

Олександр КЕБА, Вікторія ЧОРНОКОНЬ

**ПОЕТИКА НЕВИЗНАЧЕНОСТІ:
ВІД МОДЕРНІЗМУ ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ І ДАЛІ**

Монографія

Кам'янець-Подільський – 2024

УДК 82.09-3

ББК 83.3

КЗЗ

*Друкується за ухвалою науково-методичної ради
факультету іноземної філології
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка (протокол № 6 від 27 травня 2024 року)*

Рецензенти:

ДЕВДЮК Іванна Василівна, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

РАРИЦЬКИЙ Олег Анатолійович, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

ТИЧІНІНА Альона Романівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Кеба Олександр Володимирович, Чорноконь Вікторія Вікторівна

КЗЗ Поетика невизначеності: від модернізму до постмодернізму і далі :
Монографія / О. В. Кеба, В.В. Чорноконь. Кам'янець-Подільський : Видавець
Ковальчук О.В., 2024. 212 с.

Монографію присвячено дослідженню функціонування категорії невизначеності у зарубіжній літературі з кінця XIX до початку XXI ст. Виявлено, що найважливішими поетико-стильовими формами невизначеності є сюжетна фрагментарність, поліфонічний нарратив, гра точками зору, передоручена розповідь із акцентом на ненадійності наратора, наскрізна символізація образності.

Видання адресовано літературознавцям, викладачам закладів вищої освіти, студентам-філологам, а також усім, хто цікавиться новітньою літературою.

УДК 82.09-3

ББК 83.3

© Кеба О.В., Чорноконь В.В.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ	12
1.1. Категорія невизначеності в контексті сучасної наратології.....	12
1.2. Категорія невизначеності в контексті рецептивної естетики.....	17
1.3. Ідея «просторової форми» і принцип рефлексивної референції як засіб прочитання «невизначеного» тексту.....	24
1.4. Концепція «смерті автора» Р. Барта та її вплив на стратегії художньої невизначеності.....	27
1.5. Категорія невизначеності в поетології Умберто Еко.....	34
Висновки до розділу 1.....	37
РОЗДІЛ 2. ПАРАДИГМА ФОРМ ХУДОЖНЬОЇ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ В МОДЕРНІСТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	39
2.1. Формування поетики невизначеності в літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.	39
2.1.1. «Усунення автора» : шлях до змістової невизначеності у творчості Генрі Джеймса	39
2.1.2. Художні пошуки Джозефа Конрада в контексті перспектив поетики невизначеності	46
2.1.3. Моральна невизначеність персонажів Андре Жіда як чинник структурно-наративної своєрідності творів.....	55
2.2. Типологічні аспекти невизначеності у модерністському романі 1920-х років.....	62
2.2.1. Фрагментарний сюжет як елемент поетики невизначеності у романі Дж. Джойса «Улісс»	62
2.2.2. Організація хронотопу в романі В. Вулф «На маяк» у контексті модерністської поетики.....	67
2.2.3. Наративна організація тексту в системі імпліцитних смислів у романі Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі»	72
2.2.4. Підтекст і сугестія невизначеності в романі Е. Гемінгвея «Фієста».....	80
2.2.5. Множинна фокалізація як елемент поетики невизначеності в модерністських романах В. Фолкнера.....	88
2.2.6. Ускладнена художня структура як засіб утілення внутрішніх конфліктів у романі Джуни Барнс «Нічний ліс».....	93
Висновки до розділу 2.....	96

РОЗДІЛ 3. НА МЕЖІ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ: НЕНАДІЙНИЙ НАРАТОР У КОНТЕКСТІ СТРАТЕГІЙ МЕТАТЕКСТУАЛЬНОСТІ.....	97
3.1. «Про що роман?»: метатекстуальна рефлексія у романі Грема Гріна «Кінець роману».....	97
3.2. «Приховані смисли» роману В. Набокова «Лоліта»: мотиви і наслідки ненадійної нарації.....	102
3.3. Змінений стан свідомості персонажа як чинник формування поетики невизначеності (на матеріалі роману Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі»).....	108
3.4. Моральна нестійкість персонажа як чинник поетики невизначеності в романі Кобо Абе «Чуже обличчя».....	111
Висновки до розділу 3	118
РОЗДІЛ 4. ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ВАРІАНТИ ПОЕТИКИ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ.....	120
4.1. Симулякр і розмивання змістової однозначності в романах Джуліана Барнса.....	120
4.2. Елементи поетики невизначеності в романах М. Еміса «Стріла часу» і «Нічний потяг».....	128
4.3. Гра як засіб художньої багатозначності в романі Дж. Фаулза «Маг».....	135
4.4. Форми і засоби стратегій невизначеності у творах Дж.М. Кутсі.....	142
4.5. Антиутопійна стратегія й евфемістичний стиль у романі К. Ішігуро «Не відпускай мене».....	149
4.6. Символіка в контексті невизначеності в неоміфологічному романі Салмана Рушді «Опівнічні діти».....	157
4.7. «Англійський пацієнт» чи «німецький шпигун»? Персонажна невизначеність у романі М. Ондатже «Англійський пацієнт».....	167
4.8 Роман Ф. Рота «Людське тавро»: історія про неосяжність і невизначеність «велетенської таємниці» ідентичності.....	171
4.9. «Життя Пі» Яна Мартеля: потайні смисли історії про людей і тварин.....	178
Висновки до розділу 4.....	182
ВИСНОВКИ.....	185
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	192

ВСТУП

Слово «невизначеність» у новітню добу стало одним із найбільш уживаних у різноманітних дискурсах – від науково-технічних до гуманітарних. При цьому філософи ХХ – ХХІ ст. стверджують, що «невизначеність» існувала від початку існування людини: «Історія життя — це еволюція невизначеності, зростання свободи (свободи рухатись, діяти, думати). Ми поставлені перед радикальною непізнаванністю майбутнього та реального. Коли культура бере гору над біологічним інстинктом і завершує формування людських тіл і людського розуму, мова вкладає у категорії і визначає свої суб'єкти в їхніх суспільних видах діяльності...» (Енциклопедія 2003, с. 283).

Однак лише в першій половині ХХ ст. «невизначеність» заволодіває умами учених і філософів. Зокрема, у розвитку фізичної науки важливу роль починає відігравати така галузь, як квантова фізика; в її основу було покладено принцип невизначеності, який сформулював у 1927-му німецький фізик Вернер Гайзенберг. Цей принцип скоро вийшов за межі фізичної науки і став «символом універсальної невизначеності, значення якої є сумнівним, проте незаперечним. А коли в науковій свідомості утвердилася теорія хаосу й складності, індетермінізм заповнив і галузь класичної механіки. Цей процес також тісно пов'язаний із розвитком епістемологічної й онтологічної, етичної та естетичної криз і можливостей...» (там само).

Про настання «новітньої» доби особливо потужно сигналізувала художня література. З кінця ХІХ ст. у ній формується нова концепція світу і людини, яка пізніше отримала назву модерністської. Як слушно наголошує Ольга Бандровська, модерністи «здійснили перехід до нового рівня складності художньої аналітики людини, переоцінили ідею розвитку світу і людини в параметрах множинності, варіативності, нестабільності та невизначеності...» (Бандровська 2014, с. 148).

Отож до середини ХХ ст. в науці і філософії постає універсальна теорія індетермінізму, яка суттєво впливає на розвиток всіх галузей гуманітаристики, включно з літературознавством. Йдеться про «особливий епістемологічний розкол традиційних кордонів у лоні західної культури, наприклад, розрив між елітарною і масовою культурами <...> водночас ідеться і про конфлікт між розумом та інтуїцією, міфом і технологією, між релігією і наукою...» (Цит. за : Дроздовський 2018, с. 43).

Добу після Другої світової війни вчені намагаються означити через поняття постмодерну. Згідно з узагальненнями американського культуролога Ігаба Гассана, до характерних ознак культури постмодерну можна віднести: невизначеність (поліваріантність, багатозначність); фрагментарність

(децентрованість дискурсу); деканонізацію (канонізованого, догматизованого); безособовість (децентрованість суб'єкта); гіперреалістичність (відмова від мімесису, оперування симулякрами); іронію (зокрема самоіронію); мутацію жанрів (за рахунок гібридизації різноманітних жанрових кодів); карнавалізацію (як форму ігрового освоєння світу-тексту); перформанс (обігравання тексту, театралізацію життя); конструктивізм (моделювання гіперреальності симулякрів); іманентність. Цікаво, що Ігаб Гассан починає свою характеристику постмодерну поняттям невизначеності, а завершує «іманентністю». Контамінуючи ці два поняття, він запроваджує термін «indetermanence» («indeterminacy» + «immanence») (Hassan 1985, с. 124), за допомогою якого виводить цілу низку взаємопов'язаних і суголосних постмодерному баченню світу понять: амбівалентність, розрив, гетеродоксія, плюралізм, випадковість, протест, деформація, деконструкція, диз'юнкція, зникнення, декомпозиція, демістифікація і детоталізація (Hassan 1985, с. 125-126).

Наріжним каменем постмодерністської концепції є ідея епістемологічної непевності/невизначеності. У філософії постмодернізму ця ідея формулюється як «варіативність, брак упорядкованості, спорадичність процесів і станів, імовірністність, неусталеність» (Залужна 2016, с. 45). Похідними від епістемологічної невизначеності є такі ознаки постмодерністського тексту, як фрагментарність сюжету, нелінійність розповіді, гра з читачем, жанрово-стильові контамінації та ін. Будучи ключовими складниками художньої системи постмодерністського твору, ці ознаки безпосередньо пов'язані з позицією автора, який намагається уникнути її прямого вираження.

Стосовно співвідношення модернізму і постмодернізму в літературній науці висловлюються різні судження, інколи прямо протилежні: від ствердження прямого і безпосереднього зв'язку між двома системами до проголошення їх конфліктності й «ліквідації» постмодернізмом ключових засад модернізму, як, скажімо, претензій на «оновлення світу» і створення абсолютно нових художніх засобів виразності. Широко відомим є зіставлення (у форматі таблиці) між модернізмом і постмодернізмом Ігаба Гассана, однак вельми аргументованою є критика цього зіставлення (див.: A Companion 2008, р. 566-567), в тому сенсі, що більшість ознак постмодернізму у зародку містяться у різних модерністських проєктах.

Очевидно, що ця проблема, в силу виняткової розмаїтості новітнього літературного процесу, не має однозначного вирішення, що тільки більшою мірою актуалізує завдання пошуку на різноманітному художньому матеріалі подібностей і відмінностей між модернізмом і постмодернізмом.

Вельми перспективною видається дослідницька стратегія Лілії Мірошніченко, яка, виявляючи літературні проекції скептицизму на матеріалі британського постмодерністського роману, часто апелює до ідеї тяглості й наступності в літературному процесі, що проявляється, наприклад у переоцінці «early modern» як категорії з чіткими спрямуваннями до «postmodernity» (Мірошніченко 2015, с. 98). У цьому контексті особливо значущим, на думку авторки, є досвід Джозефа Конрада, якого вона небезпідставно називає «письменником-модерністом» (там само).

Слід сказати й про те, що в новітню добу відбувається своєрідне зрощення філософії і літературознавства. Невипадковим є той факт, що майже всі видатні філософи нашого часу були одночасно й літературознавцями або письменниками, достатньо назвати такі імена, як Ніцше, Бергсон, Камю, Сартр, Інгарден, Унамуно, Рікьор, Дерріда. Одним із проявів точок дотик новітньої філософії і літератури є зацікавленість феноменом невизначеності у найрізноманітніших його проявах та формах вираження.

Сучасне літературознавство намагається прочитати феномен невизначеності в широкому контексті літературного розвитку. Так, відомий німецький учений Вольф Шмід, вказує: «"Невизначені місця" – це невід'ємна властивість будь-якого словесного тексту будь-якої епохи...» (цит. за : Кеба 2016, с. 188). На протилежному полюсі дослідження художньої невизначеності – увага до стилістичних аспектів семантичної амбівалентності, в якій англійський літературознавець Ш. Ріммон убачає «співіснування взаємовиключних значень в одному й тому самому лінгвістичному виразі...» (Rimmon 1977, с. 16). Однак фіксування окремих проявів літературно-художньої невизначеності не дає можливості побачити цей феномен у розрізі літературного процесу, його генезу, еволюцію та трансформацію в різних художньо-естетичних системах. У пропонованому дослідженні проблему невизначеності досліджено крізь призму двох центральних діахронних явищ новітньої літератури – модернізму і постмодернізму.

Вивчення стратегії невизначеності у новітній літературі розпочалося зі студіювання модерністської прози в її найперших проявах, зокрема у творах Генрі Джеймса і Джозефа Конрада. Одним із першовідкривачів дослідження змін у формах вираження авторської позиції був Персі Лаббок, який виявив значущість наративного принципу «точки зору» для формування поетики невизначеності (Lubbock 1921).

Продуктивним виявився і підхід Джозефа Френка, який, послуговуючись категорією «просторова форма», продемонстрував, що труднощі й «нерозуміння» модерністських творів зумовлювалися кардинальною зміною в

побудові тексту, коли він втрачав лінійність, причинно-наслідкову структуру й тому вимагав не «часового», а «просторового» сприйняття. «Принцип рефлексивної референції», як його називає Дж. Френк, передбачає активну читацьку інтерпретацію зв'язку між роз'єднаними фрагментами тексту (Frank 1949, с. 321).

Близькою до концепції невизначеності є теорія «відкритого твору» Умберто Еко. Італійський учений стверджує, що в «закритому» творі автор чітко розставляє на різних рівнях тексту знаки, якими скеровує і підштовхує читача до «вірного» розуміння твору. Натомість у творі «відкритого» типу автор пропонує читачеві альтернативні варіанти прочитання твору, і його позиція є усвідомленою: «він вибирає її як спонукання до дії і навіть подає твір так, щоб викликати якомога більшу його відкритість» (Еко 1996, с. 410).

Спробу узагальнити різні підходи до вивчення поезики невизначеності здійснив О. Кеба (Кеба 2016). Він також продемонстрував її художню продуктивність на матеріалі модерністської прози, виявивши типологічні риси в поезиці невизначеності, які «проявляються в структурі образу персонажа (недетермінізм поведінки, відсутність традиційних засобів характеристизації), в особливостях сюжету й архітектоніки творів (ослабленість дії, символізація хронотопу, фрагментація елементів тексту); в наративній структурі тексту (дифузія голосів наратора і персонажів, багатосуб'єктна розповідь, мотивний принцип організації розповіді)...» (Кеба 2016, с. 192).

Чимало зроблено дослідниками для з'ясування особливостей поезики невизначеності у постмодерністському романі. З українських учених назвемо Г. Стовбу, яка послідовно виявляє елементи «відкритості» у пізній творчості Вільяма Голдінга (Стовба 2012); О. Мохначову, яка розглядає лакуни й «пусті/сліпі місця» тексту як істотні ознаки постмодерністської прози на матеріалі романів К. Ішігуро, С. Вотерс і М. Етвуд (Мохначева 2016).

Слід відзначити також значні зусилля сучасних мовознавців щодо пошуку структурно-семантичних і лінгвокогнітивних аспектів реалізації принципу невизначеності в літературно-художніх текстах (Заваринська 2019, Залужна 2016).

Тож **актуальність** пропонованого монографічного дослідження зумовлена такими факторами:

- необхідністю вивчити й дослідити сутність та художнє розмаїття феномену літературної невизначеності в контексті світової літератури від кінця ХІХ до початку ХХІ ст.;
- браком розвідок в українському літературознавчому дискурсі, які би докладно висвітлювали характеристики феномену невизначеності;

- потребою студіювати проблемно-тематичні, жанрово-композиційні, структурно-нарративні, поетико-стильові особливості виявлення невизначеності в репрезентативних щодо даного феномену літературних текстах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дслідження виконано на кафедрі германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка в межах колективної теми «Текст і дискурс у міждисциплінарній парадигмі».

Мета дослідження полягає у виявленні ознак невизначеності у творах світової літератури новітньої доби (XX і XXI ст.), які належать до двох її основних художньо-естетичних систем – модернізму і постмодернізму, з'ясуванні специфічних подібностей та відмінностей невизначеності як в окремих творах, так і на рівні літературного процесу загалом. Це створить можливість уточнити генезу і співвідношення модернізму і постмодернізму – чи це цілком протилежні художні системи, чи між ними є зв'язок наслідування та наступності.

Для досягнення поставленої мети необхідно поетапно вирішити такі **завдання:**

- опрацювати характеристики літературного розвитку на етапах модернізму і постмодернізму;
- визначити роль перехідної доби (межа XIX – XX ст.) у формуванні й поширенні явища невизначеності, його причини та наслідки (власне літературні й екстрахудожні);
- схарактеризувати особливості художньо-естетичного пошуку відповідей на епістемологічні виклики перехідної доби на межі XIX і XX ст., що проявились у творчості таких авторів, як Генрі Джеймс, Джозеф Конрад, Андре Жід;
- виокремити основні тенденції розвитку парадигми невизначеності в літературі першої половини XX ст., зосередившись на аналізі творчості Джеймса Джойса, Вірджинії Вулф, Ернеста Гемінгвея, Френсіса Скотта Фіцджеральда, Джуни Барнс, Вільяма Фолкнера;
- вивчити особливості розвитку літератури в середині XX ст., що демонструє перехід літератури від модерністської концепції світу і людини до постмодерністської філософсько-естетичної парадигми (на матеріалі творчості Грема Гріна, Владіміра Набокова, Кена Кізі, Кобо Абе);
- проаналізувати формально-змістові параметри, сюжетно-композиційні та структурно-нарративні прояви невизначеності у творах письменників-

постмодерністів – Джона Фаулза, Джуліана Барнса, Мартіна Еміса, Кадзуо Ішігуро, Салмана Рушді, Майкла Ондатже, Філіпа Рота, Яна Мартеля;

- виявити точки дотику та відштовхування письменників-модерністів й авторів постмодерністських творів на рівні стратегій створення художньої невизначеності.

Об'єктом дослідження є найбільш репрезентативні твори світової літератури з погляду досліджуваного феномену від кінця ХІХ до початку ХХІ ст., які аналізуються в контексті загальних тенденцій розвитку літературного процесу новітньої доби.

Предметом дослідження є проблемно-тематичні, жанрово-композиційні, структурно-наративні, поетико-стильові ознаки невизначеності в аналізованих творах.

В основу **теоретико-методологічної парадигми** порушеної у монографії наукової проблематики покладено системно-цілісний підхід, який уможливорює комплексний характер систематизації й опрацювання матеріалу дослідження, умотивовує широкий спектр використаних у роботі методів дослідницького аналізу літературно-художніх текстів. Культурно-історичний, порівняльно-історичний, історіографічний методи забезпечать виокремлення та характеристику відповідних етапів літературно-історичного розвитку досліджуваного явища. Проблемно-тематичний, жанровий, поетико-стильовий, інтертекстуальний підходи сприятимуть збільшенню ефективності обраного напрямку аналізу змістовних, сюжетно-образних, стилістичних, жанрових особливостей задіяних до розгляду літературно-художніх творів.

Методи дослідження. У роботі застосовано комплексну методологію з використанням різних літературознавчих методів і окремих теоретико-літературних концепцій, найвагоміше значення серед яких мали наратологія, рецептивна естетика, теорія читацького відгуку, теоретико-методологічні напрацювання Р. Барта, У. Еко. У процесі аналізу окремих текстів застосовано інструментарій культурно-історичного, структурно-функціонального та інтертекстуального методів аналізу художнього тексту.

Новизна дослідження вбачається у тому, що внаслідок дослідження різних аспектів літературно-художньої невизначеності в літературі новітньої доби з'ясовано причини і наслідки поширення цього явища, виявлено форми і засоби поетики невизначеності, їхнє функціональне значення в художніх системах модернізму і постмодернізму, встановлено новий теоретико-літературний вимір їх співвідношення.

Теоретичне значення роботи полягає у можливості подальших розробок у сфері історичної і теоретичної поетик, вивченні проблем співвідношення модернізму і постмодернізму, дослідженні нових аспектів стратегії художньої невизначеності на різноманітному матеріалі національних літератур та світової літератури загалом.

Практичне значення результатів дослідження визначено в тому, що вони можуть бути використані в процесі викладання світової літератури в закладах вищої освіти, написанні підручників, навчальних посібників та різних методичних матеріалів із проблем вивчення теорії літератури та розвитку світової літератури на відповідних спецкурсах і семінарах.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ

Вивчення феномену літературно-художньої невизначеності в силу її універсальності потребує комплексного підходу з використанням різноманітних літературознавчих методів і окремих теоретико-літературних концепцій, що стосуються специфіки функціонування літератури в новітню добу. Найбільш продуктивними серед них, на наш погляд є наратологія і рецептивна естетика, а також теоретико-методологічні напрацювання Р. Барта і У. Еко. Тому в цьому розділі окреслюємо основоположні ідеї зазначених шкіл і авторів.

1.1. Категорія невизначеності в контексті сучасної наратології

Поетика невизначеності як феномен передовсім новітньої літератури (від межі ХІХ – ХХ ст. й аж дотепер), попри те, що має цілий вектор дослідницьких варіантів у сучасному літературознавстві, найчастіше інтерпретується як «свідоме і системне авторське моделювання художнього тексту як простору, що містить на різних рівнях поетики певні «пустоти», «пробіли», «мінуси», «відсутності», що вимагає відповідної читацької рецепції...» (Кеба 2016, с. 189). Така авторська стратегія досягається за рахунок різноманітних засобів, і одним із найбільш ефективних серед них є наративна організація тексту, що в основному зумовлюється типом наратора та тими завданнями, які він перед собою ставить (чи, точніше ставить перед ним «фізичний» автор твору).

Вивчення наративних аспектів поетики невизначеності наразі не сформувалося в окремий напрям розвитку теорії літератури чи навіть наратології як її окремої галузі. Обширну парадигму можливих варіантів наративної організації тексту представлено в авторитетному «Путівнику до наративної теорії» (A Companion 2005). Його автори часто апелюють до таких визначальних понять наратології, як точка зору (A Companion 2005, р. 127-130), фокалізація (A Companion 2005, р. 13, 38-39), надійна і ненадійна нарація (A Companion 2005, р. 89-91).

Важлива проблема, яка активно досліджується в контексті так званого «нاراتивного повороту» в новітній літературі, стосується ненадійної нарації, ролі і статусу ненадійного розповідача (наратора) в структурі тексту. По суті, ненадійний наратор – це художній прийом, сутність якого полягає в тому, що розповідач повідомляє читачеві неповну або недостовірну інформацію. У такий спосіб відбувається порушення негласного договору між автором і читачем, згідно з яким події повинні описуватися такими, якими вони є чи були.

Автор може відразу розкрити факт обману, може поступово занурювати читача в «неадекватність» персонажа або не розкривати свою таємницю до самої розв'язки. Розповідач може бути хвальком, жартівником, брехуном, психічно хворою людиною, навіть мерцем.

Термін «ненадійний наратор» вперше був запропонований у 1961-му році американським літературним критиком Вейном Бутом у праці «Риторика художньої літератури» (Booth 1983). Дослідник розробив теоретичні аспекти функціонування ненадійної нарації, в межах якої можуть бути виявлені засоби поетикально-наративної невизначеності тексту. Ключова теза Вейна Бута щодо розрізнення надійного і ненадійного наратора виглядає лаконічною і чіткою: «Я називаю наратора надійним, якщо він говорить і діє у відповідності до норм твору (тобто до норм імпліцитного автора) і ненадійним, коли такої відповідності немає...» (Booth 1983, p. 158-159). Водночас ця теза залишає низку запитань (наприклад: що є нормою імпліцитного автора? чи завжди ми можемо її напевне і чітко сформулювати?) і потребує уточнення й конкретизації мало не в кожному окремому випадку, коли читач-реципієнт стикається з «ненадійною» нарацією.

Сучасні наратологи уточнюють зміст і межі поняття «ненадійний наратор», виявляють критерії ненадійності і специфіку побудови наративу в межах цієї стратегії. Так, відомий американський літературознавець Джонатан Каллер, порівняно з В. Бутом, ставить питання більш чітко: «оповідача називають ненадійним, якщо він надає читачам достатньо інформації для того, щоб вони могли поставити під сумнів пропоновану ним інтерпретацію матеріалу, або якщо читач виявляє підстави для припущення, що оповідач не поділяє поглядів автора...» (Culler 2006, p. 154).

Включення ненадійного наратора в структуру тексту стає поширеним феноменом в модерністський період літературної історії. Цей процес відбувається під загальним впливом епістемологічного скептицизму на всі сфери гуманітаристики. В літературі він проявляється як один із найважливіших компонентів створення так званого нетрадиційного наративу. Нетрадиційний наратив демонструє підрив уявлень стосовно того, що літературний текст може об'єктивно інтерпретувати події, поведінку і характери людей.

Ненадійні наративи фіксують увагу не на самих подіях, а на проблемах, пов'язаних зі спробами нараторів ретроспективно реконструювати ці події, акцентують подію самої розповіді, в процесі якої наратори видають себе, виявляючи сумнівність інтерпретацій та своїх норм. В процесі літературного розвитку механізми «авторських підказок» все більше ускладнюються; за їх

допомогою читач може виявити ненадійність наратора і сформувати власне уявлення про те, як «усе було насправді», яке, зрозуміло, завжди залишатиметься суб'єктивним. Ба більше, ненадійна розповідь актуалізує сумніви щодо розуміння природи людини і реальності, продукуючи в самому тексті елементи невизначеності.

Слід наголосити, що ненадійна нарація в новітній літературі реалізується майже виключно в ситуації першоособового оповідача, при якій імпліцитний автор усувається від безпосередньої участі в розповіді й висловлювання своєї позиції. У такій ситуації задача створення несуперечливої картини світу в її зовнішніх і внутрішніх (психологічних) проявах перекладається автором на читача-реципієнта, який і стає гарантом цілісності й зв'язності тексту. При виявленні в оповіді різного роду суперечностей читач може у різний спосіб вирішувати їх. Теоретики літератури виділяють кілька можливих варіантів зусиль читача в цьому напрямі, або кілька типів читацьких стратегій при роботі з ненадійною нарацією (Routledge 2005, p. 646-647). Ними можуть бути: генетичний принцип – «виправлена» інтерпретація відповідно до авторського контексту чи історичного контексту твору; жанровий – відповідність жанру та його умовностям; екзистенційний, який орієнтує читача відповідно до моделей реального життя та його особистого життєвого досвіду; внутрішньотекстовий – установка на пошук «об'єктивного смислу» за наявними в тексті авторськими сигналами, що проглядають всупереч позиції наратора; рецептивний принцип, коли читач приписує проблематичні складові наративу індивідуальній свідомості вигаданого рефлексора.

Отже, до характеристик ознак ненадійності оповідача відносимо його а) свідому нещирість; б) самооманливість; в) несвідому забутливість (як об'єктивні загальнолюдські, так і особистісні вади пам'яті); г) психологічну неадекватність); д) бажання у своїх інтересах сформувати у читача (наратора) певне концептуальне бачення зображуваного. Важливо, що стратегія ненадійної нарації з боку автора твору має передбачати наявність «замаскованих», тобто приховано прописаних у тексті (свідомо закладених!) елементів викриття ненадійного розповідача. Це можуть бути а) проговорки (обмовки) наратора; б) таке моделювання ситуацій і діалогів, коли читачеві стає зрозумілою «необ'єктивність» нараторової версії подій; в) коригування поданої наратором інформації іншими персонажами; г) врахування читачем усього проблемно-тематичного і поетикального контексту як самого твору, так і позатекстової реальності – наприклад, якщо у творі йдеться про якісь події, що піддаються історико-культурній верифікації (A Companion 2005, p. 89-107).

Важливим критерієм розмежування традиційного та нетрадиційного нарративу є також аспект авторської присутності в структурі тексту. Традиційний нарратив характеризується сталістю та стабільністю даного аспекту, передбачає незмінність позиції розповідача як представника автора у тексті та, відповідно, стабільність локалізації автора. Характер авторської локалізації визначає найважливіша ознака тексту, що розмежовує традиційний та нетрадиційний нарратив, – дейктичний модус тексту.

Дейксис у тексті є вказівкою на ті аспекти мови, «інтерпретація яких залежить від ситуації висловлювання: часу висловлювання, часу до і після часу висловлювання, місця розташування мовця під час висловлювання і особистості мовця й аудиторії...» (цит за : Палійчук 2011, с. 74). За допомогою дейксихних одиниць у тексті здійснюється локалізація й ідентифікація осіб, предметів, явищ, подій, часу і простору ситуації. Виражаючи таку ідентифікацію, дейктичні елементи вказують на відношення мовця до мовленнєвого акту, його учасників або контексту висловлювання.

Дейктичний модус тексту полягає у визначеності або невизначеності референцій, що містяться в тексті, у тому числі найважливіших з них, що базуються на дейксісі, – суб'єктних і просторово-часових. У класичному нарративі має місце «дейктичний паритет» між автором та читачем: читачеві надається рівна можливість проникати разом з автором у будь-яку точку художнього простору-часу; хронотоп не має закритих для читача зон. Нетрадиційному ж нарративу властива втрата зазначеного «дейктичного паритету», виникнення «диспаратету» між автором і читачем: дейктичний модус тексту «розмивається», розхитується за допомогою різноманітних нарративних технік і відтак набуває статусу невизначеності.

Прикметною для нарративного дискурсу постмодерністської прози є така її особливість, як метатекстуальність. Типологічно подібними до метатекстуальності є поняття саморефлексивності чи самореферентності тексту.

Метатекстуальність у значенні самореферентності тексту має місце тоді, коли наратор не просто розповідає свою історію, а постійно рефлексує як над нею, так і над можливостями й навіть гіпотетичними варіантами її викладу. Подібний феномен настільки поширився у новітній літературі, що спричинив форсування поняття метапрози. У сучасному літературознавстві вона досить докладно описана. Однією з перших це зробила англійська літературознавиця Патриція Во. У праці «*Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*» вона дає таку характеристику феномену метапрози: «Термін, застосовується до художнього письма, що самоусвідомлено й систематично привертає увагу до свого статусу як артефакту, щоб поставити питання про

взаємини між вигадкою та реальністю. Забезпечуючи критику власними методами конструювання, такі твори не лише перевіряють фундаментальні структури розповідної літератури, вони також досліджують можливу фіктивність світу поза межами літературного/художнього тексту...» (Waugh, 1984, p. 2).

Істотні теоретичні викладки щодо метафікціональності постмодерної прози містять і праці канадської літературознавиці Лінди Гатчен (Hutcheon 1989; Hutcheon 2003). Вона, зокрема, відзначає, що в межах постмодернізму сформувався цілий напрям так званої історіографічної метапрози, в якій органічно поєднуються самореферентність тексту й авторські рефлексії щодо певних історичних подій та історії як такої. У таких текстах відчутним є авторський голос, що вільно залучає в простір твору численні літературні й культурні інтертексти, аналізує та переосмислює їх.

Завершуючи огляд термінологічного дискурсу щодо поняття «метатекст», українська дослідниця Е. Ватажко відзначає, що «що метароман є однією з найпоказовіших форм літератури постмодернізму, хоча різні вияви метатекстуальності можна знайти й у творах інших епох та періодів історії письменства, проте це питання залишається здебільшого поза увагою дослідників сучасної метапрози і видається одним із перспективних напрямків подальших студій. Дискусії навколо понять «метатекстуальність» і «метаоповідь» засвідчують актуалізацію метадискурсивного аналізу в культурній свідомості другої половини ХХ — початку ХХІ ст., для якої характерним є руйнуванням меж між різними видами мистецтв, галузями науки, культурними феноменами тощо» (Ватажко 2021, 106).

Як бачимо, в сучасній наратології продуктивно осмислюється комунікативна природа словесно-художньої творчості, проливаючи відповідне світло на особливості творення поезики невизначеності. На відміну від традиційної теорії оповіді, для якої найбільш важливим є вивчення різноманітних форм оповіді (монолог – діалог, опис – розповідь; мова автора – мова персонажів) літературно-художній твір інтерпретується наратологами (Франц Штанцель, Жерар Женетт, Вольф Шмід) як процес художньої комунікації між наратором (оповідачем у різних його іпостасях) і нарататором (фігурою сприйняття в тексті або позатекстовим читачем). Наратологія займає проміжне становище між постструктуралістським і рецептивним підходом, акцентуючи увагу на тому, що художня комунікація передбачає творення складного процесу, активними ланками якого є автор як відправник інформації, текст як носій інформації і реципієнт як одержувач інформації. За такої моделі для декодування стратегій авторської невизначеності різко зростає роль реципієнта, який стає ключовою ланкою процесу художньої комунікації.

1.2. Категорія невизначеності в контексті рецептивної естетики

Серед дослідників, які пов'язують проблеми невизначеності в художньому тексті і його читацької рецепції, найбільшу послідовність виявляють представники школи рецептивної естетики та школи читацького відгуку. Вони вперше послідовно підійшли до літератури як сфери тексту і реципієнта і зробили акцент на фігурі читача як на повноправному учаснику літературної комунікації.

Школа рецептивної естетики, представлена групою вчених Констанцького університету (Г.Р. Яусс, В. Ізер та ін.), у 1960-1970-х рр. сформувала засади концепції читача-адресата і відіграла значну роль у розкритті художньо-естетичних переваг поетики невизначеності.

Вихідною ідеєю членів Констанцької групи є уявлення про подвійну природу художньо-естетичного процесу: креативну (творчу) і рецептивну (сприймаючу). Відповідно стверджується існування традиційних теорій словесно-художньої творчості і нової, створюваної ними теорії сприйняття. На перше місце в останній ставиться не автор, а адресат. Його називають також імпліцитним, або прихованим читачем, який незримо присутній у творі і тим самим є для нього внутрішньо властивим.

Концепція представників рецептивної естетики ґрунтується на тому, що художній твір стає художньою реальністю лише в момент «зустрічі» з читачем, безпосереднього контакту останнього з текстом. Саме в процесі сприйняття й встановлення «зворотного зв'язку» відбувається оприявлення авторських інтенцій, встановлюється зв'язок між авторською програмою впливу зі сприймаючою свідомістю. Важливо, що остання вже певним чином підготовлена до цього процесу, виникає на основі так званого «горизонту очікувань». На думку Г.Р. Яусса, сутність діяльності автора полягає в тому, щоб врахувати горизонт читацьких сподівань і водночас порушити ці очікування, запропонувати публіці щось несподіване і нове. Первісний горизонт сподівань читача неминуче розширюється в процесі його контакту з текстом, відбувається формування нового естетичного досвіду. Саме в цій наданій мистецтвом можливості перетворити «чуже» на «своє» полягає його комунікативна функція. Історія літератури, з позицій Яусса, – це і є історія рецепцій, кожна наступна з яких повинна враховувати досвід усіх попередніх, адже якраз у цьому досвіді реалізується сенс твору (Яусс 2007, с. 38-39).

Акцентуючи важливу роль рецептивної естетики у зміні літературознавчих парадигм, відомий англійський учений Террі Іглтон поділив історію сучасної теорії літератури на три стадії: 1) поглиненість проблемою автора (романтична і реалістична літературна теорія XIX ст.); 2) виняткова увага до тексту («нова

критика», перша половина ХХ ст.); 3) зміщення акценту на читача (друга половина ХХ ст.), що найбільшою мірою характерно для рецептивної естетики (Eagleton 1996, 59).

Для представників школи рецептивної естетики найбільше важать дві літературознавчі категорії: по-перше, це вкладені у самий твір можливості його впливу на адресата (так званий «потенціал сприйняття») і, по-друге, постать читача. Читач, у свою чергу, розуміється як суб'єкт художньої комунікації, позиція якого не тільки програмується текстом твору, а безпосередньо формується в процесі читання.

На формування школи рецептивної естетики вплинула формальна школа 10 - 20-х років ХХ століття, герменевтика В. Дільтея, феноменологія Е. Гуссерля та празький структуралізм. Найбільша заслуга, однак, належить одному з попередників сучасної рецептивної естетики, а саме – польському філософу та літературознавцю Роману Інгардену. На думку польського теоретика, під час розгляду образу читача принциповим значенням наділяються такі чинники, як психіка читача, його уподобання, вміння читати, а також різноманітні суб'єктивні й об'єктивні умови, в яких відбувається процес читання (Інгарден 1996, с. 144).

Інгарден заклав термінологічні основи рецептивної естетики, зокрема, він увів поняття «схематичності» літературного твору та «конкретизації», які згодом широко застосовувалися представниками Констанцької школи в розробленій ними теорії сприйняття.

Літературний твір, як зазначає вище згаданий Т. Іглтон, у розумінні Р. Інгардена є специфічним набором схем чи загальних вказівок, які може реалізувати читач за допомогою авторських натяків-сигналів (Eagleton 1996, р. 60-61). Згідно з Інгарденом, структурі будь-якого літературного твору притаманна так звана «схематичність». Усі шари літературного твору, починаючи з мовно-звукового і до видового, під якими розуміється сукупність зображених у тексті предметів, характеризуються відносною «схематичністю». Схематичність Інгарден характеризує як незавершеність побудови, певну невизначеність, зумовлену обмеженими можливостями засобів вираження. Неминуча «схематичність», скажімо, видового шару (предметного світу твору) пояснюється неможливістю зобразити той чи інший предмет або ту чи іншу особу абсолютно конкретно, оскільки ці предмети та особи окреслені лише кількома найнеобхіднішими штрихами. Тож читачеві потрібно завершити конструюванню (побудову) предмета, що зображується.

Крім того, що схематичність будь-якого художнього тексту зумовлюється суттєвою диспропорцією між мовними засобами зображення і тим, що має бути

зображено у творі, вона ще й спричиняється умовами естетичного сприйняття твору. Річ у тім, що будь-який зображений у творі предмет або персонаж має безперечну «індивідуальність», але вона не забезпечує йому повної визначеності та конкретності. Це відбувається насамперед тому, що для всебічного опису окремо взятого предмета чи особи знадобився б практично невичерпний запас мовних засобів, аж ніяк не передбачений обсягом, а також естетичною своєрідністю будь-якого літературного твору, хоча б навіть роману.

Спроба «зняти» схематичність предметів, що описуються у творі, за допомогою їх розгорнутого, вичерпного визначення приречена, на думку Інгардена, на провал, оскільки вона суперечить одному із завдань художнього твору, а саме – завданню естетичного впливу на адресата. Надмірна перевантаженість тексту деталями чи мотивами не тільки утруднює процес сприйняття, а й заважає формуванню цілісної картини художнього світу.

«Схематичність» чи, по-іншому, «неповна визначеність» літературного твору врівноважується його наступною «конкретизацією». Конкретизація є результатом діяльності двох чинників: самого твору і читача. Ця діяльність зумовлена особливостями структури твору, його образності, а також індивідуальністю реципієнта, його смаків, здатності до вчитування тощо. Інгарден стверджує, що один і той самий твір може викликати розмаїття конкретизацій, адже кожна з них виникає як наслідок одного прочитання, навіть коли ми говоримо про одного й того самого читача, кожне нове прочитання формуватиме нові конкретизації. Розмаїтими є й ті структурно-образні елементи твору, що впливатимуть на «конкретизацію» твору: «аудіальні компоненти (звучання слів, типові сполучення звуків, мелодія, ритми, які оживлюють літературний твір під час прочитання); візуальні компоненти (реципієнт уявляє описані ситуації через власний досвід сприйняття реальності); доповнення певних лакун чи місць певної невизначеності, які в творі залишилися неописаними (у певних місцях у деякі предмети чи предметні ситуації ніби вставляються окремі компоненти/ моменти, яких там бракує); часові виміри подій, про які йдеться в творі, часова структура окремих частин твору, але які водночас накладаються на конкретний час переживань того, хто сприймає твір; предметні та видові елементи твору, які залежать від напряму інтересів та уваги читача (якщо твір сам собою не матиме жодного значення щодо реального світу чи реципієнта, то його конкретизація завжди ніби повертається до реципієнта певним боком, водночас інший...)» (Філософія 2021, с. 159).

Інтерпретуючи польського теоретика, Т. Іглтон дає такий опис процесу «конкретизації» літературного тексту читачем: «Намагаючись створити зв'язне

відчуття від тексту, читач буде відбирати та організовувати його елементи у послідовне ціле, прибираючи одні речі та виводячи на перший план інші, уточнюючи певні події певним чином. Він намагатиметься утримати разом різні точки зору, деталі, присутні у творі, або переходити від однієї точки зору до іншої, щоб побудувати всеосяжну «ілюзію». <...> Читання – це не прямий лінійний рух або проста процедура накопичення: наші первісні уявлення утворюють рамки з відносин, в яких пояснюється все, що станеться, але те, що відбувається пізніше, може ретроспективно трансформувати наше початкове розуміння, висвітлюючи одні його особливості і затемнюючи інші» (Eagleton 1996, p. 62).

Оскільки рівень читацької культури у всіх читачів різний і навіть психологічні реакції читачів, викликані одним і тим самим місцем у творі, можуть часто не збігатися, то й окремі «конкретизації» значною мірою відрізняються одна від іншої.

Значним є внесок у розвиток рецептивної естетики Г. Р. Яусса. У праці «Рецептивна естетика й літературна комунікація» він чітко формулює мету нового літературознавчого напрямку: «Виявити літературну комунікацію, приховану за тим, що називають “фактами літератури”, – ось мета новітніх досліджень, які вимагають літературної теорії, здатної при аналізі процесів рецепції враховувати взаємодію між продукуванням і сприйняттям. Саме через цю взаємодію реалізується безперервний обмін між автором, твором і читачем, між теперішнім і минулим досвідом мистецтва. На противагу традиційним історико-літературним дослідженням за схемою “життя і творчість...”, рецептивна естетика відновлює право читача на активну роль у послідовній конкретизації змісту творів упродовж історії...» (Яусс 2007, с. 38).

Р. Г. Яусс наголошує, що саме завдяки читачеві (адресату) історія літератури отримує новий вимір, постає як історія літературної комунікації (Яусс 2007, с. 42). Саме від читацької реакції, від читацького відгуку залежить доля літературного твору, його місце в історико-літературному процесі.

Кожний текст, згідно з Г. Р. Яуссом, перебуває з читачем у складних відносинах, які можна визначити як «систему очікувань» або «горизонт сподівань»: «Унаслідок поєднання двох чинників – горизонту сподівань (первинний код), що його передбачає твір, і горизонту досвіду (вторинний код), який виникає завдяки реципієнтові, – зміст твору завжди складається в новий» (Яусс 2007, с. 38).

На думку дослідника, для кожного тексту можна визначити специфічний набір сподівань публіки, що передує як психологічній реакції, так і суб'єктивному розумінню окремого читача. Літературний твір не з'являється в

«інформаційному вакуумі», і кожен читач приступає до читання, маючи за плечима певний досвід знайомства з тим чи іншим жанром, його законами та специфікою. Читач екстраполює на текст твору свій читацький досвід та свої очікування, які у свою чергу можуть або зберігатися протягом читання відповідно до певних правил жанрової гри, або змінюватися, отримувати інші орієнтири, іронічно спростовуватися.

Представники школи рецептивної естетики переконані, що естетична цінність літературного твору багато в чому визначається історією рецепції читачів. Між горизонтом очікувань читацької аудиторії та текстом існує так звана «естетична дистанція», яка є сукупністю реакцій публіки та суджень критики, що можуть змінюватись від успіху до невизнання, шоку чи визнання лише окремими людьми, повільного чи запізненого розуміння. Яскравим прикладом може слугувати роман Г. Флобера «Пані Боварі». Цей твір шокував сучасників письменника, оскільки в ньому, як здавалося тоді, був представлений вельми цинічний варіант любовного трикутника, з традиційною комічною фігурою ошуканого чоловіка в новій якості, який заслуговує на співчуття як добродісна людина, не може такою ж мірою вразити сучасного читача. Пережите першими читачами здивування і потрясіння вже не повториться, оскільки іронічно переосмислений Флобером любовний трикутник, його спосіб бачення банального літературного кліше, природно увійшли до читацьких «звичних сподівань», стали «частиною горизонту наступного естетичного досвіду.

Ще одним засновником Констанцької школи рецептивної естетики був видатний німецький літературознавець і філософ В. Ізер. У своїй теорії сприйняття він також ґрунтується на висновках, зроблених Р. Інґарденом. Наголошуючи на діалогічності літературної творчості, Ізер заявляє, що твір є чимось більшим, ніж його написаний текст, тому що текст набуває життя лише в процесі читання. Літературний твір «з'являється тільки тоді, коли зустрічаються написаний текст та індивідуальна уява читача з її власною історією досвіду, власною свідомістю та власним світоглядом» (Ізер 1996, с. 269), – стверджує В. Ізер.

Поділяючи думку Г.Р. Яусса про те, що безперечну цінність і перевагу мають лише літературні тексти, що послідовно спростовують, підривають читацькі очікування та засвоєні читачем культурні коди, В. Ізер стверджує: «Чим текст детальніше описує чи підтверджує сподівання, ним викликані, тим більше ми усвідомлюємо його дидактичні наміри, і в найкращому випадку ми можемо або прийняти, або відкинути нав'язані нам положення. Часто сама

прозорість таких текстів викликає у нас бажання звільнитись від їхніх пут...» (Ізер 1996, с. 265).

Не обмежуючись Інгарденовою ідеєю «конкретизації» і йдучи навіть далі в описі процесу формування у читача «гештальта» (тобто цілісного образного враження від тексту), Ізер виділяє в цьому процесі кілька фаз: антиципацію (термін на позначення читацького спротиву під час незбігу очікувань і безпосередньо читання конкретного тексту), ретроспекцію (актуалізацію попереднього естетичного досвіду) та операцію щодо групування різних елементів тексту з метою надання йому послідовності, логічності. Врешті-решт ці, необовязково усвідомлені, операції призводять до «вживання» читача в текст, коли він відчувається «втягнутим у хід подій, які в момент читання здаються для нього реальними, навіть якщо насправді дуже далекі від його власної дійсності...» (Ізер 1996, с. 266).

Спростування читацьких «антиципацій» може бути частиною обраної автором розповідної техніки, що може реалізовуватися, наприклад, за допомогою «ненадійного розповідача». В. Ізер згадує ім'я В. Бута, який запровадив це поняття, показати наскільки літературний прийом може враховувати сподівання, викликані простою розповіддю про описувані події: фігура оповідача повинна перебувати в постійній опозиції до вражень, які ми формуємо у процесі читання» (Ізер 1996, с. 272). Складний процес стосунків читача з текстом В. Ізер ілюструє на прикладі епізоду з роману Дж. Джойса «Улісс», «у підтексті якого сигара Блума співвідноситься із списом Улісса. Контекст (сигара Блума) викликає особливий елемент репертуару (спис Улісса), розповідна техніка пов'язує їх так, ніби вони ідентичні. Як ми «організуємо» ці різні елементи, які через сам факт їхнього поєднання, так чітко відокремлюють один елемент від Іншого? Яка тут модель для стійкого зразка? Ми повинні сказати, що іронічна, принаймні, так її сприйняла більшість відомих читачів Джойса. І в цьому випадку іронія повинна бути формою організації, яка інтегрує матеріал. Але якщо це так, то що є об'єктом Іронії? Спис Улісса чи сигара Блума? Непевність, яка супроводжує це просте питання, вводить напруження у встановлену нами консистенцію тексту...» (Ізер 1996, с. 273).

В. Ізер вказує, що рівень читацького сприйняття суттєво зростає завдяки наявності в тексті «ділянок невизначеності» або «порожніх місць». В. Ізер складає цілий каталог умов та прийомів, які породжують в тексті «порожні місця» (Кеба 2017, с. 135-136).

Як бачимо, представники школи рецептивної естетики суттєво доповнили концепцію Інгардена, зокрема в аспекті розуміння невизначеності. Якщо для

польського дослідника невизначеність – це певний об’єктивний недолік тексту, зумовлений неможливістю описати будь-яке явище у всій його повноті, то для Яусса і особливо Ізера невизначеність є явищем «апеляційним», тобто є результатом свідомого й зумисного конструювання тексту з метою залучити в нього читача.

Ідеї рецептивної естетики продуктивно розробляли й українські літературознавці. Професор Роман Гром’як і представники очолюваної ним Тернопільської школи порівняльного літературознавства вдало поєднували сучасні компаративістичні ідеї з практикою рецептивного прочитання літературного процесу (Гром’як 2004). Марія Зубрицька, розвиваючи ідеї теорії читацького відгуку, створила фундаментальну монографію «Номо legens: читання як соціокультурний феномен» (Зубрицька 2004), в якій авторка розглядає соціокультурний феномен читання на тлі динамічних змін, що сприяли появі щораз новіших загально-культурних та літературних візій, народженню і циркулюванню несподіваних теоретичних ідей, а також пошукові практичного втілення розмаїтих форматів комунікування Читача з Текстом (там само, с.3). Утім, задовго до виходу книжки М. Зубрицької відомий український теоретик Микола Ігнатенко наголошував на тому, що читач є безпосереднім і вельми активним учасником літературного процесу (Ігнатенко 1980). Історико-методологічні та теоретичні засади рецептивної поетики розвиває Ольга Червінська (Червінська 2001). Останнім часом у напрямку трансформації імплементації надбань сучасної теорії літератури до навчального процесу плідно працює професор Григорій Клочек. В одній з останніх за часом видання своїх праць він акцентував необхідність поєднання напрацювань рецептивної поетики з іншими новітніми теоретичними ідеями, спрямовуючи їх у практику аналізу літературного тексту: «першим і головним алгоритмічним кроком аналізу літературного твору є визначення головного смислу (художньої ідеї), його системотвірної функції. Таке формулювання передбачає вивчення з рецептивних позицій «роботи» різного роду синергетично взаємодіючих змістоформових, мовних, ритмомелодійних прийомів. Дослідження інтенціональної функціональності цих прийомів, їх спрямованості на породження художніх смислів обумовлює глибше їх розуміння. А розуміння тексту, як про це вже йшла мова, є основною системотвірною компетентністю викладача літератури. Визнання прийому як далі неподільної одиниці художньої форми обумовлює важливі зміни в дослідженні засобів породження художньої енергії твору...» (Клочек 2022, с. 55).

1.3. Ідея «просторової форми» і принцип рефлексивної референції в процесі прочитання фрагментованого тексту.

Істотних змін у модерністській літературі зазнає і хронотоп. Поширюються твори, в яких образ зовнішнього часу-простору проблематизується: він або явно не збігається з реальним соціально-історичним часом (як у Кафки), або випадає із «об'єктивної» предметно-зображальної сфери розповіді (як у М. Пруста). «Зовнішній» час і простір замінюється на «внутрішній» час і простір. Виникає особливий тип хронотопу – хронотоп свідомості, що зумовлює кардинальну перебудову принципів художньої організації твору. Лінійно-каузальний чинник втрачає своє структуротвірне значення, а між елементами тексту на різних його рівнях, від сюжетного до предметного, виникають розриви, знаменуючи фрагментарність як основний принцип модерністського наративу.

Нова художня практика вимагала теоретичного осягнення, і з-поміж інших методологічних категорій, що були запропоновані в першій половині ХХ ст., доволі продуктивним виявилось поняття просторової форми.

Термін «просторова форма» був запропонований американським літературним критиком Джозефом Френком у праці «Просторова форма в сучасній літературі». Вперше вона опублікована у 1945 році, а пізніше у переробленому вигляді увійшла в книжку «Розширюваний вир: криза й майстерність у сучасній літературі» (Frank 1963). Слід наголосити, що автор вживає дане поняття для характеристики різних художніх сфер: 1) типу побудови образу; 2) специфіки організації розповіді; 3) стильової домінанти модерністської культури, що віддзеркалює кризу гуманізму й відмову від мімезису, утвердження так званого «ненатуралістичного стилю» у культурі.

Аналізуючи побудову творів Т. С. Еліота, Е. Паунда, М. Пруста, Дж. Джойса, Дж. Барнс із погляду специфічності їх сприйняття читачем, Дж. Френк зазначає, що твори цих авторів «в ідеалі розраховані на те, що читач сприйме їх не в хронологічному, а в просторовому вимірі, у застиглий момент часу...» (там само). Отож саме перспективи особливої рецепції «некласичного» літературного тексту перебувають у центрі уваги Френка. Спочатку він розглядає у цьому контексті поетичні твори Еліота і Паунда, а далі екстраполює рецептивний метод осягнення новаторства поетичної форми на структуру новітнього роману. Перебудова процесу сприйняття з часового на просторовий викликана фрагментарністю тексту, що на рівні побудови образу позначається збільшенням числа асоціативно зв'язаних фрагментів, а на рівні наративу – порушенням хронології розповідання. Така структура твору ускладнює роботу читача. Френк посилається на визначення Р. П. Блекмуром методу Еліота як «епізодичного» і вказує на роз'єднання складових кожного окремого епізоду,

змішування словесно-образних фрагментів, постійне реверсування розповіді. Все це вимагає нового способу читацького сприйняття, який Френк називає «принципом рефлексивної референції» (Frank 1963. р. 14). Даний принцип якраз і передбачав, за Френком, активну читацьку інтерпретацію зв'язку фрагментів тексту, позбавлених причинно-наслідкової логіки, побудованих на логіці «просторовій», коли вони не йдуть один за одним в процесі розповіді, а зв'язуються винятково у просторовій логіці цілого: «Щоб зрозуміти достеменний смисл цих фрагментів, їх потрібно розташовувати один біля одного і сприймати одночасно. Лише тоді їх можна зрозуміти правильно, бо, хоч вони і йдуть один за одним у часі, смисл їх не залежить від цього часового зв'язку» (там само).

Дж. Френк неодноразово повертався до своєї ідеї. Наприкінці 1940-х у статті «Просторова форма через тридцять років» (Frank 1949), враховуючи досвід формальної школи, структуралізму, праці представників нової критики й розробку поняття «просторова форма» послідовниками «першовідкривача», він включив її у більш широкий контекст теорії тексту; при цьому просторова форма стала розумітися ним як один із можливих способів організації твору будь-якої епохи, а не тільки як домінуючий принцип організації модерністського тексту. Врешті-решт у літературознавстві закріпилося два розуміння просторової форми – широке (стосовно літератури будь-якої доби) і вузьке (стосовно літератури новітньої доби).

Отож багатозначність поняття «просторова форма» відкриває можливості його застосування як для характеристики явища в літературі ХХ століття, так і для позначення способу організації розповіді в творах будь-якої епохи. В останньому випадку просторова форма проявляється в таких особливостях художньої структури творів, як порушення хронології розповідання (або розходження фабули і сюжету); наявність декількох точок зору (суб'єктів розповіді); вільне чергування сюжету героїв і «відступів» автора; паралельне ведення декількох сюжетних ліній, які тільки разом (у протиставленні, взаємодоповненні) відбивають авторський задум; взаємодія мотивів і деталей у їх символічній, а не номінативній функції; наявність цитат та інтертекстуальних зв'язків та ін.

Окреслення перспектив застосування ідей просторової форми й розширення її параметрів щодо характеристики творів ХХ століття потребує уточнення причин актуалізації цієї форми у новітній літературі, а також взаємозв'язку просторової форми з низкою інших дотичних до неї літературних новацій доби.

Просторову форму диктувала сама естетика доби модернізму з її втратою єдності форми як такої, акцентом на «зробленість», на автономію мистецтва від реальності й відмову від мімезису. А ця естетика, в свою чергу, формувалася як спроба (можливо, значною мірою неусвідомлена) передати зміни в самому житті, виразити втрату цілісності буття. Якщо категорії світу й людини переоформлюються або зазнають кризи, то неодмінним наслідком цього процесу має стати його віддзеркалення у формі. Відсутність єдності й певного ціннісного плану в сфері етичного обов'язково приводить до відсутності єдності й у сфері естетичній, інакше кажучи, у сфері форми.

Адорно у своїй останній праці «Теорія естетики» (1969) задовго до У. Еко і його тепер знаменитої книжки «Відкритий твір» говорить про кризу форми як один із чинників виникнення «відкритої форми»: «У деяких творах «модерну», що отримали з часом свою широку аудиторію, форма штучно робиться відкритою, тому що твори ці хочуть показати, що єдності форми їм більше не даровано. Дурна нескінченність, неможливість завершити твір стає вільно обраним принципом художньої техніки...» (Адорно 2002, с. 216).

В іншому місці Т. Адорно наголошує, що «поняття форми означає різку антитезу мистецтва стосовно емпіричного життя, в якому право мистецтва на існування було далеко не безперечним. У мистецтва стільки ж шансів, скільки й у форми, не більше. Роль форми в кризі мистецтва відбита у висловленні Д. Лукача про те, що в сучасному мистецтві значення форми сильно перебільшене... Тільки той, хто не визнає форму як сутнісно важливий чинник, як опосередковано привнесене у зміст мистецтва, може повірити в те, що оцінка ролі форми у мистецтві завищена» (Адорно 2002, с. 208). Тому виходить, що зміна відносин мистецтва і дійсності свідчить про прагнення мистецтва ХХ століття до автономності, тобто фактично йдеться про відмову від міметизму щодо реальності й про так звану кризу форми мистецтва у зв'язку з розвитком тенденцій до автономності.

Варто відзначити, що для новітньої літератури характерним є рефлексія щодо «зробленості» тексту в самому цьому тексті. Така тенденція проглядається навіть у специфічних заголовках численних літературних творів ХХ століття, що називають не ім'я героя, не тему твору чи покладену в його основу ключову ідею, а саму художню форму, не сюжетну, а «творчу складову» тексту. Наприклад, «Шум і лють» В. Фолкнера, «Навпаки» Ж.-К. Гюїсманса, «Зміни» М. Бютора, «Вимисли», «Винаходи», «Письмена Бога» Х. Борхеса, «Гра в класики» Х. Кортасара, «Піна днів» Бориса Віана, «Вісім з половиною» Ф. Фелліні, «Історія світу в 10 ½ розділах», «Як усе було» Дж. Барнса, «V» Т. Пінчона та ін. Заголовок часто фіксує увагу на просторовому локусі дії,

просторовій деталі, русі у просторі, підкреслюючи в такий спосіб особливий характер просторовості в тексті: «Замок» Ф. Кафки; «Котлован» А. Платонова; «Чарівна гора» Т. Манна; «Острів» О. Хакслі; «Дзеркало морів», «Тіньова смуга» Дж. Конрада; «Шпиль», «Падіння», «Піраміда», «Ритуали плавання» В. Голдінга; «Життя не тут» М. Кундери; «Острів напередодні» У. Еко.

Становлення просторової форми зумовлювалося переорієнтацією хронотопу як міметичного часу-простору на хронотоп свідомості. Не випадково в характеристиці модерністських творів часто можна зустріти вирази на кшталт «внутрішній час», «час свідомості», «тема пам'яті», «накладання минулого і теперішнього у просторі свідомості» тощо. У своєму коригуванні ідей просторової форми через 30 років Дж. Френк також орієнтується на істотне зрушення параметрів втілення часу в літературному творі: «Зусилля авторів потоку свідомості, таких як Джойс, Пруст, Вірджинія Вулф, спрямовані на те, щоб зруйнувати послідовність розповіді заради відтворення руху свідомості на рефлексивному і передрефлексивному рівні. Це висуває на перший план різницю між фізичним і психологічним часом...» (Frank, 1961, с. 228).

Принцип «рефлексивної референції» Дж. Френка починає актуалізується у просторі зустрічі світу твору і світу автора-читача, коли з «шматків», фрагментів, порівнюваних елементів тексту читач конструює зміст твору, вибудовує, оформляє певне художнє ціле.

Отож зростання активності читача в процесі сприйняття тексту, необхідність зіставлення фрагментизованих елементів тексту (епізодів, мотивів, образів, текстових уривків), нелінійність рецепції, здатність утримувати в пам'яті окремі фрагменти подій, що подаються у порушеній хронології, зіставляти різні точки зору, бачити зв'язок сюжетних ліній, деталей, словесно-образних конструктів, інтертекстуальних відсилань, – все це у ХХ столітті постало як наслідок ускладнення літературної техніки і викликало до життя необхідність теоретичного осмислення просторово-відкритої організації тексту.

1.4. Концепція «смерті автора» Р. Барта та її вплив на стратегії художньої невизначеності

У кожного художнього твору є автор, який творить «за образом і подобою своєю». Однак різні епохи по-різному оцінюють роль автора у створенні твору мистецтва, сперечаються про джерела натхнення та основні завдання творця. ХХ століття, на противагу попереднім концепціям авторства, в яких центральне місце займає духовно-біографічний досвід художника, висунуло розуміння творчого акту як такого, що не має індивідуального характеру, не має відношення до особистості конкретного автора.

Бурхливий розвиток різноманітних форм модерного мистецтва у ХХ столітті привів до ствердження нового погляду на фігуру митця, до іншого розуміння стосунків мистецтва і дійсності, письменницької відповідальності і т. ін. У праці «Дегуманізація мистецтва» іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет писав: «Життя – це одне, а мистецтво – інше, так гадають або принаймні відчувають молоді. Не будемо ж їх плутати. Поет починається там, де закінчується людина. Людині випадає проживати своє людське життя, поетові – вигадувати те, чого не існує...» (Ортега-і-Гассет 1984).

Логічним завершенням подібних роздумів стала концепція смерті автора, сформульована французьким філологом, філософом, літературним критиком, представником французької семіотики Роланом Бартом (1915-1980). Саме з його ідеями часто пов'язують розвиток теоретичних засад поезики невизначеності у другій половині ХХ ст.

Ролан Барт є одним із засновників і теоретиків структуралізму, а потім постструктуралізму, провідних інтелектуальних рухів ХХ століття. Дослідження вченого вплинули на розвиток багатьох теоретичних шкіл, включаючи структуралізм, семіотику, соціальну теорію, теорію проектування, антропологію та постструктуралізм, французький структуралізм та семіотику.

Дослідницька позиція Барта отримала зрештою певну завершеність в якості конституйованої ним самою дисципліни – літературної семіології. Новаторство Барта, унікальність його внеску в новітню теоретико-культурну думку позиції підтверджуються відкриттям у Колеж де Франс в 1977 р. відповідної кафедри.

В контексті досліджуваної нами проблеми найбільше значення має есеї Ролана Барта, який називається «Смерть автора». Основна ідея цього есею полягає в тезі, що довготривалий етап авторської літератури наразі завершився. У сучасних літературних творах інтимний голос автора став мало чутний. Тепер він не заявляє світові свою позицію, не ділиться потаємними думками та почуттями з читачем.

У нашому повсякденному розумінні автором тексту зазвичай вважається той, хто його написав. Цей підхід повністю відповідає класичній концепції. Відповідно до класичної концепції кожен текст обов'язково має свого автора – людину, яка його тим чи іншим чином створила. Якщо якийсь текст автора немає, це, строго кажучи, взагалі текст. Ба більше, класична концепція авторства носить яскраво виражений індивідуалістичний характер.

Ролан Барт починає атаку на традиційну критику на основі біографії, яка досі домінувала у французьких академіях у шістдесяті роки. Барт виступає проти практики традиційної літературної критики, у якій наміри та біографія

автора включаються до інтерпретації тексту. Натомість Барт стверджує, що літературний твір слід розглядати окремо від його творця.

Ролан Барт виступає також не тільки проти біографії автора, а й проти біографічного методу, як він сформувався в межах традиційної літературної критики. Він пише: «Автор і досі панує у підручниках історії літератури, у біографіях письменників, у журнальних інтерв'ю та у свідомості самих літераторів <...>. У середостінні того образу літератури, що існує в нашій культурі, безроздільно панує автор, його особистість, історія його життя, його смаки та пристрасті; для критики зазвичай і донині вся творчість Бодлера – у його життєвій неспроможності, вся творчість Ван Гога – у його душевній хворобі, вся творчість Чайковського – у його ваді; пояснення твору щоразу шукають у людині, що створила його, начебто в кінцевому рахунку крізь більш-менш прозору алегоричність вигадки нам щоразу «сповідується» голос однієї й тієї самої людини – автора» (Barthes 1977, p.143).

Барт бере маловідому повість Бальзака «Sarrasine» (1830) про художника, який закохується у переодягненого жінкою молодого кастрата. Бальзак пише: «То була справжня жінка, з усіма її раптовими страхами, незрозумілими примхами, інстинктивними тривогами, безпричинними зухвалостями, задерикуватими витівками і чарівною тонкістю почуттів».

Барт запитує: Хто так говорить? Вражений коханням головний герой? Оповідач? Бальзак-письменник? Бальзак-чоловік? Вичерпавши всі можливості, критик робить висновок, що не можна точно сказати, кому слід приписувати цю фразу; поняття про її джерело та будь-яка конкретна суб'єктність просто зникають у письмі. Текст насправді є відчуженим феноменом, в якому губляться сліди суб'єктивності автора, а зміст, акценти інтерпретації та відповідальність за неї зміщуються на читача.

У первісному суспільстві оповідь велася шаманом чи казкарем, особа якого, втім лишалася неважливою. Цінність мав сам текст, а людина, що його промовляє, була лише посередником між текстом і аудиторією. Від середньовіччя зростає значення індивіда та набуває найвищої значущості в Новий час. Автор тексту починає цікавити аудиторію як особа зі своїми деталями біографії, вподобаннями тощо. Саме через них починає тлумачитися смисл тексту. Вважається, що автор передує будь-якій книзі, вона є його дітищем і власністю. Між тим сучасна лінгвістика і література стверджує принципово інший статус літератури.

Смерть автора знаменує народження іншої літератури, в якій ми не можемо достеменно визначити походження тексту. Сучасний автор працює зі стилем, грає цитатами, іноді виявляючи в цій галузі незвичайну оригінальність.

Його акцент зміщується із проблеми «що писати» на проблему «як писати». В результаті основою створюваного тексту стає не виражена в ньому думка, а мова як така.

Згідно з Бартом, вперше ця тенденція наочно проявилася у французькому символізмі, який, власне кажучи, й ознаменував собою цю «зміну віх». Барт уважає, що модерністи (Стефан Малларме, Поль Валері та особливо Марсель Пруст) та сюрреалісти створили епопею сучасного письма. Марсель Пруст «здійснив докорінний переворот: замість того, щоб описати в романі своє життя, як це часто кажуть, він саме своє життя зробив літературним твором» (Barthes 1977, p. 144).

