

Запорізький державний медичний університет
Міністерство охорони здоров'я України

Чорноморський національний університет імені Петра Могили
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВЕЩИКОВА ОЛЕНА СЕРГІЇВНА

УДК 808.1:133: 821.161.2 – 3 «19/20».0] (043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ МІСТИЧНОГО У ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ
(НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ В. ШЕВЧУКА, Г. ПАГУТЯК, В. ДАНИЛЕНКА)**

10.01.06 – теорія літератури

035 – філологія

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

О. С. Вещикова

Науковий керівник – **ГРЕБЕНЮК Тетяна Володимирівна**, доктор
філологічних наук, професор

Запоріжжя – 2017

АНОТАЦІЯ

Вещикова О. С. Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури» (035 – Філологія). – Запорізький державний медичний університет; Чорноморський національний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 2017.

Наративний поворот, що відбувся в гуманітаристиці протягом останніх десятиліть, зумовив пошук нових підходів до теоретичного осмислення категорії наративної стратегії та її складників. У дисертації досліджено поняття наративної стратегії в контексті сучасних наратологічних концепцій, уточнено його сутність і складники. Релевантним для аналізу оповідної стратегії є розгляд її як стадіального процесу з урахуванням аспекту читацької рецепції творів із містичним модусом.

У рамках обраного телеологічного підходу до розуміння наративної стратегії, що передбачає наявність авторської мети (інтенції), також виокремлено такі її ознаки, як процедурність творчості, її системний і вибірковий характер, наявність засобів для досягнення необхідного ефекту, врахування особливостей об'єкта нарації.

Вироблено власну дефініцію наративної стратегії: це процес вибору й комбінування способів і прийомів організації оповіді, спрямований на досягнення певного художнього ефекту (авторська інтенція) й базований на уявленнях автора про читача його творів та про особливості читацької рецепції тексту.

Щодо «зразкового» читача творів, що становлять матеріал дисертації, обов'язковою є обізнаність із літературним і культурним контекстом художнього твору, бажаними – розвинутий інтелект та ерудиція.

Проаналізовано феномен містики в контексті наукового дискурсу ХІХ – початку ХХІ ст. і наявні дефініції містичного в художньому творі. Поняттям «містичне» окреслено втілений у творі за допомогою системи виражально-зображальних засобів надчуттєвий досвід пасивного пізнання людиною таємного, надприродного й можливості спілкування з ним.

На понятті досвідченості, введеному до наратологічного обігу М. Флудернік, ґрунтується інтертекстуальна наративна стратегія, що спирається на співвідношення досвіду наратора (персонажа) і досвіду реципієнта. Узагальнено теоретичні розробки сучасних літературознавців з проблем міжтекстової взаємодії, введено до наукового обігу термін «інтермедіаема», висвітлено вплив інтертекстем та інтермедіатем на читацьке сприймання тексту і розкрито їхні функційні особливості у творах В. Шевчука, Г. Пагутяк і В. Даниленка. Враховуючи когнітивну компетенцію уявного читача, автор маніпулює читацькою рецепцією через конкретні текстові сигнали. Включення інтертекстем та інтермедіатем порушує лінійність сприймання тексту, пропонуючи новий спосіб прочитання. Рецепція інтертекстуального відсилання створює альтернативу: можна продовжити читання, не виокремлюючи включення від тексту, або перервати сприймання, звернутися до претексту й інтерпретувати фрагмент відповідно до джерела й авторської інтенції.

Ця стратегія має потужний потенціал, ступінь якого залежить від маркованості інтертекстем: експліцитно марковані інтертекстеми та інтермедіатеми (особливо такий їхній різновид, як цитатність) обов'язково привернуть увагу реципієнта, а от впливовий потенціал імпліцитних є потужнішим, оскільки читач отримує задоволення від власної проникливості. Використання саме інтертекстуальної наративної стратегії найбільше потребує для успішної реалізації «зразкового» читача з належним рівнем літературної ерудиції, здатного виявити інтертекстеми (особливо імпліцитні), мати уявлення про претекст і адекватно інтерпретувати авторську установку. Окремо виділено автоінтертекстуальність, що має значний сугестивний потенціал і слугує

засобом виявлення «свого» читача. У більшості проаналізованих творів виявлено велику кількість інтертекstem та інтермедіатем, що доводить продуктивність цієї наративної стратегії творення містичного. Переважно нараторами обрано прецедентні тексти, закорінені у свідомість реципієнта як культурні коди, – широковідомі міфи, тексти Біблії, твори Данте, В. Шекспіра, Г. Сковороди, М. Гоголя, М. Булгакова, Г. Квітки-Основ'яненка, що посилює ефект від навіювання читачеві містичного настрою внаслідок упізнаваності.

Проаналізовано засоби навіювання читацьких вагань щодо характеру подій твору, розглянуто феномен ненадійної нарації і досліджено способи його експлікації на обраному матеріалі. Наративна репрезентація містичного досвіду як художньої події, зважаючи на його іманентні характеристики, претендує на високий ступінь неймовірності, що залежить від мети наратора та рецепції читача. Неймовірність подій реалізується зокрема через вагання в оцінці їхнього характеру реципієнтом. Одним із найважливіших складників у наративній стратегії провокування читацького вагання у творах із елементами фантастики є введення ненадійного оповідача. У творах проаналізованих авторів читацька підозра в «одержимості», «нечесності» або «наївності» наратора найчастіше виникає у тих випадках, коли оповідач є першоособовим. Натяками на ненадійність наратора є такі індиціальні знаки автора: вказівка на вік персонажа, на його одержимість певними ідеями, обмеженість фокалізації, явні суперечності між словами і вчинками персонажа, презентація подій з різних точок зору, сумніви самого наратора у власній когнітивній компетенції, авторські коментарі.

Мета цієї стратегії у проаналізованому матеріалі зазвичай однакова: змусити читача сумніватися в можливості наратованих подій у позатекстовій дійсності, а от види та функції ненадійних гомодієгетичних нараторів різняться. Виявлення ненадійної нарації, з'ясування природи її творення та її художніх функцій є важливою умовою адекватної інтерпретації художнього твору.

Систематизовано науковий дискурс явища пролепсису в структурі художнього наративу, з'ясовано потенціал пролепсису в межах наративної

стратегії творення містичного в літературному творі. Зміна одних подій іншими в часі (темпоральність) є однією з найбільш виразних ознак наративу. Наративна стратегія використання пролепсису реалізується в темпоральній організації літературного твору й пов'язана з особливим суб'єктивним відчуттям часу людиною, яка отримала містичний досвід. Це зумовлює трансформацію звичного плину часу, втрату логічного причинно-наслідкового зв'язку подій. Запропоновано такі критерії для класифікації пролепсису: за об'єктністю; за типом наратора, який надає інформацію; за реалізованістю передбачення; за повнотою; за каналом рецепції. Зазначені критерії здатні суттєво вплинути на рецепцію конкретного передбачення читачем.

Найпродуктивнішим у проаналізованих творах виявився візуальний тип пролепсису: сновидіння й видіння. Значна кількість символів, знаків, що в сконденсованому вигляді містяться у сновидінні, надає змогу авторові твору широко використовувати функційний потенціал такого художнього засобу, реалізувати намічені наративні стратегії, зокрема і пролептичну. До функцій пролепсису зараховано такі: структурно-композиційна (основа для зав'язки або розвитку сюжету твору); компенсаційна; функція характеристики образу сновидця. Провідною функцією пролепсису в містичній прозі є зміщення часових площин, відчуття майбутнього в теперішньому, отримання інформації з іншого часу надприродним шляхом.

Виокремлені наративні стратегії творення містичного, як-от залучення інтертекстуальності й інтермедіальності, провокація читацького вагання щодо інтерпретації подій та використання пролепсису, об'єднані спільною метою, не існують ізольовано в межах одного художнього твору, а перебувають у взаємозв'язку, тим самим забезпечуючи цілісність сприймання твору читачем.

Ключові слова: наративна стратегія, містичне, читацьке сприймання, інтертекстуальність, інтермедіальність, ненадійна нарація, пролепсис.

Список публікацій здобувача

1. Вещикова О. С. Образ священнослужителя як носія містичного досвіду в романах Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» й «Урізька готика» // Наукові праці:

науково-методичний журнал. Вип. 210. Т. 222. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. С. 58–61.

2. Вещикова О. С. Езотерична традиція як засіб творення містичного модусу творів Валерія Шевчука // Сучасні літературознавчі студії. У просторі наукового пошуку В.І. Фесенко. Збірник наукових праць. Вип. 11. Гол. ред. Н. О. Висоцька. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. С. 97–112.

3. Вещикова О. С. Множинність читацьких інтерпретацій художньої умовності як наративна стратегія тексту // *Studia methodologica*. Вип. № 37. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет, 2014. С. 197–203. (видання включено до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus)

4. Вещикова О. С. Семіотика містичного в оповіданні В. Даниленка «Дегустація в будинку з химерами» // *Současná ukrajinistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník vědeckých článků*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. С. 270–273.

5. Вещикова О. С. Типологія літературного пролепсису в контексті наратологічних концепцій часу // *Держава та регіони: науково-виробничий журнал*. Серія: Гуманітарні науки. 2014. № 4 (39). С. 21–24.

6. Вещикова О. С. Містика театру в сучасній українській літературі: шекспірівський код // *Ренесансні студії* / гол. ред. Торкут Н. М. Запоріжжя: КПУ, 2014. Вип. 22. С. 116–134.

7. Вещикова О. С. Інтертекстуальність та інтермедіальність як засоби організації читацького сприймання творів збірки В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа» // *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва*. Бердянськ: ФО-П Ткачук О. В., 2015. Вип. VI. С. 280–290.

8. Вещикова О. С. Пролептичний потенціал сновидіння у структурі художнього наративу (романи В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» і В. Шевчука «Кросворд») // *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Вип. 247. Т. 259. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра

Могили, 2015. С. 14–18. (видання включено до міжнародної наукометричної бази Ulrichsweb)

9. Вещикова О. С. Ненадійний наратор в оповідній структурі містичного твору: ознаки і різновиди // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2015. № 8 (309). С. 29–38.

ABSTRACT

Veshchykova O. S. The Narrative Strategies of the Mystical in Fiction (on the Prose by V. Shevchuk, H. Pahutiak, V. Danylenko). – Qualifying scientific work on the manuscript rights.

The thesis for the Candidate Degree in Philology (Doctor of Philosophy), speciality 10.01.06 «Theory of Literature» (035 – Philology). – Zaporizhzhia State Medical University, Petro Mohyla Black Sea National University, Mykolaiv, 2017.

The narrative turn in humanities during the last decades has caused the search for new approaches to theoretical understanding of the category of narrative strategy and its components. Consideration of the narrative strategy as stages of the process is relevant to its analysis. This thesis aims to analyze the system of narrative strategies of creating the mystical in fiction and find out their specifics taking into consideration the reader's perception.

The scientific studies of narratologists (R. Barthes, G. Genette, Tz. Todorov, W. Schmid) is a theoretical and methodological basis of the thesis. Research works of the theorists of post-classical narratological discipline (M. Bal, D. Herman, T. Hrebenuk, L. Matsevko-Bekerska, A. Nünning, I. Papusha, M.-L. Ryan, V. Tjupa, M. Fludernik, M. Jahn) were used. The study is also based on the scientific achievements of representatives of literary semiotics and reader-response criticism (U. Eco, W. Iser, R. Ingarden, H. R. Jauss).

Based on the teleological approach to the understanding of narrative strategy that implies the existence of the author's purpose (intent), we have determined its peculiarity: procedurality of creation, its systematic and selective nature, the

existence of a means for the achievement the necessary effect, taking into account the characteristics of the object of the narration. We have developed our own definition of narrative strategy as a process of selection and combination of methods and techniques of narrative organization aimed at the achieving a certain artistic effect (the author's intention) and based on the author's notion of his/her reader and of the peculiarities of the perception.

A person should know a literary and culture context and have the developed intellect and erudition in order to be a «model reader» of the works that are the material of thesis.

The evolution of the concept of literary mysticism in the XIX–XX century was presented. This thesis analyzes the terminological apparatus of the concepts, definitions of the mystical in fiction. The attempt to revise the settled understanding of the mysticism was made primarily in a religious context. We have proposed our own definition of the mystical in fiction. The mystical is a human's supersensitive experience of passive knowledge of mysterious, supernatural and the opportunity to communicate with it. The mystical is embodied in the work by the system of expressive means.

The intertextual narrative strategy is founded on the correlation of the experience of a narrator (a character) and the experience of a recipient, based on the notion of experientiality, introduced to narratological discourse by M. Fludernik. The author manipulates the reader's response through specific text signals taking into consideration cognitive competence of the implied reader.

We consider it appropriate to introduce the term «intermediateme» by analogy to the intertexteme. The intertextemes and the intermediatemes compose the part of the author's narrative strategy. They perform referential, aesthetic, expressive, informative, phatic functions, a means of characterization and psychologization of images of main characters. They are used for pragmatic purposes, help to realize the author's intention – to have a special artistic effect on the reader, adjust the recipient to the perception by running the mechanism of predictable associations. The autointertextuality was allocated separately, it has considerable suggestive potential and serves as a means of identify the «own» readers.

In most analyzed works a big quantity of intertextemes and intermediatemes was revealed. It proves the productivity of this narrative strategy of creating the mystical. Mainly narrators have chosen such precedent texts that are rooted in the consciousness of the recipient as cultural codes: these are the widely known myths, texts of the Bible, the works of Dante, W. Shakespeare, H. Skovoroda, M. Hohol, M. Bulhakov, H. Kvitka-Osnovyanenko, that enhances the suggestive effects of the the mystical mood to the reader as a result of recognizability. The realization of the author's intentions on the basis of intertextuality provides an appropriate level of intellectual and cultural development of the reader, a certain degree of his/her perception of the work.

In view of its immanent characteristics narrative representation of the mystical experience as a fictional event claims to have a high degree of improbability, depending on the purpose of the narrator and the reader's perception. The introduction of an unreliable narrator is one of the most important components in the narrative strategy of provoking reader's hesitation in the works containing fantastic elements. The thesis gives an overview of the most important concepts of unreliable narration, explores the different approaches to this problem in the Ukrainian and foreign literary studies, and analyzes attributes and types of unreliable narrator. The reader more often suspects the narrator of being «obsessive», «naive», or «dishonest», when the narrator is homodiegetic. The hints of an unreliable narrator are such indicial signs of an implied author as an indication of the age of a character, his/her obsession with certain ideas, limited focalization, the obvious contradiction between words and actions of a character, the presentation of events from different perspectives, doubt of a narrator about his/her own cognitive competence, the author's comments. The detection of an unreliable narration, the clarification of the nature of its creation and its artistic functions are an important condition for an adequate perception of the fiction.

Changing of the events in time (temporality) is one of the most distinctive narrative peculiarities. The narrative strategy of prolepsis usage is realized in temporal organization of literary works and is associated with specific subjective

sense of time by the person who gained the mystical experience. On the ground of the described theories of prolepsis as a narrative device a new prolepsis typology is proposed: depending on the object – objective and subjective prolepsis; depending on the type of the narrator that provides information – homodiegetic and heterodiegetic prolepsis; depending on the feasibility of foreknowledge – hypothetical prolepsis, complete prolepsis; depending on completeness – advance notice's prolepsis, summarized prolepsis; depending on the dominating sensory channel of the perception which will be activated during the reader's perception of the text according to the author's intention – audio, visual, verbal prolepsis. These criteria can significantly influence the perception of the particular foreknowledge of a reader.

We have investigated the classifications of dreams by theorists of literature which exist in the scientific discourse. We propose to name such dreams as proleptic, because the main function of mystical dreams in a fiction is a look into the future, a hint of a future development of events. In their turn, depending on the content, proleptic dreams are distinguished as premonition dreams (which relate to the future fate of the characters) and prophetic dreams (which predict the fate of mankind in general and the important historical events). We have found out that the visual type of prolepsis (dreams and visions) is the most productive in the analyzed works. The functions of prolepsis are structural and compositional (the basis for the conflict and the rising action of the plot of the work); compensatory; and the function of characterization of the image of a dreamer. Shifting of the time planes, sensation of the future in the present, receiving information from another time in a supernatural way perform leading prolepsis functions in the mystical prose.

Narrative strategies of creating the mystical (implicating the intertextuality and intermediality, provoking the reader's hesitation on interpreting the events, and using of prolepsis) which are united by a common purpose, correlate and ensure the integrity of the reader's perception of the work.

Key words: narrative strategy, mystical, perception, intertextuality, intermediality, unreliable narration, prolepsis.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1 НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ І МІСТИЧНЕ ЯК ОБ'ЄКТИ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	21
1.1 Категорія наративної стратегії в літературознавчому дискурсі ...	21
1.2 Інстанції наративної стратегії: автор, наратор, читач	31
1.3 Поняття містичного й літературної містики	46
Висновки до розділу 1	64
РОЗДІЛ 2 ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ЗАСОБИ У СТРУКТУРІ НАРАТИВНОЇ СТРАТЕГІЇ ТВОРЕННЯ МІСТИЧНОГО	67
2.1 Теорія міжтекстової взаємодії у її зв'язках із наративними студіями	67
2.2 Інтертекстуальність та інтермедіальність як засоби організації читацького сприймання творів В. Даниленка	77
2.3 Езотерична традиція у творенні містичного модусу творів Валерія Шевчука	88
2.4 Театралізація як особливий різновид міжтекстової взаємодії	100
Висновки до розділу 2	106
РОЗДІЛ 3 НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ПРОВОКАЦІЇ ЧИТАЦЬКОГО ВАГАННЯ ЩОДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОДІЙ	109
3.1 Явище ненадійної нарації в теорії оповіді	110
3.2 Першоособовий наратор у прозі В. Шевчука: «верифікація» надійності	116

3.3 Способи провокації читацького вагання у творах Г. Пагутяк	123
3.4 Специфіка використання ненадійної нарації у прозі В. Даниленка	132
Висновки до розділу 3	136
РОЗДІЛ 4 ПРОЛЕПТИЧНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ МІСТИЧНОГО В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ	138
4.1 Типологія літературного пролепсису в контексті філософських і наратологічних теорій часу	138
4.2 Класифікація літературного пролепсису за каналом рецепції	147
4.3 Пролептичний потенціал художніх засобів у структурі наративу В. Шевчука, В. Даниленка і Г. Пагутяк	154
Висновки до розділу 4	179
ВИСНОВКИ	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	191
ДОДАТОК А Динаміка зміни читацької рецепції наратора	214
ДОДАТОК Б Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації	226

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Однією з ознак сучасної глобальної кризи суспільства є активна переоцінка цінностей, зміна соціальних орієнтирів, що супроводжується посиленою увагою до ірраціонального та містичного в усіх сферах людської діяльності. Очевидно, це пов'язано із фрустрацією індивіда, усвідомленням власного безсилля як перед соціополітичною системою, так і перед природними загрозами. Як і кожне суспільне явище, феномен містичного знаходить своє відображення у творах мистецтва, зокрема і в українській прозі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Чинником особливого зацікавлення містичними текстами для сучасних українських літературознавців є табуїзація літературної містики в радянські часи, а також однобічність тогочасного дискурсу вивчення подібних творів, які розглядалися крізь призму матеріалістичної догми. Водночас вітчизняне літературознавство недостатньо використовує науковий потенціал наратологічного підходу до аналізу конкретних творів. Зокрема, актуальним є питання наративних стратегій, завдяки яким автор творить містичний модус у текстах (і фантастичних, і міметичних за характером наслідування позатекстової дійсності).

Дослідженню феномена містичного присвячено багато наукових розвідок у галузі релігієзнавства, філософії, психології, естетики, літературознавства. Водночас досі залишається низка питань, які потребують ґрунтового дослідження літературознавців, у першу чергу, щодо тлумачення феномена містичного й перегляду усталеного розуміння містики переважно в релігійному контексті як безпосереднього відчуття божественного, єднання з абсолютном.

Сучасні літературознавці розглядають містичне як ознаку фантастичного жанру, зокрема фентезі й горору, химерної прози або т. зв. магічного реалізму. У зв'язку з цим актуальним убачається з'ясування сутності феномена містичного в літературі, а також дослідження виражально-зображальних засобів його експлікації.

Перспективним видається розгляд реалізації містичного в художньому творі крізь призму наратології. Ця галузь наукового знання передбачає дослідження структурної організації художньої оповіді та діалогу «автор – читач». Оскільки осмислення реципієнтом складного й неоднозначного явища містичного перебуває у площині пізнавальних здібностей людини, доцільним є дослідження текстової реалізації містичного в руслі когнітивної наратології.

Останнім часом у сучасному вітчизняному літературознавстві все частіше об'єктом аналізу стають наративні стратегії художнього твору, що, з одного боку, засвідчує обізнаність української науки зі світовими тенденціями, а з іншого – потребує дослідницької уваги до самої категорії наративної стратегії та її теоретичного осмислення. Художній наратив є предметом аналізу багатьох учених, зокрема І. Бехти, Т. Гребенюк, Л. Мацевко-Бекерської, І. Мегели, І. Папуші, О. Собчука, М. Ткачука, О. Ткачука, Л. Штохман та ін.; наративні моделі художньої прози досліджували В. Балдинюк (історична проза П. Загребельного та В. Шевчука), Л. Деркач (твори В. Підмогильного), Л. Козакова (мала проза О. Гончара), Л. Луценко (гендерна нарація Елізи Гейвуд), М. Лучицька (романістика Є. Гуцала), Г.-П. Рижкова (жіноча проза 90-х років ХХ-го – початку ХХІ ст.), М. Руденко (твори М. Хвильового), М. Рябченко (сучасна українська проза) та ін. Попри активний інтерес вітчизняних дослідників до наратології, сучасна ситуація в цій галузі науки характеризується невизначеністю багатьох її ключових концептів: так, на сьогодні бракує теоретичних праць, у яких було б здійснено комплексний аналіз поняття наративної стратегії і шляхів її реалізації задля творення ефекту містичного.

Матеріалом дослідження обрано твори В. Шевчука, В. Даниленка (представники т. зв. «житомирської школи» української прози) і Г. Пагутяк. Твори Валерія Шевчука вкорінені в необарокову літературну традицію [44], одним із атрибутів якої є виразний містичний компонент; Галина Пагутяк сама себе називає містиком [142], її творчий доробок має міцне фольклорно-міфологічне підґрунтя; містична складова поетики творів Володимира

Даниленка загальноновизнана в критичному дискурсі його прози [21; 42; 75]. Творчість обраних для дисертаційної роботи письменників уже стала об'єктом численних розвідок літературознавців (А. Артюх, М. Барабаш, І. Біла, П. Білоус, Г. Бокшань, О. Бровко, Н. Букіна, М. Гірняк, Н. Городнюк, Т. Гундорова, Т. Жовновська, Н. Зборовська, О. Карпова, Н. Козачук, Г. Косарева, Я. Поліщук, І. Приліпко, Л. Тарнашинська, О. Федосій, М. Федосова, О. Юрчук та багато інших), проте рідко аналізується в аспекті наративних стратегій.

Актуальність тематики дисертаційної роботи зумовлена назрілою потребою комплексного теоретичного осмислення особливостей стратегічної організації художнього наративу та специфіки читацької рецепції містичного, уточнення категоріального апарату із застосуванням новітніх дослідницьких методів, наявних напрацювань сучасної наратології й їхньої інтеграції до українського літературознавчого дискурсу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету в межах теми науково-дослідної роботи кафедри «Культурна парадигма вивчення художньо-літературного тексту (на матеріалі творів XIII–XXI ст.)», державний реєстраційний номер 0113U005085. Тему дисертації затверджено вченою радою Запорізького державного медичного університету (протокол № 10 від 20.05.2013) і бюро наукової ради Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 4 від 26.11.2013).

Мета й завдання дослідження. Мета дослідження – проаналізувати систему наративних стратегій творення містичного у тексті художньої прози і з'ясувати їхню специфіку з урахуванням аспекту читацької рецепції.

Мета дослідження передбачає розв'язання комплексу таких **завдань**:

- дослідити поняття наративної стратегії в контексті сучасних наратологічних концепцій, уточнити його сутність і складники;
- проаналізувати феномен містики і наявні дефініції містичного в художньому творі в науковому дискурсі XIX – початку XXI ст.;

- розглянути теоретичні розробки сучасних літературознавців із проблем міжтекстової взаємодії у контексті наративної організації твору;
- висвітлити вплив інтертексту та інтермедіату на читацьке сприймання тексту й розкрити їхні функційні особливості у творах В. Шевчука, Г. Пагутяк і В. Даниленка;
- проаналізувати засоби провокування читацького вагання щодо характеру подій твору;
- розглянути феномен ненадійної нарації і дослідити способи його експлікації на обраному матеріалі;
- систематизувати науковий дискурс явища пролепсису в структурі художнього наративу;
- з'ясувати потенціал пролепсису в межах наративних стратегій творення містичного в літературному творі.

Об'єктом дослідження є способи й засоби реалізації наративних стратегій задля творення ефекту містичного у художньому творі на матеріалі текстів В. Шевчука («Біс плоти», «Горбунка Зоя», «Декоративна жінка», «Жінка в блакитному на сніговому тлі», «Жінка-змія», «Кросворд», «Маленьке вечірнє інтермецо», «Милий кохання тягар», «Місячний біль», «Мор», «Око Прірви», «Початок жаху», «Птахи з невидимого острова», «Розсічене коло», «Роман юрби», «Сповідь», «Сфера», «Тіні зникомі», «Три листки за вікном», «У пащу дракона», «Я дуже хочу подивитись...»), Г. Пагутяк («Гіркі землі», «Гірчичне зерно», «Записки Білого Пташка», «Захід сонця в Урожі», «Зачаровані музиканти», «Магнат», «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Слуга з Добромиля», «Сни Юлії і Германа», «Соловейко», «Сон про час смерті», «Урізька готика», «Як будували хату», збірка «Уріж та його духи») і В. Даниленка («Капелюх Сікорського», «Клітка для вивільги», «Кохання в стилі бароко», «Крик гриба», збірка «Сон із дзьоба стрижа», «Хлопчик з курячими ніжками»). Також проаналізовано матеріали інтерв'ю з письменниками, що допомагають зрозуміти авторську інтенцію в наративній стратегії. Вибір матеріалу для дослідження зумовлений кількома чинниками: ступенем

оприявлення містичного в тексті, наративними засобами, обраними для експлікації містичного в конкретному творі, мірою дослідженості у вітчизняному літературознавстві.

Предмет дослідження – когнітивні особливості реалізації наративної стратегії творення містичного в художньому творі.

Теоретико-методологічною базою дослідження є праці вчених-нараторологів (Р. Барт, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, В. Шмід). Використано напрацювання теоретиків посткласичних нараторологічних галузей (М. Баль, Д. Герман, Т. Гребенюк, Л. Мацевко-Бекерська, А. Нюннінг, І. Папуша, М.-Л. Раян, В. Тюпа, М. Флудернік, М. Ян), зокрема когнітивної нараторології (спрямована на вивчення пізнавальних процесів у реальній свідомості автора й читача і фікційній свідомості наратора й персонажа, що супроводжують процес творення і сприймання текстів культури) та риторичної нараторології (вивчає прагматичні аспекти наративу, досліджує комунікативну природу нарації). Ці підходи взаємодоповнюють один одного, і об'єднання їхнього інструментарію сприяє осмисленню наративу як динамічного процесу, елементами якого є наративні стратегії, реалізовані співтворчістю автора й читача.

Також дослідження ґрунтується на науковому доробку представників літературознавчої семіотики і школи рецептивної естетики (У. Еко, В. Ізер, Р. Інгарден, Г. Р. Яусс).

При окресленні сутності поняття містичного й наративно-поетикальних особливостей його реалізації в художньому тексті використовуються наукові розвідки вчених-філософів, релігієзнавців, культурологів та літературознавців (Е. Андерхілл, Н. Висоцька, В. Джеймс, К. Дюпрель, І. Качуровський, Л. Леві-Брюль, К. Сперджен, Є. Торчинов, О. Червінська та ін.). Дослідження містичного як різновиду фантастики базується на працях О. Ковтун, Р. Лахманн, К. Мзареулова, М. Назаренка, Ц. Тодорова.

Методи дослідження. При систематизації наявних концепцій наративної стратегії, містичного, міжтекстової взаємодії, часової організації твору використано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, абстрагування,

конкретизації, узагальнення й порівняння. В інтерпретації художнього твору задіяно когнітивно-нараторологічний підхід з елементами рецептивної методології, що стосується аспекту авторського мислення й особливостей читацького сприймання. Герменевтичний метод залучено для обґрунтування множинності інтерпретацій художніх творів, осягнення прихованих смислів. Для виокремлення наративних стратегій у досліджуваних текстах використано структуралістський метод. Біографічний і соціологічний (частково) методи стали в пригоді при зверненні до інтерв'ю письменників та їхніх дописів у соцмережах, що дало змогу уточнити авторську інтенцію в наративній стратегії. Культурно-історичний і порівняльно-історичний методи дали можливість усвідомити місце феномена містичного на конкретному етапі суспільного розвитку і літературного процесу зокрема. При інтерпретації інтертекстем, наявних у розглянутих творах, задіяно культурологічний і структурно-семіотичний методи. З'ясування специфіки використання ненадійної нарації виконано на основі функційного підходу. Спроба класифікації типів пролепсису в містичних творах потребувала використання типологічного методу. При аналізі деяких літературних сновидінь частково задіяно психоаналітичний підхід. Для зіставлення наративних стратегій трьох авторів залучено компаративний метод літературознавчого аналізу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше у вітчизняному літературознавстві здійснено комплексне нараторологічне дослідження реалізації містичного в художньому тексті. Розширено наукові знання в галузі вітчизняної теорії оповіді, а саме до розгляданого дискурсу включено закордонні праці, не перекладені на сьогодні українською мовою. У результаті комплексного аналізу уточнено термінологічний апарат і запропоновано власні дефініції наративної стратегії і містичного в художній літературі. Набуло подальшого розвитку наукове уявлення про сучасну фікційну містику як елемент когнітивної сфери письменника, продукт його уяви.

У дисертації доведено, що залучення елементів міжтекстової взаємодії у досліджених творах є потужним засобом творення містичного, наративною стратегією, яка здатна успішно реалізуватися за умови наявності «зразкового» читача. Введено до літературознавчого дискурсу термін «інтермедіа тема».

Конкретизовано способи провокації читацького вагання щодо ймовірності описуваних подій у позатекстовій дійсності, зокрема, подальшої розробки набув дискурс ненадійної нарації в художньому творі.

Доповнено типологію пролепсису як наративного прийому за такими критеріями: об'єктний принцип; тип наратора, який надає інформацію; реалізованість передбачення; повнота; канал рецепції; також запропоновано ввести до наукового обігу термін «пролептичне сновидіння».

