажі; 4) суперечності між експліцитними коментарями наратора щодо інших персонажів та його імпліцитною самооцінкою, або тим, як він мимовільно виявляє себе; 5) протиріччя між викладом подій та їх інтерпретацією, невідповідності між історією та дискурсом; 6) вербальні та невербальні сигнали інших персонажів; 7) мультиперспективна інтерпретація подій та контраст між різними версіями однієї і тієї ж події; 8) зауваження, що стосуються наратора, а також лінгвістичні сигнали, що позначають суб'єктивність та високий рівень його емоційної залученості; 9) прямі апеляції до читача та спроба викликати співчуття до себе; 10) синтаксичні сигнали, які засвідчують емоційність, включаючи вигуки, еліпси, невмотивовані повтори і т. д; своєрідні словесні звички, стилістичні особливості порушення мовних норм; 11) експліцитні метанаративні рефлексії наратора щодо правдивості його розповіді; 12) припущення ненадійності, прогалини в пам'яті, а також коментарі щодо когнітивного обмеження наратора; 13) зізнання в тому, що в певних ситуаціях наратор може мати упереджений погляд на події; 14) паратекстуальні маркери, як-от: заголовок, підзаголовок, передмова тощо.

3. У 20-30-х рр., а також у кінці ХХ ст. простежуємо потужний розвиток карнавального стилю в українській літературі, який засвідчив кардинальні зміни у способі мислення і ставленні до художньої дійсності. Якщо модернізм збагачував здобутки попередників, то авангардизм заперечував, відкидав, руйнував попередній досвід і творив нову художню систему. Такі модерністські напрями як імпресіонізм, експресіонізм, символізм, неоромантизм характеризуються тенденцією до синтезу, тоді як авангардизм схильний до аналізу, розчленування та створення інших форм репрезентації. За допомогою деструкції ідей попередніх епох авангардизм конструював експериментальний

нарратив: говорив про нове і по-новому. Яскравими творцями авангардної літературної традиції були В. Винниченко, Микола Хвильовий, В. Домонтович, Майк Йогансен, Гео Шкурупій. Вони – новатори та експериментатори саме у сфері нарративного дискурсу. Кожен із них творив особливий тип ненадійного наратора, і для цього були свої мотиви, насамперед ідеологічні. Мистецтво підпорядковувалося соцреалістичним канонам з чіткими межами дозволеного, що вкладалось у поняття пролетарська література. Тому потрібно було або підлаштовуватись під пануючий режим, або протистояти йому. Звідси поява естетичної доктрини «чистого мистецтва», яка зумовила виникнення оригінальної експериментальної літератури. Головними ознаками стали увага до розповідної інстанції та інтелектуальна гра з читачем. Відтак у 20-х рр. ХХ століття вона актуалізує категорію ненадійного наратора, який вносить сумнів у традиційне сприймання істин своєї епохи. Це дозволило простежити еволюцію ненадійного наратора в динаміці літературних форм ХХ століття: від новели Миколи Хвильового до романів Ю. Андруховича. Художні твори В. Винниченка, Миколи Хвильового, В. Домонтовича, Майка Йогансена, Гео Шкурупія стали не лише фактом історії української літератури, але й предметом тривалих дискусій і суб'єктивних оцінок. Ними захоплювалися і їх критикували. Проаналізовані тексти є неоднорідними, неоднозначними, складними за жанром, стилем, структурою тощо. Головну причину цього вбачаємо у категорії сумніву, яка є каталізатором різнотрактувань авторського коду, стилю, жанру. Саме ненадійна розповідь руйнує засади традиційної літературної творчості, розриває класичний зв'язок між автором і читачем про достовірність поданої наратором інформації. У цьому контексті читачеві необхідно зайняти активну позицію та ширше охопити твір. Лише так розкриваються оригінальність, інтелектуальний та естетичний рівні, що дозволяють вписати прозу українських митців у європейський літературний дискурс ХХ ст.

У дисертаційній роботі акцентуємо на ролі наратора у структурі меніпшеї, яку розглядаємо як особливе карнавальне світовідчуття та втілення жанрової

традиції, що циклічно реалізується за певних обставин у конкретних текстах. За основу беремо теорію М. Бахтіна, який окреслив ряд характерних кодів, властивих меніппеї, та концепцію А. Баркова, який розглядає її як метажанр і звертає увагу на наративну організацію. Вчений зазначає, що меніппея – це багатосаровий текст, в якому реалізуються кілька фабул та сюжетів. При цьому ідеологічна, етична, світоглядна позиції наратора становлять її жанровий код. У цьому контексті вважаємо, що саме ненадійний наратор організовує розповідь і є ядром більш високого рівня композиції. Для того, щоб увиразнити смисли в художньому світі ненадійного наратора, варто зрозуміти авторську іронію та виділити теми, які він порушує. Підкреслимо, що в основі меніппеї архіважливою є оповідь як дія: читачеві потрібно визначити, чому ненадійний наратор деформує інформацію. Для цього варто простежити «що» (факти) і «як» (тональність, відношення) подає розповідач. За допомогою різного роду знаків-підказок ненадійний наратор надає наратору шанс відтворити справжній хід подій.

У концепції карнавалу найближче з феноменом ненадійного наратора співвідноситься архетип трикстера. Як суб'єкт висловлювання, він завжди ненадійний, адже суперечності закладені у його природі. Позаяк у різні часові відрізки активізуються ті чи інші ознаки сутності трикстера, звертаємо увагу на їхні функції у творі. Незмінними елементами карнавалу розглядається маска, переодягання, містифікація. У нашому дослідженні актуалізуються такі типи масок: авторська маска (коли авторська ідея є протилежною до омовлених висновків наратора); маска видавця (під якою приховується справжній наратор); маска персонажа (який діє відповідно до того, що передбачає маска). В експериментальній прозі першої третини ХХ ст. виникає також «маска-без-обличчя» як носій стереотипних характеристик, а вже у постмодерніському романі кінця тисячоліття виразно простежуємо деперсоналізацію художнього образу. Саме маска та переодягання надають нового образу персонажам і визначають новий тип поведінки. Зазначаємо, що часто за умов ненадійної нарації містифікація спрямовується і на читача. Особливо у цьому контексті

відзначаємо фігуру видавця, який переконує, що текст роману випадково потрапив до його рук і він довільно komponує твір, опираючись на власні міркування («Перверзія» Ю. Андруховича). Оскільки наратор здебільшого приховує ненадійність оповіді, то вважаємо це ще одним елементом містифікації.

На прикладі української прози ХХ ст. підсумовано, що причиною для такого типу розповіді може бути особиста вигода, зацікавленість (самоствердження, звеличення себе, підняття авторитету, підміна дійсного бажаним); приховування морально-етичних відхилень, певних норм чи канонів; упередженість розповідної інстанції; обмеженість, що зумовлена внутрішніми (психологічні особливості, стан зміненої свідомості) і / або зовнішніми факторами (зокрема, більшовицькою політикою). У структуру ненадійної нарації входять подвійне значення та прихований зміст, а іронія здебільшого є тим механізмом, який організовує весь текст, творить дистанцію між імпліцитним автором та ненадійним наратором у цій моделі художньої комунікації. Оскільки реакція читача передбачена і врахована, імпліцитний автор сподівається, що реципієнт розпізнає його особливу інтенцію: наратор веде лінію ненадійної розповіді, а авторська ідея прочитується через підтекст. Відтак такий наратив є граматично та прагматично маркованим.