Барт визначає художню творчість як мовну гру, яка приносить задоволення реципієнту. Велика місія художника, натхненого божественними силами, що проникає за допомогою творчого акту в позамежний простір, була зведена до віртуозного жонглювання чужими текстами, до їхнього нескінченного обігравання. Термінологічний лексикон теорії мистецтва збагатився такими термінами, як цитатне мислення, інтертекст, компіляція, імітація чужого слова тощо.

Проголошуючи смерть автора, Ролан Барт спирається на аксіологічну для нього думку про те, що у ХХ столітті письменник перестав бути мірилом моральності, втратив функції пророка та судді. На попередніх етапах розвитку мистецтва відносини між автором і твором вибудовувалися в парадигмі батько-дитя. Автор повністю володів текстом та всіма засобами зміцнював свою присутність у ньому. Бартова концепція авторства позбавляла автора такого безроздільного панування, закликала до повалення «письменника-батька», який нав'язує читачеві-дитині свою волю.

Суть концепції смерті автора полягає в ідеї автономного існування тексту, у його незалежності від особистості автора. За Бартом, після народження тексту його автор «вмирає», а текст починає жити своїм життям у свідомості кожного окремого читача. Тобто в рамках тріади автор-текст-читач головну роль відводиться читачеві, оскільки саме завдяки йому текст «оживляється». Причому ця концепція знімає такі питання, як «що хотів сказати автор», «у чому головна ідея твору» тощо, тому що читач має справу з текстом, а не з автором. Відтепер читач вільний інтерпретувати будь-який твір так, як йому заманеться.

Смерть автора в концепції Барта впливає і з самої сутності сучасного мистецтва, яке набуває ігрового характеру. Письменник не може створити нічого нового, тому його діяльність обмежується компіляцією, пародіюванням, стилізацією вже написаних раніше текстів. Автор не може називатися автором,

оскільки не відчуває «муки творчості», а є скромним укладачем книжок. Будь-яке письмо ґрунтується на попередніх текстах, нормах та конвенціях, і це є тим необхідним матеріалом, до якого ми маємо звернутися, щоб зрозуміти текст.

З цієї причини Барт замінює Автора на Скриптора, тобто на того, хто «записує», хто «несе в собі не пристрасті, настрої, почуття чи враження, а тільки неосяжний словник, з якого він черпає своє письмо, не знаючи спину...» (Barthes 1977, p. 147). Скриптор не має минулого, він народжується з текстом. Можна сказати, що в цьому випадку мова говорить через письменника, а не письменник висловлює свої думки за допомогою мови. А тому ідея «автора-Бога» більше не працює, його просто не існує, є лише читач, який сприймає випадково згенерований текст. Стверджуючи відносно неважливості біографії письменника порівняно з цими текстовими та родовими угодами, Барт каже, що відсутність інстанції, що «контролює» зміст твору, значно розширює горизонти тлумачення літературних текстів.

Скриптор – це людина, яка лише певним чином поєднує інформацію, котра вже існувала до неї. На відміну від автора, він не творить текст, а певним чином комбінує фрагменти різних попередніх текстів. Не людина творить текст, а мова проявляє себе через неї в тексті. Такий текст набуває самостійного існування в свідомості кожного читача. Як наслідок розшифровка тексту втрачає сенс, розкриття особи, яка надсилає аудиторії текст, нічого не дає. Має значення лише читач, який знаходить власний сенс у взаємопов'язаних частинах тексту. Автор «помер», звівшись до живого механізму, що просто записує вже існуюче, натомість «народився» Читач.

Отож концепція Барта базується на доведеній до межі активності читача, який, по суті, сам стає автором. У цьому сенсі Барт повторює вже висловлені зауваження про роль читача українського філолога Олександра Потебні, який писав, що зміст словесно-художнього твору «розвивається не в митцеві, а в тих, хто розуміє <...>. Заслуга митця не в тому мінімумі змісту, який думався йому при створенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст» (Потебня 1985, с. 49). Але Барт пішов далі і зіштовхнув автора та читача, внаслідок чого читач «поглинув» автора, звів його роль до функції записувального пристрою.

Для Барта смерть автора є необхідною передумовою народження читача: «Щоб забезпечити письму майбутнє, треба перевернути міф про нього – народження читача доводиться оплачувати смертю Автора» (Barthes 1977, p. 148), – такою оптимістичною фразою закінчує Барт свій есей.

Що дає йому право говорити про це нове народження? Найперше – все та сама знеособленість мови, бо письмо у всіх його різновидах стає єдиним

текстом тільки перед очима читача: «Текст складений з безлічі різних видів письма, що походять з різних культур і вступають один із одним у відносини діалогу, пародії, суперечки, проте вся ця множинність фокусується у певній точці, якою є не автор, як стверджували досі, а читач. Читач – це простір, де зберігаються всі до єдиної цитати, з яких складається письмо; текст набуває єдності не у своєму походженні, а в призначенні. Тільки призначення – це не особиста адреса; читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він лише хтось, що зводить до купи всі ті штрихи, що утворюють письмовий текст» (Barthes 1977, с. 148).

Неможливість для письма знайти єдність у походженні Барт доводить тезою про основоположну двозначність будь-якого тексту.

Внаслідок цього зведення тексту до того чи іншого конкретного розуміння завжди є вимушеною однобічністю. І в цьому плані читач стає справді унікальною істотою, здатною чути діалог різних традицій, об'єднавши їх у своїй душі і залишаючись при цьому ніби над ними. Фігура автора тотально втрачає свою психологічну артикуляцію та деперсоніфікується. У цій моделі автор тексту дорівнює тому, хто пише, Скриптору, в термінології Барта.

Автор та Скриптор – це терміни, які Барт використовує для опису різних способів мислення про творців текстів. «Автор» – це наша традиційна концепція, коли в авторі бачать самотнього генія, що створює літературний твір, використовуючи творчу уяву. Для Барта така фігура більше не є життєздатною. Художня практика модернізму й особливо постомодернізму доводить застарілість цього терміну.

По суті, нова концепція смерті автора – це добре забуте старе. В історії літератури вже були періоди, коли тексти мали анонімний характер, а автор був просто живою друкарською машинкою. Наприклад, середньовічний письменник займався тим самим, що описує Барт. Він писав не від свого імені, спираючись на суворо встановлений канон; створював «новий» текст шляхом компіляції. Тільки смерть середньовічного автора мала інше коріння, виростала з певного типу духовності.

Барт постійно закликав до різкого порушення смислових очікувань (славнозвісні «перебиви смислу»), він вимагав, щоб рука записувала якнайшвидше те, про що навіть не підозрює голова. Так виникає феномен автоматичного письма. Спершу його пов'язували майже виключно з літературою сюрреалізму, однак в інтерпретації Барта це загальний принцип модерної літератури, а його паростки можна віднайти і в літературі попередніх епох. Цікаво, що ще до теоретичного обґрунтування автоматичного письма в контексті ідеї смерті автора, подібний феномен творчого процесу описав

знаменитий представник літературного покоління бітників Джек Керуак у посткоментарі до роману «В дорозі», написаного 1951-го року і вперше опублікованого 1957-го року.

Автор «Смерті автора» наголошує, що «вже за рамками літератури найціннішу зброю для аналізу та руйнування фігури Автора дала сучасна лінгвістика, яка показала, що висловлювання як таке є порожнім процесом і чудово відбувається саме собою, так що немає потреби наповнювати його особистісним змістом тих, хто говорить» (Barthes 1977, p. 145). З погляду лінгвістики, автором є лише той, хто пише, так само як і «я» є лише тим, хто говорить «я»; мова знає «суб'єкта», але не «особистість», і цього суб'єкта, що визначається всередині мовного акту і нічого не містить поза ним, вистачає, щоб «вмістити» у себе всю мову, щоб вичерпати всі її можливості. Автор стає меншим на зріст, як фігурка в самій глибині літературної «сцени» – це не просто історичний факт чи ефект письма: повністю перетворюється весь сучасний текст, або, що те ж саме, нині текст створюється і читається таким чином, що автор на всіх його рівнях усувається» (там само).

В аспекті генерації смислу як читання, так і письмо – це «не правда людини», а «правда мови»: вже не «я», а сама мова діє, «перформує», як каже Барт. Особистість автора тексту стає несуттєвою, і поняття «тексту» має замінитися поняттям «письма». Власне авторські думки і почуття витісняються в інтимну сферу особистих щоденників і листів, не призначених для читання сторонніми людьми.

Що стосується критика, то він перетворюється на практично непотрібну особу, оскільки йому тепер критикувати і «істинно» тлумачити більше нічого: адже мова, на відміну від думок та почуттів, безособова. Таким чином, смерть автора з необхідністю призводить до смерті критика.

Концепцію Барта часто розцінюють як прояв занепаду духовності, кризи культури. Однак вона має і безліч прихильників, які розглядають її як критику усіякого тоталітаризму. З іншого боку, концепція смерті автора позбавляє мистецтво такої важливої категорії, як відповідальність. Література втрачає силу слова, коли за твором стоїть не людина, яка відстоює свій погляд на людину і світ, а безликий і безпринципний виробник, який тільки й того, що володіє необхідними прийомами та навичками літературної роботи. Але хоч би що пророкувала концепція Барта, присутність автора в результатах його діяльності начисто стерти дуже важко, якщо взагалі можливо.

Дж. С. Карльє (псевдонім Седріка Воттса, професора університету Сассекса) в есеї «Воскресіння автора Ролана Барта і спокута біографії» (2000) стверджує, що «Смерть автора» — це «лакмусовий тест» критичної

компетентності. Ті, хто сприймають його буквально, автоматично провалюють тест. Ті, хто іронічно сприймають есей і визнають твір прекрасною художньою сатирою на тему значення автора — проходять його. На думку Карльє, Барт насправді висміював уявлення про те, що автора слід ігнорувати. Філософ начебто доводить, що всякий читач сам обирає, що означає будь-який твір. Однак це ж стосується і «Смерті автора», тоді як постмодерністи бачать там лише один сенс, апелюючи до особи Ролана Барта. Не дивно, що Барт підписав есей і заявив на нього авторське право: він тим самим підтвердив традиційне поняття авторства (Carlier 2000, p. 393).

Слід відзначити, що есей Барта не виник на пустому місці. На формування його концепції значний вплив справили ідеї інших філософів-постструктуралістів. Наприклад, праці Жака Дерріди, особливо його «Письмо та відмінність» (1967) і «Грамматологія» (1967). В свою чергу, Дерріда спирався на ідеї Фердинанда де Соссюра, зокрема, в тому, що у літературних творах є приховані накази чи структури, що знаки вбудовані в дискурси, що зв'язок між словами і речами є нестійким. Ролан Барт після знайомства з працями Дерріди дійшов висновку, що традиційну французьку методику інтерпретації художніх текстів слід переглянути. У застарілій методиці автор був лише точкою відліку для тексту. Барт стверджує, що текст може бути розглянутий у декількох ракурсах і вимірах, і можливості, які відкриваються внаслідок такої методології, не можуть бути підсумововані або обмежені життям автора.

Такими є основоположні тези Бартової концепції смерті автора, яка є не лише ключовим текстом для постструктуралістської теорії, а й відкриває широкі можливості для збагачення методології аналізу поезики невизначеності.

1.5. Категорія невизначеності в поетології Умберто Еко

Відомий італійський письменник, семіолог і літературознавець Умберто Еко неодноразово звертається у своїх працях до аналізу принципів відмінностей між класичною і новітньою літературою, проводячи межу між ними по лінії «відкритості» – «закритості». У праці «Відкритий твір. Форма і невизначеність у сучасній поезії» (1962) вчений наводить багато прикладів із літератури й образотворчого мистецтва, які ілюструють дану тезу і висновує основний критерій розрізнення літературних епох, яким він вважає орієнтацію автора на певний тип читача. У «закритому» творі автор чітко розставляє на різних рівнях тексту знаки, якими скеровує і підштовхує читача до «вірного» розуміння твору. Натомість у творі «відкритого» типу автор пропонує читачеві альтернативні варіанти прочитання твору, і така його позиція є усвідомленою.

Аатор обирає «відкритість» як творчу програму, «спонукання до дії і навіть подає твір так, щоб викликати якомога більшу його відкритість» (Еко 1996, с. 410).

Типовим прикладом «відкритого» твору У. Еко вважає роман Дж. Джойса «Улісс». Характеризуючи цей твір, зокрема, розділ «Wandering Rocks», Еко зазначає, що в ньому «створено малий універсум, який можна розглядати з різних точок зору і де від поетики Аристотеля, а разом з нею і від уявлення про односпрямовану течію часу в однорідному просторі не залишається й сліду...» (Еко 2004, с. 39).

Внаслідок такої програмної стратегії текстотворення формується нова поетика літературного твору, в якій найбільш очевидним є незавершеність форми. Незавершеність форми може мати різні конкретні прояви: від фрагментизованої розповіді, невизначеності характерів до відкритого чи множинного фіналу.

Для У. Еко «відкритим» є твір, що містить у собі «поле» різних інтерпретаційних можливостей, систему стимулів, наділених змістовою невизначеністю. При цьому читач (реципієнт) неминуче потрапляє в поле різних варіантів «прочитань», причому вони постійно змінюються у процесі розгортання і, відповідно, сприйняття тексту. В кінцевому результаті «відкритий» твір створює «постійну можливість відкриття», є «невичерпним резервом значень» (Еко 1996, с. 413).

На думку вченого, «відкритий твір» не є феноменом, властивим якомусь одному літературному напряму чи виду мистецтва. Твори такого типу ніби повторюються, реанімуються і певним чином змінюються залежно від епохи і домінуючих у ній світоглядних (епістемологічних) домінант. Ґрунтом виникнення і формування поетики невизначеності зазвичай стають періоди нестабільності й руйнування усталених і раціонально досягнутих та визнаних систем світорозуміння (наприклад, XVI ст. в європейській історії, що породило мистецтво бароко чи *fin de siècle* на межі XIX і XX ст., коли виникає модернізм). Саме в такі часи мистецька поетика набуває відкритості та незавершеності. Художній твір стає своєрідною епістемологічною метафорою свого часу: ««...у кожному столітті спосіб створення форм мистецтва відображає шляхом уподібнення, метафоризування і власне вирішенням концепції образу спосіб бачення реальності наукою і культурою епохи...» (Еко 1996, с. 417).

Неперевершеним майстром «відкритого твору» і поетики невизначеності У. Еко вважає Джеймса Джойса і, зокрема й особливо його роман «Фіннеганів помин». Детальний аналіз того, як Джойс вибудовує стратегію невизначеності,

італійський учений здійснює в праці «Поетики Джойса» (1965). Він демонструє, як Джойс досягає змістової розмитості за допомогою мовних ігор, каламбурів, просторово-часових накладень, створюючи свій Порядок, позбавлений причинно-наслідкових зв'язків: «ми справді перебуваємо в айнштайнівському космосі, що замкнений сам у собі – початкове слово зростається з кінцевим – і тому є завершеним, але водночас і необмеженим. Кожна подія, кожне слово перебувають у ймовірному зв'язку з усіма іншими...» (Еко 1996, с. 413-414).

На прикладі «Фіннеганового помину» Еко послідовно проводить думку про плюралізм і багатозначність глибокого мистецького твору, неможливість його однозначного й остаточного прочитання. Він навіть запозичує для опису даного феномену Джойсів вираз «твір у в русі» («Work in Progress»), адже саме під такою назвою публікувались перші частини роману ірландського письменника. Автор самою структурою свого твору наче вимагає від читача відповідного неперервного руху.

Роман закінчується фразою «A Way a lone a last a loved a long the», причому крапка після останнього слова не ставиться. Натомість перше речення роману починається з малої літери: «riverrun, past Eve and Adam's from swerve of shore to bend of bay, bring us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs». Якщо читач, дочитавши роман до кінця, повернеться на початок, то зможе з'єднати дві фрази в одне речення і тоді вони отримають певний сенс. Загалом увесь роман потребує таких перепрочитань-з'єднань, кожного разу відкриваючи нові смисли. Навіть назва роману може прочитуватися в декількох ключах, адже англійське слово «wake» в якості іменника означає «поминки», але як дієслово означає «пробуджуватися», а також «воскресати, поставати до життя», а оскільки автор у заголовку опускає апостроф (замість «Finnegan's Wake» – «Finnegans Wake», то замість присвійності виникає множина. Внаслідок такої мовної гри фразу можна інтерпретувати і як «fin negans» (франц. «кінець», лат. «заперечення) або як «Finn again» («Фінн знову»). Враховуючи, що в фіналі роману звучить заклик: «Endhere. Us then. Finn, again!», назву твору можна тлумачити і як «Фінне, знову постань (прокинься)», а також: «Фінни пробуджуються (воскресаяють)». Як слушно зауважує дослідниця роману, «як буде прочитано заголовок, а разом з ним і всю книжку, залежить лише від читача, але вибір в процесі читання «Поминок» одного із запропонованих варіантів прочитання аж ніяк не применшує чи знижує загальну множинність смислів» (Сенчук 2007, с. 289).

Підкреслюючи унікальність роману «Фіннеганів помин», Еко водночас наголошує, що Джойс у даному випадку є найбільш яскравим прикладом

тенденції, яка простежується у всьому сучасному мистецтві, – тяжінням до невизначеності. Втім, «це не означає, що твір не має певного значення: якщо Джойс подає вам ключі, то власне тому, що бажає, щоб твір був прочитаний у певному значенні. Але це «значення» має багатство космосу, і автор наполягає на тому, щоб воно містило сукупність усіх можливих просторів та усю часовість...» (Еко 1996, с. 414).

Поетика невизначеності, будучи найважливішим показником «відкритого твору», на думку У. Еко, неминуче викликала до життя новий тип читача, який перестає бути пасивним споживачем інформації, але стає співавтором письменника. Про це, зокрема, йдеться і в «Нотатках на полях «Імені Рози»» (Еко 1980).

«Нотатки...» є і авторським коментарем до роману, і короткою характеристикою філософії постмодернізму. Еко наголошує на необхідності для читача досягнути композицію роману як лабіринт чи ризому. І власне структуру свого твору автор описує відповідно до образу ризоми, як вона представлена в однойменному есеї Ж. Делеза та Ф. Гваттарі. «Ризома так влаштована, що в ній кожна доріжка може перетнутися з іншою. Немає ані центру, ані периферії, немає виходу. Потенційно така структура безмежна. Простір припущення – це простір ризоми...» (Цит. за Градовський 2015, с.176). Така лабіринтно-ризомна структура роману постійно ставить читача в ситуацію незнання, невизначеності, і лабіринт припущення змушує його самостійно шукати відповідь, формувати особисту позицію щодо подій і характерів твору.

Таким чином, феномен художньої невизначеності у працях У. Еко охарактеризований і як філософська категорія, і як основний показник «відкритого твору» у літературі модернізму і постмодернізму.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Поняття невизначеності прийшло в гуманітаристику на початку ХХ ст. з науково-технічної сфери, де воно було пов'язано з відкриттям нових явищ і станів, що підважували класичні параметри фізичної картини світу. Натомість у соціокультурній думці це поняття стали використовувати як певну світоглядну модель, що в перехідну добу формується в контексті реакції на загальну кризу гуманізму й антропоцентризму, раціоналізму й детермінізму, переосмислення понять хаосу і порядку тощо.

У літературно-художньому і літературознавчому дискурсах невизначеність актуалізується у зв'язку з науково-критичним осмисленням творчого досвіду раннього прозового модернізму. Одним із перших дослідників нових форм вираження прихованої авторської позиції був літературознавець Персі Лаббок,

який виявив значущість наративного принципу «точки зору» для становлення поетики невизначеності.

Важливою проблемою, що активно досліджується в контексті наративних принципів поетики невизначеності, є форми ненадійної нарації, роль і статус ненадійного розповідача в структурі тексту.

Сучасна наратологія, визначними представниками якої є такі дослідники, як Франц Штанцель, Жерар Женетт, Вольф Шмід, зосереджується на комунікативній природі словесно-художньої творчості, інтерпретуючи літературний твір як процес художньої комунікації між наратором (оповідачем у різних його іпостасях) і наратором (фігурою сприйняття в тексті або позатекстовим читачем).

Модель «автор – наратор – читач» переосмислюється ще більш радикально в межах рецептивної естетики, коли читач в цьому ланцюжку переміщується на перше місце, стає ключовою ланкою процесу художньої комунікації. Концепція представників рецептивної естетики (Г.Р. Яусс, В. Ізер) ґрунтується на тому, що літературний твір стає художньою реальністю лише в момент «зустрічі» з читачем, безпосереднього контакту останнього з текстом. Саме в процесі сприйняття й встановлення «зворотного зв'язку» відбувається оприявлення авторських інтенцій, встановлюється зв'язок між авторською «програмою впливу» та читачем як сприймаючою свідомістю. При цьому враховується рівень підготовки читача до процесу сприйняття, його «горизонт очікувань».

У постмодерністську добу значний вплив на осягнення фундаментальних змін у принципах художньої комунікації, а відтак і поетики невизначеності, мали концепції Ролана Барта і Умберто Еко. При цьому французький філософ стверджував ідею двозначності будь-якого тексту і доводив активність читача до тієї межі, коли він, по суті, сам стає автором. Натомість італійський письменник і учений висунув ідею «відкритого» твору, в якому автор, будучи програматором впливу, робить це приховано, самим текстом, в якому системно розставляє як «пробіли», так і «лазівки», і тим самим створює для читача можливість різночитання.

Отже, Невизначеність у літературі – це явище, коли автор свідомо організує текст так, що читач не може точно встановити обставини сюжету, сутність характерів персонажів та їхніх стосунків, рівень достовірності розповіді, смисл окремих образів, зміст авторської позиції тощо.

Невизначеність може проявлятися або як **недомовленість**, орієнтована на читацьке домислювання, або як певного роду **приховування** з розрахунком на декодування шляхом вдумливого вчитування в текст і здійснення значної аналітичної роботи, або як навмисне **формування** взаємовиключних варіантів інтерпретації окремих елементів тексту чи його загального смислу.

РОЗДІЛ 2. ПАРАДИГМА ФОРМ ХУДОЖНЬОЇ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ В МОДЕРНІСТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Модернізм – надзвичайно багатогранне явище у світовій літературі і мистецтві, тому його важко підвести під один знаменник і дати вичерпне визначення. Безперечно можна стверджувати, що в основі модернізму лежить радикальне оновлення всіх форм мистецького відображення дійсності, що призводить до відмови від міметичної (життєподібної) художньої парадигми. Характерними ознаками модерністської концепції є «звільнення від тотального детермінізму, тяжіння до умовних форм віддзеркалення дійсності, відмова автора від всезнання і всеприсутності в художньому світі, розхитування жанрових канонів, довільне поєднання сюжетно-композиційних, хронотопних і наративних планів розповіді» (Кеба 2016, с. 189). Закономірно, що на такому ґрунті відбувається свого роду систематизація поетикальних проявів невизначеності, що проявляється на всіх рівнях літературного твору. Осягнення цього процесу потребує пильної уваги до тих творів, що знаменували формування і ствердження нової художньої системи з кінця ХІХ й упродовж перших десятиліть ХХ ст.

2.1. Творення поетики невизначеності в літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.

2.1.1. «Усунення автора» : шлях до змістової невизначеності у творчості Генрі Джеймса

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. у літературознавстві вже звично означають як перехідну добу, в якій суттєво змінюються всі художньо-естетичні парадигми. Письменники відмовляються від переважного відтворення «світу видимості» на користь «світу сутностей». Це проявлялося в адетермінізмі художніх структур, вільному комбінуванні сюжетних, часопросторових, наративних планів тексту, домінуванні умовно-символічних засобів, завуальюванні авторської позиції тощо. Так формується поетика невизначеності, елементи якої найбільш яскраво простежуються в таких творах, як «Навпаки» Ж. Гюїсманса, «Портрет Доріана Грея» О. Вайльда, «Химерна історія доктора Джекіла і містера Гайда» Р.Л. Стівенсона, «Дейзі Міллер», «Поворот гвинта», «Золота чаша» Г. Джеймса, «Серце п'ятьми», «Лорд Джім» Дж. Конрада та ін.

На роль Генрі Джеймса у формуванні новаторських форм художнього письма літературознавці вказували неодноразово, зазначаючи, зокрема, що він «настільки сильно відчуває багатство й розмаїття життя, що починає

сумніватися в достатності власної індивідуальної позиції і одним із перших встановлює обмеження всевладдю автора-творця, зокрема через прийом «багатосуб'єктного бачення», висвітлюючи події твору з різних точок зору — автора і героїв» (Кеба 2016, с. 190). Цікаво, що спираючись саме на художній досвід Генрі Джеймса, літературознавець Персі Лаббок, один із засновників сучасної наратології, обґрунтовує принцип «точки зору» як ключового елементу поетики невизначеності (Lubbock 1921).

Відмова від прямого вираження авторської позиції в поєднанні з чіткістю морально-етичного ідеалу забезпечують творам Джеймса морально-психологічну й філософську глибину, роблять їх неоднозначними, відкритими для нових і нових інтерпретацій. Експерименти з розповідальною технікою, якими була насичена творчість Джеймса, дають змогу побачити в цьому авторі своєрідну лабораторію, в якій виникали й шліфувалися оповідальні структури, що в подальшому стали характерними для новітньої прози. Один із дослідників слушно вказує на множинність невизначеності у творах Джеймса: «Тепер невизначеність є потрібною...: автор не знає, персонажі не знають та читачі не знають» (Norrman 1982, p. 161).

Новаторство Генрі Джеймса очевидно проглядається вже в повісті «Дейзі Міллер», опублікованій 1878 року. Повість зображує стосунки молодої американки, ім'я якої винесено на обкладинку, та її досвідченого співвітчизника Вінтерборна. Вони зустрічаються декілька разів у Швейцарії та Італії і начебто мають взаємну симпатію, однак надмірна розкутість Дейзі, як то здається Вінтерборнові, заважає йому розвинути їхні стосунки. Врешті-решт вони віддаляються одне від одного, а Дейзі помирає від вірусу, підхопленого під час нічної прогулянки розвалинами Римського Колізею. Свого часу сучасниками автора твір сприймався виключно в контексті його проблематики: співвідношення американського і європейського світосприйняття й образу поведінки, жіночого й чоловічого менталітетів, «пристойності/непристойності» жіночої поведінки, конфлікту людської індивідуальності і суспільних стереотипів.

«Дейзі Міллер» вже на жанровому рівні демонструє хисткість своєї приналежності. Твір не можна віднести ні до оповідання («short story»), ні до новели («novella»), тому найточнішим визначенням видається «довге оповідання» («long short story»). Письменник торкається актуальної на той час теми – жіночої емансипації; він акцентує на складності жіночої психології, мотивації вчинків, відтворює глибину душевних переживань героїні. Генрі Джеймс одним із перших показав жіночий образ як у соціально-побутовому, так і в психологічному планах, утілив знамениту «американську мрію» –

змалювання особистості, спроможної вільно жити, думати, діяти (Чередник, с.72).

На перший погляд, сюжет твору дуже простий – молода дівчина, ім'ям якої названо твір, подорожує Європою, ведучи легковажний спосіб життя. Поряд із нею ще один персонаж – американець Вінтерборн, який довгий час живе в Швейцарії. Між молодими людьми зав'язуються романтичні стосунки, які Вінтерборн сам і зруйнує, засудивши Дейзі, по суті, за нескоений вчинок. І тільки після втрати коханої герої розуміє, що за вільною поведінкою дівчини, вихованої за американськими правилами, приховувалася не розпуста, а ніжні почуття. Але ні світське товариство, ні він сам не змогли цього зрозуміти. Вінтерборну знадобився цілий рік, щоб усвідомити, що Дейзі найбільше «цінувала повагу до себе» (Повість 2014, с.138). Всі події у творі відтворюються з точки зору Вінтерборна; Дейзі Міллер практично не бере участі у дії повісті, але є завжди присутньою. Відбувається свого роду «показ» її життя. Автор використовує метод так званого персонажа-рефлектора: ми знаємо про Дейзі лише те, що бачить, відчуває, дізнається і думає про неї Вінтерборн. Джеймс відмовляється від детальної характеристики образів, їх соціальної типізації. Не надає він великого значення словесному, розумовому та психологічному портретові. Частково Дейзі характеризує Вінтерборн та її молодший брат Рендольф, залишаючи при цьому в її біографії і внутрішньому житті багато «білих плям». Процес формування судження Вінтерборна про Дейзі і складає внутрішній сюжет твору. Немає і чіткої характеристики Вінтерборна, він описаний побіжно. У творі є певні місця, що містять у собі неясності щодо сюжетних дій, характерів персонажів, часопросторової організації тощо. Генрі Джеймс формує нове розуміння позиції автора в творі, відмовляється від її прямого вираження – самоусувається, залишаючи простір для уяви читачам.

Розповідь про «пригоди» юної американки в Європі по-різному сприймалася в Старому і Новому світах. «Європейці захоплювалися простотою і безпосередністю американської «дикунки», яка в плані екзотики не поступалася прославленим «звіробоям» Фенімора Купера. Натомість американці вбачали в ній істинний дух вільної нації, втілений у невинній героїні з трагічною долею. Її ім'я навіть стало загальним, «прозивним», розтиражованим предметами моди на кшталт шляпок à la Дейзі Міллер. Однак всі розмови про повість обмежувалися ідеологічними судженнями про «правдивість» образу героїні, натомість розповідна майстерність і загалом художнє новаторство автора залишилось практично непоміченим...» (Повість 2014, с. 20).

Між тим, у повісті «Дейзі Міллер» Джеймс чи не вперше у своїй творчості вдається до творення «нового сюжету», в якому першочергову роль відіграють не драматичні події, а їх опосередковане сприйняття персонажами. До того ж двозначною виявляється система дійових осіб, коли читач змушений постійно запитувати себе: хто ж тут є головним і в чому полягає позиція автора? Не менш суттєвою перепорою в адекватному сприйнятті твору була наративна організація твору, в якій автор-розповідач приховується за фігурою персонажа, який ніби й не веде безпосередньо розповідь, але очима якого все показується.

Показово, що перші критики твору не розібралися в її новаторстві і зводили зміст твору до твердження про «легковажність» героїні, що й стало причиною її трагедії. Відомий американський письменник Вільям Гоуеллс, сучасник Джеймса, пояснював «незрозумілість» твору обраною автором особливою манерою розповіді, з її «художньою безпристрасністю, що загнала критиків у кут». Для самого ж Гоуеллса ця «безпристрасність» була «однією з найцінніших якостей в очах тих, кому не байдуже, як зроблено річ», а також, ймовірно, «найбільш характерною якістю Джеймса-митця» (Блэкмур 1979, с. 347-348).

Ця безпристрасність, у свою чергу, свідчила не лише про успішне проходження Джеймсом французької, точніше, флоберівської «школи». Насамперед вона означала викорінення моралізуючої дидактики, яка служила моральній настанові читача і водночас надійним посібником з читання будь-якого тексту, що дозволяло без вагань йти за автором. Натомість Джеймс малював тепер перед ним картину життя, надаючи можливість самому, без підказки розгадувати його зміст.

Цікаво, що від самого початку твору, по суті, з її назви, автор спрямовує читача в русло «прямого» прочитання, тобто, що це твір про якусь «Дейзі Міллер». І це нібито справді так, адже майже всі події твору так чи інакше відбуваються за участі Дейзі і про її характер та нібито розв'язку та легковажну поведінку говорять усі інші персонажі. Однак якщо зважити на те, що першим на сторінках твору з'являється Вінтерборн і завершується повість повідомленням про нього ж, а також враховуючи той факт, що Дейзі Міллер показана очима Вінтерборна, вочевидь, і його слід вважати не менш важливим об'єктом художньої уваги автора.

Вінтерборн, який спочатку схильний захищати дівчину, поступово відступає від неї, займаючи половинчасту позицію і неохоче, але все ж також засуджує її, по суті, за нескосений вчинок. А відтак несе свою частку відповідальності за трагічну смерть дівчини. Дейзі залишається навіть після своєї смерті загадкою для Вінтерборна. Він постійно рефлексує над тим, що

вона говорить і як діє. Разом із ним це мусить робити і читач, потрапляючи знову ж таки у подвійний фокус бачення – прямий, безпосередньо спостерігаючи за Дейзі, і опосередкований, крізь призму інтерпретації Вінтерборна (Повість 2014, с. 24).

Дейзі не надає жодного значення так званим суспільним умовностям, що шокує Вінтерборна, але може сприйматися неупередженим читачем як природна щирість. Вона, як зауважує Вінтерборн, часто суперечить сама собі, говорить, як він уважає, неправду, однак знову ж таки ті випадки, які має на увазі її супутник, можна трактувати чи то як жарт, чи звичайну легковажність, чи навіть не вповні усвідомлюваний нею флірт із молодим чоловіком. Натомість той схильний інтерпретувати таку поведінку, як усвідомлену далекоглядну гру. Так чи інакше, але об'єктивно в повісті створюється двозначна ситуація, в якій остаточний висновок має залишатися за читачем.

Прикметно, що автор «розставляє» в тексті своєрідні коди-ключі, орієнтуючись на які, уважний реципієнт може принаймні рухатися в бік авторської позиції. Так, щодо Вінтерборна на початку розповіді сказано, що він уже досить довго живе в Європі, а пізніше найближча до нього людина тітонька Костелло, попереджаючи його, що він може «сильно обпектися», пояснює це тим, що «він надто довго жив поза Америкою». У фіналі Вінтерборн цілком із цим погоджується: «Ви таки мали слухність, коли сказали минулого літа, що я можу обпектися. Я й справді надто довго прожив у Європі...» (Повість 2014, с. 138). Тобто фактично Вінтерборн визнає втрату в собі тієї безпосередності й відвертості, яка характеризує американське світосприйняття.

Щодо авторської позиції, чи точніше позиції автора-розповідача, що проявляється в тексті твору через використання займенника «Я», то вона вкрай далека від загалом характерного для класичного типу розповіді всезнання. Наратор тут не має доступу до внутрішнього світу героїні, що зазвичай відбувається в творах, які відносять до реалізму, не проявляє жодним чином свого ставлення й до Вінтерборна, очима якого читач найчастіше бачить Дейзі, послуговуючись при цьому засобами невласне авторського мовлення. Порівн.: «Годі було назвати Дейзі дівчиною вихованою — для цього доконче потрібна певна делікатність, тактовність, якої їй видимо бракувало. І коли б Вінтерборн міг дивитися на неї як на об'єкт, гідний лише того почуття, що його називають у романах "нищою пристрастю", усе було б куди простіше. Якби Дейзі оце тепер виказала бодай найменшу ознаку бажання позбутись його товариства, він мав би привід поставитися до неї куди легковажніше, а це, у свою чергу, зробило б її не такою загадковою для нього...» (Повість 2014, с. 117). У цьому фрагменті привертають увагу фрази, які видають і ставлення персонажа до

Дейзі, і позицію розповідача: «усе було б куди простіше», «що його називають у романах». Виходить, що Вінтерборн запозичує критерії оцінки людини з романів. Як зазначають інтерпретатори твору, симптоматичним є те, що розв'язання загадки Дейзі (тобто моральна вона чи аморальна) для Вінтерборна перебуває в залежності не від об'єктивних фактів, а від можливого вчинку Дейзі ("позбутись його товариства") і його гіпотетичною власною позицією ("мав би привід поставитися до неї куди легковажніше"). Інакше кажучи, вона буде для нього легковажною не тому, що справді легковажна, а в тому випадку, коли він до неї так поставиться. Тут міститься дуже важлива, хоч і прихована, авторська теза, що має універсальне загальнолюдське значення: оцінки, які ми виносимо дійсності, зазвичай, закладені в нас самих, вони не враховують *конкретності й унікальності* людей, обставин і ситуації, отожд за такого підходу вони приречені на помилковість. Внутрішня несвобода більшості людей від звичних уявлень і догм, упевненість у власній правоті й непорушності усталеного – це те, що є неприйнятним для Генрі Джеймса і що він опосередковано виявляє у повісті «Дейзі Міллер» (Повість 2014, с. 27).

«Дейзі Міллер» започатковує у творчості Генрі Джеймса найбільш важливі принципи його розповідної техніки, найважливішим із яких є впровадження «точки зору» як генерального способу показу героїв і подій. Пізніше ця концепція лягла в основу наратології, окремої галузі сучасного літературознавства. Знаменно, що до її формування спричинився і сам автор «Дейзі Міллер». В одній із передмов до своїх творів, що входили до «Нью-Йоркського видання 1907-1909 рр., Генрі Джеймс використовує розгорнуту метафору «дому літератури». Цей дім, як пояснює письменник, має безліч вікон, і кожне відкриває вид на певну «сцену людського життя». Контури вікна і властиві лише йому розміри — це і є «літературна форма», унікальний у кожному випадку ракурс подання матеріалу. Біля кожного вікна стоїть фігура спостерігача, наділена «парою очей», індивідуальним сприйняттям, особистою волею. Нескінченно велика кількість точок зору на світ відкривається з дому літератури. Перед нами плюралістична концепція всесвіту, в такий спосіб описана Генрі Джеймсом на межі століть стосовно мистецтва прози.

Сучасні наратологи інтерпретують метод «точки зору» як моделювання в тексті різнопланових фокусів розповіді, коли картина світу створюється внаслідок низки варіантів індивідуального сприйняття персонажів. Генрі Джеймс був упевнений в тому, що не існує єдиного вірного бачення світу, тому намагався відтворювати максимально можливу множину різних точок зору, демонстрував їх динамічність і трансформації відповідно до обставин дії. Як автор він зрікається традиційної фігури всевідного і всеприсутнього

розповідача. Натомість наративна організація твору будується на основі «центральної свідомості» (тобто свідомості головного персонажа), що коригується або доповнюється виразниками «додаткових свідомостей». У сукупності весь комплекс наявних точок зору створює багатоскопічну картину світу.

Упродовж творчого шляху Генрі Джеймса напрацьовані ним наративні техніки вдосконалювалися і розширювали сферу своєї дії. Особливо виразно про це свідчать такі пізні романи письменника, як «Посли» (1902), «Золота чаша» (1902), «Крила голубки» (1904). Як зазначає знавець творчості Джеймса, Стюарт Гатчінсон (Hutchinson 1983), в романах, які відносяться до різних періодів творчості письменника, внутрішній світ героїв розкривається по-різному. У ранніх романах автор дає «відкритий» аналіз внутрішнього світу персонажів, у більш пізніх творах світ героїв складається із деталей, жестів, окремих фраз. Автор стає спостерігачем і реєстратором їхнього душевного життя (особливо це відчутно у романі «Вашингтонська площа»). Згодом розповідача в такій іпостасі замінює «центральна свідомість» — один із героїв, крізь призму бачення якого розповідається про події (Ізабелла Арчер в «Жіночому портреті», Мейзі Фарандж в «Що знала Мейзі»). У пізніх романах («Посли», «Крила голубки», «Золота чаша» прийом «центральної свідомості» одержує подальший розвиток, передбачаючи, на думку Хатчінсона, «потік свідомості» Джеймса Джойса. Остаточо відмовляючись від захопливої фабули, Джеймс зосереджує увагу не на тому, що герої роблять, а на тому, що вони почувають, про що думають. Події й характери відображаються тепер через свідомість двох або декількох учасників дії («центральна» і «допоміжна свідомість»), причому кожний вносить у зображення подій і в характеристику персонажів своє особисте бачення. В «Золотій чаші» те, що складає сюжет твору, постає в сприйнятті не тільки Меггі Вервер, але й Адама Вервера, Америкі й Шарлотти. При цьому обґрунтованість деталізації, якої Джеймс завжди прагнув дотримуватися, губиться в «лабіринті свідомості».

У пізніх творах письменника, за відсутності авторської інстанції, важливим чинником творення невизначеності стає діалог. На думку Р. Блекмура, діалог «лаконізмом своєї структури та внутрішніх залежностей, своїм магнетичним впливом на свідомість читача нагадує трактати з математичної логіки. Епізоди, в яких беруть участь персонажі, подаються як драматична суть дії — не як просте обрамлення; справжня дія полягає у мовленні та в русі; таким чином, діалог породжує нову форму читацького ставлення, коли нас змушують тримати вітрило за вітром і строго витримувати галс. Підкорившись команді «слухай!», читач дізнається правила нової гри, яку,

оскільки вона здається елементом реальної дійсності, він може прийняти за істину, яка, в міру того, як істина вселяє почуття всезнання, що ніколи не відчувається в реальній дійсності, відкривається йому у вигляді мистецтва. Досягти цього ефекту, перетворити мистецтво на істину — таким був справжній сенс прихильності Джеймса до пошуків літературних форм; це був єдиний шлях до істини, який він визнавав» (Блэкмур 1979, с. 155).

Щодо специфіки наративу у пізніх романах Джеймса З. Сафарова аргументовано висновує, що в них простежується «інтерференція дискурсів наратора і персонажа, різноманітні форми суб'єктивізації оповіді, переміщення фокалізації з нараторського полюсу на персонажний. У пізніх романах спостерігається максимальне відсторонення автора на користь драматизації оповіді. Наявність множинних суб'єктних перспектив у просторі спричиняє багатовимірну картину подій, завдяки чому досягається стереометричний ефект зображення. Рухливість точки відліку дозволяє читачеві розширювати й урізноманітнювати просторово-часову парадигму наративу. Відтак останній перетворюється на «вільну» структуру, у формуванні якої ключова роль належить реципієнтові (Сафарова 2013, с.191-192).

Розроблений Джеймсом концепт «точки зору», який є найбільш репрезентативним елементом його поетики, посутньо несе в собі світоглядний зміст, корелюючи із тими змінами у сприйнятті світу і людини, що були характерними для рубежу ХІХ-ХХ ст.

У Джеймса прийом відтворення дійсності через сприйняття персонажа, далеко не новий у літературі, стає програмним принципом, в основі якого — світоглядна установка на існування «безлічі реальностей». Поняття точки зору віддзеркалює не тільки моделювання певної умовної фігури, що виконує роль посередника між автором і художньою дійсністю, чия свідомість фокусує у собі описувані явища, але й уявлення автора про можливості художнього пізнання й відтворення реальності.

Таким чином, у творчості Генрі Джеймса сформувалися засади тих наративних стратегій, що визначили тенденції розвитку новітньої літератури. В основі цих стратегій – усунення всезнаючого і всеприсутнього розповідача, відсутність прямо висловлених оцінок, наявність множини точок зору, на перетині яких читач виробляє власне бачення створеного автором світу.

2.1.2. Художні пошуки Джозефа Конрада в контексті перспектив поетики невизначеності

У формуванні поетики невизначеності в контексті передмодерністської парадигми значну роль відіграв, поряд із Генрі Джеймсом, Джозеф Конрад.

Аналізуючи творчість Конрада, зазвичай першочергово звертають увагу на її гостру соціальну спрямованість, викликану поставленими письменником проблемами колоніалізму та імперіалістичної експансії. Дія його творів завжди розгортається на тлі великих соціальних зрушень і, на думку А. Кеттла, твори Конрада ніколи не залишають у читача відчуття, що внутрішній світ героїв є більш реальним, ніж світ матеріальний, або перший є відокремленим від другого (Kettle 1951).

Творчість Конрада часто відносять до письменників-мариністів, оскільки події його творів нерідко розгортаються на морських просторах і значна частина персонажів письменника є професійними моряками. Проте письменник рішуче це заперечував та зазначав, що події, котрі зображені в його книгах, можуть бути цікавими не самі по собі, а виключно в аспекті «їхнього впливу на персонажів» (Конрад 1978, с. 220).

Письменницька манера Конрада є синтезом низки літературних тенденцій кінця XIX – початку XX століть. Хоча письменника нечасто називають модерністом, він значною мірою відійшов від традицій реалізму і романтизму, що особливо помітно у структурі його творів і трансформації персонажів. Всі вони показані у критичних, переломних моментах їхнього життя. Конрадові герої ніби поглинуті своїми внутрішніми проблемами, але ці проблеми не відірвані від зовнішніх соціально-історичних обставин; вони часто змушені аналізувати й переосмислювати своє життя, робити важливі висновки і рухатись далі, щоправда інколи це призводить до трагічних наслідків. Саме такий персонаж буде притаманним модерністській літературі першої половини XX століття (Яковлева 2013, с.377).

Подібно до Генрі Джеймса Джозеф Конрад відмовляється від авторського всезнання і всеприсутності, віддаючи свій голос розповідачеві (часто в межах одного тексту декільком розповідачам) і спонукаючи читача до самостійного пошуку вирішення поставлених у творах проблем і морально-етичних оцінок поведінки персонажів.

Як життя самого Конрада, так і доля численних персонажів його творів, вражає унікальністю й незбагненністю, непересічними обставинами й екстраординарними поворотами. Порівнюючи Конрада із ще одним видатним поляком, Станіславом Лемом, входження в життя яких було тісно пов'язане з Україною, Тимофій Гаврилів точно відзначає: «Їх обох вабило щось одвічне і невимовне, яке зуміли ословити – Конрад через морські історії, Лем – в образі Первісного Океану («Соляріс»). «Наприклад, ніяк не можна було зрозуміти, яка небесна сила примусила цього поштового сина дрібного крамаря з Белфаста втекти на море», – мовиться в «Тайфуні». Так юний Конрад дремував зі скрухи

«українського безчасів'я» у відкрите море, відтак – у літературу, щоправда, не польську (за це йому докорятимуть)» (Гаврилів 2011).

Знаний американський літературознавець Гарольд Блум, автор знаменитого «Західного канону» і численних літературних «Путівників Блума» у спеціальному випуску, присвяченому «Серцю п'їтьми», зазначає, що цей мистецький шедевр аналізувався частіше ніж будь-який інший літературний твір у закладах вищої освіти Західної Європи і Америки. Фахівець пояснює цей факт «унікальною здатністю автора до амбівалентності...» (Joseph 2009). При цьому Гарольд Блум висловлює як загальноприйнятту в сучасному літературознавстві думку, що Конрад здійснив більш істотний вплив («dominant influence») на новітню прозу, аніж його літературний навчитель Генрі Джеймс.

Одним із перших кроків, зроблених Конрадом у напрямку оновлення класичної прози, було написання повісті «Серце п'їтьми». Опублікована вперше частинами в журналі «Blackwood's Magazine» 1899 р. і окремим виданням 1902 р., вона стала рубіжним твором, що позначив перехід у нову епоху – в буквальному й переносному сенсі: «Разом із Джозефом Конрадом ми переступаємо поріг двадцятого століття...» (Кеттл 1966, с. 283).

Розповідь у «Серці п'їтьми» ведеться від імені досвідченого моряка Чарлі Марлоу, постійного наратора Конрадових творів, про те, як він на початку своєї морської кар'єри здійснив подорож до «чорного континенту». Неважко здогадатися, що йдеться про Африку, однак цього географічного найменування, як і інших на кшталт зловісної, «великої» і «могутньої» річки, що пересікає весь континент (очевидно, Конго) в тексті годі шукати, що є символічним. Ще в конторі, де Марлоу оформлюється на роботу, річка на карті здається йому «захопливою, смертоносною, наче змія» (Конрад 2016, с. 22). Конрад ухиляється від точних координат дії, наче хоче підкреслити, що людина стикається тут із чимось древнім, інфернальним і загрозливим.

У певному сенсі можна сказати, що Марлоу повторює шлях Данте на той світ, спускаючись колами пекла, мандруючи загробною річкою (Стіксом чи Ахероном), повільно наближаючись до центру п'їтьми, або її серця. Звідси й символічна назва твору. Не випадковим є й те, що розпочинає він свій шлях із Брюселя, столиці Бельгії, яка на той час, за правління короля Леопольда II, проводила особливу жорстоку соціальну й економічну політику в центральній Африці.

Офіс компанії, куди наймається на роботу Марлоу, виглядає як ворота пекла, там на вході його зустріли три жінки, які «гарячково» «плели щось із чорної шерсті». У них Марлові здалося щось «моторошне, фатальне». Потім, як зізнається Марлоу, він часто згадував їх і думав, що вони «охороняють браму

Пітьми й наче плетуть теплий саван із чорної шерсті...», відпроваджуючи «людей у невідоме», тобто фактично до смерті: «Ave, стара в'язальнице чорної шерсті! Morituri te salutant» (Конрад 2016, с. 23). Ще одна символічна фігура з контори – лікар, який вимірює Марлоу його череп і веде з ним розмову про божевілля й якусь власну таємничу теорію щодо психологічного стану «мандрівників» до тих далеких країв, та змін, що з ними «там» відбуваються.

Марлоу ставлять завдання дістатися найвіддаленішої станції, щоб вивезти звідти слонову кістку та хворого містера Курца, успішного агента торгівельної компанії з видобутку і доставки в Європу слонової кістки. Подорожуючи вглиб континенту звивинами зловісної ріки, Марлоу бачить численні прояви жорстокості на торговельних станціях і довкола. Він сповнюється співчуттям до темношкірих тубільців, що змушені працювати у факторіях, страждаючи від хвороб, перевтоми, голоду та брутального поводження агентів. Як сказано в повісті, капітан Марлоу «нітрохи не скидався на представника свого фаху» (Конрад 2016, с. 11).

Містер Курц представлений в повісті як дуже цікава і неординарна людина; все його життя оповите неясностями, таємницями. Він «універсальна» особистість, талановитий художник-живописець, пристрасний поет, природжений музикант, блискучий публіцист, палкий оратор, що вміє надихати своїм словом інших. Створюючи його образ, автор вдається до методу контрасту, протиставляє вигадану і справжню сутність героя. Як і Генрі Джеймс, Джозеф Конрад дає характеристику герою опосередковано за допомогою інших героїв.

В ході мандрівки Марлоу фігура містера Курца все більше заволодіває його уявою. Про цю утаємничену особистість ходять легенди як про унікальну за силою характеру й надзвичайно обдаровану людину. Однак створений численними розповідями образ Курца як втілення демократії і прогресу у свідомості розповідача поступово руйнується. Як згодом зрозуміє Марлоу, всі його попередні уявлення про Курца виявилися хибними. «Посланець милосердя, науки і прогресу і біс його знає ще чого...» (Конрад 2016, с. 55), – такою є характеристика Курца секретарем начальника однієї з ближніх станцій, яка ніби спростовує попередні позитивні оцінки. При зустрічі з Марлоу Курц постає негідним диктатором, який силою вогнепальної зброї і насильства утримує створений ним серед тубільців статус Бога. Негативне враження посилюється, коли Марлоу читає довірений йому Курцом рукопис трактату під красномовною назвою «Викорінення звичаїв дикунів» (в оригінальному тексті «Suppression of Savage Customs»). Гострим дисонансом звучать для розповідача слова автора трактату про високу місію білої людини, яка читачем явно

прочитується як парафраз знаменитого вислову Дж.Р. Кіплінга про «тягар білої людини» і методом новоявленого Бога, що зводився до рішучого гасла: «Винищуйте всю ту наволоч!» (Конрад 2016, с. 112) («Exterminate all the brutes!» (Conrad 2005, с. 1046)).

Дослідники повісті «Серце пільми» давно помітили, що в образі Курца віддзеркалилося розуміння Конрадом надзвичайно популярної наприкінці ХІХ ст. ідеї «Надлюдини», проголошеної німецьким філософом Фрідріхом Ніцше. Курц несе в собі всі ознаки описаної автором «Антихристиянина» Надлюдини: сильна воля, амбітність, індивідуалізм, прагнення влади, ігнорування моральних обмежень.

Однак спроби Курца стати богом за життя, підвестись над всіма іншими людьми зазнають жорсткого фіаско: він не тільки втрачає всю набуту силу і владу, а й усвідомлює крах свого світобачення. Все, що йому залишається перед лицем смерті, втілюється в одному слові «Жах!». А з усіх характеристик, якими супроводжувалося життя Курца, найбільш доречним і точним є «жалюгідний Юпітер», яким нагороджує його Марлоу.

Один із пізніших роздумів Марлоу про Курца містить явну ремінісценцію до знаменитого афоризму Ніцше: «Якщо довго вдивлятися в безодню – безодня почне вдивлятися в тебе»: «глухомань його одразу розгадала й жорстоко відімстила за фантастичне вторгнення. Думаю, вона нашептала йому всякого і власне про нього самого – про те, чого він навіть не підозрював, про що він навіть не здогадувався і не мав найменшого уявлення, аж поки не прислухався до цієї самотності, і її шепіт видався йому непереборним і таким, що зачаровує» (Конрад 2016, с. 132).

Як слушно відзначають автори української монографії про творчість Дж. Конрада, «відкриваючи волю "внутрішньому світу інстинктів", всупереч сподіванням Ніцше, Конрадова сильна особистість стає не цільною, "здоровою" людиною, а божевільним, який втратив усякий зв'язок із реальністю. Замість злиття двох начал – "світла" і "пільми", цивілізації і первісності, аполлонівського і діонісійського (за відомою класифікацією Ніцше), в образі Курца дві частини розколеної людської сутності заперечують одна одну: "посланець гуманності, науки й прогресу" існує у відриві від жорсткого "демона" ...» (Кеба, Шенкнехт 2016, с. 94).

Порівняно з персонажами Генрі Джеймса, герої Конрада несуть у собі ще більше «невизначеності». Так, розповідь Марлоу про містера Куртца сповнена білих плям, і коли він розповідає слухачам-читачам історію своєї подорожі, то вони самі мають заповнити виникаючі пустоти.

Останні слова вмираючого Курца – «Жах! Жах!» («The horror! The horror!» (Conrad 2005, с. 1064)) – звучать як містичне одкровення і водночас важко піддаються інтерпретації. Це слово вражає Марлоу, і він убачає в ньому складну двоїстість, що стосується як таємниці цієї жахливої і разом із тим грандіозної особистості, так і його самого: «у тому слові вчувалася віра, вчувалася безпристрасність, вчувалася впевненість; у тому шепоті лунав також відзвук обурення, там вгадувалося приголомшливе обличчя правди – дивне поєднання бажання з ненавистю. І не крайня небезпека, що наді мною нависла, врізалася в мою пам'ять найбільше – не видіння безформної сірості, сповненої фізичного болю і байдужого презирства до скороминущості всіх речей – навіть щодо цього болю. Ні! Мені здалося, що я пережив Курцові останні хвилини, і саме вони врізалися мені в пам'ять найбільше. Правда, він зробив останній крок і переступив межу, коли ж мені було дозволено забрати назад свою нерішучу ногу. Якраз у цьому, можливо, і полягає різниця; можливо, уся мудрість, уся правда і вся щирість стиснуті в невловимій миті часу, коли ми переступаємо поріг видимого. Можливо! Тож мені дуже хочеться думати, що мій власний підсумок не стане словом байдужої зневаги. Уже ліпше його крик – значно ліпше. У ньому було утвердження, моральна перемога, сплачена незлічними поразками, зловісними страхами й потворними задоволеннями. Та все ж таки це перемога!» (Конрад 2016, с. 160).

Феномен невизначеності як основний показник художньої концепції повісті досягається не в останню чергу своєрідністю сюжетно-композиційної організації твору. Вона зумовлюється наявністю двох розповідачів: 1) первинного розповідача, якого читач може сприймати як автора, оскільки він починає твір і представляє його героїв; 2) «внутрішнього» розповідача – капітана Марлоу, який розказує друзям про свою першу мандрівку морем у «далекі краї».

Відтак наратив «Серця п'їтьми» має двоїстий характер: де і коли відбувається розповідь Марлоу (зовнішня наративна ситуація) експліцитно заявлено, тоді як хронотоп подій самої оповіді капітана залишається невизначеним. Ця невизначеність має значний художній потенціал, оскільки виводить розповідь за межі конкретного соціально-історичного часу і локального місця дії у часопростір людської екзистенції, для якої характерні абсолютно-універсальні виміри вічності й нескінченності (Кеба, Шенкнехт 2016, с. 83).

Марлоу постійно наголошує, що Курц для нього є загадковою, незбагненою й неосяжною особистістю, яка не піддається раціональному витлумаченню: «Усе те, що належало Курцові, вислизало з моїх рук: його душа,

його факторія, його задуми, його слонова кістка, його кар'єра...» (Конрад 2016, с. 164). Прикметно, що Марлоу часто супроводжує свою розповідь і рефлексії виразом «я не знаю», що ніби посилює епістемологічні й психологічні коливання наратора. Не випадковим є й те, що свою розповідь капітан Марлоу веде вночі, адже він розповідає про темряву, пільму, і як «нічний» розповідач він досягає, як коментує первинний розповідач, неабиякого ефекту і впливу на своїх слухачів, і, відповідно, на читачів повісті. Одним із засобів досягнення такого ефекту є постійна апеляція до слухачів. Ось один із характерних прикладів: «Ви його бачите? А чи бачите ви мою розповідь? А хоча б щось ви бачите? Здається, я намагаюся розповісти вам сон і роблю це намарне, бо жодне згадування про сон не може передати відчуття сну, ту мішанину безглуздості, подиву й замішання в трепеті дедалі більшої відрази, натяку на те, що ви потрапили в тенета неймовірного, яке і є самою основою сновидіння...» (Конрад 2016, с. 59-60). Зрозуміло, що ці звернення спрямовані не лише до слухачів капітана Марлоу, а й до читачів, які залучаються по пошуку відповідей на питання, а ким же був насправді містер Курц.

Спосіб ведення нарації, коли смисл подій, що відбуваються з розповідачем, до часу залишаються незрозумілими для нього самого і, відповідно, для читача, сприяє наближенню останнього до сюжетний подій і включенню в процес розповідання й розгадування таємниць.

Ще однією «загадкою» у творчості Конрада є образ головного героя роману «Лорд Джім» (1900). Сюжет твору зумовлюється типологічним конфліктом для творчості письменника. Українська дослідниця Наталія Жлуктенко констатує, що «лейтмотивом морських і неморських повістей, оповідань і романів залишається конфлікт між двома аспектами буття особистості — трагічною самотністю індивіда у світі, позбавленому цінностей, і потягом людини до солідарності, що вимагало готовності до самопожертви, почуття соціальної відповідальності, а подеколи стоїчної мужності» (Жлуктенко 1988, с. 21).

Головним героєм роману є молодий моряк Джім, якого назвали Лордом, або Тюаном, мешканці острова в Тихому океані, проголосивши його своїм правителем. На початку роману той самий Чарлі Марлоу, називає Джіма «іncognito», а розповідь про нього закінчується фразою «Він відійшов, зберігши таємницю свого серця...» (Конрад 2011, с. 406). Фактично роман, будучи опосередкованою біографією Джіма, є квестом, спробою наратора, а з ним і читача, розгадати загадку головного героя.

Вихідною в сюжеті роману є ситуація, коли Джім, виконуючи обов'язки штурмана на судні, що перевозило мусульман-паломників із Індії в Перську затоку, в момент очікуваної кораблетроші, стрибнув у воду слідом за іншими

членами бортового екіпажу. За цей професійний злочин Джіма рішенням суду позбавляють штурманської ліцензії. Однак значно більшим покаранням для героя стає самоусвідомлення негідного вчинку і жорстокі докори сумління. Конфлікт, таким чином, із зовнішньо-подієвої сфери переходить у внутрішню, що зумовлює специфіку його жанру і наративної структури.

Очевидно відмовляючись від позиції всезнаючого автора (подібно до ситуації в «Серці півми»), Конрад вдається до стереоскопічної розповіді. Тут знову фігурує «первинний автор», який веде розповідь у перших чотирьох розділах і знову з'являється лише на початку останнього. Головним же оповідачем є капітан Марлоу, який береться за важку працю зрозуміти та пояснити Джіма. Ми стикаємося з «подвійним» психологізмом: читач виявляється зануреним у внутрішній світ Джіма, який ніби «про себе» проживає все, що з ним відбувається, але одночасно перед ним розкривається духовний світ і внутрішні ціннісні орієнтації внутрішнього розповідача, який, намагаючись розкрити джерела і мотиви характеру та вчинків Джіма, пояснює чимало і в собі.

Конрад малює психіку та свідомість героїв у динамічному процесі, тому розбіжність мотивів і вчинків не руйнує цілісності характеру та картини відтвореного внутрішнього світу. Для зображення процесу внутрішнього життя письменник, крім відомих прийомів психологічного аналізу (невласне-прямої мови, різного роду паралелізмів і так званих «прямих» (аналітичних) форм психологізму), використовує і таємний, імпліцитний психологізм, коли ніщо не подається і не мотивується інакше, як тільки зсередини, коли людина, внутрішній світ якої стає об'єктом аналізу, відтворюється в ситуації «наодинці з собою».

Автор не обмежується голосами Джіма й Марлоу, а дає можливість почути голос та усвідомити точку зору інших персонажів, які, інтерпретуючи поведінку Джіма, самим характером, формою та змістом інтерпретації розкривають і власний внутрішній світ – Брайєрлі, Браун, Джуел, Корнеліус, Штейн. Це багатоголосся сюжетно-композиційно скріплено процесом «внутрішнього розслідування» падіння та воскресіння головного героя. Конрад створює сплав епічно розширеного з погляду часу та простору оповіді і «соліпсичної» (замкнутої в суб'єктивній свідомості) оповіді-переживання героя. У цьому плані Конрад передбачає властивий модерністській літературі, почасти зведений нею до абсолюту, соліпсизм як явище нової літератури, як оповідально концентровану «річ у собі». Це ще один варіант суб'єктивного епосу, як характеризували, скажімо, роман «У пошуках втраченого часу» М. Пруста.

Роман Конрада демонструє своєрідну динамічність відтворення процесу протікання, безпосереднього функціонування внутрішнього світу, подвоєного особливою об'єктно-суб'єктною організацією психологізму, що певною мірою передбачає досягнення багатьох письменників ХХ ст. – Дж. Джойса, В. Вулф, Ф.С. Фіцджеральда, В. Фолкнера, Е. Гемінгвея та ін.

Багатоголосся, використання принципу «точки зору», теорія та практика якого були розроблені Генрі Джеймсом, безумовно сприяли одночасно і суб'єктивізації розповіді, і її поліфонії: кожен голос у цьому «хорі» цінний, важливий, сюжетно-композиційно виділений автором. Одночасно це сприяло своєрідній епізації оповіді: кожен оповідач має свою розгорнуту чи згорнуту історію, свою позицію та ставлення до світу. Конрад, який віртуозно використовує невласне-пряме мовлення, завдяки якому ми безпосередньо, а не через оповідача Марлоу, входимо у внутрішнє «я» Брауна, Штейна чи французького лейтенанта, який брав участь у порятунку покинутого Джімом та його командою судна з паломниками на борту, не кажучи вже про Джіма, акцентує таку суб'єктивну «епічність».

Однак письменник ще й композиційно ускладнює розповідь, використовуючи принцип концентричності, коли той чи інший факт поступово зростає у своїй повноті перед читачем та оповідачами, які ведуть філософсько-етичне та морально-психологічне розслідування. Автор занурює читача у душевний «модус» того чи іншого персонажа, не порушуючи просторової, часової та психологічної структури цього модусу. Тому ми виявляємось то просунутими вперед за загальним вектором часу та логіки подій роману, то знову зануреними у минуле. Подібно до творів майбутніх модерністів, первинний наратор не надто переймається послідовністю своєї розповіді: Наприклад, ми дізнаємося про загибель Джіма задовго до того, як нам докладно розкажуть про стоїчне прийняття смерті героєм. Та й сам первинний автор-наратор, у перших чотирьох розділах розпочавши історію про «Патну» і Джіма, потім передає оповідь в руки Марлоу, і ми лише через кілька розділів дізнаємося, що сталося на судні і чому Джим виявився єдиним з екіпажу, хто прийняв приниження службового розслідування, щоб пройти до кінця муки морального суду над собою, щоб воскреснути, знайшовши себе в падінні.

Така форма розповіді активізує свідомість читача, змушує його аналізувати, зіставляти, виробляти свою позицію. Цьому сприяє також символічна наповненість окремих образів та сюжетних ходів. Наприклад, символічним виглядає постійне переміщення героя із Заходу на Схід: Патюзан, де Джім стає Лордом-тюаном, найсхідніша і остання точка в «географії» роману. Герой весь час рухається на Схід, все далі тікаючи від цивілізації і все більше

наближаючись до смерті. (За християнськими уявленнями, душі померлих йдуть на Схід, звідки вони й приходять). Так само символічним є ліхтар на щоглі «Патни», уподібнений до дороговказної зірки Віфлеєма: поки Джім його бачить, він зберігає в собі Людину. Те саме можна сказати про пагорби в Патюзані, що символізують вибір Джіма між світом деспотизму і світом людської гідності. Загалом система символічних образів роману, поряд із його ускладненою наративною структурою, покликана створювати ефект художньої багатозначності, що є одним із варіантів поетики невизначеності.

На думку Л. Гиждої, основним чинником семантичної множинності сюжетних епізодів у Конрадових творах і суперечливих інтерпретацій наратором подій і характерів є «контекст філософської парадигми скептицизму, яка значною мірою актуалізувалась у літературі межі століть...» (Гижа 2005, с. 317). Втім, до цієї загалом слушної думки варто додати, що Конрад, навіть дотикаючись своєю повістю до філософії скептицизму, все рівно залишається митцем, який і в нібито непроглядній пільмі людського цінуння віднаходить ті цінності, що дають йому і його героям сили вистояти. Це – людяність, вірність своєму обов'язку і життєвим принципам.

Таким чином, твори Джозефа Конрада на межі ХІХ – ХХ ст. сприяли формуванню нової поетики художньої прози. У «Серці пільми» і «Лорді Джімі» він відмовляється від всевладдя автора-творця, висвітлюючи події в творі з різних позицій, залишаючи в текстах численні місця «невизначеності». Конрад перетворює персонажів із об'єктів розповіді на суб'єктів розповідання, навіть і тоді, коли розповідь не ведеться від першої особи. Розповідь у творах письменника часто ведеться від імені героя-мандрівника, що сприяє формуванню своєрідної «плаваючої» точки зору. Конрад відмовляється від традиційної структури образів персонажів, тим самим надаючи змогу читачам ставати його співавторами.

Отже, на підставі проведеного аналізу можемо стверджувати, що Генрі Джеймс і Джозеф Конрад були письменниками-новаторами, що творили новітню літературу та стали основоположниками модерністської поетики.