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертації можуть бути використані в подальших теоретичних дослідженнях у галузях когнітивної та риторичної наратології, для поглиблення наукових знань щодо понять наративної стратегії та містичного, а також при розробці теоретичних і практичних курсів із теорії літератури, історії новітньої української літератури, актуальних питань літературного розвитку, при укладанні посібників, довідників фахового спрямування.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційна робота є одноосібно виконаною науковою працею. Усі ключові ідеї, положення, що розкривають наукову новизну, висновки та результати дослідження, отримані та сформульовані автором самостійно.

Апробація результатів дисертації. Основні положення роботи представлено в доповідях на наукових конференціях: Всеукраїнській науковій конференції «Слово в літературі: сакральне і профанне» (Чорноморський державний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 23 квітня 2013 р.); Міжнародній науковій конференції «Скарбниця розуму: інтелектуальний дискурс літератури» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 26-27 вересня 2013 р.); Міжнародній науковій конференції пам'яті професора Валентини Іванівни Фесенко (Київський національний

лінгвістичний університет, Київ, 27-28 березня 2014 р.); Міжнародній науковій конференції «Прагматика наративу: когнітивно-поетологічні аспекти» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 29-30 квітня 2014 р.); Міжнародній науковій конференції «VII Оломоуцький симпозиум українців. Сучасна україністика: проблеми мови, літератури та культури» (Університет Палацького в Оломоуці, Оломоуць, Чехія, 21-23 серпня 2014 р.); Четвертій міжнародній науковій конференції «Шекспірівський код у глобальному культурному просторі: між покликом і викликом» (Класичний приватний університет, Запоріжжя, 25-27 вересня 2014 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Онтологія літератури в сучасному комунікативному просторі» (Чорноморський державний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 10 квітня 2015 р.); Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 28–30 червня 2015 р.); Міжнародній науковій конференції «Поетика дому» (Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 17-18 березня 2016 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харківський національний університет імені В. В. Каразіна, Харків, 10-11 листопада 2016 р.).

Дисертацію обговорено й схвалено на науково-теоретичному семінарі кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету (протокол № 4 від 25.10.2016).

Структура й обсяг дисертації: текст складається з анотації, вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел, який налічує 244 позицій, і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 228 сторінок, з них 178 сторінок – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ І МІСТИЧНЕ ЯК ОБ'ЄКТИ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1 Категорія наративної стратегії в літературознавчому дискурсі

Адекватне розуміння художнього тексту реципієнтом досягається значною мірою завдяки імпліцитно наявним у самому тексті вказівкам, які спрямовують процес читацької інтерпретації та реценсії. У літературознавстві проблема залежності зовнішньої інтерпретації твору від тих «підказок», які містить текст і які впливають на його сприйняття реципієнтом, стала предметом дослідження багатьох науковців. Одним із основних понять у розв'язанні зазначеної проблеми стало поняття «стратегія тексту».

Попри те, що термін «наративна стратегія» досить широко використовується в сучасному літературознавчому дискурсі, його сталу дефініцію досі не вироблено. Саме слово «стратегія», як зазначено у «Словнику української мови», має три значення: перше – «мистецтво підготовки і ведення війни та великих воєнних операцій»; друге (перен.) – «мистецтво суспільного і політичного керівництва масами, яке має визначити головний напрям їх дій, вчинків» і третє (перен.) – «спосіб дій, лінію поведінки кого-небудь» [157, с. 751]. Самостійно цей термін у літературознавстві майже не вживається, найчастіше використовується у вигляді словосполучень «наративна стратегія», «оповідна стратегія», «авторська стратегія», «стратегія наративу», «стратегія тексту», «стратегія наративного тексту», «текстова стратегія», «текстуальна стратегія», «викладова стратегія», «комунікативно-творча стратегія» тощо, які переважно функціонують як синонімічні. У поєднанні з ад'єктивом цей термін набуває додаткових ознак.

Стратегічний характер взаємодії твореного тексту і читацького сприйняття було відзначено ще в 1960-х рр. у роботах представників школи

рецептивної естетики. Згідно з Г. Р. Яуссом, інтерпретація твору читачем є керованим процесом, цілеспрямованою когнітивною діяльністю: літературний твір «задає читачеві визначені лінії свого сприйняття, використовуючи текстуальні стратегії» [210, с. 194]. Це відбувається за допомогою окремих прийомів – відкритих і прихованих сигналів, звичних характеристик, алюзій тощо. В. Ізер у своїх працях стратегіями тексту називає поєднання двох операцій – селекції і комбінування: «Селекція і комбінування мають на увазі перетин меж літературних і соціокультурних систем, з одного боку, і внутрішньотекстових референтних полів – з іншого» [80, с. 30].

Стратегічний підхід до комунікації запропонований і Т. ван Дейком. Він уявляє процес організації знань не як жорстко алгоритмічну, а як гнучку стратегічну процедуру. «Стратегії та схеми являють собою основу процесу гіпотетичної інтерпретації: для цих структур тексту і прагматичного контексту вони забезпечують швидке висування припущень щодо можливого значення і наміру того, хто говорить, – утім, у подальшому ці гіпотези можуть бути спростовані» [22, с. 20]. У широкому значенні під стратегією, на думку дослідника, слід розуміти «певну загальну інструкцію для кожної ситуації інтерпретації» [22, с. 10]. Т. ван Дейк підкреслює когнітивний характер стратегії та наявність мети у відправника повідомлення – ефективно маніпулювати умовиводами, що їх має зробити отримувач [22, с. 300].

В. Тюпа в статті «Наративна стратегія роману» визначає наративну стратегію як «конфігурацію трьох селективних моментів, що взаємно зумовлюють один одного: 1) тієї чи іншої наративної картини світу (референтна компетенція автора); 2) наративної модальності (креативна компетенція оповідача, розповідача, хронікера); 3) наративної інтриги (рецептивна компетенція адресата)» [171, с. 11]. Як свідчить аналіз праць російських дослідників наративу (напр., А. Агратіна, Т. Акімової, Г. Жилічевої, І. Кузнецова, В. Шунікова та ін.), більшість із них базується на методології В. Тюпи. Так, спираючись на його визначення, Г. Жилічева розуміє наративну стратегію як узагальнювальний принцип організації сюжету й оповіді й використовує це поняття як

фундаментальну теоретичну категорію, що характеризує комунікативну єдність твору [67, с. 5]. Велику увагу приділяє аналізу наратологічної концепції В. Тюпи і російськомовна казахстанська вчена А. Джундубаєва. Визначення наративних стратегій, яке вона формулює в дисертаційній роботі, перегукується із наведеним вище: «Наративна стратегія – це спрямована на програмування читацької рецепції комунікативна єдність твору, що включає в себе автора, наратора і читача, взаємодія між якими регулюється встановленою автором модальністю» [60, с. 29]. Структуротвірним і сенсотвірним компонентом наративної стратегії дослідниця вважає наративну інтригу, що включає в себе подієву інтригу нарації та інтригу дискурсії [60, с. 138].

Поширеним у науковому дискурсі є телеологічний підхід до розуміння наративної стратегії, зокрема як до сукупності «оповідних операцій, яких дотримуються автори, або засобів, що використовуються для досягнення певної мети у репрезентації задуманих смислів» (К. Ісаєнко) [84, с. 10]; подібне визначення міститься й у «Літературознавчій енциклопедії» за ред. Ю. Коваліва [113, с. 92]. Такий підхід обстоює І. Бехта, вважаючи прийнятним розгляд стратегії «як проєкції, прогнозу досягнення глобальних і локальних цілей з набором конститутивних дій, потрібних для цього» [12]. О. Ковальов, характеризуючи зв'язок категорії «стратегія» з нарацією, визначає поняття «стратегія» як «певну організацію поетики – системи виражальних засобів оповідного твору – з метою досягнення того чи іншого впливу на читача» [93, с. 55]. Про стратегію як метод впливу на реципієнта пише і М. Моклиця. У посібнику зі вступу до літературознавства вона, вочевидь виходячи зі значення слова «стратегія» у його прямому розумінні, розтлумачує специфіку взаємодії наративних інстанцій як процес «завоювання» автором читача, досягнення мети за допомогою певних засобів. Причому спершу автор має «визнати пріоритет представника спільноти, треба йому сподобатись, якимись прийомами і засобами (навіть хитрощами) привабити до читання свого твору. А вже в процесі читання автор плекає надію перетягнути читача у свою віру, себто накинути власне бачення події. Отже, стратегія і тактика автора <...>

служить завойовуванню читача» [122, с. 224-225]. Відповідно, наративна стратегія має дві мети: змусити потенційного читача прочитати твір і стати прихильником автора.

Л. Мацевко-Бекерська при дефініюванні наративної стратегії на перший план висуває «певну інтенційну настанову щодо цілісного форматування естетично вартісного матеріалу, що рецептивно визначається комплексом індиціальних знаків» [117, с. 15]. Дослідниця звертає увагу на двовекторність категорії стратегії, адже ці індиціальні знаки мають виконати такі функції: забезпечити відповідність рецепції чужого досвіду й активізувати процес читацької співтворчості на етапі його засвоєння.

Н. Римар визначає наративну стратегію як «спосіб і тактику організації подій у плані розповіді з метою формування цілості художнього тексту, трансформації реальності в параметри фікційного світу, представлення певного наративного типу відповідно до іманентної природи розповіді чи оповіді» [151, с. 29]. На нашу думку, подібне визначення не зовсім коректне, адже стратегія і тактика не є синонімами, а здебільшого співвідносяться між собою як загальне і часткове. Як відомо, тактика є інструментом реалізації стратегії і підпорядковується її основній меті.

У «A Dictionary of Narratology» (2003) за ред. Дж. Прінса наративна стратегія (narrative strategy) характеризується як «набір наративних процедур або наративних засобів, що використовуються для досягнення конкретної мети» [235, с. 64]. Аналогічна дефініція наводиться і в «Літературознавчій енциклопедії» (уклад. Ю. Ковалів, 2007): «Наративна стратегія (англ. narrative strategy, від лат. narrare розповідати, оповідати і грец. stratēgia, зі stratos військо і ago веду) – сукупність оповідних (розповідних) процедур чи засобів, що використовуються задля досягнення очікуваної мети при репрезентації наративу» [113, с. 92]. «A Dictionary of Literary Terms And Literary Theory» за ред. J. A. Cuddon (2013) у статті під назвою «стратегія» стверджує, що цей термін з'явився в літературознавстві в 1930-х рр., і визначає його як «(а) авторське ставлення до власної теми й предмета зображення; або

(б) авторський метод або техніка поводження з ними» [211, с. 682]. Як видно із наведених дефініцій, їхні автори не беруть до уваги роль реципієнта у функціонуванні цієї наративної категорії (або не вважають за потрібне окремо на цьому акцентувати).

Показово, що «Routledge Encyclopedia of Narrative Theory» (2010) за редакцією Д. Германа, М. Яна і М.-Л. Раян не містить окремої статті під назвою «наративні стратегії», хоча у текстах інших словникових статей цей термін (narrative strategies) використовується досить часто. В алфавітному покажчику понять і персоналій, що згадуються в енциклопедії, навпроти narrative strategies укладачі пропонують дивитися статтю «наративні техніки» (narrative techniques), тим самим встановлюючи зв'язок між цими поняттями. Вважаємо, що наративні техніки слід розуміти як складову наративної стратегії, систему прийомів організації оповіді. Автори словникової статті Дж. Фелан і В. Бут визначають наративну техніку як засіб оповідання історії (devices of storytelling), вказуючи на доцільність загального поділу між тим, «що» і «як» оповідається. Основними компонентами техніки вчені називають часовість (temporality), голос (voice) – «хто говорить?», фокалізацію («хто сприймає?»), стиль і надійність (reliability) наратора [237, с. 370].

Дж. Вільямз зазначає: «Поняття “стратегія” можна витлумачити як обмеження актів вибору, імпліцитно закладених у самому творі, і як спосіб, у який у цьому творі сформульовано проблеми, попри суб’єктивність здійснення цих актів вибору» [244]. Д. Бодж, М. Драйвер і Ю. Ка, навпаки, дають більше свободи читачеві при інтерпретації тексту й апелюють до погляду на стратегію, «у якій множинність голосів, наприклад, авторського й читацьких, співтворять літературну оповідь, яка потім може бути верифікована, за законами будь-якої творчості, у вимірах поняття жанру й окремих ознак досягнутого успіху, таких як вірогідність і новизна» [213, с. 195]. В. Остапчук у дисертації стверджує: «Наративна стратегія визначається не лише сукупністю наративних процедур, а й як животворяща система, що здатна породжувати нові смисли» [130, с. 6].

Вважаємо, що науковець також при цьому має на увазі активну роль реципієнта і множинність тлумачень тексту.

Фінська літературознавиця К. Еконен робить таке уточнення щодо характеру наративної стратегії: «Під поняттям стратегії я позначаю діяльність, що має певну мету, але не обов'язково є усвідомленою» [207, с. 16]. Так само і О. Ковальов при дослідженні деяких наративних стратегій у Ф. Достоевського застосовує елементи психоаналітичного підходу й зазначає, що при їхньому розгляді варто «враховувати також можливість організації наративу за принципом вираження несвідомих, зокрема витіснених бажань, які можуть вступити в протиріччя з тими формами раціоналізації та пояснення поезики, до яких вдається автор» [93, с. 7]. Однак О. Старшова на прикладі творчості Дж. Барта показує, що, зокрема, для постмодернізму характерне «свідоме прагнення автора до створення часо-простору історії та організації наративу, який він контролює та організує, хоча допускає відкритість промовленого слова до набуття множинності значень» [161, с. 9]. Спробуємо поєднати ці точки зору, звернувшись до поняття «стратегія творчої діяльності», введеного до наукового обігу вітчизняним психологом В. Моляко. На думку дослідника психології творчості, стратегії як особистісні утворення «складають основу творчої обдарованості»; саме стратегії несуть відповідальність за аналіз ситуації, оцінку нової інформації, вибір об'єкта дослідження, планування творчої поведінки, прогнозування гіпотез і шляхів розв'язання завдань, гнучкість мислення у мінливих умовах діяльності; «стратегії скеровують і насичують конкретним змістом свідомість, акумулюють у підсвідомості знання й технології їхнього використання» [123, с. 188]. Погоджуємося з В. Моляко в тому, що «стратегіальна організація підсвідомості, що передбачає використання тенденцій аналогів, комбінаторики, реконструювання, задає напрями в діяльності, які далеко не завжди повною чи взагалі якоюсь мірою усвідомлюються. Це те інтуїтивне відчуття, що «веде» рішення, «веде» суб'єкта у виборі різноманітних напрямів, у його вподобаннях, які часом буває важко пояснити» [123, с. 188].

Отже, стратегія може бути як усвідомленою, так і неусвідомленою. Наративна стратегія, як нам видається, являє собою не монолітне явище, а процес, що характеризується наявністю певних стадій: авторський задум (інтенція) → формулювання мети (досягнення певного ефекту) → вибір засобів (прийомів) для її реалізації → комбінування цих засобів (прийомів) → безпосередній процес художньої творчості (письмо). На всіх цих етапах, на нашу думку, автор може врахувати особливості рецепції твору уявним читачем. Відтак, глибина усвідомлення автором своєї діяльності може різнитися на різних стадіях наративної стратегії. Вважаємо, що до царини підсвідомості може належати перший етап – інтенція, оскільки авторський творчий акт може відбуватися незаплановано, в результаті осяяння¹. Інтенція визначає мету, а мотив і мета, у свою чергу, передують активній дії та є складником такого свідомого психічного процесу, як воля. Селекція і комбінування конкретних наративних прийомів (технік) може відбуватися як свідомо, так і неусвідомлено (як у тезі О. Ковальова, наведеній вище). Уявлення про потенційного читача є свідомим когнітивним психічним процесом. Нарешті, однозначно усвідомленим має бути безпосереднє творення художнього тексту (написання, надиктовування тощо).

Окремо варто зупинитися на співвідношенні понять «авторська», «комунікативна» і «наративна стратегія». Так, О. Палій виокремлює «авторські наративні й комунікативні» стратегії. Під наративною стратегією дослідниця розуміє «сукупність наративних засобів, що використовуються для досягнення певної мети у репрезентації наративу» [140, с. 10], наприклад, стратегію імпліцитного автора. С. Байкова ототожнює авторську стратегію і стратегію розповідну (наративну) та визначає її як «свідомо обрану тим чи іншим митцем розповідну модель з особливим, індивідуально-авторським набором прийомів, тем, сюжетів, мотивів, образів і залученням в розповідний дискурс автора – тексту – читача» [4, с. 4].

¹ Про інтенцію як потенційно свідоме утворення йтиметься у підрозділі 1.2.

Суттєво розширює поняття наративної стратегії О. Ковальов, оскільки окрім авторської інтенції включає до нього низку завдань: прагнення автора до успіху (бажання підвищити власний статус), випереджальну відповідь критикам, здійснення влади (через маніпулювання читачем), боротьбу із собою, зі своїми амбіціями й випробування певних ідей [93, с. 271].

Ми вважаємо більш обґрунтованою думку О. Полетаєвої, яка таку поведінку письменника, спрямовану на досягнення успіху, називає не наративною, а авторською стратегією. При цьому дослідниця виокремлює два її аспекти: текстовий та екстратекстовий. Власне, текстовий аспект і є наративною стратегією: це вплив автора на читача за допомогою таких складників, як «жанр, герой, суб'єктна організація тексту, наративні формули й типи наративу, сюжет, композиція тощо» [145, с. 266]. А екстратекстовий аспект авторської стратегії – маркетинговий: це спосіб просування кінцевого письменницького продукту (книги) на ринок: «вибір видавництва, піар-акції, виступи автора у ЗМІ» тощо [145, с. 266].

Тут слід зробити певне уточнення. Оскільки слово «автор» у літературознавчому дискурсі часто асоціюється із поняттям «образ автора» (за концепцією В. Виноградова), яке є внутрішньотекстовим, для екстратекстового аспекту стратегії доцільніше оперувати поняттям «письменницька стратегія». Як приклад такої екстратекстової письменницької стратегії, коли митець займає активну позицію щодо своєї творчості, можна навести сторінку в соціальній мережі Facebook та сайт <http://pahutyak.com/> прозаїка Г. Пагутяк: електронний ресурс містить інформацію про авторку, бібліографію її творів, деякі книги з можливістю читання онлайн та блог для безпосереднього спілкування з читачами.

Терміном «комунікативна стратегія» активно оперують лінгвісти. Зокрема Ф. Бацевич розуміє під ним «оптимальну реалізацію інтенцій мовця для досягнення конкретної мети спілкування, тобто контроль та вибір дієвих кроків спілкування та їх глибокого видозмінення в конкретній ситуації» [10, с. 118]. Поняття на означення взаємодії трьох інстанцій (суб'єкта, об'єкта й

адресата) використовується і в літературознавчій комунікативістиці. Так, В. Тюпа називає комунікативні стратегії та дискурсивні практики наративної інтенційності предметом осягнення наратології [172, с. 10]. Певно, раніше дослідник був схильний ототожнювати наративну й комунікативну стратегії, оскільки у праці 2011 р. стверджував, що «поняття наративної стратегії вказує на комунікативну стратегію „самої розповіді”» [171, с. 10]. В. Тюпа також є автором статті «Наративні стратегії» (2014) у довіднику «The living handbook of narratology», де зазначає, що наративні стратегії охоплюють певний клас комунікативних стратегій культури, отже, тут дослідник встановлює між ними ієрархічні відношення [241]. Н. Римар комунікативну (а також подієву, часову, фікціональну, естетичну та метанаративну) стратегію також розглядає як складник наративної [151, с. 30–35].

Проаналізувавши наведені вище дефініції стратегії в художньому тексті, можна визначити їхні спільні ознаки: це процедурність творчості, її системний і селективний характер, наявність авторської інтенції (мети) і засобів для досягнення необхідного ефекту [27, с. 199]. У нашому дослідженні будемо послуговуватись терміном *нاراتивна стратегія*, під яким розумітимемо *процес вибору й комбінування способів і прийомів організації оповіді, спрямований на досягнення певного художнього ефекту (авторська інтенція) й базований на уявленнях автора про читача його творів та про особливості читацької реценції тексту*.

Наратологічний підхід в аналізі художніх текстів зумовлює увагу дослідника не до предмета опису («що описується?»), а до форм оповіді («у який спосіб описується?»), тобто оповідних (нاراتивних) стратегій. При дослідженні нарративних стратегій творення містичного в художній літературі будемо виходити від ознак нарративу: подієвість, адресованість, наявність відправника повідомлення. Класичне розуміння нарративності (В. Шмід, Ц. Тодоров, Ю. Лотман, Ш. Ріммон-Кенан та ін.) передбачає виокремлення подієвості як засадничої категорії нарративу. Саму подію дослідники розуміють по-різному: як переміщення персонажа за межі будь-якої знакової системи, а

також як те, що відбулося, хоча могло і не відбутися (Ю. Лотман); як певну зміну висхідної ситуації – зовнішньої (стосовно персонажа) або внутрішньої ментальної (В. Шмід) тощо (докладніше див.: [45]).

В. Шмід обґрунтовує такі ознаки подієвості: релевантність, непередбачуваність, консекутивність, незворотність і неповторюваність [204, с. 16-18]. У контексті нашого дослідження нас цікавить та ознака, що характеризується, за градаційною типологією В. Шміда, високим ступенем вираженості в тексті ознак події, а саме непередбачуваність (неймовірність). Зауважимо, що наративна репрезентація містичного досвіду як художньої події з огляду на його іманентні характеристики в повній мірі може претендувати на найбільшу непередбачуваність і неймовірність. Рівень неймовірності події залежить від наративної інтенції автора (що може проявлятися через презентацію історії наратором), а також від сприйняття читачем. Неймовірність (фантастичність) подій реалізується зокрема через вагання в оцінці їхнього характеру реципієнтом. Отже, провокація читацького вагання щодо інтерпретації подій та їхньої ймовірності у позатекстовій дійсності є наративною стратегією; особливостям її використання в текстах з містичним модусом буде присвячено розділ цієї дисертації.

Однією з найбільш виразних ознак наративу є темпоральність – зміна одних подій іншими в часі. Подія є хронологічною за своєю структурою, має (за Аристотелем) початок, середину і кінець. Що ж стосується творення містичного в літературі в аспекті відношення до часу, то воно має свою специфіку, адже містичний досвід характеризується позачасовістю, суб'єктивністю або трансформацією звичного відчуття часу, можливою зміною природного плину подій одна за одною. Форми творення невідповідності між порядком історії і порядком нарації як наративної стратегії буде розглянуто в окремому розділі дослідження.

Традиційний підхід до ознак наративності спробувала переосмислити М. Флудернік [220]. Представниця когнітивної наратології запропонувала термін *experientiality* (у перекладі О. Собчука – досвідченість): наративом, на її

думку, є той текст, у якому втілена динаміка пізнавальних здібностей читача (наратора, персонажа), заснованих на відчутті чужого (авторового, нараторового, персонажів) внутрішнього світу. Попри дискусивність введеного М. Флудернік поняття досвідченості, воно відкриває перед дослідником нові перспективи в аналізі наративу, зокрема в аспекті сприймання й інтерпретації художнього твору читачем, маніпуляції читацькою рецепцією і виклику в читача потрібних авторові емоцій через конкретні текстові сигнали, що спираються на співвідношення досвіду персонажа (наратора) і досвіду реципієнта. Когнітивна компетенція передбачуваного читача, його досвід мають бути враховані при використанні, наприклад, наративної стратегії залучення інтертекстуальних та інтермедіальних засобів. Саме алюзії, цитати й інші форми інтертекстуальності в змозі частково презентувати особливості мислення, фікційний досвід наратора (персонажа), а аналіз їх – допомогти у виявленні наративних стратегій творення ефекту містичного, що буде реалізовано в наступному розділі дисертації.

Залучення інтертекстуальності, пролептичних засобів і провокація читацького вагання щодо інтерпретації подій у своїй сукупності становлять систему наративних стратегій, що, втім, не виключає можливості проведення подальшого дослідження для виявлення у цій системі інших стратегій творення містичного.

1.2 Інстанції наративної стратегії: автор, наратор, читач

Запропоноване нами визначення наративної стратегії апелює до взаємодії тих інстанцій, які беруть участь у творенні, сприйманні й тлумаченні художнього тексту. «Аби пізнати рецептивно-інтерпретаційний потенціал тексту, множинність його смислотворчих проєкцій, – зазначає Л. Мацевко-Бекерська, – слід виокремити комунікативність як системоутворювальний чинник у наративній конфігурації літературного твору» [119, с. 64]. Комунікативна природа художнього твору передбачає наявність моделі

«відправник – зображуваний світ і оповідь – отримувач», причому відправником повідомлення постають одразу дві категорії – автор і наратор (В. Шмід) [204, с. 35]. Проблема адресанта-адресата породила численні студії над теорією оповіді, і на сьогодні загальноприйнятої наративної типології немає. Поняття автора як відправної інстанції є об'єктом багатьох розвідок. Так, для М. Бахтіна феномен автора не є чимось монолітним, а являє собою тріаду, організовану за ієрархічним принципом: біографічний автор – первинний автор – вторинний автор. Біографічний автор – це реальна особа, яка перебуває, на думку вченого, за межами естетики; науковець виступав проти позитивістського (за його словами, «безпринципного») підходу в дослідженні художнього твору: «Звичайним явищем навіть у серйозній і добросовісній історико-літературній праці є брати біографічний матеріал із творів і, навпаки, пояснювати біографією певний твір, причому цілком достатніми уявляються чисто фактичні виправдання, тобто просто збіг фактів життя героя і автора, <...> ігнорується найбільш суттєвий момент – форма ставлення до події, форма її переживання в цілому життя і світу» [9, с. 13]. Суб'єктом же естетичної активності постає первинний автор – безпосередньо творча сила, що характеризується «позаперебуванням» («вненаходимостью») щодо події. Вторинний автор – це образ автора, створений первинним автором.

Наведені думки М. Бахтіна є особливо цінними, коли йдеться про літературні твори, що становлять матеріал цього дослідження. За хибною логікою, біографічний автор творів, позначених містичною аурую, сам мав би бути містиком, проте в реальності це спостерігається не завжди. Навіть Г. Пагутяк, яка в інтерв'ю часто позиціонує себе як містика, називає себе «містичною істотою» [142] і виводить свій рід від нащадків молдавського князя Влада Басараба (Цепеша, Дракули), відомого своєю жорстокістю (що вкупі з глибоко засвоєними нею, органічними для неї фольклором, демонологією та міфологією Бойківщини дає змогу відтворити у прозі яскраву й переконливу систему містичних образів [29, с. 59]), не є містиком у тому сенсі, у якому ми сприймаємо відомих містиків минулого Майстра Екгарта, Франциска

Асизького, Мехтильду Магдебурзьку, Якоба Бьоме, Еммануїла Сведенборга, Даніїла Андрєєва, Олену Блаватську та ін. Тому в дисертації, використовуючи термін «автор», не матимемо на увазі біографічного автора (за типологією М. Бахтіна), за винятком окремо застережених випадків.

Загалом у більшості літературознавчих розвідок, що стосуються поняття автора, акцентовано увагу на розмежуванні реального (біографічного) автора (письменника) і автора – складника наративної стратегії, образ якого є продуктом читацької інтерпретації наявних у тексті індиціальних знаків. Зокрема виступав проти практики, згідно з якою відправник повідомлення розглядається як реальна, «жива» людина, і Р. Барт: «той, хто говорить (у самому оповідному творі), – це не той, хто пише (в реальному житті), а той, хто пише – це не той, хто існує» [6, с. 221]. Р. Барт запропонував нову концепцію автора, проголосивши у відомому есе його «смерть». Автор як комунікативна інстанція у теорії Р. Барта нівелюється, позбувається суб'єктивності. Відтак, смерть автора детермінує появу нової одиниці у наративній схемі – скриптора. Науковець відмовляє скрипторові у наявності емоційно-вольових психічних процесів і станів, а відповідно, і в наявності мети та стратегії: «Скриптор, який прийшов на зміну Авторові, несе в собі не пристрасті, настрої, почуття чи враження, а тільки такий неосяжний словник, з якого він бере своє письмо, що не знає зупинки; життя лише наслідує книгу, а книга сама зіткана зі знаків, сама наслідує щось уже забуте, і так до безкінечності» [7, с. 389].

Щодо особи реального автора суголосна наведеним вище і позиція Ж. Женетта. Літературознавець визнає помилковим намагання біографів та істориків пояснити твір через його відносини з автором і реальністю [65, с. 246].

Відомий французький учений М. Фуко, представник постструктуралістської течії, пропонуючи змінити традиційне уявлення про автора, вважає, як і Р. Барт, що автор помер, і називає його «що» – «Що таке автор?». М. Фуко вводить поняття авторської функції, сутність якої розкриває в чотирьох характеристиках: «1) функція автора прив'язана до юридичної та інституційної систем, які спричиняють, визначають та артикулюють світ дискурсів;

2) функція автора неоднаково впливає на всі дискурси усіх часів і усіх типів цивілізації; 3) функція автора не визначається спонтанною належністю дискурсу до його творця, а, радше, серією специфічних і складних операцій; 4) функція автора не є простим і чистим посиланням на реальну постать, оскільки вона може одночасно породжувати кілька „я”, кількох суб’єктів і позицій, які можуть зайняти різні групи людей» [182, с. 451]. Функція автора, на думку М. Фуко, полягає у керуванні процесом свавільної інтерпретації – обмеженні «злоякісного розмноження значень у світі»; автор є «певним функціональним принципом, який у нашій культурі дає можливість обмежити, вилучити і змінити або, інакше кажучи, який перешкоджає вільній циркуляції, вільному маніпулюванню, вільній композиції, декомпозиції чи рекомпозиції уяви» [182, с. 454]. Отже, попри фактичне нівелювання автора як особи, у тексті залишаються індиціальні знаки, що дають змогу розпізнавати інтенцію його творця. Полемізуючи з М. Фуко, нідерландська наратолог М. Баль визнає наявність обмежень (limits) у свободі тлумачення, але зазначає, що слід визнати необхідність і стратегічну природу меж інтерпретації та перейти, власне, від питання автора до питання інтерпретації. При цьому М. Баль не заперечує важливості фігури автора як історичного суб’єкта, який написав текст, і авторства як явища, проте хоче «звільнити обох – автора і читача – з полону помилкової інтерпретації» [212, с. 17].

У цьому контексті варто також звернутися до наративної типології комунікативних рівнів, запропонованої В. Шмідом. Його теорія описує кілька типів автора, що відповідають кожному з рівнів розробленої ним комунікативної моделі твору. На думку наратолога, оповідний твір складається з авторської і нараторської комунікацій, а модель комунікативних рівнів містить такі наративні інстанції: конкретний автор, абстрактний автор, фіктивний наратор, фіктивний читач (наратор), абстрактний читач, передбачуваний адресант твору, ідеальний реципієнт, конкретний читач.