Роль читача у постмодерністському тексті ще більше зростає. Позаяк постмодернізм заперечує реалістичну розповідь, то на перший план виходять фрагментарність опису, еkleктизм стилів, поєднання жанрів, відсутність єдиної позиції та концептуальної мови, категорія невпевненості, двозначність та ін. Основними ознаками постмодерністської плюралістичної свідомості та її внутрішнім джерелом руху вважаємо сумнів і відмову від альтернативного вибору «або – або» на користь широкого спектру рівноправних рішень «і – і». Так в українській літературі появляється поліморфний персонаж (в арсеналі якого численні маски та іпостасі), який не до кінця розуміє, хто він насправді. Духовні та тілесні метаморфози зумовлені яскравим відродженням карнавалізації в українській літературі, яка ґрунтується на особливостях

національної духовності, фольклорі (гумор, іронія, бурлеск, травестія). Вчені відзначають лінгвістичну домінанту стилю, яка передбачає гру зі словом, інтонаціями, наративною організацією. Найяскравіше ці риси втілені в творах Ю. Андруховича, який вбачає в образі митця не носія ідеалів, досконалих цінностей, ідеології, а передовсім, звичайну людину зі складним характером, проблемами, сумнівами. Відчуття фальшивості, невпевненості, недовіри породило особливий вид нарації, де немає остаточних тверджень, лише галерея можливих варіантів. Використання феномену ненадійного наратора допомагає Ю. Андруховичу змодельовати особливий фікційний світ, здатний до трансформацій та перверзій, маскуванню та переоцінки. Автор грається з горизонтом читацьких сподівань, враховуючи його і одразу ж порушуючи. Тому саме в грі з текстом вбачаємо основу задуму творів письменника, де ненадійна нарація є основним елементом.

4. Розглянуто тенденції виникнення ненадійної нарації в українській літературі 20-30-х рр. ХХ ст., починаючи з повісті В. Винниченка «На той бік». Твір актуалізує інстанцію наратора-персонажа, який розповідає про себе самого від третьої особи. Розшифрувати цей складний наративний код автора можливо через аналіз власних вражень читача, які виникають у процесі рецепції. Ефект ненадійного наратора створює наративну ситуацію, коли читач бачить одну інформацію, а сприймає іншу. Особиста історія Доктора Верходуба пов'язана з філософськими роздумами про долю України, національно-визвольну боротьбу. Автор осмислював трагізм і глобальність катастрофи, яку спричинили національні та суспільно-політичні конфлікти. Проте це лише тло, на якому розгортаються внутрішні суперечності та орієнтири тривожного світу людини. А на першому плані – історія ловеласа і псевдоінтелігента, який, приховуючи власну аморальність, веде свою ненадійну нарацію. Це проявляється в тому, що попри змалювання Верходуба-героя, перед читачем постає інший персонаж із антонімічними рисами характеру. До основних ознак ненадійності наратора відносимо: іронію і когнітивні дисонанси, що виникають у читача в результаті невідповідностей слова і діла персонажа, спонукають до

висновку, що не слід вірити історії, яку хоче розказати наратор, адже низка чинників вказують на зовсім інше; подвійні, іноді суперечливі ефекти (наприклад, згадка про дитинство викликає довіру, а самопрезентація перед Наядою – неприйняття); наратор подає тільки ту інформацію, яка йому вигідна; наратор-персонаж неправильно оцінює етичний кодекс особистості (він називає себе філософом, освіченою людиною, але не поводить себе і навіть не мислить, відповідно до звання. Еліта повинна спрямовувати масу в те чи інше русло, натомість перед нами представник тієї ж маси, якою Верходуб гидує); чітко прочитуються недосконалі цінності наратора. Наратор постає зацікавленою, упередженою інстанцією, звідси називаємо його ненадійним.

5. У наративній організації новели «Я (Романтика)» Миколи Хвильовий використав прийом роздвоєння, за допомогою якого досягнув ефекту читацького балансування між різними точками зору. Наратор не може зробити однозначний висновок про мотиви вчинків Я. Тільки у гуманістичному контексті історія чекіста відходить на другий план, висвітлюючи проблему жертви радянської системи. Автор використовував прийом «роздвоєного» наратора, щоб зобразити людину, яка стоїть на роздоріжжі, де, з одного боку, внутрішня правда, а з іншого – соціально-політичні обставини.

6. Основною причиною ненадійності наратора в романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус» є упередженість. Наративний аналіз тексту доводить, що говорить, бачить і конструює розповідь у романі упереджений художник Корвин. Як конструктивіст, він наповнює нарацію лаконічними фразами, складними поняттями, технічно маніпулює з абстракціями та алюзіями. Все це забезпечує ефект неоднозначності: якщо відкинути переконливий тон наратора і вникнути в зміст повідомлюваного, то реципієнт розуміє, що причиною ненадійної нарації є почуття заздрості, що спонукає Корвина будувати саме таку оповідь, в якій його друг Серафікус виглядав би невдахою. Мотивом для недостовірної нарації є особиста зацікавленість та упередженість персонажа, який опинився в ситуації любовного трикутника. Основними симптомами ненадійності наратора у творі постають: дисонанс між подіями та їхньою

оцінкою; неможливість зробити однозначні висновки; експресивно забарвлене суб'єктивне мовлення видає того, хто говорить; суперечності між коментарями наратора та тим, як він себе виявляє; наратор по-своєму інтерпретує події, що контрастує зі словами інших персонажів; численні апеляції до читача та вдавана відкритість.

7. Майк Йогансен увиразнив жанр інтелектуального роману, в основі якого – гра з читачем і структурою твору. Первинною є історія, що засвідчує факт написання тексту про подорож доктора Леонардо і прекрасної Альчести в Слобожанську Швейцарію екзотичним наратором Доном Хозе Перейрою. Простежуємо парадоксальне явище, коли наратор прямо говорить про схематичність сюжету, вигаданих персонажів, однак читачеві важко це сприйняти – в нього немає подібного досвіду. За допомогою унікальної наративної організації автор створює ефект написання роману в «реальному» часі, на очах у реципієнта. Майку Йогансену за допомогою гри вдалося змодельовати нового читача, готового сприйняти такий експеримент. Автор пропагував динамічний сюжет через його анекдотизацію. Тотальна іронія постає самостійним принципом художньої творчості і водночас механізмом дистанціювання ненадійного наратора та імпліцитного автора. Роману притаманна іронічна стилістична гра, розбавлена елементами абсурду й гумору. Це виправдано, оскільки у тексті реалізована меніппейна традиція, характерними ознаками якої є різні види комічного (від каламбурів до іронії); мовні забавляння, що будуються на використанні внутрішньої форми слова, його різних значень, оксюмору, антитези, контрасту; змішування віршів і прози; поєднання високого і низького (наприклад, теми кохання і тілесності, фізичного потягу); зміщення хронотопу; фантастичність та відсутність причиново-наслідкових зв'язків виправдані нарацією вищої структури; численні «філософські» міркування, недоречні промови та ексцентрична поведінка персонажів; порушення норм різного порядку (від морально-етичних, ідеологічних до традицій творчості). У романі «Подорож ученого доктора Леонардо...» дві фабули: подорож доктора Леонардо і факт написання цієї

історії еспанцем Доном Хозе Перейрою, тому образ наратора поєднує в собі кілька інстанцій. Доктор Леонардо Пацці та прекрасна Альчеста творять «фальшивий сюжет», як і «побічні дійові люди», згадані у тексті. Якщо усі персонажі є дійовими особами для читача, то ландшафти – для писаря Дона Хозе Перейри, який виступає режисером-постановником історії. У тексті виділяємо такі маркери ненадійності наратора: постійне вагання читача щодо статусу художнього світу, який він буде; когнітивні дисонанси як реакція на різку зміну подій та невідповідності у тексті; недовіра до сказаного наратором і тотальна його іронічність; «відкритість» прийомів письма, адже наратор прямо говорить про схематичний сюжет, вигаданих персонажів, але читачеві важко в це повірити, адже в нього немає подібного досвіду. Вважаємо, що гра з рецептивними і наративними стратегіями (в тому числі використання недостовірної нарації), конструктивізм, театральність, мистецький синтез, абсурдизація і загальний іронічний дискурс романного тексту дозволяють виокремити значущість творчості Майк Йогансена в українському авангарді 20-30-х років ХХ ст.