2.1.3. Моральна невизначеність персонажів Андре Жіда як чинник структурно-наративної своєрідності творів

На рубежі ХІХ-го і ХХ-го століть внаслідок зростання настроїв епістемологічного і морально-етичного скептицизму важливою тенденцією розвитку роману стає те, що в його структуру проникає морально невизначений герой із неоднозначним ставленням до нього автора, що зумовлює поширення

принципу структурної незавершеності сюжету. Для ілюстрації вказаної тенденції звернімося до повісті Андре Жіда «Іммораліст» (1902).

Головний герой твору Мішель розповідає про те, що, коли він захворів на туберкульоз, його дружина, Марселіна, самовіддано доглядала його, і він одужав. Але коли, заразившись від нього, захворіла вона, то йому не хотілося доглядати її, і він прагнув піти з дому, щоб розважитися. Коли ж дружина померла, він почав відчувати докори сумління, і тому вирішив звернутися до друзів з проханням сказати йому, чи він винен чи не винен у смерті Марселіни, і кожний дає йому різні варіанти відповіді, що створює перспективу наративної поліфонії твору, хоч гіпотетичні відповіді друзів представлені у свідомості героя.

«Іммораліст», на перший погляд, має доволі традиційну структуру. Цей твір – сповідь героя, який неквапливо і докладно розповідає про себе. Про свою хворобу, про своє одужання та свій злочин. Втім, сам герой, розуміючи, що приніс дружину в жертву власної жадоби до життя, прагне довести самому собі, що не переступив свого права. Саме в цьому і криється основне питання для Жіда: де закінчується свобода людини, чи він повинен жертвувати собою, якщо знає, що його свобода загрожує загибеллю іншому. При тому, що прямої відповіді в «Імморалісті» немає, весь пафос – майже фізично відчутне сп'яніння знову набутих життям – дає підстави думати, що герой, як і сам письменник, вважає, що спрага життя вище всіх моральних зобов'язань людини, але при цьому вона не перестає мучитися свідомістю власної провини.

Мішель викладає свою проблему у вигляді зовнішнього монологу, призначеного його найкращим друзям, але, захоплюючись, він забуває про їхнє існування, і його монолог перетворюється насправді у внутрішній. Присутність друзів тут є умовною, тому що вони ніяк не реагують на сповідь героя і, зрештою, відмовляються висловити свою думку. Таким чином, авторська дистанція в «Імморалісті» створена тим, що проблема, поставлена морально невизначеним героєм, залишилася невирішеною, а її двозначність підкреслена незавершеністю сюжету. Причому рішення Андре Жіда створити двозначний твір було усвідомленим, недарма у передмові своєї повісті він заявив, що не прагнув нічого довести, лише добре зобразити та висвітлити зображене.

«Іммораліст» – це твір, у якому моральна невизначеність героя поєднується зі структурною незавершеністю сюжету. Жід одним із перших у новітній літературі створив так званого відчуженого героя, світосприйняття якого вирізняється суб'єктивністю та ірраціоналізмом. Важливо, що події роману викладаються не з авторського погляду, а з погляду відчуженого героя, внаслідок чого виникає діалогічний роман з двоплановим сюжетом, оскільки

ірраціональне світосприйняття протиставляється у ньому раціональній моделі читацького сприйняття. Останнє запрограмоване реалістичним художнім методом, який ґрунтувався на детермінізмі і «зрозумілій» та близькій для читача моральній програмі. «Горизонт очікування» вступає в рецептивний конфлікт із послідовно проведеним принципом персонажного «погляду». Як було зазначено в підрозділі 2.1.1, теоретичне обґрунтування прийому погляду та його художню апробацію здійснив Генрі Джеймс, фактично започаткувавши «двоплановий роман», в якому, з одного боку, має місце невизначеність авторської позиції, а з іншого – перевіряється аморальна, або ж сумнівна в плані усталених моральних імперативів позиція персонажа.

Подібним у цьому відношенні є й роман Жіда «Підземелля Ватикану» (1914). У ньому спостерігаємо перехрещення, переплетення різних жанрових різновидів роману і відповідних наративних стратегій: детективно-авантюрного, соціального, психологічного, сімейного, метароману. Серед персонажів – письменник, учитель, клерикали, соціальні маргінали (бандити, повії).

В основу сюжету покладено детективно-авантюрну лінію: група авантюристів вимагуює гроші у багатих католиків для порятунку Папи Римського, якого нібито заточено у підземеллях Ватикану.

Соціальний план утворює історія одного з головних героїв на ім'я Лафкадіо. Румун за походженням, який втратив у дитинстві батьків, він раптом «здобуває» батька – графа Баральюля та його синів як своїх новоспечених братів. Лафкадіо – дуже гарний, розумний і хоробрий молодий чоловік. Його матір була кокоткою найвищого рангу, і серед її численних коханців було чимало аристократів, зокрема й граф Баральюль. Виховувався Лафкадіо шанувальниками матері (так звані «дядьки») у традиціях французького Просвітництва. Він вважає себе «вільною» і незалежною людиною, його кумир – Фрідріх Ніцше. В якийсь момент Лафкадіо скоює невмотивований злочин і зовсім не кається. Його єдиноутробний брат письменник Жюліус де Баральюль розвиває теорію про те, що якщо є безкорисливе добро, то має бути і безкорисливе (незацікавлене) зло. Він каже, що хоче написати книгу про такий злочин, а Лафкадіо зізнається йому, що вже вчинив подібний злочин і коли його просять пояснити свою позицію, то він відповідає, що сам собі не може це пояснити.

Роман «Підземелля Ватикану» ще більшою мірою ілюструє тільки-но створювану в межах модерністського роману поетику невизначеності. У ньому невизначеними є причини поведінки персонажів, непередбачувано складаються життєві обставини і стосунки героїв (наприклад, вчений-атеїст хворіє та

зцілюється після візиту до Богоматері; граф потрапляє у кубло злочинців і почувається там цілком комфортно і т.ін.).

Уже в цьому творі А. Жіда значущими для його художньої структури є метатекстуальні елементи. Вони проявляються насамперед у тому, що один із основних персонажів, Жюліус де Баральюль, є письменником. Він пише слабкі романи, але все планує написати щось таке, що всіх вразить. Він часто рефлексує про можливість роману як художньої форми, про недоліки «реалістичної» причинно-наслідкової розповіді, хоча сам написав книгу-біографію про свого батька. Жюліус де Баральюль розмірковує про художній твір як відкрите поле можливостей, наголошує на адетермінізмі життя і необхідності творити за взірцем випадковості й непередбачуваності самого життя.

Творення поетики невизначеності в творчості Андре Жіда продовжується і в романі «Фальшивомонетники» (1925), але в цьому творі художня структура як основний чинник такої поетики стає ще більш очевидною, замикаючись на метатекстуальних стратегіях. Фрагментарність і незавершеність сюжету забезпечується в романі головним чином за рахунок того, що розповідь у ньому має двоплановий вимір. Перший план – це розповідь про двох друзів – Бернара Профітандьє і Олів'є Молін'є, які навчаються у пансіоні родини Ведель-Асаїз біля Люксембурзького саду в Парижі. У Олів'є є зведений брат письменник Бернар, який пише роман із робочою назвою «Фальшивомонетники». Читач одночасно читає два романи: роман Жіда про Бернара та інших персонажів і роман Бернара про фальшивомонетників. В, умовно кажучи, основному тексті твору («роман героїв») постійно виникають фрагменти від імпліцитного автора, тобто такого, що ніби існує за межами тексту. «Вторгнення» Автора в розповідь («роман роману», або «роман про роман») проявляються в коментуванні ним подій «роману героїв», аналізі характерів персонажів, визначенні тих чи інших аспектів наративу в різних термінах літературного метатексту. Необхідно відзначити, що цей Автор не належить зображеному світові і є прихованим «я», гетерогенним оповіді. Таким чином, у зв'язку з «Фальшивомонетниками» Жіда можна говорити про своєрідний подвійний метароман.

Цікаво, що окремі судження Едуара і короткі уривки із задуманого ним роману наводять на думку, що Едуар збирається написати роман, який був би двійником роману Автора. Змістова і структурна невизначеність роману посилюється тим фактом, що в межах реального тексту «Фальшивомонетників» роман Едуара як завершене ціле так і не з'являється.

Позиція Жіда як автора «Фальшивомонетників» щодо традиції авторської присутності в тексті вкрай суперечлива: з одного боку, він всіляко підкреслює

свою присутність, а з іншого – наполягає на своєму «незнанні» і «невсемогутності». Така амбівалентність фіксується вже в першому вторгненні в текст: «Батько й син більше не мали чого сказати один одному. Залишмо їх. Була вже майже одинадцята вечора. Навідаймо пані Профітандьє. Вона сиділа у своїй спальні на низенькому й досить незручному стільчику. Вона не плакала, не думала ні про що. Вона хотіла б теж кудись утекти; але цього не зробить. <...> Мені було б цікаво знати, що там Антуан розповідає куховарці, своїй подрузі; але не годиться усе підслухувати. Зараз саме та година, коли Бернар має прийти спати до Олів'є. Я не знаю, де він сьогодні обідав і чи обідав узагалі. Він без жодних труднощів пройшов повз комірчину воротаря й тепер покрадьки підіймається сходами...» (Жід 2005, с.31-32). Цей пасаж у тексті роману розміщено наприкінці 2-го розділу першої частини роману, і надалі подібні вторгнення найчастіше трапляються на початку або в кінці певного структурного фрейму твору, виконуючи функцію коментаря (точніше, квазікоментаря) до значимих подій твору, адже ніби прояснюючи їх, вони насправді нічого не прояснюють, ба більше – заплутують і до того складні обставини подій, додаючи до фрагментарного сюжету ще більше невизначеності.

Вельми показовим є й те, як Автор моделює точки зору, з яких ведеться розповідь, почасти вигадливо суміщаючи їх, як-от: «Олів'є Молін'є здавався чи не найповажнішим хлопцем у цій компанії, хоча був одним із наймолодших. Його майже дитяче личко і його погляд свідчили про скоростиглість його думки. Він червонів дуже легко. Він був ніжний і лагідний. Та хоч він і ставився до всіх із великою приязню, проте я не знаю, яка потаємна стриманість, яка сором'язливість примушувала товаришів триматися від нього на відстані. Таке ставлення примушувало його страждати. Хлопець страждав би ще дужче, якби не Бернар...» (Жід 2005, с. 14). Наративна перспектива тут максимально розосереджена: вона спочатку задається як така, що не належить комусь конкретно («здавався»; потім змінюється на інтроспективну («примушувало його страждати»), ще й такого рівня, на який навряд чи здатна людина стосовно самої себе; водночас Автор, який претендує на безособовість, тут емоційно видає себе, адже буквально кожне слово тут виявляє його зацікавленість об'єктом зображення.

Розповідна позиція Автора в романі характеризується явною суперечливістю. З одного боку, він демонстративно відмовляється від всезнання й остаточних оцінок. При цьому характерно, що він робить це в основному в тих місцях, коли сам герой не в змозі з повною визначеністю оцінити те, що відбувається. Ось, наприклад, характерний пасаж, в якому

йдеться про Бернара: «Коли він пішов, Сара ще спала, і він покрадьки вивільнився з її обіймів – без поцілунку, без прощального погляду, не пригорнувши її востаннє в палкому любовному пориві. Чому ж так сталося? Він зробив так через свою нечутливість? Я не знаю. Він і сам цього не знав...» (Жід 2005, с. 301).

Тут таки Автор розмірковує про те, як йому далі повести свою розповідь, ставлячи собі запитання, чи не змінить подія, яка щойно сталася, долю героя й саму книжку. Врешті-решт він доходить такого висновку: «це був такий собі додаток, який не може знайти собі місця в головному тексті книги — книги або розповіді його життя, так ніби нічого й не відбулося, так ніби все триватиме, як і раніш, увійде у звичну колію (Жід 2005, с. 301).

Амбівалентність пронизує не тільки стосунки Автора і персонажів, але й розвиток сюжету. Так, Автор, ніби керує сюжетом (порівн.: «Кінчаймо цю перерву. Усе сказане вище я сказав лише для того, щоби впустити трохи повітря між сторінки цього щоденника. Тепер же, коли Бернар віднайшов дихання, дозволимо йому повернутись до нього» (Жід 2005, с. 116). Однак, разом із тим, Автор у своїй розповіді залежить від вчинків героїв, в яких, за його словами, нічого не може змінити: «Я ніяк не можу простити собі за ту пригоду, внаслідок якої він зайняв місце Олів'є поруч із Едуаром. Ті події склалися зовсім не так, як було треба...» (Жід 2005, с. 219). Або про леді Гріффіт: «Такі персонажі викроєні з тканини, що не має ніякої товщини <...>. Здається, вони мають усе – багатство, розум, красу, усе – крім душі. Венсан, безперечно, дуже скоро переконається в цьому. На них не давить жодне минуле, вони не знають ніяких обмежень; вони не знають ані закону, ані володаря, їм чужі докори сумління; вільні й непередбачувані, вони вкидають у розпач романіста...» (Жід 2005, с. 219-220).

Оригінальний і новаторський сюжетно-композиційний хід спостерігаємо в 15-му розділі третьої частини, коли в середині тексту вміщається елемент, що ніби дублює загальний структурний принцип побудови цілого. Такий ефект спершу був зафіксований в геральдиці як «міз-ан-абім» (фр. *mise en abyme*), тобто зменшена форма герба всередині великого герба, а потім у мистецтвознавці й літературознавстві («текст у тексті»). Едуар має попередити Жоржа Моліньє про небезпечність подальшого поширення фальшивих монет. Замість того, щоб просто поговорити з Жоржем про фальшивомонетників і крадіжку грошей мадам Моліньє, Едуар дає хлопцеві прочитати уривок з власного роману, де герой Одибер (його власний двійник) в аналогічній ситуації вирішує дати Едольфу (двійнику Жоржа) прочитати розмову, по суті,

про те саме: «– А чом би вам не записати нашу сьогоднішню розмову? А потім ви дасте йому її прочитати.

Це цікава думка, – сказав Одибер. – Чом би й ні?...» (Жід 2005, с. 356).

Фактично маємо справу з подвійним «міз-ан-абім». До того ж примітно, що в романі Едуара цей епізод з'явився лише тому, що раніше він дізнався про дії Жоржа від його матері: «... історія з Жоржем мені дуже допомогла; здавалося, моя книжка чекала саме на неї, так відразу знайшла вона в ній своє місце; мені довелося змінити лише деякі незначні деталі. Але я подав цю історію (я маю на увазі крадіжку грошей) не в прямому викладі. У мене йдеться лише про її наслідки, про які читач довідується з розмов...» (Жід 2005, с. 352).

Читачі роману Автора дізнаються про крадіжку з розмови Едуара і Оскара Молін'є. Таким чином, виходить, що в роман Автора включається «Щоденник Едуара», в який входить уривок роману героя, а всередині роману героя в свою чергу присутня ситуація, паралельна до ситуації в романі Автора. Цікаво, що не тільки текст Автора впливає на роман Едуара, даючи матеріал для нього, але й текст роману Едуара «впливає» на роман Автора, хоча в даному випадку Жорж, прочитавши уривок, не виказує ніякого прагнення до розкаяння.

У своєму щоденнику Едуар повертається до цієї ситуації і висловлює намір переписати цей епізод у романі; ба більше, він збирається повернути героя свого роману до чесного життя: « Едольфа (я зміню це ім'я, Жорж має слухність), дуже важко напутити на добрий розум. Але я спробую це зробити; і хоч би що там думав із цього приводу Жорж, це для мене найцікавіше завдання, бо воно найважче. (Схоже, я починаю мислити, як Дув'єр!) Залишмо для романістів-реалістів історію про плин за течією» (Жід 2005, с. 357). До речі, й Жорж у романі Автора сповниться огиди до свого життя; правда, станеться це лише після того, як він усвідомить свою роль у самогубстві Бориса.

Саме остання подія перериває лінію сюжетних збігів роману Автора та роману героя. Якщо в романі Автора самогубство Бориса є своєрідною кульмінацією дії, де пов'язуються до того розрізнені сюжетні лінії та теми роману, то Едуар взагалі не збирається включати подібний епізод у свій роман: «Я не намагаюся пояснити, нехай там що, але все ж не хотів би подавати жодного факту без достатньої мотивації. Саме тому я не використав у своїх «Фальшивомонетниках» самогубство юного Бориса — я й без того пережив чимало прикрих хвилин, намагаючись зрозуміти його причини. А крім того, я не люблю «незаперечних фактів. Вони мають у собі щось безапеляційне, неспростовне, брутальне, категорично реальне... Я згоден, що реальність повинна підтримувати зусилля моєї думки як доказ; але вона не повинна випереджати її. Я не люблю, коли мене захоплюють зненацька. Самогубство

Бориса здалося мені «непристойним нахабством», бо я цього не чекав...» (Жід 2005, с. 381-382).

Як бачимо, творчість Андре Жіда стала важливою ілюстрацією не лише таких важливих ідейно-змістових змін у літературі кінця XIX – початку XX ст., як увага до морально сумнівного героя, але й змін у структурі тексту: «невпорядкованість» сюжету, композиційна поліфонія, метатекстуальні авторські вторгнення.

2.2. Типологічні аспекти невизначеності у модерністському романі 1920-х років

2.2.1. Фрагментарний сюжет як елемент поетики невизначеності у романі Дж. Джойса «Улісс»

У романі «Улісс» (1922) Джеймс Джойс описав один день трьох мешканців Дубліна на початку XX ст. – Стівена Дедала, Леопольда Блума і Моллі Блум. Остання, щоправда, аж до останнього розділу фігурує в тексті майже повністю як позасюжетний персонаж, і роман рухається паралельними планами-потоками Дедала і Блума. Упродовж цього дня в їхньому житті нібито нічого особливого не відбувається, хоча кожен переживає свою драму (для Стівена це розрив із родиною, для Блума – гіпотетична зрада дружини). Однак ці драми не є підставою розгортання романного конфлікту (хіба внутрішньо-особистісного). Власне, відсутність конфлікту, який згідно з оцінками теоретиків, є найважливішим сюжетотвірним елементом літературного твору (Конфлікт 2007, с. 520), і робить роман Джойса нібито аморфним, «безсюжетним» і незавершеним. Оскільки немає сюжетного конфлікту, то він і не може розв'язатися, тобто завершитися.

Вагомою новаторською особливістю роману Джойса є і його наративна організація. Хоча формально розповідь ведеться від третьої особи, наратор жодним чином не проявляє своєї позиції щодо поведінки і загалом характерів персонажів, створюючи ефект відчуження наратора, а відповідно й автора від своїх героїв. Реалізується цей ефект за допомогою прийому, який саме після Джойсового роману отримав назву «stream of consciousness» («потік свідомості»).

Потоки свідомості трьох героїв показують, що вони постійно концентрують свою увагу на чомусь несуттєвому, що не стосується подолання якихось перешкод чи вирішення важливих життєвих проблем. Навпаки, їхня увага розсіяна, вона перескакує з однієї неістотної деталі на іншу. Це створює вкрай дискретний наратив, фрагментований на нібито непов'язані між собою епізоди. Однак це ще більшою мірою піднімає проблему художньої цілісності

твору; не випадково Джойса часто звинувачували в тому, що він як митець виявився просто неспроможним структурувати великий за обсягом епічний текст. Утім, насправді автор «Улісса» створив цілу систему прийомів і засобів подолання видимої хаотичності включеного у твір колосального за кількістю матеріалу, що мало допомогти читачеві у процесі дефрагментації тексту і знятті тих невизначеностей, що породжував такого роду наратив. Зупинимося на цьому детальніше.

Одним із засобів скріплення оповіді у Джойсовому романі стала структурна узгодженість кожного з 18 епізодів роману з певним епізодом Гомерової «Одіссеї», прямим відсиланням до якої слугувала назва твору. Увівши у роман імпліцитний міф відповідно до принципу «міф у літературі», він актуалізував конфлікт між міфом та історією одного дня життя трьох дублінців. В результаті Леопольд Блум виявився протиставленим Уліссу, Моллі – Пенелопі, Стівен Дедалус – Телемаку, а одноденна історія дублінців перетворилася на міф. Сам роман також став міфом, одночасно сучасним і давнім, стилізованим й оригінальним. Сучасна історія стала, як у міфі, універсальною, а дублінці стали уособлювати всіх сучасних людей: Блум – міщанина, Моллі – жінку, Стівен – інтелектуала. Ба більше, будь-яка подія чи елемент повсякденності за рахунок вигадливо вплетених у розповідь асоціацій виводилися Джойсом із конкретики свого часу і соціального контексту в невизначену в часі й просторі надреальність, створюючи двоїсте відчуття, що описуване відбувається тут і тепер, але й водночас скрізь і завжди. Як дуже точно писав відомий німецький філософ і літературознавець Еріх Ауербах, книжка Джойса «незаперечно спрямована на символічне синтезування об'єкта «будь-хто», «будь-яка людина»» (цит. за : Бандровська 2014, с. 185).

Протиставлення двох міфів, античного і сучасного, в «Уліссі» сприяло художньому ефекту діалогічності сюжету і, разом із тим, його незавершеності, оскільки конфлікт ідей обох міфів («героїчного минулого» і «негероїчного теперішнього») в романі ніяк не вирішується і не зводиться до однієї ідеї. Навпаки, завдяки авторській дистанції по відношенню до всюдисущого експліцитного оповідача, що викладає потоки свідомості героїв, і до імпліцитного оповідача, що за допомогою доволі прозорих алюзій (починаючи з назви роману і назв розділів) нагадує читачеві події Одіссеї; між цими двома міфами встановлюються рівноправні діалогічні відносини.

Перші критики роману помітили діалогічну двозначність роману, але побачили у ньому передусім пародію на сучасне міщанство і, саме в такому ключі розуміючи універсальний характер роману, звели до цього ідею твору. Водночас мало місце усвідомлення того, що такий висновок ніяк не

узгоджується з благородними ідеями Одиссеї, а монологічний підхід вимагає синтезу ідей обох міфів, тому часто критики «Улісса» намагалися мінімізувати роль Одиссеї у романі, заявляючи, що відповідності між романом та міфом мають суто формальний характер.

Важливо, що Джойс ніяк прямо не демонструє «деградацію» сучасності по відношенню до минулого. Відповідно, і Блум не є героїко-комічним персонажем, а якщо він таким іноді й здається, то зовсім не так, як у бурлескних творах на кшталт «Енеїди» І.П. Котляревського. Паралелі між буденною сучасністю і героїчною епохою проводяться за подвійним планом, одночасно серйозним і бурлескним. Посередність Блума порівняно з Уліссом чи його сміливість перед лицем сміховинних противників все рівно не роблять його смішним. Насправді, він є амбівалентним персонажем, одночасно тривіальним і міфічним, сучасним і універсальним. Отже, Джойсова форма зіставлення з «Одіссеєю» завжди залишається імпліцитною, і це один із засобів як творення художньої невизначеності, так і її подання за рахунок читацької активності у ставленні до міфу і сучасності.

За відсутності контролю з боку наратора Джойс намагається відтворити картину свого роду «транскрибованої» свідомості, хаотичної спонтанності чуттєво-мислинних рефлексій людини. Відтак виникає ілюзія моментального зрізу людської психіки, неупорядкованого переплетення в ній найрізноманітніших фрагментів мислення, що мають форму образів, уявлень, картин тощо. Потік свідомості героїв сповнений безлічі деталей, натяків, недомовленостей, метафор, асоціацій, психологічних паралелізмів, які безперервно й вигадливо сплітаються й імпліцитно взаємодіють між собою. Це ще більше посилює враження безконфліктності розгортання подій, чи, точніше, переведення конфлікту у внутрішньо-психологічну сферу. Крім того, асоціації, на основі яких побудований Джойсів потік свідомості, залишають широкий простір для різних інтерпретацій окремих частин твору і його загальної художньої концепції.

Внаслідок послідовного запровадження прийому потоку свідомості роман і набуває сюжетної фрагментарності. Однак видима невпорядкованість насправді не є художнім хаосом, у чому, як було зазначено вище, звинувачували Джойса перші критики його роману. Як стверджують дослідники, автор «Улісса» надзвичайно ретельно вибудовував свій текст, наполегливо прокреслював між нібито різнорідними фрагментами лінії зв'язування і смислового паралелізму, спрямовуючи таким чином сприйняття тексту й актуалізуючи читацьку співтворчість (див. : Кеба 2005, с. 128).

Зазвичай у випадку фрагментарності та авторських варіантів її впорядкування говорять про монтаж. Зокрема, відомий кінорежисер Сергій Ейзенштейн уважав, що роман Джойса став ілюстрацією і доказом його кінематографічної теорії монтажу. Він називав публікацію «Улісса» найцікавішою для кінематографа літературною подією і навіть планував екранізувати роман. Однак значущість монтажу як композиційного принципу Джойса не знімає питання про те, яким чином автор перетворює поверхневу хаотичність представленого в тексті матеріалу у художню цілісність літературного твору і якими орієнтирами має керуватися читач, аби перетворити в процесі рецепції видимий хаос зображеного на збалансовану художню систему, за якою стоїть авторська концепція світу і людини.

Таким засобом перетворення хаосу реальності на космос художності у Джойса, як переконливо продемонстрував О. Кеба (Кеба 2005), стає мотив. На відміну від традиційного розуміння мотиву як найменшої структурної одиниці сюжету (Олександр О. Веселовський), сучасне літературознавство виводить мотив на рівень макроструктури літературного твору. Загальновизнаним показником мотиву вважається його повторюваність. Так, Б. Гаспаров зазначає: «У ролі мотиву у творі може виступати будь-який феномен, будь-яка значеннева «пляма» – подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, вимовлене слово, фарба, звук і т. ін.; єдине, що визначає мотив, – це його репродукція в тексті, так що, на відміну від традиційної сюжетної оповіді, де заздалегідь більш-менш визначено, що можна вважати дискретними компонентами («персонажами» чи «подіями»), тут не існує заданого «алфавіту» – він формується безпосередньо в розгортанні структури і через структуру...» (Цит. за : Кеба 2005, с. 126).

В «Уліссі» практично будь-яка одиниця тексту здатна перетворитися на мотив у вищезазначеному сенсі: предметна деталь (наприклад, мило в кишені Блума чи ціпок Стівена); фрагмент спогадів (Блум про свого померлого сина, Стівен про останню розмову з матір'ю); елемент пейзажу (палестинські гаї у візіях Блума; приплив на березі Дублінської затоки у сприйнятті Стівена); словесна деталь («metempsychosis/met him pikehoses»; «the stream of life»; «seaside girls»; «naughty boy»). Усі ці повторювані елементи тексту так чи інакше втілюють центральну ідею роману – ідею коловороту, циклічної повторюваності всього суцього (Кеба 2005, с. 126-127).

Мотивність стає універсальним принципом організації наративу. Сам по собі той чи той мотив може інтерпретуватися як елемент змісту (наприклад, в «Уліссі» мотивом, що об'єднує плани Дедала і Блума, є мотив батьківства, оскільки для них обох зв'язок «батько-син» є найсуттєвішим в усвідомленні

свого місця у світі). Однак у загальній художній системі твору мотив виступає елементом форми, оскільки за його допомогою відбувається скріплення різних фрагментів тексту у читацькому сприйнятті. При цьому мотив, виконуючи функцію рецептивного регулятора, не відмінняє змістової невизначеності твору, оскільки в ньому нічого остаточно не завершується, і сюжет набуває, порівняно з класичною літературою, нового, не подієво-конфліктного, а внутрішньо-психологічного виміру.

Мотив у «потоці свідомості» реалізується через асоціативність як основну засаду людського мислення. Дослідники відзначають, що «техніка вільних асоціацій, яку Фройд описує в книжці «Психопатологія буденного життя» <...> дуже нагадує мотивний аналіз...» (Цит. за: Мітроусова 2012, с.84). Так, рух свідомості починається від предмета і направлений до його суті, що проявляє себе у свідомості героя; у такому випадку асоціація – не тільки функціональний принцип організації художнього тексту, але й засіб подальшого розвитку мотиву в тексті. Прикладом такої асоціації є довгий ланцюг думок в розділі «Протей», викликаний у Стівена спогляданням групи людей, що сходять схилом берега Дублінської затоки. Помітивши знайому акушерку, Стівен згадує ту її «посестру», що сприяла його власному народженню, і момент появи на світ нової людини інтерпретується ним як «творення з нічого» (Джойс 2015, с. 38), в оригіналі – «creation from nothing» (Joyce 1961, p. 37). Сумка акушерки дає поштовх дивовижним фантазіям: в уяві Стівена виникає людський ембріон із пуповиною, яка перетворюється на такий собі телефонний кабель, що поєднує усіх живих. Думки про пуповину викликають до життя образи містиків, що стають ченцями і намагаються спогляданням пупка встановити зв'язок із космосом. У свідомості зринають Адам із Євою без пупків, оскільки їх створили, а не народили; живіт Єви спершу нагадує Стівенові щит, а потім купу білого борошна з «безсмертною пшениці, що родить від віку й до віку» (там само). Від Єви уява Стівена веде до первородного гріха й знову до власного народження, до Бога, який захотів його появи, до Арія, одного з засновників християнської єретичної течії аріяства, в якій заперечувався християнський догмат про те, що Бог-Син Ісус Христос є єдиносутнім Богові-Отцеві, і стверджувалося, що Христос, хоча і є Сином Божим, у Божественній ієрархії нижчий за Бога-Отця. В якийсь момент морський вітер і хвилі перебивають асоціативні стрибки мисленнєвого процесу героя. Він ніби повертається до оточуючого його світу, що засвідчує фраза: «Навколо загравав вітерець, свіжий, кусючий» (Джойс 2015, с. 38); (порівн. в оригінальному тексті: «airs romped around him, nipping and eager airs...» (Joyce 1961, 38).

Таким чином, фрагментарність як основна особливість сюжету роману Дж. Джойса «Улісс» є важливим чинником творення поетики невизначеності. При цьому сюжетна фрагментарність, що долається за допомогою мотивного принципу розповіді, корелює у творі із асоціативним принципом образності, викликаючи до життя фундаментальну ознаку Джойсового стилю – потік свідомості.

2.2.2. Організація хронотопу в романі В. Вулф «На маяк» у контексті модерністської поетики

У процесі вивчення модерністської невизначеності заслуговують на особливу увагу принципи часо-просторової організації творів. Внаслідок синхронного формування нового розуміння часу в межах науки, філософії й гуманітаристики художня література вдається до переосмислення місця і ролі часопростору в концепції буття. Як пише Ольга Бандровська, у творах модерністських письменників «формується новий погляд на життя з його внутрішньою співприсутністю всіх моментів буття людини. Письменники не лише змінюють лінійний прогресуючий хід часу, а й художньо осягають ту проблематику часу, яка знайде пізніше відображення в синергетичній моделі І. Пригожина» (Бандровська 2014, с. 33). При цьому варто зазначити, що задовго до Іллі Пригожина Фрідріх Ніцше у праці «Народження трагедії із духу музики» характеризує сутність і буття як такого, і психіки людини, і мистецтва через поєднання аполонівського і діонісійського первнів, тобто акцентує складну сув'язь порядку й хаосу, раціональності й ірраціональності, лінійності і фрагментарності, визначеності й невизначеності.

Основною функцією «нового» літературного хронотопу стає відображення процесів внутрішньої свідомості, які постають фрагментованими і невизначеними, тому потребують читацького декодування. Достатньо очевидно ця риса художньої структури модерністського роману проявляється у творчості В. Вулф. Розглянемо її на прикладі роману «На маяк».

У працях дослідників творчості В. Вулф (див. : Fleishman 1975; McNichol 1990; Segal 1990), які торкаються проблематики часової організації оповіді у творах письменниці, акцентується увага на ролі часу як засобу передачі процесу «потіку свідомості» й аналізуються механізми розподілого суміщення різних часових планів.

Характеризуючи часовий вимір буття в романі «На Маяк», можна помітити певний синтез двох видів часу, що відображають існування людини у двох світах: з одного боку, лінійний час, де чітко розмежовані минуле, теперішнє і майбутнє; з другого боку – внутрішній час, з нескінченним багатством проявів

фантазії і хаотичного «потоків свідомості» персонажів. Роман акцентує своєрідний дуалістичний «конфлікт» в існуванні цих двох різних світів.

Вірджинія Вулф намагається показати двоєдиність двох видів часу, що в художньому передбачає паралельний опис подій у двох часових ракурсах: реальному (лінійному) часі і «внутрішньому» (психологічному). До подій, які відбуваються у реальному часі, поза межами свідомостей героїв, відносимо розмови і підготовку членів сім'ї Ремзі до подорожі на маяк і здійснення самої подорожі. Характерною особливістю оповіді у романі є те, що плин реального часу не відзначається конкретикою, про що свідчить повна відсутність вказівок автора на точний час; про реальний час дізнаємось через суб'єктивні спостереження героїв, описи природних явищ, речі матеріального світу (наприклад, свічки на столі в епізоді сімейної вечери). На фоні незначних подій зовнішнього буття персонажів, на яких ніби й не акцентується увага читача, значно більш насиченим виявляється «внутрішній час» свідомості персонажів. Тут немає чітких граней між минулим, теперішнім і майбутнім. «Потік свідомості» – мимовільний, аструктурований процес, який являє собою водночас і воскресіння у пам'яті минулого, і відчуття теперішнього, і фантазії майбутнього. «Внутрішній час» визначає зміст свідомості персонажів, а отже, і зміст розповіді.

Таке розуміння внутрішнього світу людини наближає хронотоп роману В. Вулф до Бергсонівської концепції «часу-свідомості» або «часу-тривалості».

Центральним для філософії А. Бергсона є концепція дуалістичної природи часу. За А. Бергсоном, існує час як щось загальне (*temps*), опосередковане об'єктивною дійсністю, і «тривалість» (*durée*) — суб'єктивно-психологічний і разом з тим конкретний час, який концентрує в одній точці теперішнього все життя людини. «Тривалість», пише Бергсон, – «це безперервний поступ минулого, яке вбирає в себе майбутнє й розбухає, просуваючись уперед. Поки минуле безупинно росте, воно зберігається на невизначений час. <...> нагромадження минулого на минуле відбувається без перепочинку. Насправді, минуле зберігається само собою, автоматично. Воно все ціле є щомиті поряд з нами: все, що ми подумали, відчули, бажали від найранішого дитинства, є тут; воно навалилося на теперішнє, яке незабаром приєднається до нього, воно тисне на двері свідомості, яка воліла б залишити його зовні...» (Бергсон 2010, с. 12-13).

Варіанти художньої інтерпретації Бергсонівської концепції часу в творчості В. Вулф запропоновані у вище згаданих працях Н.Сегал і С. МакНікол. Так, С. МакНікол зазначає, що письменниця вводить у художній твір два види часу: «реального» часу (часу буденного існування людей і речей, і

«психологічного» часу, коли, звільняючись на певний момент від дійсності, людина відчуває бескінечність, те, що вище за реальний час (McNichol 1990, р.32). Подібну думку висловлює і Н.Сегал, стверджуючи, що експериментування В. Вулф із часом базується на Бергсонівському філософському вченні про інтуїцію та інтуїтивне відчуття часу людиною (Segal 1990, р.94).

Окрім синтезу двох часів, описаного вище, у романі «На Маяк» В.Вулф символізує час. Можна стверджувати, що час як засіб створення символізації є універсальним ключовим принципом для всієї книги. Письменниця саме через часові параметри дії показує важливі зміни у свідомості персонажів і в їхньому житті.

Роман складається з трьох частин, у яких послідовно розкривається символізм часових параметрів дії. У першій частині («Вікно») центральним персонажем виступає Місіс Ремзі, навколо якої у реальному часі розгортаються інші події. Місіс Ремзі властиве своєрідне бачення світу, якого не розуміють інші: для неї символом життя є маяк на морі, а також ідея вічності духовного, яку вона переносить у своїх асоціаціях на маяк. Якщо плин часу в думках Місіс Ремзі асоціюється із променем (у тексті роману промінь описується як «the pitiless, the remorseless» (Woolf 1996, р.99) – «безжалісний, неминучий» (тут і далі переклад роману з англійської наш. – В.Ч.), то сама міцність маяка як споруди, що протистоїть вітрам і морю, асоціюється із вічністю — «this peace, this rest, this eternity» (Woolf 1996, р.96) – «цей мир, цей спокій, ця вічність».

Наступним часовим проміжком є друга частина — «Час минає», у якій Місіс Ремзі помирає, але залишається у спогадах всіх, хто її знав. Відбувається її своєрідне «воскресіння» через постійну присутність не тільки й розмовах рідних, але й предметних деталей у будинку, які повертають «час її життя».

Омріяне місіс Ремзі прагнення дістатися маяка втілюється в життя через десять років, що описується у третій частині, названій «Маяк». У першій частині подорож не було здійснено, отже пам'ять про Місіс Ремзі і пов'язаний із нею маяк змушують членів сім'ї повернутись до будинку. Вони згадують минулі часи, і образ Місіс Ремзі підводить твір до кульмінаційного моменту: Лілі Бріско завершує картину, яку вона малює увесь час її перебування із сім'єю Ремзі, а Містер Ремзі таки потрапляє на маяк. Героям вдається віднайти гармонію і досягти того, чого вони так довго прагнули, і Місіс Ремзі допомагає їм у цьому, тим самим стверджуючи тріумф життя над смертю.

Померлим завжди є місце у серцях живих, вони ніби залишаються поруч і дають поштовх до здійснення задумів і проектів. Така ідея, що її передано у

романі за допомогою асоціацій пам'яті із використанням символізації, наповнює твір філософським змістом.

У романі «На Маяк» помітною є така особливість оповіді, як організація всіх ключових подій реального часу і важливих періодів життя героїв відповідно до динаміки природного циклу, функцією якого є послідовне розгортання сюжетних подій у часі. Відтак схема природного циклу перетворюється на формулу сюжету, яка має початок, середину і кінець і схожа на життя людини. Можна визначити, в який саме проміжок часу має місце той чи інший епізод, і простежити більш детально цю закономірність у розгортанні сюжету роману.

Події першої частини розгортаються ранньої осені, перед Першою Світовою війною, починаються зранку і закінчуються ввечері того самого дня. Часовий проміжок тут складає період, що відповідає схемі «ранок — обід — вечір».

У другій частині роману письменниця також послуговується вище зазначеним прийомом, описуючи зміни пір року. Часовий проміжок між першою та третьою частинами роману складає десять років, а отже про події з життя сім'ї Ремзі. про Першу Світову війну, занедбаний будинок автор згадує на фоні описів пір року, які нагадують про плин реального часу. Смерть забирає життя Місіс Ремзі. про що сторонній оповідач повідомляє у ремарці на фоні опису ночі. Автор проводить паралелі із людським життям і природними явищами, тому у цій схемі смерть людини відповідає ночі.

Таким чином, у другій частині аспект темпоральності виражений об'єктивним оповідачем через описи частин дня і ночі. Наприклад, своєрідне «ущільнення» часу досягається створенням образу вселенської безкінечної темряви, що складається з багатьох ночей, які змінюють одна одну:

«But what after all is one night? A short space, especially when the darkness dims so soon... Night, however, succeeds to night» (Woolf 1996, p.190) – «Але що таке врешті-решт одна ніч? Короткий проміжок часу, особливо коли темрява насувається так швидко...Одна ніч змінює іншу».

Подібне сприйняття ночі як вічної темряви акцентується в іншому місці роману: «The long night seemed to have set in...» (Woolf 1996, p. 204) – «Здається, спустилася довга ніч...».

У третій частині сюжет ніби повертається до першої, хоча у ній описуються події зовсім іншого дня, через десять років після того, що відбувалося на початку твору. Вранці Ремзі прибувають у будинок з метою здійснити задуману подорож. Твір закінчується втіленням задумів героїв у життя — у середині того ж дня Ремзі прибувають на маяк.

Звернення письменниці до природного циклу, виконуючи функцію скріплення оповіді і забезпечення зв'язності фабульних подій, прояснює певні моменти визначеності в сюжеті роману. Закріплення подій за фазами природного циклу виступає своєрідним прийомом для створення цілісності тексту і в часовому, і в змістовому планах. Такий прийом є своєрідною «рамкою» оповіді.

Не менш істотною у романі «На Маяк» є роль темпоральності в організації нарративу. В основу роману покладений принцип змінної фокалізації, основними центрами якої виступають точки зору місис Ремзі і Лілі Бріско, відповідно до основних сюжетних ліній роману: подорожі до маяка (реальної і уявної) і написання Лілі Бріско картини. В обох випадках авторка використовує також прийом «потoku свідомості», в якому відображається періодичне повернення до ранніх точок зору із накладанням на них нової інформації— персонажі постійно згадують про картину і маяк і водночас осмислюють життя.

Безособовий наратор поперемінно приймає точку зору кожного окремого героя, тому він обмежений у часі, не забігає уперед і не повідомляє про майбутні події. За умови такої інтерференції точок зору розповідача і персонажів всі події і думки в часовому плані розгортаються у «потoci свідомості».

У творі чітко простежується різниця між часом розповіді («time of narration») і внутрішнім часом того, про що йдеться («narrated time»). Час розповіді, саме представлення подій відповідає об'єктивному часові реальної дійсності, тобто проміжку часу тривалістю в два дні, яких розділяють декілька років. Опис самих подій у свідомості героїв і власне «потік свідомості» — це внутрішній час, який займає значно довший період, оскільки передає все життя героїв в один теперішній зафіксований момент буття. Так, у першій частині за один день дізнаємось про події минулого в житті персонажів, а в кінці третьої частини за два дні і декілька років спостерігаємо зміну внутрішнього світу окремого героя. Тут часова організація являє собою сплетення часових ліній, ціла картина створюється із розрізнених «калейдоскопічних» моментів у часі, які хронологічно не пов'язані із зовнішніми сюжетними подіями. У процесі розгортання оповіді простежується динаміка переходу від минулого часового плану до теперішнього з одночасним переключенням уваги на свідомості різних персонажів. Українська дослідниця часу в модерністському романі, хоч і не аналізує роман «На маяк», робить, на наш погляд, переконливе узагальнення щодо цього аспекту романної поетики В. Вулф: «...її герої діють і відчують час суб'єктивно. Для персонажів романів Вулф час є не впорядкованою множиною дискретних фрагментів, а постійним продовженням

попереднього досвіду, який оживлює пам'ять. Жінки є носіями цього нового типу темпоральності, пов'язаного не з диктатом рацію, а з інтуїтивним осягненням життя» (Романцова 2018, с. 192)

Таким чином, темпоральні аспекти організації розповіді у романі В.Вулф «На Маяк» віддзеркалюють своєрідність синтезу двох видів часу – «реального і «суб'єктивного» (внутрішнього часу свідомості, «довготривалого» часу). Послуговуючись таким прийомом синтезу, письменниця паралельно зіставляє суб'єктивну часову еволюцію внутрішнього світу кожного героя і лінійний відлік часу буденного існування речей. У реальному часі мають місце події зовнішнього світу, це події двох днів і інтервалом у декілька років між ними: внутрішній час — своєрідна біографічна і психологічна історія кожного персонажа. Події зовнішнього часу є фоном і каталізатором для екскурсу у «довготривалість» «потoku свідомості». У структурі оповіді існує розбіжність між часом наратування і часом наратованого. Час наратування коротший, а час наратованого — це все, що відноситься до процесів, що протікають у свідомості персонажів; він вирізняється довготривалістю, оскільки є переплетенням всіх часових планів, як минулого, так і теперішнього. Відтак час виконує функцію скріплення дискретно-фрагментарного тексту.

2.2.3. Наративна організація тексту в системі імпліцитних смислів у романі Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі»

Від початку відкриття Америки цей край асоціюють із безмежними перспективами, які відкривала свобода реалізації здібностей та можливостей непересічній особистості. Пізніше сформувалася так звана «американська мрія», що стала предметом художнього осмислення багатьох письменників США. Особливо актуальним цей процес став у ХХ столітті, коли Америка переживала час шаленого розквіту, зростання добробуту і водночас гоніння за багатством, крах ідеалів, холодний прагматизм.

Промислове піднесення 1920-х рр. у США покращило економічне становище різних прошарків населення, хоча й далеко не всіх. Пропаганда, преса, урядовці стверджували, що країна вийшла на шлях безкризового розвитку, знайшла рецепт «вічного процвітання», а отже, кожний, хто невпинно працює, може стати багатим. Країну охопила лихоманка своєрідного «грошового божевілля» – усі та на усьому намагалися «робити гроші». Люди ризикували своїми останніми заощадженнями на фондових біржах з надією швидко розбагатіти. У країні процвітала не тільки економіка, але й хабарництво, рекет, торгівля наркотиками, злочинність, діяв «сухий

закон», проте споживання алкоголю збільшилося в декілька разів. У багатьох барах нелегально продавалися спиртні напої (Сич 2003, с. 14-18).

То був період «несамовитих двадцятих», який один американський критик охарактеризував «настільки ж дратівливим, наскільки і цікавим, дурним і глибоким одночасно, повчальним і абсурдним» (Давиденко 2007, с. 193). Інакше його називали «віком джазу», запозичивши назву зі збірки оповідань Ф.С. Фіцджеральда «Казки віку джазу». А найбільш виразною художньою ілюстрацією цього віку визнають роман Фіцджеральда «Великий Гетсбі». Ще за життя письменника критики назвуть цей роман найкращим у його доробку, пізніше включатимуть його до рейтингів «найкращих книг», один з яких він очолить (Book awards).

На перший погляд, у романі «Великий Гетсбі» немає епічного простору, розвиненого сюжету, широкого кола героїв, експериментів із літературною технікою. Можна говорити про те, що мова твору багата на синоніми і антоніми, використання численних порівнянь і метафор при описі різних ситуацій і персонажів, повторювання «ключових слів» у різних контекстах, та не це визначає роль і місце даного роману в новітньому літературному процесі. За всієї зовнішньої простоти сюжету і поетики, «Великий Гетсбі» містить у собі численні загадки і «білі плями», що дозволяє розглядати його в контексті модерністського новаторства.

Поетика невизначеності в романі Фіцджеральда зумовлюється насамперед складністю й загадковістю постаті персонажа, ім'я якого дає назву твору. А характер головного героя, в свою чергу, окрім поведінкової сфери, мовлення та безпосередніх оцінок і характеристик інших персонажів, у свідомості читача формується за рахунок сюжетно-композиційних особливостей.

На поверхні фабульної лінії, яку дуже легко відтворити, читач дізнається, що Джей Гетсбі, який повернувся з війни і неймовірно розбагатів, бажає повернути кохання Дейзі – молодій жінки, в яку він був безмежно закоханим до війни і мав від неї певну взаємність. Дейзі не дочекалась Джея і вийшла заміж за молодого товстосума Тома Б'юкенена. Гетсбі поновлює за допомогою Ніка Каррауея знайомство з Дейзі і майже досягає своєї мети, але врешті-решт його плани ламаються. Після розмови з Дейзі і Томом, яка мала поставити всі крапки над «і», Джей і Дейзі повертаються із Нью-Йорка, і його автівка, керована Дейзі, збиває на смерть Міртл Вільсон, дружину власника автомаєстерні й коханку Тома. Джордж Вільсон, який і до того буквально хворіє через зраду дружини, вважає, за підказкою Тома Б'юкенена, що Міртл була коханкою Гетсбі і саме він її убив, стріляє в нього з рушниці, а потім вкорочує віку й собі самому. Так виглядає сюжет роману Гетсбі у найбільш

загальному і скороченому вигляді. Проте в романі є ціла низка «загадкових» вчинків різних персонажів, які одержують пояснення далеко не відразу.

Створення образу «загадкового» героя досягається найрізноманітнішими прийомами, зокрема й структурного характеру. Так, у романі є чимало епізодів, що затримують розвиток дії – так звана ретардація, яка необхідна не тільки для того, щоб розрядити наповненість майже детективної фабули подіями, але й для того, щоб зробити логічними й наративно підготовленими кульмінаційні моменти розвитку дії. Перші, експозиційні розділи роману мають дещо сповільнений темп, створюючи необхідний «фон», що допомагає читачеві вживатися в розповідь і розібратися в минулому ще тільки окреслених персонажів. Водночас уже тут фіксуються предметні образи, які в подальшому відіграватимуть важливу роль у формуванні системи символів: Схід – Захід, квітуча різнобарвна замська природа – занедбаний і чорнобілий цивілізаційний простір міста.

Дослідники роману неодноразово відзначали оманливу простоту його композиції. Так, Ю. Лідський вказував, що особливість художньої організації «Великого Гетсбі» полягає, «по-перше, в наявності низки паралельних, ніби переплетених мотивів, що проходять через всю розповідь, інколи менш значних, але архітектонічно і змістовно важливих, по-друге, у наявності двох рівнів композиції, і в наявності «вступу» і «закінчення», які ніби охоплюють всю розповідь кільцем і виявляються характерними саме для даного жанрового різновиду роману» (Лидский 1982, с. 193).

Велике значення в романі має пролог, хоча структурно його слід назвати умовним – через те, що композиційно він є частиною першого розділу. Він не тільки передбачає основний розвиток подій і характерів (перша згадка про Гетсбі), але й зміст попередніх подій. Наче й не словами наратора, а самого автора акцентується увагу на унікальності головного героя: «Якщо міряти особистість напругою її поривань, то він був особистістю надзвичайною, наділеною якоюсь загостреною чутливістю до всього, що може пообіцяти йому життя...» (Фіцджеральд 1975, с. 6).

Згодом цей сюжетно-композиційний прийом відіграватиме велику роль у створенні образу Гетсбі, насамперед у формуванні ореолу таємничості навколо нього. Водночас у пролозі виділяються ті суперечності, що стануть частиною змалювання головного героя: його критика й водночас захоплення ним. Крім того, однією короткою характеристикою зіштовхується два лики наратора «минулого» і «теперішнього»: «З мене досить уже було розгульних екскурсій з відвіданням потаємних закутків людської душі. Тільки для Гетсбі,

людини, ім'ям якої названа ця книжка, я робив виняток,— для Гетсбі, котрий уособлював усе те, що я глибоко зневажаю...» (Фіцджеральд 1975, с. 6).

Цікаво, що хронотоп роману, попри його абсолютну прозорість (де і коли відбуваються події позначаються конкретними датуваннями і зазначенням локацій) також містить в собі ознаки невизначеності, виходячи у Великий Час і Простір Людського Буття. Ось як описується прощальний вечір Джея і Дейзі перед його відправкою на фронт: «Лагідне світло з вікон стиха гуло, ллючись у темряву, і щось роїлось і снувалось у небі серед зірок. Краєчком ока Гетсбі бачив, що плити тротуару — це, власне, не плити, а шаблі драбини, яка сягає потаємного місця понад деревами; він міг би вибратися туди драбиною, якби вибирався сам, і там, припавши до сосків самої богині життя, ковтнути її чудодійного молока...» (Фіцджеральд 1975, с. 89).

Ознак символічності набувають топоніми Схід і Захід. Так, у першому розділі тема Сходу і Заходу ніби сама по собі підіймається у бесіді Ніка з Дейзі, Томом і Джордан, коли вони обговорюють переваги життя в Нью-Йорку, тобто на сході Америки. В останньому розділі роману Нік згадує Середній Захід свого дитинства, і спогади його знебарвлені лірико-романтичним тоном, який має свою аналогію у першому розділі. Втім, для дорослого Ніка моральна оцінка Заходу виявляється по-своєму негативною, як і оцінка Сходу, причому принципова спільність переважає над непринциповими відмінностями одного району від іншого. Саме тому у розповіді Ніка Схід і Захід переплітаються нарешті так, що доводиться говорити про них у єдиному абзаці: «Навіть тоді, коли Схід особливо вабив мене, коли я найгостріше усвідомлював його перевагу над змученими, розбухлими, розхристаними містами по той бік річки Огайо, де головне заняття полягає в тому, щоб перетирати на зубах геть усіх, за винятком хіба малих дітей і немічних старих, — навіть тоді Схід видавався мені в чомусь потворним. Вест-Егг і досі мариться мені в снах, схожих на нічну сцену пензля Ель Греко: скупчення будинків одноманітної і водночас химерної архітектури, скулених під похмурим, навислим небом, у якому тьмяно світиться диск місяця. На передньому плані четверо похмурих чоловіків у фраках несуть ноші, на яких лежить п'яна жінка в білій вечірній сукні. Її рука звисає і на пальцях холодно мерехтять діаманти. Урочисто мовчазні чоловіки завертають до якогось будинку, — не того, який їм потрібен. Але ніхто не знає імені жінки, і нікого це не обходить...» (Фіцджеральд 1975, с. 139-140).

Одним із головних героїв і водночас наратором роману є тридцятирічний Нік Каррауей, уродженець Середнього Заходу, син поважаних батьків, випускник престижного університету, учасник Першої світової війни. У

повоєнний час, навесні 1922 року, він приїздить до Нью-Йорка вивчати банківську справу, хоча у глибині душі мріє про письменництво. Оце й усе, що читачу відомо про нього. У творі відсутній опис зовнішності героя, немає даних про його дитинство, немає інформації про його взаємини з родиною, лише натяки: «Я належу до заможної родини... Каррауеї – це, власне, цілий клан...» (Фіцджеральд 1975, с. 7), «Мої численні тітки й дядьки обговорювали це питання...» (там само), «Батько погодився протягом року оплачувати мої рахунки...» (там само, с. 8). Герой оповитий таємністю, пустотами біографії, невизначеністю, яку читач має заповнити сам, витягнути з тіні минуле і майбутнє. Завдяки Ніку ми втягуємось в життя американських багатіїв, він – кузен Дейзі Б'юкенен, однокурсник Тома Б'юкенена та новий сусід і друг Джея Гетсбі. Нік – типовий американський представник «втраченого покоління», повністю поглиненого моральними проблемами.

Нік – особистість, очима якої читач бачить усі події. Він поступово дізнається сам і розкриває читачеві історію кохання Гетсбі і Дейзі, є очевидцем їхніх стосунків після відновлення знайомства, свідком зростання надій і краху головного героя. У фіналі твору стає зрозумілим, що Нік був єдиним другом Джея Гетсбі. Відтак можна констатувати, що Нік не тільки є зв'язною ланкою між минулим і теперішнім у хронотопі роману, але він також концентрує систему персонажів «Великого Гетсбі».

Джей Гетсбі – герой, життя якого з самого початку покрите ореолом загадковості, лише поступово виринають фрагменти з минулого і теперішнього. Таємничість героя породжує дивні плітки, якими облутано його ім'я: вбивця, німецький шпигун, племінник генерала Гінденбурга. Навіть перші його зустрічі з читачами на сторінках роману нічого не прояснюють, а, навпаки, додають таємничості і викликають сумнів у тих, хто його слухає: (порівн.: «Виріс я в Америці, але вчився в Оксфорді, за сімейною традицією. Всі мої предки віддавна вчилися в Оксфорді.

Він скося глянув на мене — і я зрозумів, чому Джордан Бейкер вирішила, що він бреше. Слова «вчився в Оксфорді» він проказав скоромовкою, немов боячись ними подавитися, немов вони вже колись застрявали йому в горлі. І сумнів цей підірвав мою довіру до нього, і я подумав: може, в його минулому і справді ховається якась зловісна таємниця...» (Фіцджеральд 1975, с. 53). Попри те, що Гетсбі веде відкритий і навіть епатажний спосіб життя, влаштовуючи грандіозні вечірки, на які запрошує найвідоміших у Нью-Йорку людей й уникаючи спілкування з ними, він ретельно приховує своє особисте життя й особливо минуле від людських очей. Наратор, стикаючись із суперечностями в поведінці Гетсбі, вважає, що той просто не вміє триматися

на людях. З часом завіса таємничості над його минулим піднімається, але все ж пробіли й сумніви щодо достовірності окремих фактів залишаються. Ф. С. Фіцджеральд так організовує наратив, що змушує наратора, а разом із ним читача, наполегливо шукати заповнення цих пробілів. Видавець Макс Перкінс, прочитавши рукопис, надісланий автором з Парижа, порадив чіткіше окреслити постать головного героя, на що Фіцджеральд відповів йому: «Дивно, але розпливчастість, яка притаманна Гетсбі, виявилася саме тим, що потрібно...» (Фіцджеральд 1971, с. 62-163).

Загадковості головному героєві роману додає і його ім'я. У повному варіанті – Джей Гетсбі – воно з'являється лише у третьому розділі, а справжнє ім'я героя Джеймс Гетц повідомляється читачеві аж у 6 розділі, в якому фрагментарно подається історію життя загадкового персонажа. Важливо зазначити, що ця частина біографії головного героя стає відомою читачеві зі слів Ніка Карравея, і він при цьому підкреслює, що Гетсбі розповів йому про роботу на яхті Дена Коді вже після того, як чутки про його походження та загадкове сходження до багатства поширилися по всьому Нью-Йорку і вийшли за його межі. Знаменно, що ця частина розповіді Ніка починається зі слова «певно», що вказує на недостойно верифіковану інформацію: «Певно, це ім'я він придумав для себе задовго до того. Батьки його, невдатні фермери, насилу зводили кінці з кінцями — в уяві він, власне, ніколи не визнавав їх своїми батьками. По суті, Джей Гетсбі з Вест-Егга, Лонг-Айленд, був утіленням його ідеального уявлення про власну особу. Він був сином божим — якщо ці слова взагалі щось означають, то вони означають саме це — і, виконуючи волю Вітця свого, мав служити всюдисущій, вульгарній і облудній красі. Отож він і вигадав собі Джея Гетсбі, наділивши його всіма тими ідеальними рисами, які існують в уяві сімнадцятирічного хлопчини, і тій своїй вигадці залишився вірний до кінця...» (Фіцджеральд 1975, с.79).

З цього фрагменту легко можна зрозуміти вибір імені героєм, адже Джеймс походить від біблійного імені Яків (апостол, син Йосипа, родич Христа). Етимологічний словник дає кілька значень імені «Джей»: сойка (птаха), нестерпний балакан, простак, чепурунок, франт (decaying або ironical use of «jau» «flashy dresser»). Зміна імені (Джеймс – Джей) є символом, який сигналізує про значні зміни у характері персонажа. Він змінив своє ім'я у сімнадцять років, коли познайомився з відомим мільйонером Деном Коді і ця подія знаменувала початок його швидкої кар'єри. Джеймс Гетц – це бідний хлопець із північної Дакоти, а Джей Гетсбі – це втілення мрії того ж сімнадцятирічного юнака. Отже, трансформація імені персонажа тягне за собою докорінні зміни у долі самого героя. Його батьки були простими

людьми, що не відповідало ідеалам хлопця. Тому він так легко відхрещується від імені своїх батьків, відчуваючи, що народжений для чогось більшого. Додавання до прізвища суфікса *by* орієнтоване на створення нового соціального статусу людини. Чоловік, який носить таке прізвище, має належати до стародавнього роду. *Gatsby* може бути трансформацією англійського прізвища *Gadsby*, яке означає людину з *Gaddesby* (графство Англії). У такий спосіб має бути підкреслено шляхетне походження головного героя. Ім'я героя часто супроводжує епітет «великий», що, власне, зафіксовано назвою роману. Цікавим є той факт, що прикметник «великий» з'являється в тексті роману лише один раз. Але автор майстерно вплітає в канву тексту інші варіації, що створюють загальну атмосферу величчя всього того, що стикається з образом головного героя, наприклад: *Gatsby's enormous house*, *Gatsby's gorgeous car* і т.ін.

Повертаючись до образу Ніка Карравея та його стосунку до образу головного героя роману, слід також зауважити, що Нік суттєво змінюється впродовж своєї розповіді, відповідно змінюється його ставлення до Гетсбі: від повного несхвалення до визнання морально сумнівних ознак його діяльності другорядними. Погляди Ніка поступово змінюються через те, що його світоглядні засади, життєві установки і моральні принципи на початку роману не збігаються з реальними проблемами. В умовному «пролозі» до роману Нік постає перед читачем як доволі ригористично налаштована людина, але впродовж розповіді він суттєво змінює свої категоричні погляди на тих людей, з якими його зіткнула доля, і загалом на людську природу. Отож двоїсте становище Ніка – спостерігача і дійової особи – дозволяє йому охопити всі сфери зображення в романі у своїх оцінках і розумінні.

Подібно до імені головного героя ім'я наратора також є промовистим. Ім'я Нік (*Nick*), згідно з етимологічним словником, є скороченою формою імені *Nicholas*, що в буквальному розумінні означає: люди-переможці (*victory people*). Поетонім Карравей (*Carraway*) походить від слова *caraway*, що означає «кмин», спецію, яка має приємний аромат і використовується для приготування різних страв. Образ Ніка відіграє важливу роль у сюжетоутворенні роману. Він виступає важливим елементом у розкритті сюжету, як «приправа», як невід'ємний інгредієнт, що сприяє повному розкриттю смакових якостей страви. Злегка гіркий смак кмину символізує прямолінійний характер Ніка, що не відступає від своїх моральних цінностей, а приємний сильний аромат – це його шляхетна натура.

Кохана Гетсбі – Дейзі Б'юкенен, дружина Тома Б'юкенена, також несе в собі ознаки невизначеності. По-перше, попри постійно декларовану

зовнішню красу, в романі не має її чіткого портрету. «Дейзі мала смутне, гарне обличчя, осяяне яскравими очима й яскравими жагучими устами, але чоловікам, які захоплювалися нею, найважче було забути звабу її голосу – ту його милозвучну владність, той тихий придих: «Чуєш?» – немов відлуння великої втіхи, якої вона щойно зазнала, і обіцянка втіхи ще більшої, яка чекає попереду» (Фіцджеральд 1975, с. 17).

Дейзі не випадково є дружиною мільйонера. Гроші й усе, що пов'язано з ними, головним чином визначають її характер та поведінку. Знаковим є і її ім'я. Поетонім Daisy перегукується з прадавнім *dages eage* (*day's eye*) і зазвичай використовується як зменшувальна форма від слова Маргарита (*Margaret*). Маргаритка – квітка, білі пелюстки якої оточують жовту серединку. Білий колір пелюсток – символ невинності, але це лише оманлива зовнішня оболонка. Жовтий колір несе негативну конотацію. Душа Дейзі не знає жалю, вона жорстока. За зовнішньою білою оболонкою ховається темна сторона образу Дейзі. Прізвище чоловіка Б'юкенен додає значущості поетоніму Дейзі, що має викликати асоціацію з образом жінки привабливої, але водночас прагматичної та порожньої. Як квіти ховаються в тіні дерев, так і Дейзі весь час залишається в тіні свого чоловіка.

Чуючи слова Дейзі про Тома, що той «стає мислителем. Він читає різні мудрі книжки з довжелезними словами» (Фіцджеральд 1975, с. 23), читач уявляє недалеку, фальшиву і байдужу особу. І якщо в минулому Дейзі з часом стає менше «білих плям», то її майбутнє – суцільна невизначеність, адже після дорожньо-транспортної пригоди вона просто зникає в нікуди.

Як бачимо, системності поетики невизначеності в романі додає його ретельно продумана антропоніміка. Загалом, згідно з дослідженнями у сфері художньої антропоніміки (Горенко 2008), цей аспект американської літератури виявився напрочуд знаменним. І роман Фіцджеральда яскраво ілюструє цю тенденцію.

Отже, Ф.С. Фіцджеральд вдається до новаторства в сюжеті і наративі – відмовляється від традиційної структури образу персонажу, залишає «невизначені місця». Його оповідач в більшій мірі свідок, спостерігач, ніж учасник подій, що лише спрямовує читача до певних висновків. Завдяки цьому кожен читач має змогу самотійно створити портрет героя, збудувати його життєвий шлях. Такий прийом став одним із центральних прийомів в модерністській літературі ХХ століття. Підсумовуючи найважливіші особливості поетики роману «Великий Гетсбі», можемо стверджувати його незаперечну дотичність до модерністської поетики загалом і поетики невизначеності зокрема.

2.2.4. Підтекст і сугестія невизначеності в романі Е. Гемінгвея «Фієста»

Роман «І сходить сонце» (1926; в пізніших публікаціях – «Фієста») відіграв визначальну роль у творчій еволюції Ернеста Гемінгвея. Саме після цього твору за ним закріпилася репутація речника «втраченого покоління». Один із епіграфів до роману включає фразу про «втрачене покоління», приписувану відомій письменниці і меценату Гертруді Стайн. У цьому романі Гемінгвей вперше апробував стиль, в основі якого було покладено пізніше детально обґрунтований і самим автором, і критиками наразі добре відомий принцип айсберга. Цей принцип передбачав необхідність пропускати (чи упускати) в тексті те, що може бути «доданим» (домисленим) читачем. Згідно з поширеною у критичній літературі думкою, ідея такого роду письма була запропонована Гемінгвеєві його дружиною Гедлі Річардсон, яка вбачала в цьому можливість поглиблення тексту, відкриття чогось прихованого, що стоїть за «зображенням», перебуває «за межами видимого» (Veegel 1988, p. 12).

«Фієста», за загальним визнанням, є найбільш автобіографічним романом Гемінгвея. Його герої мали за прототипів реальних людей із оточення письменника в першій половині 1920-х років; всі вони були представниками того покоління, що, переживши Першу світову війну, відчувало спустошеність і втрату цінностей та ідеалів. Прикметно, що в романі прямо про це говорить другорядний персонаж, повія на ім'я Жоржет: «Хто тепер не хворий! Я теж хвора <...> клятуца війна...» (Хемінгвей 1979, с. 202-203).

Персонажі роману не знають і не хочуть знати, «навіщо існує світ». Як каже Джейк Барнс, протагоніст і наратор твору: «я не хочу знати, навіщо існує світ. Я хочу знати лише, як у ньому жити. Може, навчившись у ньому жити, ти водночас довідаєшся, навіщо він існує...» (Хемінгвей 1979, с. 293). За всім, що роблять герої і що вони обговорюють, явно вгадується відчуття непевності і невизначеності. Безпосередньо у сюжеті роману центром цієї загальної ситуації невизначеності є стосунки Джейка Барнса і леді Брет Ешлі. Очевидно, що вони люблять одне одного, однак їхнє кохання не має майбутнього і, за великим рахунком, є неповноцінним через фізичну неповносправність Джейка внаслідок поранення на війні.