Інстанції авторської комунікації – це автор і читач, наявні, згідно зі В. Шмідом, у кожному повідомленні в конкретному й абстрактному різновидах.

Отже, конкретний автор, як і біографічний автор М. Бахтіна, – «реальна, історична особа, творець» [204, с. 41], що не належить твору, а існує незалежно від нього. Під конкретним читачем В. Шмід має на увазі всю множину людей, які коли-небудь були чи є реципієнтами цього твору.

Абстрактний автор – це сукупність індиціальних знаків, наявних у творі, що вказують на образ творця, втілений у творчих актах. Він створюється читачем, який сприймає індиціальні знаки, закладені у тексті. Абстрактний автор не тотожний ані конкретному авторові, ані нараторові. Відповідником цієї інстанції з боку отримувача в типології В. Шміда є абстрактний читач – «іпостась уявлення конкретного автора про свого читача» [204, с. 57]. Науковець розрізняє два різновиди абстрактного читача: перший – це т. зв. «постульований адресат» [204, с. 62]. Для максимального розуміння твору читачем автор має враховувати мову такого постульованого читача, систему його поглядів (ідеологічні норми) й естетичні уявлення. І другий тип – це ідеальний реципієнт, норми й цінності якого повністю збігаються з авторськими.

Інстанції рівня наративної комунікації – це фіктивний наратор і фіктивний читач (нاراتор). Фіктивний наратор є адресантом зображуваної комунікації і може виявлятися у два способи: експліцитно й імпліцитно. На експліцитного (факультативного) наратора вказує, зокрема, вживання займенників і дієслів у формі першої особи. Імпліцитний наратор є обов'язковим, і в його зображенні беруть участь усі прийоми побудови оповіді: «1. Добір елементів (персонажів, ситуацій, дій, у тому числі мовлення, думок і сприйняття персонажів) із „подій” як наративного матеріалу для створення історії, що оповідається. 2. Конкретизація, деталізація елементів, що добираються. 3. Композиція оповідного тексту, тобто складання й розміщення в певному порядку елементів, що добираються. 4. Мовна (лексична й синтаксична) презентація елементів, що добираються. 5. Оцінка елементів, що добираються. 6. Роздуми, коментарі й узагальнення наратора» [204, с. 67]. В. Шмід пропонує таку класифікацію нараторів відповідно до різних критеріїв: за способом зображення – експліцитний та імпліцитний; за дієгетичністю –

дієгетичний та недієгетичний; за ступенем обрамлення – первинний, вторинний, третинний; за ступенем виявленості – сильно та слабо виявлений; за особистісністю – особистісний та безособистісний; за антропоморфністю – антропоморфний та неантропоморфний; за гомогенністю – єдиний та розсіяний; за вираженням оцінки – об’єктивний та суб’єктивний; за поінформованістю – всевідаючий та обмежений у знанні; за простором – всюдисущий та обмежений за місцезнаходженням; за інтроспекцією – внутрішньознаходжуваний та позазнаходжуваний; за професіональністю – професіональний та непрофесіональний; за надійністю – надійний та ненадійний [204, с. 78].

I, нарешті, фіктивний читач (нарататор) – це адресат повідомлення, «інстанція, до якої нарататор звертає свою розповідь», що не є тотожним абстрактному читачеві [204, с. 97]. Як і нарататор, він може зображатися експліцитно й імпліцитно.

Когнітивний підхід до інтерпретації художнього твору передбачає апелювання до авторської свідомості, а це, отже, потребує особливої уваги до категорії абстрактного автора. Досліджуючи передісторію цього поняття, В. Шмід наводить схоже наратологічне поняття імпліцитного автора і цитує, зокрема, В. Бута, який наголошує на неминучості суб’єктивності автора і необхідності звучання його голосу у творі: «Коли <реальний автор> пише, він створює варіант самого себе, що мається на увазі [implied]. \diamond той образ, що створюється у читача про цю присутність, є одним із найзначніших ефектів впливу автора. Як би автор не намагався бути безособовим, читач неминуче створить образ [автора], який пише у тій чи іншій манері, і, звісно, цей автор ніколи не буде нейтрально ставитися до якихось цінностей» [204, с. 46]. Варто зауважити, що в українському літературознавстві задовго до В. Бута були вже висловлені думки про неправомірність ототожнення ідеології реального і прихованого (абстрактного, імпліцитного) автора. М. Йогансен у серії літературознавчих розвідок «Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків» (1928) стверджував: «Визначити ж увесь авторів світогляд на підставі одного оповідання немає, звичайно, ніякої змоги – для цього треба було б

поплутати – (с п р а в ж н і й) авторів світогляд (ідеологію автора) з п і д с у н у т о ю читачеві мораллю і таким чином пошитися в дурні, попавшись на гачок авторів» [85, с. 445-446].

Недостатньо чітке артикулювання дистанції між імпліцитним автором і наратором, особливо третьоособовим, дало дослідникам привид для критики концепції В. Бута; також його послідовникам, які вживають поняття імпліцитного автора, закидають, що вони так і не розробили методологію й не продемонстрували чітких критеріїв, за якими можна ідентифікувати цей наративний рівень у конкретному тексті [224, с. 58]. Варто відзначити, що М. Баль взагалі свого часу вважала поняття і абстрактного, і імпліцитного автора зайвими в комунікативній моделі твору.

Підхід В. Бута був уточнений і доповнений С. Четменом. Як стверджує науковець, імпліцитний автор, реконструйований читачем із наративу, «на відміну від наратора, <...> нічого не може нам *сказати*» [217, с. 148]. Цей автор, подібно до «*що*»-автора М. Фуко, не є істотою, не володіє голосом і не має безпосередніх засобів для спілкування з отримувачем повідомлення, проте є тим мовчазним організаційним принципом, що поєднує всі наративні засоби й обирає наратора (опціонально). Поняття імпліцитного автора вияскравлюється при порівнянні різних творів, написаних одним реальним автором.

Імпліцитний автор має подвійну природу: об'єктивну (оскільки ґрунтується на наявних у тексті індиціальних знаках) і суб'єктивну (конструюється щоразу при прочитанні реципієнтом). І у процесі рецепції твору іноді виявляється, що позиція автора може не збігатися з позицією наратора або персонажів. Особливо важливим видається врахування позиції імпліцитного автора при описі ненадійної нарації, про яку детально йтиметься у третьому розділі цього дослідження.

І хоча на сьогодні питання імпліцитного автора залишається відкритим і дискусивним, проте точнішого часто вживаного терміна на означення наративної інстанції, що втілює авторську інтенцію, поки що немає, тому в нашому дослідженні при аналізі наративних стратегій будемо послуговуватися саме ним.

Значним внеском у розвиток наратології є обґрунтоване Ж. Женеттом поняття фокалізації (перспективи, з якої репрезентуються оповідувані ситуації та події), через призму якого він розглядає наративні інстанції. Залежно від відповіді на запитання *хто бачить?* і *хто говорить?* Ж. Женетт розрізняє три типи фокалізацій [66, с. 206]: 1) нефокалізована оповідь, або нульова фокалізація – позиція всевідаючого автора; 2) внутрішня фокалізація – оповідь ведеться з точки зору персонажа. Внутрішня фокалізація поділяється на фіксовану (події зображено з точки зору однієї особи впродовж усього твору), змінну (презентація подій з різних точок зору) і множинну (одну й ту саму подію представлено з різних точок зору); 3) зовнішня фокалізація – обмежена, оскільки наратор об'єктивно презентує тільки події, але не думки й почуття персонажа: «оповідач говорить менше, ніж знає персонаж» [204, с. 113]. Комбінування різних типів фокалізацій може стати підґрунтям такої наративної стратегії, як провокування читацького вагання в оцінці подій твору.

У цьому дослідженні як найбільш релевантну буде використано женеттівську наративну типологію, що є чотиричленною структурою. Літературознавець визначає статус наратора одночасно з точки зору його наративного рівня (екстрадієгетичного чи інтрадієгетичного) і відношення до історії (гетеродієгетичного чи гомодієгетичного) та виокремлює такі різновиди [66, с. 257]: 1) гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – не є персонажем історії, яку викладає (приклад – Гомер); 2) гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – фігурує як персонаж у власній історії, оповідь ведеться від першої особи (Жіль Блаз); 3) гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – відсутній в історії, розповідь від третьої особи (Шехерезада); 4) гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – оповідає власну історію від першої особи (Улісс). На перший погляд, другий і четвертий типи начебто тотожні, проте, як зазначає Л. Мацевко-Бекерська, «на відміну від гомодієгетичного наратора, що кореспондує екстрадієгезис, тут відбувається активніше дистанціювання наратора, який розповідає, від автора, який пережив певну ситуацію. <...> Читач стає не стільки співавтором

нарративного дискурсу, скільки спостерігачем внутрішньої трансформації джерела викладу» [119].

Варто зауважити, що у вітчизняному літературознавстві активно використовуються відповідні терміни на позначення суб'єктів нарації. Тому в цьому дослідженні як абсолютні синоніми будуть уживатися «оповідач» і «гомодієгетичний наратор» (оповідь від першої особи).

Що стосується «взаємин» автора й наратора в аспекті нарративної стратегії, наведемо образний вислів А. Агратіна: «Автор „володіє” всіма компонентами художнього цілого. Однак вибір нарративної стратегії все ж „ставиться в обов'язок” зображуваному суб'єктові. Враховуючи цю естетичну умовність, можна сказати, що „схеми” розповідання хоч і „належать” авторові, але обираються наратором» [2, с. 47-48]. Відповідно, науковець наділяє автора комбінаторною функцією, а умовно селективною – наратора.

Літературознавча дискусія, що розгорнулася навколо проблеми автора (біографічного, імпліцитного), спричинила полеміку щодо такого поняття, як авторський намір (задум, інтенція) у художньому творі. Висновки дослідників з цього приводу можна умовно розділити на дві групи: 1) відмова від пошуку будь-якого усвідомленого автором наміру у творенні тексту (антиінтенціоналізм); 2) існування абстрактного (імпліцитного) автора передбачає наявність авторської інтенції.

Своєрідним маніфестом антиінтенціоналізму є стаття В. Вімсетта і М. Бердслі «Intentional Fallacy» («Інтенціональна омана»), опублікована 1946 року. Ця розвідка започаткувала в американському літературознавстві дискусію навколо питання, чи може бути авторська інтенція засадничим підґрунтям для інтерпретації смислу твору. Можна погодитися з авторами статті в тому, що наявність авторської інтенції ще не свідчить про її повну реалізованість у конкретному творі.

До першої групи зараховуємо також тези тих теоретиків, які дотримуються думки про «смерть автора» (повну або часткову), автора як функцію, позбавлену свідомості (Р. Барт, М. Фуко, Ю. Крістева, Ж. Дерріда

та ін.). Водночас як позитивне в теорії «смерті автора», попри деякі її суперечливі твердження, відзначаємо намагання її прихильників утримати літературознавців від категоричності в тлумаченні авторських думок і від приписування біографічному авторові поглядів, які оприявнюються тільки в процесі інтерпретації творів читачем.

Більш поширеною в науковому дискурсі є думка щодо правомірності твердження про існування авторської інтенції. Так, на телеологічному характері поетичної мови наголошував у 20-х рр. ХХ ст. Р. Якобсон. Представник чеського структуралізму Я. Мукаржовський 1944 року висловив свої погляди у доповіді «Зумисне й незумисне в мистецтві». Намагаючись урівноважити ролі автора й реципієнта, вчений наділяє твір функцією посередника між ними. Зумисність (тобто інтенція), на його думку, є іманентною ознакою художнього твору і забезпечує його смислову єдність.

Інтенційність тексту є однією з основних концепцій представників феноменологічної школи. За Е. Гуссерлем, будь-який акт свідомості має об'єкт, на який він спрямований, тобто інтенційний об'єкт. Р. Інгарден тлумачить твір художньої літератури як «суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою – текст, усталений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу можливої репродукції» [83, с. 142]. Пізніше ця концепція була розвинута у дослідженнях представників рецептивної естетики В. Ізера та Г. Р. Яусса.

Підтримує роль авторської інтенції американський теоретик літератури Е. Гірш, який у розвідці «Validity in Interpretation» («Об'єктивна інтерпретація», 1967) стверджував, що інтерпретація не може вважатися обґрунтованою, якщо не враховано наративний намір автора.

Поняття інтенції є одним із ключових у праці А. Компаньйона «Демон теорії» (1998). За А. Компаньйоном, принципом літературознавства є презумпція інтенційності, «інтерпретувати твір – означає виявити інтенції його автора» [99, с. 106], однак при цьому він застерігає і від крайнощів історико-біографічної контекстуалізації. Втім, теоретик зауважує, що інтенція не тотожна

усвідомленому намірові, і розмежовує «свідомий проект» і «намисний сенс» [99, с. 108].

Серед наратологів існування авторської інтенції визнають П. Брукз, Р. Волш, Г. Портер Ебботт, А. Нюннінг, С. Четмен та ін. Так, наративна модель В. Шміда, як було зазначено раніше, містить оповідну інстанцію абстрактного автора. Оскільки, за В. Шмідом, абстрактний автор – це сукупність індиціальних знаків, що вказують на відправника повідомлення, то він існує у творі імпліцитно і є «втіленням інтенційності твору» [204, с. 53]. Наратолог вважає, що абстрактний автор – це реконструкт, творений читачем у процесі сприймання тексту. Відтак, авторська інтенція – це також продукт співтворчості автора і читача, різний у кожному конкретному акті читання, і поза читацькою свідомістю не існує. Д. Герман присвятив окрему розвідку «Narrative Theory and the Intentional Stance» (2008) подоланню «антиінтенціоналістського зсуву» в літературних студіях. У свою чергу, Т. Кіндт і Г.-Г. Мюллер називають інтенційність одним із найважливіших компонентів наративу як значущої структури [225, с. 43]. На думку Л. Мацевко-Бекерської, саме інструментарій наратології дає змогу «зробити процес читання якомога більше досконалим з позиції погодження горизонтів авторської інтенції та читацької компетентності» [117, с. 14].

У сучасній українській теорії літератури О. Юдін, аналізуючи проблему автора в контексті дискусії про авторську інтенцію, доходить висновку про неспроможність поняття авторської інтенції, оскільки, як твердить дослідник, проблематично виокремити цей феномен як щось монолітне, конкретне, і це потребує виходу за межі суб'єктивності автора: «Остаточний текст в плані авторства є гетерогенним устроєм, і авторська воля (інтенція) не може бути визнана єдиним джерелом і центром смислоутворення тексту» [208, с. 108].

Спробуємо розглянути поняття авторської інтенції, враховуючи здобутки наведених вище концепцій. Сучасне тлумачення інтенції передбачає врахування її когнітивної сутності. З точки зору когнітивної наратології, творення й сприймання художнього наративу є продуктом реальної свідомості

автора, читача й фікційної свідомості наратора, персонажа. Наративна стратегія як категорія, що може бути породженням свідомості, передбачає наявність певної мети і, відповідно, існування певного наміру, задуму автора створити фікційний світ; «художній світ формується насамперед завдяки авторові, його творчій інтенції, і переломлюється через призму його свідомості» [40, с. 98]. Авторська інтенція реалізується через наративну стратегію. Відповідно, об'єктивна інтерпретація реципієнтом наративної стратегії вимагає припущень щодо свідомого авторського задуму та його врахування, що не виключає і не обмежує, однак, потенційної множинності інтерпретацій різними конкретними читачами (або й одним і тим самим читачем). Говорячи про авторську інтенцію, уточнимо, що читач не має безпосереднього доступу до намірів реального (біографічного) автора, а реконструює їх із доступного читачеві твору, тобто авторська інтенція – це задум імпліцитного автора як внутрішньотекстової структури, інстанції, що існує тільки в межах художньої дійсності.

Слід розмежовувати інтенцію та інтенційність. Інтенція постає іманентною ознакою свідомості автора і є когнітивним станом спрямованості на об'єкт, а інтенційність є властивістю тексту бути спрямованим на об'єкт (читача), що виникає у процесі творення й сприймання цього тексту.

Як було сказано вище, однією з умов успішної реалізації наративної стратегії є правильний вибір відповідної референтної групи, що залежить від усвідомлення автором специфіки читацького сприйняття, а також розрахунок на те, що читач адекватно декодує твір. Це можливо, якщо автор і читач певним чином творчо співпрацюють: «ансамбль кодів, на які він (автор – *О. В.*) покладається, є таким самим, як ансамбль кодів, що їх поділяє їхній можливий читач» [63, с. 28], тобто автор прогнозує й застосовує комплекс кодів, що повинні бути зрозумілими читачеві, а читач є ерудованим, зануреним у літературний і культурний контекст художнього твору.

Слід розмежовувати реального читача і читача, передбачуваного автором, на означення якого в літературознавстві фігурують кілька термінів: уявний читач, ідеальний читач (Дж. Прінс, В. Шмід); інформований читач (С. Фіш); зразковий

читач (або модель читача) (У. Еко); імпліцитний читач (В. Ізер, В. Бут); інтенційний (уявний) читач (Е. Вулф); суперчитач (архічитач) (М. Ріффатерр); читач-макет (В. Гібсон); віртуальний реципієнт (М. Гловінський); хороший читач (В. Набоков). Для дефініції такого уявного читача дослідникам варто з обережністю послуговуватися терміном «ідеальний читач», адже ідеалу можна прагнути, але ніколи не досягти, це поняття «не має жодного зв'язку з дійсністю», «ідеальний читач повинен мати абсолютно ідентичний код із кодом автора» [79, с. 222]. Максимальний збіг кодів може реалізуватися тільки тоді, коли сам автор є читачем власного твору, тобто постає одночасно і суб'єктом, і об'єктом творчості. Більш прийнятним видається запропонований У. Еко термін «зразковий читач» («lettore modello», «model reader») – це «текстуально встановлена низка щасливих умов, з якими зустрічаємося, щоб повністю актуалізувати макрокомунікативний акт (яким є текст)» [63, с. 34]. «Саме текстуальні стратегії показують, наскільки автор передбачає читацьку аудиторію і наскільки встановлює її компетентність» [79, с. 85], – стверджує М. Зубрицька, наголошуючи на обов'язковому принципі корпоративності авторської та читацької свідомості як складників стратегії.

Противага «зразковому» читачеві – читач недосвідчений, наївний, особа, позбавлена загальної ерудиції і з невисоким рівнем читацької культури, яка ставиться до книги утилітарно, споживацьки.

Для того щоб з'ясувати, яким є читач творів із містичним первнем, варто дослухатися до самих авторів (біографічних) цих творів. Так, Г. Пагутяк у своєму блозі зазначає такі складники співпраці автора з читачем: «Ти читав ті самі книги, що й автор, і ви однаково трактуєте певні символи, врешті ви належите до тієї самої культури, і ти відчуваєш себе так, ніби тебе прийнято до якогось ордену. Тоді якась згадка, цитата, образ змушують тебе пригадувати події з твого життя і ти готовий вступити у бесіду з автором чи персонажем негайно, на тих же сторінках» [139]. В. Даниленко також наголошує на співучасті письменника й реципієнта в літературному процесі: «Вдумливий читач вносить у твір щось своє, пропонує власне трактування художнього

тексту, часто відмінне від авторського» [149]. Прозаїк сподівається на «зразкового» читача – відвідувача «закритого клубу, яким є українська література» [111, с. 10], при цьому зауважує, що його читачі – переважно жінки активного віку, «обов'язково з вищою освітою, які люблять читати і можуть говорити про літературу» [175], отже, дещо обмежує потенційну аудиторію.

Ще вужчим є коло читачів В. Шевчука, адже письменник-шістдесятник, якого тривалий час майже не друкували, був змушений писати «в шухляду» задля самовираження, не сподіваючись здобути визнання; «жив без читача більше, як із ним» [103]. Ставши патріархом української літератури, В. Шевчук і сьогодні не вважає за потрібне орієнтуватися на запити пересічного читача, позиціонуючи себе як самодостатнього митця. «Аудиторію для моїх книг я ніколи не шукав і не вичисляв» [205], «свого читача я не знаю, за його оцінками чи захопленням не ганяюся, до нього не пристосовуюся» [103], – стверджує письменник в інтерв'ю, нібито заперечуючи наявність авторської інтенції у власній творчості. Проте у творах В. Шевчука наратори дуже часто звертаються до уявного «читальника», образ якого характеризується такими епітетами, як «шановний», «розумний» («Біс плоті»), «прискіпливий» («Горбунка Зоя»), «доскіпливий», «уважний» («Кросворд»), «втикацький» («Милий кохання тягар»), «любий», «дорогий» («Сповідь»), «люб'язний», «ласкавий», «розумний і багатознаючий» («Три листки за вікном») та ін., що свідчить, у першу чергу, про наслідування української барокової традиції¹, але водночас і про явну потребу саме в такому читачеві, яку відчуває оповідач (чи імпліцитний автор). Оповідач «Сповіді» ніби підтверджує тезу Р. Волша про те, що «метою наратора є звільнення автора (реального – *О. В.*) від будь-якої відповідальності за „факти” художнього наративу» [243], та демонструє власну нетотожність біографічному авторові і стверджує речі, відмінні від висловлених письменником в інтерв'ю: «Кожен, хто пише, повинен знати: не тільки для себе мережить він рядки, але й для можливого свого читальника. Той читальник

¹ Пор., наприклад, звернення до «ласкавого чительника» у «Перлі многоцінному» К. Транквіліона-Ставровецького (1646).

знайдеться сам – будь-яке писання, навіть нерозумне й нудне, знаходить згодом такого, хто в ньому матиме для себе інтерес» [198, с. 653]. Врешті, на думку В. Панченка, В. Шевчук таки здобув читацьку аудиторію, яка відрізняється «відданістю та естетичним смаком» [141]. Відповідно, читач В. Шевчука – людина з розвинутим інтелектом і літературним смаком.

На основі сказаного вище визначимо критерії, за якими можна характеризувати «зразкового» читача: стать, вік, рівень освіти, темперамент, інтелект, схильність до філософської рефлексії, зануреність в український і світовий літературний контекст. Зрозуміло, що читач має володіти українською мовою. Відповідно, за результатами аналізу інтерв'ю письменників і художніх текстів [103; 111; 139; 141; 149; 175; 198; 205] ознаки «зразкових» читачів можна для унаочнення згрупувати у таблицю (таблиця 1.1 є умовною, не претендує на соціологічне узагальнення, також у ній не враховано твори В. Шевчука і Г. Пагутяк, написані для дітей).

Таблиця 1.1

«Зразкові» читачі В. Шевчука, В. Даниленка, Г. Пагутяк

Критерій	«Зразковий» читач В. Шевчука	«Зразковий» читач В. Даниленка	«Зразковий» читач Г. Пагутяк
Стать	Чоловіча	Жіноча	Не обмежено
Вік	Зрілий	25-50 років	Не обмежено
Рівень освіти	Не обмежено	Вища	Не обмежено
Темперамент	Флегматичний	Не обмежено	Не обмежено
Інтелект	Розвинутий	Вище середнього	Розвинутий
Схильність до філософської рефлексії	Передбачається	Не обмежено	Передбачається
Зануреність у літературний контекст	Передбачається	Передбачається	Передбачається

У таблиці викладено найзагальніші умови, яким має відповідати «зразковий» реципієнт. Зрозуміло, що для конкретного твору перелік критеріїв може бути розширено, якщо цього потребує авторська інтенція (наприклад, ступінь ознайомленості із топосом роману В. Даниленка «Кохання в стилі бароко»). Саме за умов, що уявний читач відповідає всім заявленим критеріям, наративна стратегія творення містичного здатна реалізуватися в повному обсязі.

Отже, основними наративними інстанціями, що беруть участь у плануванні й реалізації наративної стратегії, вважатимемо біографічного автора, імпліцитного автора, наратора, реального читача, «зразкового» читача.

1.3 Поняття містичного й літературної містики

Останні десятиліття позначені сплеском суспільної уваги до таємничого, незвіданого, загадкового й містичного, що здобуло своє відображення в сучасній українській літературі. Дослідженню феномена містичного на сьогодні присвячено багато наукових розвідок у галузі філософії, психології, естетики, культурології, літературознавства. Зокрема, до цієї тематики зверталися Е. Андерхілл, Н. Висоцька, Д. Володихін, Д. Голмен, В. Джеймс, М. Еліаде, В. Жирмунський, І. Качуровський, В. Лоський, К. Сперджен, Є. Торчинов, О. Червінська та ін. Водночас залишається низка питань, які досі не стали об'єктом серйозного дослідження літературознавцями, у першу чергу щодо тлумачення феномена містичного.

Звернемося спочатку до сутності аналізованого поняття в загальнонауковому дискурсі. Слід зазначити, що воно трактується у широкому і вузькому сенсі. Так, у «Словнику української мови» визначається слово *містика* в широкому значенні: як «релігійно-ідеалістичні погляди, що визнають існування надприродних сил і можливість спілкування з ними людини» [156, с. 749]. За визначенням С. Аверинцева, містика (у вузькому сенсі) – це «релігійна практика, що має на меті переживання в екстазі безпосереднього

„єднання” з абсолютом, а також сукупність теологічних і філософських доктрин, що виправдовують, осмислюють і регулюють цю практику» [1, с. 311]. Філософи (Платон, І. Кант, Г. Гегель, Й. Фіхте) зазвичай тлумачать абсолют як раціональний первень у ієрархії Всесвіту.

За В. Джеймсом, містичне є однією з форм свідомості, відділеною від «нормальної», реальної свідомості лише тонкою перетинкою [58, с. 302]. Для відмежування містичного від реального психофізичного стану американський філософ і психолог пропонує такі ознаки: 1. Невизначеність (ineffability) – неможливість віднайти слова, щоб виразити сутність цього роду переживань. 2. Інтуїтивність (noetic quality) – пізнання містичних явищ поза свідомістю. 3. Короткочасність (transiency). На думку автора, тривалість таких явищ – від півгодини до двох годин, після чого вони поступаються місцем буденній свідомості. 4. Бездіяльність (passivity). Містичні прозріння відбуваються поза волею людини, навіть якщо викликати їх штучно (наприклад, стан трансю медіума під час спиритичного сеансу) [58, с. 297].

Відомий релігієзнавець Є. Торчинов стверджує, що визначення слова «містика» в науковій літературі надто нечітке й неоднозначне, використовується в різних значеннях, що створює термінологічну плутанину: це і переживання єдності з абсолютом, і позначення езотеричних ритуалів, і позначення різноманітних форм окультизму на кшталт магії й астрології [169]. Сам дослідник пропонував відмовитися від уживання слова «містика» й оперувати терміном «трансперсональний досвід».

Наукове студіювання репрезентації містичного в літературі має давню історію, особливої активності воно набуло в кінці XIX – на початку XX ст. Причину такої активізації пояснює А. Богданович у розвідці «Мистическія настроенія въ литературѣ иностранной и у насъ» (1896): на його думку, «містичні потяги посилюються в часи суспільної реакції і душевної смуги, в ті перехідні епохи, коли старі боги повалені в порох, а нові ще не встигли зайняти їхні спорожнілі п’єдестали» [17]. Прикметно, що російський критик дещо сплутував поняття декадентства, символізму і містики, а під містицизмом

розумів певного роду захворювання, «душевний заразний мікроб» на кшталт сухот і вважав безплідними будь-які намагання створити видатний твір мистецтва на тему надприродного. Водночас у статті він зробив спробу визначити художні прийоми, використовувані сучасними йому письменниками для творення містичного модусу тексту: специфічний сюжет, у якому йдеться про маргіналізованих осіб; дивні, екстравагантні, неприродні події; звучний, гарний, проте манірний і пихатий стиль; частий мотив смерті і майже відсутній мотив любові [17].

Слідом за В. Джеймсом, крізь призму психіки розглядає феномен містичного переживання представник формальної школи в літературознавстві В. Жирмунський у праці «Нѣмецкій романтизмъ и современная мистика» (1914). Містичне ж автор розуміє в широкому сенсі – це «живе відчуття присутності безкінечного в скінченному» [69, с. 12]. Цікавими є роздуми В. Жирмунського щодо рецепції містичного. На його думку, сприйняття божественного вимагає особливої вдачі у людини, здатності віддати всього себе в пасивному спогляданні, зосередженні на власній душі.

К. Сперджен присвятила ґрунтовну розвідку містицизму в англійській літературі (1913). Містицизм, вважає дослідниця, «може бути описаний як відношення розуму, засноване на інтуїтивному або досвідному переконанні в єдності, тотожності (unity, oneness), однаковості (alikehood) у всьому» [239, с. 8].

Е. Ларкін у статті «Mysticism in Literature» (1967) також традиційно визначає містицизм у вузькому сенсі: як пряме, інтуїтивне переживання Бога через об'єднувальну любов [226]. Поділ містичного досвіду на «Я-Воно» і «Я-Ти» дає змогу Е. Ларкіну диференціювати тексти, створені містиками, у т. ч. візіонерами (Августином, Псевдо-Діонісієм, Терезою Авільською, Хуаном де ла Крусом), від суто фікційних письменницьких текстів Платона, Плотіна, С. Колріджа, В. Блейка, Р. Емерсона та ін.

У виданні «Literaturwissenschaftliches Lexikon» (1997) містика також розглядається в руслі філософії і скоріше у вузькому смислі як «безпосереднє переживання досвіду божественного або трансцендентного, характеризує те,

що виходить за межі повсякденної свідомості й досягнень посереднього розуму. Метою містики є поєднання з абсолютною сутністю буття. Засобами є аскеза, медитація й споглядальність» [227, с. 237].

У вітчизняному літературознавчому й філософському дискурсі містичне традиційно трактувалося переважно як релігійний феномен. Так, І. Франко вказує на ірраціональність, непізнаваність феномена містики, а основною її рушійною силою називає «безмежну любов, увільнену, наскільки на се дозволяла людська вдача, від примішок усього тілесного, любов до бога і до людей» [180, с. 40].

В. Чижевський, досліджуючи містицизм у контексті філософських поглядів Г. Сковороди, вбачає сутність містики у виході людини «поза межі її власного єства та наближення її – в цій або тій формі – до божественного буття: споглядання Бога, злиття з Богом, з'єднання з Богом, „обоження” є форми такого зближення» [187, с. 209]. Солідаризується з ним І. Качуровський: «Містичне почуття – це почуття єдності індивіда з Абсолютом» [91, с. 676]. Дослідник здійснює спробу класифікації жанрів містичної літератури і виокремлює такі три групи: жанри, спільні для більшості літератур (гімн, молитва, заклинання, проклин, присяга); жанри, локалізовані територіально або обмежені певною релігією (єврейський псалом, буддійська джатака, суфійська притча тощо); жанри, обмежені історичними рамками (містична поема, видіння, містерії, міраклі) [91, с. 678]. Слід зауважити, що свої студії І. Качуровський присвятив літературі Середньовіччя, якої і стосується цей поділ, а тому більшість із зазначених жанрів не репрезентовані на сучасному етапі літературного процесу. Хоча ми й не поділяємо позиції літературознавця в аспекті ототожнення містики здебільшого з релігійними мотивами в літературі, але водночас він висловлює думки, що є цінними в контексті нашого дослідження: аналізуючи збірку В. Янева «Життя», а саме звукові повтори у віршах, І. Качуровський припускає, що вони «мають якимось мірою містичний характер, що поет за їхньою допомогою має намір викликати певний релігійно-споглядальний чи, може, релігійно-медитаційний настрій» [91, с. 686]. Отже, йдеться про можливість існування авторської інтенції при творенні містичного і вплив на реципієнта.