8. Меніппея як квінтесенція карнавального світовідчуття майстерно реалізована у романі Гео Шкурупія «Двері в день», де автор вибудовував нову викладову стратегію, що відчитується на різних рівнях. На нашу думку, функцію наратора виконує персонаж, який вправляється у письмі. Саме тому ненадійність є основною його характеристикою. Теодор Гай описує своє життя, виправдовуючи сумнівні морально-етичні якості. Рецептивна інтрига полягає в тому, що наратор контролює модус читацького сприйняття, неодноразово використовує містифікацію. Якщо спочатку у реципієнта виникають сумніви щодо зображуваного художнього світу, то до кінця твору він розуміє, що ним відкрито маніпулюють. Позаяк персонаж, який вправляється в письмі приховує себе як наратора, ненадійність є його основною характеристикою. У романі співіснують кілька фабул і, відповідно, сюжетів, де первинним визначаємо факт komponування історії Теодором Гаєм. Відтак виділяємо такі ознаки присутності ненадійного наратора: розбіжності в наративному дискурсі; розбіжності між



описом наратора себе та враженням, яке він справляє на читача; протиріччя між викладом подій та їх інтерпретацією; високий рівень суб'єктивності та емоційності; прямі апеляції до читача та спроба викликати співчуття до себе; поєднання реального та ірреального світів; когнітивна обмеженість (стан сп'яніння, зміненої свідомості).

9. Українська література першої половини ХХ століття позначена розмаїттям інтелектуальної прози високого естетичного рівня. Творче покоління письменників експериментувало з формою, наративною організацією, рецепцією, передавало дух часу на відносність його істин. На жаль, це тривало недовго, адже тридцять років відкривають криваву сторінку нашої історії. З доби Розстріляного відродження починаються репресії більшовицького режиму: протягом наступних десятиліть українську інтелігенцію було винищено. Тональність письма змінилася, а іти проти системи означало тавро «ворога народу» і смерть. У 1980-х роках, коли імперія завершувала своє існування, відбувається повернення карнавалу, іронічного дискурсу, ненадійного наратора-трикстера. Ці ознаки актуалізуються в ранніх романах Ю. Андруховича. Майже всі симптоми ненадійної нарації (за А. Нюннінгом) простежуємо у трилогії («Рекреації», «Московіада», «Перверзія») Ю. Андруховича. Заголовок тут виступає каталізатором інтерпретації авторського тексту, який (в т. ч. паратекст) накреслює в уяві читача стратегію провокації, за якою стоїть інстанція ненадійного наратора. Читач як один із елементів авторської стратегії й активний учасник художнього дійства поринає в карнавальний ігровий простір із численними парадоксами. Амбівалентність смислів, невпевненість та тотальні сумніви, що виникають у читача провокують багатозначність прочитань тексту. Ю. Андрухович у кожному романі експериментує з наративними формами організації іронічного дискурсу, в якому головну роль відіграє ненадійний наратор. У «Рекреаціях» наратором-режисером є Павло Мацапура, який організовує Свято Воскресаючого Духу. Паралельну фабулу забезпечують пригоди поетів, які прибули в Чортопіль. Відтак окремі мінінаративи спрямовані на розкриття персональних історій

представників української богеми. У романі відбувається демістифікація традиційного сприймання образу митця та народження нового культурного героя. Кількаплощинна розповідь в «Рекреаціях» створює ілюзію об'єктивності, повної інформативної картини, яка взаємодоповнюється нараторами різних рівнів. Проте їх детальний аналіз засвідчує, що насправді читач не має доступу до внутрішнього світу персонажів. Ймовірно, говорити в такій манері про поетів може той, хто їх знає, наприклад, Мацапура. Кожен із них у певний момент синтезується в єдиному образі народного поета. Ю. Андрухович наповнює текст парадоксами, містифікаціями, карнавальними атрибутами, що ще більше ускладнює сприйняття роману читачем. Наприкінці твору виявляється, що карнавал був добре продуманою акцією під назвою «розстріляне відродження» (цит. за Ю. Андруховичем). Павло Мацапура як ненадійний наратор-режисер творить провокативну розповідь і пропонує свій погляд на події через сценарій свята, в якому він є ключовою постаттю.

10. У романі «Московіада» діє наратор- alter ego Отто фон Ф., в сутності якого спостерігаємо роздвоєння. Цей своєрідний прийом зумовлює ефект ненадійності. Але якщо у Миколи Хвильового відбувається гра на серйозних психологічних регістрах, яка межує з гострим внутрішнім болем, психологічними надривами, то Ю. Андрухович вибудовує ненадійного наратора засобами карнавалізації. Протягом твору Отто фон Ф. знаходиться у стані зміненої свідомості, що дозволяє поету висловлюватися вільно, не зважаючи на будь-яку цензуру. За маскою блазня ховаються глибокі роздуми про падіння імперії. Опозиція голосів «ти-я» є основним принципом komponування роману. Такий автодіалог («діалогічний монолог») викликає сумнів щодо зображеного світу та дій персонажа. Стан деформованої свідомості, марення, хворобливі стани, погане самопочуття продукують привидів влади, мандрівку в підземний світ, кулю у скроні, з якою персонаж повертається додому. Статус цих подій – під питанням, адже наратор ненадійний. У романі «Московіада» знаходимо такі «симптоми» ненадійності наратора: суперечності у дискурсі наратора; постійне наголошування на

поганому самопочутті персонажа-наратора; визнання неправдоподібності власної історії та паралельне наголошування на правоті сказаного (справді, щоправда, безперечно, само собою зрозуміло, вочевидь, насправду); опозиційна пара голосів у свідомості Отто фон Ф.; експресивність, суб'єктивність нарації; невідповідності у власній розповіді; амбівалентне сприйняття художньої дійсності; подвійні, іноді суперечливі ефекти (наприклад, коли п'яний персонаж роздумує про крах імперії).

11. У «Перверзії» простежуємо як кульмінацію, так і різкий занепад карнавалу. У кінці тексту, коли виявляється, що наратором є Стах Перфецький, читачеві відкриваються нові його смисли, відтак актуалізується наратор-маска. Зміна враження від твору є одним із основних ознак ненадійної нарації. У романі предметом зображення стають вагання, адже сумніваються всі учасники комунікативного акту. Письменник майстерно реалізовує прийом маски. У творі диференціюємо маску автора, маску наратора, маску персонажа. Кожна з них відіграє особливу роль у тексті, а конструювання смислів завжди залежить від читача. Стах Перфецький схильний до перверзій: він змінює імена, подобу, лінію поведінки; грається зі словом, сенсом, читачем. Він вражає своєю ненадійністю і, водночас, провокує інтелектуальне та естетичне задоволення реципієнта від прочитаного тексту. На ненадійність наратора вказують: постійне заперечення своїх слів і дій; арсенал масок та іпостасей, що несуть з собою постійні зміни; дискурс наратора сповнений сумнівами, а вагання – основним предметом зображення; різкі контрасти в мові та поведінці Перфецького; надмірна експресивність нарації; містифікація читача.