«Беззмістовність» стосунків, що охоплює практично всіх персонажів твору, крім невизначеності їхньої позиції, зумовлена і станом несвободи, в якій вони знаходяться. Це та екзистенціальна несвобода, коли особистість не знає заради чого їй жити, які ідеали сповідувати, потрапляє в залежність від інших людей і обставин.

Видається цілком закономірним, що саме в романі «І сходить сонце»

Гемінгвей досягає адекватності передачі стану світу і стану героїв за допомогою мінімалістичної поетики, або, за більш поширеним визначенням, принципу айсберга. Це проявляється у невизначеності ситуацій, характерів і авторської позиції, «таємному» психологізмі, у тяжінні до діалогічного мовлення, синтаксичних повторів і редукції традиційних зображально-виражальних засобів. «Повтори нескладних синтаксичних структур змушують читацьку свідомість подовгу «кружляти» навколо певного предмета, який зазвичай і залишається неназваним...» (Rovit 1986). Типовим прикладом є ситуація, коли Джейк на мадридському вокзалі проводить Білла, чи не єдину людину з його оточення, з ким йому просто й легко. Стан раптової самотності Джейка при прощанні з Біллом передається описом потяга, який відходить від перону: очі Джейка наче стежать за рухом потяга, і в тому як поступово з його поля зору зникають деталі рухомої картини, передається відчуття раптової порожнечі, що охоплює героя: «Я дивився, як відходить поїзд. Білл стояв коло вікна. Вікно минуло мене, потім поїзд минув, і лишилася порожня колія...» (Хемінгвей 1979, с. 350).

Поетика невизначеності, як вона реалізується в романі «Фієста», має відповідне функціональне призначення. Американські літературознавці Ерл Ровіт і Гаррі Бреннер вважають, що Гемінгвей своїм письмом «розраховує на співпереживання читача; письменник не так прописує ситуацію, скільки дає її контур, «формулу» – те, що Т. С. Еліот в книжці есеїв «Священний ліс» називав «об'єктивним корелятом»...» (Rovit 1986, р. 90). Для Еліота це означало «сукупність речей, ситуацій, подій, які виражають певне конкретне почуття; таке поєднання зовнішніх чинників, що впливають на сенсорний досвід людини, яке миттєво пробуджує певне почуття...» (Eliot 1921). Відзначене зіставлення автора «Фієсти» і автора «Безплідної землі» є вельми показовим, оскільки для обидвох письменників мистецтво зводилося до «творення почуттів», віднаходженню «об'єктивних» чинників збудження потрібної реакції. І ґрунтується подібний «об'єктивізм» на «пропусках», «недомовках». Почуття, яке має виникнути у читача, знаходиться у підводній частині айсберга. А викликати його може саме «об'єктивний корелят» – те, що в тексті є верхівкою айсберга.

Побудований на «недомовках», на ескізності описів, стиль Гемінгвея водночас вражає пластичністю й насиченістю. Візьмемо до прикладу опис містечка в Іспанії, куди Джейк Барнс із друзями прибуває з Парижа, прямуючи до Памплони на кориду: «Вийшовши з крамниці, ми пішли подивитися на собор. ...Собор був гарний, гарний і темний усередині, як іспанські церкви. Потім ми пройшли повз стару фортецю й добралися до будинку Syndicat

d'initiative, від якого мав відходити автобус. Там нам сказали, що автобусний рух розпочнеться тільки з першого липня. Довідавшись у туристичному бюро, скільки беруть за автомобіль до Памплони, ми за чотириста франків найняли машину у великому гаражі біля Міського театру. Вона мала забрати нас із готелю через сорок хвилин, і ми зайшли до знайомого кафе на площі випити кави. Сонце припікало, але в повітрі ще пахло вранішньою прохолодою, і в кафе приємно було сидіти. Знявся вітерець, і відчувалося, що це дихає море. На площі роїлися голуби, й будинки були жовті, ніби їх наскрізь пропекло сонце, й мені не хотілося йти з кафе...» (Хемінгуей 1979, с. 249). Як стверджує Д. Затонський, читач у таких випадках виявляється «оточеним частоколом хемінгуейських реалій» і «захисним муром слів» (Затонський 1979, с. 22), за якими приховується туга героїв і прагнення «справжнього» життя, яким у романі стають корида і риболовля.

Відчуваючи тягар несвободи і невизначеності, персонажі роману підсвідомо прагнуть його скинути. В сюжетному плані це проявляється в епізодах, пов'язаних із коридою, і в тій частині твору, де описана поїздка до Іспанії на фієсту в Памплону. Саме там герої ніби відроджуються до життя і повертають собі відчуття свободи. У цій частині набуває особливого змісту другий епіграф до роману – з Еклезіаста: «Покоління відходить і покоління приходить, а земля віковічно стоїть!» (Хемінгуей 1979, с. 192). В Іспанії герої ніби перевіряються безпосереднім зіткненням із Землею, з Природою, що існують одвіку; їм відкриваються вічні закони життя і смерті, що визначають хід буття. У цьому контексті і корида стає вираженням сутності вічного протистояння людини і смерті, трагедії, що відбувається не в художньому творі чи на театральній сцені, а в самій людині. Тому й таке важливе місце в системі персонажів роману відіграє матадор Педро Ромеро, в якому всі інші, по-перше, бачать утілення хоробрості й життєвої незламності, а, по-друге, підсвідомо відчують, що в його позиції опосередковуються фундаментальні первні буття.

Під час фієсти в Памплоні висвітлюється справжня сутність кожного з персонажів, «спрацьовують» об'єктивні критерії їхніх духовних шукань, коли вони змушені безпосередньо зіткнутися з «вищими цілями» людського життя. Цікаво, що в системі персонажів основний конфлікт «справжнього» й «імітованого» який у «паризьких» розділах реалізується у «підводному» протистоянні Джейка і Кона, в «іспанській» частині різко загостриться зіткненням Педро Ромеро і Бельмонте. Уважне прочитання тексту відкриває актуальність такого паралелізму і виявляє рівень внутрішньої свободи й особистісної значущості Джейка і Педро, остаточно знецінюючи їх опонентів.

Оскільки наративна перспектива у романі віддається Джейкові, читач бачить, що внаслідок «іспанських» подій герой істотно змінюється. Якщо трагедія була спричинена позасуб'єктивними причинами, то гіпотетична «духовна перемога залежить від нього самого» (Williams 1981, p. 40).

Звісно, для Гемінгвея було б неприпустимим однією цією поїздкою змінити світосприйняття Джека. Отримані ним душевні рани йому самому здаються невиліковними. Однак тепер його позиція не здається такою безнадійною. У прихованому протистоянні з Коном він продемонстрував вірність самому собі, непідробність своїх життєвих принципів, натомість Кон остаточно зганьбився, піднявши на поверхню айсберга свою «фіглярську» сутність.

Одним із парадоксів Гемінгвеєвої поетики у «Фієсті» є те, що автор відповідно до обраної наративної стратегії від першоособового наратора доволі часто вибудовує розлогі фрази у форматі внутрішнього мовлення. Однак ця багатослівність не прояснює найголовнішого – трагедії головного героя-розповідача. Яскравим прикладом вказаного парадоксу є епізод, коли Джейк заходить в іспанський католицький собор і намагається помолитися: «Я поміркував, про щоб іще помолитись, і мені спало на думку, що непогано б мати трохи грошей, тож я помолився за те, щоб розбагатіти, а потім почав думати, як же його можна розбагатіти і міркуючи про багатство, згадав графа й подумав, де він тепер, і пошкодував, що не бачив його після того вечора на Монмартрі, й спробував пригадати смішну історію, яку розповіла мені про нього Брет, а що я весь час стояв навколішки, упершись лобом у дерев'яну спинку лави і вважав, що молюся, то мені стало трошки соромно і я пошкодував, що з мене такий кепський католик, але тут-таки вирішив, що зарадити цьому не зможу принаймні тієї хвилини, а може й ніколи, хоча все-таки це велика віра, й добре було б перейнятися нею по справжньому, — може наступного разу, нарешті, переймуся...» (Хемінгуей 1979, с. 254). Попри позірну сповідальність цього внутрішнього монологу, насправді він дуже далекий від самооголення, яке передбачає сповідь. Залишаючись наодинці зі своїми думками, він, як точно коментує Д. Затонський, «уже не може від них утекти, а тому намагається їх обдурити, відтіснити якимсь шлаком спогадів про другорядне, неістотне, навіть зумисно вигадане — як, приміром, оте бажання «розбагатіти». Але й вимучена штучність процесу мислення, і конвульсивне прагнення забути в молитві, і зворушлива неспроможність «пригадати смішну історію» відкривають, викривають перед нами Джейка справжнього. Хоч ім'я Брет лише прослизнуло — немов би скориставшись з хвилинного послаблення самоконтролю — за всім цим потоком вигадки, пустих жалів і

награного інтересу до «грецького графа» стояла Брет, і вся безвихідь Джейкового кохання до неї, і вся його клята невлаштованість у цьому чужому й чужинському світі. Хемінгуєєвська фраза тут несподівано довга. Але ця довжина ніби то не справжня. Період-монстр, що розтягся на добрі півсторінки, легко розчленовується, адже частини його не впливають одна з однієї, утворюючи певну суперечливу й струнку цілісність, а лише одна за одну чіпляються. Проте є тут і свій сенс. Дії саме в послідовній своїй уривчастості не залишають місця для небезпечних думок. Сама ж думка, яка б мала відвертати від головного, повинна зберігати безперервність. Бо після кожної крапки, яку Джейк поставив би у своїй свідомості, загрожує, мов бісеня з табакерки, вигулькнути Брет. А слідом за нею підніметься на поверхню і Джейкова трагедія» (Затонський 1979, с. 23).

Подібну функцію приховування істинного змісту переживань героїв виконує в романі «Фієста» також діалог. Найпростішим варіантом діалогу в епічному тексті можна вважати діалог, який, так само як і драматичний, складається лише з реплік персонажів без мови автора. Проте, на відміну від драматичного діалогу в епосі він, як правило, вписаний у розповідь за допомогою авторського вводу, в якому називаються учасники діалогу та обставини, за яких він відбувається. Авторський ввід є початком діалогу і слугує переходом між мовою наратора і репліками персонажів. Кінцівка діалогу являє собою коментар автора. Якщо діалог формально не має вводу і кінцівки, то їх роль, зазвичай, виконують абзаци, що передують і йдуть після діалогу.

Іншим типом епічного діалогу вважається діалог, який містить не тільки репліки персонажів, але й певну частину мови автора. Використання мови автора може слугувати для позначення невербальних засобів розмовної мови персонажів (міміки, жестів, рухів тіла) з метою акцентування особливого характеру інформації та ставлення до неї учасників діалогу. Авторський коментар у цьому випадку нагадує ремарку в драмі, коли автор подає свої прямі коментарі, що стосуються обстановки, поведінки дійових осіб, їхнього зовнішнього вигляду. В епічному діалозі ця функція розширюється: авторський коментар не тільки констатує дію і називає мовця, а й актуалізує авторську позицію.

Репліки художнього діалогу можуть супроводжуватись «включеною» мовою автора, яка викликана самою реплікою, є близькою їй по темі і займає особливе місце в діалогічній єдності. Сукупність цих ознак дає змогу виділити ще один тип діалогу – діалог, який складається із реплік персонажів і супроводжується «включеною» мовою автора. Цей тип діалогу є найскладнішим і водночас найпоширенішим видом епічного діалогу. Його

можна назвати комбінованим діалогом, в рамках якого відбувається складна взаємодія мови автора і власне реплік персонажів; репліки можуть супроводжуватись коментарем автора, окрема їх частина може замінюватись мовою наратора (так званий «переказ реплік»); крім того, в комбінованому діалозі можуть використовуватись окремі фрагменти мови наратора, які містять оцінку, коментар не тільки реплік персонажів, але й їхніх вчинків.

Повертаючись до Гемінгвея, відзначимо, що діалог, як зізнавався письменник, завжди легко давався йому. Але було б помилковим вважати, що це просто натуралістичний запис буденних розмов. Навпаки, це особливий вид зовні простого, проте ретельно обдуманого відбору фактів. Ланцюжок коротких, не пов'язаних між собою фраз виконує головне завдання – показати зламані, обірвані ланки зрушеного зі свого місця світу саме так, як він сприймається вразливою свідомістю, а не так, як потім упорядковується холодним розумом і підлаштовується під традиційні форми. Сам по собі спосіб вираження без будь-яких пояснень автора показує порожнечу і відсутність сенсу існування його героїв і одночасну трагічну значимість їхнього життя. А стримані, чіткі й лаконічні описи подій лише підкреслюють безпомічну приреченість персонажів. І на цьому скупому і неясковому фоні тим з більшою силою і гостротою виступають моменти, коли думки і почуття прориваються назовні то потоком непов'язаних між собою реплік, то якоюсь нескладною, але сповненою лейтмотивної енергії фразою. Гемінгвею вдається майстерно підпорядкувати все це таким чином, що перед читачем відкривається надзвичайно реальна і водночас багата на прихований символічний зміст художня картина.

В аналізованому романі діалог набуває функції не лише обміну інформацією між персонажами, а й виступає потужним механізмом створення підтекстового змісту, який допомагає читачеві зрозуміти і розкрити «приховані» факти. Саме на діалоги припадає найбільша кількість умовчань та багатозначних слів. Діалог у романі вирізняється короткими, лаконічними, обірваними репліками» герої часто ніби не бажають продовжувати розмову, особливо, коли вони підходять до болісних тем, невисловлених почуттів, невиразимих внутрішніх переживань.

Трапляється і так, що за допомогою діалогу розкриваються якісь важливі епізоди з минулого героїв, які раніше в тексті не згадувались. Так, всього декілька коротких діалогів дають сумну картину життя і минулого Джейка, про яке сам герой не бажає згадувати і розмовляти, тому і діалоги не відрізняються яскравим емоційним забарвленням, не насичені художніми засобами і часто залишаються незавершеними. З наступних діалогів ми дізнаємося про безглузде

поранення Джейка під час війни, яке зробило для нього неможливою фізичну близькість із жінкою (для увиразнення ілюстрації тут і далі наводимо текст роману мовою оригіналу):

«She touched me with one hand and I put her hand away.

"Never mind."

"What's the matter? You sick?"

"Yes."

"You're not a bad type," she said. "It's a shame you're sick. We get on well.

What's the matter with you, anyway?"

"I got hurt in the war," I said.

"Oh, that dirty war."» (Hemingway 1926, p.16).

Діалог далі не продовжується, оскільки герой не бажає вести довгі бесіди про війну, про те, що вона спричинила його особисту трагедію і привела до зламу всіх життєвих цінностей. Тому Джек просто переключає розмову на іншу тему.

Через діалоги автор дає характеристики персонажам, ставлення героїв один до одного. Саме діалоги розкривають істинну суть героїв, до часу приховані риси їхніх характерів та життєвої позиції. Це найбільшою мірою стосується Роберта Кона, з розповіді про якого, власне, й розпочинається роман. Автор, на відміну, від інших героїв досить детально описує цього персонажа, згадує про навчання в університеті, заняття боксом тощо. У читача формується позитивне, хоча й двоїсте враження про Роберта Кона. З одного боку він – серйозний, наполегливий, а з іншого – по-дитячому впертий, непослідовний у своїх вчинках. Далі це перше враження читача підкріплюється досить різкими і навіть негативними висловлюваннями персонажів про Кона, в яких розкриваються особливості характеру героя, мотиви його вчинків та стосунки з іншими героями. У діалозі, який наводимо нижче, Роберт Кон постає як мовчазний, скритний і не дуже бажаний член компанії:

"It's no life being a steer," Robert Cohn said.

"Don't you think so?" Mike said. "I would have thought you'd loved being a steer, Robert."

"What do you mean, Mike?"

"They lead such a quiet life. They never say anything and they're always hanging about so." (Hemingway 1926, p. 163).

Роберт Кон відрізняється від іншої компанії і своїм нерозумінням кориди, він дивиться на неї в буквальному сенсі, йому не зрозуміти пристрасті, символічного змісту цього дійства. Автор не зазначає цього окремо, а згадує у лаконічному діалозі під час кориди. Проте, уважний читач відчуває неприязнь

товаришів до Кона, протилежність їхніх поглядів та різницю у світоглядних позиціях.

Гемінгвей нічого не розповідає про Брет Ешлі, читач дізнається про життя жінки зі слів інших героїв твору. Її образ постає досить неоднозначним, вона приваблює своєю нетиповою красою, чоловічою зачіскою, грайливими зморшками навколо очей. Брет носить привабливий одяг, почувається себе вільно з чоловіками, виявляє любов до напоїв і веселощів, розмовляє невимушено, прямо висловлюючи свої думки. Автор створив нетиповий для того часу образ жінки, з чоловічими манерами і потужною жіночою силою і привабливістю.

Роман «Фієста» закінчується коротким діалогом між Джейком та Брет. Герої виходять з кафе, сідають в таксі та їдуть вулицею. Перед ними постають сліпучо білі будинки, погода сонячна, героям приємно і затишно від того, що вони їдуть міцно притиснувшись один до одного. В цей час навіть читач може відчувати ту гармонію і спокій, які панують у душах Джейка та Брет. Автор знову ж таки нічого детально не описує, він дає можливість читачеві самому відчувати всі емоції, знову обдумати події та вчинки персонажів і, нарешті, придумати свій власний кінець роману, який так несподівано завершується простими репліками героїв:

"Oh, Jake," Brett said, "we could have had such a damned good time together."

"Yes," I said. "Isn't it pretty to think so?" (Hemingway 1926, p. 291).

Однак цей короткий діалог приховує в собі глибокий багатозначний зміст. Відчувається радість героїв від того, що вони на цей момент разом, а також відчуття смутку, приреченості від того, що ця мить дуже швидко минеться і вони нічого не зможуть змінити в своїй долі. Це відчуття робить героїв сильнішими, попри неможливість свого спільного майбутнього вони не бажають гасити в собі полум'я кохання, залишаються один для одного найближчими людьми.

Таким чином, у романі «І сходить сонце» важливим чинником вираження ситуації світоглядної невизначеності і пошуків духовної свободи є мінімалістичний стиль, що реалізується за допомогою прийому айсберга. Новаторство письменника полягає в тому, що він створив особливий спосіб художнього письма, в якому мотиви поведінки героїв, глибина і складність їхнього внутрішнього світу, а також авторське ставлення до того, що відбувається в творі, набуває не прямих, а опосередкованих форм. Кожний читач має унікальну можливість стати невидимим співавтором твору, підключити свою уяву, перейнятися долею персонажів, самому аналізувати їхні вчинки, створювати власну картину того, що відбувається в романі.

2.2.5. Множинна фокалізація як елемент поетики невизначеності в модерністських романах В. Фолкнера

Дослідники творчості Вільяма Фолкнера з-поміж багатьох новаторських елементів його поетики виділяють наративну поліфонію як засіб вираження авторської концепції світу і людини (Веск 1976, р. 45-47). Основу цієї концепції склала модерністська ідея про недетерміністську природу життя, марність людських намагань досягнути його глибинну сутність і багатовимірність. Упродовж тривалого творчого шляху Фолкнера його світоглядно-естетична система зазнавала істотних змін. Художню еволюцію письменника інколи представляють як шлях від модернізму (1920-1930-ті роки) до реалізму (1950-ті роки), однак загалом автор саги про Йокнапатофу залишався вірним уявленням про відносність індивідуально-особистісного сприйняття дійсності й складність та невичерпність психологічного буття людини.

На початку свого творчого шляху Фолкнер перебував під сильним враженням від модерністських філософських концепцій та художніх новацій, особливо техніки письма, яка внаслідок експериментів Дж. Джойса, В. Вулф та ін. отримала назву «потік свідомості». Суттєвий вплив на Фолкнера справила і концепція часу А. Бергсона, викладена в праці «Творча еволюція» (1907). Згідно з ідеями французького вченого, філософа і біолога, існує час (*temps*) – щось загальне, абстрактне, і «тривалість» (*duree*) – суб'єктивно-психологічний і водночас єдино конкретний час, що стягує в одну точку сьогодення все життя людини. Саме в цій точці безупинний «потік станів» стирає грані часів і певність простору. «Тривалість» – це «безперервний поступ минулого, яке вбирає в себе майбутнє й розбухає, просуваючись уперед. <...> минуле зберігається само собою, автоматично. Воно все ціле є щомиті поряд з нами: все, що ми подумали, відчули, бажали від найранішого дитинства, є тут; воно навалилося на теперішнє, яке незабаром приєднається до нього, воно тисне на двері свідомості, яка воліла б залишити його зовні. <...> прагнути, бажати, діяти змушує нас усе наше минуле, разом з природженими схильностями нашої душі. Отже, ціле наше минуле виявляється в нас у формі тенденції через свій натиск, хоча лише невелика частка його стає уявленням...» (Бергсон 2010, с. 12-13). Саме «тривалість», на думку Бергсона, є справжньою сутністю життя як розвитку.

Фолкнер не просто вживлює ідеї Бергсона у концептуальні шари своїх творів, але формує на їх основі свій стиль. Уявлення про час як «цілісність» і «тривалість», намагання відтворити в одній фразі минуле, теперішнє і навіть майбутнє людини породжують багатослівний, «важкий» стиль творів письменника, особливо на ранньому етапі його творчості. Складний,

громіздкий синтаксис його фраз, змішання займенників, змінний фокус оповіді, зосередження на процесі сприйняття дійсності, а не відтворення самої дійсності, почасти заважають читачеві, так само як і самим фолкнеровим персонажам, зрозуміти істинну суть того, що відбувається. Відтак саме існування об'єктивної істини проблематизується: вона знаходиться десь поза межами оповіді, губиться у невизначеностях і недомовленостях, якими сповнене мовлення як наратора, так і персонажів.

Вказані особливості світорозуміння і поетики письменника яскраво проявляються вже в першому його значному романі – «Шум і лють» («The Sound and the Fury», 1929). Зображуючи руйнацію сім'ї, Фолкнер показав дві сторони цього процесу: існування певних традицій та виникнення нового (що може бути сприйняте двоїсто: як руйнація та хаос, або як постійний плин життя, розвиток історії). Єдина людина з персонажів роману, якій певним чином вдалось влаштуватися у житті, — це Джейсон Компсон. Але він досягає цього лише ціною втрати душі. У романі відбито спробу персонажів врятувати своє «я» в суспільстві, яке «продалося новому». Ставлення письменника до «нового життя» є амбівалентним: він і хоче змін, і психологічно не може їх прийняти.

У «Шумі та люті» Фолкнер вперше застосував техніку множинного бачення подій. Спочатку наратор почергово розповідає історію родини Компсонів в наративній перспективі кожного з трьох братів, а в останній частині дає відсторонений погляд на події, який втілюється через образ Ділсі, чорношкірої служниці у домі Компсонів. Кожен із братів намагається виробити свою модель поведінки перед мінливим життям, дати власне тлумачення подій, але їхні претензії виявляються неспроможними. Особливо наочно це простежується в долі Квентіна, який в стані екзистенційної загубленості накладає на себе руки: «Не тоді безнадійність, коли розумієш, що допомогти ніщо не може – ні релігія, ні гордість, ніщо – це тоді, коли ти розумієш, що ти сам не хочеш ніякої допомоги...» (Faulkner 1995, p. 78; тут і далі переклад з англійської наш. – В.Ч.).

На відміну від нелінійно-фрагментарної розповіді у перших трьох частинах, наратив четвертої частини характеризується послідовністю і причинно-наслідковою логікою. З цього погляду минуле нібито й було «земним раєм», але таким, що таїв у собі певну порочність, що й привело до краху світ Компсонів, який символізує драматичну долю всього американського Півдня.

Трагічне світобачення, характерне для «Шуму і люті», як і для деяких інших романів Фолкнера кінця 1920-1930-х років («В свою останню годину», «Серпневе світло», «Авесаломе, Авесаломе!»), полягає в тому, що події

відбуваються за межами людського вибору; дії персонажів, які були частиною соціальної традиції, за нових умов життя виявляються для них руйнівними. У цих творах бергсонівське розуміння часу набуває специфічного втілення, коли кожному персонажеві властиве своє відчуття часу і плину подій. Водночас усі вони під впливом реальності, що постійно змінюється, переживають злам раціональних, застиглих уявлень про неї. Життя пізнається лише інтуїцією, прозрінням. Фолкнер використовує метод своєрідного імпресіонізму прустівського типу, в якому фокус зображення зосереджується не так на самому предметі, як на суб'єктивних станах свідомості.

Роман «В свою останню годину» («As I Lay Dying», 1930) продовжує осмислення Фолкнером занепаду Півдня в модерністській експериментальній манері. У творі показана родина, яка, подібно до старозавітних предків, переживає випробування водою та полум'ям. Доставляючи домовину з трупом матері на її батьківщину, де вона заповіла себе поховати, сини буквально долають полум'я (пожежа у хліві, де на ніч була залишена домовина) і воду (під час переправи через бурхливу річку труна падає у воду). Відтак ідея «перетерпіння», змагання з непереборними обставинами визначає засади фолкнерового гуманізму.

Роману властива нечіткість і невизначеність параметрів розповіді, що підтримується постійним переключенням наративних перспектив і свідомою плутаниною у вживанні займенників і граматичних форм. Це проявляється і в назві твору: «Я» може належати і померлій матері, і її напівбожевільному синові Дарлові. Це змішання має на меті відчуження звичного, перетворення його на щось нове, часто прямо протилежне усталеному. В уявленні персонажів роману відбуваються амбівалентні метаморфози всього суцього, як-от із часом і простором: «Немовби розділяв нас не простір, а час, якого не повернути. Ніби час не відпливає від нас прямою стрічкою, що зменшується, а проліг поміж нами, склавшись вдвоє, петлею, як мотузка, і розділяє нас не прямою відстанню, а подвоєною мотузкою...» (Faulkner 1990, p. 46). Використовуючи новаторську художню структуру, Фолкнер прагнув зректися класичної романної традиції не просто на користь формального експерименту, а щоб виразити екзистенціальні колізії людського буття.

Фолкнер за допомогою ускладненого наративу та специфічної образності намагається передати думку, що подорож сім'ї спричинена не лише похованням матері. Це – подорож, яку робить кожна людина у своєму житті; архетип подорожі, що має значення шляху до прозріння. Герої роману шукають розуміння себе та світу. Множинність голосів створює відносний, хисткий світ, «позбавлений центру». Результатом цього стає різноманітність варіантів

дійсності. Істина, як можна виснувати з роману, є суцільно суб'єктивною – вона існує лише у свідомості персонажа. Звідси інтерес до внутрішнього мовлення, навіть якщо воно в наративному плані «об'єктивізується», тобто подається в тексті без лапок і обов'язкового жорсткого прикріплення до персонажа.

У романах 1930-х років «Світло у серпні» («Light in August», 1932), «Авесаломе, Авесаломе!» («Absalom, Absalom!», 1936) Фолкнер розкриває своє багатозначне ставлення до проблеми расизму в Америці. З одного боку, він рішуче виступає проти рабства й расових упереджень, а з іншого – вважає, що втручання федерального уряду у справи Півдня і розпочата 1861-го року війна унеможливили мирне розв'язання расової проблеми. Така позиція висловлювалася й у пізніших виступах і статтях письменника після отримання ним Нобелівської премії, що поставило його у дуже невідгідне становище: він перетворився на мішень для критики як із боку расистів, так із боку прихильників рівноправності. У рідному місті Фолкнер зажив одіозної репутації «антипатріота», і лише світова слава врятувала його від фізичної розправи.

Основний мотив, на якому ґрунтується сюжет роману «Світло у серпні», полягає в тому, що минуле людини, її походження, випадкові обставини творять індивіда і визначають його долю. Романна оповідь включає кілька практично незалежних історій, основними з яких є чотири: Ліни Гроув, Джо Крістмаса, Джоанни Берден і Гейла Гайтавера. Все інше є не таким важливим, навіть стосунки між ними є другорядними. Історія цих персонажів – це ніби окремі твори, з яких письменник складає об'ємний роман. Тому в розповідній структурі роману, хоча й не так очевидно як раніше, автор продовжує розвивати стратегії наративної поліфонії, коли кожний персонаж має свій фокус бачення реальності, при тому що загалом розповідь ведеться від третьої особи.

Роман «Авесаломе, Авесаломе!», за деякими оцінками (Karl 1989; Vickery 1964), є найбільшим досягненням американської прози ХХ століття. Тут ще очевиднішою стає стратегія множинної фокалізації: кожен оповідач створює свій варіант подій, що відбулися в місті Джефферсоні. Таємницею ж розповіді, зоною його замовчування, прихованим центром є расова проблема. Вирішується вона через центральну фігуру роману на ім'я Томас Сатпен. Це саме фігура, а не персонаж у традиційному вимірі. Безпосередня, фізична присутність Томаса Сатпена як дійової особи на сторінках роману є настільки мінімізованою, що його романний статус близький до позасюжетного персонажа. Він як був на початку роману загадкою, так і сходить з його сторінок таємничою фігурою, хоча опис його трагічно-безглуздої смерті приходить приблизно на середину тексту. Фактично персонажі роману тільки й говорять про Сатпена, всебічно розбираючи історію його життя як Великого

Проекту (Grand Design). Цей проєкт починається з появи нікому невідомого «нахаби» в місті Джефферсоні, включає поступове визнання його видатною особистістю, найбагатшою людиною округу, героєм війни, а завершується жорстоким фіаско у спробах створення нової сімейної династії, загибеллю Томаса Сатпена від рук свого слуги.

Ідейний стрижень роману виявнюється через ставлення Томаса Сатпена до двох своїх синів – Чарльза і Генрі. Першого, народженого у шлюбі з жінкою-октаронкою, про негритянське походження якої Томас до часу не знав, він не тільки не визнає, а й підштовхує Генрі до вбивства брата, оскільки той порушує «чистоту» створюваної ним династії. Прикметно, що вся історія братовбивства також розповідається різними дотичними до неї персонажами, які висувають різні причини трагічної події. Одні називають двошлюбність Чарльза, інші – інцест і расозмішання. Співвідношення цих версій складається в таку картину, коли жодна з них не відміняє попередню, а навпаки – кожна нова доповнює іншу. Всі вони ніби відповідають реальному стану речей, оскільки Чарльз Бон, син октаронки (тобто несе в собі частинку негритянської крові), претендуючи на руку своєї зведеної сестри Джун, вже одружений. Однак у тому, як первинний наратор включає ці історії від різних оповідачів, явно домінує стратегія ймовірності, що в тексті експлікується виразами «perhaps», «maybe», «might have been». Відтак щодо навколо історії зіткнення двох братів і братовбивства створюється атмосфера неостаточності й невизначеності. Автор змушує читача робити самостійний висновок про те, що кожний розповідач має «свою рацію», а загальна картина страждає на неповноту і сприймається щонайменше як недостовірна. Подібно до цього, й інші елементи тексту, сюжетні епізоди, вчинки персонажів постійно внаслідок інтерпретації різних субнараторів у свідомості читача вимагають переосмислення й власної реінтерпретації.

Фрагментарність як основний принцип викладу цієї своєрідної сімейно-історичної саги підкріплено позірно «незапрограмованим» включенням до розповіді все нових і нових оповідачів. У романі створюється специфічна наративна багатоплановість: основний об'єкт розповіді постійно потрапляє в рамку, текст включає в себе цілу низку субтекстів-нاراتивів, внаслідок чого рамковість розповіді стає основою його художньої структури. Глибинний смисл такої структури полягає у вираженні ідеї нескінченної багатозначності життя, «нез'ясовності» основного об'єкта розповіді, а гранично узагальнюючи, «нез'ясовності» людини загалом й істини як такої.

Сумніви і відчуття невизначеності з приводу того, що відомо про Томаса Сатпена, висловлюють мало не всі оповідачі. Міс Роза Колдфілд – перший у їх довгій низці – викладає Квентіну Компсону свою версію життя Томаса Сатпена,

яка потім всебічно коригується. Своєрідним узагальненням численних інтерпретацій стає розповідь, яку Квентін переказав своєму університетському товаришеві канадійцю Шриву Маккенону. Це справді переказ, оскільки Квентін розповідає Шриву про те, що розповів йому батько зі слів свого батька, генерала Компсона про те, як Сатпен розповідав тому (тобто генералові Компсону) з перервою в тридцять років історію про те, що «пережила людина на ім'я Томас Сатпен...» (Faulkner 1990, p. 199).

Американські дослідники творчості Фолкнера (наприклад, Воррен Бек) підкреслювали, що питома риса його нарративу полягає в тому, що читач ніколи не буває впевненим, яка перспектива оповіді (точка зору) є «правильною». За В. Беком, техніка потоку свідомості дає змогу Фолкнерові успішно реалізовувати його улюблений прийом «насиченого рішення» («saturated solution») і встановлювати дві суперечливі точки зору в межах одного тексту: «У своєму найхарактернішому письмі Фолкнер намагається віддати перевагу життю над розумом, поєднуючи асоціативну й аналітичну свідомість, <...> одночасно зі спостереженням, запам'ятовуванням, інтерпретацією та зміною об'єкту його розуміння. <...> Здається, Фолкнер дійсно намагається надати прозовому нарративу іншого виміру...» (Beck 1976, p. 47).

Таким чином, у романах 1920-х років Вільям Фолкнер створює специфічний різновид модерністського письма, основними показниками якого є сюжетна фрагментарність і нарративна поліфонія. Прийом множинної фокалізації відіграє ключову роль у формуванні авторської поетики невизначеності, спрямованої на відтворення хисткої, мінливої реальності та вираження трагізму й непевності людського буття в умовах історичних катаклізмів.

2.2.6. Ускладнена художня структура як засіб утілення внутрішніх конфліктів у романі Джуни Барнс «Нічний ліс»

Американська письменниця Джуна Барнс (1892-1982) була останнім живим учасником першого покоління англійськомовних модерністів. Її роман «Нічний ліс» (*Nightwood*), вперше опублікований 1936 року в Парижі, валлійський поет і публіцист Ділан Томас називав «однією з трьох великих прозових книг, що коли-небудь були написані жінкою», а американський постмодерніст Вільям Берроуз уважав твір «однією із найвеличніших книг двадцятого століття» (Barnes 2019, p. 1). Показово також і те, що літературний інтернет-журнал *The Millions*, складаючи список із десяти найскладніших книжок для читання, поставив роман Джуни Барнс на перше місце (Setz 2018).

Роман є яскравим взірцем модерністської літератури; в ньому вигадливо реалізовано свідоме і системне авторське моделювання багатопланового художнього тексту великого об'єму і з великою кількістю «невизначених місць»,

складним синтаксисом, експериментальною роботою з мовно-стильовими засобами. Текст роману наповнений обширними монологами рефлексійного й водночас експресивного стилю, довгими і детальними описами.

Для свого часу «Нічний ліс» був досить шокуючим романом, адже в ньому йшлося про гомосексуальні стосунки, однак не це визначило складну літературну долю твору, а насамперед ті радикальні художні новації, які запропонувала авторка, йдучи навіть далі за такими реформаторами новітньої прози, як Дж. Джойс і В. Вулф. Передмову до видання роману 1937-го року написав видатний англо-американський поет Т.С. Еліот, який сам і відредагував рукопис. Автор «Безплідної землі» зазначав, що «жива проза Барнс буде зрозуміла лише шанувальникам поезії, тільки вони зможуть зрозуміти, прийняти і оцінити її повною мірою...» (Barnes 2019, p. 3).

Відома американська літературознавиця професорка Вікторія Сміт, дослідниця модерністської літератури, виділяє в своїй оцінці роману подвійну специфіку оповіді і проблематики інакшості: «Наратив у романі формується навколо порожнього простору, відсутності, що окреслює втрату доступу до історії, мови і тих, хто у кого дійсно важка доля, хто опинився на узбіччі культури через їхню стать, сексуальність, релігію або колір шкіри. Складність, навіть непрозорість письма Барнс дає нам можливість побачити контури, тіні, психіку тих людей, яких раніше не помічали, не згадували, з якими не рахувались» (Smith 1999, p. 195).

Через складну структуру сюжету, незвичну манеру розповіді та нетрадиційність персонажів Барнс віддзеркалює модерний дискурс про сексуальність та її вплив на людські стосунки в новому столітті. На перший погляд, сюжет твору доволі простий; хлопець (Фелікс) зустрічає дівчину (Робін); хлопець втрачає дівчину; дівчина (Нора) зустрічає дівчину (Робін) і також втрачає її. Історія «Nightwood» – це – «ніщо інше, як наратив утрат» (Smith 1999, p. 194). Для опису цих втрат автор використовує два різних фокуси розповіді: безособового наратора, який знаходиться поза кадром, і лікаря О'Коннора, який є свідком описуваних подій.

Персонажі роману, як і сам текст, вражають своєю свободою від традицій і культурних нашарувань, вони певною мірою «дрімучі», як може бути дрімучим ліс; «дикі», як може бути дикою незаймана природа; вільні, як може бути вільним вітер чи вода. Читач за допомогою нібито «неопрацьованого» мовлення втягується в життя Робін Воут та її чоловіка, Нори Флуд, лікаря Метью О'Коннора і Дженні Петербридж. В образі Робін Воут легко вгадується її прототип – Зелма Вуд, скульптор із Канзасу, яка була коханням усього життя Джуни Барнс (Taylor 2017). Робін так само, як і реальна Зелма, часто зникала з життя своїх рідних і близьких, її постійно потрібно було витягати з поганих

компаній, звільняти від сумнівних знайомств, допомагати долати тягу до алкоголю. Робін є центральним персонажем твору, з якою психологічно пов'язані всі інші персонажі. Це містична особистість, яку неможливо чітко визначити, вона не наділена звичайною людською ідентичністю, в її зображенні відсутні діалоги і фізичне портретування. При описі героїні використовується лише декілька визначень, що підкреслюють її зовнішню несхожість на представниць своєї статі: «a tall girl with the body of a boy» (Barnes 2019, p. 50) – *висока дівчина з тілом хлопця* (тут і далі переклад з англійської наш. – В.Ч.), «a girl who resembles a boy» (там само, p. 145 – *дівчина, що нагадує хлопця*). Читач залишається у невіданні, звідки вона взялась та куди врешті-решт зникла, що з нею відбувалося і відбудеться; вона вся ніби оповита невизначеністю, пустотами біографії та ідентичності. Саму Робін її життя цілком влаштовує, вона абсолютно не цікавиться соціумом, а натомість прагне створити свій власний унікальний світ, що існував би поза межами будь-яких чітко визначених норм і правил.

Через образ Робін Воут Барнс намагається показати хисткість ідентифікації, що нав'язується особистості суспільством, продемонструвати, як легко, а головне необхідно, позбутись зовнішнього впливу на внутрішню свободу особистості.

З усіх персонажів твору, можливо, найбільш цілісним і «визначеним» є лікар Метью О'Коннор. Гінеколог без ліцензії, місцевий трансвестит, трохи дивакуватий і ексцентричний, він не переймається матеріальними статками, живе безтурботно і сипле каламбурами і парадоксами. Саме Метью О'Коннор надає сюжету життєвості, а стилю роману певної дотепності і музикальності. На тлі його довгих, місцями нудних, але блискучих монологів розкриваються інші персонажі. У його словах про ніч як простір, де людина звільняється від соціальних норм, гендерних і сексуальних обмежень, вгадується концептуальна квінтесенція роману. Йому здається, що світ, в якому він живе вночі, можна перенести, хоч на невеликий проміжок часу, в день. Метью О'Коннор, як і Робін Воут намагається створити місце, де можна бути самим собою. Звісно, це було утопічне бажання, адже суспільство не сприймало і не приймало таких як він і Робін, викидаючи їх на маргінеси існування.

Таким чином, роман Джуни Барнс «Nightwood» є новаторським явищем у новітній художній літературі; він характеризується складністю проблематики і вільною організацією художнього матеріалу. Система персонажів твору і його поетико-стильові особливості віддзеркалюють авторське неприйняття закоснілого суспільства і лицемірних цінностей традиційного світобачення, невизнання індивідуальності людини та свободи її самовизначення.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Модернізм як художньо-естетичний феномен формувався в європейському мистецтві і літературі в другій половині XIX ст. й на межі століть уже відзначався великим розмаїттям проявів. Літературний модернізм значною мірою був реакцією на детермінізм класичного мімізису і певну авторську залежність від причинно-наслідкової моделі мистецького відображення життя. Перші представники нового бачення стосунків мистецтва і дійсності (так звані передмодерністи) прагнули максимального об'єктивування позиції автора в літературно-художньому тексті. Найбільшу цінність у цьому відношенні представляє художній досвід Генрі Джеймса і Джозефа Конрада. Вони одними з перших відмовились від всевладдя автора-творця, висвітлюючи події у своїх творах з різних позицій, залишаючи в текстах «пробіли» і «пустоти», що мають бути заповнені читачами. Обидва письменники стали новаторами в сюжеті і наративі, роблячи героїв не тільки об'єктом розповіді, але й суб'єктом розповідання. Важливо, що оповідь у їхніх творах часто ведеться від імені героя-мандрівника, що формує своєрідну «плаваючу» точку зору. Джеймс і Конрад відмовились від традиційної структури образів персонажів, цим самим давши змогу читачам ставати своїми співавторами.

Продуктивні варіанти ускладнення позиції автора спостерігаємо в творчості Андре Жіда. Для цього письменника характерною є увага до «морально сумнівного» героя, життєва позиція якого або «об'єктивована» відсутністю авторського коригування (повісті «Іммораліст», «Підземелля Ватикану»), або, навпаки, завуальовується присутністю в тексті декількох авторів-наторів, що створює одну з перших в новітній літературі моделей метапрози («Фальшимонетники»). Такі авторські стратегії породжують ускладнену структуру тексту із «непорядкованістю» сюжету, композиційною поліфонією, метатекстуальними авторськими вторгненнями.

Представники так званого «високого» модернізму 1920-1930-х рр. продовжили пошуки в напрямку розробки нової поетики з акцентом на усунення з тексту всевладного автора-натора і творення ускладненої структури тексту з інкорпорованими у нього імпліцитними «сигналами»-кодами, адресованими читачеві. Типологічними ознаками модерністських романів Дж. Джойса, В. Вулф, Дж. Барнс, Ф.С. Фіцджеральда, Е. Гемінгвея, В. Фолкнера є сюжетна фрагментарність, вільна часопросторова організація дії на основі концепції «часу-тривалості», нова структура образу персонажа характерними «пустотами» й «невизначеними місцями» в його характеристичній, множинна фокалізація, асоціативна образність, що породжує варіативні техніки «потoku свідомості».

РОЗДІЛ 3.

НА МЕЖІ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ: НЕНАДІЙНИЙ НАРАТОР У КОНТЕКСТІ СТРАТЕГІЙ МЕТАТЕКСТУАЛЬНОСТІ

Середину ХХ ст. (1940-1950-ті рр.) у розвитку літератури вважають періодом, коли після важкого досвіду Другої світової війни загострюється криза суспільно-культурної свідомості і письменники намагаються в різний спосіб осягнути соціально-історичні закономірності краху гуманістичних ідеалів. Модерністські експерименти ніби втрачають актуальність і в літературі певний час домінує реалістична установка на відтворення дійсності. Водночас і в цей час працюють автори, які спираються на досвід модернізму й активно впроваджують його у свою творчість. Новий бурхливий сплеск новаторських пошуків спостерігається з середини 1960-х років, які, власне, і вважають початком постмодернізму. Щоб ствердити неперервність традиції і встановити своєрідний місток між модернізмом і постмодернізмом, ми звертаємося до низки творів, які хронологічно перебувають у тому проміжку, що нібито відділяє постмодернізм від модернізму, а саме в 1940-1950-ті рр.

3.1. «Про що роман?»: метатекстуальна рефлексія у романі Грема Гріна «Кінець роману»

Твір «Кінець роману» визначного англійського письменника Грема («The End of the Affair») займає особливе місце у художньому спадку автора. Роман був опублікований 1951 року, приблизно на водорозділі творчого шляху автора (перший роман – «Людина всередині – 1929, останній – «Капітан і ворог» – 1988), і знаменував початок релігійної, а ширше «філософсько-екзистенціальної» лінії його творчості. З іншого боку, хронологічно роман займає проміжне становище між двома основними художніми системами літератури ХХ ст. – модернізмом і постмодернізмом, адже пік першого припадає на 1920-1930-ті, а другий ніби ще й не почався (приблизні й умовні терміни становлення постмодернізму відносять до середини 1960-х рр.). Грем Грін доволі критично ставився до новітніх художньо-естетичних експериментів і не відносив себе до жодного з сучасних йому літературних напрямів (див. : (Levay 2010)). Втім, дослідники, як-от Метью Лівей віднаходять у його творах серединного періоду ознаки модерністського письма. На нашу думку, в романі «Кінець роману» автор, не послуговуючись такими найбільш характерними новаціями модернізму, як потік свідомості чи метаморфічна образність, випереджає окремі знакові елементи постмодерністського письма: нелінійна структура, метатекстуальні рефлексії, жанрова дифузія. Спробуємо

продемонструвати це шляхом аналізу структурно-нарративних особливостей зазначеного роману.

Структурно роман складається з п'яти частин, кожна з яких містить неоднакову кількість розділів: у першій – сім, у другій – вісім, у третій – сім, у четвертій – два, у п'ятій – вісім. Третя частина, яка займає серединне місце, є вкладеним в основний текст щоденником Сарі, в яку закоханий розповідач історії Моріс Бендрікс, вигаданий автором доволі відомий немолодий письменник-одинак. Про його знаність і авторитет говорить, наприклад, те, що персонажі роману переглядають у кінотеатрі фільм, знятий за його твором. Сам Моріс ставиться до своєї слави з деякою іронією, він згадує «мої книжки в солідних полотняних палітурках» (Грін 2017, с. 172) і нібито цитує про себе якогось критика: «твори якого, мабуть, більше заслуговують на прихильність, ніж твори містера Моема, хоча ми, звичайно ж, не можемо класифікувати їх так високо, як...» (Грін 2017, с. 173).

Моріс Бендрікс розповідає історію свого кохання до Сарі Майлз, дружини високопоставленого міністерського посадовця, який для письменника виступає прототипом задуманого роману про передвоєнні часи в Англії, і зміст цієї історії, її морально-психологічна оцінка впродовж розповідання кардинально змінюється.

З погляду фабули історія триває з 1939 року, коли Моріс знайомиться з Генрі Майлзом із метою отримання необхідної інформації для роману і зближується з його дружиною, по лютий 1946 року, коли Сара помирає і Моріс намагається розрадити себе і чоловіка покійної. Любовний зв'язок Моріса і Сарі з моменту їхнього знайомства розвивається дуже швидко і відзначається повною взаємністю у коханні, однак ускладнюється ревнощами і недовірливим ставленням розповідача до об'єкта своєї пристрасті. У червні 1944 року закохані розлучаються. Це стається під час одного з німецьких бомбардувань Лондона, коли Сара, вважаючи що Моріс загинув під завалами будівлі, де вони перебували, звертається до Бога з проханням воскресити його і дає клятву назавжди покинути коханого, якщо він виживе. Моріс чудом залишається живим, Сара, нічого не пояснюючи, розриває з ним стосунки, і знайомство з Майлзами відновлюється лише в січні 1946 року. Моріс випадково зустрічає Генрі на вулиці, і той ділиться з ним підозрами щодо можливої невірності дружини. Розповідач звертається до приватного детектива і за Сарою встановлюється стеження. Наприкінці лютого Моріс дізнається від чоловіка Сарі про її смерть. Якийсь час Моріс живе з Майлзом, спілкується зі священником-проповідником, якого, як виявляється регулярно відвідувала Сара, та її матір'ю.

На структурно-сюжетному рівні історія виглядає зовсім по-іншому. Початковим моментом розповідання є січень 1946 року, коли Моріс випадково дощовим вечором стикається на вулиці з Генрі і той звертається до нього по допомогу в ситуації з адюльтером Сари. Отож цей епізод розриває фабулу на сім років від початку історії і півтора місяці до її закінчення. Точну дату зустрічі двох чоловіків читач пізніше дізнається зі «Щоденника Сари». Але ще до опису несподіваної зустрічі з Генрі Моріс декларує зміст історії, якій він, як стає відразу зрозуміло, наразі надає письмового викладу: «оповідь скоріше про ненависть, ніж про кохання... Пишу наперекір своїй упередженості, бо гордість професіонала спонукає мене віддавати перевагу майже правді перед майже ненавистю» (Грін 2017, с. 9-10).

Як бачимо, розповідач відпочатково вводить читача в ситуацію невизначеності, оскільки сам не впевнений («скоріше») у тому, про що він оповідатиме. Значимим є й використання дієслова «пишу» в теперішньому часі (в оригінальному тексті використано Present Continuous – «I am writing»), що акцентує процесуальність, незакінченість розповіді. Надалі в тексті постійно будуть фігурувати рефлексії наратора щодо різноманітних аспектів художнього втілення заявленої історії.

Отже, перед нами гомодієгетичний наратор (в термінології Ж. Женетта), який і розповідає, і бере активну участь в описуваних подіях. Це спричиняє дуже важливий момент структурно-наративної специфіки твору. Дослідники роману вже звертали увагу на «редукцію дистанції між "подією розповіді" і "подією розповідання"» (Кеба 2018, с. 40). Зупинимось на цьому детальніше.

Поняття «подія розповіді» і «подія розповідання» були розроблені М. Бахтіним у праці «Форми часу і хронотопу в романі», де він, зокрема, вказував, що в будь-якому творі мають місце «дві події — подія, про яку розповідається у творі, і подія самої оповіді (у цій останній ми і самі беремо участь як слухачі-читачі); події ці відбуваються за різних часів (різні й за тривалістю) і в різних місцях, і в той же час вони нерозривно поєднані в єдиній, але складній події, яку ми можемо означити як твір у його подієвій повноті, включаючи сюди і його зовнішню матеріальну даність, і його текст, і зображений у ньому світ, і автора-творця, і слухача-читача...» (Бахтін 2011, с. 150).

Динамічна напруга, яку автор утримує упродовж усього твору, змушуючи розповідача розповідати і рефлексувати з приводу самої розповіді, активізує роботу читача, «який поступово заглиблюється в історію і внаслідок органічного залучення до наративного квесту неминуче стає учасником

розгадування таємниць нетрадиційного слідства і потаємних струн людської душі» (Кеба 2018, с. 40).

Для того, щоб досягти максимального ефекту драматизації розповіді, розповідач постійно стикає ключові дійктичні елементи «тепер» і «тоді». Причому «тепер» – це не тільки той початковий момент розповідання, що був зафіксований на першій сторінці тексту, а й численні моменти з минулого, коли розповідач ніби зупиняється і розмірковує над різними аспектами того, що відбувається. Порівн: «та якби я тоді вірив у Бога» (Грін 2017, с. 9); «Тепер, по трьох роках, туманно пригадую» (Грін 2017, с.23); «Тепер, коли я беруся писати свою власну історію, залишається та сама проблема, тільки ще гірша — набралася така безліч фактів, що якихось інших і придумувати не треба» (Грін 2017, с. 30); «принаймні я так тоді гадав, а нині вже й не знаю» (Грін 2017, с. 59); «На початку цієї книжки я сказав, що це історія ненависті, а тепер засумнівався в сказаному...» (Грін 2017, с. 66).

Час події розповіді і час події розповідання в романі далеко не збігаються. Якщо перший, як було зазначено, це літо 1939-го – лютий 1946-го, то другий значно коротший – від 10 січня 1946-го (саме тоді, після зустрічі з Генрі, Моріс починає розповідати «історію ненависті») до кінця лютого того ж року, тобто трохи більше за півтора місяці. Прикметно, що за такий короткий час розповідач кардинально змінює оціночну складову історії, відсунувши, хоч і не надто впевнено, ненависть із емоційно-духовної авансцени твору. Це зумовлює і читацький стан непевності щодо внутрішнього змісту історії. Невизначеності роману додає і фрагментарна структура тексту: численні умовчання, забігання вперед і згадування постфактум, які ускладнюють читачеві не лише сприйняття власне подієвого рівня твору, але головним чином не дають можливості чітко осягнути трансформації у ставленні персонажа-наратора і до учасників історії, і до самої суті історії. Звісно, така позиція читача запрограмована самим автором і моделюється структурою тексту, маючи на меті виразити складність описуваної життєвої ситуації і суперечливість позиції наратора, його особисту невизначеність щодо фундаментальних проблем людського буття.

Логічним і закономірним видається той факт, що наратор вже після смерті Сари вбачає своїм суперником у боротьбі за Сару самого Бога, який спочатку розлучив її з ним, а потім і зовсім забрав. У тій реальності, яку описує Моріс, «присутність» Бога є очевидною. Крім епізоду з чудодійним урятуванням Моріса під час бомбардування, який ще можна інтерпретувати і в певний раціональний спосіб, це сцілення Ланселота, сина детектива Паркіса, зникнення плям з обличчя проповідника-раціоналіста Річарда Сміта. Відтак роман із «любовної історії» з тривіальним трикутником перетворюється на твір із

філософсько-екзистенціальною тенденцією. Включення концепту Бога в роман, навіть у його богоборчому аспекті, надає йому «морально-філософської глибини, змушуючи знову і знову осмислювати фундаментальні доміанти людського буття – ненависть, ревності, любов, співчуття, примирення із життям (Михилев, Кальницькая, 2012, с. 207).

Тут доречно буде згадати, що епіграфом до свого роману Грем Грін взяв слова французького письменника-католика Леона Блуа: «У серці людини є місця, які ще не існують, і страждання входить у них, щоб вони могли існувати». Ці слова на початку можуть здатися незрозумілими і лише після прочитання твору вони відкриваються у своєму глибинному метафізичному сенсі, вказуючи на ту докорінну метаморфозу, що відбувається з героєм-наратором.

Як було сказано вище, метатекстуальний шар роману виводить твір за межі реалістичної традиції і наближає до посткласичної поетики. Предметом метатекстуальних рефлексій розповідача є широке коло проблем: від осмислення причин обрання письменником тих чи тих тем (навіть із залученням відомих реальних літературних авторитетів, як-от Генрі Джеймс), етапів та складників творчого процесу до уподібнення роботи письменника пошуку детектива («Детектив, як і письменник, має спершу зібрати тривіальний матеріал, а тоді підібрати ключ. Але як важко вибрати найважливіше й вивільнити справді істотне!») (Грін 2017, с. 30) чи обговорення конкретних засобів і прийомів творення тексту. Наприклад: «За правилами мого ремесла, було б і доцільно, і правильно почати саме з цього місця...» (Грін 2017, с. 9).

Ще однією істотною особливістю наближення наративу Грема Гріна до некласичної поетики є те, що він, навіть за умови першоособової нарації, вдається до застосовування різних точок зору на розказувану історію. Окрім основного наратора Моріса Бендрікса, це насамперед точка зору Сари Майлз, що представлена в її щоденнику й передсмертному листі до Моріса. Додаткові точки зору представлені позиціями чоловіка Сари Генрі, детектива Альфреда Паркіса, його сина Ланса, проповідника Річарда Сміта, отця Кромптона, матері Сари. Фактично в кожного з них є своє бачення ситуації і, хоч всі вони, як правило, не приймаються Морісом, та мають бути враховані читачем для подолання чи хоча б коригування моментів невизначеності й ненадійності розповідання з боку основного наратора.

Таким чином, у романі Грема Гріна ускладнення художньої структури за рахунок фрагментарної розповіді, ненадійного розповідача, розгорнутої метатекстуальної рефлексії спричиняє зміну жанрової матриці твору від любовної історії до філософсько-екзистенціального метароману.

3.2. «Приховані смисли» роману В. Набокова «Лоліта»: мотиви і наслідки ненадійної нарації

Владімір Набоков вважається одним із найбільш «літературних» письменників ХХ ст. Таке визначення несе в собі декілька сенсів. По-перше, його твори до краю насичені літературою як такою: численними ремінісценціями, алюзіями, цитатами тощо. По-друге, в його романах часто фігурують літератори чи люди, що належать до сфери літературно-художньої творчості: письменники, професійні критики, викладачі літератури, читачі-«книжкові хробаки» (у цьому відношенні роман «Лоліта» є дуже репрезентативним твором автора). По-третє, визнання і надзвичайно високу репутацію Набоков-романіст здобув саме в професійному літературному середовищі.

«Лоліта», попри позірну прозорість сюжету і ідейно-змістову простоту, що часто трактувалася як засудження аморальної поведінки героя-наратора, характеризується складною літературною технікою, витонченим аналізом емоційно-психологічного стану персонажа, багатогранною мовною і наративною грою, досконалим стилем.

Роман починається з передмови, яку автор приписує Джонові Рею, доктору філософії, добре знайомому в академічних колах людині, про що він сам говорить. Автор передмови з самого початку наводить повну назву рукопису, який потрапив до його рук: «Лоліта, або Сповідь білого вдівця», і чітко констатує мету свого звернення до читача: моральне засудження автора рукопису і правильне моральне спрямування читача. Джон Рей далі не фігурує в тексті, тобто не є персонажем твору, але його роль у системі розповідних суб'єктів роману важко переоцінити. Ця фігура виконує кілька основних завдань і функцій. По-перше, фабульно-випереджувальну функцію, оскільки дає загальну (й однозначно негативну) характеристику розповідача, описує умови, в яких був написаний текст, свідчить про завершення життя головних героїв, що створює підстави для оприлюднення тексту рукопису. Дослідники роману зазвичай констатують (Люксембург 2008)), що Джон Рей є, по-перше, маскою самого автора, який використовує традиційну композицію для того, щоб виявити своє ставлення до персонажа в умовах первісної розповіді, яка не має на увазі прямих авторських оцінок.

Цікаво, що сам Володимир Набоков визнавав за доктором філософії функцію власної маски для післямови до американського видання роману: «Після мого виступу в ролі приємного в усіх відношеннях Джона Рея – того персонажа в «Лоліті», який пише до неї «передмову» – будь-який запропонований від мого імені коментар може здатися читачеві – може навіть

здатися і мені самому – наслідуванням Володимиру Набокову, який розбирає свою книгу» (Цит. за : Ambrosiani 2016).

У цьому автокоментарі Набоков пише про особливості читацького сприйняття свого твору: «Деякі прийоми в перших розділах “Лоліти” (щоденник Гумберта, наприклад) змусили деяких перших моїх читачів-туристів помилково подумати, що перед ними непристойний роман. Вони чекали наростаючої серії еротичних сцен; коли серія припинилася, читання припинилося теж, і бідний читач відчув нудьгу та розчарування» (там само).

При всій очевидності фігури Джона Рея неважко здогадатися, за умови уважного прочитання роману, що він насправді є «фігурою обману», оскільки веде читача на рівень однопланового сприйняття твору як суто моралістичної розповіді. У коментарі ж Набокова вчувається ігрова інтонація, адже зміст твору жодною мірою не вписується в характеристики фікційного автора передмови.

Роль передмови полягає ще й у тому, що вона створює подвійну маску і задає подвійну ігрову стратегію – як авторську, так і персонажну. Рей, скоріше, є неназваною наративною маскою автора сповіді. Доказом цієї тотожності можна визнати такі факти: ім'я доктора філософії, що нагадує ігровий псевдонім, побудований за тим самим рецептом подвоєння, що й уявне ім'я автора сповіді; згадка під «справжніми» іменами двох спільних знайомих (з урахуванням інформації у передмові про зміну імен усіх учасників подій, за винятком Лоліти) Гумберта та Рея – адвоката та доктора-психоаналітика. Крім того, вказівкою на тотожність можна вважати двоїсте ставлення Рея до особистості та творчості Гумберта Гумберта, коли крізь інтонацію засудження його з погляду носія «норми» в тексті Рея постійно пробиваються інші інтонації, близькі до захоплення, що стосуються стильової майстерності автора сповіді. Дуже показовими є й способи самопрезентації двох авторів – послідовне чергування стратегій першої та третьої особи. Додатковою вказівкою на подібність двох суб'єктів розповіді може бути назва вченої праці Рея, тавтологічна й манірна, як і інші численні репліки його передмови, що претендує на об'єктивність. Крім повідомлення необхідної фактичної інформації передмова реалізує ретельно прораховану піар-стратегію, покликану викликати інтерес до сповіді Гумберта у різних за своїми уподобаннями читачів.

Для з'ясування особливостей Набововської поетики невизначеності найперше слід виявити ознаки ненадійної нарації у сповіді Гумберта. Загалом їх можна звести до психологічних і наративних.

До перших належить загальний неадекватний стан психіки героя, який визнає і він сам, неодноразово згадуючи про галюцинації, обмовлюючись про перебування в психіатричних клініках, спілкування з психоаналітиками. Порівн.: «Жахливе нерве виснаження запроторило мене до санаторію більш ніж на рік; я повернувся до роботи й незабаром знову опинився у шпиталі...» (Набоков 2018, с. 45); «він теж мав якісь негаразди з психікою» (Набоков 2018, с. 46); «одразу після повернення до цивілізації мені знову довелося боротися з божевільям» (Набоков 2018, с. 48); «вдівець-неврастенік солідного віку з невеличким, але самостійним прибутком, з парапетами Європи, розлученням і трьома божевільнями за плечима» (Набоков 2018, с. 237).

Можемо говорити не тільки про його ексцентричність, маніакальну одержимість німфетками, схильність до зловживання алкоголем, хворобливу ревнивість і підозрілість, завищену самооцінку (щодо власної зовнішності, здатності розбиратися в людях і ситуаціях, ерудиції, творчій обдарованості виняткових особливостях його художнього стилю). Його неважко впіймати на обмані й плутанині в датах і окремих подіях власного життя. Як приклад варто згадати епізоди з перебуванням у Канаді, на вигаданість яких вказують фрази: «справжня її мета була таємницею, про яку шепотілися, тому дозволю собі додати лише, що, якою б вона не була, її вдалося повністю досягнути» (Набоков 2018, с. 47-48) або вираз: «нашкрывав вигаданий від першого до останнього слова та дуже колоритний звіт» (Набоков 2018, с. 47). Також сумнівною здається інформація про смерть матері Гумберта: «Моя надзвичайно фотогенічна мати загинула в результаті дивного нещасного випадку» (Набоков 2018, с. 12). Гумбертові висловлювання часто суперечать самі собі, а інтерпретації реальних подій, будучи надто категоричними, найчастіше видаються щонайменше спірними.

Ще одним проявом ненадійності Гумберта-розповідача є його сумнівна інформація про інших персонажів. Досить часто він вигадує їм умовні імена (мати Аннабелі Ванесса ван Несс) чи подає опис явищ, які неможливо верифікувати (вавилонське походження Рити, наука палеопедологія, до якої мав відношення його дід), чи епізоди з власного життя.

Як видно, Гумберт є особистістю з фрустрованим сприйняттям реальності, він приймає за дійсність те, чому його ж власний текст суперечить, а то й прямо виступає проти нього. Як приклад можна навести Гумбертові композиційні «забігання вперед», коли він одночасно зацікавлює читача щодо подальших подій і водночас спростовує подібні очікування. Так, упродовж усього твору звучать згадки про в'язницю та про майбутній арешт: «напередодні мого арешту» (Набоков 2018, с. 21). Тюремна тема є навіть на першій сторінці

сповіді, коли згадується вбивство: «Убивця завжди потішить вас красномовною прозою, можете на нього покластися» (Набоков 2018, с. 11), а потім у самій характеристиці Гумберта: «Як убивця з блискучою, але вибірковою, своєрідною пам'яттю, я...» (Набоков 2018, с. 301). Тема вбивства звучить і в «Передмові Джона Рея», переконуючи читача у достовірності та об'єктивності цього факту. Але цей факт піддається сумніву через суперечливі щодо цього висловлювання репліки персонажа, які звучать дуже невпевнено: «якщо я колись справді здійснив вбивство – зауважте «якщо» – мотив знадобиться значно серйозніший...» (Набоков 2018, с. 67).

Зазначені психологічні особливості Гумберта як оповідача приводять до того, що ми не можемо сприймати озвучені ним події як істинні, оскільки в них надто багато суперечливих недостовірності висловлювань. Все стає більш ніж очевидним, коли вже сам Гумберт зізнається у власній неадекватності й неспроможності відтворити з пам'яті минулі події: «Щоденний головний біль у прозорому повітрі цієї гробниці-в'язниці турбує мене, але я не здамся. Я вже написав понад сто сторінок і не здався. Мій календар починає плутатися...» (Набоков 2018, с. 151). Ще більше такі зізнання посилюються ближче до кінця твору: «Я зауважив, що якимось чином сплутав дві події — наш із Ритою візит до Брайсленда дорогою до Кантріпа і прогулянку містом на зворотному шляху до Нью-Йорка, утім, митцеві спогадів не варто нехтувати таким змішуванням розмитих кольорів» (Набоков 2018, с. 366). А в останніх рядках розповідач прямо говорить: «На якихось вигинах я відчуваю, як моє вертке «я» вислизає з рук, ковзаючи в такі глибокі й темні води, що мені туди не хочеться потикатися...» (Набоков 2018, с. 429).

Ненадійність Гумберта-розповідача проявляється і на сюжетно-нарративному рівні. Вище вже йшлося про те, що в передмові Джона Рея має місце уподібнення ототожнення цієї паратекстуальної (позасюжетної фігури) з персонажем-наратором. Виступаючи під личиною Джона Рея, Гумберт безпосередньо реалізує погляд на себе як на «чужого» і втілює по відношенню до себе як персонажа позицію вищої інстанції. Тут відбувається доповнення образу маскою – явище, яке пізніше буде вельми характерним для постмодерністської літератури. «Авторська маска служить камертоном, який налаштовує і організовує реакцію імпліцитного читача, забезпечуючи тим самим необхідну літературну комунікативну ситуацію, вберігаючи твір від «комунікативного провалу»...» (Тиха 2014, с. 251). «Маска» сприяє тому, що образ людської особистості починає «розпливатися», втрачає однозначність, викликає численні асоціації.