Можемо зробити висновок, що для літературознавства ХХ ст. характерне тлумачення містичного у вузькому значенні як такого, що має безпосередній стосунок до релігії, а саме єднання з абсолютном. Проте, як слушно зауважує О. Червінська, не варто абсолютно ототожнювати релігійне відчуття з містичним: «звернення до зображення містичного означає, як не дивно, відчуження від істинних релігійних засад – і навпаки. При тому, що у будь-якому разі мова йтиме про зіткнення земного з потойбічним» [185, с. 20].

Якісні зміни в літературному процесі кінця ХХ – початку ХХІ ст., зумовлені природною реакцією на секуляризацію суспільства, спричинили і зміни в розумінні літературознавцями феномена містичного, яке на сьогодні частіше визначається в широкому значенні. Так, у «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001) М. Яковлев абстрагується від релігійного підґрунтя розглядуваного явища і тлумачить містичне (від грец. *mystika* – таємничі обряди, таїнство) у широкому сенсі: «надчуттєвий спосіб пізнання буття, а також результати цього пізнання. <...> Містика сприймається суб'єктом як реальність, хоча й набуває химерних форм» [109, с. 555]. Форми містичного, як зазначено у статті, бувають внутрішні (сприймаються без зорових вражень) й зовнішні (відчуваються за допомогою зору – видіння). Словникова стаття містить також огляд естетичних форм містичного в історії світової літератури, який, однак, не містить даних про сучасний стан художньої містики, а завершується символізмом (перша половина ХХ ст.).

Нарешті, Ю. Ковалів на сторінках «Літературознавчої енциклопедії» (2007) у лаконічній статті визначає містичне, на наш погляд, не достатньо чітко: «загадкове, таємниче, надприродне, непояснюване. <...> Воно характеризує також проблеми надчуттєвого способу онтологічного пізнання та його наслідків» [113, с. 52]. Як і стаття у згаданій вище «Литературной энциклопедии терминов и понятий», аналізована словникова стаття містить описи внутрішньої й зовнішньої форм містичного досвіду, дані про найвідоміших містиків. Вітчизняному енциклопедичному виданню бракує послідовного опису містичного в українській літературі: згадано лише Івана

Вишенського, Григорія Сковороду та символіста Якова Савченка, а з сучасних письменників – Емму Андіївську.

Тож, на сьогодні те, що явище містичного (зокрема в літературі) гідне дослідницької уваги, у науковому дискурсі майже не викликає сумнівів. Свідченням цього є наукова конференція «Поетика містичного», проведена 2010 р. кафедрою зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, і виданий за її результатами збірник статей, більшість яких – історико-літературного та компаративістичного спрямування. Водночас в українському літературознавстві бракує ґрунтовних теоретичних студій, присвячених цій проблемі, наявні лише праці, що торкаються втілення містичного у конкретних творах. Тому наразі спостерігаємо термінологічну неузгодженість і полісемантичність у спробах дефініювати цей феномен.

Труднощі в окресленні термінологічних меж містичного виникають не тільки у науковців. У свідомості читача, який живе у секулярному світі ХХІ ст., якщо тільки він не є фахівцем із філософії чи релігієзнавства, можуть змішуватися поняття, що підпадають під розуміння містики: езотерика, містицизм, окультизм, магія тощо. Застерігаючи одразу, що наше дослідження не є філософсько-релігієзнавчим, лише наведемо визначення цих понять, що видаються найбільш релевантними й універсальними.

Так, *езотеризм* визначають як форму мислення, що має такі складники: «а) віра в не випадковий зв'язок між видимим і невидимим вимірами космосу; б) стан природи, пройнятої якоюсь божественною присутністю чи життєвою силою; в) концентрація на релігійних переживаннях як на силі, здатній надати доступ до світів і рівнів, що лежать між матеріальним світом і Богом; г) віра в процес духовної трансмутації внутрішньої людини в божественну; д) віра в єднання декількох чи усіх духовних традицій; е) ідея таємної передачі духовних знань» [120, с. 71–72]. В. Вовченко пропонує розуміти *езотерику* як «теоретичний, раціональний опис технології і результатів внутрішнього й зовнішнього досвіду у вигляді таємного знання, а також як особливу форму його передачі від

посвяченого до учня, що при цьому передбачає наявність певного внутрішнього й зовнішнього містичного досвіду у майстра і посвячуваного» [120, с. 33]. Втілення езотеричного (таємного) знання в художній літературі, зокрема призначеній для масового читача, має свою специфіку. З одного боку, текст для читача має виглядати таємничим, незрозумілим, закодованим, і водночас наратор має якимсь чином перевести реципієнта в статус посвяченого, тобто надати код для дешифрування послання.

Містицизм, як і езотеризм, науковці вважають типом світогляду (а також вченнями, концепціями, пов'язаними з містикою); це «сукупність таємних внутрішніх (духовних) практик» [120, с. 37]. А за Е. Андерхілл, *містицизм* – «це мистецтво союзу (union) з реальністю. *Містик* – це людина, яка має досягти цього союзу більшою чи меншою мірою; або яка прагне до цього і вірить, що досягне» [242, с. 2].

Якщо містика передбачає пасивне сприймання, то окультизм і магія у своїй основі мають спробу активної взаємодії з надприродним і перетворення об'єктивної реальності. Так, *окультизм* – «сукупність таємних (недоступних для непосвячених) зовнішніх (релігійних) практик взаємодії з видимим і невидимим світом» [120, с. 37]. *Магія* – «вольові дії, що мають ритуальну природу, здійснені з наміром у той чи інший спосіб змінити сприйманий світ і/чи внутрішній стан оператора (або свідків, або „цілей впливу“) способами, яким не дає пояснення сучасна наука» [78, с. 106]. На відміну від попередніх аспектів надприродного, магія передбачає причинно-наслідковий зв'язок між діями суб'єкта і змінами у світі.

У первісному суспільстві містичне протиставлялося надприродному, оскільки для «пралогічного» (Л. Леві-Брюль) мислення містична сила уявлялась цілком природним явищем. На сучасному етапі розвитку суспільства *надприродне* є світоглядною категорією, що позначає «сфери буття і стану суцього, які сприймаються свідомістю як принципово відмінні від фактів звичної реальності і в межах „поцейбічного“ каузального розуміння непояснювані» [104, с. 193].

При уточненні змісту терміна «містичне» важливим видається також питання співвідношення змісту понять містичного й сакрального. Як визначає в енциклопедії «Культурологія. ХХ век» А. Забіяко, «сакральне (від лат. – присвячене богам, священне) сприймається свідомістю» (так само, як і містичні явища) як «принципово відмінне від буденної реальності й винятково цінне», що не завжди притаманно містичному. «Історично <...> комплекс ідей і почуттів, предметом яких є сакральне, знайшов своє найбільш повне вираження в релігійній духовності» [104, с. 186]. На відміну від короткочасного, за В. Джеймсом, містичного досвіду сакральне у згаданій енциклопедії тлумачиться як реальність абсолютна, вічна й первинна відносно буття. Відповідно, сакральне принципово відрізняється від земного, профанного, і є взірцем для наслідування, містить у собі виразний позитивний компонент.

Сакральне та профанне розглядаються не обов'язково як опозиційна пара. У первинному значенні терміном «*fanum*» означалася процедура освячення місця під святиню, а надалі – й сама святиня. Отже, «*profanum*» – це місце перед святинею, тому й містичне можна вважати за певну передумову сакрального.

Містичне може виражатися по-різному відповідно до змісту духовності: як духовність божественна (любов, світло) і духовність демонічна (зло, тьма). Сакральне в «Словнику української мови» визначається як таке, що «дуже цінують, оберігають» [157, с. 17], отже, можна припустити, що містичне певною мірою наближається до сакрального, має з ним точки перетину. Залежно від рефлексії суб'єкта, його ставлення до власного переживання, а також від позиції реципієнта, містичний досвід може уявлятися як сакральний, якщо має виразно цінний для людини зміст. Підтвердженням цієї тези є напрям «сакральна фантастика» у російській літературній містиці з 90-х рр. ХХ ст. (назву запроваджено Д. Володихінім¹), для якої характерна «впевненість автора в існуванні надприродних сил і їхньому постійному втручанні в життя нашого

¹ Вибором цього терміна Д. Володихін наполягає на принциповій відмінності містики сакральної («сакральної фантастики») і містики, що асоціюється із горором.

світу; боротьба, що відбувається між ними, потребує участі людей, і людина може так чи інакше обирати своє місце у протистоянні. Це означає не тільки „вибір віри”, але також вибір моральний, вибір способу життя і дій» [37, с. 180].

В. Головей, досліджуючи онтологічний статус священного досвіду, говорить про його семантичну близькість, проте не ототожнення з досвідом містичним: «У містичному досвіді онтологічний горизонт трансцендування не уявлюється, не опредметнюється. Це, здебільшого, внутрішній досвід, якому відповідає особлива внутрішня мова (містичну реальність неможливо адекватно передати виражальними засобами), усі внутрішні прояви є своєрідними метафорами, категоріями із есенціального дискурсу внутрішньої реальності, яким притаманне енергійне начало» [41, с. 113]. Відтак, вважає дослідниця, при описі містичного досвіду перевага надається апофатичним засобам вираження.

Як це не парадоксально звучить, але внаслідок специфічності гносеології аналізованого явища, «непізнаваності», «невимовності» феномена містики те, чим саме є містичне в художній літературі, у першу чергу залежить не від іманентних характеристик містики, а від її втілення у творах, рецепції, врешті – об'єкта дослідження. Адже містика (як метажанр літератури), приміром, німецького романтизму кардинально відрізняється від містики, скажімо, Г. Ф. Лавкрафта або від сучасної містики. Наше дослідження присвячене цьому явищу в сучасній українській літературі. Ми пристаємо на думку, що сьогодні «містичне перестає бути способом самовідчуття у світі, трансформуючись на формальний художній прийом» [34, с. 213], а «повсякденне розуміння містичного – це туманно-емоційне уявлення про потойбічне, надприродне, таємниче» [183, с. 10]. Як наслідок, містична література плавно трансформується з релігійної літератури для обраних (посвячених) на літературу масову (популярну, формульну)¹. Містика в сучасній художній літературі, «фікційна містика» як різновид фантастичного є не презентацією досвіду, набутого містиком, а скоріше уявним, ідеальним (у платонівському

¹ Ідеться саме про сучасну художню літературу в Україні, яка виразно секуляризована. В українській літературі попередніх століть виявляємо яскраві ознаки християнської містики, традиції якої і сьогодні зберігають західна і російська література. А східна література продовжує традиції суфійської містики.

розумінні) образом містичного, елементом когнітивної сфери письменника, продуктом його уяви. Більше того, уявлення про містичне у свідомості письменника може не збігатися з уявленням про містичне, явленим читачеві наратором у тексті твору. Як «висловлене дао не є істинним дао», так і літературна містика не є містикою у первісному, вузькому значенні, що зумовлено самою специфікою художньої творчості. Адже література передбачає сприймання тексту читачем за допомогою органів чуття, що суперечить надчуттєвому сприйманню містичних феноменів. Саме тому, аби врахувати можливий обшир тлумачень містичного в текстах, що становлять матеріал нашого дослідження, ми дотримуємося визначення містичного в художній літературі в широкому значенні: як *утіленого у творі за допомогою системи виразально-зображальних засобів надчуттєвого досвіду пасивного пізнання людиною таємного, надприродного й можливості спілкування з ним* [29, с. 59].

Загальнонаукова розмитість змісту феномена містичного спричиняє жанрову невизначеність. Так, О. Ковтун, досліджуючи поетику незвичайного, пропонує розрізняти шість самостійних типів художньої умовності: раціональну (наукову) фантастику, *fantasy*, казкову, міфологічну, сатиричну і філософську (притчову) умовність, які більшою чи меншою мірою пов'язані із жанровими структурами літературної чарівної казки, утопії, притчі, міфологічного, фантастичного, сатиричного роману тощо [94, с. 9]. Літературознавиця припускає синтез цих типів у конкретному творі і можливість внесення коректив до зазначеної схеми у зв'язку з появою у кінці ХХ ст. нових художніх течій. Тож, на нашу думку, цю класифікацію умовності незвичайного варто розширити і додати ще й абсурдистський та містичний різновиди, які набувають поширення в літературі ХХІ ст. і які важко повністю ототожнити з будь-яким із наведених О. Ковтун типів [27, с. 199].

Певно, можна стверджувати, що містичної художньої літератури «в чистому вигляді» на сьогодні в Україні не існує. Зазвичай це суміш кількох метажанрів: пригодницького, детективного, філософського, любовного роману

з домішкою містики (в широкому сенсі). Т. Гребенюк, ілюструючи метажанрову дифузію в містичній прозі, наводить такі різновиди: «містичний трилер» (А. Кокотюха «Нейтральна територія»), «хоррор» (В. Даниленко «Дегустація в будинку з химерами»), «соціально-психологічний роман», «детектив» (Г. Пагутяк «Урізка готика») [46]. А. Гурдуз додає до цього переліку «жіночий містичний любовний роман» (Л. Баграт «Зло», Л. Таран «Дзеркало єдинорога», Дара Корній «Гонимарник») [50]. С. Філоненко до містичного трилера зараховує «День народження Буржуя» Ю. Рогози і «Ключ» В. Шкляра, до містичного (паранормального) любовного роману – «Містичний вальс» Н. Шевченко (також визначає твір як «містичний романс» та «фентезійний любовний роман»), «Відьмине кохання» і «Моя кохана відьма» Ганни Ручай [178]. Д. Дроздовський книгу О. Захарченко «Брат-і-сестра» називає містичним детективом [61], до цього ж різновиду можна зарахувати «Зозулята зими» Дари Корній і Тали Владимірової. Метажанрову дифузію яскраво презентує і «історико-містичний детектив» (за висловом Л. Кицак) «Жертва забутого майстра» Є. Кононенко [92]. Власну містичну повість «Гірки землі» Г. Пагутяк назвала містерією.

Погодимось із думкою О. Червінської, що «містичне, як реально присутній складник свідомості, а, тим більше, творчої свідомості, залежно від авторських жанрових уподобань, може бути наявним компонентом практично якого завгодно жанру» [185, с. 46]. Ця проблема ще має стати предметом спеціального дослідження, оскільки вибір наративних стратегій багато в чому залежить від горизонту сподівань читача, від того, що саме він очікує від обраного жанру.

Дослідники (Р. Лахманн, К. Мзареулов, М. Назаренко, А. Нямцу, Г. Л. Олді, Т. Суворова) традиційно розглядають містику в межах фантастики. Т. Суворова для виокремлення містики пропонує таку характеристику: містична фантастика «змінює уявлення про сутність людини. Природно, що це нерозривно пов'язано з повним переглядом понять про Всесвіт. Відомий нам світ перетворюється на крихтний, малозначущий шматочок. Усі звичні уявлення про реальне вивертаються навиворіт, і більшість людей опиняється, як

мінімум, у ролі сліпців» [162]. Дослідниця наводить такі жанри містики (переважно в російській прозі): популяризаторська містика (пропагує окультні знання), побутова містика (розповідає про вторгнення Іншого в повсякденне життя звичайних людей, які не спроможні йому протистояти; класичний зразок – С. Кінг), пригодницька містика (її персонажі «не дивляться в рот надприродним силам; не мають наміру покірно терпіти те, що вважають поганим; <...> розширюють свій звичний світ, поступово переводять його в інший стан») [162].

М. Назаренко виділяє 8 різновидів фантастичної літератури, поклавши в основу розмежування критерій чудесного: межова зона, «чиста» фантастика, релігійна фантастика, містика, альтернативна історія, наукова фантастика, фентезі, наукова фентезі. Містика, на думку дослідника, є близькою до релігійної і «чистої» фантастики, однак тут «чудесне осмислюється як надприродне, що не має стосунку до релігії». До таких творів літературознавець зараховує книги про духів чи привидів («Кентервільський привид» О. Вайлда), про давні раси (Г. Ф. Лавкрафт), про різноманітну «неміфологічну нечисть» («Темна половина» С. Кінга) [127].

Письменниця Маша Звездецька (нікнейм для блогу, який обрала собі медієвіст, історик мови О. Трофимова) за критерій розмежування обрала успадкування автором традицій або творче їхнє переосмислення: «Фантастика починається там, де автор відходить від традиції, або ж поводить із нею занадто вільно. Якщо вампіри починають перетворюватися на вовків з крилами – це фантастика, якщо упирі ночами встають з могил і пожирають зустрічних перехожих – це містика» [76]. На нашу думку, такий критерій недостатньо обґрунтований, категорично протиставляти фантастику й містику не можна, тим більше, що часто вони набувають синкретичних форм. Так, має рацію О. Горбонос, коли стверджує, що необхідно розрізняти містику і містичну фантастику за міметичністю: «Адже фантастика передбачає цілеспрямоване вигадкування, явну вигадку; містика переживається суб'єктом як достеменна дійсність, хоча вона і набуває найдивніших форм» [43, с. 7].

У популярній літературі часто побутує впевненість, що містика є синонімом страшного, жахливого. Так, А. Зверев, дослідник творчості визнаного майстра жаху Г. Ф. Лавкрафта, стверджує, що обов'язковим елементом сприймання містичного є пробудження страху, викликаного «доторком до чогось загрозливого, загадкового і величного, що реально існує у світі» [77, с. 13]. Слід зауважити, що така містика характерна саме для жанру (метажанру) містичного трилера, проте зовсім не обов'язково викликає страх в інших сучасних творах. Критерій розрізнення перебуває у сфері рецептивної естетики, частково ним може слугувати задум автора викликати відповідну емоційну реакцію, відповідний настрій у читача (саме авторська інтенція, оскільки результат у кожному випадку прочитання конкретним реципієнтом є непередбачуваним). Якщо наратор прагне налякати реципієнта – це література жахів (горор, трилер), якщо здивувати читача, змусити його вагатися в можливості наратованих подій поза фікційною дійсністю – маємо справу із фантастикою та її різновидом – містикою. Щоправда, зустріч із містичним, не пояснюваним, надприродним може налякати сама по собі, адже людина зазвичай боїться невідомого.

Страх, жах як одні з провідних емоцій, викликаних у процесі рецепції художньої прози, зумовлюють спорідненість містики із ще одним літературним явищем – готикою. На думку Н. Букіної, феномен містичного належить до готики, що засвідчують такі його характеристики, як «таємничість, ілюзорність, химерність, надприродність, страх перед невідомим» [21, с. 48]. Водночас не викликає сумніву теза дослідниці, що «готика безпосередньо пов'язана з цими поняттями (містики та містичного – *О. В.*), але вони не тотожні» [21, с. 58]. Варто окремо зупинитися на розрізненні цих двох понять.

У «Літературознавчій енциклопедії» визначаються такі риси готичного роману: «Характерними елементами сюжету були похмурі, містичні демонічні сцени, які відбувалися зазвичай у занедбаних готичних замках із привидами, кровоточивими статуями та портретами, потаємними голосами тощо. Найпопулярнішою фавбулою було відновлення чесного імені незаконно

упослідженого персонажа, яку доповнювали еротичні мотиви та спокуси дияволом; сюжету властиві гострі колізії, тривожне навіювання, поєднане з натяком, інтригою, погонею, діями, що розгортаються часто місячної ночі, іноді під час грози, викликаючи страх, душевне напруження» [112, с. 237]. У розвідці про твір І. Франка «Петрії і Довбушуки» І. Денисюк наводить такі провідні атрибути готичного роману: готичне тло, моторошна атмосфера, авантюризм, покарання зла. Серед похідних рис названо таємничість і містичність. Показово, що в романі І. Франка всі таємниці, що інтригують читача, пояснюються матеріалістично. Єдина містична деталь (сон про чорну руку), яку наратор не пояснює раціонально, на думку І. Денисюка, залишена «для збільшення сюжетної напруги» [57, с. 150].

Відтак, належність твору до готики (традиційної) можна констатувати за наявності специфічного сюжету, похмурого нічного пейзажу; обов'язковим є характерний топос (цілком природний, «поцейбічний» – замки, покинуті будівлі, підземелля) і загальна страшна атмосфера. І саме для навіювання тривоги готика послуговується прийомами, властивими більше для містики – надприродними явищами, божественними або демонічними образами (потойбічними істотами, вампірами, перевертнями). У свою чергу, містична проза може запозичувати готичний набір декорацій (зловісні пейзажі, цвинтарі, замки), щоб сколихнути глибинні страхи людини перед неприродним і невідомим і створити характерний для готики ефект саспенсу. При цьому містичне не повинно пояснюватися раціонально, бо це виключає наявність містичного припущення. Взаємопереплетінням готичної й містичної образності позначений роман Г. Пагутяк «Урізька готика».

Попри таку різноманітність жанрових модифікацій містичного, всі вони повинні мати дещо спільне, вибудовуватися із застосуванням подібних наративних стратегій. Тому в науковому дискурсі наявні своєрідні рекомендації стосовно творення ефекту містичного в тексті. Одні з перших можемо спостерігати у статті В. Скотта «Про надприродне в художньому творі, зокрема, у творах Ернеста Теодора Вільяма Гоффманна», надрукованій 1827 р.

В. Скотт звертає особливу увагу на дві особливості якісної і талановитої прози, здатної збудити у читача емоції, необхідні письменнику. По-перше, це підтримка читацького вагання щодо характеру оповідуваних подій: «Надприродні явища мають зазвичай характер таємничий і невловимий, вони здаються нашій наляканій уяві особливо значними тоді, коли й ми самі не можемо в точності сказати, що ж саме, власне, ми бачили і якою небезпекою це видіння загрожує нам. <...> неясність викладу необхідна, адже саме завдяки її твір наводить жах на читача» [155]. По-друге, це почуття міри і вміле використання деталей: «Збуджувана ним (надприродним – О. В.) цікавість може слугувати могутньою пружиною успіху, але цікавість ця легко меншає при невмілому підході і нав'язливому повторенні. <...> У художньому творі надприродні явища слід виводити зрідка, коротко» [155]. Надміру детальний і старанний опис, зловживання кількістю надприродного, на думку В. Скотта, не тільки не посилює враження, а навпаки, послаблює його.

Так само й філософ і містик В. Соловйов у передмові (1899) до повісті О. Толстого «Упир» наголошує на необхідності викликати читацьке вагання, що є відмінною ознакою істинно фантастичного: це фантастичне «ніколи не з'являється, так би мовити, в оголеному вигляді. Його появи ніколи не повинні викликати примусової віри в містичний сенс життєвих подій, а скоріше повинні вказувати, *натякати* на нього» [159, с. 610].

Г. Ф. Лавкрафт стратегії побудови власних творів називає «правилами, чи стандартами». Письменник обстоює важливість сугестії, здатної підтримувати у читача відповідний настрій: «Саме атмосфера, а не дія є потребою літератури про надприродне. Справді, все, чим тільки може бути чудесна історія, – це яскрава картина певного типу людського настрою. <...> Найпершу увагу слід приділяти витонченому навіюванню – невідчутним натякам і штрихам вибраних асоціативних деталей, які виражають відтінки настроїв і поступово будують розпливчасту ілюзію дивної реальності нереального» [228].

М. Йогансен у вищезгаданій серії літературознавчих розвідок «Як будується оповідання» (1928), аналізуючи містичний твір Г. Веллза

«Недосвідчений дух» («The Inexperienced Ghost»), наводить кілька прийомів «літературної техніки» (по суті – наративних стратегій), що були використані автором: так, на думку дослідника, звичний метод фантастичних оповідань – «давати попереду реалістичну декорацію» [85, с. 437], а вже потім вводити оповідь другого рівня, тобто діяти за принципом «жовтка в яйці» [85, с. 439]. Ознакою «доброго тону», як він вважає, є реалістична концепція, реалістичне пояснення надприродних подій (певно, дався взнаки марксистський ідеологізований підхід у літературознавстві, дотримуватися якого намагався М. Йогансен). Хоча М. Йогансен і наголошує, що предметом його аналізу є передусім «тектоніка оповідання», а не те «вражіння, що воно справляється на читача» [85, с. 436], однак постійно звертає увагу на особливості читацької рецепції твору, зокрема відстежує, як автор створює ефект ненадійної нарації.

Українські російськомовні фантасти Д. Громов і О. Ладиженський (працюють під псевдонімом Генрі Лайон Олді) вважають зразком літературної містики саме твори Г. Ф. Лавкрафта (а також Г. Майрінка і Ф. Кафки). На думку Г. Л. Олді, головне при використанні містичного припущення – не давати пояснення подіям, що відбуваються, і зберігати таємницю: «Коли ви хочете написати містичний твір, навіть якщо читач буде криком кричати на всіх форумах: „Ви розкажіть, що ж там відбувається?!“ – відповідайте: „Не можу!“». Містика – це коли я знаю, *що* відбувається, але не знаю, *як*. Не знаю, *хто* це робить, не знаю, у який спосіб. Спостерігаються й описуються тільки зовнішні ефекти прояву невідомої сили. А як звать силу, ми не знаємо» [128]. Містичне припущення – різновид фантастичного припущення, який базується на відсутності раціонального пояснення оповідуваного. Наратор такого твору припускає, що людина здатна пережити містичний досвід, пізнавати майбутнє, спілкуватися з надприродними силами.

На думку О. Гольник [42], ефект містичного виникає тоді, коли певним художнім прийомом стимулюється архетипна пам'ять і містицизм читача. Досягти цього, вважає вчена, можливо через одночасний показ подій і явищ у двох вимірах – трансцедентному й іманентному, через непояснюваний збіг

подій твору в часі й просторі. Важливу роль при цьому відіграє авторська установка, фактично – авторська інтенція в наративній стратегії.

Останніми роками з'являється все більше публікацій-порадників прикладного характеру, що спеціалізуються на виявленні загальних наративних стратегій, застосування яких має допомогти письменникам-початківцям. Наприклад, Д. Тейлор і С. Коваленко у статті «Трезвий взгляд на то, как писать хоррор сегодня» (де розглядається також і містика) уже традиційно пропонують «тримати читача біля краю», тобто підтримувати читацьке напруження через невизначеність. Також, на їхню думку, потрібно в першу чергу орієнтуватися на запити сучасних читачів, які, обираючи для читання літературу в жанрі жахів або містики, передусім очікують на розваги. «А це означає – їм потрібен швидкий темп і напружене очікування, легке літературне прикрашення і жодних зайвих роздумів про життя в безбожному всесвіті» [170]. З одного боку, такі рекомендації мають сенс, з іншого, далеко не вся сучасна містика є розважальною. Деякі твори, наприклад, філософська містика Г. Пагутяк, потребують, навпаки, вдумливого повільного читання. Навряд чи існує універсальний набір стратегій, що спрацюють у кожному конкретному випадку рецепції містичного твору.

Містичний елемент повинен виконувати структуротвірну функцію, бути настільки невід'ємною частиною тексту, що «ви не можете видалити його, не зруйнувавши історію», – йдеться у пораднику К. Карпентер «Вступ до написання паранормального роману з елементами надприродного» [216].

Ще одна порада при написанні містики – використовувати контраст двох світів – звичної реальності і потойбічного: «Світові містики необхідні:

- сіра і вульгарна буденність – так елемент чужорідного проявиться яскравіше. Буденність – це життя героя, яким живе більшість людей: будильник, робота, колеги, втома і самотній вечір на дивані <...>. Чим більше таких деталей, тим яскравіший містичний елемент;

- спочатку – буденність, потім, через главу-другу – містика. Читач повинен повірити у буденність, щоб потім злякатися;

- містика повинна втручатися в буденність поступово: спочатку погані передчуття і чорні коти дорогою на роботу, потім – дивні сни, а потім – привид у дзеркалі. Привид у дзеркалі у першому ж рядку – це нудно і нестрашно;

- сторону містичного світу також необхідно показати, хоча б міськими/сільськими легендами, бабусиними казками або родинними „скелетами у шафі”» [144]. Як бачимо, мета наративної стратегії полягає в тому, щоб розважити читача, підтримувати його інтерес та інтригу, а вже потім «налякати». Крім того, автори радять використовувати прийом пролепсису (віщі сни, прикмети тощо), аби заздалегідь створити у реципієнта відповідний настрій.

Наведені прийоми асоціюються із поняттям літературної формули, концепція якої запропонована Дж. Кавелті у книзі «Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture» («Пригода, таємниця та любовна історія: формульні оповіді як мистецтво та популярна культура», 1976). Формульні наративи, на його думку, це «індивідуальні версії загальної моделі, обмеженої набором правил» [86]. Ця загальна модель є поєднанням «культурних символів, тем і міфів з більш універсальними літературними архетипами» [86]. Виходячи з логіки Дж. Кавелті, наратив про вампірів або привидів може бути такою формульною літературою. Науковець наводить три літературні прийоми, що найчастіше використовуються формульними письменниками: напруга (саспенс, необхідний, щоб збудити у читача тимчасове відчуття страху і непевності щодо персонажа), ідентифікація з головним персонажем (персонажами) і творення дещо модифікованого, уявного світу [86]. Формула, як і наративна стратегія, має мету впливу на читача: зазвичай це розвага, втеча від реальності (ескапізм) і створення напруження.

Отже, можемо стверджувати про еволюцію наукових уявлень про містичне від вузького суто релігійного – як єднання з Богом (абсолютом) до широкого – як спілкування з чимось непояснюваним, надприродним. На сьогодні фікційна містика перестала бути літературою для посвячених, все частіше стає формальним прийомом у літературі популярній. Спільним для художніх творів із містичним модусом є введення фантастичного фактора, який

не отримує логічного пояснення. На думку дослідників, аби досягти мети наративної стратегії творення містичного, варто використовувати засоби, що створюють читацьке вагання й напруження.

Висновки до розділу 1

Сучасний літературознавчий дискурс виявляє значний інтерес до комунікативного боку нарації, зокрема до рецепції читачем присутніх у тексті маркерів, що дають змогу адекватно інтерпретувати художній твір. Такий процес керування читацькою інтерпретацією корелює із поняттям «наративна стратегія».