Отже, в українській прозі ХХ ст. простежуємо активне застосування ненадійної нарації. Серед моделей ненадійного наратора виокремлюємо прихованого й зацікавленого, «роздвоєного» й упередженого нараторів. У романах Ю. Андруховича ненадійний наратор побутує як режисер, alter ego, маска. Усі проаналізовані тексти потребують активної ролі реципієнта, відмови від традиційного художнього, ідеологічного сприйняття, критичної здатності до оцінювання. Феномен ненадійного наратора зумовлює ревізію читацької

уважності, змушує розкодовувати читане й недочитане, завдяки чому відкриваються нові площини авторського задуму.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms. Seventh Edition. Cornell University, 1999, p. 366.
2. Bal M. Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second edition. Toronto: University of Toronto Press, 2002. 254 p.
3. Booth W. The Rhetoric of Fiction. Chicago&London: University of Chicago Press, 1983. 552 p.
4. Chatman S. Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990. 251 p.
5. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP, 1978.
6. Cherkashyna T. Literary Biography: Narrative Features. AccentsandParadoxesofModernPhilology. 2017. Vol. 1(1). P. 5-13.
7. Cohn D. Discordant Narration // Style. 2000. № 34. P. 307-316.
8. Dahia B. S. Hemingway's A Farewell to Arms: a Critical Study. Academic Foundation, 1992. 104 p.
9. Fludernik M. «Defining (In)sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability» // Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context. Ed. by Walter Grünzweig and Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999. Pp. 75-95.
10. Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Berlin, 1910
11. Hansen P. K. Reconsidering the Unreliable Narrator // Semiotica. 2007. №165. P. 227-246.
12. Herman L., Vervaeck B. Handbook of Narrative. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2001. 232 p.
13. Kindt T. Werfel, Weiss and Co. Unreliable Narration in Austrian Literature of the Interwar Period // Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Ed. by Elke D'hoker and Gunther Martens. Walter de Gruyter. Berlin – New York, 2008. P. 129-146.

14. Margolin U. Theorising Narrative (Un)reliability: A Tentative Roadmap // Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Ed. by Nünning, Vera. Berlin, Boston: de Gruyter. Coll. «Narratologia», 2015. Pp. 31-58.
15. Mark Andryczyk. The Intellectual as Hero in 1990s Ukrainian Fiction. Kindle e-book. Location 242 of 4007, Chapter: Introduction
16. Nünning A. But why will you say that I am mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction // Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. 1997. Bd. 22. P. 83-105
17. Nünning A. F. Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches // A companion to narrative theory. Ed. by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Blackwell Publishing, 2005. Pp.89-107.
18. Nünning A. Narratology or Narratologies? Naking Stock of Recent Development, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. P. 239-275.
19. Nünning V. Conceptualising (Un)reliable Narration and (Un) trustworthiness / Vera Nünning // Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Ed. by Vera Nünning. Berlin, Boston: de Gruyter. Coll. «Narratologia», 2015. P. 1-30.
20. Olson G. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators // Narrative. 2003. № 11. P. 93-109.
21. Phelan J. Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita // Narrative. 2007. № 15. P. 222-238.
22. Phelan J. Living to Tell about It. Ithaca: Cornell UP, 2005.
23. Phelan J. Narrative Discourse, Literary Character, and Ideology // Reading Narrative / J. Phelan (ed). Columbus: Ohio State UP, 1989. P. 132-46.
24. Phelan J., Martin M. P. 'The Lessons of Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day // Narratologies: New

- Perspectives on Narrative Analysis. Ed. by Herman D. Columbus: Ohio State University Press, 1999. Pp. 88-109.
25. Prince G. A Grammar of Stories. An Introduction. Paris: Mouton, 1973. 106 p.
  26. Prince G. A Dictionary of Narratology / Gerald Prince. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2003. 126 p.
  27. Riggan W. Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person narrator. Norman: U of Oklahoma P., 1981.
  28. Rimmon-Kenan Sh. Narrative Fiction. Contemporary Poetics. London And New York: Routledge, 2002. 197 p.
  29. Teoria form narracyjnych w niemieckim kregu językowym. Prace powstałe w latach 1910-1964. Kraków: Wyd-wo literackie, 1980. 372 s.
  30. Todorov Tz. Genre in Discourse / Transl. by Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 136 p.
  31. Todorov Tz. Grammaire du Decameron. Paris: Mouton, 1969. 100 p.
  32. Todorov Tz. Literature and Its Theorists: A Personal View of Twentieth-Century Criticism / Transl. by Catherine Porter. Ithaca, New York, 1987. 203 p.
  33. Yacobi T. Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings: Tolstoy's Kreutzer Sonata // A companion to narrative theory. Ed. by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. – Blackwell Publishing, 2005. Pp. 108-123.
  34. Агеева В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова Домонтовича. К.: Факт, 2006. 432 с.
  35. Андрухович Ю. Апологія блазенади. URL: <https://www.twirpx.com/file/738873/> (дата звернення: 15.02.2018)
  36. Андрухович Ю. Два романи. Івано-Франківськ: Лілея - НВ, 2014. 479 с.
  37. Андрухович Ю. І. Час і місце, або Моя остання територія. Івано-Франківськ, 1999. С. 115-117
  38. Андрухович Ю. Рекреації. Романи. К.: Час, 1996. С. 33-112.
  39. Артамонов О. «Доктор Серафікус» В. Домонтовича: осмислення епохи через призму біблійних символів. *Слово і час*. 2015. № 5. С. 67-75.

40. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., СПб. : Университетская книга, 2000. 511 с.
41. Балдинюк В. Д. Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука): дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. К., 2004. 175 с.
42. Барабаш С. Гуманістична основа художнього мислення Володимира Винниченка драматурга. Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Українське літературознавство). Кіровоград: КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. Вип. 27. С. 68-79.
43. Барков А. «Мастер и Маргарита»: «вечно-верная» любовь или литературная мистификация. URL: <http://www.pereplet.ru/text/barkov.html> (дата звернення: 15.11.2017)
44. Барков А. Семиотика и нарратология: структура текста мениппеи. URL: <http://www.menippea.narod.ru/menippea.htm> (дата звернення: 15.11.2017)
45. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
46. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. Москва: ИГ Прогресс, 2000. С. 196-238.
47. Барт Р. Избранные работы: Семиотика, Поэтика : Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
48. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с франц. С. Зенкина. М. : Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
49. Бахтин М. Ранняя версия концепции карнавала. Вопросы литературы. 1997. №5. С. 49-59.
50. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. URL: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/bahtmain.html> (дата звернення: 29.08.2017)



51. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Собрание сочинений. Т. 3: «Теория романа» (1930-1961). Москва: Языки славянских культур, 2012. 880 с. 9
52. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/bah/tin/pro/ble/my/poe/tic/dos/toe/vsk/4.htm> (дата звернення: 10.09.2017)
53. Безхутрий Ю. Хвильовий : проблеми інтерпретації. Харків : Фоліо, 2003. 495 с.
54. Белімова Т. Інтертекстуальна основа художньої прози В. Домонтовича (на матеріалі романів «Дівчина з ведмедиком», «Доктор серафікус» та «Без ґрунту») : автореф. дис. ... канд. філол. наук. : 10.01.01. К., 2005. 20 с.
55. Бербенець Л. Текст-Пастиш у творчості Юрія Андруховича. *СіЧ*. 2007. № 2.
56. Бережанська Ю. Ненадійний наратор в короткій прозі Густава Майрінка. *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки*. 2012. Вип. 4-10.
57. Бернадська Н. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві : автореф. дис... д. філолог. наук : 10.01.06. Київ, 2005. 36 с.
58. Бетко І. Архетипальна постать блазня в українській постмодерній прозі (на прикладі творів Ю. Андруховича та ін.). *Слово і час*. 2009. №3, С. 54-64.
59. Бехта І. А. Стратегії інтерпретації оповідного дискурсу. *Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки*. 2004. № 3 (62). С. 26-32.
60. Бехта М. Алгоритм функцій наратора в сучасному художньому тексті. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія : Філологія. Мовознавство : наук. журн*. 2013. Т. 219, вип. 207. С. 10-12.
61. Бехта-Гаманчук М. П. Комунікативні інтенції наратора в британській художній літературі початку ХХІ століття. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 /Запорізький національний університет. Запоріжжя, 2017. 243 с.