У романі Набокова відбувається роздоєння, а то й «розмноження» людської особистості, бо Гумберт Гумберт має цілу низку двійників. Крім Джона Рея, це в першу чергу Клер Куїлті, суперник Гумберта, якого при певному коді прочитання тексту цілком можливо інтерпретувати як плід хворої уяви оповідача. Досить прозорий натяк на можливість такого трактування дає сцена бійки двох суперників у фіналі роману: «Я перекочувався через нього. Ми перекочувалися через мене. Вони перекочувалися через нього. Ми перекочувалися через нас» (Набоков 2018, с. 416).

Цікавим засобом подвоєння в тексті є використання особових займенників. Гумберт часто ніби плутає «я» і «ми»: Так, щоб довести свою невинність у смерті Шарлотти, Гумберт говорить від першої особи в множині: «Ми не статеві нелюди! Ми не гвалтуємо, як вправні солдати. Ми нещасні, м'якотілі джентльмени з собачими очима, достатньо пристосовані, аби стримувати свої пориви в присутності дорослих, однак готові віддати роки життя за можливість доторкнутися до німфетки. Підкреслюю — ми не вбивці. Поети нікого не вбивають» (Набоков, 2018, с. 122).

«Лоліта» розвиває традиції метапрози, у поширенні якої в літературі ХХ ст. значну роль відіграв А. Жід (про це йшлося в підрозділі 2.1.3). Метапроза репродукує сам процес створення твору, і Гумберт у романі є автором не так спонтанної сповіді, як саме літературного художнього тексту. Довіряючи розповідь вторинному автору, що реалізує «ненадійну» модель висловлювання, первинний автор залученням уваги до його роботи над словом і текстом підтримує та формує читацьку активність, підвищує «нарративну компетенцію читача» (Ж. Женетт).

Характерною особливістю композиції роману є те, що трагічна розв'язка (вбивство суперника) у творі з чітко вираженою детективною структурою проголошується оповідачем на початку розповіді, проте не відразу усвідомлюється читачем як проекція сюжету. Тут В. Набоков вступає зі своїм читачем у відносини, що нагадують виявлені Ж. Женеттом на прикладі епопеї М. Пруста «У пошуках втраченого часу». Французький вчений говорить про неоднакову нарративну компетенцію читачів, що дозволяє їм по-різному розшифровувати нарративний код конкретного твору, авторського стилю або жанру в цілому. Ця компетенція проявляється у здатності вчасно і адекватно сприймати ті структури тексту, які Ж. Женетт називає «ростками» або «зачатками», тобто потенційно значущі сюжетні ходи, які до певного часу маскуються під другорядні деталі. Бажаючи сформулювати з читача саме «свого» читача (а не «туриста», за набоковським визначенням), автор часом відчуває його демонстрацією хибних «зачатків», «при цьому читач набуває компетенції

другого порядку, вміння виявляти та викривати обмани, і тоді автор може пропонувати йому помилкові обмани (тобто справжні зачатки), тощо» (Женетт 1998, с. 109). Саме цей прийом використовує набоківський оповідач, згадуючи наприкінці восьмого розділу п'єсу «Вбитий драматург» і видаючи за допомогою каламбурного ряду конспект подальшого розвитку сюжету: «Квайн-швайн. Клер від рук моїх помер. Ох, моя Лоліто, єдине, що мені залишилося, – гратися словами...» (Набоков, 2018, с. 44).

Допомогу у розкритті «прихованих смислів» роману може надати розшифровка, декодування його численних інтертекстуальних шарів. Дослідниками «Лоліти» багаторазово відзначені обігрування Набоковим мотивів особистого життя та творчості Е.А. По, поезій французьких символістів, новели П. Меріме «Кармен», літератури Ренесансу, казок Л. Керролла про Алісу. Так само відчутно звучать у романі мотиви відомих літературних казок (таких, як «Синя борода», «Красуня і чудовисько», «Спляча красуня», «Червона Шапочка»), кельтські та скандинавські міфологічні образи, фабульні моделі «Трістана та Ізольди».

Одним із засобів читацького подолання авторської невизначеності й проникнення у приховані смисли роману Набокова, до яких слід віднести і проблему «моральної» позиції автора, є усвідомлення складності як простору твору (тобто тієї реальності, яку породжує автор), а й простору тексту.

Свою приналежність до сфери, яка не збігається з «реальним», зовнішніми часопростором, Гумберт неодноразово підкреслює, називаючи себе «митцем і божевільним», «поетом не від світу», «чужинцем». Він називає свій світ окремою країною «Гумбертстаном», навіть даючи їй колористичне визначення: «умброво-чорна». У коментарях А. Люксембурга зазначено, що «коли прізвище Гумберт (Humbert) прочитати на французький манер, то воно може сприйматися як омонім слова ombre (тінь). Разом з тим воно є омонімічним до іспанського слова hombre (людина)». Семантика імені, подвійність у прізвищі інтерпретується як тінь людини, оскільки «до моменту опублікування своєї книги розповідач уже мертвий», а в плані естетичному Гумберт є тінню автора, «як і будь-який інший розповідач у Набокова» (Люксембург 2008).

Особливість хоронотопу «Лоліти» часто описують за допомогою поняття біспаціальності (двопросторовість), маючи на увазі співвідношення простору автора і простору героя, а також текст ніби прориває свою фікційну оболонку і виходить за його межі, у світ «реальний». Прикладом такого розмикання може бути поєднання в одній фразі реалій розказуваної історії та позатекстової дійсності, коли, наприклад, Гумберт звертається у своїй сповіді не лише до присяжних засідателів, судових приставів, репортерів, професорів-

інтерпретаторів його книжки, яких умовно ще можна вважати гіпотетичними чи майбутніми учасниками історії, а й працівників друкарні, які будуть готувати його текст до публікації: «Друкарю, повторюй це, поки не заповниться сторінка» (Набоков 2018, с. 151). Втім, цю біспаціальність скоріше варто назвати поліспаціальністю: адже в романі ми маємо, по-перше, світ твору, яким керує автор (наприклад, включення в текст «Лоліти» передмови професора Джона Рея, який, зрозуміло, не належить Гумберту Гумберту як нараторові); по-друге, світ героя (не тільки психологічний, а й власне текстовий, коли він себе заявляє як автор тексту, який ми читаємо); по-третє, світ умовно позатекстовий, коли, наприклад, наратор звертається до тих, хто перебуває у позатекстовій реальності (див. вище).

Наративна Стратегія Набокова полягає у долученні читача за допомогою самої структури свого тексту до подолання невизначеності через активне домислювання потенцій, що криються в ньому, до співтворчості, прийняття на себе певної кількості авторських функцій. Потужним засобом досягнення цієї мети є читацька робота з виявлення ненадійності Гумберта як розповідача своєї історії.

3.3. Змінений стан свідомості персонажа як чинник формування поетики невизначеності (на матеріалі роману Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі»)

Роман Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі» вийшов друком 1962 року, коли в США вже почалися «рухи за свободу» і напередодні ще більш бурхливої другої половини десятиліття. У цьому сенсі він є віддзеркаленням соціально-історичних процесів доби, акцентуючи безпрецедентну збуреність і водночас абсурдність тогочасної американської дійсності.

Події у романі відбуваються у психіатричній клініці експериментального типу, оскільки частина пацієнтів перебуває там добровільно й у клініці практикується нові методи лікування, як-от введення «демократичних свобод», наприклад, голосування серед пацієнтів щодо розпорядку дня, виконання певних процедур тощо. Цей аспект облаштування закладів для лікування психічно хворих також є проєкцією на реальні процеси в повоєнній американській психіатрії, коли завдяки зусиллям Американської психіатричної асоціації істотно лібералізувалися правила догляду за пацієнтами.

Хоча головним героєм роману, з огляду на найактивнішу участь у подіях і загалом найбільшу присутність у тексті, слід визнати Патріка Рендла Макмерфі, розповідь у творі ведеться від імені напівбілого-напівіндіанця Бромдена, на прізвисько Вождь, або Шеф (в оригінальному тексті – Chief). Як можна

встановити із його фрагментарних спогадів, Бромден перебуває в клініці з кінця Другої світової війни. У шкільні роки він був футбольною зіркою, потім студентом інженерно-технічного коледжу, брав участь у війні й був відзначений нагородами за виявлену хоробрість. Як можна здогадатися, у клініку він потрапив, переживши депресію після того, як його батько, індіанський вождь, був принижений урядом США, що змусив його плем'я покинути рідні місця в Колумбійській тіснині, та його білою дружиною і потрапив у жорстку алкогольну залежність. Через спорадичність і невпорядкованість спогадів Бромдена багато що з його минулого залишається не до кінця зрозумілим і тому можна сказати, що сюжет роману характеризується невизначеністю.

Бромден, прикидаючись глухонімим, знає багато чого такого з методів лікування душевнохворих, і загалом діяльності клініки, що залишається невидимим для інших. Тому з допомогою такого мовчазного й ніби невидимого розповідача можна було більш наочно розкрити псевдодемократичність і антилюдяну сутність клініки, за якою, безперечно, стоїть американське суспільство початку 1960-х років. Крім того, як слушно наголошує Тамара Денисова, Бромден – «це образ протейстичний за своєю природою: він шизофренік, і в його сприйнятті реальність і марення то зливаються, то роздвоюються. Саме тому варіативність і неоднозначність органічні в структурі тексту...» (Денисова 2002, с. 242-243).

На думку М. Дрісколла, американського дослідника роману, «Вождь Бромден демонструє унікальне чуттєве сприйняття та демонструє лякаючі аспекти психоделічного досвіду, а також ті, що приносять задоволення. ...страхотливі аспекти психоделічного досвіду, як фізичні, так і психічні, часто повинні бути пропущені, перш ніж людина зможе насолоджуватися позитивним досвідом зі станами зміненої свідомості. Якщо ми подивимося на «Політ над гніздом зозулі» як на одну психоделічну подію, стане зрозуміло, що Бромден має саме цей досвід, посилений усвідомленням свого тіла та образу тіла впродовж усього роману» (Driscoll 2006, с. 7). Ми бачимо, що Бромден проходить доволі складну еволюцію, частково повертає здорове сприйняття реальності, адже заново відкриває свою індивідуальність, відчуває свою колосальну фізичну силу, що зрештою дозволяє йому втекти з лікарні.

Втім, судячи з тих суперечливих фрагментів потоку свідомості Бромдена, якими наскрізно просякнутий текст, ми не можемо стверджувати напевно, що Бромден остаточновилікувався. Він, безперечно, є ненадійним наратором, адже психічна хвороба повністю не покидає його навіть у ті моменти, коли він перебуває під благотворним впливом Макмерфі. Про це свідчать явно

галюцинаторні картини, що встають у його свідомості. Так, він вважає, що суспільством керує утаємничений Комбінат, головним завданням якого є приборкання будь-якої самостійності й волелюбності. Для цього Комбінат за необхідності запускає в певний час і в певних місцях спеціальний туман, аби заморочити людей. Бромден переконаний, що такий туман, за наказом Старшої Сестри у потрібні моменти запускають і в клініці: «Коли у відділенні вперше ввімкнули туманну машину, куплену зі списаного армійського майна й добре заховану у вентиляційних каналах нового шпиталю ще до того, як ми сюди переїхали, я видивлявся на все, що виникало з туману, довго й пильно, щоб не загубитися...» (Кізі 2017, с. 143); порівн. в оригінальному тексті: *When they first used that fog machine on the ward, one they bought from Army Surplus and hid in the vents in the new place before we moved in, I kept looking at anything that appeared out of the fog as long and hard as I could, to keep track of it...* (Keseey 2007, p.102-103).

Особливо часто туман стали пускати з появою в клініці Макмерфі, бо, як переконаний Бромден, він становить для Комбіната серйозну небезпеку. Макмерфі, як і колись батько Бромдена, видається йому Великим, бо здатний бути самостійним і протистояти зовнішньому тиску. Натомість сам розповідач постає, особливо на початку твору, «маленьким», таким собі дорослим немовлям – він не говорить, беззаперечно виконує будь-які накази санітарів і приймає глузування пацієнтів, на ніч його прив'язують простирадами до ліжка (ніби сповивають). Знаковим є й те, що Бромден часто порівнює Макмерфі зі своїм батьком, який також свого часу був «Великим». Як наголошує Михайло Рошко, «такі порівняння викликають асоціацію: боротьба особи проти уніфікації за свою унікальність близька до боротьби будь-якого «маленького» народу або племені проти сучасної цивілізації за збереження своїх традицій і свого життєвого шляху...» (Рошко 2000, с. 118).

Під впливом Макмерфі і за його безпосередньої участі Бромден відкриває для себе шлях до сміливості й особистої свободи. Він відмовляється від своєї пасивної позиції – починає говорити і «рости». Зміна фізичного зросту виступає важливим символом роману: Вождь знову стає великим і здатним на спротив. Щоправда, втечу Бромдена з клініки у фіналі роману також можна інтерпретувати як знак змістової невизначеності. До такої інтерпретації підштовхує співвіднесення фіналу з початком твору: Вождь починає свою розповідь як спогади про Макмерфі, перебуваючи в клініці, тобто або втеча мала місце виключно в галюцинаторній уяві Бромдена, або після втечі через якийсь час він знову повернувся в клініку. Невипадково в тексті роману згадується, що більшість пацієнтів навіть після одужання згодом знову туди

повертаються: «поліція ніколи не квапиться з пошуками, коли в самоволку тікають з психлікарні, бо дев'яносто відсотків таких утікачів за кілька днів повертаються самі...» (Кізі 2017, с. 330).

Ненадійність розповіді Бромдена не тільки не применшує її достовірності і переконливості, а є саме тим інструментом, який допомагає авторові створити багатовимірну художню концепцію світу і людини. Її забезпечує те, яке місце займає Бромден у системі персонажів твору. Фізична і психічна неповносправність наратора є тільки одним із проявів відстороненості його позиції. Надто важливим у цьому контексті є те, що він належить одночасно двом світам – цивілізованому, «білому» і міфологічному, індіанському. Це дає можливість авторові ввести в роман численні асоціативні метафори і символи. Так, Бромден часто згадує бабусю, батькову матір, її ігри з кісточками і пальчиками, її пісеньки і лічилки. Одна з них – про гусей, які летять, хто на захід, хто на схід, а один над зозулиним гніздом – відгукується в назві роману. Цим «одним» у романі і є Вождь Бромден. Як відомо, зозулі не в'ють гнізда, і це символізує втрату героєм і тими автентичними індіанськими племенами, які він символічно представляє, рідної домівки, батьківщини, національно-культурної ідентичності.

Таким чином, вибір наратора зі зміненим станом свідомості дав можливість авторові роману «Політ над гніздом зозулі» створити багатопланову, символічну картину дійсності, що відповідало його задуму показати складність і невизначеність соціально-історичної ситуації у США в 1960-ті роки.

3.4. Моральна нестійкість персонажа як чинник поетики невизначеності в романі Кобо Абе «Чуже обличчя»

Роман «Чуже обличчя» був написаний Кобо Абе на початку 1960-х. В історії літератури це був період захоплення екзистенціалізмом, тому закономірно, що дослідники виявляють у творі теми та поетико-стильові ознаки цього філософсько-літературного феномену. М. Нестелеєв виділяє дві центральні теми творчості Кобо Абе – «самотність і свобода» (Нестелеєв 2013, с. 165), що є цілком екзистенціальними. «Універсальність» як ключову «літературну логіку» письменника відзначає відомий японський літературознавець Міцуйосі Нумано (Нумано 2009, с. 3-7). Водночас у літературі про Кобо Абе майже не піднімається питання стосунку його творів до модернізму чи постмодернізму, зокрема в плані прояву ознак цих художніх систем у стилі письменника і такого його (стилю) аспекту, як поетика невизначеності. Між тим вивчення своєрідності нарації в прозі Кобо Абе може пролити світло й на цю проблему.

Розповідь у романі «Чуже обличчя» ведеться від першої особи безіменного наратора. Лише згодом читач дізнається, що головний герой «завідував лабораторією в інституті хімії високомолекулярних сполук» (Абе 1988, с. 326), а ще пізніше про те, що у нього понівечене обличчя від вибуху рідкого кисню, що стався під час наукового експерименту. З самого початку роману наратор веде розповідь, орієнтуючись на адресата, який нібито вже читає звернені до нього записки. Тим самим створюється наративна ситуація експліцитного внутрішньо-текстового адресата. Цей адресат фігурує під займенником «ти». У перших абзацах тексту також декілька разів використовується займенник «він». Звертає на себе увагу те, що ця та інші форми займенника («його», «нього») виділені розрідженим шрифтом: «я хочу, щоб ти читала далі. <...> Хто кого перемиг: він — мене, чи я — його? Не має значення — все одно трагедія масок скінчилась. Я вбив його, але сам готовий донести на себе як на злочинця і в усьому признатися...» (Абе 1988, с. 180). Відтак читач відразу потрапляє в ситуацію невизначеності як щодо системи персонажів, так і щодо сюжету твору.

Загалом сюжет роману справляє двоїсте враження. З одного боку, подієва складова твору видається надто редукованою. Фабулу роману, за умови її хронологічно послідовного відновлення, можна звести всього до декількох подій: обпалення обличчя, створення героєм спеціальної пластичної маски, спроба «з новим обличчям» спокусити власну ж дружину, яка, на думку героя змінила своє ставлення до нього через спотворене лице. З іншого боку, роман містить силу-силенну дрібних і нібито мало значущих епізодів, що насправді незаперечно працюють на художню концепцію твору. Наприклад, спілкування героя з неповносправною дівчинкою, яка, здається, з самого початку зрозуміла його гру з маскою. Або випадок із листом-зверненням співробітників лабораторії про репатріацію корейців. Це звернення воліють приховати від героя, щоб нібито не хвилювати його, а він сприймає це як дискримінацію його як «людини без обличчя».

На протигагу редукованому зовнішньому сюжету в романі багатопланово розгортається внутрішній сюжет роздвоєння особистості, що підтримується численними деталізованими рефлексіями на теми: справжнє і несправжнє в людині; істинне і фальшиве; лице і маска; уявне і реальне тощо. Постійне зосередження протагоніста на цих питаннях надає їм статусу не тільки його особистісних проблем, а й універсально-екзистенціальних проблем людського буття.

Наратор чітко усвідомлює, що з появою маски і життя його, і він сам роздвоюється. З якогось моменту маска починає відчуватись героєм як щось

живе і таке, що існує незалежно від нього. Ба більше, вона навіть диктує своєму власнику ту чи іншу поведінку: «Моя маска, що вважала себе мисливцем, зачувши про «руйнівні помисли», зіщулилась і цим мимоволі видала себе...»; «я, згнітивши серце, погодився на вимогу маски надати їй автономію». Але якщо спочатку героєві здається, що він легко може повертатися зі стану «масковості» до «нормального» стану, то згодом приходиться до неприємного відкриття: «я думав, що підкорив маску, а насправді не вмів дати собі з нею ради...» (Абе 1988, с. 305).

Маска викликає в героя цілий комплекс роздумів про історико-культурні, мистецькі та психологічні аспекти функціонування маски та таких подібних до «масковості» феноменів, як косметика, татуювання, пластична хірургія тощо. Ці роздуми провокуються змінами, які він сам відчуває, коли перебуває в масці («коли я її надягаю, до мене вмить повертається впевненість...»). Тобто маска породжує специфічну амбівалентність внутрішнього стану людини та її поведінки: коли людина без маски, вона є сама собою і природньо переживає все людське: сумнівається, вагається, боїться, кається. Натомість маска знімає всі ці ознаки непевності і «дарує» людині хибне відчуття впевненості, безсумнівності, безсоромності і навіть безсовісності (порівн. метафору із тексту: маска – «втілення ... безсовісності» (Абе 1988, с. 309)). Отож людина в масці легко позбавляє себе необхідності виконувати моральні норми і суспільні зобов'язання.

Чим глибше герой поринає в світ свого нового життя в масці, особливо після вчинених разом із нею (чи нею?) експериментів, тим більше ускладняється процес роздвоєння, він ніби множить, набуваючи все нових і нових вимірів. Тепер, навіть знявши маску, герой відчуває, що став іншою людиною. Так, коли він після мнимого відрадженьня повертається в свою лабораторію, то розуміє, що кардинально змінилося його ставлення до роботи, колег, до самої обстановки в інституті, яка колись дарувала йому цілу гаму почуттів і настроїв: «Той чоловік, що в стінах цього будинку розпалював дух суперництва і заздрощів, жадав слави і, потай замовляючи зарубіжні наукові публікації, намагався перегнати інших, сушив собі голову над кадровими питаннями і впадав в істеріку, коли виявляв помилки в експериментах або розрахунках, але разом з тим він наполегливо трудився, вбачаючи в цьому сенс життя,— той чоловік не був мною, а кимось іншим, схожим на мене. Мені навіть здалося, що колишнього мене можна віднести до тієї самої категорії понять, що й запахи або чийсь кроки в замку привидів...» (Абе 1988, с.347).

Художньої переконливості рефлексіям наратора щодо власної роздвоєності додають надзвичайно виразні картини його поведінки і

зовнішнього вигляду, як наприклад в епізоді «спокушання» дружини: «Ліве око розглядало ніжно, як трофей, твої пальці, гнучкі, ніби змочена водою кроляча шкурка, а праве, наче обманутий чоловік — свідок перелюбства дружини, — корчилось у муках. Любовний трикутник, де одна людина виконує дві ролі. Антиевклідовий трикутник, який на папері мав би вигляд прямої лінії: «я», «маска» — друге «я» і «ти»...» (Абе 1988, с. 339).

Часто рефлексії героя виникають на основі нібито незначущих проявів повсякденного навколишнього життя. Так, туман, який часто фігурує в романі і перетворюється на символ розмитості, неясності, непевності самого життя, провокує протагоніста до відповідних розмірковувань: «Чи не в такому ось тумані виявляється справжній образ людини? Усе це фальшиве вбрання — справжнє обличчя, маска, гніздо п'явок — просвічується наскрізь, наче радіоактивними променями... розкривається їхня суть, ядро, а показне оздоблення змивається... людську душу можна покуштувати на смак, як очищений персик. Звісно, за це треба розплатитися самотністю. Та байдуже. А хто сказав, що люди з обличчям не бувають самотніші за мене? Хоч би яка вивіска була на обличчі, а всередині кожна людина чимось схожа на потерпілого корабельну аварію...» (Абе 1988, с. 277).

Інколи опис певного епізоду з життя героя займає в тексті значно менше місця, ніж рефлексії, що виникають на його основі. Характерним прикладом є епізод, коли в тисняві електрички героя притиснуло до якоїсь жінки, і з цього мінімального еротичного складника епізоду виростає ціла низка міркувань на тему сексуального збудження, перелюбства, ревнощів, зради, кохання, зв'язку еросу і смерті. Всі вони поміщаються в один із найрозлогіших постскриптувів у тексті, завершуючись висновком про головний пункт програми героя: «тому за всяку ціну я мусив закохати тебе в маску» (Абе 1988, с. 291).

Нотатки героя почасти сповнені описом навіть не реальних подій чи роздумів над ними, а фантазування, уявного моделювання тих чи тих можливих, гіпотетичних вчинків. Наприклад, він уявляє, як у масці вдирається в квартиру, де мешкав із дружиною, а потім робить невітні для себе висновки: «і твоя поведінка, і свавільні витівки маски — все було вигадкою, грою уяви, виходить, я сам створив причину для ревнощів і сам ревнував до наслідків...» (Абе 1988, с. 295).

Герой у процесі написання своїх записок, по суті, стає письменником; його роздуми стосуються не тільки суті написаного, а й форми. Він переймається проблемами змісту і розташування фрагментів, намагається надати їм цілісності: «хоч би як докладно я розповідав про все, нічого з цього не вийде. Зрештою, і не треба, а крім того, неможливо. Навпаки, чи не

здавалося б дивним, якби я силоміць об'єднав в один суцільний текст свої химерні думки, схожі на уривки речень, написаних упереміш одне з одним <...> Мені хотілося б вибрати з них лише дві-три сцени, обмежившись найпотрібнішим для того, щоб ти могла зрозуміти, якого удару завдали мені ці фантазії...» (Абе 1988, с. 294). Показово, що наратор, як і будь-який письменник, постійно повертається до свого тексту, вносить до нього зміни, уточнення, поправки, вираховує потрібний час на їх завершення, щоб це збіглося із запланованою зустріччю із дружиною, вона могла попередньо прочитати залишені для неї записки.

Показово, що звернення наратора до майбутнього читача записок сповнені інтенціональної експресії, вираження прямих і прихованих бажань щодо їх сприйняття та інтерпретації: «Я хотів би, щоб ти хоч трошки уявила собі...»; «А ти, видно, подумала...»; «Я хотів би, щоб ти повірила моїм словам...»; «Я так заговорююся, що ти можеш глузувати з приводу скальпеля й ножиць хитромудрої форми і невідомого призначення...» (Абе 1988, с. 368). В останньому фрагменті на передній план знову ж таки висувається чітко усвідомлене авторське прагнення цілісності форми і змісту записок, навіть при тому, що вони нібито «невідомого призначення», тобто сповнені змістової невизначеності.

Внаслідок такої наративної стратегії текст роману явно набуває метатекстуальних ознак у тому сенсі, що він насичується авторефлексивністю і включає різноманітні форми й засоби самохарактеристики та самооцінки. Зазвичай у текстах подібного роду (порівн. романи А. Жіда, А. Мердок, Дж. Фаулза, М. Кундери) вони можуть бути експліцитними або імпліцитними. Останні в романі Кобо Абе розпорошені по усьому тексту і є безпосередньо інкорпорованими в сюжетну тканину оповіді, як-от: «Мабуть, почну з розповіді про сховище. Зрештою, яка різниця, з чого починати. Та найлегше розпочати її з того дня. З того дня півмісяця тому, коли я мав їхати у відрядження в район Кансай. То була моя перша поїздка, відколи я виписався з лікарні. <...> Того дня у щоденнику я записав ось що...» (Абе 1988, с. 183). Однак крім такого типу внутрішньотекстової метарефлексії в романі є ціла низка спеціально виділених фрагментів, в яких відбувається повне й акцентоване «оголення прийому». Це те, що сам герой називає в тексті «постскриптумами» і «зауваженнями на полях». Наведемо характерний приклад: «Остаточні висновки я збираюся зробити іншим разом. Думаю показати тобі ці записки не пізніше ніж через три дні — приблизно стільки часу потрібно для їхнього завершення. Тому, якби я ставив собі за мету визначити розв'язку, то обмежився б тим, що цього додатку не робив би, а

матеріал долучив би до останньої частини записок. Звичайно, вони від цього тільки виграли б...» (Абе 1988, с. 297).

Цікаво, що «постскриптами» і «зауваження на полях» мають у тексті роману специфічне графічне оформлення: більший абзацний відступ, розріджений шрифт у назвах. Так само виділяються найважливіші для наратора слова і вирази, як-от: «зв'язок», «ні на кого не схожою людиною...», «жертвність», «спокушена жінка» та ін.

Значимим є й те, як співвідносяться в часі основний текст записок, «постскриптами» і «зауваження на полях». Наратор сам пояснює цей момент в одному з постскриптів, і з його пояснення стає ще більш очевидним метатекстовий характер цих вставок в основний текст: «Зрозуміло, що ці «зауваження на полях» писалися раніше за «постскриптом», відразу після основного тексту...» (Абе 1988, с. 306).

Роль метатекстуального елемента часто виконують і речення, які наратор поміщає в дужки, як-от: «(те ж саме може статися з моєю маскою)»; «(...В кожному разі, я не хотів тебе втратити. Бо така втрата означала б для мене втрату цілого світу)»; «(Я про це ще не писав?...)»; «(Коли я її надягаю, до мене вмить повертається впевненість)» (Абе 1988, с. 203, 247, 249, 327).

Метатекстуальну функцію в романі виконує також вкладена в основний сюжет історія з фільму, переглянутого наратором, про дівчину, в якій після атомного бомбардування Хіросіми одна половина обличчя зробилася потворною, а інша залишилася винятково красивою. У цьому вставному сюжеті опосередковано віддзеркалюється комплекс проблем усього твору.

Істотним для художньої концепції твору є також те, що виготовлення протагоністом маски, що має зробити його іншою людиною, уподібнюється до творчого акту. Рефлексії на цю тему супроводжуються відповідними паралелями, зокрема, й стосовно співвідношення «точності» й «реальності», між якими проводиться чітка різниця. Так, коли герой, уявляючи свою майбутню маску, дивиться на штучний палець, який він узяв у лікаря К., то той здається йому надто точним, а тому «потворним»: «...У чому його потворність?.. Потворність!.. Особлива потворність — так, наче він і не живий, і не мертвий... Ні, не тому, що в ньому щось викривлено... Невже навпаки — відтворення занадто точно?.. (Те ж саме може статися з моєю маскою) ... Отже, надмірна відданість формі призводить до відходу від реальності...» (Абе 1988, с. 203).

Герой багато розмірковує над смислом своєї роботи над записками і приходиться до висновку, що вони були не просто засобом досягти порозуміння із адресатом, тобто дружиною, а ще й мали значення самотерапії або взагалі

ставали самоціллю: «не глузуй з цих записок. Писання — не просто заміна фактів рядком букв, а ризикована мандрівка. Я не ходжу по тих самих визначених місцях, як листоноша. Тут трапляються небезпеки, є свої відкриття і радощі. Одного разу я відчув, що варто жити тільки заради того, щоб писати, і навіть подумав, що хотів би водити пером без кінця...» (Абе 1988, с. 302). Отож, як і для будь-якого митця, для протагоніста роману творчість у якийсь момент втрачає суто прагматичну мету.

Ситуація невизначеності, в якій перебуває наратор, провокує відповідне ставлення до найрізноманітніших проявів реальності. Так, коли він у ресторані знічев'я переглядає газету, то навіть рекламні оголошення набувають для нього значення загадковості: «Між рекламними колонками переді мною почав розгортатися краєвид, переповнений загадками і натяками...» (Абе 1988, с. 272).

Текст роману закінчується фрагментом, який має назву «Записки для себе, зроблені на останніх сторінках сірого зошита». Але він також включає в себе ще один відносно самостійний фрагмент – «Дружинин лист». Як стає зрозуміло читачеві, чоловік, не дочекавшись дружини вдома, відправляється до «сховища» і там віднаходить написаного нею листа, що й підштовхує його до написання «Записок для себе...». Відтак наративна структура тексту, а відповідно і його зміст, ще більше ускладнюються. Дружина у листі зізнається чоловікові, що від самого початку зрозуміла його «гру». Вона розбиває уцент всі його аргументи й виправдання і звинувачує його в егоїзмі та безсердечності: «хіба смерть сіють не такі, як ти, люди, що не хочуть знати нікого, крім себе...» (Абе 1988, с. 365). Реакція чоловіка на дружинин лист опосередковано лише підтверджує її правоту: «Страх, розгублення, біль, страждання, тривога — все це не витримує ніякого порівняння з тим, що я зазнав. Як у загадковому малюнку, коли один штрих перетворює блоху на слона, всі мої спроби перетворилися на щось зовсім протилежне до задуманого. Рішучість маски... Її думки... боротьба зі справжнім обличчям... Усі бажання, яких я мав намір досягти з допомогою цих нотаток, перетворилися на фарс. Який жах! Хто уявив би собі, що можна так самого себе висміяти і виставити на глум?...» (Абе 1988, с. 366).

Сюжетний фінал роману залишається відкритим. Одягнувши маску і знову відчувши у собі впевненість і свою правоту, чоловік із пістолетом виходить на вулицю нібито з наміром застрелити дружину. Однак читач так і залишається в стані непевності щодо того, чи цей намір здійсниться. Про це, власне, говорить і сам наратор: «Навіщо я все це роблю? Затіяв цей спектакль, щоб себе перевірити чи, може, справді щось надумав? Я не зможу на це

відповісти, аж поки жінка з'явиться на відстані пострілу, до останньої, вирішальної миті...» (Абе 1988, с. 375).

Як бачимо, особливості поетики невизначеності в романі «Чуже обличчя» проявляються на різних рівнях: в характері персонажа, який вступає в складні стосунки з маскою, що змінює його світосприйняття та ставлення до оточуючих; у фрагментованому типі «ненадійної нарації» від першої особи з численними пробілами, «темними місцями» й недомовленостями щодо окремих ситуацій та обставин дії; в системі багатозначних деталей предметно-художньої зображальності.

Таким чином, аналіз роману Кобо Абе «Чуже обличчя» оприявнює значущість наративної організації як важливого чинника формування поетики невизначеності. Зазвичай такий тип поетики пов'язують із постмодерністською парадигмою. Однак творчість Кобо Абе, що в хронологічному відношенні займає серединне місце в новітньому літературному процесі (між модернізмом і постмодернізмом), дає підстави для виявлення важливих ліній наступності в художньо-естетичному поступі літератури минулого століття.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Проаналізовані в цьому розділі романи Г. Гріна, В. Набокова, К. Кізі, К. Абе демонструють розширення спектру поетики невизначеності.

У «Кінці роману» Грема Гріна невизначеність змісту твору актуалізовано відпочатковою заявкою наратора, професійного письменника, про те, що він не знає, про що його роман – про кохання чи про ненависть. Відповідно роман своєю структурою й образним ладом показує, як змінювались «авторські» інтенції і стратегії. Ускладнення форми твору за рахунок фрагментарної розповіді, ненадійного розповідача, розгорнутої метатекстуальної рефлексії, які розглядаються як ознаки поетики невизначеності, експлікує зміну жанрової матриці твору від любовної історії до філософсько-екзистенціального метароману.

Наративна Стратегія Набокова полягає у долученні читача за допомогою самої структури свого тексту до подолання невизначеності через активне домислювання потенцій, що криються в ньому, до співтворчості, прийняття на себе певної кількості авторських функцій. Потужним засобом досягнення цієї мети є читацька робота з виявлення ненадійності Гумберта як розповідача своєї історії.

Ненадійність є найважливішою ознакою нарації і в романі «Політ над гніздом зозулі». Поетика невизначеності в цьому творі формується на основі неоднозначної ситуації, коли читач не може достовірно визначити, якою мірою

розповідач Бромден є справді душевно хворою людиною і якою мірою він симулює свою хворобу. Через спорадичність і невпорядкованість спогадів Бромдена багато що з його минулого залишається не до кінця зрозумілим, і тому сюжет роману сповнений елементів нез'ясовності. Вкрай важливим у цьому контексті є те, що герой-наратор, син індіанця і білої жінки, одночасно належить двом світам – цивілізованому, «білому» і міфологічному, індіанському. Водночас ненадійність розповіді Бромдена не тільки не применшує її достовірності і переконливості, а є саме тим інструментом, який допомагає авторові створити багатовимірну художню концепцію світу і людини. Таким чином, вибір наратора зі зміненим станом свідомості дав можливість авторові роману «Політ над гніздом зозулі» створити багатопланову, символічну картину дійсності, що відповідало його задуму показати складність і невизначеність соціально-історичної ситуації у США в 1960-ті роки.

У романі «Чуже обличчя» особливості поетики невизначеності проявляються на різних рівнях: в характері персонажа, який вступає в складні стосунки з маскою, що змінює його світосприйняття та ставлення до оточуючих; у фрагментованому типі «ненадійної нарації» від першої особи з численними пробілами, «темними місцями» й недомовленостями щодо окремих ситуацій та обставин дії; в системі багатозначних деталей предметно-художньої зображальності.

Проаналізовані в розділі романи демонструють значущість наративної організації твору і, зокрема, ненадійної нарації як важливого чинника формування поетики невизначеності. Виявлені в творах поетико-стильові особливості легко можуть бути інтерпретовані крізь призму постмодерністської парадигми, однак у хронологічному відношенні вони займають серединне місце в новітньому літературному процесі (між модернізмом і постмодернізмом). Це створює підстави для виявлення важливих ліній наступності в художньо-естетичному поступі літератури минулого століття.

РОЗДІЛ 4.

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ВАРІАНТИ ПОЕТИКИ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ

Досліджуючи в цьому розділі монографії поетику невизначеності в низці романів, що належать до постмодерністської доби літературної історії, ми спираємося на такі методологічні засади. Постмодернізм сформувався як філософсько-культурологічна і художньо-естетична концепція у 1960-ті роки і оприявнюється в таких параметрах: епістемологічна непевність; проблематизація «реальності» і симулякрний характер буття; тотальна іронія; наративна й інтертекстуальна гра; структурна фрагментарність, жанровий і стильовий пастиш. Виокремлення цих параметрів стало можливим унаслідок вивчення художнього досвіду таких європейських авторів, як Дж. Фаулз, У. Еко, П. Зюскінд, М. Павич, М. Кундера та ін., а також представників школи чорного гумору в американській літературі (Дж. Барт, Дж. Бартелмі, Т. Пінчон, Дж.П. Донліві та ін.). Період з кінця ХХ ст. і дотепер часто називають постпостмодернізмом або метамодернізмом. За приблизно п'ять десятиліть своєї історії постмодернізм пройшов значний шлях розвитку. Уже з 1980-х спостерігається тенденція до редукування радикальних постулатів постмодернізму, зокрема в частині відмова від тотальної деконструкції і повернення гуманістичних цінностей (концепти емпатії, травми, екзистенційної стурбованості тощо). Однак і для цього етапу постмодернізму залишаються актуальними авторські сумніви щодо можливостей універсальних наративів центрування й узагальнення людського досвіду. Письменники продовжують розвивати продуктивні тенденції постмодерністської поетико-стильової парадигми, що можна простежити й у розвитку поетики невизначеності.

4.1. Симулякр і розмивання змістової однозначності в романах Джуліана Барнса

Творчість Джуліана Барнса уже майже 40 років перебуває в авангарді літературного процесу у Великій Британії. Романи письменника неодноразово претендували на Букерівську премію – найбільш престижну премію англійськомовного літературного світу. Вповні успішною стала четверта спроба, коли Барнс отримав премію за роман «Відчуття завершення». Сьогодні творча еволюція Барнса сприймається як складний процес формування авторської концепції співвідношення реальності та художніх версій її інтерпретації. Барнса вважають одним із найбільш послідовних прихильників постмодерністської концепції непевності людського буття та відносності сприйняття й інтерпретації навколишнього світу. Його поетика закорінена на

іронічному обіграванні симулякрової природи історії, національної ідентичності, історичної та особистісної пам'яті, уявлень про реальність та істину. Загалом ці концепти обіймаються категорією невизначеності, ознаки якої можна віднайти практично в будь-якому творі Барнса.

Вже в третьому від початку творчої кар'єри Барнса романі «Папуга Флобера (Flaubert's Parrot, 1984) ставиться проблема недостовірності наших знань про життя, здавалося б, добре відомої у світі людини та проблематичності інтерпретації його творів. Йдеться про французького письменника Гюстава Флобера, автора знаменитих романів «Пані Боварі», «Виховання почуттів», «Саламбо» та ін.

Невизначеність виникає уже на етапі жанрової ідентифікації твору, адже він явно не вписується в рамки традиційної художньої біографії. Скоріше, в даному випадку можна говорити про особливий піджанр біографічної металітератури, роман-«квазібіографію», в якому головним героєм постає біограф (Колесник 2008, с. 7).

У Барнсовому «романі про Флобера» неважко віднайти найбільш показові ознаки постмодерністської концепції: подвійне кодування, інтертекстуальна гра, колажна структура, наративний експеримент, іронія щодо стереотипних уявлень й усталених канонів. Дослідники називають роман деконструкційною біографією Флобера, постмодерністською притчею (Тупахіна 2007, с. 12), в якій автор «Пані Боварі» постає таємницею із багатьма невідомими, а його творчість починає грати новими гранями багатозначних образів і стильової вишуканості. На думку канадського дослідника Джеймса Б. Скотта, роман «Флоберова папуга» демонструє постмодерністський механізм «розчинення змісту», що відіграє формоутворювальну роль і поширюється на всю художню систему твору (Scott 1990, p. 28).

Епіграфом до роману Барнс взяв слова Флобера з листа до Ернеста Фейдо, відомого видавця й автора скандального роману «Фанні»: «Коли пишеш біографію друга, то мусиш писати так, немов хочеш за нього помститися» (Barnes 1984; тут і далі переклад тексту роману з англійської наш. – В.Ч.). Відповідно роман є помстою Барнса, але виконаною із віртуозною вигадливістю й винахідливістю. Наратив у романі організовано не від всевідного і всеприсутнього автора, а від надто суб'єктивного персонажа: англійського лікаря і дилетанта-біографа, поціновувача творчості Флобера, вдівця на ім'я Джеффри Брейтвейт.

Брейтвейт подорожує Францією, намагаючись зібрати якомога більше фактів про життя видатного письменника. Зокрема, він прагне віднайти знамените опудало папуги, що стояло на робочому столі Флобера, коли він

працював над романом «Проста душа». Наратор перелічує велику кількість пам'ятників, детально описує їх вигляд, стан, історію створення, відвідує музеї (зокрема медичний), присвячені Флоберу. Читачеві пропонується декілька варіантів біографії автора «Пані Боварі»: енциклопедичні відомості, що явно страждають на неповноту й загальність; щоденникові записи, в яких відчувається чимало прихованого; професійні спроби літературознавців, що страждають на спекулятивність. Окремі фрагменти тексту присвячені асоціативним ототожненням Флобера з різними тваринами; перераховуються майже всі тварини, згадані письменником у листах та щоденниках. Наратор спеціально зупиняється на ставленні Флобера до залізниці, адже відомо, що він багато подорожував, віддаючи перевагу саме потягам. Така велика кількість «об'єктивної», документальної інформації видається надлишковою, і її включення в текст, вочевидь, має на меті акцентувати, що ця документальна інформація мало що дає нам для розуміння життя і творчості Флобера. Автор (точніше, наратор) постійно ставить запитання, залишаючи їх без відповіді: «Чому література змушує нас переслідувати письменника? Чому ми не можемо залишити його в спокої? Хіба книг недостатньо? <...> Що робить нас пожадливими / одержимими до реліквій? Хіба ми недостатньо довіряємо словам? Невже ми думаємо, що залишки прожитого життя містять у собі якусь додаткову правду?» (Barnes 1984).

Як бачимо, невизначеність у романі проявляється вже на сюжетному рівні, коли читач потрапляє в коло декількох заплутаних ліній розвитку подій: пошуки Брейтвейтом знаменитого опудала папуги Флобера, що супроводжуються розповіддю про утаємничені обставини життя письменника, зокрема його зв'язок із Луїзою Коле. На «Флоберову лінію» накладаються фрагментарні флешбеки у заплутані стосунки Брейтвейта та його дружини Елен, яка самовільно пішла з життя; їхніми двійниками, як має здогадатися читач, є Чарльз і Емма Боварі з роману Флобера. «Затемнені місця» у романі Барнса стосуються як Флобера, навколо життя якого створено чимало легенд і міфів, так і основного персонажа, крізь призму бачення якого читачеві і подається автор «пані Боварі». З недомовок Брейтвейта можна здогадатися, що він сам пережив долю чоловіка пані Боварі. Він болісно сприймає все, що стосується адюльтеру, явно переживає муки ревнощів, постійно їх притлумлює, але не може позбутися, чим і видає свою психологічну таємницю.

Цей сюжетний план роману відкривається лише в тринадцятому розділі роману («Чиста історія»), і стає, як стає тепер зрозуміло, більш важливим порівняно з сюжетною лінією пошуку «істинного» опудала папуги. Втім, історія стосунків Дж. Брейтвейта з його дружиною Еллен явно корелює з

історіями з творів Флобера, особливо з романом «Пані Боварі». Бретвейт намагається зрозуміти, чому дружина зраджувала його, що стало причиною її самогубства, які таємниці свого внутрішнього світу вона приховувала від нього: Я хочу сказати лише те, що її таємне життя і її відчай заховані в одному і тому ж куточку серця, недоступного мені. Я не міг побачити жодного з них. Чи намагався я? Звісно, намагався» (Barnes 1984).

Пошуки Брейтвейтом опудала папуги, що стояло на столі Флобера, коли він писав роман «Проста душа», стають пошуками як джерел та творчих інспірувань автора, так і спробами з'ясування нез'ясованих обставин його життя та «пробілів» у його книгах. Ці пошуки перетворюють роман Барнса на своєрідну «інтертекстуальну енциклопедію» творчості Флобера. У романі постійно встановлюються відповідності між двома реальностями – фікційною і фактуальною, причому остання має два виміри – минулого і теперішнього, й усі вони виявляються вкрай суб'єктивними і невизначеними. Важливо, що процес встановлення вказаних відповідностей відбувається не так у самому тексті роману, а здійснюється у свідомості читача, якого підштовхують до творчої активності численні недомовки, натяки та алюзії. Втім, наратор і сам почасти вдається до рефлексій у постмодерністському дусі, як-от: «Минуле – це далека, відступаюча берегова лінія» (Barnes 1984). Ця фраза підводить підсумок пошукам Брейтвейта, для якого спроби проникнення у минуле і віднайдення «однієї-єдиної правди» неминуче завершуються фіаско.

У процесі пошуків Брейтвейта як опудала папуги, так і суперечностей власного життя розгортається складна й цікава гра з читачем. Щойно наведені факти ставляться під сумнів; гіпотези, припущення і версії аргументуються, а згодом спростовуються. Така гра часом складає зміст цілих розділів, як-от розділ третій («Finders Keepers») чи розділ дев'ятий («The Flaubert Аросурфа»). Герой-наратор порівнює створення біографії з риболовлюю за допомогою сітки, що є сукупністю дірок, скріплених мотузкою: «Те ж саме можете зробити з біографією. Спочатку сітка наповнюється, потім біограф витягує її, сортує, закидає, запасає, розробляє і продає. Але задумайтесь над тим, що він не виловив: цього завжди набагато більше, ніж впійманого. Ось на полиці сміливо і возвеличено стоїть товста, хвалебна біографія. Життя за шилінг ознайомить вас з усіма фактами, а за десять фунтів ви отримаєте ще й гіпотези. Але задумайтесь над тим, що залишилось невідомим, що назавжди зникло з останнім подихом героя біографії» (Barnes 1984).

Наратор ставить під сумнів і «документальність», і вимисел як один із інструментів пошуку істини. Вимисел не може злитися з реальністю, подібно до того, як свідчення про минуле неможливо не тільки сформулювати в цілісну

картину, а й верифікувати їх. Під сумнів ставиться все. Ілюстрацією до цього в романі може слугувати гіпотетична історія про роман між Флобером і гувернанткою Джульет Герберт. Герой-наратор дізнається від американського біографа Флобера про листи, які підтверджують стосунки між Флобером і Джульет. Спершу Бретвейта переповнює радість – він упевнений, що ця кореспонденція наблизить його до «справжнього» Флобера. Однак згодом стає відомо, колишній біограф-фанатик Флобера Ед Вінтертон усі листи спалив: «У його останньому листі було ще дещо. Доволі дивна інструкція: окрім прохання до міс Герберт спалити усю кореспонденцію, він сказав: «Якщо хтось колись запитає в тебе про зміст моїх листів, або про те, яким було моє життя, будь ласка, збреши їм. Хоча ні, я не можу заставити тебе брехати іншим, просто скажи їм те, що вони, на твою думку, хочуть почути» (Barnes 1984). Таким чином, Барнс доводить, що листи та щоденники письменника є не менш правдивим джерелом, ніж припущення, а оскільки гіпотез можна побудувати безліч, то істина не може бути однією.

У фіналі роману Джефрі Бретвейт підбиває підсумки своїх пошуків: віднайдено близько п'ятдесяти опудал папуг, але яке із них справжнє, сказати неможливо.

«Папуга Флобера» має акцентовано фрагментарну структуру, оскільки задається великою кількістю пронумерованих і названих розділів і підрозділів. Дж. Барнс веде читача через гру-лабіринт: з реальних фактів біографії переходимо до припущень, від літературно-критичного дискурсу (наприклад, розділ шостий «Emma Bovary's Eyes») до «судового позову» Джефрі Бретвейта-біографа проти Джефрі Бретвейта-адвоката (розділ десятий «The Case Against»), далі «версія» коханки Флобера Луїзи Коле (розділ одинадцятий «Louise Colet's Version»), і, під кінець, автор влаштовує читачеві екзамен на знання біографії і творчості Флобера (розділ чотирнадцятий «Examination Paper», який включає цілу низку пунктів). Вустами головного героя Дж. Барнс підсумовує: «Ми можемо вивчати архіви десятиліттями, але час від часу нас спокушає бажання опустити руки і визнати, що історія – це лише ще один літературний жанр: минуле – це художня автобіографія, яка претендує на звання парламентського рапорту» (Barnes 1984).

Отже, у романі «Папуга Флобера» Барнс радикально видозмінює жанр художньої біографії. Попри видиму документальну основу дослідження життя Флобера, автор змушує читача сумніватися у правдивості й достовірності існуючих матеріалів, версій та тлумачень. Це дає підстави інтерпретувати «Папуга Флобера» як квазібіографічний постмодерністський роман.

Взірцем постмодерністської оповіді вважають і інший роман Дж. Барнса

– «Історія світу в 10 ½ розділах» (*A History of the World in 10½ Chapters*, 1989). Однак твір цей написаний у зовсім іншому жанрово-стильовому модусі. Це своєрідний роман у новелах, скріплених однією темою – темою історії й повторюваними мотивами, що забезпечують ідейно-змістову цілісність твору і дають змогу віднести його до романного жанру.

«Історія світу» постає у творі Барнса сукупністю низки альтернативних версій відомих подій. Кожний розділ роману інтерпретує окрему історичну ситуацію з погляду певного оповідача, який або є безпосереднім учасником подій, оповідаючи про них від першої особи, або третьоособова розповідь організується в наративній перспективі головного героя, як у новелах «Гості» чи «Гора».

Автор демонстративно змішує в своїх історіях реальність і вигадку, акцентуючи тим самим дискурсивність історії як науки, наративний характер будь-якої історичної події, оскільки вона стає такою лише внаслідок оформлення як тексту. Подібно до представників нового історизму він говорить про відносність так званої історичної істини і характеризує історію як фабуляцію: «Ми придумуємо оповідку за оповідкою, щоб приховати факти, яких не знаємо чи не приймаємо, беремо кілька реальних фактів і вигадуємо, відштовхуючись від них. Наші біль і паніка тільки полегшуються заспокійливою фабуляцією; це ми називаємо історією» (Барнс 2019, с. 216).

Прикметно, що невизначеність як наративна стратегія роману зафіксована в самій назві твору «*A History of the World in 10½ Chapters*». Неозначений артикль «А» підкреслює, що авторська «історія» є однією з багатьох можливих історій світу, й автор не наполягає на її істинності й незаперечності. Значимим у назві є й фіксований обсяг «історії», від якого віє іронією: «10 з половиною» – це надто мало як для всієї історії світу. До того ж «½», посилюючи іронію, ще й додає їй грайливо-інтригуючих ноток. У цьому напіврозділі, що має назву «Parenthesis» («Інтермедія»), автор-наратор уже власним голосом, в лірико-публіцистичному стилі прямо пояснює своє розуміння історії, що потребує множинних і варіативних інтерпретацій. Отож назва роману відбиває один із основних принципів постмодерністського світогляду.

Барнс наполягає усім змістом свого твору, що історія сама по собі є феноменом ненадійним. Він іронізує з приводу того, що французькою мовою 'історія' (*histoire*) має два значення – 'історія' (*history*) та 'оповідання' (*story*) (Barnes 1989, p.109). Використовуючи метафору «*history is a work of art*» («історія є твором мистецтва») Барнс показує, що в історії можна віднайти все

те, що характеризує мистецький твір: «це гобелен, потік подій, складна оповідь, взаємопов'язана, яка надається до тлумачення. Одна цікава розповідь підводить до іншої» (Барнс 2019, с. 215). Історію можна прочитати або побачити на полотні, чи у фільмі: «І ми, читачі історії, страждальці історії, шукаємо в цьому плетиві обнадійливих висновків, щоб рухатися вперед» (там само). Барнс повторює відомі тези представника неоісторизму Г. Вайта, який бачив в історичних працях такі складники будь-якого художнього твору як зв'язність, послідовність дії зі спрямуванням уперед, сюжет, який формується вчинками головних персонажів, концепцію, яку стверджує автор. Для історичної праці, так само як для літературного твору, надзвичайно багато важить реципієнт, тобто читач чи глядач, який реконструює описані (чи зображені) події за допомогою власної уяви: «ми прикипаємо до історії, як до альбому з салонними світлинами, уривками розмов, чиїх учасників можемо легко повернути до життя у своїй уяві, і весь час історія для нас – щось ніби мультимедіа-колаж, і фарбу на нього наносили радше валиком маляра, ніж верблужим пензлем митця» (там само).

Невизначеність історії особливо дається взнаки в теперішньому, постмодерному часі, що пригнічує людину видимою хаотичністю та відсутністю чітких орієнтирів поведінки. Стан, людини, невпевненої і розгубленої, описується автором як хвороба, що супроводжується болем та переживанням страху, і «фабуляція» може стати рятівним колом: «Ми лежимо тут, у лікарняному ліжку нашого сьогодення (які ж на ньому зараз гарні чисті простирадла), і бульки щоденних новин подаються нам через крапельницю. Нам здається, що ми знаємо, хто ми, хоча й не зовсім розуміємо, навіщо ми тут чи коли нас випишуть. А поки ми переймаємось і крутимось у перебинтованій непевності (чи є ми зі своєї волі пацієнтами?), ми займаємося фабуляцією» (Барнс 2019, с. 216).

Барнс не випадково представляє свою «історію світу» в 10 частинах, апелюючи в такий спосіб до усталеної системи обчислювання, в якій «10» має семантику певного завершення й цілісності. Однак тут також криється іронія, адже ніякої завершеності щодо історії роман не пропонує. До того ж напів-розділ («1/2»), яким є «Parenthesis», ще більше підкреслює ідею незавершеності. Водночас Барнс не впадає в чистий релятивізм, він не відкидає сам постулат об'єктивної історичної істини: «нам усе одно слід вірити, що об'єктивна істина досяжна; чи, може, треба вірити, що вона досяжна на 99 відсотків; чи, якщо це нам не вдається, то принаймні треба вірити, що 43 відсотки об'єктивної істини кращі за 41 відсоток. Ми маємо вірити, бо без

цього ми пропали, без цього впадемо в спокусливу відносність і будемо цінувати версію одного брехуна так само, як і версію іншого брехуна, ми здамося перед лицем цієї загадки, визнаємо, що переможець має право не лише на трофеї, а й на істину» (Барнс 2019, с. 219).

Барнс також рішуче виступає проти так званого історичного прогресу, вважаючи це ілюзією, що створюється історичними датами: «Дати не кажуть правди. Вони покрикують на нас: наліво, направо. Якщо ви – жалюгідний хвалько, займайтеся датами. Вони хочуть змусити нас вважати, що ми постійно рухаємося вперед, що весь час відбувається поступ» (Барнс 2019, с. 215). Не приймає він і Дарвінової теорії про виживання, адже «пристосуванство» не може бути модельним взірцем історії людства. Автор явно іронізує щодо таких персонажів, які хитрощами і пристосуванством завойовують собі місце під сонцем, як-от Бізлі з першої новели із «Трьох простих історій», який «двічі» врятувався з «Титаніка».

«Історія світу в 10 ½ розділах» може слугувати ілюстрацією до добре відомої постмодерністської теорії деконструкції, оскільки викриває раціоналістичну, еволюціоністську й нібито зрозумілу модель розвитку історії. Роман спрямований проти так званих метанаративів, тобто певних спільних для всіх теорій, які нібито дають всеосяжне пояснення соціально-історичним і культурним процесам, таких як Прогрес, Просвітництво, Емансипація, Марксизм, Психоаналіз тощо.

Цікавий варіант поетики невизначеності створено в романі Джуліана Барнса «Як усе було» (Talking it over). Цей твір може бути взірцем повного усунення автора із тексту і створення атмосфери невизначеності, оскільки три персонажі роману (Стюарт, Олівер і Джиліан) розповідають одну і ту саму історію любовного трикутника кожний по-своєму і в розповіді кожного неважко віднайти моменти «обману», навмисного перекручування фактів із метою представлення ситуації у вигідному для себе світлі. Читацька робота з виявлення такої фальсифікації в даному випадку є особливо складною, оскільки текстуально твір витримано у формі діалогу кожного з цих персонажів з якимось невидимим і неозначеним співрозмовником.

Таким чином, у творчості Дж. Барнса категорія невизначеності втілюється на рівні авторської художньої концепції, закоріненій на постмодерністській недовірі до абсолютів і моністичного бачення життя. Невизначеність у поетиці романів письменника реалізується у фрагментарному сюжеті, наративній грі, використанні образів-симулякрів.

4.2. Елементи поетики невизначеності в романах М. Еміса «Стріла часу» і «Нічний потяг»

Мартін Еміс (1949–2023) – один із найвизначніших сучасних британських письменників. За тривалий час своєї творчої кар'єри він сформував собі стійку репутацію послідовного постмодерніста. Довідкові видання, присвячені сучасній літературі Великобританії, називають його сьогодні одним із чотирьох провідних письменників нарівні з І. Мак'юеном, Дж. Барнсом і Г. Свіфтом. Починаючи з публікації своїх перших романів («Записки Рейчел», 1973 та «Мертві немовлята», 1975) Мартін Еміс стає відомий як автор, що пише про катастрофу сучасної цивілізації.

Серед його творів, створених у наступні десятиліття, особливе місце у плані поставленої нами проблеми займає роман «Стріла часу, або Природа злочину» (Time's Arrow : Or the Nature of the Offence, 1991). Назва твору співвідноситься з терміном фізики «вісь часу» (у контексті термодинаміки вона називається «стріла часу»). Цей термін пов'язаний із концепцією, що описує час як пряму, протягнуту з минулого у майбутнє. Така концепція має відношення до класичної фізики і представляє простір-час як пряме накладання одновимірного часу на тривимірний простір. Вісь часу є прямою, а точки її (їх називають моментами часу) параметризуються однією часовою координатою. Іншу версію часу представляє теорія відносності, згідно з якою не існує впорядкування простору-часу за часом. У цьому випадку щодо двох подій ми не можемо сказати, яка лежить у минулому, а яка у майбутньому, тож осі часу у звичному розумінні немає. Перша частина назви роману Еміса «Стріла часу...» декларує форму твору, яка парадоксально співвідноситься з названим терміном у класичному фізичному сенсі. Автор пропонує читачеві гру з кінематографічним прийомом «плівки, прокрученої назад», з дотриманням найдрібніших деталей та подробиць, що створюють ефект абсолютної достовірності того, що відбувається.

У романі Еміса життя котиться назад у буквальному сенсі слова. Розповідь починається з того, що герой отямився від «глибокого сну» у лікарні. Далі всі його життєві процеси підуть «задом наперед». Він «житиме у зворотному напрямку»: його «стріла часу» летить від «глибокого сну» смерті до моменту народження. Кожна точка на цій осі є майбутньою по відношенню до попередньої. Наприклад, процес цвітіння квітів простежується від кінцевої фази – квітучої клумби – до витягування із землі цибулин, вкладання в мішечки, транспортування в магазин та отримання грошей за розсаду. Гра Еміса доходить до абсолютної завершеності: герой молодшає з кожним днем, він ходить задом наперед, їсть задом наперед, читає і так далі. Автор при цьому

ретельно описує найдрібніші деталі процесів життєдіяльності організму людини.

Однією з особливостей сучасного мислення є ставлення до часу не як до тривалості, а як до простору, яким можна подорожувати. Теоретично проблема часу-простору у цьому ключі розроблена у працях французьких філософів Ж. Дерріда та Ж. Дельоза, які вказують, що характерною рисою постнекласичного типу мислення є опросторовлювання часу. Однак ще до напрацювань вказаних філософів про таке оприявлення часу в модерністській літературі писав Джозеф Френк (концепція Френка коротко окреслена у Вступі до цієї роботи).

У творах сучасних авторів зазначена особливість часопростору проявляється, як правило, у прагненні надати відчуття одночасності подіям минулого та сьогодення. Лінійний час переосмислюється письменниками-постмодерністами в тому сенсі за такими параметрами: по-перше, знімається опозиція минуле-теперішнє; по-друге, заперечується категоріальна об'єктивність часу; по-третє, заперечується єдність часового потоку, який послідовно фрагментується.

Цікаво, що Мартін Еміс згадує у Післямові до свого роману ім'я американського письменника Курта Воннегута (Еміс 2020, с. 220), в романі якого «Бійня № 5, або Хрестовий похід дітей» чи не вперше в новітній літературі було застосовано прийом перебування героя одночасно в теперішньому, минулому і майбутньому.

У «Стрелі часу», для того щоб пояснити читачеві те, про що взагалі йдеться, з'являється друге «я» героя, яке проживає це життя навпаки, ніби з чистого аркуша. Прекрасно усвідомлюючи життєві реалії, він нічого не знає про себе, він укладений у чуже тіло і переживає кожен епізод життя заново. При цьому він має свідомість, в наративній перспективі якої ведеться розповідь. Тобто розповідач насправді – це душа, яка оселилася в чужому тілі та іншого тіла не знала. Оповідач має певну кількість інформації, чудово орієнтується в побутових реаліях навколишнього світу, але зовсім нічого не знає про історію і власне минуле.

Він оцінює навколишнє і власні дії не тільки з певною часткою іронії по відношенню до свого першого «я», але, і це найголовніше, з позиції моральності, традиційної для людської цивілізації, якою вона була до світових воєн, до руйнування центру етичної системи, де чітко розмежовувалися Добро та Зло. М. Еміс говорить про це як найбільшу катастрофу сучасності в одному зі своїх інтерв'ю (DeCurtis 1991, р. 146).

Стан гуманності людства на момент початку роману можна зрозуміти з фінальних фраз першого розділу: «А ще мені подобається дивитися на місяць.

У цей період він особливо боязкий і слабовільний, як вигнана й принижена душа Землі» (Еміс 2020, с. 25).

З огляду на те, що в романі, по суті, дві автономні свідомості, важливо зрозуміти, кого слід уважати головним героєм твору: того, хто прожив перше життя, чи того, хто його оцінює, проходячи всі етапи у зворотному порядку. Якщо говорити про моральні якості, то вибір слід зробити на користь другого. Але тоді й постає головне питання цієї книги: чи можлива ще сьогодні заснована на «вічній», як здавалося західній людині до 1939 року, моральності система відліку та осмислення діянь як окремої особистості, так і цілих народів.

Наявність у романі двох головних персонажів створює умови для формування змістової і моральної невизначеності, яку має осмислити і здолати читач за допомогою аналізу структури твору. Для того, щоб в цьому аналітичному процесі розрізнити двох головних персонажів, назвемо першого Оділо Унфердорбенем, а другого – Наратором, памятаючи при цьому, що фактично це одна особа. Не випадково, коли в тексті вперше з'являється ім'я Оділо Унфердорбенем, це супроводжується займенником «ми» і спеціальним застереженням: «У нас знову змінилося ім'я. Думаю, більше змінюватися воно не буде. Спершу я навіть злякався, правду кажучи, — тепер нас звать Оділо Унфердорбен» (Еміс 2020, с. 154). Не випадковим є й те, що *verdorben* німецькою мовою означає «зіпсований», «гнилий», «розбещений», і «корумпований», тоді як *unverdorben* означає їхню протилежність, а також «невинний», «нехитрий».

Структурно роман складається з трьох частин. У першій Наратор проживає частину життя Оділо від старості (автор дає хронологічне відсилання – епоха Рейгана) до 1948 року, тобто до того моменту, коли Оділо прибув до Америки. Друга частина розповідає про роки фашизму, коли Оділо був найближчим помічником доктора Менгеля в Біркенау. Третя, найкоротша – про дитинство німця Оділо Унфердорбена аж до його народження.

Сама назва першого розділу першої частини – «Як дбаєте, так і маєте» – вже співвідноситься з ідеєю всього роману: все, що відбувається, визначається вчинками героя в минулому, за часів Другої світової війни, коли він був лікарем у нацистському концтаборі. Згадка про його професійний фах має велике значення, тому що з першої ж сторінки виникає мотив втрати людяності в самій гуманній професії, акцентований образом людської фігури, що постійно виникає в підсвідомості Наратора, в білому накрохмаленому медичному халаті і чорних чоботах (там само, с. 14).

Контраст білого халата лікаря та чорних чобіт солдата-вбивці часом набуває планетарних масштабів: величезна постать у білому халаті, у чорних чоботах,

що попирають землю. «Десь там, унизу, поміж його ніг, – черга душ» (там само, с. 58). Мотив розширюється завдяки образу дітей, немовлят, які «турбують» наратора. Часто повторюється сон, в якому «немовля має неймовірну владу». У сні є крихітна темна кімната, заповнена десятками людей, що ховаються від гестапівців, які їх розшукують. Їхнє життя залежить від того, чи замовкне плач немовляти, що може видати їхній притулок, чи ні; «якоїсь миті навіть здається, що вони ладні його задушити» (там само, с. 66). Але вони не піддадуться цій болісній спокусі: люди навіть під страхом смерті тоді ще не втрачали своєї людяності.

Наратор усе більше дізнається про життя Оділо у другій та першій частинах, занурюючись у нацистське минуле, у світ переслідування і знищення євреїв, так званого «остаточного вирішення єврейського питання». Еміс часто звертався до теми Голокосту і називав його центральною подією («випадком») ХХ століття (Martin Amis 2015). Його персонаж виявляється причетним до знищення євреїв у Біркенау (Аушвіці). Головний прийом роману (стріла часу, що летить у минуле), реалізований у послідовності конкретних деталізованих епізодів, дозволяє автору створити картину неймовірного злочину з небувалою, рідко доступною письменнику чіткістю. Спочатку читач разом із Наратором бачить величезні купи людських тіл у печах. Потім з'являється повільний багатогодинний процес пожвавлення цих тіл, перетворення їх на тих людей, які тисячами прибували щодня до табору смерті.