Стратегічний характер творення фікційного наративу відзначено багатьма науковцями: представниками школи рецептивної естетики (Г. Р. Яусс, В. Ізер) і лінгвістами (Т. ван Дейк). Більшість сучасних російських дослідників наративу (А. Агратін, Г. Жилічева та ін.) спирається на концепцію В. Тюпи, який розуміє наративну стратегію як єдність трьох елементів – референтної компетенції автора, креативної компетенції наратора і рецептивної компетенції адресата. Серед інших концепцій наративної стратегії – тлумачення цього поняття як сукупності прийомів організації оповіді (наративних технік), що включає часовість, голос, фокалізацію, стиль і надійність (Дж. Фелан, В. Бут). Більш поширеним у науковому дискурсі є підхід до розуміння означеної проблеми, що передбачає увагу передусім до авторської інтенції та впливу на реципієнта індиціальних знаків, наявних у тексті, задля досягнення певної мети, а також урахування потенційної читацької співтворчості (С. Байкова, Дж. Вільямз, К. Еконен, О. Ковальов, М. Моклиця, Л. Мацевко-Бекерська, В. Остапчук, О. Палій, Дж. Прінс).

За основу до розуміння наративної стратегії взято телеологічний підхід, що передбачає наявність авторської мети (інтенції), серед інших ознак простежуються процедурність творчості, її системний і селективний характер, наявність засобів для досягнення необхідного ефекту, врахування специфіки

об'єкта повідомлення. Наративна стратегія – це процес вибору й комбінування способів і прийомів організації оповіді, спрямований на досягнення певного художнього ефекту (авторська інтенція) й базований на уявленнях автора про читача його творів та про особливості читацької рецепції тексту.

При виявленні й аналізі наративних стратегій творення містичного спираємося на базові ознаки наративності – подієвість і темпоральність, а також на запропоноване М. Флудернік поняття досвідченості.

Відокремлюємо внутрішньотекстову наративну стратегію й екстратекстову авторську (письменницьку) стратегію, що має за мету успішний маркетинг книги.

Комунікативна природа художнього твору передбачає наявність моделі «відправник – отримувач». У проаналізованих наративних моделях, обґрунтованих М. Бахтіним, В. Шмідом, Ж. Женеттом, акт комунікації набуває трикомпонентного вигляду «наратор (оповідач, розповідач) – художній світ – наратор («зразковий» читач)». До основних наративних інстанцій наративної стратегії належать біографічний автор, імпліцитний автор, наратор, реальний читач, «зразковий» читач.

Реальний (біографічний) письменник не є тотожним імпліцитному (абстрактному) авторові й нараторові, на чому наполягають М. Бахтін, В. Бут, Ж. Женетт, М. Йогансен, М. Фуко, С. Четмен, В. Шмід. Реальний автор не є містиком у вузькому розумінні, проте в основі його світосприйняття часто лежить містицизм.

Наративна стратегія творення містичного здатна реалізуватися в повному обсязі за умов, якщо наративна інстанція адресата відповідає критеріям, заявленим конкретним письменником. Модель «зразкового» читача творів, що становлять матеріал дисертації, передбачає обізнаність із літературним контекстом і розвинутий інтелект.

Наукові концепції щодо тлумачення містичного (у широкому й вузькому значенні), а також утілення містики в літературі зазнали суттєвих змін упродовж XIX–XXI ст. Традиційне уявлення про літературну містику у

вітчизняному науковому дискурсі (І. Франко, В. Чижевський, І. Качуровський), а також у західній науковій думці (В. Джеймс, Е. Ларкін, К. Сперджен) спиралося на вузьке трактування містичного переважно в релігійному ключі – як єднання з Богом. Проте в сучасній українській літературі містичне як різновид фантастичного метажанру вже не розглядається крізь призму релігії, не є презентацією релігійного екстазу, містичного досвіду, а постає фікційним образом містичного, що внаслідок секуляризації свідомості та наявного розмаїття метажанрів (містичний трилер, містична любовна історія (роман), містичний детектив, пригодницька містика тощо) набуває щоразу іншої форми і змісту. Крім того, у свідомості реципієнта часто побутує змішування містики з дотичними явищами – сакральним, езотерикою, магією, окультизмом тощо. Містика передбачає пасивну рецепцію феноменів, які не можна пояснити раціонально, а магія й окультизм спрямовані на активну роль людини в перетворенні об'єктивної дійсності. Звідси, містичне припущення – один із різновидів фантастичного припущення, який базується на відсутності раціонального пояснення оповідуваного.

Врахування можливого обширу тлумачень містичного в досліджуваних текстах зумовило визначення містичного в літературі в широкому значенні: як утіленого у творі за допомогою системи виражально-зображальних засобів надчуттєвого досвіду пасивного пізнання людиною таємного, надприродного й можливості спілкування з ним. Варто розмежовувати містику й жахи, містику й готику, попри спільну емоцію страху, викликаного у процесі рецепції таких творів.

Різноманітні жанрові модифікації містичного мають бути об'єднані подібними наративними стратегіями. Більшість дослідників містичного в художній літературі (В. Скотт, В. Соловйов, М. Йогансен, Г. Ф. Лавкрафт, Г. Л. Олді та ін.) єдина в тому, що стратегія провокування читацького вагання й напруження виявилася найпродуктивнішою і залишається актуальною й досі. Цю та інші наративні стратегії буде розглянуто в наступних розділах на прикладах конкретних творів.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ЗАСОБИ У СТРУКТУРІ НАРАТИВНОЇ СТРАТЕГІЇ ТВОРЕННЯ МІСТИЧНОГО

2.1 Теорія міжтекстової взаємодії у її зв'язках із наративними студіями

Першою стратегією творення містичного є залучення інтертекстуальності – принципу побудови тексту, в основі якого лежать відношення, що виникають між даним текстом та іншими текстами, які він цитує, переписує, поглинає, продовжує або взагалі трансформує і через які стає зрозумілим [235, с. 46]. Ця стратегія передбачає особливу увагу до такої наративної інстанції, як читач.

Явище інтертекстуальності перебуває в полі пильної уваги вчених з 60-х рр. ХХ ст. Польський літературознавець Р. Нич зазначає, що ще в часи античності закладено основи теорії наслідування і впливу; передумови таких явно інтертекстуальних явищ, як центон, попури, пародія, травестія, контрафактура, пастиш, колаж, монтаж тощо спостерігаються ще до ХХ ст., однак «деякі з його особливостей (і конкретних форм розуміння), безсумнівно, пов'язані з перетворенням модерністського й постмодерністського мистецтва й літератури (від межі ХІХ–ХХ ст. і до теперішнього часу), а також з еволюцією теоретичної рефлексії, яка здійснюється поступово, але особливо інтенсивною стала на рубежі 60–70-х рр. ХХ ст.» [231, с. 155]. Хоча інтертекстуальність й отримала статус одного з визначальних понять сучасної теорії літератури, однак на сьогодні відсутнє цілісне дослідження, яке б узагальнило наявні теорії про зміст міжтекстової взаємодії, специфіку її вияву, надало б чіткі дефініції окремих понять. Так, наразі немає єдиної думки щодо визначення поняття «інтертекстема», що зумовлює потребу подальших наукових студій над термінологічним апаратом.

Запропоноване у 60-х рр. ХХ ст. французьким літературознавцем Ю. Крістеву поняття інтертексту швидко стало необхідним складником наукового аналізу в численних літературознавчих розвідках. Ю. Крістева сформулювала це поняття, переосмислюючи праці М. Бахтіна про діалогізм літературних форм. Проте задовго до появи наукових праць М. Бахтіна і Ю. Крістеві вже існувало уявлення про те, що жоден текст не може бути написаний без наслідування попередніх текстів, без урахування літературної традиції. Інтертекстуальність – «це пристрій, за допомогою якого один текст перезаписує інший текст» [150, с. 48], а інтертекст – «уся сукупність текстів, що відобразилась у цьому творі, незалежно від того, чи співвідноситься він із твором *in absentia* (наприклад, у випадку алюзії), чи включається в нього *in praesentia* (як цитата)» [150, с. 48].

Попередній текст (первинний текст, текст-джерело, претекст) може виконувати функцію прецеденту. Прецедентний текст (термін запропонований Ю. Карауловим у праці 1987 р. «Русский язык и языковая личность») є винятково значущим як для окремої особистості, так і для значної кількості осіб, формується із загальновідомих релігійних текстів, а також із шедеврів світової та національної культури, що стали хрестоматійними. З огляду на це, прецедентні тексти мають більший потенціал для створення інтертекстом, оскільки, навіть будучи немаркованими, імпліцитними, легко впізнаються реципієнтом. Під інтертекстемою розуміємо, за К. Сидоренком, «міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту – граматичної (морфемно-словотвірної, морфологічної, синтаксичної), лексичної, просодичної (ритміко-інтонаційної), строфічної, композиційної, – втягнений до міжтекстових зв'язків» [154, с. 143]. Інтертекстуальність не є нововідкритим феноменом, проте дає змогу по-новому аналізувати форми імпліцитного й експліцитного співіснування двох текстів. Інтертекстуальність робить нечіткими межі двох текстів, унаслідок чого твір позбавляється завершеності, закритості.

Продовжувач ідей Ю. Крістеві Р. Барт, займаючись проблемою інтертекстуальності, розглядає її в контексті філософії постструктуралізму, де

поняття «текст» уживається широко, як загальнокультурне явище, не прив'язане виключно до літературних творів. Текст – це знакова система, що несе в собі інформацію: це і твір, і явище культури, і соціальний феномен, і людина тощо. На думку Р. Барта, «будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш чи менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури й тексти культури теперішньої; будь-який текст – це тканина, зіткана із цитат, що були у вжитку. До тексту проникають і зазнають там перерозподілу уламки різних кодів, вислови, ритмічні моделі, фрагменти соціальних мов тощо» [цит. за 150, с. 53].

Поняття інтертекстуальності слід відмежовувати від дотичного феномена літературної традиції. І. Набитович дає таке визначення: «Літературна традиція – це динамічний процес на діяхронічному рівні змін та пристосування тих чи інших елементів культури до певних мистецьких інтенцій та завдань в турбулентному просторі зміни епох, течій та напрямків» [125, с. 68]. При цьому науковець, думки якого суголосні ідеям авторів перших праць із теорії інтертексту, розмежовує традицію та інтертекстуальність, визначаючи другу як процес «синхронічної взаємодії різних текстів, своєрідний перегук рівноправних текстів, навіть якщо між текстами – віки», і цей процес не має нічого спільного з дослідженням джерел [125, с. 68]. Дійсно, літературознавці, які застосовували інтертекстуальний підхід до аналізу текстів, цікавилися не стільки ідентифікацією прецедентного тексту, скільки тими функціями, які виконує інтертекст, і реакцією на нього реципієнта. Ю. Крістева і Р. Барт полемізували із традиційною «теорією джерел» і намагалися відмежуватися від самої ідеї «філіації та впливу» [150, с. 75]. Ми ж погоджуємося із думкою Н. П'єге-Гро, що виявлення впливу традиції в літературному творі цілком піддається аналізу за допомогою інтертекстуального підходу: «Аналіз того, яким чином конкретний твір підключається до певної традиції, відтворюючи, але водночас видозмінюючи та піддаючи забуттю ті чи інші джерела, дає можливість показати, що сукупність цінностей, спільних для певної епохи, вимагає нового прочитання інтертексту і пояснює його нові різновиди» [150,

с. 80]. Крім того, хоча згадані теоретики тексту й заперечували роль автора, для нас важливо брати до уваги авторську інтенцію, адже саме вона є складником наративної стратегії.

Дотичним до поняття інтертекстуальності є також поняття культурного коду. За твердженням Ю. Лотмана, культура являє собою «колективний інтелект» – простір, у межах якого зберігаються й актуалізуються деякі спільні тексти. Актуалізація й деактуалізація текстів у культурі має «синусоїдно-хвилеподібний характер» [115, с. 128] – найбільш простий вид зміни культурного «забування» й «пригадування» [115, с. 201]. На думку науковця, «руйнування текстів і перетворення їх на матеріал створення нових текстів вторинного типу – від побудови середньовічних будівель зі зруйнованих античних до створення сучасних п'єс „за мотивами” Шекспіра – теж частина процесу культури» [115, с. 153].

Перш ніж говорити про інтертекстуальний характер української містичної прози й репрезентацію в ній різних кодів, варто уточнити співвідношення понять «інтертекстема» й «культурний код». Як стверджує Ю. Шатін, ці поняття становлять єдність протилежностей: культурний код являє собою повне зрощення із засвоєною раніше чужою мовою і перестає сприйматися як цитата. «Інтертекст, навпаки, завжди сприймається як гра з чужим словом – чуже на місці свого. Свій текст у цьому випадку стає фоном інтертексту, а сам інтертекст – повідомленням про конкретний факт звернення до іншої художньої моделі. <...> Інтертекст потребує коментаря, культурний код – інтерпретації» [189, с. 213]. Інтертекстуальність може виражатися не тільки експліцитно (у вигляді маркованої цитати із зазначенням джерела запозичення), але й імпліцитно, у вигляді алюзії, ремінісценції, що потребуватиме певного трактування, з'ясування функцій інтертекстеми. М. Руденко поєднує поняття «інтертекстема» й «культурний код» і досліджує «кодову інтертекстуальність», цитуючи дефініцію І. Арнольд: «Кодовими називаються „включення іностильової специфічної лексики чи, рідше, граматичних форм, характерних для тих чи інших функціональних стилів. Ці елементи асоціюються з тими

ситуаціями, середовищем і типами текстів, де вони зазвичай вживаються і з якими пов'язані» [152, с. 236]. Така «аглотинація» двох понять видається нам цілком слушною: в цьому випадку інтертекстуальність постає феноменом, а кодовість – атрибутом, однією із функцій феномена, здатністю інтертекстами містити явний або ж прихований код.

Про кодування йдеться й у визначенні «тексту в тексті», яке дає Ю. Лотман: «це специфічна риторична побудова, за якої відмінність у закодованості різних частин тексту робиться виявленим фактором авторської побудови й читацького сприйняття тексту. Переключення з однієї системи семіотичного усвідомлення тексту на іншу в якомусь внутрішньому структурному рубежі становить у цьому випадку основу генерування смислу» [115, с. 155]. На думку науковця, така нарративна організація твору акцентує увагу на ігрових моментах, вияскравлює підвищену умовність, приховані смисли – іронію, пародію, театральність.

Художнім феноменом, що перебуває у безпосередньому зв'язку із інтертекстуальністю, є інтермедіальність – взаємодія знакових систем різних видів мистецтва. Теоретик мистецтва Н. Тишуніна розмежовує інтертекстуальність та інтермедіальність, визначаючи «медіа» як канали художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтв. Інтермедіальність для дослідниці – це «особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, що ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв» [166, с. 153]. Прецедентним текстом для явища інтермедіальності в літературі може поставати театр, музика, скульптура, живопис, архітектура, кіномистецтво тощо. Твір, що містить включення елементів інших видів мистецтв, перестає бути гомогенним і створює додаткові можливості для інтерпретації реципієнтом. Процес сприймання такого літературного твору зумовлює кореляцію у свідомості читача вербальних, візуальних, аудіальних знаків тощо.

У науковому дискурсі досі не запропоновано власного терміна для дефініювання одиниці конкретної реалізації взаємодії різних мистецтв у

літературному творі, що породжує варіативність її визначень: на означення подібного феномена в різних джерелах спостерігаємо *інтермедіальність*, *інтертекстема* з уточненням прецедентного виду мистецтва (наприклад, «музична *інтертекстема*»), *прецедентний феномен*, *одиниці-носії інтермедіального зв'язку*. З огляду на це, вважаємо за доцільне запропонувати, за аналогією до інтертекстеми, термін *інтермедіатема*, під яким слід розуміти конкретну текстову реалізацію інтермедіального коду [25, с. 282]. Відповідно, залежно від прецедентного виду мистецтва, можемо виокремити музичну інтермедіатему, театральну, живописну тощо. Оскільки, за Р. Бартом, будь-який твір мистецтва – це Текст, то в такому розумінні інтермедіатема охоплюється інтертекстемою як транспозицією однієї знакової системи в іншу.

Хоча будь-який твір має інтертекстуальний характер, все ж таки можна розрізняти ступені й модифікації інтертекстуальності. На сьогодні простежується неузгодженість думок учених і щодо різновидів конкретної текстової реалізації інтертекстуального коду. Так, російська дослідниця Н. Фатєєва пропонує класифікацію, що базується на типології Ж. Женетта: цитатність (цитати, алюзії, центонні тексти), паратекстуальність (відношення тексту до свого заголовка, епіграфа), метатекстуальність (інтертекст-переказ, дописування «чужого» тексту, мовна гра з претекстами), гіпертекстуальність (осміювання та пародіювання), архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв'язок текстів, та інші моделі інтертекстуальності, зокрема інтертекст як троп чи стилістична фігура, інтермедіальні тропи чи стилістичні фігури, звуко-складовий і морфемний типи інтертексту та запозичення прийому [174, с. 120–160].

Наратолог М. Баль пропонує терміном «інтертекстуальність» позначати лише такі випадки міжтекстової взаємодії, у яких можна легко простежити претекст (цитатність, за Ж. Женеттом), наприклад, мовлення Дон Кіхота, що складається із суцільних уривків прочитаних ним книг. Менш виразно марковані типи М. Баль вважає за доцільне номінувати терміном «інтердискурсивність» [212, с. 65].

М. Шаповал спирається на вузьку модель маркованої інтертекстуальності, що передбачає її впізнаваність, наявність авторської інтенції та врахування креативної й рецептивної компетенцій читача, і пропонує власну таксономію інтертекстуальних елементів: 1) відношення співіснування у семантичних (мотиви, персонажі, образи, сюжети, колаж), стилістичних (цитати, алюзії, ремінісценції, плагіат, центон) та кодових (топоси, крилаті слова) формах; 2) відношення деривації (запозичення прийому, парафраза, наслідування, пародія, травестія, стилізація, пастиш) [188, с. 15].

На думку Н. Беляєвої, інтертекстуальні параметри найкраще піддаються аналізу за методикою польського літературознавця М. Гловінського, який опонує Ж. Женетту й обстоює потребу в поєднанні «інтертекстуальності та гіпертекстуальності як варіантів однотипного зв'язку між текстами», а також пропонує «виключення „паратекстуальності” з показників транстекстуальності, оскільки тут немає жодних реляцій між текстами» [13, с. 59]. Погоджуючись із ототожненням інтертекстуальності та гіпертекстуальності, вважаємо, що паратекстуальність у сенсі «відношення тексту до епіграфа» все ж таки варто розглядати в парадигмі міжтекстової взаємодії, оскільки епіграф певним чином «прищеплюється» до тексту й органічно асимілюється ним, маючи при цьому всі формальні ознаки «інакшості» – розташування перед текстом зверху праворуч, вказівку на джерело (переважно) [24, с. 100].

Слід зазначити, що й інші польські вчені схильні полемізувати із класичною постструктуралістською концепцією інтертекстуальності. Так, З. Мітосек вказує на занадто вільне трактування Ю. Крістєвою положень М. Бахтіна про діалог, відсутність однозначного поняття інтертексту тощо. Польська дослідниця пропонує розрізняти дві концепції інтертекстуальності: глобальну (неусвідомлену) та обмежену (свідому). Глобальна інтертекстуальність нівелює авторську інтенцію до рівня звичайного мовного досвіду, інтертекст при цьому розуміється як культурний контекст, у якому існує будь-яка людина. «Письменство, література розглядається як особлива концентрація цього контексту, цікава тим, що вона зафіксована та піддана дослідницькому

осмисленню» [121, с. 349]. Друга, обмежена інтертекстуальність, на думку З. Мітосек, набагато продуктивніша, оскільки в цьому випадку йдеться про «обігрування текстів, стилів, поетик, яке зумовлює семантичні ефекти, пов'язані з подвійним мовленням: з діалогом, повторенням, імітацією й залученням того, що вже було сказане й що існує в мистецькій та культурній традиції як поле безнастанних співвіднесень та застосувань» [121, с. 350]. На нашу думку, і свідоме, й неусвідомлене залучення інтертекстуальності може функціонувати як елемент наративної стратегії (стадія селекції та комбінування). Марковані інтертекстеми (цитати з відповідним пунктуаційним оформленням, епіграфи, прецедентні імена), зрозуміло, є усвідомленими імпліцитним автором, що дає підстави сприймати таку інтертекстуальність як інтенційну. Що ж стосується інтермедіатем, алюзій і ремінісценцій, їхня інтерпретація як наративної стратегії (усвідомленої автором) також можлива, але за умови, якщо інтерпретатор є «зразковим» реципієнтом, зануреним у загальнокультурний контекст, для якого джерело запозичення є очевидним.

Вітчизняний науковець П. Іванишин розглядає інтертекстуальність у рамках національно-екзистенціальної теорії у двох аспектах: з точки зору будови літературного твору та крізь призму теорії літературного процесу. На його думку, в межах першої теорії можуть досліджуватися «міжтекстові співвідношення літературних творів (цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання тощо чужих творів) чи стилізація – пряме наслідування чужих стильових властивостей і норм» [81, с. 58]. Літературний процес дає змогу простежити «внутрішні чинники літературного розвитку: відштовхування, запозичення, наслідування, пародіювання, епігонство, імітація, цитування, репродукція, ремінісценція, парафраза, натяк, варіація, суперництво, концентрація, розпорошення та ін.» [81, с. 58].

Для нашого дослідження будемо користуватися класифікацією Ж. Женетта, проте у її спрощеній формі (цитатність, паратекстуальність, метатекстуальність), долучивши до неї автоінтертекстуальність як «діалог» (полілог) нараторів у різних творах одного автора. Відповідно, використання

цитатності (паратекстуальності, метатекстуальності, автоінтертекстуальності тощо) будемо вважати окремими аспектами (прийомами, техніками) інтертекстуальної наративної стратегії.

Феномени інтертекстуальності й інтермедіальності зумовили появу значної кількості літературознавчих праць, присвячених дослідженню цього феномена, зокрема, й у текстах, що є матеріалом нашого аналізу. Значну увагу вітчизняні літературознавці приділяють «патріархові» української літератури В. Шевчуку. Як відомо, елементи інтертексту є потужним засобом увиразнення оповіді в його прозі й свідчать про творче опанування ним традиції; автор сам стверджує, що живе здебільшого у світі літературних традицій попередніх епох. У першу чергу, це стосується його історичних творів. Письменник щедро вплітає в тканину наративу біблійні легенди, агіографічні твори, «Києво-Печерський патерик», мотиви творчості українських авторів епохи Бароко, зокрема Г. Сковороди. Наявність цієї риси ідіостилю В. Шевчука констатовано у працях таких науковців, як Н. Козачук [98], І. Приліпко [148], О. Карпова [88], О. Гриценко. Останній порівнює тексти В. Шевчука з «клаптиковою ковдрою»: «із шматочків, уламків, фрагментів створюється щось нове й цілісне» [49]. Цей майже хрестоматійний вислів О. Гриценка перегукується із наведеною раніше не менш хрестоматійною тезою Р. Барта, що «будь-який текст – це інтертекст» [цит. за 150, с. 53]. На інтертекстуальність як ознаку сучасної української історіоцентричної прози вказує і З. Шевчук у дисертації, присвяченій засобам моделювання історії. За словами дослідниці, В. Шевчук застосовує «здебільшого непародійні посилання на сакральні, визначні культурні тексти з метою сформувані хоч і вторинний, але також визначний текст» [199, с. 9]. Гоголівський («антигоголівський») інтертекст проаналізувала у творах В. Шевчука Н. Бедзир: на її думку, у «Домі на горі» автор веде своєрідну полеміку з М. Гоголем, інтертекст у цьому випадку актуалізований у прийомах деконструкції [11, с. 132]. Історична проза В. Шевчука в інтертекстуальному аспекті стала предметом аналізу Н. Беляєвої, яка зіставила її з творами Х. Л. Боргеса, Т. Гофмана, Г. Майрінка та К. Гоцці [13]. Серед нових розвідок

варто відзначити ґрунтовну моноґрафію Г. Косаревої [101], присвячену дослідженню художньої рецепції давньоукраїнських літературних пам'яток в історичній белетристиці письменника, зокрема в романах «Три листки за вікном» і «На полі смиренному» в контексті жанрового літературознавчого канону. Попри значну увагу дослідників до феномена інтертекстуальності у творчості В. Шевчука, спостерігаємо прогалини в аналізі міжтекстових зв'язків його прози із езотеричними та містичними претекстами, що зумовлює потребу спеціального дослідження.

В останні роки з'явилися праці, присвячені міжтекстовій взаємодії прози Г. Пагутяк із творами вітчизняної та світової літератури. Так, І. Біла дослідила інтертекстуальні та автоінтертекстуальні зв'язки у творах Г. Пагутяк [14]. На думку Н. Козачук, деякі твори авторки («Лялечка і Мацько», «Господар», «Компроміс», «Радісна пустеля») теж організовані за принципом «клаптикової ковдри» [95]. С. Бородіца зосереджує увагу на ориґінальності наративу Г. Пагутяк, що забезпечується, зокрема, включенням кодів українського фольклору й наданням йому особливого містичного звучання [19]; О. Карабльова і Т. Тебешевська-Качак постулюють ремінісцентну залежність творів авторки від тексту Біблії [87; 164].

Проза В. Даниленка, на нашу думку, є яскравим прикладом взаємодії різних текстів і синтезу мистецтв. Наявність інтермедіатем та інтертекстем у його прозі свого часу констатували Я. Поліщук [146], І. Давиденко [51], О. Бровко. Так, О. Бровко стверджує, що новели в романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» організовані за принципом барокового контрапункту: цей твір – «рамкове поєднання оповідей в оповідах, що мають характер геральдичної конструкції, через які, як через лабіринт, герой проходить до містичної розгадки, якою є його смерть» [20, с. 37]. Та й сам автор в інтерв'ю визнає інтертекстуальний характер одного зі своїх творів, адже «зразковий» читач-інтелектуал, занурений у літературний контекст, повинен «розібратися в його (твору – *О. В.*) алюзіях, контекстах та інтелектуальних пастках» [111, с. 10].

Відповідно до завдань цього дослідження й визначених нами принципів добору ілюстративного матеріалу, в дисертації буде поінтерпретовано ті інтертекстеми й інтермедіатеми у творах В. Шевчука, Г. Пагутяк і В. Даниленка, що досі не були об'єктом нарративних студій і можуть розглядатися як складники нарративної стратегії творення містичного.

2.2 Інтертекстуальність та інтермедіальність як засоби організації читацького сприймання творів В. Даниленка

Розглянемо інтертекстуальні й інтермедіальні маркери в оповіданнях збірки В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа» як елементи нарративної стратегії творення містичного модусу тексту та з'ясуємо їхні функції в організації читацького сприймання.

Назва оповідання В. Даниленка «Черемхова віхола» викликає у читача, в першу чергу, зорові асоціації. Героїня твору, хвора дівчина Юлія, уві сні гуляє схилами яру біля лікарні. Автор описує пейзаж, щедро використовуючи колористичні деталі: «жовтіли зарості курячої сліпоти», «повзали червоні дерев'яні клопи і мурашки», «білий хорт» [53, с. 30], «засмагали на сонці білі люди», «із висолопленим фіолетовим язиком нишпорив по схилах вогнистий чау-чау», «з-під торішнього листя виткнулися анемони, наче хто розсипав великі сніжинки, над якими тріпотіли червоні метелики» [53, с. 31]. Серед кущів черемшини Юлія зустрічає молодого хлопця в білому – нареченого черемхової віхоли. На руці у хлопця перстень «котяче око» – біло-блакитного кольору. У першій частині оповідання переважають біло-блакитні, «лікарняні» фарби (які в читача асоціюються з містичним спокоєм, переходом в іншобуття), і сама Юлія, прокинувшись, думає, що то до неї приходила смерть.

Сон Юлії стає відомий батькові дівчини, і він наймає актора, щоб утілити сон у життя. Героїня зустрічається з «нареченим черемхової віхоли» в реальності, вірить в одужання, почувається краще, проте, дізнавшись, що ця зустріч зовсім не містична, а спланована батьком, втрачає сенс життя і згорає за

десять днів. «— Тату, тату, – сумно подивилася, як лютує за вікном завірюха, – ти можеш купувати дорогі автомобілі і найняти актора Сашу, але навіть ти не зможеш відкупити мене від смерті» [53, с. 40].

«Черемхова віхола» – назва цитатна. М. Лаврусенко, досліджуючи жанрово-стильові особливості цього оповідання, зазначає, що В. Даниленко написав його під впливом однойменної пісні у виконанні І. Шинкарук [105, с. 173]. Читач, обізнаний із її творчістю, одразу має відчутти інтертекстуальний та інтермедіальний зв'язок між двома цими творами: «Пахне вітер черемшиною, // Вечір лагідний і добрий, // Золотою горошиною // Вечір котиться за обрій. // Де рука в руці ходили ми // Від смеркання до світання, // Там садами білокрилими // Відцвіло моє кохання» [203].

Наявність у тексті оповідання імпліцитних інтертекстом та інтермедіатом створює ефект незавершеності твору й практично безмежну кількість варіантів його рецепції. Припустимо, що введення В. Даниленком у текст інтермедіатом «Черемхова віхола» є наративною стратегією, зумовленою певною інтенцією автора. Фатична (встановити на самому початку сприймання довірливі стосунки з читачем) і прагматична (створити у реципієнта мелодраматичний настрій) функції інтермедіатом будуть здійснені, якщо адресат співвідносить метафору з піснею. Якщо у зазначеній функції відсутня змінна «зразковий читач» (читач не знайомий із піснею), то назву оповідання можна розглядати не як інтермедіатом, а як метафору, що несе суто естетичне навантаження, отже, інтермедіальна стратегія не реалізується. Таким способом, проте, буде реалізовано інший варіант сприймання цього твору: на початку оповідання на перший план виходить містичний підтекст (такий модус формується сном Юлії). Немістична кульмінація «розчаровує» і головну героїню, і читача.

Часто претекстуальним джерелом для розгортання інтертекстуальних наративних стратегій у В. Даниленка постає міфологія – як антична, так і національна. Н. Козачук визначає включення в наратив елементів міфологічних образів і сюжетів як одну із рис інтелектуальності художньої літератури [97, с. 3]. І. Давиденко у розвідці про збірку В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа»

стверджує, що письменник настільки перетворює античні міфи, що претекст стає майже невпізнаваним, традиційні схеми творення сюжетів значно видозмінюються: «Більш слушно говорити про індивідуально-авторську міфотворчість, засновану на підсвідомому використанні легендарно-міфологічного матеріалу в поєднанні з художньою вигадкою» [51, с. 104]. Проте, на нашу думку, таке оперування художніми засобами, у тому числі й залученням інтермедіатом до власного тексту, може бути цілком усвідомленим елементом наративної стратегії.

У сюжеті оповідання «Посмішка Савула» І. Давиденко вбачає трансформований міф про Пігмаліона. Насправді ж ця інтермедіатема становить опозицію до відомого міфу: героїня оповідання В. Даниленка – жінка, яка з дитинства відчуває потяг до ліплення чоловічих фігур. У фіналі Ліза кам'яніє, злившись із улюбленою статуеткою за допомогою магичної мазі (як відомо, Пігмаліон, навпаки, прагнув оживити статую). Циклічність подій у долі героїні (повернення її в зрілому віці до дитячого захоплення) також можна інтерпретувати як ознаку міфологічного типу світосприйняття. Поєднання у фіналі оповідання жіночого і чоловічого первнів є трансформацією автором ідеї Платона про андрогінів – істот, які містили ознаки обох статей.