62. Білоус Н. М. Проблема адекватності художнього сприймання твору. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/10090/1/%D0%91%D1%96%D0%BB%D0%BE%D1%83%D1%81%D0%9D.%D0%9C..pdf> (дата звернення: 7.05.2018)
63. Білоцерківець Н. Голос у дискусії «Українська література після 1991», 25 січня 1997 року/ *Діалоги на межі століть*. Стенограми міждисциплінарних семінарів імені Івана Лисяка-Рудницького. Київ 1996–2000, Дух і Літера, Київ, 2003, С. 119.
64. Білоцерківець Н. Література на роздоріжжі. Критика 1997, ч. 1.
65. Бойченко О. Московіада Юрія Андруховича як мономіфологічна меніппея. *Питання літературознавства: збірник наукових праць*. Чернівці, 2003. Вип. 10. С. 22-29.
66. Бойченко О. В., Сандул О. В. Рекреація жанру меніппеї у творчості Ю. Андруховича. *Питання літературознавства: збірник наукових праць*, Чернівці, 1998. Вип. 5. С. 76-86.
67. Борев Ю. Естетика. Теория литературы : Энци. словарь терминов. М., 2003. 575 с.
68. Борис С. Іронія і самотворення ідентичності в романах Юрія Андруховича. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n26texts/borys.htm> (дата звернення 01.06.2018).
69. Боярчук О. «Неокласична» проза Віктора Домонтовича як різновид модернізму. URL: [http://librar.org.ua/sections\\_load.php?s=philology&id=2121](http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=2121) (дата звернення 12.09.2018).
70. Боярчук О. М. «Записки кирпатого Мефістофеля» В.Винниченка і «Доктор Серафікус» В.Домонтовича – експериментальна проза: особливості сюжетотворення. *Літературознавчі студії: Зб. наук. праць Київського національного університету ім. Т.Шевченка*. 2001. С.28-33.
71. Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-их років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / КНУ ім. Тараса Шевченка. К., 2003. 220 с.

72. Брайко О. Поетика деталі в романах Володимир Винниченка 1910-х років Українська мова та література. 2002. № 3, січень. С. 22-23.
73. Брайко О. Робітник Шевирьов Михайла Арцибашева і Чесність з собою Володимира Винниченка: дві моделі антропологічного гнозису. Слово і час. 2009. № 2. С. 56-67.
74. Будін П. Кінець імперії: роман Юрія Андруховича «Московіада». *Слово і час*. 2007. №5. С. 62-66.
75. Будін Пер-Арне. Кінець імперії: роман Юрія Андруховича «Московіада». URL: [http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&iid=90&Itemid=34](http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&iid=90&Itemid=34) (дата звернення 10.10.2018).
76. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Пер. с англ. М. : Прогресс, 1989. 312 с.
77. Вега М. Карнавальне небароко Ю. Андруховича. *Освіта*. 2005. 16 березня. №12. С. 12-13.
78. Вещикова О. Ненадійний наратор в оповідній структурі містичного твору: ознаки і різновиди. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2015. № 8 (309). С. 29-38.
79. Винниченко В. К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи: для ст. шк. віку / упоряд., передм., приміт. В. Є. Панченка. Київ : Веселка, 1993. 383с.
80. Винниченко В. Краса і сила. Київ : Дніпро, 1989. С.726-746.
81. Віннікова Н. М. Пародія Майка Йогансена на лицарський роман. *Вісник Запорізького національного університету*. 2010. №2. С. 28-32.
82. Володимир Винниченко: Статті й матеріали / ред. кол. : Б. Подоляк, В. Порський, В. Чапленко. Нью-Йорк : УВАН у США, 1953. 72 с.
83. Гаврилів Т. Карнавал, постмодерн і література. *Знаки часу: спроба прочитання*. Івано-Франківськ, 2001. С. 147-174.
84. Гаврилов Д. А. Белбог против Чернобога. Один против Одина. *Мифы и магия индоевропейцев: Альманах*. Вып. 10. М., 2002. С. 23-35

85. Галич А. Асоціонічний світ романів Юрія Андруховича початку ХХІ століття. *Слово і час*. 2008. № 8. С. 48-54.
86. Галич О. Найінтимніші записи своїх думок: жанрові особливості щоденника В. Винниченка. *Наукові записки КДПУ ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство)*. Кіровоград, 2005. Вип. № 62. С. 42-49.
87. Гірняк М. Ігри з ідентичністю в романах Юрія Андруховича. *Вісник Львівського університету. Серія філол.* 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 72-85
88. Гірняк М. Автор у тексті: присутність чи зникнення? (на матеріалі інтелектуальної прози В. Петрова-Домонтовича). *Studia Methodologica: науковий збірник / гол. ред. О. Лещак*. Тернопіль: ТНПУ, 2005. Вип. 16. С. 93-100.
89. Гірняк М. Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. Київ, 2006. 20 с.
90. Гнатюк О. Авантюрний роман // Андрухович Ю.І. Рекреації. Романи. К.: Час, 1996. С.10-26.
91. Голомб Л. Володимир Винниченко: прагнення художнього синтезу. *Вісник Таврійської фундації (Осередку вивчення української діаспори): літературно-науковий збірник*. Київ-Херсон : Просвіта, 2006. Вип.2. С. 145-154.
92. Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі М. Хвильового / Григорій Грабович. *Тексти і маски*. К.: Критика, 2005. С. 237-257.
93. Гребенюк Т. Феномен недостовірної нарації в системі сучасних наративних студій. *Слово і Час*. 2016. № 6. С. 12-21.
94. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція: монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2010. 424 с.

95. Гринштейн А. Карнавал и маскарад в художественной литературе : учеб. пособие для вузов культуры и искусств. Самарская гос. академия культуры и искусств. Кафедра литературы. Самара : Издательство СГАКИ, 1999. 120 с.
96. Гром'як Р. Т. Про осмислення «викладових форм» і про наратологію. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство)* РВВ КДПУ. Кіровоград, 2006. Вип. 64. Ч. 1. С. 208-219.
97. Гром'як Р. Т. Проблема включення українських традицій у сучасну наратологію. *Studia methodologica*. Тернопіль: РВВ ТНПУ, 2005. Вип. 16. С. 10-19.
98. Гром'як Р. Т. Теорія літератури: підходи і дефініції. *Наукові записки. Серія: Літературознавство*. Тернопіль: ТДПУ, 2000. Вип. VIII С. 5-16.
99. Губарева С. Гео Шкурूपій: homo ebriusus як суб'єкт репортажної новели / Світлана Губарева. *Літературознавчі обрії*. Київ: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, 2013. Вип. 18. С. 72-79.
100. Гундорова Т. «Бу-Ба-Бу», Карнавал і Кіч. *Критика*. 2000. №. 7-8. С. 13-18.
101. Гундорова Т. Модернізм як еротика нового (В. Винниченко і С. Пшибишевський). *Слово і час*. 2000. № 7. С.17-25.
102. Гундорова Т. Післячорнобильська література. Український літературний постмодернізм. Вид. 2-ге, випр. і допов. Київ: Критика, 2013. 344 с.
103. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання. *Сучасність*. 1993. №9. С. 79-83.
104. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2013. 548 с.
105. Даниленко В. «Золота жила української прози», Вечеря на дванадцять персон. Київ: Генеза, 1997, С. 3-11.
106. Данькевич Ю. В. Художня проза Гео Шкурूपія: проблеми поетики: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2008. 20 с.
107. Денисова Т. Н. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири. *Слово і час* : літературознавчий часопис. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. К., 1995. С. 18-27