Наратор видається наївним і простодушним, бо вважає, що допомагає людям віднайти сутність життя. Ця наївність дозволяє автору створити сильнодіючий ефект виправдання. Ось фрагмент тієї частини тексту роману, де йдеться про «обробку» людей перед їх переходом у газову камеру, тільки показаний цей процес у зворотному порядку: «щоб запобігти зайвим стражданням, стоматологічні роботи виконували ще неживим пацієнтам. Цим переймалися капо (особлива категорія в'язнів – В.Ч.), грубо, але ефективно, за допомогою ножів, стамесок, усього, що було напихваті. Більшість золота, яке ми використовували, надходила, звісно, безпосередньо з Райхсбанку. Але всі наявні німці, навіть бідні, охоче ділилися своїми запасами, а я давав більше за всіх офіцерів, за винятком самого Дядька Пепі. Я знав, що моє золото має священну силу. Усі ці роки я накопичував і плекав його — євреям на зуби. Переважну більшість одягу жертвувало Управління молоді Райху. Волосся для євреїв люб'язно надавала «Фільцфабрик А. Г.» з Рота під Нюрнбергом. Повні товарняки волосся. Вагон за вагоном...» (Еміс 2020, с. 164-165). Оскільки читач розуміє реальну послідовність перелічених тут дій, він отримує реальну, без ретуші картину, що подається в несподіваному ракурсі, і це багаторазово

посилує достовірність. Авторський голос відсутній у романі, але позиція письменника легко з'ясовується за даним епізодом переліком «благодійників», що створює гротескний ефект. Союз німецької молоді, що одягається в одяг убитих, фірма, яка торгує волоссям убитих, державний банк, де основу золотого запасу складають зуби вбитих.

Формально автор використовує засоби комічного. Проте, як слушно зауважує американський дослідник творчості М. Еміса Курт Леутгеб, «гумор – це не те, чого можна очікувати від літератури про Голокост» (Leutgeb 2001, р. 87). Він вважає, що гумор «Стріли часу» є особливим видом іронії та цинізму, а глобальна жорстокість ситуації ніби анулюється неправильним ходом часу. Відчуття цинізму виникає внаслідок відсутності авторського коментаря. У романі немає моралізування: автор покладається на читача, сподіваючись, що його етичне начало допоможе все зрозуміти правильно, і тим самим подолає оманливе відчуття авторського цинізму.

На думку К. Леутгеба, в сучасному суспільстві ніщо не має меншого значення, ніж інтереси людей. Стосовно роману Еміса він висловлює парадоксальне і глибоке судження: «Головна думка, що узагальнює мій підхід до Еміса, така. Взяті як позитивні явища, етика та естетика несумісні. Піддавшись цинічному переосмисленню, вони стають рівно негативними та сумісними. У цинічному письмі естетична форма не суперечить етичному змісту. У такому вигляді вони можуть боротися проти панівної ідеології... Надзвичайно важко писати з піднятим вказівним пальцем. Цинізм – більш витончений гамбіт...» (Leutgeb 2001, р. 93-94, 95).

Просторово-часова форма, обрана Мартіном Емісом, опосередковано, художніми засобами, виражає зміст, що співвідноситься з соціологічними та філософськими проблемами нашого часу. Він доводить до логічного завершення думку про «кінець історії», про життя після 1945 року як про життя після історії, коли все, що відбувається – це лише нескінченні повторення пройденого, коли неможливо зробити жодного вчинку, не будучи повністю детермінованим цим минулим. Суть не в тому, що ми сьогодні осмислюємо час не в класичному, ньютонівському варіанті, а в тому, що людська цивілізація другої половини ХХ – початку ХХІ століття є глибоко ущербною через певну зупинку часу, яка сталася в той момент, коли народився Оділо Унфердорбен, коли було здійснено головний злочин в історії розвитку людства. Історія зупинилася тому, що рух у майбутнє став неможливим, бо фундаментальні основи моральності були зруйновані остаточно. Вершинна для класичного світорозуміння ідея позитивного руху історії, як стверджує своїм романом М. Еміс, наразі є неможливою. Стрілу часу було зламано, і зворотного ходу

немає. «Злочин був унікальним не своєю жорстокістю, не легкодухістю, а за стилем – поєднанням атавізму й сучасності. Він став прикладом одночасно рептильності і «логістики». Націонал-соціалісти виявили в мозку Р-комплекс (комплекс рептилій) і побудували туди автобан» (Еміс 2020, с. 221) – каже автор у «Післямові» до роману. Ця автострада залишилася визначальною магістраллю сучасної свідомості.

Таким чином, вкрай парадоксальна форма роману «Стріла часу, або Природа злочину», в якій стратегія невизначеності проявилася через наративний експеримент зворотного руху часу і розщепленої свідомості людини, слугує вираженню надзвичайно важливої ідеї про кризу самої ідеї гуманізму в сучасному світі.

Роман «Нічний потяг» має зовсім інші, порівняно з розглянутим вище твором, підстави творення постмодерністської невизначеності. Якщо раніше в Еміса вістря постмодерністської деконструкції спрямовувалося головним чином у соціально-політичні сфери, то цей твір відрізнявся від попередніх як за тематикою, так і за сюжетно-нاراتивними пошуками. Роман викликав велику кількість критичних відгуків, в яких, зокрема, відзначалася його контроверсійність (Night Train 2022).

На перший погляд роман видається типовим детективом. Центральну роль у системі його персонажів відіграє слідчий, сюжет організується навколо ситуації чи то суїциду, чи то вбивства, детально описується процес ведення слідства. Водночас проблемно-тематичний комплекс твору не тільки не вичерпується детективними канонами, а переводиться у філософсько-психологічну площину. Головним героєм «Нічного потягу» є жінка-детектив на ім'я Майк Хуліген. Вона розслідує причини і мотиви самогубства Дженніфер Роквелл, доньки колишнього шефа поліції полковника Тома Роквелла. Вже така сюжетна зав'язка сама по собі провокує невизначеність, що загалом властиво детективу як літературному жанру. Однак у даному випадку невизначеність значно переростає власне сюжетні рамки.

Майк Хуліген позиціонується як дуже досвідчений детектив, вона працює в поліції понад двадцять років, з яких вісім відпрацювала у відділі вбивств. Вона знає силу-силенну можливих причин, що штовхають людей до суїциду. Однак цього разу випадок абсолютно безпрецедентний. Його складність обумовлюється вже тим, що у Дженніфер, красивої й успішної молодої жінки, не було ніяких видимих причин скоїти суїцид. В ході слідства сама Дженніфер все більше стає для Майк загадкою, і по суті, детектив розгадує не так таємницю вчинку, як таємницю людської душі. Ускладнює справу й те, що у детектива до загиблої було дуже особистісне ставлення. Свого часу, коли Майк

починала службу в поліції, в неї була серйозна психологічна криза, посилена надмірним уживанням алкоголю. Врятувала її від цього саме родина Роквеллів, і найбільшу допомогу Майк отримала саме від Дженніфер. Отже, невизначеність, заявлена в сюжеті, підтримується в романі й на рівні системи персонажів.

Внаслідок проведеного розслідування, в якому Майк довелося застосовувати різні форми роботи слідчого, вона доходить висновку, що Дженніфер вчинила суїцид через парадоксальний «надмір» життя, неосяжний звичайним сприйняттям подібного роду ситуацій. У неї було «все», і це її надломило. Вона ставила надзвичайно високі мірки до життя, але воно виявилось надто далеким від тих ідеалів гармонії і порядку, яких прагне людина і які вона хоче бачити у навколишньому житті й у самому Всесвіті. У цьому зв'язку надзвичайно суттєвим є те, що Дженніфер за своєю професією була астрофізиком і працювала в науково-дослідному інституті проблем земного магнетизму і масштабів розширення всесвіту. Знаменно, що над входом до інституту висить біблійне гасло латиною: *ET GRITIS SICVT DEI SCIENTES BONVM ET MALVM* («І будете ви як боги, які знають добро і зло») (Amis 1997).

Директор цього інституту професор Дензігер уважав Дженніфер своєю кращою ученицею і був дуже подивований тим, що вже після її загибелі, перевіряючи останній звіт, виявив у ньому повну фальсифікацію і нісенітницю. Майк убачає в цьому свідоме небажання Дженніфер «з'ясовувати нез'ясовне» і розцінює його як ще один доказ бажання самовільно покинути цей світ. Акцентування професійної діяльності Дженніфер і рефлексії Майкл щодо цього дають зрозуміти, що автор фокусується ще й на проблемах космології і теорії хаосу, зокрема у їх відношенні до людського існування в якості можливого мотиву для самогубства. Підтвердженням багатозначності образу «чорних дір», які мають місце не лише в космосі, а й у людському існуванні, є історія бабусі Ребекки, яка називає своє життя «суцільною діркою». Слухаючи її історію, Майк екстраполює образ «суцільної дірки» на справу Дженніфер: «Сама дірка. Суцільна діра» (Еміс 2021, с. 64). Істотним є й те, що закоханий у Дженніфер тридцятип'ятирічний університетський професор, філософ-лінгвіст Трейдер Фолкнер займається концепцією «можливих світів» і змушений постійно стикатися зі складними, а почасти взагалі нез'ясовними аспектами цієї проблематики.

У третій частині роману, яка має назву «The Seeing» («бачення», «візія»; в українському перекладі «Яснота» (Еміс 2021, с. 197)), Майк Хуліген каже, що в якийсь момент таємниця їй просто «відкрилася»: Дженніфер покинула цей світ

не з якоїсь конкретної причини, а через, як це не банально звучить, синдром «райського життя» (про нього Майк читає в газеті) і, по суті, через нез'ясовність фундаментальних засад буття, неможливість осягнення його закономірностей і мети.

Центральним у романі є багатозначний образ нічного потяга. Це не тільки в буквальному сенсі потяг, який щонаочі гуркотить районом, у якому мешкає Майк. Це – ще й символ того незвіданого шляху і незнаної зупинки, куди спрямовує людину життя. Невипадково, коли Майк під час розмови барі з патологоанатомом перевіряє свої здогадки щодо самогубства Дженніфер, там піаніст награв джазову мелодію «Нічного потяга», яка викликає нові асоціації щодо можливих причин суїциду і загалом облаштованості життя.

Таким чином, художня концепція в романі «Нічний потяг» видається цілком постмодерністською: в ньому стверджується ідея нескінченної множинності проявів людини, неможливості доконечного пізнання особистості й світу. Відповідним чином організована поетика роману, в якій визначальними є образи нез'ясовності, недоступності, ірраціональної сутності буття.

4.3. Гра як засіб художньої багатозначності в романі Дж. Фаулза «Маг»

Джон Фаулз вважається одним із найвпливовіших британських письменників другої половини ХХ століття. Він відомий як романіст, есеїст, поет та літературний критик. Експериментальна проза Фаулза рельєфно відобразила найважливіші напрямки розвитку світової літератури доби постмодернізму. Творчість письменника стала широким і плідним полем для літературознавчих студій, адже містить в собі можливості різних підходів до аналізу тексту, розбіжних, а часто й принципово протилежних поглядів та інтерпретацій (Зарубіжна 2023, с. 986).

Як представник постмодерністської літератури Фаулз часто кладе в основу художнього світу своїх творів принцип лабіринту, який ніби помережений інтертекстуальними орієнтирами. Щоб орієнтуватися в цьому лабіринті, читачеві доводиться не тільки долати узвичаєні стереотипи літературного і практичного життєвого досвіду, але й враховувати колосальне інтертекстуальне тло авторських сюжетів і образів й активно задіювати в процесі рецепції та інтерпретації власний естетичний досвід.

Роман «Маг» (The Magus, 1965, перероблений у 1977) сповнений численних загадок, таємниць, нез'ясовних причин описуваних майже фантастичних подій. Відтак твір дає багатий матеріал для вивчення поетики невизначеності.

Автор після першої публікації роману отримав чимало критичних відгуків-претензій щодо нібито «непроробленості» окремих сюжетних і змістових планів. Це, можливо, стало однією з причин створення другої редакції роману, яка вийшла більше ніж через одинадцять років після першої. Однак Фаулз не відмовився від ідей лабіринту і кодування, вважаючи це основою художньої концепції твору. У передмові до другого видання він наполягав на тому, що твір «аж ніяк не є кросвордом, в якому заданій легенді відповідає один-єдиний набір правильних відповідей. Інколи я зневірююся в тому, що колись вдасться викоренити хибне трактування цієї аналогії («шановний пане Фаулзе, будьте ласкаві пояснити, що означає...») з голів нинішніх тлумачів-раціоналістів. Якщо в «Магу» і є якесь «справжнє значення», то його не більше, ніж у таблиці, взятій із психологічного тесту Роршаха. Це значення залежить від реакції, викликаной в читача, а, як на мене, й мови не може бути про якусь задану наперед «правильну» реакцію» (Фаулз 2016, с. 10).

Слова про «реакцію, викликану в читача», підкреслюють, що автор надає виняткового значення діалогу між автором і реципієнтом, що породжується митецькою грою. В цьому контексті варто зважати на те, як Фаулз характеризує гру в книжці своїх філософських і літературно-критичних есеїв «Арістос» (Фаулз 2003). В розділі з промовистою назвою «Гра в Бога» означена нею (назвою) ситуація трактується як універсальний закон буття, критерій свободи людського існування. Втім, сама по собі свобода не може бути абсолютною. Невипадково в автокоментарі до роману стверджується, що «справдешня свобода перебуває між двома полюсами дилеми, а не в одному чи другому з них, тому вона не може бути абсолютною» (Фаулз 2016, с. 11).

Роль гри як основного чинника поетико-стильової своєрідності роману може бути виявленою головним чином крізь призму новітнього філософсько-культурнологічного тлумачення гри. Першість у цьому зазвичай віддають голландському філософу Йогану Гейзінзі, який стверджував, що «Гра тільки тоді стає можливою, мисленною і збагненою, коли потік духу розриває всезагальну детермінованість космосу. Саме існування гри повсякчас підтверджує надлогічну сутність становища людини у Всесвіті. Тварини граються – отже, вони вже щось більше, ніж прості механізми. Ми граємося, усвідомлюючи при цьому, що граємося, – отже, ми – це щось більше, ніж просто розумні, раціональні істоти, бо гра ірраціональна» (Гейзінга 1994, с. 10).

Сучасна філософія культури інтерпретує гру як сукупність певних кодифікованих правил, що формують породжувальну і відтворювальну в конкретних реалізаціях модель чи структуру. В основі цієї моделі – ідея

тотальної множинності варіантів, свободи, розкнутості, або й хаотичності (в термінах постмодерністської теорії – ризомності). Дві означені характеристики не тільки не суперечать одна одній, але, навпаки, створюють діалектичну єдність, в якій правило і свобода доповнюються категорією випадку.

Такі конструктивні атрибути «гри» корелюють із основними світоглядними тенденціями ХХ ст., епохи тотального теоретико-методологічного сумніву-непевності. Невипадково в романі «Маг» експліцитно й імпліцитно присутній колосальний спектр філософських і культурологічних концепцій і теорій, які задіюються для ведення тієї гри, в яку потрапляє головний герой і наратор Ніколас Ерфе. Цю гру з ним веде «маг» і «духовидець» Моріс Кончіс. Більшість подій роману відбуваються на грецькому острові Фракос, куди Ніколас восени 1953 року приїздить із Англії, щоб викладати англійську в тамтешній школі імені Байрона.

Роман складається з трьох частин, і перша з них, найкоротша, по суті, є коротким викладом «біографії» й відвертих, в іронічному викладі, автохарактеристик Ніколаса. Він народився в заможній родині, батько був відставним генералом і вважав себе нащадком древнього роду, матір повністю залежала від чоловіка. Критично ставлячись до аристократичних амбіцій родини, Ніколас після закінчення школи відправився на службу в армію, але був розчарований військовою атмосферою і за найменшої можливості демобілізувався. Вступив до Оксфордського університету на відділення англійської мови і літератури, пробував писати вірші. Після закінчення навчання працював учителем, але також розчарувався. Справжнім шоком для нього стала загибель батьків в авіакатастрофі, але разом з тим свобода від надмірної батьківської опіки відкрила перспективи вільного вибору подальшого життя. Ключовим епізодом першої частини є знайомство і доволі неоднозначні стосунки Ніколаса з молодою стюардесою, австралійкою Алісон. «Втома» від неї стає для героя одним із чинників у прийнятті пропозиції поїхати на роботу до Греції. Перша частина закінчується фразою «But then the mysteries began» («І тут почалися дива») (Фаулз 2016, с. 55). Власне, детальний опис декларованих «див» розпочинається в другій частині, вже з перших відвідин Ніколасом вілли Кончіса під назвою Бурані на південному березі острова.

На запрошення господаря Ніколас проводить на Бурані вікенди, занурюючись у таємничий і захоплюючий світ метатеатру, створюваного всемогутнім «магом-чарівником». Розгортання у межах цього театру цілої низки «вистав» складає зміст другої частини роману. Спочатку молодий чоловік навіть не розуміє, що він є учасником гри, потім із зацікавленням поринає в неї, потім намагається зрозуміти, яку роль відведено йому в

нескінченному дійстві, нарешті дратується від того, що його використовують як маріонетку, і намагається звільнитися від влади «режисера». Поступово таємниці, з якими він стикається там, шикуються в ланцюг подій, стають грандіозною і тривалою драмою.

У процесі спілкування з Ніколасом Кончіс веде серйозні розмови про проблеми буття, знайомить його зі своїми науковими працями (зокрема з проблем психіатрії), переказує епізоди свого життя, багатого на пригоди та включеність в історичні події новітньої доби. Ці розповіді Кончіса супроводжуються театралізованими виставами на відкритому повітрі, під час яких перед Ніколасом проходять шереги масок, головним чином із давньогрецької міфології і літератури. Розуміючи символічну природу сцен і персонажів, що постають перед ним, герой намагається раціонально їх інтерпретувати, але кожного разу натикається на неможливість однозначного тлумачення.

В одній із розмов Кончіс вживає щодо Ніколаса слово «обранець», і це слово надалі часто повторюється, але з різними значеннями: від містико-езотеричного (причетний до ірраціональних таїнств) та загальнофілософського («не такий як усі») до довгий час незрозумілого для Ніколаса – «обраний для експерименту». Остаточної відповіді на питання про те, в чому полягала його обраність, Ніколас так і не отримує до самого фіналу твору.

В якийсь момент Ніколас, не вповні усвідомлюючи ступінь наближеності до розгадки таємниці Кончіса, називає його про себе «літератором-психіатром, який творить романи не словами на папері, а людьми в дійсності» (Фаулз 2016, с. 199). Цікаво, що спершу Фаулз мав намір назвати роман «Гра в Бога», але згодом зняв цю надто пряме уподібнення Кончіса до Господа-Творця, хоча в самому романі «асистентка» мага місіс де Сайтес так і називає те, що його група чинила з об'єктами експерименту. В остаточній назві твору було знято цю надто пряму паралель, адже слово «Маг» відкривало можливості різноманітних інтерпретаційних асоціацій (англійське слово «magus» є більш функціональним у множині і найчастіше вживається у християнському контексті як «magi», напр., «the gifts of the magi», «adoration of the magi») (Зарубіжна 2023, с. 991).

Метатеатр Кончіса є надзвичайно показовим для постмодерністського світобачення і в основі своїй містить ідею світу як тексту і тексту як світу. «Текст» у романі має різні форми і функції: він може бути наративом (розповіді Кончіса про своє життя), сценами (епізоди розіграваних «акторами» Кончіса давньогрецьких міфів), випробуваннями («психоаналітичний суд» над

Ніколасом). При цьому елементи метатеатру стають частиною нібито реального світу життя Ніколаса.

Характерним прикладом є епізод, коли Кончіс спочатку розповідає Ніколасу про те, як йому під час війни довелося зробити надзвичайно важкий вибір. Німці наказували йому вбити трьох партизанів, яких піймали неподалік від села. Якщо ж він не зробить цього, то всі вісімдесят заручників-мешканців села будуть розстріляні. Кончіс відмовляється це зробити і потрапляє до шеренги розстрілюваних, однак чудом залишається живим. Свої тодішні, майже ірраціональні дії він пояснює розумінням свободи, що сформувалося під впливом одного незламного повстанця, який своєю поведінкою довів існування «непізнаваного Бога» (Фаулз 2016, с.349): «Цей повстанець був усіма нараз виявами свободи — від найгіршого до найкращого. <...> Він був чимсь таким, що виростало з самої суті речей, оминало моральність, охоплювало геть усе, зокрема свободу будь-якої дії, а протистояло тільки одному — забороні робити все що хоч» (там само).

Після розлогої розповіді Кончіса про цей епізод Ніколас потрапляє в ситуацію, коли йому також в обставинах, що здаються абсолютно непояснюваними, доводиться зробити подібний вибір. Вночі, по дорозі з Бурані до села, він ніби потрапляє в 1943-й рік, зустрівши «реальних німців», які конвоюють полонених партизанів. Один із них називає Ніколаса зрадником. На другий день Ніколас пояснює собі все, що відбувалося вночі, черговим спектаклем Кончіса, але численні деталі «вистави», як-от німецькі цигарки часів Другої світової війни, що залишилися після нічної пригоди, змушують його сумніватися в тому, де пролягає межа між реальним світом, і тим, що створюється Кончісом.

Вілла Бурані слугує в романі ідеальним місцем не тільки для власне метатеатру Кончіса, але й для створення загальної ідеї переплетення реальності і вигадки, співвідношення оригіналу і копії. Це ще один важливий складник постмодерністської концепції світу.

Коли Ніколас вперше потрапляє на віллу, його вражає велика кількість артефактів як стародавньої, так і новітньої культури, які Кончіс видає за оригінали: це і статуя Посейдона, і картини Модільяні, і старовинні музичні інструменти, і раритети в бібліотеці. Однак майже все побачене там Ніколасом і попри його оксфордську освіту нерозпізнане як підробки, виявляється після здійсненої ним пізніше перевірки лише довершеними копіями, спеціально замовленими Кончісом для того, щоб створити у тих, хто піддається його експериментам, ілюзію реальності.

Фаулз будує наратив Ніколаса таким чином, що в гру втягується і читач. Цікаво, що така ігрова стратегія створена автором ще до того, як вона теоретично була описана філософами-постмодерністами. Так, Ролан Барт, співвідносячи поняття «твір» і «текст», підкреслював: «На ділі читати, в сенсі споживати, не означає грати з текстом. "Грати" треба розуміти тут у всій полісемії терміна: грає сам текст (як двері, як апарат, в якому є "гра"); грає і читач, причому грає двічі: він грає в Текст (ігровий сенс), дошукується до практики, яка його відтворює; однак, щоб ця практика не зводилася до внутрішнього, пасивному мімезису (Текст якраз є тим, що противиться такій редукції), читач ще й грає Текст...» (Барт 2007).

Перетворюючи персонажів твору і його читачів в учасників гри, Фаулз домагається подолання кордонів між світом вимислу і світом реальності. Знаменно, що про такий спосіб «конструювання реальності» в романі прямо говорить Кончіс: «я задумав новий театральний жанр, у якому немає традиційного поділу на акторів і глядачів. Він визбутий звичного простору — просценіуму, сцени й глядацької зали. Знехтувано тяглість вистави в часі та просторі. Дія і сюжет вільно плінуть від початку до задуманого фіналу. А між цими двома точками учасники придумують свою власну п'єсу. — Старий кольнув мене гіпнотичним поглядом. — Ви скажете, що подібний задум плекали Арто, Піранделло і Брехт — кожен із них по-своєму. Але їм бракувало рішучості, грошей і, звичайно, часу зайти так далеко, як я. Вони так і не наважилися на те, щоб відмовитися від одного складника — аудиторії. <...> Ми всі тут актори, друже. Ніхто з нас не є самим собою. Кожне з нас подеколи обманює, а дехто весь час це робить...» (Фаулз 2016, с. 326).

Але ще до того, як Кончіс робить таке пояснення, Ніколас внаслідок його «вистав» втрачає відчуття реальності. Він намагаючись перевірити за допомогою логіки й раціональному аналізу все, що відбувається в Бурані, висуває одну за одною численні здогадки. Але щоразу, коли йому здається, що він докопався до істини, вона скоро виявляється черговим номером Кончіса, який знову й знову викликає, а потім руйнує ілюзії. Ефект лабіринту стає все більш очевидним, пошуки виходу з нього здаються Ніколасові нескінченними, доводячи його до істерії.

Особливо драматичною для героя стає ситуація з молодими жінками, яких йому «підсовує» Кончіс. Спочатку на сцені з'являється дівчина на ім'я Лілі, яка на диво схожа на Лілі-наречену Кончіса зі світлини в одній із кімнат його будинку. Ніколас закохується в цю загадкову Лілі, а потім Кончіс переконує його, що це донька його давніх друзів, яка страждає на важку форму шизофренії і на Бурані проходить курс реабілітації. Згодом Лілі

«перетворюється» на Жулі і на сцені з'являється її сестра-двійнятко на ім'я Джун. Для Ніколаса це ще одна нерозгадана таємниця. Майже до фіналу твору залишається незрозумілим, ким вона була насправді – чи то актрисою, чи то повією, чи то практикуючим психологом.

Ніколас переживає серію емоційних потрясінь, найбільшим із яких стала отримана з газети інформація про самогубство Алісон. Тим сильнішим було значно пізніше обурення Ніколаса, коли він дізнався, що це було інсценізацією, ще одним способом «перевірити» пацієнта, яким вважає себе Ніколас у руках Кончіса. «Смерть» Алісон не завадила Ніколасу бути фізично близьким із Жулі, а через якийсь час її зрада призвела майже до психічного зриву.

Випробування Ніколаса завершується пародійно-містичним «судом», коли перед ним з'являються люди в різних масках, імітуючи героїв відомих міфів і легенд. Упродовж суду вони також приймають на себе функції лікарів, соціальних психологів, учених-психоаналітиків. Знаючи життя Ніколаса в найменших подробицях, вони звинувачують його мало не у всіх моральних гріхах, властивих людині. Вирок, який йому доводять, нібито й не надто суровий (він оголошується звичайний пересічними молодим чоловіком із типовими недоліками і комплексами), але він жорстко ранив самолюбство і зовсім не збігається з його власною самооцінкою.

У третій частині роману Ніколас після всього, що сталося з ним на Пракосі, повертається до Лондона і починає власне розслідування щодо головного ініціатора експерименту та його прибічників. Він віднаходить потрібну йому інформацію, знайомиться з матір'ю юнок-двійняток і навіть вважає, що розплутав «клубок інтриг» проти нього. Але це тільки поверхневий рівень розуміння того, що сталося. Герой ніби й змінився, і все ж не може піднятися над своїми гордощами і зарозумілістю. У фіналі, зустрівшись з Алісон, він знову не може з нею порозумітися, хоч і заявляє, що без неї він «не людина – лишень півлюдини» (Фаулз 2016, с. 526).

На нашу думку, найбільшою «невизначеністю» роману залишається образ головного героя-розповідача твору. Тут ми знову потрапляємо у сферу дії «ненадійного наратора», адже все, про що ми дізнаємося з історії Ніколаса, просякнута його суб'єктивними оцінками. Ніколас кожного разу, коли його, як він вважає, «не розуміють», принижують чи обманюють або змушують самовикриватися, щиро дивується й обурюється. Він не усвідомлює, що його поведінка найперше свідчить про егоїзм, черствість, а часто й жорстокість у поведінці з близькими йому людьми, нечесність перед собою, страх зізнатися собі в моральній неповноцінності і нездатності до справжнього, щирого почуття.

Як бачимо, в романі «Маг» проблеми вибору, свободи особистості, перманентного пошуку нею істинної реальності та власної ідентичності реалізуються в постмодерністській поетиці з характерними для неї засобами синтетичного, умовно-символічного, грайливого письма, химерним сплетінням реального і фентезійного. Така поетика спричиняється до творення множинного світу, невизначеність якого не є абсолютною, але залежить від активної читацької співтворчості.

4.4. Форми і засоби стратегій невизначеності у творах Дж.М. Кутсі

Творчість Дж.М. Кутсі важко віднести до якоїсь конкретної національної літератури, оскільки він народився в Південно-Африканській республіці, певний час жив у США, а наразі є громадянином Австралії. Він був двічі удостоєний Букерівської премії і є Нобелівським лауреатом. Твори письменника піднімають надзвичайно актуальні проблеми сьогодення – як соціально-історичні, так і морально-філософські. При цьому автор послідовно уникає прямого вираження своєї позиції, намагаючись власне художньою структурою творів і ускладненим образним та мовно-стилістичним дискурсом спонукати читача до самостійних висновків щодо висловленого.

Уже в ранніх творах письменника – романах «Сутінкові землі» (Dusklands, 1974) і «В серці країни» (In the Heart of the Country), 1977) – вибудовується вельми складна картина світу, що потребує активного читацького декодування.

У романі «В серці країни» події відбуваються, як легко здогадатися, в Південній Африці, хоча в тексті немає жодних зазначень конкретної країни чи географічних локацій. Єдиною топографічною вказівкою є ферма, на якій живе розповідачка Магда зі своїм батьком та декількома чорношкірими працівниками. Магда так веде свою розповідь, що читач скоро здогадується, що в її свідомості стерті межі між реальністю і вигадкою: героїня то прозирає майбутнє, то переосмислює минуле, то вигадує якийсь, вочевидь, ймовірнісний розвиток подій. Короткі записи схожі на знімки реальності, що спалахують у свідомості Магди. З такої розповіді явно напрошується висновок про параноїдальний стан свідомості героїні. Це спричиняє недовіру читача як до об'єктивності викладу, так і до реальності подій.

Відповідно до фрагментованої структури свідомості героїні-нараторки, фрагментованою є і структура тексту. «В серці країни» складається з двохсот шістдесяти шести фрагментів, що нагадують записи зі щоденника, часто обірвані, скорочені до однієї фрази, як-от фрагмент 125: «The cups have not yet been washed» (Coetzee 1977). Можна починати читати роман з будь-якого місця і не обов'язково з початку. Пронумерованість фрагментів тексту ніби створює

ілюзію порядку, але парадоксально підкреслює хаотичність подій. Порядку немає, тріумфує хаос і божевілля виснаженої пустелею жінки, яка мріє про нормальне життя, про кохання і чоловіка, який би шанував її, але в чи то в реальності, чи то у фантазіях перед нею немає інших мужчин, крім батька та найманого працівника на ім'я Гендрік.

Щодо структурної організації роману, то, згідно зі спостереженнями М. Динарович, твір нагадує «The Unnamable» Самуеля Беккета» (Dynałowicz 2007). Кутсі сам говорив про вплив прози Беккета на його творчість і зізнавався, що його сильно надихнув «ощадливий» стиль «The Unnamable», який стимулює використання лаконічних і точних синтаксичних конструкцій. За допомогою такого стилю автор може констатувати й натякати на те, що залишається «за кадром», заохочуючи тим самим читача до творчого фантазування.

Іншим кодом до адекватного розуміння структури і змісту роману може бути «лінгвістична філософія» Людвіга Вітгенштейна. Як відомо, німецький філософ писав свої тексти, використовуючи мінімальні конструкції і навіть лекції читав, вдаючись до коротких реплік-тез, часто афористично оформлених. Кутсі з прихильністю ставився до модерністських концепцій «обмеженості» і «фальсифікованого» характеру мовлення», тим самим віддаючи перевагу потоку свідомості. Використання фрагментованої структури в романі «В серці країни» допомагає відтворити суб'єктивований характер мовлення як такого і нездатність мови точно виразити думку чи психічний стан людини.

Магда намагається розповісти свою історію, але її душевна розгубленість та відчуженість зайшли так далеко, що вона не впевнена в тому, що в розказуваній нею історії є правдою. Усвідомлюючи, що вона не володіє правдою про свою історію, вона бере до уваги різні гіпотези, розробляє різні теорії про її існування та переміщення між сьогоденням і минулим, вона намагається знайти частинки себе, щоб реконструювати ті події, які визначали її життя, і створити правдоподібне минуле, яке могло б пояснити її сучасний стан.

Попри те, що хронотоп роману позначений географічною невизначеністю, власне топографічні деталі в тексті виглядають цілком правдоподібно. Згадуються піски навколо ферми, висохлі русла річок, недообладнані пасовиська, де пасуться облізлі вівці і літають хмари мух. Все це вказує на якусь екзистенційну запущеність, невідворотність обставин, у які закидає людину буття.

Невизначеністю характеризуються і вікові характеристики персонажів. У Магді вгадується то дівчинка-підліток, то вона цілком доросла молодиця, а то й жінка похилого віку. При цьому з тексту неясно, чи то так біжать роки, що

навіть не помічаються героїнею, чи то вона з висоти прожитого оглядається в минуле, чи то просто гра свідомості оповідачки. В будь-якому разі очевидною є ненадійність її світобачення і нарації.

Магда фантазує, як чинить розправу над батьком і його новою дружиною, але потім з'ясовується, що в реальності цього не було. Згодом розправа таки відбувається, але вже в інший спосіб, але знову ж таки не зрозуміло, чи вона є реальною, чи змодельованою у фантазіях Магди. В тексті є навіть епізод, коли Магда бачить, як вона сама вмирає від нудьги і туги. Отож оповідь, повністю складаючись із думок-фантазій Магди, не дає чітких відповідей, що ж насправді відбувається – чи то жорстока дійсність, чи то вигадка.

Вступний параграф роману – *Today my father brought home his new wife..* (Сьогодні мій батько привів додому нову дружину) (Coetzee 1977, р. 3; тут і далі переклад тексту твору з англійської наш. – В.Ч.) – не обов'язково означає початок оповіді з точки зору сюжету чи структури. Хоча в абзаці представлені головні герої роману і розповідається про приїзд батька Магди та його нової дружини, але ця історія, здається, почалася набагато раніше, коли Магда стала свідком смерті матері. З того часу вона почала не любити свого батька, і ця ворожість описується в першому параграфі.

Зав'язкою сюжету є повідомлення Магди про те, що її батько взяв наречену. Вона заявляє, що її матір стала жертвою сексуального домагання батька, відтак померла при пологах.

Нова дружина підходить до Магди, кажучи їй, що вона розуміє, чому Магда засмучена, але вона все одно намагається стати її другом. Магда не відповідає. Незабаром після цієї зустрічі Магда вбиває батька сокирою, в той момент, коли він кохається із новою дружиною.

У розділі № 36 розповідь ніби починається з початку, точніше розгортається по іншому колу. Батько Магди живий; він насправді не знайшов собі наречену. Натомість Гендрік, чорний слуга ферми, з'являється на фермі з молодою нареченою. Батько Магди, не маючи жодної супутниці, окрім своєї похмурої доньки, використовує своє владне становище над працівником, по суті, рабом, й оволодіває дружиною Гендріка Маленькою Анною.

Магді огидно те, що робить батько. Коли вона чує їх удвох в ліжку, вона бере рушницю батька і сліпо стріляє в кімнату. Внаслідок цього батько отримує серйозне поранення. Магда описує дірку, в яку вона може помістити великий палець у спині батька. Коли він помирає від отриманих травм, Магда та Гендрік ховають її батька в імпровізованій гробниці.

Без батька ферма починає занепадати, вичерпуються навіть запаси харчів. Немає чим платити за роботу працівникам, і Гендрік вимагає погасити йому

заборгованість, тоді Магда, щоб заспокоїти його, віддає йому деякі речі батька і залишки їжі.

Гендрік і Маленька Анна врешті-решт переїжджають у фермерський будинок і повністю займаються фермою. Між Гендріком і Магдою виникає кілька сварок, одна з яких закінчується її згвалтуванням. Згодом це повторюється щоночі. Зрештою, в пошуках батька Магди на фермі з'являються білі чоловіки, що живуть по сусідству. Побоюючись, що їх звинуватять у вбивстві, Гендрік і Маленька Анна пропонують Магді покинути ферму.

Однак і на цьому варіанті розповіді не закінчуються. В одному з наступних фрагментів-епізодів батько Магди показаний уже в похилому віці. Вона піклується про нього, навіть не згадуючи про колишні конфлікти. Однак читач має враховувати ненадійність і цієї розповіді. Про неадекватний стан її свідомості говорить хоча б те, що Магда спілкується з літаками, що пересікають небо над пустелею і стверджує, що чує «іспанські голоси», які доносяться з них.

Вкрай заплутаним у романі є і такий складник хронотопу, як час. Свідомість наратора одночасно спрямовується у всіх можливих часових вимірах. Наприклад: «Я росла разом із дітьми слуг. Я говорила, як вони, доки не навчилася отак розмовляти. І грала в їхні ігри з палицями та камінням; поки не дізналася, що в мене може бути ляльковий будинок з Папою, Мамою, Пітером і Джейн, що сплять у своїх власних ліжках, з підготовленою чистою білизною в комоді, шухляди якого висувуються і засуваються, і з собакою Неном та котом Феліксом, які дримають біля кухонного вогнища. <...> Як мені винести біль за тим, що втрачено – хоч би яким воно не було, – без мрії про минулі часи, можливо, забарвленої у фіалковий колір меланхолії <... > Мій втрачений світ – це світ людей, холодних ночей, очей, що світяться, в яких відбивається полум'я багаття в лісі, і довга історія про мертвих героїв на мові, яку я не розучилася розуміти» (Порівн. в оригінальному тексті: «I grew up with the servants' children. I spoke like one of them before I learned to speak like this. I played their stick and stone games before I knew I could have a dolls' house with Father and Mother and Peter and Jane asleep in their own beds and clean clothes ready in the chest whose drawers slid in and out whole Nan the dog and Felix the cat snoozed before the kitchen coals. [...] How am I to endure the ache whatever it is that is lost without a dream of a pristine age, tinged perhaps with violet of melancholy, and a myth of expulsion to interpret my ache to me? [...] My lost world is a world of men, of cold nights, woodfire, gleaming eyes, and a long tale of dead heroes in a language I have not unlearned» (Coetzee 1977, p. 7).

У цьому уривку переплетення граматичних часів, а з ними і реальностей різного часового відтинку доповнюється засобами специфічної монтажної ретроспекції – так звані flashback'и.

На перший погляд, цілком невизначеним у романі є вживання займенників «я», «ти», «ви», «ми» та ін. У тексті вони постійно плутаються, так що буває важко зрозуміти, про кого в даний момент ідеться. Між тим, виявляється у південній Африці в часи апартеїду чорношкірим було заборонено використовувати «ти» («you»), коли вони мали звернутися до білого. Тому в романі відсутнє таке звертання до Магди, як «ти», оскільки це підривало би існуючу ієрархію соціальних взаємин. «Ти» замінюється словом «miss», що вказує на вищий статус Магди порівняно з чорношкірими. Останні (Маленька Анна та Гендрік) взагалі говорять лише тоді, коли до них звертаються. Читач не знає, як вони називають Магду, коли її немає поруч. «Ви» «кольорового» слуги не в змозі перетворитися на «Я». Іншими словами, для «кольорових» немає можливості висловитися; у використанні мови вони займають місце об'єкта, але ніколи не суб'єкта. Такого роду порушення мови тримає «кольорових» у мовно невігідному становищі, заважаючи їм виражати свою суб'єктивність. Цей вид незворотності є характерною рисою колоніального дискурсу» (Dynałowicz 2007).

Через зміни у мовленні проявляється те, як Магда намагається відкрити для себе новий вимір колоніальних відносин, однак вони настільки вкорінилися в ній самій, стали є частиною її, що вона доходить висновку про неможливість змін: «можливо, моя злість на батька, – це просто злість через порушення старої мови, правильної мови, що має місце, коли він обмінюється поцілунками та інтимними займенниками з дівчиною, яка вчора скребла підлогу, а сьогодні мала б мити вікна ...» («perhaps my rage at my father is simply rage at the violations of the old language, the correct language, that take place when he exchanges kisses and the pronouns of intimacy with a girl who yesterday scrubbed the floors and today ought to be cleaning the windows...» (Coetzee 1977, p 47).

Знаковою особливістю використання займенника «Я» є фраза «Я – одна», коли нараторка говорить про себе в третій особі. Тим самим вона дистанціює себе як оповідача від себе як персонажа, тобто ставиться до себе як до іншого.

Є. Динарович виділяє ще одну цікаву письменницьку техніку в романі – «те, що можна назвати метонімічним зображенням: зменшення себе та інших персонажів історії до частин тіла, зосередження уваги на деталях, представляючи навколишню реальність. Магда часто звертає увагу читачів на побудований характер оповіді, коли вона описує те, що трапалося з нею, зосереджуючись на конкретній частині її тіла: «мій живіт бунтує», «моє серце

б'ється», «мій рот наливається сіллю» / «my stomach revolts», «my heart hammers», «my mouth floods with salt» (Coetzee 1977, p.55). Частини тіла перетворюється на щось таке, що існує за межами тіла, зовнішнє по відношенню до нього. Більше того, використовуючи таке уявлення про себе, Магда описує дії, які зазвичай не підлягають контролю. Коли вона докладно відтворює фізичні реакції, вона створює розрив між оповідачем та персонажем і сама змушує читача це помітити. Відсутність контролю над оповіддю виражається також у застосуванні пасивних конструкцій, таких як: «I am hit» або «I have been dealt with» (Coetzee 1977, p. 62-63), які представляють персонажа-оповідача як того, над ким виконується дія (Dynałowicz 2007).

Одним із найбільш невизначених персонажів роману є батько Магди. Його образ можна інтерпретувати виключно через призму світосприйняття Магди. За допомогою займенника «ми» Магда ототожнює себе з батьком, що відображає її колоніальну ідентичність. Використовуючи «ми» та «наше» посилаючись на себе та її батька, Магда автоматично активізує процес виключення та посилається на колективну ідентифікацію білих. Поділ на «ми» / «вони» відображають стосунки між білими та «чорними», колонізатором та колонізованими, господарем та слугою. Однак у місцях, де вона говорить про свого батька та мачуху, а пізніше про свого батька та Маленьку Анну, Магда віддаляється від батька. Коли той вступає у стосунки з іншими жінками, вона втрачає ґрунт для власної ідентифікації; він стає віддаленим і не особистісним. Натомість, в очах батька Магда позбавлена своєї ролі доньки, він холодний з нею, відчужений, що можливо, в розумінні Магди, є наслідком втрати першої дружини, тобто матері головної героїні. Втрата нею такої позиції відображається і на висловлюваннях Магди.

Зіткнувшись зі зміною стосунків у господарстві, Магда намагається знайти собі нову точку відліку, щоб переосмислити свою позицію, що виявляється в пошуку нею нової мовної ролі, яка є одним із засобів вияву співвідношення персонажів. Вона намагається звільнитися від колоніального дискурсу, в якому знайомий поділ ролей змінюється; вона починає вживати займенник «ми», коли має на увазі себе та Гендріка, або себе і Маленьку Анну. Тим самим вона відмовляється від своєї колоніальної конвенції – вона дає їм шанс стати рівними з нею, перетворитись на «я». Спершу можна зробити висновок, що використання першоособового займенника, який здатний забезпечити міст зворотності через розрив між учасниками мовлення у форматі господаря-раба, є своєрідною формою мовної гри. Однак такий висновок проблематизується, оскільки як Гендрік, так і Маленька Анна продовжують звертатися до Магди

знайомим терміном «міс». Маленька Анна жодного разу не назве Магду власним іменем, а Гендрік взагалі не буде з нею розмовляти.

Цікавий і перспективний у науковому відношенні підхід до прочитання нарративної і жанрової специфіки роману «В серці країни» обирає українська дослідниця Н. Ізотова (Ізотова 2015; Ізотова 2016). Зокрема, вона відзначає, що індивідуально-авторською особливістю втілення психонаративу в аналізованому романі є залучення техніки монтажу: твір ніби «зшитий» з окремих фрагментів, епізодів, подій, які то повторюються, то протиставляються, то взаємовиключають один одного. Це створює неоднозначність сприйняття та інтерпретації подій, викладених у творі, дозволяє читачеві мати різні/альтернативні версії однієї й тієї ж події, а також показує психологічну плутанину в думках головної героїні. Прикладом такого прийому можуть слугувати описані в романі дві різні версії смерті батька Магди. Напружена динаміка розвитку подій, акцентування дії, що переважає над рефлексією («to act swiftly, without thinking»), ніби знімає ефект переплетення реальності і вигадки у гранично суб'єктивованій розповіді і лише після зіставлення читачем двох епізодів у нього виникає недовіра до розповідачки.

Інший варіант авторської поетики невизначеності Кутсі створює в романі «Фо». Цей твір зазвичай розглядають у контексті проблеми традиційних сюжетів і образів у новітній літературі, оскільки сюжет твору і система персонажів очевидно апелюють до всесвітньо відомого «Робінзона Крузо» Д. Дефо. На відміну від усіх тих, хто долучився до світової робінзонади, Кутсі кардинально переписує традиційний сюжет. У його романі центральним персонажем є не Робінзон, а жінка на ім'я С'юзен Бартон, яка нібито була на «тому самому» безлюдному острові разом із Крузо та П'ятницею. Модель робінзонади фактично функціонує лише в першій частині твору і втрачає значущість з моменту, коли по смерті Робінзона С'юзен разом із П'ятницею їдуть до Лондона. Саме в Лондоні розгортаються основні події твору, коли С'юзен намагається опублікувати «правдиву історію» Робінзона Крузо і з цією метою вступає в контакт із літератором на прізвище Фо (звідси й назва твору).

Як висновує О. Кеба, складна нарративна структура роману (кожний персонаж у різні моменти виступає і наратором, і нарататором) актуалізує проблему достовірності розказуваного, самої можливості «правдивої розповіді». Так, С'юзен неодноразово повторює, що її розповідь, залишаючись чистою правдою, не передає сутності цієї правди, неминуче втрачає щось найголовніше, приховане в глибинах самого життя, таке, що людина лише інтуїтивно прозирає (Кеба 2016, с. 16).

Слід зауважити, що роман «Фо», хоч і є постмодерністським текстом (хоча б тому, що в ньому за принципом «а чи було так насправді?» наскрізно проблематизується можливість об'єктивізації істини), не має таких характерних ознак постмодерністської концепції, як іронія, пародіювання, авторські вторгнення в наратив. Однак тим глибшою виявляється деконструкція традиційного матеріалу культури: вона охоплює не лише прецедентний сюжет, а торкається глибинних смислів, ставлячи під сумнів не лише просвітницький ідеал розумної людини і процесів освоєння природи цивілізацією, але можливості й перспективи міжлюдських комунікаційних процесів. Це проявляється в образах усіх персонажів, їхніх життєвих позицій і конкретних обставин тілесного буття. Особливо це стосується П'ятниці, який у Кутсі позбавлений можливості висловлюватися через те, що в нього відрізаний язик. Свого часу Робінзон повідомив С'юзен, що чорношкірий юнак в такому стані й потрапив до нього, однак в розповіді Робінзона мають місце численні суперечності й недовомовленості. Це змушує С'юзен сумніватися в правдивості історії Робінзона, який в очах читача перетворюється на «ненадійного наратора».

Таким чином, творчість Дж.М. Кутсі демонструє різні чинники і форми реалізації стратегій невизначеності: від психопараноїдального наративу, спричиненого екстремальними обставинами в житті персонажа, до оригінальної трансформації традиційного для світової літератури сюжету, в якому акцентуються й почасти моделюються різноманітні недовомовленості з добре відомої читачеві історії.

4.5. Антиутопійна стратегія й евфемістичний стиль у романі К. Ішігуро «Не відпускай мене»

Роман «Не відпускай мене» сучасного британського письменника, лауреата Нобелівської і Букерівської премій Кадзуо Ішігуро був опублікований 2005 року, і з того часу постійно привертає увагу зарубіжних і вітчизняних літературних критиків і академічних дослідників. Так, професор Луї Менанд, літературний оглядач впливового американського тижневика «The New Yorker», відніс твір до «квазінаукової фантастики» і відзначив, що «навіть після того, як таємниці розкриваються, в цій історії все ще залишається чимало дірок...» (Menand 2005). Українська дослідниця Т.В. Кушнірова акцентує на універсальності і синтетичності жанрової природи роману: «в жанрове розмаїття уплітаються притчеві, фантастичні елементи, які виводять твір на новий філософський рівень...» (Кушнірова 2017, с. 74). Водночас виявлення такої важливої поетикальної особливості

роману Ішігуро, яку Л. Менанд називає «дірками в історії», наразі є недостатньою і потребує пильного аналізу тексту твору.

Сюжет роману, на перший погляд, побудований як суто реалістична розповідь про дитячий притулок Гейлшем десь у центральній Англії в кінці 1990-х років. Ця хронотопна вказівка дається автором ще до початку розповіді, яка ведеться від імені «Кеті Г.» («Kathy H.»). І тільки в якийсь момент розповіді уважний читач починає розуміти, що історія вихованців Гейлшему – це історія клонів, яких виховують для того, аби їхні внутрішні органи ставали донорним матеріалом для «справжніх» людей. Виходить, що маємо справу з фантастикою, події якої парадоксально віднесені в минуле. Таким чином, уже на сюжетному рівні роману проявляється невизначеність, яка загалом пронизує всю художню систему твору.

Кадзуо Ішігуро повністю стирає грані між реальністю і фантастичним вимислом, актуалізуючи в такий спосіб проблеми жертвовності, людської нерівності, екзистенціальної ситуації життєвого вибору за його фактичної відсутності. У героїв роману всього два призначення, дві страшні по своїй суті, нереально жорсткі по відношенню до клонів, але нібито шляхетні по відношенню до людей «професії»: donor і carer (донор і доглядальниця). У клонів немає шансів стати «іншими». Ніхто з них навіть не мріє стати, скажімо, кінозіркою, межею бажань є робота поштовим працівником, фермером чи касиром у супермаркеті: «Уявіть собі, ніхто в цих розмовах не заходив надто далеко. Не пам'ятаю, щоб хтось стверджував, що стане кінозіркою чи кимось таким. Переважно всі казали, що стануть поштарями або працюватимуть на фермі. Багато учнів хотіло стати водіями одного чи другого типу, і часто, коли розмова повертала сюди, дехто з ветеранів починав порівнювати конкретні живописні шляхи, якими вони подорожували, улюблені придорожні кафе, складні роз'їзди тощо» (Ішігуро 2016, с. 166-167). Порівн. в оригінальному тексті: «Mind you, none of us pushed it too far. I don't remember anyone saying they were going to be a movie star or anything like that. The talk was more likely to be about becoming a postman or working on a farm. Quite a few students wanted to be drivers of one sort or other, and often, when the conversation went this way, some veterans would begin comparing particular scenic routes they'd travelled, favourite roadside cafés, difficult roundabouts, that sort of thing» (Ishiguro 2005).

Парадоксально, але клони краще підготовлені до реального життя, ніж багато хто з людей, але у них воно вкрай коротке. При цьому розповідь ведеться таким чином, що клони це розуміють, але сприймають як щось нормальне. Ось як це проявляється в монолозі Кеті: «Мені тридцять один рік,

і цілих одинадцять із них я займаюсь опікунством. Знаю, видається, наче це вже страшенно довго, але насправді від мене очікують, що я працюватиму ще впродовж наступних восьми місяців, до кінця цього року. В сумі вийде рівно дванадцять років. Мені добре відомо, що таке тривале виконання обов'язків опікуна не конче свідчить про те, що мене вважають прекрасною працівницею. Бувають по-справжньому чудові опікуни, яких відкликають від обов'язків усього за два або три роки, і мені на думку спадає принаймні один опікун, який продовжував працювати цілих чотирнадцять років, незважаючи на те, що вся його діяльність зводилась до цілковитого марнування часу» (Ішігуро 2016, с. 9). «I'm thirty-one years old, and I've been a carer now for over eleven years. That sounds long enough, I know, but actually they want me to go on for another eight months, until the end of this year. That'll make it almost exactly twelve years. Now I know my being a carer so long isn't necessarily because they think I'm fantastic at what I do. There are some really good carers who've been told to stop after just two or three years. And I can think of one carer at least who went on for all of fourteen years despite being a complete waste of space» (Ishiguro 2005).

Опосередковано роман є специфічною авторською реплікою у сучасній глобальній дискусії щодо можливостей, перспектив, а найголовніше – моральних ризиків у спробах втручання науки і технологій в сутність людської природи, клонування і моделювання штучного інтелекту гуманоїдного типу. Це дуже своєрідна морально-філософська антиутопія, роман-притча на тему можливої, гіпотетичної Інакшості. Водночас твір вписується у форму традиційного роману-виховання, з його класичними сюжетоутворювальними лініями: навчання в закритій школі-пансіонаті, дорослішання, друзі і перевірка дружби, вихід у «великий світ», перші надії і розчарування і, нарешті, «заслужений» герой фінал. Тільки «заслуженість» у даному випадку є вкрай проблематичною. До того ж жанрова традиція в романі органічно сплітається з різними видами умовності. Використовуючи традиційну форму, Ішігуро переосмислює канонічну структуру, надаючи їй видозміненого звучання, але при цьому створює атмосферу «пізнаваності» тексту, близькості до читача, що гармонує з довірливим тоном повідомлення та установкою на «достовірність» психологічних компонентів, що підкреслюється фігурою ненадійного розповідача.

Автор структурує розповідь Кеті Г. на три частини. У першій частині (розділи 1-9) розповідається про дитинство і підліткові роки Кеті, Рут і Томмі, які вони провели в Гейлшемі. Друга частина роману (розділи 10-17) переносить події у Котеджі – місце, де восьмеро вихованців Гейлшема

починають жити після закінчення школи. В третій частині (розділи 18-23) події переводяться у теперішній час сюжету. Кеті ще на самому початку розповіді повідомляє, що їй 31 рік і що вона вже одинадцять років займається опікунством, але лише тепер для читача стає зрозумілим, у чого полягає це «опікунство» (в оригіналі «I've been a carer», потім у тексті часто фігурує «carrying»). Кеті допомагає «донорам» відновитися після так званих «виїмок» (в оригіналі «donation»). Наразі всі її найближчі друзі (Рут і Томмі) вже завершили виконання свого «призначення», і Кеті намагається зрозуміти, чи мали вони всі, випускники Гейлшема та інших подібних закладів, шанс на інше життя.

Постійне переключення розповіді між теперішнім і минулим має велике значення в романі, оскільки або прояснює якісь моменти історії Кеті, або, навпаки, заплутує їх, що, відповідно, впливає на читача, створюючи ефект невизначеності. Оповідь, що ведеться у двох часових планах, піднімає питання контексту, множинних умов сказаного: те, що героїня робила і говорила раніше, вона переосмислює тепер, і минулі фрази, вчинки, ідеї можуть наповнюватися зовсім іншим значенням. Минуле читається і перечитується, як роман, та його зміст є так само індивідуальним, як і романна оповідь кожному з читачів. Цей прийом переключення між часовими планами розповіді Ішігуро застосовує і в інших своїх творах, наприклад у романі «Залишок дня», коли дворецький Стівенс у своїх записах 1956 року постійно переключається на 30-ті роки, і читач кожний раз по-новому сприймає й переоцінює те, що йому вже ніби було відомо. Скажімо, позицію власника маєтку лорда Дарлінгтона щодо ставлення до гітлерівської Німеччини та його політичних дій, спрямованих на «примирення» з фашистською диктатурою.

У романі «Не відпускай мене» історія Кеті Г. розгортається таким чином, що читач постійно наштовхується на умовчання і незрозумілості. До певного моменту він може лише здогадуватися про те, до виконання яких функцій готують учнів Гейлшема. Згодом, коли це стає зрозумілим, читач знову опиняється перед загадкою: чому клони так пасивно сприймають своє становище? які надії вони все-таки плекають щодо гіпотетичної зміни своєї долі? якими є справжні наміри щодо вихованців у вихователів Гейлшема? Остаточних відповідей на ці питання ми так і не отримуємо, адже вони, якщо і виникають, то лише в уявленні Кеті. Навіть фінальна розмова з Мадам, коли вона змушена розвіяти минулі сподівання своїх підопічних, теж залишає по собі багато нез'ясованого.

Саме слово «клон» у тексті роману зустрічається лише двічі. Вперше – у монологі Рут (дівчини, яка, здається, найбільше з-поміж інших учнів Гейлшема схильна до рефлексії), коли вона каже, що всі вони знають, хто вони такі і що їх «роблять зі сміття. Наркомани, проститутки, алкаші, волоцюги. Злочинці, можливо, якщо вони не психи. Ось звідки ми беремося...» (Ішігуро 2016, с. 195). Попри намагання інших учасників розмови «закрити» цю тему, Рут продовжує риторично запитувати: «Нам усім це відомо, то чому ми про це не говоримо?» (там само).

Вдруге слово «клон» виникає наприкінці роману у спогадах міс Емілі, вже колишньої керівнички Гейлшема, а тепер прикутої до візка пацієнтки лікарні: «Раніше всі клони – чи то пак, учні, як ми воліємо вас називати – існували тільки для того, щоб служити джерелом постачання для медичної науки...» (там само, с. 299).

Зустрівшись з міс уже в дорослому віці, Емілі і Томмі намагаються з'ясувати, чи мали вони хоч якісь шанси змінити своє майбутнє, зі слів міс Емілі дізнаються, що естетичне виховання і навчання творчості, що практикувалося в Гейлшемі, було лише експериментом, за допомогою якого керівництво школи хотіло поставити перед суспільством питання про «повноцінність» своїх вихованців.

У контексті сюжету і поетики роману здійснюється гранична буквалізація метафори «служити усім життям». При цьому для самих клонів-донорів є абсолютно неможливою не тільки ідея спротиву власній долі, а й навіть думка про те, що ця доля може бути якоюсь іншою чи її можна змінити власними зусиллями. В силу того, що розповідь ведеться від першої особи і ми знаємо лише те, що відомо нараторці, читачеві залишається невідомим те, якою програмою регулюється діяльність клонів, якою мірою вони здатні до творчості, соціалізації в реальному людському середовищі тощо. Це також істотно посилює наративний ефект невизначеності.

Статус розповідача в романі може бути визначений терміном, яким ми вже не раз послуговувалися, – «ненадійний наратор». Однак у випадку Ішігуро ситуація суттєво ускладнюється. Якщо у більшості випадків застосування такої наративної форми ненадійний розповідач в тексті є фігурою, що займає проміжне місце між імпліцитним автором і власне наративом, і з'являється він, коли розповідь наратора відрізняється від того, що відомо авторові, то в романі «Не відпускай мене» розповідач знаходиться одночасно і всередині, і поза описуваними подіями, і розділеність цих двох його іпостасей рано чи пізно стає очевидною для нього самого, тобто усвідомлюється ним і тим самим передається читачеві. Це усвідомлення

героєм змінює його ставлення до світу і до себе і стає ймовірнішим початком подальшого шляху, як, наприклад, в іншому романі Ішігуро – «Залишок дня». Але якщо навіть цього не відбувається, то різниця стає предметом для роздумів читача та маркером для відповідного прочитання історії. Для Кеті неможливе таке усвідомлення, і її розповідь, з усіма застереженнями щодо можливої неточності, не дає приводу викрити її в неточності. Але суперечність існує і вгадується поза розповіддю: це розбіжність ставлення до неї (розповіді) самої Кеті та читача. Читач упродовж усього роману дивується: чому персонажі поведуться так, як вони поведуться? чому їхня поведінка — як йому здається — є докорінно хибною? Ці запитання актуалізують образ ненадійного розповідача, і все, сказане Кеті, аж до останніх слів, сприймається з недовірою.

Цікаву думку щодо специфіки наратора у прозі Ішігуро висловила чеська дослідниця його творчості Зузанна Фоніокова (Fonioková 2007). Вона визначила його як «вибіркового оповідача» (selective narrator). Будучи дотичною до літературного прийому «ненадійного оповідача», ця наративна техніка умовно зводиться до того, що герой-розповідач говорить про що завгодно, тільки не про те, що його насправді хвилює, і читачеві доводиться за експліцитною розповіддю вгадувати імпліцитні смисли.

Слід врахувати і думку самого письменника про статус розповідача в його творах. Хоча Ішігуро визнає продуктивність постмодерністської парадигми, зокрема в її наративному вимірі, й не відкидає саме поняття «ненадійного наратора», але він робить стосовно своєї творчості важливе уточнення: «Для ненадійного оповідача необхідний видимий проміжок між реальністю і вигадкою, а мої книги показують ту реальність, у реалістичності якої ви зовсім не впевнені... Думаю, всі ми в якомусь сенсі живемо у тумані <...> Мене все менше цікавить те, що відбувається в так званій дійсності, мене цікавить те, що відбувається в голові персонажа... Я нічого не розповідаю про те, що відбувається насправді. Мені це не важливо...» (Цит. за: Hein 2022).

Тема людей-клонів у романі вписується у більш широку проблему повторювання, дублювання – того, що в теорії постмодернізму інтерпретується через поняття «симулякр». Значимим є вже те, що роман починається з відсилання читача до Англії 1990-х, тобто до альтернативної копії Англії, і далі по ходу розгортання подій виникає ціла колекція копій, повторів та інтерпретацій. Тут є касета, яка багато разів програє ту саму «велику» пісню, яку героїня підганяє під власну фантазію; є телевізійне шоу, яке незнайомі із реальним життям молоді люди використовують як рольову модель для особистих стосунків; є журнальна реклама зі стандартним

запитанням: «Ви динамічні? Цілеспрямовані?», яку Рут приміряє на своє ідеальне майбутнє; існують малюнки механічних тварин, що виглядають «ретельно скопійованими», і є, нарешті, героїня, Кеті Г., та її друзі – клони реальних людей.

Звертаючись до основної сюжетної ідеї, відзначимо, що вся система відносин між клонами і людьми будується ієрархічно – люди не хочуть сприймати клонів інакше як неживими механізмами чи тваринами, бояться поставити себе поряд із ними. Відмінність людей від «нелюдей» опосередковано виражається в малюнках Томмі: вони натякають, що існує спосіб бачити в тому самому щось механічне або щось живе — на вибір. Поглянувши на них зблизька, Кеті не може побачити «тварин»: «мене приголомшило, наскільки кожен із них виявився прискіпливо деталізованим. Насправді самих тварин навіть не відразу можна було розгледіти. Перше враження – ніби дивишся на мікросхему: крихітні канали, звивисті жилки, мініатюрні гвинтики й коліщатка, вималювані з одержимою точністю, і щойно дистанціювавшись від зображення, ти міг розгледіти на ньому якого-небудь панцирника, наприклад, чи пташку...» (Ішігуро 2016, с. 217).

Загалом творчість вихованців Гейлшема найбільш прогресивними співробітниками цього закладу інтерпретується як те, що доводить наявність у них якщо не душі, то, принаймні, емоційно-чуттєвої складової, що вже можна вважати за «нормальність». Але в цьому підході має місце половинчастість і суперечливість, адже жоден із «експериментаторів» Гейлшема не ставить під сумнів ідеї клонування і донорства.

Високі стандарти, задані вихованням у Гейлшемі, насправді виявилися нереалістичними і замість допомоги ще більше відгородили клонів від решти світу, давши їм певну надію, а потім спричинивши велике розчарування. Кеті Г. дуже наївно вважає, що «у нормальному житті» люди не наслідують персонажів із популярних серіалів. Бачити у клонах людей – це одна сторона роману, бачити в людях клонів – інша. Неважко помітити, що й люди наповнюють свій світ штучними копіями – телесеріалами, журналами, схожими один на одного місцями роботи, касетами із популярними піснями. Всі ці взаємозв'язки між «клонуваним» і «справжнім» – речі, манера поведінки, вчинки, характери – пронизують роман.

Один із формальних прийомів у романі, пов'язаний і з темою подібності, і з емоційним змістом, і з притчевим началом – це повторювання епізоду з дитинства Кеті, коли Мадам застала її, як вона танцювала з подушкою під музику Джуді Бріджвотер. На той момент у кожного учасника була своя версія того, про що співається в пісні. Хоча версія Кеті вже тоді не

корелювала ні з обкладинкою касети, ні з жанром музики, вона не надавала цьому значення, пояснюючи співрозмовнику: «Навіть тоді я розуміла, що це не може бути правдою, що ця інтерпретація не збігається з рештою тексту. Але для мене це не було проблемою. У пісні йшлося про те, що я розповіла, і я слухала її знову і знову, на самоті, коли тільки мені випадала така можливість...» (Ішігуро 2016, с. 86).

Мадам говорить практично те саме в своїй останній розмові з Кеті: «я бачила маленьку дівчинку, з міцно заплющеними очима, вона притискала до грудей світ минулого і знала в душі, що світ цей неможливо вберегти, вона пригортала його до себе і благала не відпускати її. Ось що я бачила. Я знаю, що ти робила не це. Але я бачила таке, і в мене стискалось серце. І я так і не змогла цього забути....» (Ішігуро 2016, с. 320).

Загалом у романі характер «відносин» із реальністю найбільш адекватно прочитується саме крізь тему художньої творчості, яку автор піднімає в різних аспектах. «Ненадійний оповідач», історія якого відрізняється від передбачуваної історії імпліцитного автора, створює оповідь нового типу – текст, який не приховує своєї «зробленості», навпаки – підкреслює свою фікційну природу через постійні нагадування про неї. Ця нова оповідальна стратегія, про яку ми вже також згадували, може бути пов'язана з новою письменницькою та читацькою свідомістю: з тотальною невпевненістю у всьому, із сумнівом щодо достовірності як зримого світу, так і його відображення у тексті, із загальною кризою авторитетів. Таке бачення, разом із установкою на реалістичність оповіді, загалом притаманне й Ішігуро, наприклад у романі «Митець плинного світу». Але в романі «Не відпускай мене» через всю історію проходить тема безглуздості та безсилля творчої діяльності, її повна нездатність щось виправити у матеріальному світі. «Але ж ми ніколи не втрачали контакту з реальністю», – зауважує міс Емілі, пояснюючи своїм колишнім вихованцям, чому їхні почуття і їхня творчість не могли б допомогти змінити призначення і відстрочити смерть.