Як відомо, міфам властива сакральна-магічна функція. Міфи, що декодують сюжет «Посмішки Савула», відсилають читача до первісного архаїчного світу, в якому містика й магія посідали одне з провідних місць у житті людини. Функція інтермедіатеми – прагматична: у такий спосіб письменник переформатує візію світу, що має адресат, намагається створити у свідомості реципієнта ілюзію справжності містичних подій оповідання.

Слід погодитись із І. Давиденком, який проводить паралелі між літературною і скульптурною реалізацією аналізованого мотиву. Зокрема, тут простежується інтермедіальний зв'язок із творчістю О. Родена. Дослідник зазначає, що скам'яніла Ліза в обіймах Савула нагадує скульптури «Поцілунок», «Вічна весна» [51, с. 105]. Проте якщо твори О. Родена викликають у глядача позитивні емоції, оскільки сповнені ліризмом у

зображенні закоханих, тонким еротизмом, оспіваною красою оголеного людського тіла, то статуя в оповіданні В. Даниленка навіює на читача містичний жах. Наратор описує страшну силу, яка заволоділа Лізою; статуетка Савула – язичницька, вона ніби висмоктала всі її життєві прагнення; копія Савула, зроблена жінкою в повний зріст з гіпсу – «жахливо точно», його посмішка – «досконало хижа» [53, с. 89], «страшна» настільки, що чоловік Лізи навіть не наважився зруйнувати композицію. Отже, ця інтермедіатема, як і у випадку з міфом про Пігмаліона, також становить певну трансформацію автором відомого сюжету, дзеркальну алузію до нього. Ерудований читач має впізнати трансформацію претексту, а інтенцію в цьому випадку Н. П'єре-Гро вбачає у «підтриманні постійного напруження між тотожністю двох текстів і одночасним усвідомленням розбіжностей між ними. Саме з такого напруження й народжується задоволення від тексту» [150, с. 145].

Сама скульптура оголеного чоловіка детально виписана автором, екфразис виконує естетичну функцію: «Рельєфно вирізьблені м'язи рук, ніг, торсу хвилями переходили в сильну шию, що тримала красиву чоловічу голову. Кучерява борода і в'юнке волосся підкреслювали впевненість чоловіка в розквіті сил, вирізаного із рога тура невідомим майстром. Дівчинка спробувала на дотик відполіровану твердь, з якої, наче корені, випиналися жили і м'язи. Щось звіряче було в його поставі, з якої струмувала енергія справжнього самця» [53, с. 83]. Таким способом наратор вводить у наративну площину оповідання дескриптивний фрагмент. На думку Н. Тишуніної, подібне введення візуальних елементів у вербальний ряд виконує конкретну функцію – справити на читача особливий художній ефект: «... втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті живописного полотна, і виникає ланцюг асоціацій смислових» [166, с. 153]. Додавання дескриптиву в наратив дає суму семіотичних кодів.

Оповідання «Нічний коханець» апелює до одного з поширених у світовому фольклорі сюжетів – сексуальних стосунків з демонічними істотами-інкубами (в українській традиції – перелесниками). У літературі подібний мотив знаходимо, зокрема, у поезії «Як я люблю оці години праці» (1899) та

драмі-феєрії «Лісова пісня» (1911) Лесі Українки, повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського (1911), літературній казці «Перелесник» В. Королева-Старого (1923), романі «Дім на горі» (1983) й повісті «Початок жаху» (1993) В. Шевчука, «Казці про калинову сопілку» О. Забужко (2000) тощо.

Перша інтертекстема в цьому оповіданні – «зваблення невидимим незнайомцем». Героїня оповідання Люба Джус відчуває страх перед загадковим нічним гостем, що має ознаки демонічної істоти (з'являється вночі і зникає до сходу сонця, невидимий, його появу супроводжує вихор), боїться завагітніти від нього. Жінка врешті звертається до православного священника, аби позбутися нічних відвідин.

Оповідання містить ще одну інтертекстему. Збираючись промовити закляття, щоб позбутися нічного диявола, Люба обводить навколо себе коло. Читачеві спадає на думку повість М. Гоголя «Вій», у якій Хома Брут, залишаючись на ніч читати молитви біля труни панночки, малює навколо себе коло крейдою, щоб уберегтись від нечистої сили. Читач очікує, що, як у «Вії», коло утворить міцний заслін і зупинить невидимого коханця, проте наратор вносить суттєві корективи у прогнозований перебіг подій. Адже героїня не доводить до кінця ритуал, бо самотність або перспектива прожити нудне життя з реальним чоловіком, до якого не відчуватиме потягу, лякає Любу ще більше. Письменник художньо модифікує претекст і пропонує читачеві альтернативну розв'язку: на відміну від народних вірувань, згідно з якими жінка, яка має стосунки з демоном, зазвичай хворіє і марніє, Люба Джус, навпаки, наливається соком і розквітає.

Слід зазначити, що інтертекстуальний зв'язок з творами письменника-містика М. Гоголя – характерна риса прози В. Даниленка. Алюзії та ремінісценції до текстів митця містяться у багатьох оповіданнях збірки «Сон із дзьоба стрижа», навіть якщо їхній сюжет не пов'язаний із гоголівськими мотивами безпосередньо. Так, наратор в оповіданні «Поцілунок Анжели» поспішає розповісти історію своїх друзів, молодих галичан, які в містичній київській кав'ярні зазнали дії прокляття й один за одним залишають цей світ.

Один із них, Богдан Гуцуляк, зазначає, що Київ – давнє відьомське місто, при цьому «він подивився кудись на стелажі з книжками, ніби шукав там Гоголя й Квітку-Основ'яненка» [53, с. 189]. Наратор створює інтригу й змушує читача задуматись, чому названо саме цих письменників. «Зразковому» читачеві відомо, що про відьом ідеться в уже згадуваній повісті «Вій», збірці М. Гоголя «Вечори на хуторі поблизу Диканьки», повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма». Прецедентні імена, використані як інтертекстеми, виконують, крім інформативної, прагматичну функцію: називанням письменників, які у своїй творчості часто зверталися до містичного дискурсу (або алюзією до їхніх творів, як у «Нічному коханцеві»), автор реалізує наративну стратегію і налаштовує реципієнта на сприймання, запускаючи механізм передбачуваних асоціацій із сюжетами про надприродне. Крім того, інтертекстема є засобом характеристики образу персонажа: вказівка на твори, які читає Гуцуляк, дає змогу уточнити особливості його світогляду, коло його інтересів.

Цікавим із погляду інтермедіальності є оповідання «Далекий голос саксофона». Реалізуючи власну наративну стратегію, автор робить локусом подій бар під назвою «З ранку до ночі». У ньому героїня знайомиться з чоловіками, зваблює їх, проводить час, а потім, коли кожен із них нагло гине, повертається цієї ж ночі до бару за новою жертвою. Цю назву можна інтерпретувати як інтермедіатему, що походить з кіномистецтва й становить алюзію до культового фільму про вампірів Р. Родрігеса «Від заходу до світанку». У свою чергу, назва фільму була запозичена з вивісок кінотеатрів під відкритим небом. Вивіска «Від заходу до світанку» означала нічний нон-стоп, так і фатальна незнайомка з оповідання В. Даниленка спокушає одного чоловіка за іншим упродовж ночі.

Подієву канву оповідання обрамлює аудіальний образ – звук саксофона, який доноситься невідомо звідки. В. Даниленко використовує «далекий голос саксофона» як композиційний прийом: він попереджає читача про трагічні події, що мають статися з персонажами незабаром. Показово, що музика, яка вчувається головному персонажеві, належить джазовому саксофоністу

Денисові Голосію. Автор оповідання персоніфікує музику: «лоскiтливий охриплий звук, наче голос застудженого чоловіка» [53, с. 307], голос=Голосій, *nomen est omen*¹. Тільки в цьому випадку знамення (звук) передує інформації про його джерело. Звук саксофона, виконуючи експресивну функцію, викликає асоціації із соулом (від англ. – душа) – найбільш емоційно-почуттєвим, «душевним» напрямом джазу. І дійсно, за сюжетом оповідання чиясь душа після смерті не знаходить спокою. Фатальна незнайомка – померла коханка Голосія Вероніка Чекалюк, яку він зрадив. Під час місячного затемнення на Подолі починає лунати голос саксофона, ніби містом блукає Голосій, і тоді з'являється Вероніка, яка зваблює чоловіків, і кожен із них не доживає до ранку, «бо зраджена чи недолюблена жінка несе в собі не хмільне вино, а смерть, і отрує всіх навколо себе» [53, с. 319].

Саксофон – сольний інструмент, що має широкий діапазон звучання й дає змогу музикантові імпровізувати (особливо в джазі), самовиражатися, вкладати душу. Наратор, супроводжуючи оповідь музикою «для обраних», має дві мети: по-перше, інтермедіа тема виконує функцію психологізації образів головних персонажів, по-друге, автор розраховує на «зразкового» читача-інтелектуала з тонкою душевною організацією, здатного піддатися сугестії, відчутти вплив музики й налаштуватися на потрібний лад (спершу лірично-еротичний, потім містично-таємничий і зрештою трагічний).

Сюжет оповідання «Слід у лататті» має дві площини: побутову (створення родини Марка та Ели, їхнє життя на лоні природи) і містичну (поява в їхній хаті гадюки). Гадюка оселяється під піччю, весь час спостерігає за чоловіком і жінкою, вправно тікає, не даючи себе знайти й убити. Ела ледь не ревнує до гадюки, яка спостерігає за парою в ліжку і зрештою стає причиною сварок між подружжям. Маркові «здалося, що він лежить між двома жінками, які не хочуть поступатися одна одній» [53, с. 355].

Мотив жінки-змії – досить поширений у міфології, українському фольклорі й літературі. Як приклад можна навести повість В. Шевчука «Жінка-

¹ «Im'я – це знамення» (лат.).

змія» (1998). Образ гадюки, втім, не є прямим запозиченням образу Шевчукової жінки-відьми, сексуальної жінки-змії, що під час статевого акту висмоктує життєві сили з чоловіка. Гадюка – сторонній безпристрасний спостерігач, хоча її поява й ділить шлюб Марка й Ели на «до» і «після», й щоразу, коли вона з'являється, в чоловіка й жінки (а отже, й у читача) виникає відчуття тривожності й невідворотності трагічного фіналу.

Показово, що ненависть до змії відчуває тільки жінка, а чоловік ставиться до неї «зі страхом й цікавістю» [53, с. 353], що зайвий раз підкреслює наявність загадкового зв'язку саме між ним і гадюкою. Через кілька днів після появи змії Марко покалічився і вмер, а перед смертю вперто просив поховати його біля болота. З часом Ела помітила на могилі чоловіка дірку. Розкривши викопану труну, копачі побачили на грудях мертвого Марка гадюку, що дивилася в його очі. Змію вбили. «З того часу біля болота чути, як вечорами хтось плаче... а вранці на піску між лататтям видно сліди босих ніг, ніби у воду зайшла жінка і зникла в очеретах» [53, с. 356].

Наратор залишає читачеві лише здогадуватися, звідки й навіщо жінка-гадюка з'явилася взагалі. Так, у болгарському фольклорі вважається, що змія, яка приповзає до покійника, є його душею. У єврейському Талмуді на змію, що спокусила Єву, перетворилася перша дружина Адама – Ліліт (до речі, шлюб із Елою – другий у житті Марка). Можна це трактувати і як алюзію до оповідання російського письменника П. Бажова «Медной горы хозяйка» (1936), у якому жінка перетворюється на рептилію – ящірку. Досить помітною є схожість сюжетних ліній двох текстів. В оповіданні П. Бажова головному персонажеві Степану так само доводиться обирати між двома жінками – своєю нареченою й казковою Хазяйкою. Так само, як і Марко, Степан «счастья в жизни не поимел. Женился он, семью завел, дом обстроил. Жить бы ровно да радоваться, а он невеселый стал и здоровьем хезнул. Так на глазах и таял» [3, с. 26]. Наратор у творі П. Бажова акцентує на зв'язку Степана з ящіркою й після смерті героя: «Которые люди первые набежали, сказывали, что около покойника ящерку зеленую видели, да такую большую, каких и вовсе в наших местах не бывало.

Сидит будто над покойником, голову подняла, а слезы у ей так и каплют. Как люди ближе подбежали – она на камень, только ее и видели» [3, с. 27].

Ми не можемо впевнено стверджувати, що автор створював «Слід у лататті», свідомо намагаючись викликати у читача аллюзію на прозу П. Бажова. Скоріше, ця інтертекстема – із розряду тих, про які Р. Барт говорив, що це «розмите поле анонімних формул, походження яких нечасто вдається встановити, несвідомих чи автоматичних цитат без лапок» [цит. за 150, с. 53]. Тому інтерпретація інтертекстуальної наративної стратегії в оповіданні «Слід у лататті» залишає простір для дискусій.

Топос і сюжет наступного оповідання В. Даниленка «Дегустація в будинку з химерами» для адекватної та повної інтерпретації твору вимагають від читача обізнаності відразу в кількох площинах, на рівні інтертекстуальних і інтермедіальних кодів.

Наративна структура оповідання подвійна: це історія про театралізовану презентацію винної марки, яка містить оповідь про життя і смерть М. Гоголя. У процесі сприймання на думку спадає відомий вислів В. Шекспіра «Весь світ – це сцена, а всі чоловіки й жінки – гравці». Сюжет «Дегустації в будинку з химерами» насичений інтермедіатами з театрального мистецтва, що виконують експресивну й інформативну функції: головний герой Бутенко – режисер, його зустріч із замовником відбувається біля театру опери, а потім на станції «Театральній»; ідея дегустації реалізується у вигляді вистави про М. Гоголя; читач знайомиться з усіма етапами підготовки вистави – розподілом ролей, репетиціями, виготовленням реквізиту, звуковим оформленням і освітленням. Саму презентацію гомодієгетичний наратор також описує майже стенографічно: дослівно подає виступи акторів, зазначає, як змінюються ролі, звук, як освітлення почергово вихоплює акторів. Читач практично «бачить» виставу.

Ще один задум автора – викликати у читача страх, стан тривоги й напруження – базується на тому, що реципієнт має бути обізнаний із творчістю М. Гоголя як письменника-містика, а також із його біографією. Дегустація має

відбутися 21 лютого в Будинку з химерами архітектора В. Городецького. Така алюзія є грою з читачем, випробуванням його ерудиції. Впізнавання коду інтертекстеми лестить читачеві, вивищує його у власних очах, читач отримує визначену ще Аристотелем естетичну насолоду від упізнавання вже відомого. «Зразковий» читач-інтелектуал, пов'язуючи дату смерті М. Гоголя з візуалізацією похмурого, описаного в готичному дусі будинку, налаштовується на містичний лад. Оповідач постійно нагнітає тривожну атмосферу деталями: «Тільки коли поставили труну, я зрозумів, наскільки вписується це дійство в похмуру залу, створену Городецьким» [53, с. 364], «... на стінах з виразом смерті висіли голови тварин» [53, с. 365].

Оповідання містить кілька інтертекстем, що пов'язують його з романом «Майстер і Маргарита» М. Булгакова. Вродлива оголена Юлія, яка має розносити гостям вино, нагадує відьму Геллу, сама презентація – бал сатани.

Режисер і актори перед виставою неприродно нервуються, їх переслідують тривожні відчуття. В. Даниленко використовує один зі своїх улюблених прийомів, подаючи страшні сюрреалістичні сні-передчуття Бутенка. Актор, який грає мертвого М. Гоголя, згадує про театральний забобон грати покійників. Сама вистава містить жахливу оповідь про те, що М. Гоголь нібито знався з нечистою силою, а свій талант і славу отримав від диявола в обмін на душу; один із персонажів стверджує, що лицедійство (з точки зору церкви) – це страшний гріх. «Гоголь» під час монологу згадує свої найкращі твори – «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Миргород», «Мертві душі», «Ревізор». Ці твори є класичними, тож В. Даниленко розраховує на те, що навіть недосвідчений читач має бути з ними обізнаний, інакше кожна з цих інтертекстем не виконає своєї апелятивної функції і реципієнт не зрозуміє автора, не перейметься його емоціями й оцінками, читацьке сприйняття не буде активізоване.

Наприкінці оповідання, розміщеного останнім у збірці «Сон із дзьоба стрижа», актори, задіяні в презентації, вмирають один за одним. Варто зазначити, що мотив фатуму є наскрізним у збірці та є автоінтертекстею.

Містичного впливу невідвортної долі зазнають персонажі творів «Поцілунок Анжели», «Далекий голос саксофона», «Знімок з лемуром» і «Людина громів», тож у читача складається враження, що наш світ – не просто театр, а театр ляльковий, а люди (в тому числі і режисер Бутенко) – маріонетки в руках іншого, невидимого містичного режисера, того самого, який нібито надиктував М. Гоголю його твори. Цю тезу (щоправда, з іншим «ляльководом») експліцитно доводить і наратор в оповіданні В. Даниленка «Хлопчик з курячими ніжками»: «– Ми, дитино моя, – великі ляльки в руках Господа, – засопіла баба. – А вороги наші – пружини, які нами рухають» [53, с. 229].

В. Даниленко ще раз звертається до творчості М. Гоголя, створюючи міжтекстові зв'язки й у великій прозі. Роман «Клітка для вивільги» (2014) насичений інтермедіатами з музичної сфери, оскільки сюжет присвячений становленню таланту співачки Аліни Іванюк. Художній світ твору є міметичним за характером зображення, але першоособовий наратор акцентує увагу на нереальності, надприродності таланту власної матері. Сприймання одного з уривків, що містять інтермедіату, навіть не вимагає від реципієнта бути інтелектуалом і поціновувачем опери, настільки майстерно й переконливо передані емоції оповідача, який слухає спів Аліни: «Арія панночки з опери Михайла Вериківського „Вій” була сумна й розпачлива. Спочатку заграла флейта, і вона відразу заспівала, а потім заквилили скрипки, розливаючи наростаючу меланхолію. Вона передавала містичний відчай гоголівської панночки з психоделічними завиваннями, які розширювали свідомість і перетворювали похмуре страждання молодої відьми на втомлений відчай і безнадію. Її густий і безмежний голос скаржився на самотність і любовну тугу. Зал впав у медитативний транс, і кожен, хто чув її сповідальність, став причетним до потойбіччя, до світу мертвих, який був поруч, можливо, на сцені або серед глядачів» [52, с. 196–197]. На слухачів у залі (а отже – і на читача) сугестивно впливає не тільки сама містична тема, а й геніальний спів, явно непересічний, «не від світу цього». Крім того, інтермедіата тут подвійна: прецедентний текст (повість М. Гоголя) трансформується спочатку в оперу, а

оперний спів передано мовними засобами художньої літератури. Відтак у свідомості читача відбувається складний процес асоціацій і реагування на алюзії.

Отже, характерною ознакою прози В. Даниленка є інтелектуальність, про що свідчать наявні в наративі розглянутих творів інтертекстуальні й інтермедіальні маркери. Інтертекстуальні елементи загалом маркуються не прямо, свідомо трансформуються автором майже до невпізнаваності, більшість із них представлена у вигляді алюзій і, за класифікацією Н. Фатєєвої, належить до цитатності.

Інтертекстеми й інтермедіатеми є складниками наративної стратегії автора. Вони виконують апелятивну, естетичну, експресивну, інформативну, фатичну, прагматичну функції, постають засобом характеристики і психологізації образів головних персонажів, використовуються з прагматичною метою, допомагаючи реалізувати задум автора – справити на читача особливий художній ефект, налаштувати реципієнта на сприйняття, запускаючи механізм передбачуваних асоціацій [25, с. 292].

Реалізація авторської інтенції на інтертекстуальній основі передбачає належний рівень інтелектуального й культурного розвитку читача, певний ступінь його підготовленості до рецесії твору. Це зайвий раз підкреслює розрахунок В. Даниленка не на масового читача, а на «зразкового» компетентного читача-інтелектуала, спроможного адекватно інтерпретувати й розпізнати інтенцію автора.

2.3 Езотерична традиція у творенні містичного модусу творів Валерія Шевчука

Наративна стратегія залучення інтертекстуальності у В. Шевчука виражається у використанні інтертекстем, запозичених із широковідомих текстів міфів та Біблії, а також кабали, що може бути не знайомою масовому читачеві, і це впливає на особливості сприймання творів письменника.

У більшості наукових праць, присвячених інтертекстуальності у творчому доробку В. Шевчука, аналізуються насамперед інтертекстуальні зв'язки в його історичній прозі, тоді як твори письменника, спрямовані на художнє опанування ним езотеричної традиції, наразі не проаналізовані в контексті наративної стратегії творення містичного. Тож намагаючись заповнити цю лакуну, обираємо для аналізу повісті, жанр яких дослідники і сам В. Шевчук визначають як фантастично-історичні, – «Мор», «Сповідь», «Птахи з невидимого острова».

У повісті «Птахи з невидимого острова» письменник за допомогою інтертексту окреслює створений ним містичний універсум. Замок, у якому опиняється головний герой повісті Олізар Носилович, нагадує чистилище, місце, що не належить до реального буття і перебуває поза часом і простором. Однак мешканці замку живуть за досить чітко визначеними, хоча й не зрозумілими Олізарові та нелогічними, на його думку, законами.

Творцем законів у замку постає пан Розенрох. Його прізвище є алюзією до реальної особи XVII ст. – Христіана Кнорра фон Розенрота – німецького філософа, поета, християнського містика й спеціаліста з давньоєврейської мови. Книга Х. К. фон Розенрота «Kabbala Denudata» (1677–1684 pp., перекласти можна як «Кабала оголена», підзаголовок «Трансцендентне, метафізичне й теологічне вчення євреїв») дала поштовх європейському містицизму Нового часу й стала підґрунтям гностичних уявлень масонства. Інтертекст у цьому випадку неявний, прихований, збіг прізвищ персонажа Розенроха і філософа Розенрота можна було б вважати випадковим, якби не захоплення персонажа повісті містиком кабали і професійне заняття самого автора історією і давньою літературою, що дає підстави зарахувати інтертекстему «Розенрох» до індиціальних знаків.

Пан Розенрох у розмові з Олізаром згадує давньоєврейські кабалістичні книги «Сефер Ієцира», «Зогар», «Книгу творень», «Блискіт». В. Шевчук вводить й інші інтертекстеми: наводить прецедентні імена Піко де Мірандоли (італійського мислителя доби Відродження), німецького гебраїста Йогана

Рейхліна, французького філософа-містика Гійома Постеля. Усі ці діячі стали відомими, зокрема, і завдяки дослідженням кабали. Пан Розенрох намагається пояснити Олізарові кілька містичних істин: «Тільки ми можемо пояснити, що таке Бог. Він захований, пане, – шепотів гарячково Розенрох, – і він, прошу вас, невимовний. Дух вище за будь-яке означення, всілякі слова та образи. Його назва, прошу вас, – ен-соф, так, саме ен-соф, запам'ятайте це високе слово, бо не знайду кращого. Це – ніщо, безмежжя, прошу вас, гляньте-но вгору! Отож, щоб конечно існувати, треба, <...> щоб ен-соф омежив себе» [194, с. 21]. Введення інтертексту в мову персонажа у такий спосіб «певною мірою сприяє та / або слугує засобом самоідентифікації та символіки, що є швидким й найефективнішим способом відрізнити „своїх” від „чужих”» [56, с. 174].

Прогнозоване реагування читача на інтертекст може відбуватися трьома етапами: спочатку реципієнт наштовхується на текст, який виглядає «чужим», потім усвідомлює, який саме інтертекст закодований, і нарешті читач починає припускати мету й функцію інтертексту. Для невідготовленого, «чужого» реципієнта наратив Розенроха справляє враження маячні (підкріплене авторським «шепотів гарячково»), набору незрозумілих слів: «– Адам-Кадмон, – бубонів він, – його створюють сефироти. Кетер – це чоло, хокма й біна – очі, хесед та дін – руки, тиферит – груди, нецах і ход – клуби, есод і малхут – ноги. Оце і є Адам-Кадмон, це місяць на небі, кетер – це човен, котрий пливе по небі, галера, про яку ми вже стільки наслухалися; хокма й біна – зорі і їхнє світло» [194, с. 53]. Однак цим автор стимулює допитливого читача до інтелектуального пошуку, який дає цікавий результат: усі ці поняття запозичені В. Шевчуком із кабали. Таким способом автор уже з перших сторінок твору вводить свого персонажа, який прагне зрозуміти життя цього дому і його мешканців, у містичний світ острова, а також робить твір привабливим для «свого», «зразкового» читача, який отримує задоволення від розгадування авторських загадок.

Розенрох привертає особливу увагу до поняття «кетер». За кабалою, кетер символізує активне чоловіче начало і стан недувальності, неподвійності, вище

якого знаходиться безкінечне світло Творця. Це дає ключ до розуміння вчинків Олізара: після вагань він нарешті знаходить себе, здійснює активний спротив тоталітарним законам острова і в подальшому сприймає галеру (кетер) як шлях своєї можливої втечі, виходу із замкненого простору у світ.

Вважаємо, що створення інтертекстуального зв'язку з кабалістичними текстами є наративною стратегією В. Шевчука, функція якої пов'язана з призначенням самої кабали. Вона розкриває таємний зміст Тори, що розглядається як глибокий містичний код, і його розшифрувати адекватно авторській інтенції, зрозуміти всі підтексти художнього твору може лише посвячений у езотеричне знання (тобто «зразковий» читач). Н. Беляєва вбачає кабалістичні мотиви в багатьох творах В. Шевчука: «Якщо в „Розсіченому колі” їх систематизація можлива на рівні глибинних структур, то в „Оці прірви” кабалістика є топосом» [13, с. 63].

На думку дослідників кабали, першопричиною всіх проблем людства в цілому і кожної особи зокрема є невідповідність законам світобудови. Звернемося до онтології світу «невидимого острова». Як уже було сказано, деміургом на острові є пан Розенрох, фанатично захоплений містикою кабали. Автор неодноразово вводить у тексти повістей тлумачення світобудови, взяті як із кабали, так і з античної міфології. Для героїв В. Шевчука основним символом світу є Світове Дерево. Під час переживання містичного досвіду Олізар усвідомлює, що не тільки світ, а й самі люди постають в образі дерев: «Олізаровий погляд набрав сили бачити: мільйони грішників начиняють землю, вона, земля наша, і є ті мільйони грішників, тісно збитих одне до одного. Адже трава – це волосся їхнє, а дерева – витягнуті до неба прохальні руки їхні» [194, с. 34]. Обличчя Розенроха автор порівнює з «корою старого й давнього дерева» [194, с. 35]. Слід зазначити, що використання «рослинного» коду – традиційний спосіб зображення художньої реальності в літературних творах, які «виросли» з міфології. Згадаймо, наприклад, образ матері, яку син залишив вмирати під дубом, в оповіданні М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя»: «<...> ноги, сухі, чорні, у жилах, як патики з корою, якими мати розтоплювала в печі»

[102, с. 174]; «<...> вона благословила його сухими, як осінні гіллячки, руками» [102, с. 178]. Ці епітети не випадкові, адже в деяких езотеричних традиціях Світове Дерево уособлюється саме як жінка – втілення Великої Богині, а смерть – як повернення до неї, звідси і поховальні традиції: поховання під деревом, у кроні дерева, дуплі, стовбурі, дерев'яній домовині. І сам ліс у таких творах постає як сакральний топос. Те, що на всьому замковому подвір'ї не було жодного дерева, один лише трухлявий пеньок, акцентує порушення кабалістичних законів світобудови і мертвотність топосу дії у повісті «Птахи з невидимого острова».

В. Шевчук послідовно експлікує «рослинний» код у прозі, створюючи певний автоінтертекстуальний зв'язок між своїми ж повістями, поєднуючи їх в одне ціле. Персонаж повісті «Мор» також вважає, що світ подібний до людського тіла: «земля – як тіло, скелі – ніби кістки, а трава й дерева – волосся! <...> світ цей виростає під небом величезним срібнолистим, огненним деревом, яке розпрямляє своє гілляччя й дихає, бо воно живе» [198, с. 487]. Письменник дещо перевантажує текст однотипними порівняннями: це свідчить про глибоку закоріненість образу в авторську картину світу. Застосування такого прийому допомагає читачеві усвідомити авторський намір і закарбовує повторювані образи у свідомості, надаючи текстові максимальної сугестивності: «Дивне почуття я пережив наступної хвилі. Здалося мені, що розчиняюся поміж зелени: волосся зростається з небом, як гілляччя, ноги входять у землю і розростаються корінням. І росту я в світі, ніби дерево» [198, с. 540]. У «Сповіді» протагоніст максимально наближений до природи і відчуває себе у світі «<...> як висохлий, але ще не опалий листок. <...> скоро надійде пора, коли вітер зірве мене з дерева життя» [198, с. 697]; «Тихе почуття навідало його <...> відчуття, що ти дерево, і листя твоє падає червоними згустками крові» [198, с. 752]. Молода на весіллі – алюзія до Великої Богині, її спадкоємиця, «благословенна вже тим, що живе, як дерево, яке має покритися квітом і народити плоди» [198, с. 732]. Листок – символ людського життя – автоінтертекстема, алюзія до роману В. Шевчука «Три листки за вікном», у кожному з трьох розділів якого йдеться

про історичних осіб – Іллю Турчиновського, Петра Турчиновського і Киріяка Сатановського (розділ про останнього називається характерно – «Ліс людей»).

У творах В. Шевчука автоінтертекстуальність, постійне самоцитування, певна тавтологічність – ознака художньої манери митця. Він часто використовує цю наративну стратегію з метою створення єдиної концепції часопростору і місця людини в універсумі. Цей інтертекст є імпліцитним, адже оповідач уникає підказок на кшталт «як я люблю повторювати...», «як казав один персонаж...», розраховуючи не на масового читача, а на вдумливого, неквапливого читача-інтелектуала. В оповіданні «Я дуже хочу подивитись...», написаному за кілька років до створення аналізованих повістей, мертвий наратор має здатність бачити, як і Олізар Носилович під час містичного досвіду, інший пласт світу. Тільки якщо Олізар дивиться в землю, то «Я» – із могили вгору: «Я дивився крізь землю і майже нічого не бачив. Знав, що ще довго треба буде дивитися і довго думати, бо хоч і мертвий рибалка я і на земному дні, мені доведеться ще багато думати. <...> Я виростав із землі травою. Я прикладався оком до капілярів коріння. Я сам ставав корінням і пнувся зеленим зелом у білий світ» [196, с. 29].