108. Денисюк І. Невичерпність атома. Львів, 2001. 419 с.
109. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Львів : Академ. експрес, 1999. 276 с.
110. Домонтович В. Доктор Серафікус / Турянський О. Поза межами болю: повість-поема. Харків: Фоліо, 2013. 301 с.
111. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. Мар'яни Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
112. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. Москва : Флинта, Наука, 2002. 248 с.
113. Жданова А. В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В. В. Набокова «Лолита»): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Самара, 2007. 20 с.
114. Женетт Ж. Вымысел и слог. / *Фигуры*: в 2 т. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 342-452
115. Женетт Ж. Границы повествовательности / *Фигуры*: в 2 т. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 283-299
116. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / *Фигуры*: в 2 т. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60-280
117. Женетт Ж. Правдоподобие и мотивация / *Фигуры*: в 2 т. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 299-322
118. Женетт Ж. Структурализм и литературная критика / *Фигуры*: в 2 т. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 159-179
119. Жигун С. Ігрові прийоми нарації у прозі українського авангарду 20-х років ХХ ст. (на матеріалі творів Л. Скрипника, Г. Шкурупія та М. Йогансена). *Studia methodologica*. Вип. 24. Тернопіль. С. 197-200.
120. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): монография. Новосибирск: НГПУ, 2013. 317 с.
121. Жиличева Г. А. Функции «ненадежного» нарратора в русском романе 1920–1930-х годов. *Вестник ТГПУ*. 2013. № 11 (139). С. 32-38.

122. Жулинський М. Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі кінця XIX - початку XX століття. *Записки НТШ. Том ССХХІV. Праці філологічної секції*. Львів, 1992. С.41
123. Жулинський М. Чесність із самим собою (Кілька слів напередодні 120-річного ювілею письменника і політика Володимира Винниченка). *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2000. № 1. С. 6-7.
124. Журба С. «Гра в діалог»: авторська інтенція в українській прозі 20-х років XX століття. *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2019. Вип. 20. С. 114-125.
125. Журба С. Карнавальний топос маски у романах Вітольда Гомбровича «Фердидурке» та Гео Шкурупія «Двері в день». URL: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-a7c638ce-acb9-42c6-8b3f-e2a0996110c7> (дата звернення: 15.12.2018).
126. Журба С. Авантюрно-пригодницький сюжет в українському авангардному романі. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. URL: [https://journal.kdpu.edu.ua/world\\_lit/article/view/1105](https://journal.kdpu.edu.ua/world_lit/article/view/1105) (дата звернення 12.11.2018).
127. Журенко О. М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. XX ст.: дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2002. 188 с.
128. Загоруйко Ю. «Доктор Серафікус» В. Домонтовича – повість-експеримент. *Збірник Харківського історико-філологічного товариства*. Харків, 1998. Т. 6. С. 49-66.
129. Зборовська Н. В. Два любовних романи року. *Art-Line*. 1997. № 1-2. С. 44-45
130. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство : посібник. К. : Академвидав, 2003. 392 с.
131. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : Интрада, 1998. 256 с.

132. Ільницький О. Український футризм (1914–1930) / пер. з англ. Р. Тхорук. Львів: Літопис, 2003. 456 с.
133. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 139-161.
134. Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію. *Вибрані твори* / Передмова Р. Мельникова. К., 2001. 516 с.
135. Йогансен М. Як будується оповідання. *Вибрані твори* / Передмова Р. Мельникова. К., 2001. 516 с.
136. Кавун Л. Синкретизм художнього мислення в українській прозі 20-х років ХХ століття. *Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка*. Донецьк: Український культурологічний центр, Східний видавничий дім, 2008. Т. 23 С. 6-19.
137. Кавун Л. Формалістичні шукання в українській літературі 20-х років ХХ століття. URL: <http://eprints.cdu.edu.ua/1389/> (дата звернення 13.08.2018).
138. Капленко О. М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття: дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2005. 194 с.
139. Капленко О. Перші кроки вітчизняної наратології. *Слово і час*. 2003. № 12. С. 81-84.
140. Кемпбелл Дж. Герой с тысячьо лицами. Киев : София, 1997. 335 с.
141. Ключковська Я. На «святі воскресаю чого духу». *СіЧ*. 1997. № 11/12. С. 107-109.
142. Коваленко К. Типи нараторів і види нарації у прозових творах А. П. Чехова («Моє життя», «Розповідь невідомої людини»). *Філологічні науки*. Полтава, 2012. № 10. С. 111-119.
143. Кодак М. Кодак М. Микола Хвильовий як митець-психолог: Монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. 196 с.
144. Коленко О.В. Д. К. Мюкке о природе иронии. URL : <https://www.hist-edu.ru/hist/article/view/518> (дата звернення: 28.01.2019).



145. Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл /пер. с франц. С. Зенкина. М. : Издательство им. Сабашниковых, 2001. С. 122.
146. Корольова А. В. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті. К. : Видавничий центр КНЛУ, 2002. 267 с.
147. Коцюбинська М. Література факту: між «великою» і «малою» зонами (із циклу «Історія, оркестрована на людські голоси»). *Березіль*. 2006. № 9. С. 157-173.
148. Крот Ю. У пошуках романних значень: До проблеми діалогічності художнього слова у контексті прози Ю. Андруховича. *Сучасність*. 1993. №9. С. 75-78.
149. Лапушкіна Н. П. «Розірваність» особистості як шлях до пошуку власного «Я» у прозі 20-х років ХХ століття. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки*. 2015. № 2. С. 137-141
150. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка: автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.01. Львів, 1997. 17 с.
151. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост». *Иностранная литература*. 1994. №1. С. 54- 66
152. Лис С. Куди все-таки їдеш, фон Ф.? *Українська мова та література*. 2007. Ч. 2-4 (січ.). С. 60-64
153. Літературознавчий словник-довідник: 2-е вид., доп., випр. / кол. авт. : Гром'як Роман Теодорович, Ковалів Юрій Іванович, Теремко Василь Іванович. К.: Академія, 2006. 752 с.
154. Лобас Н. Карнавальна поетика та жанрові особливості міжвоєнної експериментальної прози Майка Йогансена та Вітольда Гомбровича (на матеріалі романів «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» і «Фердидурке») : дис... канд. наук: 10.01.05 / ТНПУ ім.. В. Гнатюка, Тернопіль, 2007. 204 с.
155. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. М.: Гнозис, 1994. 264 с.

156. Лотман Ю. М. Текст в тексте. Статті по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. Т.1. 472 с.
157. Лотоцька О. Особливості нетрадиційних наративних форм в новелах О Генрі та українській літературі початку ХХ століття. *Studia Methodologica* : Тернопіль: ТНПУ, 2009. Вип. 28. С. 63-67.
158. Мариненко Н. В. Види і функції літературних запозичень у романах В. Домонтовича. *Вісник Харківського національного університету. Серія «Філологія»*. 2004. Вип. 41. № 631. С. 308-311.
159. Мариненко Н. В. Елементи символічного дискурсу в прозі В. Домонтовича. *Вісник Харківського національного університету. Серія «Філологія»*. 2003. Вип. 38. № 595. С. 44-47.
160. Мариненко Н. В. Проблема інтертекстуальності в сучасному літературознавстві: до постановки питання. *Вісник Харківського національного університету. Серія «Філологія»*. 2002. Вип. 34. № 538. С. 270-275.
161. Мариненко Н. В. Роман В. Домонтовича «Доктор Серафікус»: спроба інтерпретації. *Вісник Харківського національного університету. Серія «Філологія»*. 2002. Вип. 35. № 557. С. 254-259.
162. Марченко О. Особливості хронотопу повісті «На той бік» В. Винниченка. *Студентський науковий вісник*. Кіровоград, 2005. Вип. 3. С.71-73.
163. Марченко С. Повість Винниченка «На той бік» та оповідання Ж.-П. Сартра «Мур»: дві моделі екзистенційного світовідчуття. *Наукові записки*. Кіровоград: КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. Вип.61. С. 305-313.
164. Матвієнко С. Децентрація тексту як гра з читачем («Подорож ученого доктора Леонардо...» Майка Йогансена). Магістеріум. *Літературознавчі студії*. Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ, 1999. Вип. 2. С. 18–24.
165. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології. Львів: Сплайн, 2008. 405 с.