Поетика невизначеності в романі послідовно підтримується на мовно-стилістичному рівні. Операції, яким піддають клонів, Кеті називає «ввіймою», про їхні смерті жодного разу не говориться (слово «death» в оригінальному тексті взагалі жодного разу не зустрічається – на нього ніби накладене табу), згадується лише, що той чи той «завершив» («complete»). Стан донорів Кеті описує в найзагальніших фразах, вказуючи, що перед «ввіймою» вони зазвичай «спокійні», і лише зрідка «стривожені», і її головне завдання полягає в тому, щоб забезпечити їм «спокій» (Ішігуро 2016, с. 9). У такий спосіб формується загальна стильова домінанта тексту, яку можна

визначити як евфемістичність. При цьому завуальованість трагедії клоунів начебто й не є свідомою настановою наратора. Навпаки, розповідь Кеті сприймається як щось абсолютно відкрите, об'єктивоване й водночас довірливе. Для досягнення ефекту правдоподібності застосовуються мовні та стилістичні засоби, що сприяють прямому спілкуванню з читачем, зокрема, як було сказано, оповідь від першої особи з постійним використанням особистих займенників, у тому числі й звернень до передбачуваного співрозмовника: «Якщо ви – один із них, я цілком розумію ваше обурення...»; «Пам'ятайте, що на той час, коли я завершу свою діяльність, я працюватиму цілих дванадцять років...»; «Не знаю, як це було у вас, але в Гейлшемі...», «Озираючись сьогодні на ті часи, я розумію...» (Ішігуро 2016, с. 10, 22, 25). Порівн. в оригінальному тексті: «If you're one of them [carers], I can understand how you might get resentful...», «By the time I finish, remember, I'll have done twelve years of this...», «Okay, maybe I am boasting now» (Ishiguro 2005). Іноді, щоб підкреслити яскравість окремих спогадів і посилити цей ефект, час дієслова змінюється на Present Continuous: «I'm remembering», «I'm now thinking of», «I'm playing», «I'm thinking» (Ishiguro 2005). У лексичному плані роман виглядає досить простим; не перевантажений він і синтаксично, будучи максимально наближеним до звичайної, усередненої мови, що, вочевидь, було свідомими вибором автором з огляду на специфіку не вповні антропоморфного розповідача.

Таким чином, поетика роману «Не відпускай мене» визначається послідовно витриманою автором стратегією невизначеності, яка формує сюжетну, наративну і мовно-стилістичну специфіку тексту.

4.6. Символіка в контексті невизначеності в неоміфологічному романі Салмана Рушді «Опівнічні діти»

Роман Салмана Рушді «Опівнічні діти» звернений переважно до новітньої історії Індії, яка, починаючи з другої половини ХХ ст., переживала характерні наслідки постколоніального розвитку. Рушді, безперечно, враховує це; він іронізує з приводу так званого «відкриття» Індії європейцями і нагадує про декілька тисячоліть індійської культури, особливості якої автор органічно інкорпорує в сюжетно-змістову парадигму твору. Адекватна інтерпретація Індії та індійської культури неможлива в координатах традиційної європейської критики, що характеризується універсальністю підходів і оцінок. Натомість більш ефективною є методологія постколоніальної критики. Як слушно зауважує Пітер Баррі, постколоніальна критика відкидає принципи західного універсалізму, «адже щоразу, коли твору надають універсального значення,

привілейованого становища набувають білі, європоцентричні норми і практики, тоді як усі інші відходять на задній план як другорядні й маргінальні...» (Баррі 2008, с. 229).

Важливим чинником жанрової і поетико-стильової своєрідності «Опівнічних дітей» є те, що розповідь у романі ведеться від першої особи, в якій (розповіді) неважко виявити ознаки ненадійної нарації (протагоніст роману не визнає своєї психологічної неадекватності, але читач опосередковано отримує інформацію про те, що його навіть лікували у психіатричній клініці). Релевантна інтерпретація ненадійної нарації в романі потребує застосування принципів наратологічного аналізу, закоріненого на «встановленні комунікативної природи тексту на його глибинно-структурному рівні; з'ясуванні складності й багаторівневості розповідного процесу; виявленні специфіки суб'єктних дискурсів (розповідних інстанцій) у тексті й обґрунтуванні їх ролі і співвідношення у тексті» (Аналітика 2018, с. 29).

Поетико-стильову своєрідність роману «Опівнічні діти» зазвичай описують через подібність з принципами магічного реалізму. В українській «Літературознавчій енциклопедії» зазначається, що в творах магічного реалізму «поєднуються елементи реального й фантастичного, побутового та міфічного, дійсного, натуралістичного та уявного, таємничого, варварського й цивілізаційного, чуттєвого і раціонального...» (Магічний 2007, с. 15). Вказана парадигма легко відчитується в романі Салмана Рушді. При цьому найбільш характерним із зазначеного поєднання у варіанті Рушді є переплетення реального історичного плану розповіді та його фентезійної інтерпретації.

Головний герой і наратор Селім Сінай народився рівно опівночі 15 серпня 1947 року, тобто саме в той момент, коли Індія після декількох століть британського володіння була проголошена незалежною державою. Отже, йому рівно стільки ж років, скільки сучасній Індії. Пізніше він виявляє, що всі діти, народжені в першу годину нової історії країни, наділені надзвичайними здібностями. Селім, використовуючи магічну здатність чути голоси своїх ровесників і управляти ними, організовує «Конференцію опівнічних дітей», на якій планує обговорити проблеми, з якими Індія зіткнулася на початку свого становлення, зокрема, яким чином «унікуми» народженої заново древньої країни можуть спричинитися до подолання культурних, релігійних, політичних, мовних відмінностей надзвичайно розмаїтої молоді нації.

Хоча Селім пояснює свої надприродні здібності самим моментом «історичного» народження, читач скоро усвідомлює, що його інтерпретації розказуваних подій спричинені неадекватним станом свідомості. В якийсь момент у спогади Селіма проривається й епізод лікування у психіатричній

клініці, і це нібито має слугувати поясненням його хворобливих фантазій, а відтак і ненадійності нарації протагоніста. Однак при цьому у розповіді Селіма реальне, історичне та вигадане й фантастичне настільки органічно сплітаються, що це породжує ефект незаперечної художньої переконливості.

Розповідь, яку веде Селім Сінай, в його усвідомленні має надважливу мету – зафіксувати для майбутніх поколінь причини і наслідки переломного моменту в історії – розділу колишньої Британської Індії на декілька держав і тривалого жорстокого протистояння між представниками різних національно-культурних спільнот. Саме слово Розділ (в оригіналі – Partition), яке стало історико-політичним терміном, в романі постійно пишеться з великої літери й отримує символічне наповнення, поширюючись на різноманітні прояви життя як усього народу, так і окремих індивідів, включених в історію Селіма Сіная.

Наратор постійно наголошує, що реальність у момент колосального зламу, яким став для Індії період після Розділу, «розламалася», і він сам почувається людиною, яка розпадається на частини: «Будь ласка, повірте: я розвалююся...

Це не метафора і не вступний гамбіт до дещо мелодраматичного, сентиментального і примітивного прохання про співчуття. Я маю на увазі тільки, що я почав раптом сипатись весь одразу, як старий глечик — що моє бідне тіло, одиноке, непривабливе, напхане по вуха історією, дренаване і зверху, і знизу; скалічене дверима, вдарене в голову плювальницею, — почало тріскати по швах. Коротше кажучи, я буквально розпадаюся, повільно, щохвилини, хоча разом з тим з'являються також симптоми прискорення. Я прошу вас тільки змиритися з тим (як я змирився), що врешті-решт мені доведеться розпастися на (приблизно) шістсот тридцять мільйонів безіменних і неодмінно приречених на забуття порошинок. Саме з цієї причини я й постановив довіритися паперові, поки не все забув. (Ми — нація забудьків...)» (Рушді 2007, с. 53).

Призначення Селіма як символу новонародженої Індії та її надій на величне майбутнє підтверджено історично, адже саме він отримав офіційного листа від Прем'єр-міністра Джавахарлала Неру, в якому той пророкував йому і його Батьківщині щасливе майбутнє: «Дитяtko Селім Сінай, народжене минулої ночі у мить народження нашої національної Незалежності – щасливе дитя цієї славної години!...» (Рушді 2007, с. 170). Цей лист, а також величезне фото з газети на всю сторінку, будуть весь час нагадувати Селіму про його високу місію. Такий самий символічний зміст він убачатиме в картині «Вказівний палець рибалки», що в дитинстві висіла над його ліжком. У цій картині реального художника-прерафаеліта Джона Міллайса (в іншому варіанті

– Мілле) відтворювався відомий євангельський сюжет Ісусового покликання перших апостолів.

Із розповіді Селіма неважно встановити, що моментом теперішнього в його історії є 31-й рік його життя. В цей час він працює на консервній фабриці, де виготовляються традиційні індійські чатні (пряні соуси) і маринади. Невипадковим в цьому сенсі є своєрідний термін, який Селім застосовує до своїх записів – «чатніфікація історії», тобто її концентрація, «консервування». У романі всього 30 розділів, як і банок маринадів, які Селім ставить на полиці комори. Селім говорить і про 31-у банку, що допоки залишається порожньою – як символ майбутнього – того, що тільки має з'явитися і заповнити банку. Водночас, оскільки Селім, за його словами, розпадається («розтріскується»), то можна вважати, що ця банка не може бути заповненою через його неминучу скору смерть.

«Тріщина» – одне з тих слів-символів, що наскрізно пронизують текст твору і мають одночасно буквальний і переносний смисл. Вперше «тріщини» з'являються на тілі Аадама Азіза після того, як він став 13 квітня 1919 року свідком розстрілу за наказом англійського генерала Реджинальда Дайєра мирної демонстрації в місті Амрітсар. Ці перші знаки розпаду на тілі діда інтерпретуються наратором як тріщини на тілі всієї Індії. Такі ж тріщини, на переконання Селіма, ведуть і його до смерті. Фізична неміч героя різко прогресує в період уведення в Індії за ініціативи Прем'єр-міністра Індіри Ганді Надзвичайного стану (1975-1977) і кампанії з примусової стерилізації молодого чоловічого населення. Цей епізод у романі характеризується невизначеністю і можна лише здогадуватися, що Селіма також позбавляють здатності продовжувати життя. Раніше, згідно з його спогадами, він відзначався неабиякою статевою силою, натомість зараз Падма, з якою мешкає Селім, дорікає йому за сексуальну неспроможність. У символічному плані фізичне безсилля протагоніста має передати ту непоправну втрату, якої зазнала Індія внаслідок встановлення Надзвичайного стану. Така інтерпретація ситуації посилює глибинний символічний сенс образу Селіма як «живого втілення символу молодої надії – надії, яку надто скоро буде зруйновано, – у молодій країні» (Рушді 2007, с. 401). Продовженням цього символічного ряду слід уважати і сина Селіма Сіная Аадама, який у віці двох років відмовляється розмовляти, що можна розуміти як символ наслідків репресій і терору в тогочасній Індії.

У контексті символіки роману суттєво, що англійське слово Partition, яке буквально можна перекласти як «частинування» (part – частина), і його численні похідні та синоніми вживаються стосовно різноманітних подій і

ситуацій переважно приватного життя персонажів. Цим підкреслюється нерозривний взаємозв'язок індивідуальної, родової і соціальної історії. Свій родовід Селім веде від діда Аадама Азіза, який отримав європейську освіту і професійним медиком повернувся до Індії 1915 року. З майбутньою дружиною він познайомився «частинами», як лікар діагностуючи її хвороби через дірку у простирадлі, яким її, правовірну мусульманку, закривали від нього: «Так поступово лікар Азіз склав у своїй уяві образ Назім, вражаючий колаж з різних її частин, оглянутих поодиноці...» (Рушді 2007, с. 35). Перший розділ роману так і називається – «Діряве простираadlo». Потім простираadlo стане своєрідною реліквією в родині Сінаїв і першим із «чарівних» предметів, що супроводжуватимуть життя Селіма. Невипадково, записуючи свої спогади, він наголошує: «Приречений дірявим простираadlo на фрагментарне життя...» (Рушді 2007, с. 175).

Подібно до «частинного» знайомства Аадама Азіза зі своєю дружиною, його донька (матір Селіма), вийшовши без кохання заміж за Ахмеда Сіная, вирішує полюбити його частинами: «З цією метою вона подумки умовно розділила його на складові частини, як зовнішнє тіло, так і внутрішнє, розглядаючи окремо, наприклад, губи і слова; переваги і недоліки... образно кажучи, вона ніби підпала під чари того самого батьківського дірявого простираadlo, бо їй довелося роздробити свого чоловіка, щоб закохуватися у нього шматочок за шматочком...» (Рушді 2007, с. 97). Пізніше сам Селім відкриває для себе жіноче тіло частинами з імпровізаційних анатомічних лекцій свого товариша й однокласника на прізвисько Цірус Великий, який використовував для них мармурову статуетку оголеної жінки з колекції свого батька.

Ще одним прикладом «частинного» підходу до реальності є лист, складений Селімом із слів, вирізаних із газет й анонімно адресований командору Сабарматі, щоб повідомити його про зраду дружини.

Поетику «Опівнічних дітей» можна назвати ізоморфною, оскільки вона побудована на всезагальній подібності речей і подій, що й є основою художньої символіки. У романі будь-який опис реального місця, часу чи певної події не просто максимально насичений епітетами, метафорами, порівняннями, хоча само по собі це є прикметною особливістю стилю Рушді, а ще й отримує символічне значення.

Як приклад розглянемо опис міста Мумбаї (або Бомбею, як воно називалося до 1995 року), в якому народився герой роману. Цей локус представлений в романі як квінтесенція самої Індії: в ньому переплелися різноманітні природні і культурно-історичні прояви буття країни з усім її

мультиетнічним складом, суперечливими соціальними, політичними і культурними процесами. Селім із захватом і любов'ю говорить про рідне місто, але водночас визнає, що воно й пожирає собою всю Індію. Основним засобом змалювання міста є його уподібнення до велетенського рота: «Наш Бомбей: він нагадує руку, але насправді це рот, завжди відкритий, завжди голодний, що поглинає харчі і таланти з усієї Індії. Розкішна п'явка, яка не робить нічого, крім фільмів, сорочок тропічних риб...» (Рушді 2007, с. 182).

Подібно до цього, але в іншому символічному наповненні, описана столиця сучасної Індії – місто Делі. Коли туди вперше потрапляє матір Селіма Аміна Сінай, місто видається їй «очима, які нічого не бачать». Це вказує на анонімність життя існування мешканців міста і байдужість до їхніх страждань. Аміна втратила «міські очі» і тому бачить всі жахи життя людей: «коли мати в'їжджає в ті завулки, де нужда з'їдає асфальт, як засуха, де люди нидіють у непомітному існуванні (бо вони теж, як і Ліфафа Дас, несуть на собі прокляття незримости, але далеко не кожен із них має прекрасну усмішку), її опановує якесь нове відчуття. Під тиском цих вулиць, які все звужуються, хвилина за хвилиною, і затлумлюються все більше з кожним дюймоном, вона губить свої «міські очі». Людина з міськими очима не бачить невидимих людей, чоловіки з елефантизмом ячок і жебраки на візках не турбують її, і бетонні секції майбутніх водогонів аж ніяк не асоціюються для неї з місцем ночівлі. Моя мати загубила свої міські очі, і новизна усього, що вона бачила, затопила її з головою...» (Рушді 2007, с. 116).

Символічним смислом наділені в романі як персонажі, так і окремі сцени й події приватного чи історичного життя. Так, Селім Сінай і його вічний противник Шіва не просто народилися в одну опівнічну мить 15 серпня 1947 року, але поєднанні спільною міфологічною відповідністю, а відтак викликають у читача асоціації про найпопулярніших і найважливіших богів індуїзму: Ганешу і Шіви. Бога Ганешу в індуїзмі вважають богом мудрості, покровителем мистецтва і літератури. Шіва разом із Брахмою та Вішну складають божественну тріаду (тримурті), в якій Шіва займає особливу позицію, він є Руйнівником.

Відповідно до цієї міфологічної класифікації, Селім у романі постає героєм, який намагається досягти єднання та взаєморозуміння між людьми, в той час як Шіва виражає стихійно-руйнівну стихію світу. Критично налаштований до ідеї союзу «опівнічних дітей», він спочатку намагається очолити «конференцію» (що в символічному плані твору має розумітися як прагнення зайняти визначальне місце у світобудові), а згодом повністю відмовляється від стосунків із «дітьми» і стає на шлях насильства і тиранії. За

зовнішнім сюжетом роману в період індо-пакистанської війни він очолює загін спецпризначенців індійської армії і здійснює каральні акції. Шіва цілком свідомо виконує функції езекутора під час викорінювання політичної і військової опозиції у провінції Бенгалі, на відміну від Селіма, який під час війни втрачає пам'ять і самоусвідомлення, що також є символічним. Отож сфера дій Шіви в романі стосується війни і розбрату; натомість Селім, усвідомлюючи багатство проявів життя в полікультурній Індії, прагне змінити його на краще, вважає обов'язковим дотримання права кожної людини на індивідуальну свободу та вільне волевиявлення своєї позиції.

Сам Селім дає таку характеристику своєму опоненту: «Шіва-нищівник, Шіва-кривоногий... він був для мене спочатку дошкульним докором сумління; потім — нав'язливою ідеєю; і нарешті, коли мені набридло пам'ятати про його присутність, він перетворився на своєрідний принцип; почав уособлювати у моїй свідомості всіляку мстивість, насильство, а також одночасну-любов-і-ненависть-до-речей у світі; так, аж донині, коли чую про потопельників, що підіймаються на поверхню, як повітряні кулі на річці Хуглі, що вибухають при кожному дотику човнів, що пропливають обабіч; або про підпалені потяги, про вбивства політиків чи про сутички в Орисі або Пенджабі, щоразу мені здається, що до усіх цих справ Шіва доклав своїх рук, і тим самим прирік нас усіх на вічне борюкання посеред убивств насильства жадібности воєн — словом, що Шіва зробив нас такими, якими ми є. (Він також народився рівно опівночі, він також, як і я, був прив'язаний до історії)...» (Рушді 2007, с. 423-424).

Відповідно до принципів символічного взаємоуподібнення, зв'язок Селіма і Шіви простежується й у зовнішності героїв. Якщо визначальним моментом портрету Селіма є його ніс, то у Шіви це неймовірно великі коліна: «Так; були коліна і ніс, ніс і коліна. Насправді на всій території нової Індії усі ми снили одним сном, народжувалися діти, які тільки частково були нащадками своїх батьків — опівнічні діти були заразом і дітьми часу: започаткованими, слід розуміти, історією. Таке трапляється. Особливо в країні, що сама до певної міри схожа на сон...» (Рушді 2007, с. 169).

Символіка портретних деталей поширюється і на персонажів, які відіграють другорядну роль у сюжеті, або взагалі позасюжетних. Наприклад, двозначність поведінки Вільяма Метволда передається через особливості його зовнішності: «Його голова блищала грубим чорним лискучим волоссям, змащеним брильянтином і з проділом посередині. Ми ще не раз будемо говорити про цей центральний проділ, що своєю бездоганністю нагадував шомпол і робив Метволда невідпорним для жінок, які ніяк не могли подолати бажання скуйовдити його... Метволдове волосся, розділене посередині, мало

певний вплив на мене з найперших початків. Воно належало до тих, тонких, як волос, ліній долі, вздовж яких рухалися історія і пристрасть...» (Рушді 2007, с. 136). Подібно до цього пасмо сивого волосся у зачісці Індіри Ганді має символізувати суперечливість її політичної позиції і політичних дій.

Як слушно зазначає Дмитро Мазін, «більшість характерів у романах Рушді мають складне семантико-образне наповнення, вміщуючи глибокий історичний, інтертекстуальний або міфологічний підтекст. Причому часто в одному й тому ж образі відбувається злиття різних культурологічних кодів або функцій персонажів, алюзії до різних міфологічних та художніх систем, різних хронологічних площин історії Сходу та Заходу...» (Мазін 2003, с. 150).

Численні образи-символи роману породжують наскрізну двозначність смислу, що почасти постає як зближення протилежностей. Найбільш очевидно, як уже зазначалося, це простежується в системі персонажів, як-от у співвідношенні Селіма і Шіви. Концепція двоїстості буття й історії підкріплюється різноманітними розгорнутими метафорами, які в основі своїй мають реальне підґрунтя. Так, улюблена гра малюка Селіма «Змії та Драбини», описана у відповідному розділі другої книги твору, інтерпретується як закон самого буття. Основне правило гри – підйом уверх по драбині й спуск донизу по змії – проглядається в житті як окремої людини, так і всієї історії: «Кожна гра має свою мораль; а гра «Змії та драбини» як жодне інше заняття, виявляє одвічну правду, як на кожную драбину, яку ви подолали, припадає змія, що чекає ось-ось, за рогом; і за кожною змією вас чекає якась драбина як винагорода. Але тут криється більше, ніж може здатися на перший погляд, не просто правило батога і пряника; бо гра передбачає неодмінну двоїстість речей, дуалізм злетів і падінь, добра і зла; тверда раціональність драбини компенсує магічну звинність змії; у протистоянні драбини і змії ми можемо бачити метафору всіх мислимих протилежностей: Альфа й Омега, батько і мати; тут і війна Марії та Муси, і полярність колін та носа... але я в дуже ранньому віці зауважив, що грі бракує одного важливого виміру, а саме — застосування двозначності, оскільки, як далі покажуть події, можна звалитися додола з драбини, і піднятися до найвищого тріумфу завдяки зміїній отруті... Але, аби не ускладнювати справу, зазначу, що як тільки мати знайшла драбину до перемоги, явлену у постаті удачі на перегонах, як тут же життя нагадало їй, що ринштоки країни й досі кишать зміями...» (Рушді 2007, с. 204).

Багатозначністю й невизначеністю характеризується і цифрова символіка роману. Це найбільш наочно проявляється в останньому розділі роману, в якому наратор знову повертається до ключових цифр: «1001» (кількість «опівнічних дітей») і відповідно магічне число альтернативних реальностей, а

також алюзія на знамениті оповіді Шехерезади) і «31» – позначення віку героя і кількості банок з «чатні-історіями» на полицях його «комори пам'яті». Як зазначається в авторитетному словнику символів, «31 можна розглядати як суму 3+1. Трійка символізує духовний синтез. Вона втілює розв'язання конфлікту, поставленого дуалізмом... Одиниця символізує буття й відкриття людині духовної сутності. Це активний принцип, який, розколюючись на фрагменти, веде до різноманітності. Це число також означає духовну єдність, спільну основу для всіх істот...» (Цит. за: (Коваль 2002, с. 77).

Створювана Селімом хроніка має дуже специфічний хронотоп. Детальний його аналіз представлений у дисертації Д. Мазіна (Мазін, 2003). Дослідник, зокрема зазначає, що розвиток сюжету має загальну тенденцію до поступового розширення часопросторових рамок художньої дії та повернення до вихідної точки оповіді в обмеженому фізичному просторі. Автор занурює персонажів у конкретний історичний контекст, свідомо розсуваючи хронотопічні межі оповіді. Водночас здійснюється символізація хронотопу. Так, будинок Аадама та Назім Азіз у місті Агрі набуває міфопоетичних координат, коли розповідається про те, як Надір Хан переховується у підвалі, куди згодом переселяється і Мумтаз, стаючи його дружиною. Міфологічні мотиви «підземного царства» розширюються також за рахунок алюзій до прадавньої історії та культури Індії: «вночі, спускаючись через люк, вона потрапляла в лампіт, усамітнену подружню спальню, яку її загадковий чоловік вирішив назвати Тадж Махал, на честь славетної давньої Мумтаз, яку ще називали Тадж Бібі — Мумтаз Махал, дружини Імператора Шаха Джахана, ім'я якого означає «Володар Світу»...» (Русьді 2007, с. 83). Автор використовує це уподібнення вимушеного підвального помешкання молодих до старовинного мавзолею з іронією, яка доповнюється ще й подробицями про відвідування Тадж-Махалу сучасними туристами.

Внаслідок використання багатопланової символіки в процесі змішування реального історичного плану й підкреслено вигаданого сама картина художнього світу в романі стає невизначеною. Вона цілком залежить від позиції її інтерпретатора чи реципієнта: «Що таке правда? — кинув я риторичне питання. — Що таке здоровий глузд? Чи Ісус не встав з гробу? Чи індуси не визнають — Падмо — що світ — це сон; що Брама наснив, і далі снить весь всесвіт; що ми лише невиразно бачимо все крізь запону сну, яка зветься Майя. Майя... — я вдався до зверхнього, менторського тону, — ...це всіляка ілюзія, усе примарне; оманливе, уявне. Мистецтво і хитрощі, привиди, фантоми, міражі, спритність рук, зрима форма речей — усе це часточки Майї. Якщо я

кажу, що певні події мали місце, але вам, загубленим у сні Брами, у це важко повірити, то хто ж із нас має рацію?...» (Рушді 2007, с. 300).

Істотною особливістю символіки в романі є те, що практично всі його образи й метафори мають не суто переносне значення, а буквализуються, або деметафоризуються. Дослідники вважають таку властивість поезики проявом тяжіння до міфу. Так, рух часу в романі постійно перетворюється на щось фізично предметне: він «хворіє», «псується» «ржавіє», роки «труться» один об один. Узагальнення такої символічної деметафоризації Селім розкриває в образі маринування, об'єднуючи і взаємоуподібнюючи в ньому процеси історії, пам'яті і творчості: «Отже, кожна банка маринаду (будь ласка, пробачте мені цю миттєву екстравагантність стилю) містить найграндіозніші перспективи: можливість чатніфікації історії; величезне сподівання замаринувати час! Однак я замаринував розділи. Сьогодні ввечері я міцно закручую (затискаю) кришку на банці, оздобленій написом: Спеціальна рецептура № 30: «Абракадабра», — і закінчую свою дещо затягнуту автобіографію; у словах і розсолах я увічнив свої спогади, хоча перекручення й упущення неминучі в обох цих сферах діяльності. <...> Маринування ж дарує безсмертя: риба, овочі, фрукти висять забальзамовані у спеціях-та-оцті; невеличке відхилення, незначна інтенсифікація смаку — це ж дрібничка, правда? Мистецтво має міняти лише градус, ступінь насичення смаку, а не його якість; а над усе (у моїй тридцять одній банці) — надати вигляду і форми, іншими словами, сенсу. (Я згадав свій давній страх безсенсовності). Може, світ колись скуштує маринадів історії. Може, вони виявляться занадто гострими для деяких піднебінь, може, їхній запах когось знесилить, може, сльози виступлять на очах; але я живу надією, що про них можна буде сказати: вони мають справжній смак правди ... і що попри все вони – плід любови...» (Рушді 2007, с. 646–647).

Таким чином, у романі «Опівнічні діти» Салман Рушді в оригінальній художній формі відтворює перехід Британської Індії від колоніального правління до незалежності, розділ колишньої колонії на декілька держав, між якими виникають гострі суперечності. Розповідь у романі ведеться від імені головного героя Селіма Сіная і розгортається на тлі реальних історичних подій із чітким зазначенням ключових дат і політичних діячів. Однак вона має при цьому гротескно-символічний вимір, що суголосить із поліжанровим статусом твору, в якому переплітаються ознаки неоміфологічного, постколоніального, постмодерністського дискурсу. Протагоніст роману так будує наратив, що приватне життя його родини демонструє органічну втягнутість в історію сучасної Індії та Пакистану. Описи конкретних місць, часу, подій, почасти залишаючись цілком реалістичними, в інтерпретації Селіма втрачають

одновимірність, набувають символічного змісту, стають хисткими й у своїй багатозначності тяжіють до невизначеності. Селім символізує своїм народженням у ніч проголошення незалежності Індії її надії на величне й щасливе майбутнє. Він вважає, що його власна життєва місія, як і загалом місія «опівнічних дітей», полягає у втіленні цієї мрії в реальність, однак лещата історичних катастроф руйнують його фізично і психічно. Невизначеність долі головного героя, який у кінцевому підсумку бачить своє життя зламаним, а тіло розтрісканим, символізує невизначеність історичної долі Індії. Водночас його розповідь, що несе в собі «правду пам'яті», призначена бути достовірним історичним свідченням, адресованим майбутнім поколінням.

4.7. «Англійський пацієнт» чи «німецький шпигун»? Персонажна невизначеність у романі М. Ондатже «Англійський пацієнт»

Роман Майкла Ондатже «Англійський пацієнт» (The English Patient, 1992) став видатною подією у літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Він був удостоєний Букерівської премії, а в 2018 р. визнаний найкращим твором за 50 років її присудження (так званий «Золотий Букер»). На початку 2022 року роман було включено до списку 70 книжок «Великого Ювілейного Читання», присвяченого 70-річчю правління королеви Єлизавети II.

Автор роману є канадським письменником, нащадком «бюргерів» (дітей від шлюбів шрі-ланкійців та голландців). Відтак письменник узагальнює у своїй творчості власний досвід приналежності до різних культур. Водночас у романі «Англійський пацієнт» він звертається до однієї з епохальних подій новітньої історії – Другої світової війни. Вона визначає долі усіх персонажів твору – таємничого «англійського пацієнта», канадійців Ханни Льюїс і Девіда Караваджо, індійця Кірпала (Кіпа) Сінгха, англійців Джефрі і Кетрін Кліфтонів, Медокса, лорда Саффолка та ін.

З-поміж історій цих персонажів центральне місце займає історія «англійського пацієнта», обгорілого незнайомця, за яким наприкінці війни доглядає медсестра Хана на віллі Сан-Джироламо неподалік від Флоренції. З вкрай фрагментованої розповіді незнайомця, зумовленої чи то справжньою амнезією чи її симуляцією, читач поступово дізнається, що той був картографом і дослідником Лівійської пустелі. Його кар'єра була перервана війною й особистою трагедією після знайомства з британським подружжям Кліфтонів. Між картографом і юною Кетрін Кліфтон спалахує бурхливий роман, дізнавшись про який, її чоловік Джефрі намагався позбавити життя всіх учасників любовного трикутника. У розкритті таємниці «англійського пацієнта» провідну роль відіграє Караваджо. Він підозрює, що «англійський

пацієнт» насправді є угорським аристократом на ім'я Ладислав де Алмаші, який в часи війни працював на німців. Пізніше незнайомиць фактично сам визнає себе тим, кого бачить у ньому Караваджо. У своїй розповіді він часто розповідає одночасно і про себе, і про Алмаші, так що вони ніби поєднуються в одній історії.

Показово, що у розповіді «англійського пацієнта» виникає ім'я Одиссея, з яким його порівнювали колеги-картографи, згадуючи про те, що в печері Поліфема Одисей назвався «Ніхто». Таким «Ніхто» прагнув бути для тимчасових поселенців вілли Сан-Джироламо й обгорілий мнимий незнайомиць.

У романі, як зазначає сам автор у прикінцевому слові, використані різноманітні історичні джерела і трансформовано біографії реальних культурно-історичних діячів. Особливо часто у романі згадується «Історія» Геродота, своєрідне мірило і щоденник його життя. У власний примірник твору давньогрецького «батька історії» герой вклеює фрагменти карт, документів, власні записи, відтак книжка стає «палімпсестом», предметним вираженням ідеї світу-тексту й тексту-світу.

Ключову ідею роману акумулює фраза головного героя про те, що історія «входить у нас» (*history enters us*) через книжки. Таких «книжок» у творі є сила-силенна: від Геродотової «Історії», «Анналів» Тацита та фрагментів біблійних текстів до «Пармського монастиря» Стендаля та Кіплінгового «Кіма». Крім власне історичних та художніх текстів, роман містить й квазідокументи, як, наприклад, витяги з явно змодельованих автором протоколів засідання Британського географічного товариства, де, зокрема, згадуються вигадані романні персонажі. Крім того, з певними історичними контекстами пов'язані й різноманітні інтермедіальні елементи: згадувані в романі твори образотворчого мистецтва (фресковий живопис, скульптура, архітектура) і музики.

Особливим інтертекстуальним тлом, яким наскрізно просякнутий роман, є географічні карти, описи яких створюють у романі, по-перше, вельми оригінальний екфрастичний зріз тексту; по-друге, стають імпульсом до формування чи не найважливішої ознаки поетики роману – ізоморфності його різних планів та образів: географічного простору, історичного процесу, тексту книжки, форми людського тіла. «Текст» пустелі своєрідно перетікає у текст монографії героя про Лівійську пустелю, відтак вони ніби взаємоуподібнюються: «я нахилився щоразу ближче до тексту, наче пустеля існувала на сторінках» (Ондаатже 2016, с. 228); порівн. в оригінальному тексті: «coming closer and closer to the text as if the desert were there somewhere on the page» (Ondaatje 1993). Так само тіло людини вбирає в себе і виражає собою

історію життя окремої особистості, «суть людини і її минуле (Ондатже 2016, с. 101); «It is a consuming of oneself and the past» (Ondaatje 1993). Описи розбомбленої вілли з фрагментами античних статуй, обвугленого тіла «англійського пацієнта», позірної мертвої пустелі, в якій вода зникає і з'являється подібно до легенд і чуток в історії («Sporadic appearances and disappearances, like legends and rumours through history» (Ondaatje 1993)), співвідносяться як образи зруйнованого світу, понівеченої історії.

Центральне місце в романі займають проблеми ідентичності, приналежності індивіда до тих чи тих спільнот – нації, сім'ї, професійної групи тощо. Різні варіанти вирішення проблеми національної ідентичності та постнаціонального суб'єкта викладено насамперед через образи «англійського пацієнта» й індійського сапера Кіпа, які символізують відповідно західну і східну цивілізації у всій складності їх культурно-історичних стосунків.

Невизначеність особистості «англійського пацієнта», відсутність його імені в романі обумовлюються тим, що внаслідок авіакатастрофи він сильно обгорів і втратив пам'ять. До того ж, Хана постійно вводить йому знеболювальні засоби, а поєднання морфію з можливою справжньою амнезією призводить до того, що він постійно перебуває на межі сну, видінь, спогадів і реальності. «Анонімність» персонажа посилюється також тим, що він від опіків у буквальному сенсі «втратив обличчя», що акцентує зв'язок між мовленнєвим і фізичним вираженням індивідуальності людини.

«Безіменність» головного героя роману має пояснення й у його свідомій позиції: намагаючись за будь-яку ціну врятувати кохану жінку, яку він залишив у пустельній печері, він сам готовий відмовитися від свого імені і своєї приналежності до певної нації і культури. Відмова від національної вкоріненості тягне за собою і відмову від національних інтересів, що обертається зрадою загальнолюдського масштабу. Трагедія із коханою є в його очах наслідком національного поділу світу. У спробах повернутися до Кетрін Алмаші знімає для себе проблему морального вибору і вирішує передати німецьким фашистам карти Лівійської пустелі. Втім, у кінцевому підсумку герой визнає неприйнятність такої позиції.

Подібно до Алмаші, Кіп також демонструє складне ставлення до власної національності, сім'ї, імені. До певного часу він займає позицію англофільства, однак після того як Кіп дізнається про атомні бомби, скинуті американцями в Японії, він кардинально змінює своє ставлення до Англії. Країна, яку він свого часу бачив за взірць цивілізації, тепер видається осередком духовно-моральної кризи всього Заходу, так само як Японія в його свідомості виступає другим полюсом опозиції «Захід-Схід». У кульмінаційній сцені роману гнівний

монолог Кіпа, звернений до представників «білої раси» – «англійського пацієнта» і канадійця Караваджо, у символічній формі виражає перелом в культурно-історичних взаєминах Заходу і Сходу: «Всі ці промови про цивілізацію, виголошені королями, королевами і президентами, — просто випадкові звуки, білий шум. Понюхайте, чим це тхне. Слухайте радіо, і відчуєте сморід тріумфу...» (Ондатже 2016, с. 280-281).

Продуктивним засобом увиразнення філософсько-інтелектуальної проблематики твору й інструментом імплементації авторського погляду на світ і людину, історію і культуру є багата й гнучка інтертекстуальна парадигма роману. У художньому світі твору побутові ситуації і події конкретних описуваних часів незмінно зводяться до архетипних прецедентів. Ондатже вдається до цілого арсеналу виражальних засобів, що надають його твору позачасового звучання, зокрема, він звертається до християнських і язичницьких релігійних образів. Найчастіше це біблійні алюзії, що ставляться в один ряд із прикладами ритуальної поведінки персонажів і символікою першоелементів (Roxborough 1999, с. 249-254).

Уже на самому початку роману мученицька зовнішність "англійського пацієнта" надає йому в очах Хани схожість із Христом: "hipbones of Christ, she thinks. He is her despairing saint..." (Ondaatje 1993). Попри безумовну невідповідність, а з погляду християнської моралі навіть протилежність персонажа роману центральній постаті Євангелій, текст твору дає певні підстави для їх співвіднесення. За аналогією з біблійним сюжетом трагічна доля "англійського пацієнта" в певному сенсі виступає спокутуванням гріхів західної цивілізації і, водночас, сам він стає її жертвою.

Подібно до того, як мешканці біблійного раю символізують людський рід, персонажі роману є представниками різних національних спільнот: канадійці Хана Льюїс (Hana Lewis) і Девід Караваджо (David Caravaggio), індус Кірпал Сінгх (Kirpal Singh), англійці Кетрін, Кліфтон, Медокс. Центрує цю строкату етносистему персонажів роману "англійський пацієнт" – своєрідний мультинаціональний, трансісторичний "культурний" герой.

Релігійними символами відзначено саме місце дії роману. Вілла Сан-Джироламо колись служила монастирем, а тепер у самотній височині посеред хаосу післявоєнного ландшафт стає свого роду оплотом добра і світла проти сил темряви. За словами письменника, вілла задумана як художній аналог саду Едемського, де персонажі отримують можливість повторно віднайти душевно-емоційну невинність після пережитих ними жахів війни, тоді як звістка про ядерні вибухи в Японії стає еквівалентом гріхопадіння, що супроводжується втратою ідилічного притулку (Wachtel 2000).

Численні біблійні асоціації несе в собі й образ пустелі, який витворює своєрідну паралель щодо другого основного топосу твору – вілли Санджироламо. Мотивована подібність виникає на основі однієї з найприкметніших характеристик пустелі, як її неодноразово уявляє "англійський пацієнт", коли говорить про трансформацію "піщаного моря" у "водний простір". Ця метаморфоза очевидно корелює з вказівками на чудесне явлення води в безплідних землях, які зустрічаються в книзі пророка Ісаї, часто цитованій у романі, як-от: "A man shall be as rivers of water in a dry place..." (Ondaatje 1993).

Як бачимо, авторська концепція фрагментарності й невизначеності історії у романі М. Ондатже безпосередньо реалізується у його художній структурі: розгалуженому й позірному деструктурованому сюжеті, «вільному» наративі, плаваючій «точці зору», ізоморфних деталях предметної зображальності. Подібно до того, як тіло «англійського пацієнта» символізує стан понівеченого війною світу, а його загадка й невизначеність особистості – невизначеність, непевність самого буття, так і пронесена героєм крізь роки книжка Геродотової «Історії» стає символом «палімпсестної», багатошарової сутності історії.

4.8 Роман Ф. Рота «Людське тавро»: історія про неосяжність і невизначеність «велетенської таємниці» ідентичності

Роман визначного американського письменника Філіпа Рота «Людське тавро» (*The Human Stain*, 2000) відразу після виходу став бестселером і отримав прекрасні критичні відгуки, що згодом були підкріплені академічним літературознавством (Moynihan 2010; Tierney 2002).

Дослідники, зокрема й українські (Денисова 2011; Калужина 2013), відзначали актуальність роману для сучасного американського суспільства, пов'язану з гостро поставленими в ньому проблемами расової та особистісної ідентичності. Водночас поетико-стильові особливості твору, зокрема й функціональне наповнення окремих елементів художньої структури, досі залишаються в тіні його соціально-історичної та культурно-політичної проблематики. Між тим ідейно-естетична цілісність роману значною мірою забезпечується напрочуд майстерним насиченням тексту різноплановими асоціативними паралелями і включенням до нього численних інтертекстуальних елементів різного походження, від ремінісценцій з давньогрецької міфології і літератури до соціально-політичних алюзій щодо історії та сучасного життя США.

Головний герой твору, Коулмен Сілк, усіма можливими засобами прагне вийти за межі долі, визначеної йому як представнику афро-американської

спільноти в середині ХХ століття, й піднятися на вищі щаблі соціальної (а згодом і науково-академічної) ієрархії. Наратор першого рівня у творі, письменник Натан Цукерман, намагається інтерпретувати життя свого товариша і персонажа писаної ним історії крізь призму концепції життя як особистісного самотворення. Водночас наратор постійно наштовхується на нездоланні перешкоди в досягненні закономірностей людської екзистенції та долі Коулмена Сілка: від зречення своєї родини – вчинку, що визначив все його подальше життя, до зв'язку колишнього професора, декана коледжу з прибиральницею Фауні Фарлі, що спричинило їхню трагічну загибель.

Сюжет особистої долі розгортається в романі на тлі важливих соціально-політичних і культурно-історичних змін у США в середині й другій половині ХХ ст., хоча відповідні факти та обставини перебувають у творі на периферії, а в наративному відношенні подаються фрагментарно і спеціально не акцентуються. Симптоматичними виглядають спорадичні звинувачення Волта, старшого брата Коулмена Сілка, в тому, що той заради власного егоцентричного інтересу усунувся від боротьби афро-американської спільноти за громадянські права.

Роман має складну сюжетно-композиційну і наративну структуру. Нелінійне розгортання розповіді, численні фрагментарно-ретроспективні елементи, метатекстуальні вторгнення наратора порушують традиційні для соціального роману і роману кар'єри причинно-наслідкові кореляції. Водночас вивчення життя Коулмена Сілка приводить Натана Цукермана до парадоксального висновку про принципову «невизначеність» цієї історії: «Now that I knew everything, it was as though I knew nothing» (*Знаючи тепер усе, я нічого не знав*. Далі цитуємо текст за електронним ресурсом (Roth 2000), український переклад наш. – О.К., В.Ч.). У цьому сенсі показовими виглядають гіпотетичні констатації на кшталт «*припускаючи*» («*assuming*»), що тричі повторюються впродовж однієї з останніх рефлексій наратора.

«Подія розповідання» в романі цілком зумовлена метатекстуальними проєкціями. Уже на початку роману першоособовий наратор, письменник Натан Цукерман, який усамітнено живе в невеличкому містечку в Новій Англії, повідомляє читачеві про знайомство із Коулменом Сілком і настійливу пропозицію останнього написати книжку про «його трагедію». Полягає вона в тому, що колишній декан філологічного відділення місцевого Афіна-коледжу, професор античної словесності внаслідок безпідставного звинувачення в расизмі втрачає посаду й роботу, а його дружина помирає від серцевого нападу. Відмовивши деканові у його проханні, Натан Цукерман пізніше все-таки писатиме роман, який розгорнеться в наративний квест Сілкової «велетенської

таємниці» («*gigantic secret*»), у спробу пояснити героїчні зусилля цієї людини вийти за межі долі, визначеної йому як представнику афро-американської спільноти, «стати господарем власного життя» («*to become his own man*»).

Метатекстуальні елементи роману експліцитно підтримують недетерміністську концепцію твору, адже Натан Цукерман одночасно розмірковує і над історією Коулмена Сілка і над самим процесом написання книги про нього, уподібнюючи життя текстові: «Твоєю книгою стало твоє життя» («*Your book was your life*»). При цьому наратор усвідомлює своє письменницьке призначення як «професіональне суперництво зі смертю» («*professional competition with death*»). Воно приходить у той момент, коли, стоячи над могилою Сілка, він ніби почув спочатку його голос, а потім і голос Фауні Фарлі. Далі розповідь про їхні стосунки будується як поєднання того, що наратор справді дізнався від Сілка, і того, що витворено його власною митецькою уявою.

Рефлексії Натана Цукермана над феноменом Коулмена Сілка поширюються і на невдалі спроби останнього самому написати книгу про те, що сталося в коледжі. Невдача професора як письменника пояснюється наратором неможливістю виконати обов'язкову для будь-якого митця вимогу бути максимально відвертим і максимально таємничим, а Сілку ніяк не випадало бути відвертим. Таємниця Коулмена Сілка стає для наратора нав'язливою ідеєю, і на шляху її розкриття письменника очікують несподівані парадокси: «Раптом виявляється, що немає такої богом забутої дороги, яка б не вела тебе найкоротшим шляхом до твоєї нав'язливої ідеї» (*There is suddenly no such thing as a back road that doesn't lead headlong into your obsession*).

Знаменно, що не тільки наратор першого рівня у власному Я-наративі оперує метатекстуальними категоріями, а й «змушує» робити це персонажа своєї історії. Так, після смерті батька до Сілка приходить усвідомлення нових альтернатив його життєвої долі і осягає він їх у параметрах письма-творчості: «До того дня, коли він приїхав до Вашингтона і вступив до Гауарда, саме батько, подобалося це Коулменові чи ні, творив історію його життя; тепер потрібно було писати її самому, і ця перспектива жахала...» (*Down to the day he arrived in Washington and entered Howard, it was, like it or not, his father who had been making up Coleman's story for him; now he would have to make it up himself, and the prospect was terrifying*).

Метатекст роману нерозривно пов'язаний із його інтертекстом, а концепція життя Коулмена Сілка як «трагічного героя» (порівн.: «*in behalf of his heroic conception of his life...*») ефективно підтримується ремінісценціями та алюзіями з античної міфології та літератури.

Першим і найбільш очевидним чинником включення античного інтертексту в роман є професійна діяльність головного героя, який фактично все своє життя присвятив студіюванню й викладанню античної художньої словесності в університеті. Відтак цілком органічно виглядають часто згадувані в тексті імена богів і героїв давньогрецької міфології, авторів та персонажів епічних та драматичних творів античної доби, політичних діячів та філософів. Вони постійно цитуються, певним чином інтерпретуються, а ті чи інші реалії та ситуації сьогодення майже позасвідомо фіксуються героєм у поняттях і образах античної культури, як-от: «ці голоси звучали якоюсь подобою античного хору». Це – «верхній», експліцитний рівень античного інтертексту. Він є функціональним елементом «прямої дії» і доповнюється імпліцитними формами зв'язку роману з античними претекстами.

На концептуальному рівні відсилання до міфологічних і літературних першоджерел античності набувають значущості насамперед щодо тієї ідеї життя, яку сформулював для себе Коулмен Сілк і якої неухильно дотримувався упродовж більше п'ятдесяти років. Особливо часто автор звертається до Софокла і його трагедії «Цар Едіп», епіграфом з якої, власне, й відкривається роман. Молодий Коулмен, назвавшись при вступі до Військово-Морських Сил США білим (точніше, євреєм, що найбільше відповідало кольору його шкіри), приймає рішення «взяти майбутнє в свої руки замість того, щоб підкоритися долі» (*to take the future into his own hands rather than to leave it to an unenlightened society to determine his fate*). При цьому він трактує свій вибір не просто на користь якоїсь іншої спільноти і прагне понад усе бути не тільки не чорним, а навіть і не білим, а лише бути самим собою і вільним («*to be free: not black, not even white - just on his own and free*»). Сілк зрікся своєї раси задля того, аби втілити у своєму житті ідею очищеного «Я», стати над расами й оманами, над будь-якими проявами «Ми» і «Вони».

Метою Сілка було зробити так, щоб його долю визначали не впливи ворожого зовнішнього світу, а його особиста воля. Майбутній професор класичної філології, ще не осягнувши повною мірою, тільки підступаючи до усвідомлення трагічних обертонів долі в її античному вимірі, на відміну від свого античного прототипу, вступає у двобій із тим, що йому наперед написано соціальним статусом. Він хоче стати «іншим», заново народитися і жити своїм особистим проєктом, «помірятися силами зі світом». Він не міг допустити, щоб його прагнення «були обмежені такою випадковою обставиною, як раса» (*he could not allow his prospects to be unjustly limited by so arbitrary a designation as race*).

Доля, неминучість, випадковість, непередбачуваність – ці категорії, якими жили для Сілка античні персонажі, стають складниками його власного екзистенційного буття. Студіювання античності дає йому розуміння того парадоксу, що «життя легко може обрати те чи те русло, що долю творить випадковість, а, з іншого боку, що позірна випадковість може бути проявом незаперечної долі» (*how easily life can be one thing rather than another and how accidentally a destiny is made . . . on the other hand, how accidental fate may seem when things can never turn out other than they do...*).

Натан Цукерман напружено розмірковує над долею Коулмена Сілка і доходить висновку, що той неусвідомлено прагнув значного більшого, ніж просто досягти свободи. Той, хто здатен зректися найдорожчого для нього – любові матері і власної любові до матері – той хоче довести собі, що він справді здатен на таке. На думку Цукермана, тут проявлюється не тільки бажання насолодитися свободою, а було щось із «Іліади», улюбленої книжки Коулмена, з її жорстокістю і виявленням «хижого духу в людині» (*ravens spirit of man*). Так через античну ремінісценцію вноситься додатковий штрих до назви роману: «Людське тавро» – це не лише одвічний людський гріх непокори й гордині, не лише пристрасті, що пожирають людину, а й те, що спричиняється ними, – егоцентризм, свавілля, гнів, жорстокість, хижацтво. Знаменитий американський індивідуалізм очевидно набуває в романі амбівалентного смислу.

Дуже довго Сілку вдається вдало реалізувати свій проект, і навіть тоді, коли в якийсь момент він готовий був розкрити свою таємницю, прийшло розуміння, що не можна за власним бажанням бути чи не бути самим собою, тим «неповторним і незмінним «Я», заради якого, власне, й ведеться битва». Однак, як стверджує Натан Цукерман, Коулмен Сілк таки зазнав поразки: «історія сьогодення», «непереборне Ми» у форматі американської благопристойності наздогнало його й довершило те, до чого приходять і сам герой наприкінці життя, остаточно спотворивши цей «ідеальний одиничний акт творення».

Зв'язок героя роману з античною міфологією акцентується й на рівні предметно-художньої зображальності, навіть в елементах портретування. Так, молодий Коулмен Сілк уявляється Натанові Цукерману (в момент, коли Сілк розповідає йому про свої студентські роки, захоплення античністю й водночас енергійну включеність у бурхливу коловерт американського повоєнного життя) «таким собі козлоногим Паном із задертим носом» (*a snub-nosed, goat-footed Pan*).

За життя Коулмена Сілка його найбільшим антагоністом у родині був син Марк, який жодною мірою не приймав «антично-язичницьких» пристрастей свого батька і протиставив їм біблійну мораль та виваженість життєвих цінностей. Невипадково Марк уже в дорослому віці намагається ствердитися на літературному поприщі як автор творів розповідного жанру на біблійні сюжети.

Цікаво, що Натан Цукерман, повністю засуджуючи Марка за небажання зрозуміти батька, сам також людськими пристрастями пояснює затаврованість людей. Вираз «людське тавро» наратор приписує Фауні Фарлі, хоча її світосприйняття змодельоване ним на основі розповідей Коулмена Сілка. Стверджуючи неминучу «заплямованість» людини, наратор знову ж таки розкриває її за допомогою античної міфології: «грецький Зевс, жадібний до пригод, яскраво експресивний, капризний, чуттєвий, до самозабуття занурений у своє власне існування, що б'є через край...» (*the Greek Zeus, entangled in adventure, vividly expressive, capricious, sensual, exuberantly wedded to his own rich existence, anything but alone and anything but hidden*).

Коулмен Сілк називає Фауні «Єленою Троянською», на що та іронічно відгукується «Єлена Нізвідкільна», «Єлена Ніяка» («Helen of Nowhere. Helen of Nothing»). Ще одне ім'я, яке Фауні отримала від Сілка, також має античне походження. Волюптас – донька Амура і Психеї, римська богиня чуттєвої насолоди. Нарешті, третє «античне» ім'я – Галатея – дає Фауні Натан Цукерман, коли спостерігає за нею і Коулменом під час відвідування концерту класичної музики: «Під егідою Афродіти, в образі Пігмаліона колишній професор античної словесності привіз злісну порушницю всіх канонів у благословенний танглвудський край, щоб оживити її як привабливу цивілізовану Галатею» (*Under the auspices of Aphrodite, in the guise of Pygmalion, and in the environs of Tanglewood, was the retired classics professor now bringing recalcitrant, transgressive Faunia to life as a tastefully civilized Galatea*).

Натомість сам Коулмен Сілк не бажає уподібнюватися до трагічного персонажа на його фатальному шляху. Він декілька разів згадує Філоктета, персонажа «Іліади» і героя однойменної трагедії Софокла. Філоктет довго жив у повній самоті на острові Лемнос, тому що рана від зміїного укусу породжувала нестерпний сморід. Таке виключення з життя жодною мірою не влаштовує Сілка, і він робить усе, щоб подолати накладену на нього долею неминучість.

Симптоматично також те, що Коулмен і бажає стати персонажем книжки, і водночас відчуває в цьому щось неприйнятне для себе. Після розмови з Натаном Цукерманом на цю тему, він жорстко картає себе: «Був із ним відвертим. Розповідати про минуле. Заманювати. Дразнити письменницьке

сприйняття життя. Підживлювати розум романіста – цю ненаситну всеїдну утробу....» (*Confiding in him. Reminiscing with him. Letting him listen. Sharpening the writer's sense of reality. Feeding that great opportunistic maw, a novelist's mind*).

Подібно до того, як у творенні письменником певного образу настає момент, коли автор уже на владен керувати ним (у тому сенсі, що дії героя мають бути підпорядковані його характеру), Коулмен Сілк не може примусити себе розкрити свою таємницю, бо це означало б зраду власного «Я»: не можна за бажанням бути чи не бути самим собою, тим «неповторним і незмінним «Я», заради якого, власне, й ведеться битва». Відтак той «ідеальний одиничний акт творення», яким стало життя Сілка, припиняється тільки разом із його смертю.

Крім Коулмена Сілка, у романі є ще один персонаж, деталі й обставини життя якого прочитуються крізь призму античного інтертексту. Це – Дельфіна Ру, наступник декана Сілка на цій посаді, інтелектуалка, апологет новітніх наукових стратегій інтерпретації літературних текстів, зокрема у феміністичному ключі, випускниця найпрестижніших навчальних закладів Європи (Еколь Нормаль) і США (Єльський університет). Навіть приймаючи свого часу її на роботу до Афіни-коледжу, декан Сілк відчуває штучну амбітність та поверховість її життєвої і наукової позиції. Очевидно, й у двозначності її грецького імені («дельфін» з давньогрецької можна перекласти і як *вигнутість*, і як *матка*) відбивається загальне іронічно-зверхне ставлення до неї як героя, так і наратора. Додатковим штрихом до непривабливого змалювання Дельфіни є її перстень із вирізьбленим на ньому зображенням Данаї, яка приймає Зевса у вигляді золотого дощу. Врешті-решт саме французенка Дельфіна-Даная стане своєрідним рупором американської благопристойності й зробить усе, щоб дискредитувати Коулмена Сілка в очах громадськості й академічної спільноти.

Здається, не випадковими є спорадичні згадування в романі сучасного чеського письменника Мілана Кундери. Хоча вони з'являються лише в наративній перспективі Дельфіни Ру, їх значущість важко переоцінити. Річ у тім, що сприйняття Дельфіною Ру автора «Книжки сміху і забуття» саме як «справжнього», «серйозного», лише позірно грайливого письменника, доля і життя якого абсолютно адекватні тому, як і про що він пише свої романи, вступає в кардинальну суперечність із сповідуваними нею теоретичними постмодерністськими постулатами, що не мають жодного стосунку до людей і «людської комедії» – єдиного предмета роману, за Кундерою. Тому й не покидає Дельфіну відчуття зради по відношенню до Кундери, який донедавна був її кумиром. Відтак цей ретроспективний фрагмент, нібито позбавлений

зв'язку з наскрізним сюжетом роману, є важливим штрихом до основної історії твору.

Специфічним нарративним мінус-прийомом у романі виглядає згадка про щоденник Фауні Фарлі, який Натан Цукерман безуспішно намагається отримати від її родини. Це також посилює кінцеву невизначеність історії головного героя та останньої подруги його життя.

Таким чином, у романі «Людське тавро» «невизначеність» історії головного героя, неординарність його екзистенційного вибору у ствердженні особистої недетермінованої ідентичності знаходить вираження в ускладненій нарративній структурі, багатопланових метатекстуальних й інтертекстуальних проєкціях. Поетико-стильова своєрідність роману сприяє досягненню глибинних закономірностей людського буття, одвічної боротьби волі й долі, «Я» і «Ми», неминучих амбівалентних суперечностей у здійсненні амбітно-величких життєвих проєктів.

4.9. «Життя Пі» Яна Мартеля: потайні смисли історії про людей і тварин

Роман «Життя Пі» канадського письменника Янна Мартеля викликав неабиякий резонанс в інтелектуальному світі на межі ХХ – ХХІ ст. Мабуть, це безпрецедентний випадок, коли пригодницький роман, що самим автором позиціонується як «історія з Богом» (Martel 2015), отримує Букерівську премію, перекладається на десятки мов, продається у всьому світі в кількості понад 10 мільйонів примірників, успішно екранізується etc, etc.

Відповіді на запитання, в чому секрет успіху, можуть бути різними. Наразі висловимо припущення, що одним із можливих пояснень є жанрова і текстуальна стратегія автора, який трансформував відому сюжетну модель і приховав у ній подвійне дно, застосувавши секретний код у вигляді нарративної гри. Цей код відкривається читачеві, який, навіть не вповні усвідомлюючи (до часу!) зміст і форми авторської гри, приймає її головним чином завдяки невимушеності, щирості й відкритості самої нарації.

«Життя Пі» – це розповідь про 16-літнього індійського юнака на ім'я Пі (повністю Пісцин Молітор Патель (Piscine Molitor Patel)), який вижив після корабельної катастрофи під час перевезення зоопарку з Індії до Канади. У катастрофі загинули батьки і брат юнака, а він був віднайдений на узбережжі Мексики після того, як провів 227 днів в океані у рятувальній шлюпці поруч із бенгальським тигром.

Твір Мартеля побудований за мірками сучасного роману доволі просто; у всякому разі він не викликає у читача відчуття «заплутаності» й

перевантаженості літературними експериментами. Текст містить нібито традиційні вступні елементи: присвяту французькою мовою «Моїм батькам і братові» і передмовою Автора (*Author's Note*). Тут слово *Автор* варто було б брати у лапки, оскільки дочитавши роман до кінця і згадавши передмову, уважний читач неминуче засумнівається в тому, що «Я» розповідача і в початковій частині тексту, і в інших його місцях є біографічним чи емпіричним «Я» Янна Мартеля. Крім того, що творча історія роману, викладена в передмові, виглядає навіть за стилістикою фікційною, у ній із традиційними словами вдячності є звернення до людей, які займають важливе місце в останньому розділі твору, а він уже точно є частиною фікційного тексту. Звернемо увагу також на те, що передмова набрана курсивом, як і низка інших розділів твору, що ніби вклинюються в основну сюжетну історію, коментуючи та доповнюючи її.

Нарешті, є простий спосіб перевірити «правдивість» Автора. У передмові згадуються газетні публікації про історію з Пі, вочевидь, відразу після 14 лютого 1978 року, коли Пі було врятовано. Проте, як неважко зрозуміти, подібна історія в газети того часу не потрапляла. Відтак висновуємо, що Передмова «Автора» є так само фікційною, як і увесь текст твору, хоча й включає факти з біографії письменника, як-от відвідини Індії (Martel 2015), а сам «Автор» є образною маскою реального автора Янна Мартеля. Це й є найбільш очевидним, але не єдиним проявом гри з читачем у романі.

Загальний структурний принцип побудови роману можна означити як принцип обрамлення: сюжет роману задається зустріччю «Автора» з головним героєм через приблизно 25 років після його пригоди і закінчується листом містера Окамото, одного з представників японської страхової компанії, який ділиться своїми враженнями від історії й особистості «містера Піщина Молітора Пателя». Як слушно зазначає Наталя Бехта, «складна структура обрамлення та вставлених наративів роману дає змогу адекватно оцінити його наративну ситуацію лише після прочитання всього роману, що спонукає читачів переосмислити прочитане під впливом нової інформації. Структурна модель оповіді наділяє наративні рівні значною функцією – первинний/екстрадієгетичний наратив не тільки здатний релятивізувати всі “нижчі” рівні чи світи оповіді, а також є деструктивним стосовно себе самого...» (Бехта 2012, с. 35). Тобто, прочитавши весь роман, читач розуміє, що передмова (а вона й є екстрадієгетичним наративом) релятивна щодо своєї «реальності», є суто фікційним елементом тексту, виконуючи при цьому функцію забезпечення достовірності розповіді.

У передмові є пояснення вибору займенника: «It seemed natural that Mr. Patel's story should be told mostly in the first person – in his voice and through his eyes. But any inaccuracies or mistakes are mine» [10, с. 8]. ((тут і далі цитати з ориг. за: Бехта...)).

Наративна інтрига у творі задається напругою між «подією розповіді» і «подією розповідання». «Подією розповіді» в даному випадку є життя Пі до корабельної аварії, відразу слідом за нею (в океані) та після порятунку, а «подією розповідання» є ті фрагменти тексту, де Автор розповідає «історію своєї історії» і подає свої рефлексії щодо неї. Знаменно, що в передмові наратор першого рівня пояснення вибір займенника для «історії Пі»: «It seemed natural that Mr. Patel's story should be told mostly in the first person – in his voice and through his eyes. But any inaccuracies or mistakes are mine» (Martel 2003).

Крім присвяти і передмови, роман має 100 розділів, розподілених за 3 частинами: 1) Toronto and Pondicherry (1-36); 2 – The Pacific Ocean (37-94); 3 – Benito Juárez Infirmary, Tomatlán, Mexico (95-100). Ці три частини можна означити як 1) передісторію, 2) власне історію, 3) постісторію. Всі вони пов'язані не тільки образом головного героя (і частково наратора), а й очевидними і неочевидними зв'язками (мікросюжетами та окремими деталями предметно-художньої зображальності). Так, детальний виклад історії зоопарку, яким володів батько Пі, ставлення героя до різних тварин, приклади мирного уживання звірів, що в природі зазвичай були жорстокими ворогами, відбиваються в тому, як складаються у шлюпці й на плоту стосунки Пі і тигра на ім'я Річард Паркер. Так само обрання професії (зоологія і теологія), релігійні пошуки протагоніста та рішення прийняти всі три конфесії (індуїзм, християнство і іслам), що ними його «спокушають» у період дорослішання, стануть рятувальними колами у моменти найгостріших екзистенціальних випробувань під час дрейфування океаном.

У першій частині роману «Авторові» (точніше, нараторові першого рівня) належать коментарі у вигляді коротких розділів-вставок (всього їх 8: 2, 6, 12, 15, 21, 30, 33, 36). Ці розділи візуально є референтними до передмови, бо також надруковані курсивом. Перехід від одного розділу до наступного ніяк не мотивовано, часом вони різняться і за маркерами часопростору, що створює загальне відчуття нелінійності і фрагментарності розповіді.

Друга частина роману, його основна історія, у своїй стилістиці майже повністю зберігає реалістичну правдоподібність, хоча в якийсь момент у читача можуть виникнути сумніви, як-от щодо фрагментів зустрічі в океані зі сліпим французом у такій самій шлюпці чи розповіді про острів із м'ясоїдними

водоростями. Втім, і тут є цілком логічне пояснення, адже в якийсь момент своїх поневірянь від голоду і спраги Пі просто перебуває на межі божевілля.

Дві частини основної історії (Пі до подорожі океаном і Пі на шлюпці) мають різні жанрові стратегії. Перша очевидно апелює до традиції роману виховання: Пі обирає релігію і не відмовляє у правоті жодній із трьох конфесій, представники яких намагаються залучити його в коло своїх догматів. Пі ставиться з великою повагою до тітоньки Рохіні, яка відкриває для нього таємничий і вкрай розмаїтий світ індуїзму. З неменшою увагою протагоніст сприймає і отця Мартіна, який знайомить його із християнськими цінностями. Щодо ісламу, то його ідеологом у романі виступає один із двох персонажів із однаковим іменем – Сатиш Кумар. Перший – нібито пересічна людина, простого соціального походження, пекар за професією і водночас натхнений проповідник ісламу. Натомість другий є науковцем, біологом, атеїстом і людиною раціонального світорозуміння. Саме за рекомендаціями обох Сатиш Кумарів Пі обирає навчання за подвійним фахом: теологічним і зоологічним.

У третій частині роману гра з читачем стає особливо очевидною, причому посилюється ще й графічними засобами організації тексту. Тут подається транскрипт магнітофонного запису бесід представників страхової компанії з Пі відразу після його врятування. Транскрипт уводиться і частково супроводжується коментарем Автора, набраним курсивом. Транскрипт також містить виділені напівжирним шрифтом фрази, якими обмінюються страховики, перекладені Автором із японської (до речі, ніякої інформації про те, що Ян Мартель володіє японською, віднайти не вдалось, тому й це відносимо до фікційної гри). Цікаво, що всередині заключної частини роману є розділ 97, текст якого складається з двох слів: «The story».

Офіційні слідчі страхової компанії не вірять розповіді Пі, вони намагаються «піймати» його на суперечностях й «нереалістичності» його історії, і врешті-решт Пі говорить, що він може розповісти й іншу Історію, бо «the telling of something always becomes a story» (Martel 2003, с. 290), і говорити, що одна історія правдивіша за іншу – неможливо. Так читач дізнається, що як варіант вся історія з другої частини роману є алегорією, що виживання у шлюпці зі звірами можна інтерпретувати як умовне вираження ситуації виживання самих людей, із жорстокими сутичками, вбивствами, канібалізмом. Чи ця історія влаштує нас більше, ніж попередня? – запитує Автор. Кожний відповідає на це запитання по-своєму. Японські страховики прийняли першу версію. Але навіть якщо й ми приймемо цю версію, неминуче у свідомості залишиться і та, яку Пі як варіант запропонував слідчим. Отож загалом статус

головного героя-наратора слід визнати ненадійним, а загальну наративну стратегію відносно до ситуації ненадійної нарації.

Таким чином, історія зі «щасливим кінцем» водночас провокує до роздумів про «п'їтьму людського серця» і демонів, яких неможливо з неї витравити марнославним самовтішанням про висоти й чесноти людського духу. Інакше навіщо було Янну Мартелю вдаватися ще й до такої форми гри, як альтернативна версія розказаної історії. Цікаво, що відомий український літературознавець Д. Дроздовський, визначивши роман як «історію віднайдення в собі Бога» (Дроздовський 2016), назвав свій есей «Боги і демони в житті Пі», але, за винятком назви, жодним словом не прохопився про демонів.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4

Проведений аналіз низки репрезентативних постмодерністських романів кінця ХХ – початку ХХІ ст. дає підстави говорити про те, що в кожному з них у специфічній індивідуально-авторській манері реалізується художня стратегія невизначеності. Її типологічними ознаками є сюжетні пробіли, фрагментована структура, «перестрибування» у часі і просторі, наративна поліфонія, умовно-символічна образність. Основною функцією поетикальних форм невизначеності є ствердження концепції множинності світу, епістемологічної непевності, авторських сумнівів щодо можливостей об'єктивізувати хистку реальність.