До оповідання «Я дуже хочу подивитись...» В. Шевчук подає епіграф із твору Г. Мухіна «Білий корал»: «Я – мертвий рибалка, лежу на дні моря. Не знаю, як і від чого я помер» [196, с. 24]. Ця наративна стратегія, яку використовує автор, формує горизонт читацького сподівання ще до початку власне наративу, до початку сюжету. Таким способом В. Шевчук уже з початку твору дає читачеві код, за допомогою якого подальший текст сприйматиметься в містичному ключі. Рибалка, який перебуває в небутті і при цьому має можливість рефлексувати з приводу свого стану, наштовхує читача на роздуми про ймовірність життя після смерті. Текст епіграфа взаємодіє не тільки зі змістом оповідання, а й із сюжетом повісті «Мор», у якій людина «приміряє» на себе кілька життів.

Взаємодіючи в читацькому сприйнятті, текст оповідання «Я дуже хочу подивитись...», паратекст (епіграф, узятий з «Білого коралу») та автоінтертекст

(запозичення мотиву до повістей «Мор», «Птахи з невидимого острова» і «Сповідь») створюють уже згадану бартівську «тканину, зіткану із цитат, що були у вжитку» [цит. за 150, с. 53].

Одним із завдань вивчення кабали є духовне вдосконалення особистості, що дає змогу людині зрозуміти своє призначення в матеріальному й духовному світах. Згідно з кабалою, душа переживає кілька втілень у матеріальному світі доти, доки не виконає свого призначення, заради якого була створена. Коли ця мета досягається, душа перестає існувати. Втілення душі у кількох тілах у межах одного життя – сюжет містичної повісті В. Шевчука «Мор».

У цій повісті автор використовує дуже цікавий композиційний прийом: мовлення двох персонажів являє собою дослівну цитату одне одного. Містичним чином між ними відбувається обмін душами, свідомістю, автор вкладає до вуст одного персонажа текст, який повністю відображає особливості мислення іншого. Неупереджений безсторонній оповідач дає змогу висловитися обом, і це ще більше посилює враження тавтологічності і дежавю. Перший наратор (странній): «– Слухай, ти! – захрипів сіроносий. – Даремно скаженієш! Нема тобі звідси виходу! – Мені здалося, що це не він говорить, а я. <...> – Те, що ти шукаєш, все одно – мана! – закричав він, широко розводячи щелепи. – Чуєш ти: мана! – Мені боліли щелепи, і я стис губи. Знову здалося, що кричав таки я...» [198, с. 585]. Точка фокалізації зміщується, однак другий наратор (сіроносий) майже слово в слово цитує попереднього: «– Слухай, ти, – зарипів я з таким завзяттям та ненавистю, що мені губи затерпли. – Даремно скаженієш! Нема тобі звідси виходу! Чуєш, нема! – Мені здалося, що це сказав не тільки я, але й він. А може, лише він, хто його зна! <...> – Те, що ти шукаєш – мана! – Я горлав, широко розводячи щелепи. – Чуєш ти – мана! – І здалося мені, що бачу розверстий рот, і ці мої слова горлає до мене знову-таки він» [198, с. 603]. Те, що оповідь ведеться від першої особи, залучає до цього обміну думками й наратора. В езотеричній традиції подібна ситуація тлумачиться як обмін енергією й інформацією внаслідок підключення обох персонажів до єдиного егрегора.

У повісті «Птахи з невидимого острова» В. Шевчук звертається до опису потойбіччя. У візіях Олізара отвір у «вічні підземелля, де на кожную душу чекає хрест» охороняє шестиногий пес [194, с. 27]. У літературній традиції такого пса можна побачити у «Повісті минулих літ», де його народження, як і будь-які знамення, літописець тлумачить як провісник нещастя. Пізніше переказ цього епізоду з'являється в «Диві» П. Загребельного. За функціями шестиногий пес нагадує й триголового Цербера з античної міфології, і чотириогокого пса Гарма зі скандинавської. Поєднуючи сюжет і міфологію, автор трансформує претекст. Його шестиногий пес водночас і охороняє вхід до пекла, й віщує зло – катування, подальшу смерть і перехід у небуття Олізара.

Шевчукова інтертекстема – опис «вічного підземелля» – може сприйматися подвійно, оскільки в ерудованого («зразкового») читача викликає не тільки містичний жах, а й асоціації із Дантовими колами пекла з «Божественної комедії»: «Глибокий стогін, як болісне зітхання землі, жалісний стогін усіх грішників, яких покрила земля і душі яких помандрували гей глибоко у вогняні берлоги та яскині, в хащі з вогняними деревами, на вогняну траву, до вогнистих квіток. Там хати з полум'я і ходять чавуннотілі, розпечені до червоного істоти. Вони їдять полум'я і п'ють його»; «все бридке та страшне оточить раптом тебе, наче втрапив у чортовинне коло: ті, для кого добро – зло, а зло – добро, мучаться; ті, які чинять зло з вірою, що чинять добро, спалюються; ті, які хочуть, щоб думали всі однаково і так, як вони, – у вогненнім домі мешкають!...» [194, с. 28-29]. Як і в Данте, різновид покарання грішника в пеклі за порушення законів світобудови залежить від ступеня провини, від міри гріха. Слід зазначити, що алюзії до Дантового пекла містяться і в творах Г. Пагутяк, наприклад, у повісті «Гірчичне зерно» («екскурсія до пекла» [131, с. 74]).

В інтерв'ю «ЛітАкцентіві» В. Шевчук зізнається, що у «Птахах з невидимого острова» він заклав алегорію: «Князь, і Розенрох, і вся замкова братія – це образ темної Росії, а Олізар Носилович – України, яка весь час потрапляла в якесь рабство, але постійно рвалася з нього на волю» [72]. У такий

спосіб автор вводить до містичного простору і тоталітарне суспільство, створюючи у реципієнта враження, що острів, де знаходиться замок, – це пекло.

Через кілька абзаців після опису вогненного пекла у творі «Птахи з невидимого острова» ми знову зустрічаємо відтворення вогню, проте цього разу він – небесний, який протиставляється темряві й бузувірським ділам: «Глянь-но, вогнем як небесним діткнуті, / Тануть сніги, вже й потоки роздуті, / Там, де по льоді був віз переїхав, / Крига розбита гойдається стиха...» [194, с. 29]. Наведений чотиривірш являє собою строфу з вірша С. Зиморовича в перекладі В. Шевчука. Це інтертекстуальне вкраплення, контрастуючи за стилем із текстом повісті, дає код до розуміння авторської інтенції й актуалізує філософську проблему. Опозиція небесного й пекельного (мертвого) вогню – одна з форм одвічної і довічної боротьби добра і зла, тема, яку В. Шевчук розвиває майже у всіх своїх творах: «Червона одежа стражника на тлі зеленої трави й поруділих стін була наче розкладений вогонь, і Олізар знову побачив в уяві, як горять щогли на каторзі. То був вогонь звільнення, а цей вогонь на зеленому тлі – мертвий. Олізар відчув стиск у грудях: мертвий вогонь – це брязкіт ланцюгів і червоні кола в очах невільника; мертвий вогонь – це удар бича, який випікає на спині пружку» [194, с. 21].

У «Сповіді» В. Шевчук повертається до теми добра і зла, формуючи між творами автоінтертекстуальний зв'язок. Панотець, звертаючись до дерев як до живих істот, запевняє, що будь-які злі вчинки будуть покарані: «Не думайте, що, коли ви забули про вчинене вами зло, воно вмерло. Не думайте, що тої Ваги не існує. Не думайте, що таємне можна сховати. Коли не розрізняєте ви, що добре, а що погане у світі, не думайте, що ви обійшли закон» [198, с. 646]. Альтер его, двійник панотця – прибулець, знаходячись у вовчій подобі, роздумує над світовим лихом: «Он він, справжній світ <...>, ось яка справжня йому ціна. Що значить порівняно зі злом світовим наше зло маленьке? Чому маємо каратися так само тяжко, як за зло велике, чому, зрештою, стільки людей карається від зла видимого?» [198, с. 667].

У текстах В. Шевчука переважають інтертекстеми без зазначення автора, що знову змушує реципієнта до пошуку й віднайдення претексту. Не можна не помітити інтертекстуального зв'язку аналізованих повістей із текстами Біблії. Погоджуємось із І. Приліпко в тому, що сюжет із Біблії функціонує в тексті у вигляді ремінісценції [148, с. 34]. Справді, Олізар Носилович – блудний син, який мріє повернутися до сивого батька. Опис сцени інтимної зустрічі Олізара з жінкою-птахом витриманий у стилістиці, за якою інтерпретатор-інтелектуал легко впізнає претекст – «Пісню пісень» Соломона, хоча порівняння й образи значно трансформовані письменником: «стегна – наче звук мідної труби, жовтий, блискучий та яскравий; чоло – наче пісня, котру співає закоханий пастух; очі – наче два степові озера синющі; уста – мов тюльпани у тому степу; щоки – мов шепіт коханої в смерканні; руки – мов два лебеді, що пливуть по двох озерах синющих; живіт – мов долина, спрагла дощу, засіяна пшеницею; волосся – мов вітри тихі, а лоно – мов сад плодоносний» [194, с. 41]. Попри значні лексичні трансформації, інтертекстема «пісня пісень» містить ключ до декодування: предикат у частинах складного безсполучникового речення виражений порівняльним зворотом, що містить опис частин тіла коханої, як і в претексті. «Саме синтаксична будова є тим чинником, що уможливорює ідентифікацію багатьох алюзій та цитат у межах інтертекстуальності», – слушно зазначає Н. Кондратенко [100, с. 193]. Функціонують у текстах В. Шевчука і відомі цитати з Біблії, однак автор полемізує з ними: «Не ми кладемо шальки, а замість шальок кладуть нас. Не ми зважуємо, а важать нас. Але й ми маємо змогу сказати своє слово. Хай це буде крик волаючого в пустелі – коли вже є цей крик, пустелі нема. Коли хтось озивається в порожнечі, порожнечі нема!» («Сповідь») [198, с. 741]. Такі маніпуляції з текстом Біблії відображають природу алюзії як стилістичної фігури, ознакою якої є імпліцитність: «прямого запозичення немає, а наявний текст лише викликає певні асоціації з передтекстом. Реципієнт повинен самостійно встановити семантичний зв'язок з текстом-першоджерелом, а асоціації, що виникають у процесі ідентифікації, ускладнюють загальну семантику тексту,

накладаючись на авторські асоціації» [100, с. 190]. Отже, у цьому випадку інтертекстеми вводяться до контексту із певною інтенцією таким чином, щоб асоціації читача відрізнялися і, відповідно до світогляду наратора, закликали до активних дій.

Досить широко й докладно в науковому дискурсі (зокрема у працях К. Бугайчук «Жіночі міфологічні образи у творчості Валерія Шевчука», М. Гонсецької «Своєрідність системи мотивів повістей В. Шевчука «Жінка-змія» та «Горбунка Зоя»: інтертекстуальний аспект», В. Даниленка «У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях Валерія Шевчука)», О. Карпової «Демонологічний дискурс прози Валерія Шевчука» та ін.) висвітлена містика інтимних стосунків чоловіка і жінки в доробку В. Шевчука. Вона є одним із мотивів, який створює автоінтертекстуальний зв'язок між творами письменника. При цьому, на думку дослідників, саме жінка у В. Шевчука найчастіше постає демонічною, має подвійну природу, створює небезпеку для здоров'я, свободи й щастя чоловіка. Інтимні стосунки між чоловіком і жінкою є наче боротьбою двох первнів, в результаті цього двобою жінка зазвичай перемагає, спалює, спустошує чоловіка фізично й морально. Так знесилює, обпікає, випиває Олізара жінка-птаха [194, с. 25]; лоно демона у подобі жінки порівнюється з пеклом і розпеченою лавою, після контакту з нею герой оповідання «Жінка-змія» відчуває себе напівмертвим і вичерпаним [196, с. 282]; нутро горбунки Зої, яка причаровувала персонажів однойменної повісті, «запалало і дико обпекло» хлопця, і вся його «сила висякла» [190, с. 55].

Слід зазначити, що В. Шевчук схильний скоріше заперечувати, ніж визнавати наявність інтертекстуального зв'язку власних творів із творами світової літератури. Так, в інтерв'ю «ЛітАкцентіві» письменник стверджує, що свідомо не ознайомлювався із творчістю Камю на момент написання повісті «Мор»: «Я прочитав його (Камю – О. В.) вже значно пізніше, коли мій „Мор” був написаний, і помітив, із задоволенням для себе, що це два різні твори, які перегуків між собою не мають, хіба крім назви, якщо там – „мор”. <...> А „Птахів з невидимого острова” було написано 1975 року. У принципі, на той

час у Європі подібної літератури не існувало. Це вже потім з'явилися латиноамериканська проза й так далі. Бо моїм головним джерелом тут була не так література, хоча певною мірою й література, бо, наприклад, „Мор” писався за точними описами львівського мору, тобто – чуми в 1623 році. Є така польська монографія, де описується цей мор, я брав звідти фактичні дані» [201]. При цьому письменник припускає можливість таких паралелей на естетичному рівні, оскільки проблеми диктує час, і автори, навіть живучи на різних континентах, можуть мати схожий спосіб мислення. На його думку, спілкування з іншими авторами (через їхні книги) лише допомагає викристалізуватись автентичності письменника.

Попри намагання В. Шевчука спростувати можливі асоціації своїх творів із іншими, видається, що використання ним деяких інтертекстуальних елементів є свідомою нарративною стратегією і містить певну інтенцію. Однак варто зазначити, що міцний зв'язок тексту з традицією не є чимось протилежним творчій оригінальності. Автор не калькує традиційні шаблони, а значно трансформує претексти, створюючи власну, унікальну художню реальність із аурую містики. Для цього В. Шевчук звертається до систем, які мають виразно езотеричний характер: текстів кабали, Біблії, міфології [24, с. 110].

Використання в тексті іудейсько-християнських кодів має на меті ускладнити загальну семантику тексту, налаштовуючи читача на сприймання й запускаючи механізм передбачуваних асоціацій із містичним досвідом. При цьому потужний сугестивний потенціал має активне використання письменником автоінтертекстуальності. Оскільки будь-яка форма інтертекстуальності вимагає витлумачення, яке залежить від ерудованості реципієнта, вона також слугує засобом виявлення «свого» читача. Інтертекст у творах В. Шевчука зв'язує індивідуальну пам'ять із колективною, демонструє життєвість і неперервність національної, мовної і літературної традиції.

2.4 Театралізація як особливий різновид міжтекстової взаємодії

Особливим різновидом інтермедіальності як наративної стратегії є залучення до літературного твору театральних інтермедіатем. Оскільки театр сам по собі уже є продуктом синтезу різних семіотичних систем, під час театралізації художньої прози відбувається не просто діалог двох текстів (у широкому значенні), а полілог, що зумовлює значно складніший, порівняно із цитатністю, процес рецепції читачем і довший ланцюг асоціацій.

Певно, саме театр чи не найбільше з інших мистецтв може претендувати на глибоке містичне підґрунтя. Зародившись як ритуал, трансформувавшись у містерії, театр і сьогодні здатний піднімати на поверхню свідомості у homo ludens глибоко приховані сакральні почуття. Театральний катарсис як сукупність психоемоційних переживань має багато спільного із досвідом містичним. На цю властивість звертав увагу К. Станіславський, який називав актора пророком, театр – храмом, а талант вважав явищем, що походить зі сфери містичної інтуїції. Театр ляльок ще з часів Середньовіччя викликав містичні асоціації самим актом оживлення маріонетки, що грає. У сучасній літературі це знайшло своє відображення у вигляді досить популярного мотиву містичної режисури. Так, його реалізовано, зокрема, у повісті Г. Пагутяк «Гірчичне зерно» (1990), романі Ю. Андруховича «Рекреації» (1992), «Фрагментах із сувою мойр» В. Шевчука (2014) тощо.

Не випадково, що ігровий, театралізований характер мистецтва набуває особливої актуальності на межі ХХ–ХХІ ст., оскільки культурі цього періоду притаманна установка на перформативність, наявність театального коду в повсякденному житті, театралізація недраматургічного тексту. Зокрема, В. Шевчук, вдаючись до драматизації епічного роду літератури, навіть називає один зі своїх останніх романів відповідно: «Театр прози» (2014). «Принципово значущим моментом є те, що театралізація прози часто є актом несвідомої творчості письменника, що призводить до особливого сприйняття тексту читачем» [71, с. 7]. Сучасні письменники, свідомо чи несвідомо намагаючись

реалізувати інтермедіальну наративну стратегію, оперують театральними кодами, глибоко вкоріненими у свідомість читача.

Під театралізацією в «Літературознавчій енциклопедії» розуміється «інтерсеміотичний прийом видозміни літературного тексту для показу на сцені» [113, с. 464]. Проте таке визначення не можемо вважати достатнім, оскільки воно занадто вузьке й не охоплює всі аспекти інтермедіальності. Більш прийнятною видається дефініція, запропонована Н. Заварніциною, відповідно до якої театралізація – це «процес перенесення прийомів і принципів драматургії до недраматургічного тексту, інтеграції сценічних і несценічних форм усередині прозаїчного простору» [71, с. 7]. Результатом цього процесу постає театральність – діалог двох семіотичних систем (прози і театру), що зумовлює зміну наративних стратегій побудови літературного твору, особливий спосіб презентації сюжету і персонажів, що запозичує модель театральної вистави. Формами театральності є видовищність, маскарадність, ритуальність, умовність і штучність, театральні цитати й алюзії.

Одним із найважливіших засобів театралізації прози є мотив маски, провідний у інтерпретованих творах. Н. Зборовська пише: «Театралізація починається з маскування. Маска потрібна для того, щоб приховати живе обличчя» [73, с. 398]. У «Дегустації в будинку з химерами» гомодієгетичний наратор пояснює містичну смерть персонажів саме носінням маски, тобто акторством. Крім того, маску носять не тільки живі люди. Інтермедіатема «маска» відіграє важливу композиційну роль в оповіданні. Посмертних масок М. Гоголя за сюжетом дві: маска-реквізит із пап'є-маше разом із труною замикає сценічний простір, на якому відбувалося театралізоване дійство; справжня маска з виставки посмертних масок, яку відвідав режисер Бутенко, «замикає» сюжет оповідання. У такий спосіб наратор знову актуалізує мотив містичної режисури: останнє слово залишається за тим невидимим, чия тінь з'явилася на масці і перелякала Бутенка. У «Коханні в стилі бароко» епізодичні персонажі Юліана (остання коханка архітектора В. Городецького), Наталі (коханка художника О. Мурашка) та головна героїня Юлія Маринчук (коханка

архітектора Колядевича) – це все маски, які носить сама Смерть. Перевтілюючись у гарних жінок, вона закохує в себе і забирає талановитих чоловіків [26, с. 133].

Н. Заварніцина, досліджуючи феномен театралізації в прозі, стверджує про поширеність і продуктивність введення в оповідь опису ритуалів. Наприклад, у «Макбеті» В. Шекспіра це відьомські пророцтва, варіння зілля і викликання духів, у «Снах Юлії і Германа» Г. Пагутяк – спиритичний сеанс, у якому бере участь Герман. Обидва дійства відбуваються у відповідних декораціях, застосовується характерний реквізит і спецефекти. Зазначену стратегію використовує також автор роману «Кохання в стилі бароко» В. Даниленко. Герої твору Валерій Колядевич і Юлія Маринчук, досліджуючи містичні місця Києва, на Лисій горі натрапляють на секту «Дітей пекла» якраз у момент, коли останні проводили ритуал посвяти. Оповідь містить усі потрібні для театралізації реквізити, що певною мірою справляють враження штампа: смолоскипи, хітони, перевернуте розп'яття, гуркіт барабанів, гола жінка, відтинання голови чорному півню, кров якого потрапляє на неофітку, масова оргія [55, с. 47]. Пізніше Колядевич власноруч проводить магічний обряд за допомогою дзеркал.

Найяскравішим і найпродуктивнішим виявом конкретної персоналії в театральній тематиці є алюзії до постаті й творчості В. Шекспіра, адже саме з ними виникають асоціації у реципієнта, коли йдеться про театр¹.

Простежимо театральні інтермедіями, які декодуються за допомогою шекспірівського дискурсу, на обраному матеріалі. З точки зору наявності інтертекстуального зв'язку з творами Шекспіра найбільш репрезентативним є роман Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» (2011). Книга починається з епізоду, в якому описується домашня вистава, максимально візуалізована наратором. Глядачі мають упізнати, яку саме п'єсу зображають акторки на сцені: «Парки підвелися зі своїх місць, нитки долі натягнулись – і одна увірвалась. Старша з

¹ Про те, наскільки «своїм» вважає В. Шекспіра пересічна (пост)радянська людина, свідчить, наприклад, фраза із відомого фільму «Бережись автомобіля» (1966): «Чи не час, друзі мої, нам замахнутися на Вільяма, розумієте, *нашого* Шекспіра?»

Парок нахилилась, зв'язала обидва кінці, й життя людини продовжилось. <...>Три богині підвелись, розігнули втомлені спини, поклали веретена на кам'яний стіл, стертий як їхні зуби, й вийшли надвір з печери, щоб вдихнути перед сном свіжого повітря. Чорні скелі повільно холонули, небо засіяли зірки, тьмяні й далекі. Це видовище змусило би звичайних смертних забути про нікчемність подій їхнього життя, жалюгідність прогнозів, повірити в існування богів...» [136, с. 5]. Головний герой роману Герман помилково декодує сцену із містичним сюжетом, сприйнявши цих трьох жінок як богинь долі Парок. Те, що йому нагадало веретена, насправді було мітлами. «Звичайно, Парки мають бути старими, як відьми у „Макбеті”. – Макбет! – Макбет! – залунали вигуки. Шарада була розгадана. Справді, „Макбет”. Як він міг так помилитися!» [136, с. 6]. Герман розчарований, оскільки вважає себе театралом, у театрах Берліна й Варшави неодноразово бачив «Річарда III». Герману-театралу має бути відомо про існування театрального забобону, згідно з яким постановка «Макбета» містичним чином супроводжується якимось нещастям для тих, хто бере участь у виставі. Тож, можливо, Герман підсвідомо уникає аналогії з Макбетом на користь Парок.

Наведений уривок виконує в тексті роману одразу кілька функцій. Наратор уже з перших рядків втягує читача в інтелектуальну гру, змушує його разом із персонажами використовувати пам'ять, ерудицію, аби вгадати претекст. Відповідь на шараду («Макбет» В. Шекспіра) декодує інтермедіатему, прогнозує подальші трагедії в житті персонажів і налаштовує реципієнта на сприймання тексту в руслі містичної умовності, запускає процес асоціацій із сюжетами про надприродне. Так, переплетені нитки долі в подальшому тексті роману тлумачаться як містичне переплетіння долі Юлії і Германа: у своїх снах вони опиняються в реальності одне одного, хоч між ними відстань часу в 100 років. Образ відьом із «Макбета» також реалізує в усьому подальшому тексті певні екзистенційні настрої авторки: за словами Г. Пагутяк, «величезне розчарування і втома трьох старих жінок інфікують усю розповідь» [136,

с. 224]. Врешті, уривок актуалізує у свідомості читача шекспірівську метафору «світ як театр», яка пронизує весь роман [26, с. 123].

Завдяки тому, що головні персонажі ведуть подвійне існування, події в ньому чергуються, ніби акти у п'єсі (реальність Германа – сон Германа – реальність Юлії – сон Юлії тощо), ефект театральності в романі посилюється. Функція сну – сюжетотвірна: «Автор перетворює сновидіння на певний „сценічний” простір, куди герої повертаються або намагаються повернутися, щоб дограти свою роль» [158]. Містичне припущення актуалізує риторичне питання, порушене письменницею в «Щоденнику»: «Сон свідомості, який триває вічно, – можливо, це і є смерть?» [136, с. 266]. Імовірно, це питання викличе у «зразкового» читача-інтелектуала асоціацію з відомим монологом Гамлета: «Заснути, вмерти – // І все. І знати: вічний сон врятує, // Із серця вийме біль, позбавить плоті, // А разом страждань. Чи не жаданий // Для нас такий кінець? Заснути, вмерти. // І спати. Може, й снити? Ось в чім клопіт; // Які нам сни присняться після смерті, // Коли позбудемось земних суєт?» (переклад Л. Гребінки) [200, с. 54]. Сон, як і смерть – межа, через яку персонаж потрапляє в іншу реальність. Як у В. Шекспіра, у Г. Пагутяк сновидіння персонажів відкривають перед читачем подальші події або є притчами, покликаними допомогти реципієнту в самоаналізі.

У романі Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» зустрічаємо й алюзії до шекспірівських образів із семантикою смерті й тлінності життя. Героїня роману, дівчина Юлія, перебуваючи у стані безнадії і втоми, знаходить кінські рештки: « – Бідний кінський череп! – зітхнула Юлія» [136, с. 111]. «Зразковий» читач відчує алюзію до шекспірівського «Гамлета» («Бідний Йорик!»). Цю можливу асоціацію з Великим Бардом підтверджує авторка в «Кенігсберзькому щоденнику»: «Книг про Канта написано безліч, але хто напише про бідного Йорика?..» [136, с. 252]. Герман на могилі ординарця Ганса розмірковує, як Гамлет на похороні Офелії: «Мундир, мертвий ординарець, нечищені гудзики – усе це тепер стало тінню, а тінь – мовчазним діалогом людей і речей, який триватиме ще хтозна-скільки» [136, с. 283].

У Германа, який до цього мав візії майбутнього у своїх снах, частково з'являється здатність до передбачення подальших подій, зокрема смерті. Герой, познайомившись із дівчиною Софією, так думає про неї: «Треба сподіватись, що Господь звільнить її від цього божевілля. Такі довго не живуть» [136, с. 131] (безпосередній натяк на Офелію з «Гамлета»). Вислів Германа суголосний рядкам з «Уроків англійської» Б. Пастернака: «Когда случилось петъ Офелии, – // А жить так мало оставалось, – // Всю сушь души взмело и свеяло, // Как в бурю стебли с сеновала» [143, с. 131]. Відповідно, алюзія до твору Шекспіра створює ефект читацького очікування, яке справдилося: в кінці роману Софія, у яку Герман закохався, гине: тоне в річці. Загибель дівчини має переконати реципієнта в містичному передвизначенні події.

Знаковим для Г. Пагутяк є шекспірівський образ світу як театру. Авторка ставить перед головним персонажем питання, «чи справді „весь світ – театр”, і чи можна уникнути участі в тому дійстві» [136, с. 287]. І відповідь на це питання є песимістичною, адже Гамлет, на її думку, «страшенно депресивний» [136, с. 247], старий мундир відставного військового Германа «перетворився на театральний костюм» [136, с. 287], а *deus ex machina* «повинна перетворитися на пекельну машину долі, де вже нічого не залишиться від театру, навіть найпрекраснішого зі всіх театрів – Шекспірівського. Магічне дійство затягує глядача у світ туги, відчаю й жаху» [136, с. 226]. У такий спосіб наратор налаштовує читача на містичний настрій.

Зауважимо й очевидний інтертекстуальний зв'язок твору Г. Пагутяк із «Піковою дамою» О. Пушкіна, що набуває вираження як у зовнішніх деталях (ім'я Герман, образи старої аристократки та бідної вихованки тощо), так і в глибинних кодах, як-от мотив невблаганності долі, містичний модус оповідуваних подій.

У прозі В. Шевчука інтертекстема «світ як театр» перетворюється на автоінтертекстему. У кількох творах митець творчо модифікує претекст і видозмінює сам театр, переносячи його в містичний світ тіней, реальність постає як сон: «Із самого зарання життя свого мені здавалося, що світ, у якому

мені випадає жити, нереальний, що люди, які живуть навколо мене, не живі істоти, а тіневий театр, і те, що вони роблять або чинять, – теж тіневий театр. <...> І от від якогось часу мені почало здаватися, що ми в цьому світі не живемо, а є тінями з ліхтарні якоїсь незримої сили і рано чи пізно ця комедія має закінчитися» [194, с. 216] («Початок жаху»). У «Романі юрби» В. Шевчук осучаснює театр, робить його мобільним, переміщаючи в містичний поїзд: «Коли покидає його (поїзд – *О. В.*) той, кому прийшла пора, коли ступає по довгому, як вічність, коридорові, всі повертають по своїх купе голови до дверей. І хоч двері їхні зачинені, вони бачать і через них. Бачать прозору постать із восковим обличчям – одну з дійових осіб тіньового театру, яка повільно й спокійно зника. Тоді всі думають, що така доля чекає кожного» [195, с. 346]. Містичний «тіньовий театр» В. Шевчука апелює до ерудованого читача, який має простежити суголосність словам Макбета: «Життя – рухлива тінь, актор на сцені. // Пограв, побігав, погаласував Свою часину – та й пропав. Воно – // Це дурня казка, вся зі слів гучних // І геть безглузда» (переклад Б. Тена) [200, с. 410].

Отже, театралізація прози в системі наративної стратегії залучення інтертекстуальності й інтермедіальності реалізується в сучасній українській літературі за допомогою таких засобів, як використання мотивів маски та містичної режисури, обігрування метафори «світ як театр», апелювання до творчості й постаті Вільяма Шекспіра.

Висновки до розділу 2

Інтертекстуальність та інтермедіальність передбачають такий принцип організації тексту, в основі якого – зв'язок кількох текстів. Поширеною в науковому дискурсі є теза Р. Барта, що будь-який текст є продуктом взаємодії раніше створених текстів. Відповідно, перед дослідником відкриваються широкі можливості щодо аналізу конкретних виявів інтертекстуальної взаємодії у художньому творі (інтертекстем та інтермедіатем), зокрема

з'ясування їхньої ролі у наративній стратегії творення містичного. У наукових студіях наразі відсутнє усталене визначення інтермедіатеми, тому пропонується розуміти під цим терміном конкретну текстову реалізацію інтермедіального коду.

У наративі проаналізованих творів наявна значна кількість інтертекстуальних та інтермедіальних маркерів, що свідчить про продуктивність досліджуваної стратегії. Наратор у прозі В. Даниленка активно послуговується античною міфологією («Посмішка Савула»), поширеним сюжетом сексуальних стосунків із демонічними істотами («Нічний коханець»), творами М. Гоголя («Нічний коханець», «Дегустація в будинку з химерами», «Клітка для вивільги»). Можна простежити імпліцитний зв'язок із кіномотивами («Далекий голос саксофона») та прозою П. Бажова («Слід у лататті»).

Продуктивність інтертекстуальної наративної стратегії, задіяної у прозі В. Шевчука, значною мірою залежить від «зразковості» реципієнта, адже твори, використані як претексти, рідко відомі читачеві. До таких текстів з езотеричної традиції належить кабала, що значно ускладнює семантику твору («Птахи з невидимого острова») і для адекватного декодування авторської інтенції потребує читача-інтелектуала. Поширеним типом міжтекстової взаємодії у творах В. Шевчука є автоінтертекстуальність, що має потужний сугестивний потенціал.