166. Мацевко-Бекерська Л. Голос і точка зору в просторі тексту для дітей. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2009. № 3. С. 118-123.
167. Мацевко-Бекерська Л. Дискурс читача як складова наративної структури літературного твору: перше прочитання тексту. *Studia metodologica*. Вип. 21. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2007. С. 27-34
168. Мацевко-Бекерська Л. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX століть): автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06; 10.01.01. Київ, 2009. 39 с.
169. Мацевко-Бекерська Л. Наратор у літературно-художньому дискурсі : між текстом і твором. *Актуальні проблеми слов'янської філології : Лінгвістика і літературознавство*. Вип. XVII. Бердянськ : Берд. держ. пед. ун-т, 2008. С. 477-488.
170. Мацевко-Бекерська Л. Наратор у літературознавчому дискурсі. *Мандрівець*. 2008. № 5. С. 47-51.
171. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету: Збірник наукових праць. Філологічні науки*. Миколаїв: МНУ, 2011. Т. 4. Вип.8. С. 64-70.
172. Мацевко-Бекерська Л. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX століть): автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06; 10.01.01. Київ, 2009. 39 с.
173. Медведева О. Повість-трактат В. Домонтовича «Доктор Серафікус». *Січеслав*. 2007. № 4 (14). С. 139-142.
174. Медвідь В. Збагнувши, що належите до великої культури, не захочете дивувати світ «карнавалами». *Літературна Україна*. 1993. 6 травня.
175. Мерло Понти Феноменологія восприяття. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000267/index.shtml> (дата звернення 25.08.2017).

176. Можейко М. А. Нарратив / Постмодернизм. Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. 490 с.
177. Моклиця М. Вступ до літературознавства: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 468 с.
178. Моклиця М. Модернізм як структура : філософія, психологія, поетика Луцьк: Ред.-вид. від. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1998. 295 с.
179. Москалець К. Москалець К. Незадоволення твором. *Сучасність*. 1993. № 9.
180. Нич Р. Світ тексту: Постструктуралізм і літературознавство / пер. з польської Олена Галета. Л.: Літопис, 2007. 316 с.
181. Одіс фон Аратт. Недо-герой у масці. *Літературна Україна*. 2006. 6 квітня (№ 13). С. 6.
182. Ожеван М. А. Українська національна ідея та культурополітика наздоганяючої модернізації. Стратегічна панорама. 2000. С.20
183. Омеляненко А. Постмодерні тенденції у творах Юрія Андруховича «Рекреації», «Московіада». *Актуальні питання філології та методології: збірник наукових праць магістрантів* / за ред. В. В. Герман. Суми: Вид-во Сум ДПУ імені А. С. Макаренка, 2013. С. 301-305.
184. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва. Естетика. Філософія культури. М., 1991.
185. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори.  
URL: <http://lib.sumdu.edu.ua/library/docs/Books/Ortega9.pdf> (дата звернення 09.09.2017).
186. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
187. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
188. Павлишин М. Що перетворюється в «Рекреаціях» Ю. Андруховича? // *Сучасність*. 1993. № 12. С. 115-127.

189. Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2010. 480 с.
190. Папуша І. *Modus romens*. Нариси з наратології. Тернопіль : Крок, 2013. 259 с.
191. Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції. *Studia methodologica*. Вип 19. 2007. С. 31-37.
192. Папуша І. Наративна типологія Франка Щтанцеля. *Studia methodologica*. Тернопіль : ТНПУ, 2012. Вип. 34. С. 25-30.
193. Папуша І. «Що таке наратологія» (огляд концепцій). *Studia methodologica*. Тернопіль: ТДПУ, 2005. Вип 16. С. 29-46.
194. Папуша О. Наративна комунікація в дитячій літературі. *Studia Methodologica*. Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. Вип. 19. С. 86-96.
195. Пастух Б. Чесність з собою Володимира Винниченка як експериментальний роман. *Наукові записки*. Кіровоград: КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. Вип. 62. С. 144-150. (Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство)).
196. Підодвірна М. Іронія як конструктивний елемент ненадійної нарації в романах Г. Шкурупія та В. Домонтовича. *Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. пр.* Вип. 78. Херсон: Херсонський державний університет, 2019. С. 24-29.
197. Підодвірна М. Наративні стратегії у романі Г. Шкурупія «Двері в день». *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. Збірник наукових праць*; Вип. 39. Київ: Національний авіаційний університет, 2019. С. 84-89.
198. Підодвірна М. Ненадійна розповідь «роздвоєного» наратора в новелі М. Хвильового «Я (Романтика)». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Вип. 48. 2019. С. 32-36.

199. Підодвірна М. Прояви упередженості ненадійного наратора у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус». *Studia philological*. 2018. Вип. 10. С. 132-138.
200. Підодвірна М. Феномен ненадійного розповідача у повісті «На той бік» Володимира Винниченка. *Studia Methodologica*. Issue 40. Ternopil` – Kielce, 2015. P. 405-410.
201. Підодвірна М. Художня реалізація концепту маски у романі Юрія Андруховича «Перверзія». *International Academy Journal Web of Scholar*. 6(36). 2019. P. 41-45.
202. Підодвірна М. Феномен ненадійного наратора в романі Юрія Андруховича «Перверзія». *Studia Methodologica*. Issue 43. Ternopil` – Kielce, 2016. P. 77-83.
203. Плющ, Л. Його таємниця, або, «Прекрасна ложа» Хвильового. Комора: Київ, 2018. 800 с.
204. Поліщук О. Б. Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». К., 2004. 18 с.
205. Пуніна О. Фактура кіно в конструкції «лівої» прози Гео Шкурупія. *Вісник Донецького національного університету. Серія «Гуманітарні науки»*. Донецьк : ДонНУ, 2008. Вип. 1-2. С. 42-55.
206. Пухонська О. Блазень супроти травми: деколонізаційні маркери свідомості в «Московіаді» Юрія Андруховича. *Сучасні літературознавчі студії. Літературні виміри видовищних форм культури*. Випуск 14. 2017, С. 382-391.
207. Рикер П. Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе. Т. 2. М., СПб. : Университетская книга, 2000. 224 с.
208. Римар Н. Ю. Наративні стратегії художньої прози Ніни Бічуї: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. Переяслав-Хмельницький, 2016. 230 с.
209. Родик К. Від реалізму містифікації до реалізму «життя». *Сучасність*. 2008. № 9. С. 100-103.