У романі Дж. Барнса «Папуга Флобера» пошуки героєм-наратором під час мандрівки сучасною Францією опудала письменникового папуги стають пошуками як джерел та творчих інспірувань автора «Пані Боварі», так і спробами з'ясування нез'ясованих обставин його життя та «пробілів» у його книгах. У романі постійно встановлюються відповідності між двома реальностями – фікційною і фактуальною, причому остання має два виміри – минулого і теперішнього, й усі вони виявляються вкрай суб'єктивними і невизначеними. Процес встановлення вказаних відповідностей відбувається не так у самому тексті роману, а здійснюється у свідомості читача, якого підштовхують до творчої активності численні недомовки, натяки та алюзії.

У романі «Історія світу в 10 ½ розділах» стверджується концепція невизначеності історії. Остання потребує множинних і варіативних інтерпретацій. В умовах непереконливості причино-наслідкових мотивувань історичних подій на тлі видимої хаотичності світу та відсутності чітких орієнтирів поведінки формується людське відчуття невпевненості й розгубленості. Невизначеність у поезії романів письменника реалізується у фрагментарному сюжеті, наративній грі, використанні образів-симулякрів.

Парадоксальні форми й контексти невизначеності спостерігаємо в творах М. Еміса. У романі «Стріла часу, або Природа злочину» стратегія невизначеності втілюється за допомогою нарративного експерименту зворотного руху часу і розщепленої свідомості людини, що слугує вираженню надзвичайно важливої ідеї про кризу самої ідеї гуманізму в сучасному світі. У романі «Нічний потяг» стверджується ідея нескінченної множинності проявів людини, неможливості доконечного пізнання особистості й світу. Відповідним чином організована поетика роману, в якій визначальними є образи нез'ясовності, недоступності, ірраціональної сутності буття.

У романі Дж. Фаулза «Маг» численні прояви «невизначеності» зумовлюються образом головного героя-розповідача, нарацію якого характеризуємо як ненадійну. Все, що ми дізнаємося з історії Ніколаса, просякнута його суб'єктивними оцінками й тому потребує читацького коригування. Проблеми вибору, свободи особистості, перманентного пошуку нею істинної реальності та власної ідентичності реалізуються в романі у постмодерністській парадигмі з характерними для неї засобами синтетичного, умовно-символічного, грайливого письма, химерним сплетінням реального і фентезійного. Така поетика спричиняється до творення множинного світу, невизначеність якого не є абсолютною, але залежить від активної читацької співтворчості.

Неоднозначність сприйняття та інтерпретації подій роману «В серці країни» Дж. Кутсі виникає внаслідок послідовного залучення техніки монтажу. Твір ніби «зшитий» з окремих фрагментів, епізодів, подій, які то повторюються, то протиставляються, то взаємовиключають один одного. «Плутанина» у свідомості нараторки опосередковано й вигадливо відтворює вкрай складну соціально-культурну ситуацію в Південній Африці доби апартеїду. Автор удається до таких форм ствердження невизначеності, як потік свідомості, асоціативна образність, накладання хронотопних планів, переплетення граматичних часів у мовленнєвому дискурсі, а з ними і реальностей різного часового відтинку.

Роман «Фо» на поверхні сюжету демонструє радикальне переосмислення традиційного сюжету про Робінзона Крузо. При цьому деконструкція відомого матеріалу охоплює не так саму прецедентну історію, як стосується глибинних смислів, ставлячи під сумнів не лише просвітницький ідеал розумної людини і процеси освоєння природи цивілізацією, але можливості й перспективи міжлюдських комунікаційних процесів.

Тема людей-клонів у романі К. Ішігуро «Не відпускай мене» вписується у більш широку проблему повторювання, дублювання – того, що в теорії

постмодернізму інтерпретується через поняття «симулякр». Автор з висоти нового тисячоліття відсилає читача нібито до минулого Англії 1990-х, тобто до альтернативної копії Англії, і далі по ходу розгортання подій за допомогою ненадійного наратора-клона включає в текст цілу «колекцію» копій, повторів та інтерпретацій. При цьому сюжетний аспект поетики невизначеності послідовно підтримується на мовно-стилістичному рівні.

Головним засобом творення поетики невизначеності в романі Салмана Рушді «Опівнічні діти» є символіка, що виникає на основі ненадійності першоособової нарації протагоніста. Селім Сінай, який неодноразово зазнавав фізичних травм, що вочевидь вплинуло на його світобачення, наскрізно уподібнює новітню історію Індії до історії власного життя і життя його родини. Внаслідок змішування реального історичного плану й підкреслено вигаданого картина художнього світу в романі набуває ознак варіативності й невизначеності. Вона цілком залежить від позиції її реципієнта-інтерпретатора.

У романі М. Ондатже «Англійський пацієнт» авторська концепція фрагментарності й невизначеності історії реалізується у його художній структурі: розгалуженому й позірно деструктурованому сюжеті, «вільному» наративі, плаваючій «точці зору», ізоморфних деталях предметної зображальності. Подібно до того, як тіло «англійського пацієнта» символізує стан понівеченого війною світу, а його загадка й невизначеність особистості – невизначеність, непевність самого буття, так і пронесена героєм крізь роки книжка Геродотової «Історії» стає символом «палімпсестної», багатопланової сутності історії.

Жанровий формат «Людського тавра» Ф. Рота як метароману репрезентує «невизначеність» історії головного героя, неординарність його екзистенційного вибору у ствердженні особистої недетермінованої ідентичності. Така авторська інтенція знаходить вираження в ускладненій наративній структурі, багатопланових метатекстуальних й інтертекстуальних проєкціях. Поетико-стильова своєрідність роману сприяє осягненню глибинних закономірностей людського буття, одвічної боротьби волі й долі, «Я» і «Ми», неминучих амбівалентних суперечностей у здійсненні амбітно-величних життєвих проєктів.

У романі Я. Мартеля «Життя Пі» історія зі «щасливим кінцем» водночас провокує до роздумів про «п'їтму людського серця» і демонів, яких неможливо з неї витравити марнославним самовтішанням про висоти й чесноти людського духу. Автор роману вдається до характерної для постмодерністської парадигми форми гри, коли основний сюжет розказаної історії отримує альтернативну версію, відтак набуваючи нового, невизначеного змісту.

ВИСНОВКИ

Вивчення поетики невизначеності у межах художніх систем модернізму і постмодернізму уможливило виявлення важливих історико-літературних закономірностей, що стосуються змін, які відбулися в новітній літературі порівняно з класичною художньо-естетичною парадигмою.

Поняття невизначеності прийшло в гуманітаристику на початку ХХ ст. з науково-технічної сфери, де воно було пов'язано з відкриттям нових явищ і станів, що підважували класичні параметри фізичної картини світу. Натомість у соціокультурній думці це поняття стали використовувати як певну світоглядну модель, що в перехідну добу формується в контексті реакції на загальну кризу гуманізму й антропоцентризму, раціоналізму й детермінізму, переосмислення понять хаосу і порядку тощо.

Теоретико-методологічні засади вивчення літературно-художньої невизначеності формуються вже на початку ХХ ст., коли дослідники намагаються осягнути творчий досвід раннього модернізму. Перше, що в цьому зв'язку було відзначено такими вченими, як П. Лаббок, Дж. Френк, стосувалося відмови письменників від авторського всевідання й пошуку форм опосередкованого вираження авторської позиції. Акцентувалося на значущості наративного принципу «точки зору», який створював можливість поліфонізувати розповідь і створити множинну картину дійсності.

Надалі важливою проблемою, що активно досліджувалася в контексті наративних принципів поетики невизначеності, стало вивчення ненадійної нарації, ролі і статусу ненадійного розповідача в структурі тексту. Сучасна наратологія (Ф. Штанцель, Ж. Женетт, В. Шмід) інтерпретує художню комунікацію як складний процес, в якому активно взаємодіють автор як відправник інформації, текст як носій інформації і реципієнт як одержувач інформації. За такої моделі для декодування стратегій авторської невизначеності різко зростає роль реципієнта, який стає ключовою ланкою процесу художньої комунікації.

Модель «автор – наратор – читач» переосмислюється ще більш радикально в межах рецептивної естетики, коли читач в цьому ланцюжку переміщається на перше місце, стає ключовою ланкою процесу художньої комунікації. Концепція представників рецептивної естетики (Г.Р. Яусс, В. Ізер) ґрунтується на тому, що літературний твір стає художньою реальністю лише в момент «зустрічі» з читачем, безпосереднього контакту останнього з текстом. Саме в процесі сприйняття й встановлення «зворотного зв'язку» відбувається оприявлення авторських інтенцій, встановлюється зв'язок між авторською «програмою впливу» та читачем як сприймаючою свідомістю.

У постмодерністську добу значний вплив на досягнення фундаментальних змін у принципах художньої комунікації, а відтак і поетики невизначеності, мали концепції Р. Барта, У. Еко та ін. Суть Бартової ідеї полягає у ствердженні автономного існування тексту, у його незалежності від особистості автора. За Бартом, після народження тексту його автор «вмирає», а текст починає жити своїм життям у свідомості кожного окремого читача. За У. Еко, невизначеність, будучи найважливішим показником «відкритого твору», викликає до життя новий тип читача, який перестає бути пасивним споживачем інформації і перетворюється на співавтор письменника.

Системне формування поетики невизначеності як магістральної тенденції розвитку новітньої літератури відбувається з кінця XIX ст., в добу так званого передмодернізму. Нове бачення стосунків мистецтва і дійсності, а також ролі і місця автора у структурі літературного тексту було реакцією на детермінізм класичного мімезису і домінування причинно-наслідкової моделі митецького відображення життя. Такі письменники-реформатори перехідної доби, як Генрі Джеймс, Джозеф Конрад, Андре Жід відмовились від всевладдя автора-творця, висвітлюючи події у своїх творах з різних точок зору, залишаючи в текстах «пробіли» і «пустоти», що мали бути заповнені читачами. Новими стали принципи організації сюжету і наративу, а герої ставали не лише об'єктом розповіді, але й суб'єктом розповідання. Змінювались принципи добору персонажів із характерною для них амбівалентністю моральної позиції і сама структура образу персонажа з істотними лакунами в біографії і поведінковій парадигмі.

У 1920-1930 рр. на етапі зрілого модернізму пошуки в напрямку розробки нової поетики продовжились з акцентом творення ускладненої структури тексту з інкорпорованими у нього імпліцитними «сигналами»-кодами, адресованими читачеві. Типологічними ознаками романів «Улісс» Джеймса Джойса, «На маяк» Вірджинії Вулф, «Нічний ліс» Джуни Барнс є сюжетна нелінійність, вільна часопросторова організація дії на основі концепції «часу-тривалості», асоціативна образність, що породжує варіативні техніки «потoku свідомості». При цьому дискретно-фрагментарна структура тексту як основа поетики невизначеності передбачала перетворення «хаосу» життєвого матеріалу на «космос» художньої цілісності за рахунок повторюваних мотивів, хронотопних паралелей, наскрізної символізації деталей предметно-художньої зображальності.

Низку варіантів поетики невизначеності спостерігаємо у творах представників американського модернізму. Френсіс Скотт Фіцджеральд у романі «Великий Гетсбі» відмовляється від традиційної структури образу

персонажу, залишаючи в його біографії і характері «невизначені місця». Розповідач у романі є більшою мірою свідком, спостерігачем, ніж учасником подій, який лише спрямовує читача до певних висновків. Завдяки цьому кожен читач має змогу самотійно створити портрет героя, збудувати його життєвий шлях. Такий прийом став одним із центральних прийомів у модерністській літературі ХХ століття.

У романі Ернеста Гемінгвея «І сходить сонце» важливим чинником передачі ситуації світоглядної невизначеності і пошуків духовної свободи героями є мінімалістичний стиль, що реалізується за допомогою «прийому айсберга». Мотиви поведінки персонажів, глибина і складність їхнього внутрішнього світу, а також авторське ставлення до того, що відбувається в творі, набуває опосередкованих форм, серед яких вагому роль відіграє діалог.

Специфічний різновид модерністського письма у 1920-30-ті роки створює Вільям Фолкнер. Основними ознаками його стилю є сюжетна фрагментарність і наративна поліфонія. Прийом множинної фокалізації відіграє ключову роль у формуванні авторської поетики невизначеності, спрямованої на відтворення хисткої, мінливої реальності та вираження трагізму й непевності людського буття в умовах історичних катаклізмів.

В середині ХХ ст. модерністські експерименти відходять на задній план і в літературі певний час домінує реалістична установка на відтворення дійсності. Водночас досвід модернізму залишається актуальним для багатьох митців. На прикладі романів «Кінець роману» Грема Гріна, «Лоліта» Владіміра Набокова, «Політ над гніздом зозулі» Кена Кізі, «Чуже обличчя» Кобо Абе продемонстровано розширення спектру поетики невизначеності. Для всіх цих творів характерними ознаками поетики невизначеності є неоднозначність сюжетних ситуацій, фрагментарна «лакунна» розповідь, фігура ненадійного наратора і метатекстуальні рефлексії, що створюють ефект множинності прочитання окремих ситуацій й авторської концепції загалом.

Виявлені в цих творах поетико-стильові особливості можуть бути інтерпретовані крізь призму постмодерністської парадигми, однак у хронологічному відношенні вони займають середнє місце в новітньому літературному процесі (між модернізмом і постмодернізмом), що створює підстави для виявлення важливих ліній наступності в художньо-естетичному поступі літератури минулого століття.

У романі Грема Гріна невизначеність актуалізовано заявами наратора, професійного письменника, про свої сумніви щодо змісту твору й «авторських» інтенцій та засобів самого письма. Ускладнення художньої форми за рахунок фрагментарної розповіді, ненадійного розповідача,

розгорнутої метатекстуальної рефлексії спричиняє зміну жанрової матриці твору від любовної історії до філософсько-екзистенціального метароману.

Ненадійність є найважливішою ознакою нарації і в романі «Політ над гніздом зозулі». Поетика невизначеності в цьому творі формується на основі неоднозначної ситуації, коли читач не може достовірно визначити, якою мірою розповідач є справді душевно хворою людиною і якою мірою він симулює свою хворобу. Через спорадичність і невпорядкованість спогадів Бромдена багато що з його минулого залишається не до кінця зрозумілим, і тому сюжет роману сповнений елементів нез'ясовності.

У романі «Чуже обличчя» особливості поетики невизначеності проявляються на різних рівнях: в характері персонажа, який вступає в складні стосунки з маскою, що змінює його світосприйняття та ставлення до оточуючих; у фрагментованому типі «ненадійної нарації» від першої особи з численними пробілами, «темними місцями» й недомовленостями щодо окремих ситуацій та обставин дії; в системі багатозначних деталей предметно-художньої зображальності.

Найбільш яскраво продуктивність художніх стратегій невизначеності проявляється в літературі доби постмодернізму. Сучасне літературознавство пропонує чимало атрибутивних описів постмодерністської парадигми, і всі вони так чи інакше корелюють із категорією невизначеності, що підтверджується аналізом репрезентативних творів письменників різної національно-культурної приналежності.

У романі Джуліана Барнса «Папуга Флобера» пошуки героєм-наратором під час мандрівки сучасною Францією опудала письменникового папуги стають пошуками як джерел та творчих інспірувань автора «Пані Боварі», так і спробами з'ясування нез'ясованих обставин його життя та «пробілів» у його книгах. У романі постійно встановлюються відповідності між двома реальностями – фікційною і фактуальною, причому остання має два виміри – минулого і теперішнього, й усі вони виявляються вкрай суб'єктивними і невизначеними. Процес встановлення вказаних відповідностей відбувається не так у самому тексті роману, а здійснюється у свідомості читача, якого підштовхують до творчої активності численні недомовки, натяки та алюзії.

Домінантою художньої концепції роману «Історія світу в 10 ½ розділах» є ідея невизначеності історії. Остання потребує множинних і варіативних інтерпретацій. В умовах непереконливості причино-наслідкових мотивувань історичних подій на тлі видимої хаотичності світу та відсутності чітких орієнтирів поведінки формується людське відчуття невпевненості й

розгубленості. Невизначеність у поетиці романів письменника реалізується у фрагментарному сюжеті, наративній грі, використанні образів-симулякрів.

Парадоксальні форми й контексти невідомості спостерігаємо в творах Мартіна Еміса. У романі «Стріла часу, або Природа злочину» стратегія невідомості втілюється за допомогою наративного експерименту зворотного руху часу і розщепленої свідомості людини, що слугує вираженню надзвичайно важливої ідеї про кризу самої ідеї гуманізму в сучасному світі. У романі «Нічний потяг» стверджується ідея нескінченної множинності проявів людини, неможливості доконечного пізнання особистості й світу. Відповідним чином організована поетика роману, в якій визначальними є образи нез'ясовності, недоступності, ірраціональної сутності буття.

У романі Джона Фаулза «Маг» численні прояви «невизначеності» зумовлюються образом головного героя-розповідача, нарацію якого характеризуємо як ненадійну. Все, що ми дізнаємося з історії Ніколаса, просякнуто його суб'єктивними оцінками й тому потребує читацького коригування. Проблеми вибору, свободи особистості, перманентного пошуку нею істинної реальності та власної ідентичності реалізуються в романі у постмодерністській парадигмі з характерними для неї засобами синтетичного, умовно-символічного, грайливого письма, химерним сплетінням реального і фентезійного. Така поетика спричиняється до творення множинного світу, невідомість якого не є абсолютною, але залежить від активної читацької співтворчості.

Неоднозначність сприйняття та інтерпретації подій роману «В серці країни» Джона Максвелла Кутсі виникає внаслідок послідовного залучення техніки монтажу. Твір ніби «зшитий» з окремих фрагментів, епізодів, подій, які то повторюються, то протиставляються, то взаємовиключають один одного. «Плутанина» у свідомості нараторки опосередковано й вигадливо відтворює вкрай складну соціально-культурну ситуацію в Південній Африці доби апартеїду. Автор удається до таких форм ствердження невідомості, як потік свідомості, асоціативна образність, накладання хронотопних планів, переплетення граматичних часів у мовленнєвому дискурсі, а з ними і реальностей різного часового відтинку.

Роман «Фо» на поверхні сюжету демонструє радикальне переосмислення традиційного сюжету про Робінзона Крузо. При цьому деконструкція відомого матеріалу охоплює не так саму прецедентну історію, як стосується глибинних смислів, ставлячи під сумнів не лише просвітницький ідеал розумної людини і процеси освоєння природи цивілізацією, але можливості й перспективи міжлюдських комунікаційних процесів.

Тема людей-клонів у романі Кадзуо Ішігуро «Не відпускай мене» вписується у більш широку проблему повторювання, дублювання – того, що в теорії постмодернізму інтерпретується через поняття «симулякр». Автор з висоти нового тисячоліття відсилає читача нібито до минулого Англії 1990-х, тобто до альтернативної копії Англії, і далі по ходу розгортання подій за допомогою ненадійного наратора-клона включає в текст цілу «колекцію» копій, повторів та інтерпретацій. При цьому сюжетний аспект поетики невизначеності послідовно підтримується на мовно-стилістичному рівні.

Головним засобом творення поетики невизначеності в романі Салмана Рушді «Опівнічні діти» є символіка, що виникає на основі ненадійності першоособової нарації протагоніста. Селім Сінай, який неодноразово зазнавав фізичних травм, що вочевидь вплинуло на його світобачення, наскрізно уподібнює новітню історію Індії до історії власного життя і життя його родини. Внаслідок змішування реального історичного плану й підкреслено вигаданого картина художнього світу в романі набуває ознак варіативності й невизначеності. Вона цілком залежить від позиції реципієнта-інтерпретатора.

Роман Майкла Ондатже «Англійський пацієнт» репрезентує авторську концепцію фрагментарності й невизначеності історії. Вона реалізується як у ставленні персонажів твору до історії, так і в художній структурі роману: в розгалуженому й позірно деструктурованому сюжеті, «вільному» наративі, плаваючій «точці зору», ізоморфних деталях предметної зображальності. Унікальний примірник Геродотої «Історії» упродовж життя супроводжує головного героя роману. Вклеюючи в неї власні записи, цитати з інших книг, фрагменти географічних карт, малюнки, він перетворює її на своєрідний палімпсест світової історії і культури. Обгоріле тіло «англійського пацієнта» символізує стан понівеченого війною світу, а загадка й невизначеність його особистості – невизначеність, непевність самого буття

Суттєвою ознакою поетики невизначеності як у модерністських, так і в постмодерністських творах є ненадійна нарація. Причому еволюція цієї форми свідчить на користь все більшого розширення спектру її можливостей. Ненадійна розповідь у новітній літературі скоріше є нормою, ніж винятком. У процесі літературного розвитку механізми «авторських підказок» все більше ускладнюються; за їх допомогою читач може виявити ненадійність наратора і сформулювати власне уявлення про те, як «усе було насправді», яке, зрозуміло, завжди залишатиметься суб'єктивним. Ненадійна розповідь актуалізує сумніви щодо розуміння природи людини і реальності, продукуючи в самому тексті елементи невизначеності.

Упродовж тривалої еволюції літератури новітньої доби спостерігається певна динаміка моделей і форм невизначеності. Зокрема, такий важливий чинник невизначеності, як ненадійний наратор у творах представників модернізму, хоча й починає відігравати істотну роль, але ще не є системним елементом. Натомість у постмодерністських творах наративна ненадійність стає скоріше нормою, а не винятком. Також значно зростає у постмодерністській парадигмі роль символіки як засобу поетики невизначеності. Щодо жанрових чинників і проявів невизначеності, то для модернізму загалом характерне оновлення художніх структур у межах класичних жанрових матриць, тоді як постмодернізм демонструє системне розмивання жанрових меж, тяжіння до жанрової дифузії, що часто набуває форм колажу, пастишу. Зважаючи на те, що картина літератури в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. стає все більш розмаїтою і строкатою, літературознавці намагаються описати її за допомогою нових понять (постпостмодернізм, метамодернізм та ін.). Істотною тенденцією називається повернення в літературу людини як суб'єкта екзистенційного пошуку й травматичного досвіду, домінування множинної реальності як основного об'єкта художнього осягнення, відтак на рівні поетики спостерігається синтезування набутоків модернізму і постмодернізму.

Отож висновуємо, що типологічними ознаками поетики невизначеності у модерністській і постмодерністській художніх системах є сюжетна нелійнійність і незавершеність, наявність лакун у структурі образу персонажа, фрагментарність розповіді, «вільний» хронотоп, наративна поліфонія, змінна фокалізація, ненадійна нарація, недомовки і замовчування, мовна гра, умовно-символічна образність. Основною функцією поетикальних форм невизначеності є ствердження концепції множинності світу, епістемологічної непевності, авторських сумнівів щодо можливостей об'єктивізувати хистку реальність сучасного світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абе Кобо. Чуже обличчя. *Абе, Кобо. Жінка в пісках*. Київ : Дніпро, 1988. С. 179–376.
2. Аверинцев С.С. Софія – Логос. Словник. Київ : Дух і Літера, 1999. 464 с.
3. Адорно, Теодор. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Таращук. Київ : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2002. 518 с.
4. Аналітика нарративного дискурсу : навч.-метод. посіб. / [упоряд.: О. В. Кеба, Р. М. Семелюк]. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2018. 200 с.
5. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / упорядкув., передм. і прим. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
6. Аристотель. Поетика / пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
7. Бандровська Ольга. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 444 с.
8. Барнс Д. Історія світу в 10 1/2 розділах / перекл. з англ. Г. Яновської. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 352 с.
9. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
10. Барт Р. Від твору до тексту. *Естетика і теорія мистецтва ХХ століття*. 2007. С. 451–458. URL : https://stud.com.ua/42323/filosofiya/bart_tvoru_tekstu (дата звернення: 10.12.2023).
11. Бахтін М.М. Форми часу і хронотопу в романі. *Вступ до літературознавства*. Хрестоматія: навч. посіб. / упоряд. Л.П. Квашина. Донецьк: ДонНУ. Вип. 1: Естетика і поетика М.М. Бахтіна. 2-е вид., випр. і доповн. 2011. С. 131–158.
12. Бергсон, Анрі. Творча еволюція. Пер. з фр. Р. Осадчука. Київ : Вид-во Жупанського, 2010. 318 с.
13. Бехта, Наталя. «Frame narratives»: рамкова структура оповіді, її види та функції. *Вісник Львівського університету*. Серія іноземні мови. 2012. Випуск 19. С. 29-36.
14. Блэкмур Р. П. Генри Джеймс. *Литературная история США*. Том 3. М. : Прогресс, 1979. С. 127–156.
15. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
16. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2009. 519 с.

17. Бовсунівська Т. В. Теорія роману: навч. посіб. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2017. 448 с.
18. Бредбері, Малколм. Британський роман нового часу. Переклад з англійської Віктора Дмитрука. Київ : Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.
19. Будний В. Між дисциплінами: розширення контекстів літературознавчої галузі чи зміна статусу? *Вісник Львівського університету*: Серія філологічна. Вип. 44. Частина I. Львів, 2008. С. 22–31.
20. Ватажко Е. Поняття «метатекстуальність» і «метаповідь» у літературознавчому дискурсі. *Слово і час*. 2021. № 2 (716). С. 100–109. URL : <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.02.100-109>. (дата звернення: 28.11.2022).
21. Гаврилів, Тимофій. До незабгненої мети [Рец. на: Джозеф Конрад. Зроби або помри: морські історії. Упорядники: В.Панченко, О.Купріян. Бібліотека «ЛітАкценту». Київ: «Темпора», 2011. 528 с.] URL :<http://zbruc.eu/node/3524>. (дата звернення: 06.11.2021).
22. Галич О. Теорія літератури: підручник для студ. вищ. навч. закл. Київ : Либідь, 2005. 489 с.
23. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : Підручник для студ. вищ. навч. закл./ За наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2005. 488 с.
24. Гейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / Пер. з англ. О. Мокровольський. Київ : Основи, 1994. 250 с.
25. Гижа Леся. Семантика організації наративу в романі Д. Конрада «Серце темряви». *Наративні виміри літератури*. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23–24 жовтня 2003 р. / Упорядник І.В.Папуша. *Studia methodologica*. Вип. 16. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005 С. 315–322.
26. Горенко О. Антропонімічний вимір американського романтизму. Монографія / Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка. Київ, 2008. 312 с.
27. Градовський А.В., Галушко М.В. Від античності до постмодернізму : Навч. посібник. Черкаси, 2015. 186 с.
28. Грін Г. Кінець роману : роман / пер. з англ. О. Короля. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. 224 с.
29. Гром'як Р. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / За редакцією Романа Гром'яка. Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. 367 с.
30. Давиденко Г.Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: [навч. посібник]. Київ : Центр учбової літератури, 2007. 488 с.

31. Девдюк І.В. Модерністський дискурс в англійській літературі перших десятиліть ХХ століття. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Сер. : Філологічні науки. 2017. Вип. 13. С. 82–89. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2017_13_13
32. Дейксис. *Літературознавча енциклопедія : У двох томах*. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. С. 260.
33. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття. Київ : Довіра, 2002. 319 с.
34. Денисова Т.Н. Нагорода знайшла достойного. Живий класик американської літератури Філіп Рот став лауреатом Міжнародної Букерівської премії. *ЛітАкцент*. URL : <http://litakcent.com/2011/07/11/u-poshukahvtrachenoho-ja/>
35. Деріда Жак. Письмо та відмінність / Пер. з фр. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 602 с.
36. Джеймісон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Пер. з англ. П. Дениска. Київ : Видавництво «Курс», 2008. 504 с.
37. Джеймс Г. Искусство прозы. *Писатели США о литературе*. Том 1. М. : Прогресс, 1982. С. 127–144.
38. Джеймс, Генрі. Закрут гвинта; Дейзі Міллер. Київ : Знання, 2020. 238 с.
39. Джойс, Джеймс. Улісс : роман; з англ. пер. О. Терех, О. Мокровольський. Київ : Вид-во Жупанського, 2015. 736 с.
40. Дроздовський Д. Боги й демони у житті Пі. *Друг Читача*. 26.04.2016. URL : https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/44451/ (дата звернення 06. 02. 2024)
41. Дроздовський Д. І. Множинність реальності в англійському постпостмодерністському романі (філософська проблематика, жанри, нарративні стратегії): монографія, вид. 2-ге, доповнене. Київ: Університетське видавництво «Пульсари», 2018. 472 с.
42. Еко У. Поетика відкритого твору. *Антологія світової літературно-критичної думки* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 406–419.
43. Еко У. Риторика та ідеологія. *Антологія світової літературно-критичної думки* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 420–427.
44. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 383 с.
45. Еміс М. Нічний потяг : роман / перекл. з англ. А. Сагана. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2021. 224 с.

46. Еміс М. Стріла часу, або Природа злочину : роман / перекл. з англ. Л. Герасимчука. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 224 с.
47. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
48. Єшкілев В. Постмодерністична «машина вживання» і українська культурна традиція. *Виступ на семінарі "І" 12 грудня 2000 р.* URL: <http://www.ji.lviv.ua/n19texts/jeshkilev.htm> (дата звернення: 11.05.2023).
49. Женетт, Ж. Повествовательный дискурс. *Фигуры* : в 2 т. Т. 2. М. : изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 60–280.
50. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века. К. : Выща школа, изд-во при Киев. ун-те. 1988. 160 с.
51. Заваринська М.С. Мовні прояви невизначеності в постмодерністських мінімізованих художніх текстах. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія Лінгвістика*. Вип. 37. 2019. С. 24–28.
52. Залужна М.В. Реалізація принципу невизначеності в англійській мові: структурно-семантичний та лінгвокогнітивний аспекти (на матеріалі британських постмодерних художніх текстів ХХІ століття) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04; Держ. ВНЗ «Запоріж. нац. ун-т». Запоріжжя, 2016. 315 с.
53. Зарубіжна література межі ХІХ - ХХ та ХХ століття : підручник. Авторський склад : Криворучко С.К., Бондарук Л.В., Висоцька Н.О., Кеба О.В. та ін. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2023. 1357 с.
54. Затонський Дмитро. Ернест Хемінгуей – письменник і людина. *Хемінгуей Е.* Твори в 4-х тт. Том 1. Київ : Видавництво художньої літератури, 1979. С. 5–25.
55. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
56. Ігнатенко М.А. Читач як учасник літературного процесу. Київ : Наук. думка, 1980. 172 с.
57. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Антологія світової літературно-критичної думки* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 261–277.
58. Изотова Н.П. Семантика психонаративу в контексті сюжетотворення (на матеріалі романів Дж. М. Кутзее). *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер.: Філологічні науки*. 2015. № 138. С. 331–335.

59. Ізотова Н.П. Лінгвопоетика англомовного художнього психонаративу (на матеріалі романів Дж. М. Кутзее). *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*. Том 19. № 1. 2016. С. 55–65.
60. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Антологія світової літературно-критичної думки* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 136–163.
61. Інгарден Р. Художні цінності та естетичні цінності. *Філософська думка*. 2005. № 6. С. 65-87.
62. Ішігуро, Кадзуо. Не відпускай мене. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 336 с.
63. Калужина О.В. Творчість Філіпа Рота у контексті американської єврейської літератури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Калужина Ольга Володимирівна ; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. – Сімферополь, 2013. – 20 с.
64. Кеба О.В. «Кінець роману» Грема Гріна: змістові аспекти наративної структури. *Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку*. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Одеса, 25-26 травня 2018 р. С. 40–42.
65. Кеба О.В. «Поетика невизначеності» в контексті оновлення традиційних художніх структур у модерністському романі. *Біблія і культура* : Науково-теоретичний журнал. Вип. 17. Чернівці : ЧНУ імені Юрія Федьковича, 2016. С. 188–193.
66. Кеба О.В. «Флоберова папуга» Дж. Барнса : образ митця в постмодерністському дискурсі. *Текст і дискурс: когнітивно-комунікативні перспективи*: матеріали VI Всеукраїнської наукової інтер-нет-конференції. 21-22 березня 2023 року [Електронний ресурс] / [редкол. Г. А. Кришталюк (відп. ред.) та ін.]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023. С. 35-36.
67. Кеба О. В. Міфологічна критика в літературознавстві ХХ ст. *Фондові лекції викладачів факультету іноземної філології*. Частина 2. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2014. С. 177–192.
68. Кеба О. Мотивність як принцип наративу Джеймса Джойса і Андрія Платонова. *Studia Methodologica* : [науковий збірник] / гол. ред. О. Лещак. Тернопіль : ТНПУ, 2005. Вип. 16. С. 126–130.
69. Кеба О.В. Простір у тексті vs простір тексту: до проблеми вивчення просторовості у художній літературі. *Біблія і культура* : Науково-теоретичний журнал. Вип. 16. Чернівці : ЧНУ імені Юрія Федьковича, 2012. С. 19-26.

70. Кеба О.В. Роман Дж. Фаулза «Колекціонер»: свобода між елітарністю меншості й невіглаством більшості. *Аргументи сучасної філології: свобода та безпека*. Матеріали Міжнародної наукової конференції (6–7 квітня 2023 року). Харків. ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2023. С. 83-87.
71. Кеба О.В. Рецептивна естетика в контексті сучасних літературознавчих стратегій. *Фондові лекції викладачів факультету іноземної філології / Заг. ред. П.Л. Шулик, О.В. Кеба. Частина 5. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. С. 128–138.*
72. Кеба О.В. Сучасне літературознавство як сфера комунікативних проєкцій. *Proceedings of XXXVII International scientific conference — Scientific look at the present*. Morrisville, Lulu Press., 2018. P.62–66.
73. Кеба О.В. Уроки письма в романі Джона Максвелла Кутзее «Фо». *Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції : м. Львів, 9–10 вересня 2016 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2016. С. 14–16.*
74. Кеба О.В., Шенкнехт Н.М. Проза Джозефа Конрада: проблематика і поетика екзистенціального світосприйняття. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. 188 с.
75. Кізі, К. Над зозулиним гніздом : Роман; Пер. з англ. Наталі Тисовської. Київ : Вид. група КМ-БУКС, 2017. 352 с.
76. Клочек Г. Проблеми сучасної трансформації теорії літератури як навчальної дисципліни. *Філологічні трактати*. 2022. Т.14. С.47-57.
77. Коваль М.Р. Особливості постмодерністської інтерпретації історії в романі С. Рушді «Опівнічні діти». *Питання літературознавства*. 2002. Вип. 9 (66). С. 66–78.
78. Колесник Г. Л. Модифікації жанру біографії у творчості Пітера Акройда : автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.04. Київ : Б.в., 2008 . 20 с.
79. Конрад Дж. О літературе. *Вопросы литературы*. 1978. № 7. С. 202-227.
80. Конрад Джозеф. Серце п'їтьми. Львів : Видавництво «Астролябія», 2015. 160 с.
81. Конрад, Джозеф. Зроби або помри: морські історії. Бібліотека «ЛітАкценту». К. : Темпора, 2011. 528 с.
82. Конрад, Джозеф. Серце п'їтьми / переклад з англ. Тараса Бойка. Київ : Комубук, 2016. 176 с.
83. Конфлікт. *Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. С. 520–521.*
84. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.

85. Коркішко В. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*: Міжвуз. зб. наук. ст. Вип. XXIII, ч. 1. 2010. С. 388–395.
86. Кушнірова Т.В. Жанрові особливості роману «Не відпускай мене» Кадзуо Ішігуро. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер. : Філологія. 2017. № 28. С. 71–74.
87. Лановик З.Б. Новітня літературознавча термінологія в герменевтичній концепції Вольфганга Ізера. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Вип. 26. 2006. С. 54–57.
88. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=17410> (дата звернення: 17. 12. 2022).
89. Лидский Ю.Я. Скотт Фицджеральд. Творчество. К. : Наукова думка, 1982. 368 с.
90. Лісевич В.В. Постмодерністський вимір романів Філіпа Рота. *Султанівські Читання*. Вип. 9. Івано-Франківськ: ПНУ Імені Василя Стефаника, 2020. С. 124–131.
91. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 1 / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
92. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2 / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
93. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
94. Люксембург А. Коментарии к «Лолите». *Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода*: В. 5 т. Т.2. Спб.: Симпозиум, 2008. С. 601–652. URL : <http://loveread.ec/notes.php?id=235> (дата звернення: 09.07.2023).
95. Магічний реалізм. *Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т.2* / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007. С. 15.
96. Мазін Д. М. Міфопоетичні координати творчості С. Рушді. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. Київ: Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2012. № 48. С. 99–102.
97. Мазін Д. М. Поетика романів Салмана Рушді : дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Київ, 2003. 176 с.
98. Мацапура В. І. Літературний психологізм та його роль у художньому творі. Основні форми і прийоми. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. №1. 2000. С. 41 – 43.

99. Методологія сучасного літературознавства : навчально-методичний посібник / Упорядники О.В. Кеба, Т.В. Кеба, Р.М. Семелюк. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2015. 116 с.
100. Михилев А.Д., Кальницкая В.Б. Поэтика структурно-смысловой организации романа Грэма Грина «Конец одного романа». *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. Сер.: Філологія. 2012. Вип. 64, № 994. С. 201–207.
101. Мірошніченко Лілія. Проекції скептицизму в сучасному британському романі: генеза, традиція, поетика : монографія. Київ : Видавництво Генеза, 2015. 383 с.
102. Мітроусова Т. В. Наративні стратегії Джеймса Джойса: проблеми еволюції : монографія. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2012. 191 с.
103. Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Част. 2. Зарубіжна література : Навч. посібник. Луцьк : Ред.-вид. відд. «Вежа» Волин. держ. ун-гу ім. Лесі Українки, 1999. 181 с.
104. Мохначева Ольга. Лакуны текста как стратегия поэтики романа эпохи постмодернизма. *Науковий вісник МНУ ім. В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство)*. № 2 (18). Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. С.162–166.
105. Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23-24 жовтня 2003 р. / Упорядник І.В.Папуша // *Studia methodologica*. Вип. 16. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. 330 с.
106. Нестелеєв М. А. Самотність і свобода у прозі Кобо Абе. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія : Філологічні науки. 2013. Вип. 4.12. С. 164–166. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2013_4.
107. Ніколенко О. Теорія та історія роману. *Всесвітня література*. 2007. № 1. С. 22–26.
108. Ніколенко О. М., Мацапура В. І. Літературні епохи, напрями, течії. Київ: Педагогічна преса, 2014. 228 с.
109. Нумано М. Граница японской литературы и её сдвиги в мировом контексте : между двумя нобелевскими лекциями. *Зарубіжна література*. Шкільний світ. 2009. № 9. С. 3–7.
110. Ондатже М. Англійський пацієнт: роман / Майкл Ондатже; перекл. з англ. Є. Даскал. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 304 с.

111. Ортега-і-Гасет, Х. Дегуманізація мистецтва. *Ортега-і-Гасет, Х. Вибрані твори.* Київ : Основи, 1994. С. 238–272. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Ortega_y_Gasset_Jose/Dehumanizatsia_mystetstva.htm (дата звернення: 27.04.2023).
112. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
113. Павличко, Соломія. Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті. / Передм. Д. Наливайка. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 559 с.
114. Палійчук А. Л. Наративний код інтимізації (на матеріалі англomовного художнього дискурсу): дис. канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2011. 253 с.
115. Повість Генрі Джеймса «Дейзі Міллер»: Матеріали до вивчення. / Упорядники О. В. Кеба, Р.М. Семелюк. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2014. 144 с.
116. Потебня О.О. Естетика і поетика слова. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
117. Радченко О.Б. Філософія постмодерну : навчальний посібник. Івано-Франківськ^Симфонія форте, 2011. 44 с.
118. Романцова Б. М. Час у європейському модерністському романі першої третини ХХ ст. : Дис. ... канд. філол. н. / 10.01.06 – теорія літератури. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2018. 228 с.
119. Романцова Богдана. Чи мріють клони про Доллі? URL : <http://litakcent.com/2017/02/17/chy-mrijut-klony-pro-dolli/> (дата звернення: 13.09.2023).
120. Рошко Михайло. Функція оповідача в романі Кіна Кізі «Політ над гніздом зозулі». *Американська література після середини ХХ століття* : Матеріали міжнар. конф., Київ, 25-27 трав. 1999 р. / Уклад. Т. Н. Денисової. Київ : Довіра, 2000. С. 116–122.
121. Русіна, Богдана. Модальна категорія невпевненості як засобу створення сюжетної двозначності (на матеріалі новели Генрі Джеймса «Поворот гвинта»). URL : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2132> (дата звернення: 13.03.2023).
122. Рушді Салман. Опівнічні діти. Переклад з англійської: Наталя Трохим. Київ: Юніверс, 2007. 704 с.
123. Сафарова З. А. Поетика художнього простору в романах Генрі Джеймса : дис ... на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : 10.01.04 /Сімферополь : Тавр. нац. ун-т, 2013. 203 с.

124. Сенчук І. «Поминки Фіннеганові» Джеймса Джойса: категорія відкритості в літературі. *Іноземна філологія*. 2007. Вип. 118. С. 284–291.
125. Синергетика і творчість : монографія / За ред. В. Г. Кременя. Київ : Інститут обдарованої дитини, 2014. 314 с.
126. Сич О. І. Сполучені Штати Америки в міжвоєнний період (1919–1939 рр.): Навчальний посібник. Чернівці : Рута, 2003. 45 с.
127. Сінченко О.Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури : автор, текст, читач : Навчальний посібник. Київ : Логос, 2015. 170 с.
128. Смерть автора. *Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2* / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 412.
129. Стовба Г. С. Вільям Голдінг: поетика і проблематика «відкритого твору» : монографія. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 216 с.
130. Тиха У. І. Авторська маска як наративна стратегія літератури постмодернізму. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна», 2014. Вип. 48. С. 251–252.
131. Тичиніна А. Р. Сучасні методологічні практики : навчально-методичний посібник. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2018. 160 с.
132. Тупахіна О. В. Поетика постмодерністської притчі (на матеріалі творчості Джуліана Барнса) : автореферат дис. ... канд. філол. наук / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2007. 20 с.
133. Фаулз Дж. Арістос. Вінниця : Тезис, 2003. 336 с.
134. Фаулз Дж. Маг : роман; пер. з англ. О. Короля. Харків : «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 528 с.
135. Федоренко М.Т. Грані реальності й вигадки. *Абе, Кобо. Жінка в пісках*. Київ : Дніпро, 1988. С. 5–22.
136. Фіцджеральд Ф.С. Из писем. *Вопросы литературы*. 1971. № 2. С. 162–163.
137. Філософія Романа Інгардена і сучасність : колективна монографія / за ред. Дм. Шевчука. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2021. 232 с.
138. Фіцджеральд Ф.С. Великий Гетсбі. Харків: Фоліо, 2019. 283 с.
139. Фуко, Мішель. Що таке автор? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 442–456.
140. Хемінгуей Е. І сходить сонце (Фієста). *Хемінгуей Е. Твори в 4-х тт. Том 1*. Київ : Видавництво художньої літератури, 1979. С. 192–361.
141. Художня структура модерністського роману (Англія, США, Німеччина) : навчально-методичний посібник. Вид. 2-ге, виправл. і доповн. /

- Упорядники О.В. Кеба, Т.В. Кеба. Кам'янець-Подільський : Акіома, 2014. 168 с.
142. Червінська О.В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. Чернівці : Рута, 2001. 56 с.
143. Чередник Л. Складні таємниці жіночої душі (поетика повістей «Дейзі Міллер» Г. Джеймса та «Ася» І. Тургенєва. *Філологічні науки*. 2010. Вип. 2. С. 70–78.
144. Чорноконь В.В. Змінений стан свідомості персонажа як чинник формування поетики невизначеності (на матеріалі роману Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі»). *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка* [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023 (а). Випуск 15. С. 37–39. URL : <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/7668>
145. Чорноконь В.В. Категорія невизначеності в поетології Умберто Еко. *Наукові праці: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів*. Вип. 21. Т. 3. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022 (а). С. 95–96. URL : <https://science.kpnu.edu.ua/naukovi-pratsi-vykladachiv/>
146. Чорноконь В.В. Комунікативні аспекти взаємодії автора і читача в контексті поетики невизначеності. *Текст і дискурс: когнітивно-комунікативні перспективи: матеріали VI Всеукраїнської наукової інтернет-конференції 21–22 березня 2023 року*. [Електронний ресурс] / [редкол. Г. А. Кришталюк (відп. ред.) та ін.]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023 (б). С. 89–92. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/7324>
147. Чорноконь В.В. Концепція «Смерті автора» Р. Барта та її вплив на стратегії художньої невизначеності. *Текст і дискурс: когнітивно-комунікативні перспективи: матеріали VII Всеукраїнської наукової інтернет-конференції 20–21 лютого 2024 року*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2024. URL : <http://surl.li/qzdfk>
148. Чорноконь В.В. Наративні аспекти втілення поетики невизначеності (на матеріалі роману Кобо Абе «Чуже обличчя»). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. Том 33 (72). № 6. Ч. 2. 2022 (б). С. 159–164. URL : <http://philol.vernadskyjournals.in.ua/33-72-6> DOI : <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.6.2/27>

149. Чорноконь В.В. Особливості втілення поетики невизначеності в романі Кадзуо Ішігуро «Не відпускай мене». *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка* [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022 (с). Випуск 14. С. 43–44. URL : <http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/handle/123456789/6873>
150. Чорноконь В.В. Особливості наративної структури роману Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» в контексті поетики невизначеності. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка [Електронний ресурс], 2022 (d). Випуск 13. С. 24–25. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/handle/123456789/6076>
151. Чорноконь В.В. Пошуки свободи героїв роману Ернеста Гемінгвея «І сонце сходить» («Фієста») в ситуації невизначеності. *Аргументи сучасної філології: свобода та безпека. Матеріали Міжнародної наукової конференції (6–7 квітня 2023 року)*. Харків. ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2023 (с). С. 237–241. DOI : <https://doi.org/10.5281/zenodo.7818359>
152. Чорноконь В.В. Символіка як засіб творення невизначеності в романі Салмана Рушді «Опівнічні діти» // *Філологічні трактати*. Том 15 № 2 (2023) (d). С. 26–38. URL : <https://tractatus.sumdu.edu.ua/index.php/journal/article/view/1097> DOI : [https://www.doi.org/10.21272/Ftrk.2023.15\(2\)-3](https://www.doi.org/10.21272/Ftrk.2023.15(2)-3)
153. Чорноконь В.В. Стратегії поетики невизначеності у передмодерністському дискурсі кінця XIX – початку XX століття. *Наукові праці: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів*. Вип. 20. Т. 3. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2021 (а). С. 14–15. URL : <https://science.kpnu.edu.ua/naukovi-pratsi-vykladachiv/>
154. Чорноконь В.В. Форми і функції невизначеності в постмодерністському романі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. Том 33 (72). № 4. Ч. 2. 2022 (е). С. 198–202. URL : <http://philol.vernadskyjournals.in.ua/33-72-4> DOI : <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2022.4.2/33>
155. Чорноконь В.В. Фрагментарний сюжет у системі поетики невизначеності (на матеріалі роману Дж. Джойса «Улісс»). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: збірник за*

- підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2023 (e). Вип. 22. С. 182–183. URL : <https://science.kpnu.edu.ua/naukovi-pratsi-vykladachiv/>
156. Чорноконь В.В. Художнє новаторство роману Джуни Барнс «Nightwood». *Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: Матеріали*. Дніпро: Арбуз, 2021 (b). С. 47–49.
157. Чорноконь В.В., Кеба О.В. Множинна фокалізація як елемент поетики невизначеності в модерністських романах В. Фолкнера. *Науковий потенціал дослідника: філологічні та методичні пошуки: зб. наукових праць викладачів і студентів*. Випуск 11 за заг. ред. В.А. Каліш. – Глухів: Глухівський національний педагогічний університет імені Олександра Довженка, 2023 (f). С. 129–136.
158. Шаповал О.Г. Феномен ненадійного наратора в романі В. Голдінга «Паперові люди». *Закарпатські філологічні студії*. 2023. № 28/1. С. 229–234. URL : http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/28/part_1/42.pdf (дата звернення: 19.10.2023).
159. Шишкин К.Г. «Конец одного романа» Г. Грина как художественная разновидность автобиографии. *Антропология литературы: методологические аспекты проблемы: сб. науч. ст. В 3 ч. Ч.2 / ГРГУ им Я. Купалы*. Гродно: ГРГУ, 2013. С. 128–133.
160. Еко У. 3 нотаток до роману «Ім'я троянди» (1980). URL : https://stud.com.ua/42325/filosofiya/notatok_romanu_troyandi (дата звернення: 28.01.2022).
161. Яковлева Н. М. Екзистенційність як домінанта проблематики і поетики романів Джозефа Конрада. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Філологічні науки. 2013. Вип. 33. С. 376–379.
162. Яусс Ганс Роберт. Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 278–307.
163. Яусс, Ганс Роберт. Рецептивна естетика і літературна комунікація. *Слово і час*. 2007. № 6. С. 37–46.
164. A Companion To Modernist Literature And Culture / David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar, eds. Maiden : Blackwell Publishing, 2008. xxi, 593 pp.
165. A Companion to Narrative Theory / edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Blackwell Publishing, 2005. xvii, 572 p.
166. Allen G. Intertextuality. London – New-York : Routledge, 2003. 238 p.

167. Amis Martin. *Night Train*. Jonathan Cape, 1997. 175 p. URL : <http://flibusta.is/b/334099/read> (дата звернення: 28.04.2023).
168. Amis Martin. *Time's Arrow (or the Nature of the Offense)*. Jonathan Cape, 1991. 165 p. URL : <https://pdfdrive.to/filedownload/times-arrow-2> (дата звернення: 10.04.2023).
169. Barnes J. *A History of the World in 10 ½ Chapters*. New York : Vintage Books, 1989. 308 p.
170. Barnes J. *Flaubert's Parrot*. Jonathan Cape, 1984. 180 p. URL : marul.ffst.hr/~bwillems/fymob/jbfp.doc (дата звернення: 18.12.2022).
171. Barnes Dj. *Nightwood*. London : Faber and Faber, 2019. 192 p.
172. Barthes Roland. *The Death of the Author*. *Image-Music-Text: Roland Barthes Essays*. Translated by Stephen Heath. London : Fontana 1977, P. 142–148.
173. Beck W. *Faulkner. Essays*. Madison (Wis.); London : University of Wisconsin press, 1976. 664 p.
174. Beegel S. F. *Hemingway's craft of omission: Four manuscript examples*. Ann Arbor; L. : UMI research press. XI, 1988. 124 p.
175. *Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory, and Culture* / Edited by Klaus Stierstorfer. Berlin – New-York: Walter de Gruyter, 2003. 325 p.
176. *Book awards: Radcliffe Publishing Course Top 100 Novels of the 20th Century*. URL : <https://www.librarything.com/bookaward/Radcliffe+Publishing+Course+Top+100+Novels+of+the+20th+Century> (дата звернення: 01.09.2022).
177. Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961. 482 p.
178. Bradbury M. *The modern world : Ten great writers*. London : Penguin books, 1989. XII, 294 p.
179. Brown D. *The modernist self in twentieth-century English literature: A study in self-fragmentation*. Basingstoke; London : Macmillan, 1989. X, 206 p.
180. Carlier J. C. Roland Barthes's resurrection of the author and redemption of biography. *Cambridge Quarterly*. 2000 T. 29. C. 386–393.
181. Coetzee J. M. *In the Heart of the Country*. London : Vintage, 1977. 160 p.
182. Coetzee J. M. *Foe*. Viking Press, 1986. 157 p. URL : <http://flibusta.is/b/295841/read> (accessed: 21.12.2021).
183. Conrad J. *The selected works of Joseph Conrad*. London : Wordsworth, 2005. 1374 p.
184. Culler Jonathan D. *The Literary in Theory*. Stanford : Stanford University Press, 2006. 296 p.

185. Cunningham Valentine. Nosing out the Indian reality: A novel of myth, fiction and theatre preoccupied both with India and the business of being a novel at all. *Times Literary Supplement*. 1981. 15 May. URL : <https://brill.com/display/book/9789004483736/back-2.xml> (accessed: 20.09.2023).
186. De Vitis A.A. Religious Aspects in the Novels of Graham Greene. *The Shapeless God : Essays of Modern Fiction* / Ed. by H.J. Mooney, Jr. a. Th. F. Staley. Pittsburg, 1968. 232 p. P. 41–67.
187. DeCurtis Anthony. «Britain's Mavericks». *Harper's Bazaar*. Nov. 1991. P. 146–147.
188. Driscoll Matthew W. Ken Kesey and Literary Shamanism : A Thesis ... for the Degree of Master of Arts. North Carolina Wilmington, 2006. 73 p.
189. Droogan J. Memory, History, and Identity in the Post-religious Universe of Salman Rushdie's *Midnight Children*. *Literature & Aesthetics*. 2009. № 19. P. 202–216.
190. Dynarowicz Ewa M.A. Narrative Strategies in J.M. Coetzee's *In The Heart Of The Country*: commentary on the (post)colonial guilt. *Literatures in English in the Context of Post-Colonialism, Postmodernism and the Present*. Ed. Jaroslav Kušnír. Univ Prešov, 2007. Pp. 72–87. URL : https://www.academia.edu/2945465/Narrative_Strategies_in_J_M_Coetzees_In_the_Heart_of_the_Country_Commentary_on_the_Post_colonial_Guilt (accessed: 11.06.2021).
191. Eagleton Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Second Edition. London : Blackwell Publishers Ltd, 1996. x, 234 p.
192. Eliot T. S. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. NY : Alfred A. Knopf, 1921. 156 p. URL : <https://www.gutenberg.org/files/57795/57795-0.txt> (accessed: 17.10.2021)
193. Faulkner W. *Absalom, Absalom!* NY : Vintage international, 1990. 316 p.
194. Faulkner W. *As I Lay Dying*. NY : Vintage international, 1990. 267 p.
195. Faulkner W. *The Sound and the Fury*. NY : Vintage, 1995. 321 p.
196. Fitzgerald F.S. *The Great Gatsby*. Penguin Books, 1994. 192 p.
197. Fleishman A. V. Woolf. A critical reading. London, 1975. XIII. 232 p.
198. Fokkema D. *Literary History : Modernism and Postmodernism (The Harward University Erasmus lectures, spring 1983)*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 1984. 63 p.
199. Fonioková Zuzana. The Selective Narator: Construction of the Past in Kazuo Ishiguro's *An Artist of the Floating World*. *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské Univerzity, Brno Studies in English*. Vol. 33, S 13. P. 133–143.

- Masarykova univerzita v Brně, 2007. URL: [http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/BSE/BSE_2007-33_Offprints/BSE%202007-33%20\(133-142\)%20Foniokova.pdf](http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/BSE/BSE_2007-33_Offprints/BSE%202007-33%20(133-142)%20Foniokova.pdf) (accessed: 13.08.2022).
200. Frank J. Spatial form 30 years after. *Critiques And Essays In Criticism. 1920-1948. Representing The Achievement Of Modern British And American Critics.* Selected By Robert Wooster Stallman. The Ronald Press Company. New York, 1949. P. 315–328.
201. Frank, J. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature.* New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press. 1963. 278 p.
202. Genette G. *Figures of literary discourse* / trans. by Alan Sheridan; intr. by Marie-Rose Logan. New York : Columbia University Press, 1982. 303 p.
203. Greene Graham. *The End of the Affair.* Heinemann, 1951. 237 p. URL : <http://flibusta.is/b/254832/read> (accessed: 18.08.2023).
204. Hassan Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture.* Ohio State Univ Press, 1987. 267 p.
205. Hassan Ihab. *The Culture of Postmodernism. Theory, Culture and Society.* 2 (3):119–131 (1985).
<https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/0263276485002003010>
(accessed: 09.09.2021).
206. Hein Nik. ‘The Buried Giant’: Kazuo Ishiguro’s Masterpiece on the Price of Oblivion. *The Book Café.* Nov 10, 2022. URL : <https://medium.com/the-book-cafe/the-buried-giant-kazuo-ishiguro-s-masterpiece-on-the-price-of-oblivion-a4551215520a> (accessed: 06.11.2022).
207. Hemingway Ernest. *The Sun Also Rises.* NY : Charles Scribner’s sons, 1926. URL : <https://www.gutenberg.org/files/67138/67138-0.txt> (accessed: 14.03.2021).
208. Hutcheon L. *A Poetics of postmodernism.* London – New-York : Routledge, 2003. 222 p.
209. Hutcheon L. *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History. Intertextuality and Contemporary American Fiction.* Ed. O’Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. P. 3–32. URL : <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf> (accessed: 20.09.2023).
210. Hutchinson S. *Henry James : an American as modernist.* L. : Vision; Totowa (N.I.) : Barnes a. Noble, 1983. 136 p.

211. Ishiguro Kazuo. *Never Let Me Go*. Faber and Faber, 2005. 288 p. URL : <http://flibusta.is/b/152224/read> (accessed: 08.12.2022).
212. Joseph Conrad's *Heart of Darkness* / ed. by Bloom, Harold. N.Y. : Bloom's Literary Criticism. An imprint of Infobase Publishing, 2009. 120 p. URL : <https://bishopallenlibrary.weebly.com/uploads/1/1/0/4/11040429/heart-of-darkness-blooms-guides.pdf> (accessed: 11.11.2021)
213. Joyce J. *Ulysses*. New York : The Modern Library, 1961. 773 p.
214. Joyce J. *Finnegans Wake*. London; Boston : Faber & Faber, 1975. 634 p.
215. Kakutani M. Critic's Notebook; Telling Truth Through Fantasy: Rushdie's Magic Realism. *NYT*. 1989, February 24. Section C, p. 30. URL : <https://nytimes.com/1989/02/24/books/critic-s-notebook-telling-truth-through-fantasy-rushdie-s-magic-realism.html> (accessed: 20.09.2023).
216. Karl Frederick R. *William Faulkner, American writer : A biography*. London; Boston : Faber&Faber, 1989. XVII, 1131 p.
217. Kesey Ken. *One Flew Over The Cuckoo's Nest*. Penguin Books, 2007. URL : <https://books-library.net/files/books-library.online-12230134Co1W4.pdf> (accessed: 22.09.2023)
218. Kettle Arnold. *An Introduction to The English Novel*. Harper & Brothers, 1961. 211 p. URL : <https://archive.org/details/introductiontoth002032mbp/page/n7/mode/2up>
219. Lachman R. *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism. Theory and History of Literature Series*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. Vol. 87. 512 p.
220. Leutgeb K. *Cynicism as an Ethic and Aesthetic Principle. A study of Martin Amis's Fiction*. Vienna, 2001. 350 p.
221. Levay Matthew. The Entertainments of Late Modernism: Graham Greene and the Career Criminal. *Modernist Cultures*. Volume 5, Issue 2. 2010. P. 315–339. URL : <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/mod.2010.0108> (accessed: 03.02.2023).
222. Lubbock P. *The Craft of Fiction*. [First Published 1921]. URL : <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961—h/18961—h.htm> (accessed: 19.11.2020).
223. Marinescu R. Forging National Identity. Salman Rushdie and (Post)colonial Violence. *Cultural and Literary Studies*. 2007. № 1. P. 90–102.
224. Marjorie Perloff. Epilogue: Modernism Now. *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Edited by David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar. Blackwell Publishing Ltd, 2006. Pp. 571–579.
225. Martel, Yann. *Life of Pi : A novel*. Edinburgh : Canongate, 2003. 428 p.

226. Martel, Yann. *How I Wrote Life of Pi*. URL : <http://www.powells.com/fromtheauthor/martel.html> (дата звернення 06. 02. 2024).
227. Martin Amis: Writing about the Holocaust. *Chicago Humanities Festival*. 2015. URL : https://www.youtube.com/watch?v=R2JJ2AmMwUM&ab_channel=ChicagoHumanitiesFestival (accessed: 25.12.2023).
228. McNichol S. *Virginia Woolf and the poetry of fiction*. L.; N.Y. : Routledge, 1990. XIII. 182 p.
229. Menand Louis. Something About Kathy. *The New Yorker* (28 March 2005). URL : <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/28/something-about-kathy> (accessed: 14.05.2023).
230. Moynihan S. *Passing into the Present: Contemporary American Fiction of Racial and Gender Passing* / Sinéad Moynihan. – Manchester University Press, 2010. – 192 p.
231. *Night Train* by Martin Emis. URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/Night_Train_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Night_Train_(novel)) (accessed: 21.06.2022).
232. Norrman R. *The Insecure World of Henry James's Fiction: Intensity and Ambiguity*. New York : St. Martin's Press, 1982. 216 p.
233. Ondaatje, M. *The English Patient*. Vintage Books, 1993. 305 p. URL : <http://flibusta.is/b/233482/download>
234. Radavičiūtė Jurate. *Postmodernism in Salman Rushdie's Novels Midnight's Children and Shame*. Vilnius University, 2011. 153 s.
235. Rimmon Sh. *The concept of ambiguity: the example of James*. Chicago; L. : Univ. of Chigago press, 1977. XIII, 257 p.
236. Rocha P. A. *Salman Rushdie: A Critical Study of his Novels* (PhD Thesis) Goa: Goa University, 2008. 296 p.
237. Roxborough, D. *The Gospel of Almásy: Christian Mythology in Michael Ondaatje's The English Patient* // *Essays on Canadian Writing*, No 67, Spring. 1999. P. 236-254.
238. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* / ed. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. Routledge; 1st edition. 2005. 752 p.
239. Rovit E., Brenner G. *Ernest Hemingway*. Boston : Twayne, 1986. 214 p.
240. Roy M., Roy A. G. *Bombay in Salman Rushdie's Novels: a Study from Global Perspective*. *Globalism: Journal of Culture, Politics and Innovation*. 2014. № 3. P. 1–17.
241. Roth, Philip. *The Human Stain*. Houghton Mifflin, 2000. 352 p. URL : <http://flibusta.is/b/215222/read>

242. Salman Rushdie's *Midnight's Children*. Review. *Library Journal*. 1981. Feb.15. P. 472.
243. Scott J. B. Parrot as paradigms: infinite deferral of meaning in Flaubert's Parrot. *Ariel*. 1990. № 3. Pp. 21–29.
244. Segal N. "Style indirect libre" to stream-of-consciousness: Flaubert, Joyce, Schnitzler, Woolf. *Modernism and European unconscious* / Ed. by Collier P., Davis J. Cambridge, 1990. XV, 312 p. P. 94–114.
245. Setz Cathryn. Bonnie Roos, Djuna Barnes's *Nightwood*: The World and the Politics of Peace [review]. *Literature & History*. Volume 27, Issue 1, May 2018. Pp. 119-121. URL : <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/0306197317746008i> (accessed: 19.10.2021).
246. Shapoval O., Bakhov I., Mosiichuk A., Kozachyshyna O., Pradivlianna L., & Malashchuk-Vyshnevskaya N. The Phenomenon of Unreliable Narration in the British Intellectual Prose of the Second Half of the Twentieth Century (Golding, Murdoch). *Postmodern Openings*. 2022. Vol. 13. № 2. P. 273–286. URL : <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000823243300003> (accessed: 19.10.2023).
247. Shen Dan. Unreliability. *The Living a Handbook of Narratology*. Hühn, Peter et al. (eds.). Hamburg : Hamburg University Press, 2009. URL : <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Unreliability> (accessed: 17.03.2021).
248. Smith Victoria L. A Story Beside(s) Itself: The Language of Loss in Djuna Barnes's *Nightwood*. *PMLA* 114.2 (1999): 194-206. JSTOR. Web. 19 Nov. 2012. URL : <https://www.jstor.org/stable/463391> (accessed: 19.10.2021).
249. Stewart Nicholas. Magic realism in relation to the post-colonial and *Midnight's Children*. Online, 21 June 1999. // <https://web.archive.org/web/20061230072709/http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/imperial/india/rushdie.htm> (accessed: 20.09.2023).
250. Taylor Julie. Djuna Barnes: the “lesbian” writer who rejected lesbianism. *The Conversation*. May 26, 2017. URL : <https://theconversation.com/djuna-barnes-the-lesbian-writer-who-rejected-lesbianism-78310> (accessed: 19.10.2021).
251. Tierney W. G. Interpreting Academic Identities: Reality and Fiction on Campus // *The Journal of Higher Education*, Vol. 73, No. 1, Special Issue: The Faculty in the New Millennium (Jan. – Feb., 2002). P. 161–172.
252. Vickery O.W. *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation*. Louisiana : Louisiana State UP, 1964. 318 p.

253. Wachtel Eleanor. An Interview with Michael Ondaatje. URL : <http://faculty.tru.ca/dfriedman/ondaatje.htm> (accessed: 23.07.2018)
254. Waugh Patricia. Metafiction. The theory and Practice of Selfconscious Novel. L., NY : Methuen, 1984. 176 p.
255. Williams W. The tragic art of Ernest Hemingway. Baton Rouge; London : Louisiana state univ. press., 1981. 140 p.
256. Winterson Jeannette. Creatures of the Dark. *The Guardian*. 31/3/2007. URL : <https://www.theguardian.com/books/2007/mar/31/featuresreviews.guardianreview32> (accessed: 30.01.2023).
257. Woolf V. To the Lighthouse. London : Penguin Popular Classics. 1996. 306 p.

Наукове видання

КЕБА Олександр Володимирович, ЧОРНОКОНЬ Вікторія Вікторівна

**ПОЕТИКА НЕВИЗНАЧЕНОСТІ:
ВІД МОДЕРНІЗМУ ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ І ДАЛІ**

Монографія

Електронна книга

Підписано до друку 21.06.2024 р. Формат 60x84/16
Ум.друк. арк. 12,32. Зам. 133

Видавець Ковальчук О.В.
32315, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,
вул. Васильєва, 13, корп. А, 37.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 7057 від 25.05.2020 р.