210. Рубан К. Синдром парадокса: Віктор Петров-Домонтович як персонаж української гуманітаристики.  
URL: [http://uamoderna.com/images/archiv/16/19\\_UM\\_16\\_Diskusii\\_Ruban.pdf](http://uamoderna.com/images/archiv/16/19_UM_16_Diskusii_Ruban.pdf)  
(дата звернення 05.09.2018).
211. Руденко М. Наративний вимір культури: кодова інтертекстуальність у художній прозі Миколи Хвильового. *Studia Methodologica*. Тернопіль: ТНПУ, 2008. Вип. 24. С. 236-239.
212. Руденко М. Наративна типологія прози Миколи Хвильового. Монографія. Тернопіль, 2003. 88 с.
213. Руденко М. Персонажна нарація в новелістиці Миколи Хвильового URL: <https://studfile.net/preview/5258223/page:9/> (дата звернення 17.12.2017).
214. Русанівський В. Сила і краса (особливості мови творів В. К. Винниченка) *Українська мова і література в школі*. 1992. № 2. С. 41-46.
215. Сайковська О. Експериментальність українського роману 20-х років ХХ століття. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Київ: 2010. Вип. 18. С. 36-43.
216. Свєрбілова Т. Фігура ненадійного (недостовірного) наратора-двійника літературного героя в художній системі роману-гри Джуліана Барнза «Відчуття закінчення». *Сучасні літературознавчі студії : зб. наук. пр.* Вип. 14. Київ: 2017. С. 452-465.
217. Семків Р. Творчість Юрія Андруховича у контексті стильових пошуків української літератури кінця ХХ ст. *Після постмодернізму?* Київ, 2012. С. 68-82
218. Сєдакова О. Постмодернізм: засвоєння відчуження. Дух і літера. К., 1997.
219. Сірук В. Г. Наративні структури в українській новелістиці 80-90-х років ХХ століття (типологія та внутрішньотекстові моделі). К., 2003. 200 с.
220. Скалицькі М. «Якби ви знали, з якого сміття...» Про повість Ю. Андруховича «Рекреації». *Сучасність*. 1993. №9. С. 157-161.
221. Скринник М. Наративні практики української ідентичності: доба Романтизму. Монографія. Л. : Каменяр, 2007. 368 с.

222. Слабошпицький, М. Письменник світового масштабу (Штрихи до портрета В. Винниченка). Українська мова і література в школі. 1991. № 2. С. 62-68.
223. Стогній О. Експериментальна проза Сильвестра Яричевського: нарративні моделі. автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2017. 18 с.
224. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: Медобори, 2007. 463 с..
225. Ткачук М. П. Українська література ХХ століття: монографія. Тернопіль: Медобори, 2014. 608 с
226. Ткачук О. М. Наратологічний словник / ред. В. Г. Дончик; Терноп. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль: Астон, 2002. 173 с.
227. Тодоров Цв. Поняття літератури та інші есе / пер. з фр. Євгена Марічева. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с
228. Тодоров Цв. Поэтика //Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. М. : Прогресс, 1975. С. 37-113.
229. Тодоров Цв. Теории символа / пер. с франц. Б.Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. 408 с.
230. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект пресс, 2003. 372 с.
231. Томбулатова І. Герої романістики Гео Шкурупія: «переможці» й «переможені», що мріють про смерть. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2015. №20. С.296-308.
232. Томбулатова І. Літературний маніфест: діалог постмодернізму та футуризму. *Філологічні семінари. Постмодерні жанри: фікція чи полілог із традицією?* 2015. №18. С. 31-36.
233. Томбулатова І. Гео Шкурупій – футурист. літературна критика та художня практика.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Одеса, 2017. 16 с.
234. Тюпа В. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. 191 с.



235. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: Учебное пособие М.: Академия, 2006. 332 с.
236. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа. *Новый филологический вестник*. 2011. № 3 (18). С. 8-25.
237. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
238. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 224 с.
239. Філатова О. С. Рольова гра автора, або Маска блазня як можливість бути «іншим для ін-ших». *Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського*. Миколаїв: МДУ, 2011. Вип. 47. С. 106-112.
240. Філатова О. С. Український роман 20-30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості : автореф. дис... д-ра наук: 10.01.01. Київ, 2011. 38 с.
241. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. Слово. Знак. Дискурс. *Антологія світової літературно-теоретичної думки ХХ ст.* Львів, 1996.
242. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 2000. 534 с.
243. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С-Пб, 1997. с. 59
244. Фуко М. Що таке автор? *Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 444-455.
245. Харлан О. Ігрові стратегії художньої прози міжвоєнного двадцятиліття (Майк Йогансен – Вітольд Гомбрович – Ілля Еренбург). *Метаморфози в сучасній українській літературі*. Варшава–Івано-Франківськ: 2014. С. 291–299.
246. Хархун В. Винниченкознавство: теми, проблеми, пошуки. Київська старовина. 2000. № 1. с. 134-139.
247. Харчук Р. «Мінімалісти» та їхнє бачення світу. *Art-Line*. 1997. № 2.
248. Харчук Р. Українська література, на штурм мас! *Art-Line*. 1997. № 3.

249. Харчук Р. Юрій Андрухович не для дітей? *Дивослово*. 2006. №12. С. 27-30.
250. Хвильовий М. Твори: У 2 т. К. : Дніпро, 1990. Т.1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майданченка; передм. М. Г. Жулинського. 650 с.
251. Хомеча Н. Діалог епох: українське бароко і постмодернізм : («Екзотечні птахи і рослини» Ю. Андруховича). *Слово і час*. 2003. №11. С. 59-64.
252. Цаплина І. Феномен творчості у романі Ю. Андруховича «Рекреації». URL: [zsu.zp.ua/99/1-article.php?item=38](http://zsu.zp.ua/99/1-article.php?item=38). (дата звернення 20.12.2017).
253. Цимбал Я. 54 кадри на сторінці: кіно і проза 20-30-х років ХХ ст. *Слово і час*. 2002. №8. С.74-79
254. Цимбал Я. Авангардист Майк Йогансен та літературна традиція. *Історико-літературний журнал*. Вип.6. Одеса, 2001. С. 200-205
255. Цимбал Я. Гогольянство у прозі Майка Йогансена. *Слово і час*. 2002. №1. С.73-77
256. Цимбал Я. Література в літературі, або Дещо про «клоунів» 20-х років *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України*. Вип.3. К., 2002. С.122-126
257. Цимбал Я. Майк Йогансен на тлі українського авангарду. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Вип. 5. Ужгород: Ужгородський національний університет, 2002. С.197-199
258. Цимбал Я. Пригоди довірливого читача, ошуканого Майком Йогансеном та Юрієм Смоличем. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України*. Вип.2. К., 2001. С.107-111
259. Черкашина Т. Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач : автореф. дис. ... канд. філол. наук. : 10.01.06. К., 2007. 20 с.
260. Черкашина Т. Співвіднесення актуального та фікціонального в жанрах автобіографічного письма. *Філологічні трактати*. 2015. №4. С. 167-174.
261. Шевельов Ю. Принципи й етапи большевицької політики щодо слов'янських мов у СРСР». *Бібліотека газети «День»*. 2013. 64 с.

262. Шевельов Ю. Хвильовий без політики. Вибрані праці : в 2 кн. / упоряд. І. Дзюба. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. Кн. 2. 1151 с.
263. Шевчук В. З відкритим заборолом: Про прозу Ю. Андруховича. Прапор. 1989. №7. С. 101-103.
264. Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив / Шерех Ю. *Поза книжками із книжок*. Київ: Час, 1998. С. 115-124.
265. Шерех Ю. ГО-ГАЙ-ГО. Про прозу Юрія Андруховича... *Сучасність*. 1996. №10. С. 257-268.
266. Шкловский В. Энергия заблуждения. Москва, 1981. 247 с.
267. Шкурупій Г. Вибрані твори. К.: Смолоскип, 2013, 872 с.
268. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
269. Шэнь Д. Нарративная недостоверность: типы, подходы и перспективы исследования. *Narratorium*. 2012. № 2 (4). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628919> (дата звернення 07.04.2016)
270. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголяю *О прозе: сб. статей*. Ленинград: Художественная литература, 1969. С. 306-326.
271. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / пер. с англ. Александры Глебовской. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2002. 285 с.
272. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996. 338 с.