Особливим різновидом міжтекстових зв'язків є театралізація, що має давнє містичне коріння. Внаслідок театралізації прозовий текст набуває нового смислу, стає видовищним, декоративним, драматичним. Дієвими інтермедіатами для запуску у свідомості читача передбачуваних асоціацій із сюжетами про надприродне виявились «містична режисура», «світ як театр», «маска», «Шекспір».

Для творення містичного засобами інтертексту та інтермедіа найбільш продуктивними виявились ті тексти, які добре відомі переважній більшості читачів, оскільки несуть у собі культурний код: міфи, тексти Біблії,

давньоєврейські кабалістичні книги, твори Данте, Г. Сковороди, М. Гоголя, М. Булгакова, Г. Квітки-Основ'яненка. Використання постаті й творчості В. Шекспіра як претекстів алюзій виявилось найбільш ефективним для театралізації прози.

Використання інтертекстуальності й інтермедіальності у досліджених творах є потужним засобом творення містичного, наративною стратегією, що має на меті навіювання читачеві відповідного настрою. Включення інтертекстом порушує послідовність тексту, пропонуючи нові шляхи прочитання. Кожна інтертекстема створює вибір: не зосереджувати увагу на «чужому» тексті або перервати читання й спробувати витлумачити фрагмент, апелюючи до авторського задуму. На експліцитно маркованих інтертекстемах та інтермедіаємах читач неодмінно загострює увагу, а от сугестивні можливості імпліцитних є потужнішими, оскільки читач отримує задоволення від власної проникливості. Ще одна умова ефективності цієї стратегії – наявність «зразкового» читача, який володіє належним рівнем інтелектуального розвитку, щоб виявити інтертекстеми (особливо імпліцитні), мати уявлення про претекст і адекватно інтерпретувати авторську установку. Окремо слід виділити автоінтертекстуальність, що слугує засобом виявлення «свого» читача.

РОЗДІЛ 3

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ПРОВОКАЦІЇ ЧИТАЦЬКОГО ВАГАННЯ ЩОДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОДІЙ

Однією зі стратегій творення містичного у фантастичних творах є формування сумніву читача щодо інтерпретації подій, провокація його вагання внаслідок множинності варіантів рецепції твору. Механізми функціонування стратегії розглядалися у дослідженні Ц. Тодорова «Вступ до фантастичної літератури» (1970). Звернемося до його концепції, згідно з якою читацьке вагання трактується як атрибутивна ознака фантастики.

На думку Ц. Тодорова, фантастичний жанр вимагає дотримання певних умов. У першу чергу, читач має сприймати художній світ як світ живих людей, вагатися, вибираючи між раціональним і надприродним поясненням зображуваних подій. «Далі, такі вагання може відчувати й персонаж; таким чином, роль читача ніби довіряється персонажеві, й одночасно самі вагання стають предметом зображення, однією з тем твору; у випадку наївного прочитання реальний читач ототожнює себе з персонажем» [167, с. 31]. Ці думки літературознавець розвиває і доповнює в есе 1987 р., присвяченому творчості Г. Джеймса. Вагання, як зазначає Ц. Тодоров, зумовлене когнітивними процесами у свідомості читача, а саме намаганням «слухатися голосу детермінізму», тобто будь-що пояснити явища у той чи інший спосіб, «читач змушений обирати між двома виходами: або зводити цей феномен до знайомих причин, до нормального порядку, вважаючи уявними незвичні факти; або ж припустити існування надприродного і, отже, внести певні зміни в комплекс уявлень, які формують його образ світу» [168, с. 82].

Сумнів як основний парадокс фантастики виокремлює і Р. Лахманн: «Фантастика в її „класичному” варіанті використовує компоненту сумніву навіть у тих випадках, коли її семантика націлена на ясність» [106, с. 74]. Однак, на думку дослідниці, ця теза справедлива тільки для «класичної»

фантастики XVIII–XIX ст. (за Ц. Тодоровим – *fantastique pur*, «чистої» фантастики), коли «фантастична література піддає сумніву можливість пізнання через відчуття». Сумнів у надійності відчуттів викликає підозру, що «відчуття не зрадили, вони зареєстрували чудесне, ірреальне» [106, с. 73].

Одним із найпродуктивніших засобів, який зумовлює вагання персонажа/читача, його сумнів у характері оповідуваних подій, є сприймання читачем наратора як ненадійного. «У багатьох текстах фантастичної традиції, – пише Р. Лахманн, – оповідач або дійові особи постають як інстанція, що прагне обмежити всесилля фантастики. Вони висловлюють сумнів у її правдоподібності або логічно пояснюють фантастичні явища, тим самим намагаючись інтегрувати ірреальність у межі звичного світу» [106, с. 37].

3.1 Явище ненадійної нарації в теорії оповіді

У наратологію концепт надійного/ненадійного наратора ввів В. Бут у праці «*The Rhetoric of Fiction*» (1961): «Я назвав надійним оповідача, який говорить або діє відповідно до норм твору (тобто норм імпліцитного автора), і ненадійним – оповідача, який цього не робить» [214, с. 158-159]. Як вважає В. Бут, на відміну від надійного наратора, ненадійний змушує читача робити висновок про персонажів або наратив із того, що не сказано. Така наративна стратегія використовується автором для «підпільної комунікації» з читачем [214, с. 304]. Зазначений тип наратора з'являється в літературі ХХ ст. в результаті відмови від «всевідаючого автора».

Впродовж тривалого часу визначення В. Бута вважалось «канонічним», використовувалось в численних наратологічних працях, пор. дефініцію в «*A Dictionary of Narratology*» Дж. Прінса (2003): «наратор, чиї норми або поведінка не узгоджуються з нормами імпліцитного автора; наратор, чиї цінності (смаки, судження, моральне відчуття) розходяться із притаманними імпліцитному автору; наратор, достовірність розповіді якого підринається різними особливостями цієї розповіді» [235, с. 103]. Схоже визначення подає

А. Нюннінг у «Routledge Encyclopedia of Narrative Theory» (2005): «Відмінність між надійним і ненадійним нараторами базується на ступені й типі розмежування, що відділяє цінності, смаки й моральні судження певного наратора від норм імпліцитного автора тексту» [237, с. 495]. Проте ще 1978 р. С. Четмен полемізував із В. Бутом щодо дефініції ненадійного наратора. У цілому пристаючи на його визначення (за С. Четменом, «ненадійним наратора робить різке розходження його цінностей із цінностями імпліцитного автора», і саме це є умовою виникнення ненадійної нарації), науковець ставить під сумнів характер цінностей і стверджує, що вони не стільки зі сфери моралі (етики), скільки з «естетичного всесвіту» [217, с. 149]. Норми імпліцитного автора, на думку С. Четмена, є не тільки моральними, а загальнокультурними кодами.

Дж. Фелан і М. Мартін суттєво уточнили й доповнили бутівську концепцію ненадійного наратора. На їхню думку, існує кілька видів ненадійності, і наратори можуть бути надійними в одному розумінні й ненадійними в іншому. Дж. Фелан і М. Мартін наводять три основні функції наратора: він діє як доповідач, як оцінювач і як читач (інтерпретатор). Відповідно, ненадійне доповідання відбувається за віссю факти/події, ненадійне оцінювання – за віссю етика/оцінювання, а ненадійне прочитання – за віссю знання/сприймання [233, с. 94]. Отже, наратор може бути ненадійним, надаючи викривлені дані, пропонуючи неповне судження або лише частково правильну інтерпретацію подій. Класифікація типів недостовірності, представлена Дж. Феланом і М. Мартін, містить шість різновидів, які можна звести до двох ширших категорій: 1) повідомлення недостовірних даних (misreporting), що зазвичай відбувається водночас із неправильним прочитанням (або інтерпретацією – misreading) і помилковою оцінкою (misevaluating); 2) повідомлення неповних відомостей (underreporting), недостатня інтерпретація (underinterpreting) і недооцінка (underevaluating) [233, с. 95]. Таким чином, пізніше резюмує Дж. Фелан, «мистецтво ненадійної нарації є мистецтвом непрямой нарації: автор повинен зробити текст таким, що підходить для двох аудиторій і двох цілей» [234, с. 323], тобто відповідає уявленням і наратора, і автора.

На сьогодні словосполучення «ненадійний наратор» ще не має термінологічної чіткості, що спричинює перегляд і розширення його змісту посткласичними наратологами. Так, А. Нюннінг піддав критиці концепцію В. Бута за ігнорування ролі читача у сприйнятті надійності й нечітко окреслене поняття імпліцитного автора. Існування імпліцитного автора, на думку А. Нюннінга, не є обов'язковою умовою недостовірної розповіді: «Інформація, на якій заснована проекція ненадійного наратора, впливає зі свідомості реципієнта принаймні тією ж мірою, як і з самого тексту» [230, с. 40], наприклад, за А. Нюннінгом, збоченець (педофіл) не побачить нічого ганебного в «Лоліті» В. Набокова. «У цьому випадку критерієм ненадійності, – зазначає Д. Шень про наратологічний підхід А. Нюннінга, – стають етично неоднозначні власні „норми” читачів, що суперечать нормам імпліцитного автора, – перші спростовують останні. <...> Щоб розповісти про такі ефекти, слід доповнити риторичний підхід (пов'язаний із прочитанням, закладеним автором, імпліцитним читачем і прочитанням реального читача, який займає позицію імпліцитного) когнітивним (пов'язаним з різномірним прочитанням різними читачами)» [206], відтак, недостовірність оцінює читач відповідно до своїх когнітивних здібностей.

Т. Гребенюк під недостовірною нарацією розуміє «запрограмовану автором стратегію інтерпретації твору, основу на сумніві читача у відповідності змісту оповіді наратора до картини світу твору з його системою цінностей і орієнтирів, до характеристик персонажів та стосунків між ними, урешті, до ролі й функцій самого наратора в оповідній структурі твору» [47, с. 14]. Атрибутом цієї стратегії, вважає дослідниця, є наратор, і саме його тип (гомодієгетичний, гетеродієгетичний) визначає особливості розгортання стратегії.

Г. Олсон залучає до наративного аналізу соціальну психологію, розглядаючи причини людської поведінки. На її думку, читач може вважати наратора тим, хто помиляється (*fallible narrator*) внаслідок зовнішніх обставин, ситуації. У такому випадку читач виправдовує наратора, оскільки й сам схильний пояснювати свої недоліки швидше дією обставин, а не

інтелектуальними чи етичними хибами. Протилежність цього типу оповідача – наратор, що не заслуговує на довіру (untrustworthy narrator) через вроджені поведінкові риси або якийсь особистий інтерес; до такого наратора читач налаштований більш критично [232, с. 102].

Також Г. Олсон дослідила застосування когнітивного підходу до ненадійної нарації, зокрема у працях А. Нюннінга. Так, вона у своїй статті узагальнює 14 його «текстових сигналів», серед яких, зокрема: явні суперечності в оповіді; опис подій з кількох перспектив, версії яких не збігаються; велика кількість висловлювань, що стосуються наратора, а також інші мовленнєві маркери експресивності й суб'єктивності; велика кількість безпосередніх звернень до читача з метою викликати його співчуття; визнана самим наратором нездатність говорити правду, зізнання у прогалинах у пам'яті, когнітивній обмеженості; паратекстуальні маркери [232, с. 97–98]. Розглядаючи типологію текстових сигналів А. Нюннінга, дослідниця підкреслює, що не варто переоцінювати роль читача; ненадійність ґрунтується принаймні на сукупності трьох чинників: читач, антропоморфний наратор і текстові маркери.

Якщо В. Бут недостовірність у тексті пояснює відстанню між наратором та імпліцитним автором, то М. Флудернік вважає втрату довіри до наратора соціальним явищем: «У певних обставинах оповідач втрачає довіру, тому що він порушує чинні соціальні норми, словом чи ділом» [219, с. 27].

Російський теоретик літератури А. Жданова виокремлює необхідні умови, за яких можливе здійснення ненадійної нарації: «1) персоніфікована ситуація оповіді й наявність антропоморфного оповідача; 2) деформованість інформації, що надходить від наратора; 3) ненавмисне самовикриття оповідача; 4) зв'язок оповіді з традиціями детективного жанру» [64, с. 17]. Четверта умова видається дискусійною. Так, наприклад, не є детективом твори, наратор у яких багатьма дослідниками визнається ненадійним («Історія Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга, «Поворот гвинта» Г. Джеймса, «Лоліта» В. Набокова тощо).

Г. Жилічева відзначає такі витоки «ненадійності» наратора: некомпетентність або непрофесіоналізм оповідача, змінений стан свідомості

оповідача або його фізичну неповноцінність, позицію комічного простака. Крім того, наратор може «свідомо брехати» [68, с. 32]. На думку дослідниці, використання ненадійного наратора має за мету маніфестацію провокативної стратегії дискурсу [68, с. 36].

Англійський філолог Т. Мерфі застосовує для літературознавчого аналізу засоби лінгвістики й виділяє п'ять умов (ознак) надійного наратора у першоособовій прозі: безпечна мовленнєва позиція; використання класичної стандартної англійської мови; статус спостерігача-оповідача; моральна зрілість; сюжетна структура, що містить ретроспективну переоцінку персонажа (або аристотелівський анагноризм)¹, який не є наратором [229].

В. Рігган перераховує типові елементи, які викликають сумнів щодо достовірності наративу: неприйнятні ціннісні судження, безглузда аргументація, грубі помилки або суперечності у фактах, різкий тон, необґрунтована захисна позиція, ідеї, якими несвідомо одержимий наратор [236, с. 143]. В. Ріггану належить розробка однієї з найбільш впливових типологій ненадійного наратора. В опублікованій 1981 р. монографії «Пікаро, божевільні, наївні і блазні: ненадійний першоособовий наратор» дослідник проаналізував, як різноманітні елементи ненадійності відображаються в чотирьох стереотипних категоріях. Перший тип – *Пікаро* (Picaresque) – крутий: мовленнєво вправний, не дуже освічений, має злий гумор, «невиправний, амбітний, інтриган, грає роль, носить маску, безхарактерний майстер тілесної і словесної пози» [236, с. 76]. *Божевільний* (madman) тип «є основним джерелом оповідних обманів, прогалин, спотворення й недостовірності». Наратив такого оповідача, який зазвичай має психічне відхилення від норми, є недостовірним, оскільки не відображає реальність, а складається «з викривлених особистих вражень, плутаних думок або невротичної одержимості» [236, с. 178]. Також цей наратор, за В. Рігганом, дуже часто є самотнім, ізольованим від контактів із суспільством. Сприйняття *наївного* наратора (naïf) є незрілим через його вік

¹ Анагноризм – момент сюжетної дії, при якому відбувається перехід персонажа або реципієнта твору від незнання до знання, вказує на розв'язку драматичного конфлікту шляхом з'ясування походження та характерних рис таємничого персонажа чи явища.

(зазвичай це дитина) або обмеженість точки зору. Його судження не дуже глибокі в плані сприймання та інтерпретації і, як указує В. Рігган, являють собою «коментарі, де теперішнє подається у відверто безпосередній манері» [236, с. 179]. *Блазень* (clown) фактично є традиційним дурником, розповіді якого не сприймаються серйозно, але який насправді оповідає істину, при цьому лицемірчи [236, с. 175]. Функція такого наратора – привернути увагу «до оповідача, а не до самої оповіді, до голосу, а не до його змісту» [236, с. 101].

Найбільш прийнятною нам видається типологія М. Флудернік, що, фактично, узагальнює наведені концепції. Серед типів ненадійного наратора вона називає «одержимого певними ідеями» (obsessive by certain ideas), «аморальну або нечесну особу» (an immoral or dishonest person), «наївного» (naive and unsuspecting) [219, с. 27]. На нашу думку, «одержимий» наратор відповідає «божевільному» (за В. Рігганом); «аморальний або нечесний» об'єднує «пікаро» і «блазня» у типології В. Ріггана, а також того, хто «не заслуговує на довіру» (за Г. Олсон), та «повідомляє недостовірні дані» (за Дж. Феланом і М. Мартін). «Наївний» охоплює таких нараторів, як однойменний «наївний» (за В. Рігганом), той, хто «помиляється» (за Г. Олсон), і «повідомляє неповні дані» (за Дж. Феланом і М. Мартін).

Ц. Тодоров на прикладі оповідання Г. Джеймса «Сер Едмунд Орм» ілюструє власну тезу про те, що вагання читача може спровокувати нарація від першої особи, зазвичай характерна для історій про привидів: «Це дає змогу легко ототожнити читача з героєм (герой грає роль читача); водночас слово оповідача-героя має подвійні характеристики: воно перебуває поза межами випробування істини як слова оповідача, але воно мусить пройти його як слово персонажа. Якщо автор (тобто незображений оповідач) каже нам, що він бачив привид, вагання більше бути не може; якщо це робить якийсь простий персонаж, можна приписати його слова божевілля, наркотику, ілюзії, і непевність знову не має права на існування. Займаючи привілейоване положення стосовно них обох, оповідач-герой полегшує вагання: ми хочемо йому вірити, але не зобов'язані» [168, с. 84].

Сприймання реципієнтом наратора як надійного/ненадійного формує різноспрямовані вектори інтерпретації твору. Оповідь, що ведеться від наратора, надійність якого піддається сумнівам, змушує читача вагатися між імовірністю та неймовірністю наратованих подій у позатекстовій дійсності, що створює додатковий ефект містичного.

3.2 Першоособовий наратор у прозі В. Шевчука: «верифікація» надійності

Наративна стратегія провокації читацького вагання може складатися з таких окремих технік, як ненадійна нарація від першої (другої, третьої тощо) особи. Спираючись на проаналізовані у пункті 3.1 концепції ненадійного наратора і наведені типології, проаналізуємо реалізацію цієї наративної стратегії у творах, що становлять матеріал нашого дослідження.

Як стверджує В. Ріган, першоособовий наратор завжди потенційно ненадійний через «обмеженість людського сприйняття, пам'ять і судження, які можуть пропустити, забути, неправильно витлумачити певні події, слова чи мотиви» [236, с. 19–20]. Однак «потенційно» не означає «неодмінно». Розглянемо надійність/ненадійність першоособового наратора у творі сучасної української літератури, який можна охарактеризувати як містичний, – повісті В. Шевчука «Початок жаху». На думку С. Яковенка, серед визначальних рис прози В. Шевчука – «постійні переходи від дійсності до ірреальності, від певності до сумніву, від спокою до сум'яття» [209, с. 84]. У значній кількості прозових творів автора представлений гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації: він розповідає історію, у якій діє як персонаж. Обрана для аналізу повість не є винятком і дуже показова в плані такої нарації.

Головний персонаж повісті – ієрей з містечка Жданівка Михайло Вовчанський, гарний зовні і дуже набожний. Чоловік, який на початок нарації відбуває покуту в монастирі через донос, оповідає, як під час навчання в академії у виставі зіграв жінку і став об'єктом сексуального домагання учителя,

ченця Іоанна Москівського. Від того часу Москівський переслідував Михайла впродовж кількох років, з'являючись йому в інфернальних образах, знаходить його і в монастирі.

Автор формує читацьке уявлення про оповідача за допомогою використання засобів, що створюють ефект його недостатньої когнітивної компетенції, неповноти інформації, яку він надає, як-от: модальні слова, риторичні питання, порівняння, характеристики від антагоніста й інших персонажів, зіставлення різних версій подій [28, с. 32]. Простежимо, як змінюється читацька рецепція твору відповідно до текстових сигналів надійності чи ненадійності першоособового наратора, у таблиці А.1 (див. Додаток А).

Наратор (Михайло) вагається у виборі між природним і надприродним поясненням зображуваних подій; обидві інтерпретації з'являються в тексті рівномірно, хвилеподібно, формуючи ефект поступового нагнітання саспенсу. На користь персонажа свідчить і кількість повторюваних фактів надприродного, що майже виключає випадковість; кожен новий інцидент зміцнює читача в думці про реальність наратованого. Крім того, сам сумнів є предметом зображення, у тексті йому приділено чимало місця, адже між зображеними подіями і моментом нарації пройшло кілька років. Вагання підтримується і наявністю двох точок зору, двох нараторів. У читача немає особливих підстав не довіряти другому наратору (писареві): маркерами його надійності є докладний і ретельний опис шкоди, завданої пожежею, а також статус спостерігача і ретроспективна оцінка персонажа (за Т. Мерфі). Що ж стосується характеристик Вовчанського іншими персонажами, то читач приймає на віру слова полковника Танського, титаря Зінчака та ігумена Іларіона Левицького, навіть дружини наратора, оскільки події передані ними досить достовірно і не провокують жодного вагання.

Першоособовий оповідач у повісті «Початок жаху», Михайло Вовчанський, відповідає майже всім ознакам ненадійного наратора, наведеним у попередньому пункті цього розділу дисертації. Це й різні версії подій, що не

збігаються (від Москівського і Вовчанського), експресивність висловлювань оповідача, вказівки на його суб'єктивність, намагання викликати співчуття (відповідно до ознак ненадійності, розроблених А. Нюннінгом); маємо ретроспективну переоцінку наратора або аристотелівський анагноризм (за типологією Т. Мерфі); навіть зв'язок із детективним жанром (за А. Ждановою). Відповідно до класифікації М. Флудернік, Вовчанський – «одержимий певними ідеями» (*obsessive by certain ideas*).

При рецепції наратора – Михайла Вовчанського – як «одержимого» слід мати на увазі, що іноді дуже важко провести чітку межу між літературним описом божевілья і, наприклад, описом містичного досвіду. Цю проблему порушує Е. Торн у статті «Марджері Кемп – божевільна чи містик: наративний підхід до презентації безумства й містицизму у Середньовічній Англії» [240]. «Книга Марджері Кемп» (1438), хоча й написана від третьої особи, визнана першим автобіографічним англомовним наративом. Наративна стратегія М. Кемп – переконати читача (наприклад, завдяки наданню розповіді більшої міметичності, докладним анатомічним описам), що її видіння й розмови з Ісусом, Дівою Марією та Богом є не результатом хворої уяви й «шизоафективним психозом» (Е. Торн) після невдалих пологів, а справжнім містичним досвідом. У цьому намагається переконати сучасного читача й Е. Торн, зокрема зауважуючи, що надмірна експресивність (яку А. Нюннінг подає як ознаку ненадійності наратора) за часів Середньовіччя, навпаки, була «фундаментальною рисою духовності, передаючи серйозність і істину релігійного досвіду» [240, с. 86]. Отже, слід зважати на те, що на читацьке сприймання суттєво впливають історико-соціальні й культурні умови, а сюжет повісті «Початок жаху» відображає історичні події й осіб, які існували реально (наприклад, митрополит Київський Іоасаф, професор Києво-Могилянської академії Лаврентій Горка та ін.).

Проаналізовані в повісті наративні прийоми виконують у тексті принаймні дві художні функції. По-перше, автор, надаючи першоособовому наратору (Михайлові) ознаки ненадійного, реалізував наративну стратегію,

мета якої полягає в тому, щоб посіяти у свідомості читача зерно сумніву [28, с. 37]. Реципієнт, сприймаючи оповідь Михайла про інфернальність Московського з недовірою, замислюється, хто ж із цих двох персонажів насправді є злом. Концепт «жаху», реалізований у повісті через використання ненадійного наратора, полягає в екзистенційних муках, ваганні Михайла Вовчанського: жити життям безгрішним, протиставити самого себе світу людей (цю ідею яскраво увиразнює містичний епізод, коли наратор ледь не перетворився на вовкулаку) чи стати таким, як усі, пустити в душу скверну й виконати людське призначення – «покутувати й очищуватися» [194, с. 226].

Ще один результат, який досягається стратегією введення ненадійного наратора – це формування сумніву щодо інтерпретації характеру художньої умовності зображуваних подій: реципієнт вагається між притчовим і містичним її варіантами.

Отже, В. Шевчук у повісті «Початок жаху» вкотре реалізував характерний для творчості автора прийом – використання першоособового гомодієгетичного наратора при творенні містичного наративу. У повісті наявні текстові сигнали, ознаки, що вказують на ненадійність цього наратора (Михайла Вовчанського) через його можливу душевну хворобу (наратор належить до категорії «одержимого»).

Оповідь від першої особи ведеться й у повісті В. Шевчука «Декоративна жінка» (2002). Наратор – двадцятичотирирічний Ярослав Гордійчук, який розповідає історію про свою матір, розлучену вродливу «декоративну» жінку, її напівмістичні стосунки з батьком, якого бачив усього кілька разів за життя. Хлопець згадує події з власної біографії, важливі з огляду на розкриття таємниці батька, основні з яких вкладаються у три часові проміжки.

Будучи семирічним «маломисельним самовидцем», хлопчик фактично пережив містичний досвід: в екстазі подумки покликав батька, йому здалося, що почув його відповідь, і того ж вечора батько дійсно прийшов до них. Розмова матері й батька відбувалася на кухні за закритими дверима, наратор міг лише підслуховувати. Врешті, коли діалог почався на різких високих тонах,

хлопчик забіг на кухню і побачив, як батько спиною вперед вилітає у розчинене кухонне вікно. Друга загадка, яку намагається розгадати дитина, – чи могла тендітна жінка викинути кремезного чоловіка, чи він вилетів через якусь темну силу, що подіяла на нього.

Ненадійність наратора (який, за типологією М. Флудернік, є наївним, з огляду на малий вік) посилюється внутрішньою фокалізацією, обмеженою у просторі (неповнотою картини, яку міг бачити хлопець), та значною часовою відстанню між подією і часом оповіді. Наратор зізнається, що на тлумачення подій вплинули його неодноразові подальші роздуми. Автор повісті, використовуючи нарративну стратегію введення ненадійного оповідача, має на меті таке: змусити читача вагатися, розглядаючи події чи то крізь призму містичного, чи то реалістичного світогляду. При цьому вагання постійно підкріплюється «розмислами» наратора, вже дорослого. Він і сам сумнівається, чи варто пояснювати прихід батька після свого поклику надприродними причинами: «Гадаю, жодної містики тут не було: людина здатна поширювати свою енергію на значну відстань, і є скільки завгодно прикладів, коли любляча істота відчуває загибель іншої люблячої чи рідної на відстані чи в передчуттях» [191, с. 16]. Іntenція імпліцитного автора – переконати читача у відсутності містичного припущення за допомогою наратора і водночас зародити сумнів.

Коли нараторові було 18 років, його батько разом із братом-близнюком напився паленої горілки, купленої сестрою матері, отруївся й помер. На похороні мати близнюків (баба Ярослава) звинуватила «декоративну жінку», що це вона їх «угробила своїми відмацькими штучками» [191, с. 38]. На цей раз Ярослав (а разом із ним і читач) вагається між тверезим поглядом на події і, як він це називає, жартівливим: «Але баба мала зовнішність десь таку, як прийнято зображувати відьом. Отже, відьма пізнала відьму, а як це в них чиниться – не мені знати» [191, с. 39]. Реципієнт може спостерігати вагання наратора: спочатку переконаний у відсутності містики, Ярослав поступово починає сумніватися в цьому й намагається з'ясувати, що ж тягло його батька до матері впродовж стількох років – містичні засоби чи «декоративна» врода, чи не була

його матір і справді відьмою. Водночас хлопець вважає це грою юнацької фантазії. Вісімнадцятирічного наратора вже не можна назвати повністю ненадійним, оскільки він веде щоденник. Відбувається поступова трансформація наратора з маленької дитини (наївного) в дорослу людину, яка робить записи й намагається мислити об'єктивно, викликаючи тим самим довіру в читача.

Через шість років після смерті батька у головного героя поновився інтерес до цієї історії через дивний сон: він побачив у тюремних стінах Ока Прірви померлих батька і дядька, які намагалися переконати, що матір Ярослава – відьма, і разом із сестрою навмисне отруїла чоловіків. Доводячи свої слова, вони стверджують, що про Око Прірви, де чоловіки перебувають, є книжка, і її зараз читає «декоративна жінка». Прокинувшись, Ярослав дійсно знайшов у матері книжку зі згаданою назвою. Дорослий двадцятичотирирічний наратор зазначає, що «не здатний, загалом, до ірраціонального, чи містифікованого, чи мітичного мислення, хоч у забобони трохи вірю» [191, с. 55], однак автор повісті завдяки використанню онейротопу (містить як саме сновидіння, так і художні деталі, пов'язані з ним, – термін Т. Теперик [165]) вибудовує подієву лінію у такий спосіб, що змушує читача постійно вагатися й сумніватися в реальності подій. Як би наратор потім не намагався витлумачити сон раціонально (наприклад, за допомогою психоаналізу, як результат отриманої в дитинстві глибокої травми), проте збіг із книжкою він ніяк не пояснює, що є ознакою містичного припущення.

Не можна оминати увагою очевидний автоінтертекстуальний зв'язок аналізованого тексту з іншим твором В. Шевчука – романом «Око Прірви» (1996). Читач, знайомий із творчістю письменника, легко впізнає її ще й за описаною обкладинкою: намальовано розпатланого чоловіка з кажанячими крилами. За допомогою вкраплення інтертексту В. Шевчук вияскравлює ідею повісті, запозичену з «Ока Прірви»: в обох творах актуалізований архетип дороги (дорослий Ярослав у пошуках відповідей врешті їде до своїх бабусь), яка виявляється й мандрівкою в потойбіччя (як у сні героя), і частково дає

розгадки на питання, що постали перед ним (бабуся Олександра сама виявилася трішки відьмою, свого часу навчила чарівництва й матір Ярослава).

Отже, читацьке вагання, що на початку повісті було спричинене рецепцією наратора як ненадійного, у кінці твору, навпаки, зумовлюється довірою до наратора, який претендує на об'єктивну презентацію подій і тверезий хід думок, але водночас і сам сумнівається (а разом із ним і читач): «Не знаю, чи можна вірити у готизм, тобто зв'язок реального й потойбічного, і чи молитва або виконання обов'язку щодо померлих приносить душам останніх заспокоєння – цього, очевидно, ніхто не відає, але що це приносить заспокоєння душам живим, то напевно» [191, с. 55–56]; «... я переконався, що акти чарування чи наслання існують ще й тепер. <...> Але коли реально чортівиння існує, то чи можна йому не вірити?» [192, с. 62]. Автор ставить питання читачеві, який має відповісти на свій розсуд, залежно від того типу умовності, на який він пристав. В. Шевчук, як справжній майстер прози, не знижує градус читацького інтересу, що підтримував упродовж усього тексту, і врешті залишає відкритий фінал, в останній фразі даючи читачеві привід для вагання й роздумів: «<...> сумнів залишається, і мені від нього нікуди не дітися. І я від нього нікуди діватися й не збираюся, бо марна річ є марна» [192, с. 69].

Загалом можна сказати, що використання гомодієгетичного наратора – характерний прийом В. Шевчука-прозаїка, який спостерігаємо у творах «Розсічене коло», «У пашу дракона», «Горбунка Зоя», «Жінка в блакитному на сніговому тлі», «Жінка-змія», «Кросворд», «Маленьке вечірне інтермецо», «Місячний біль», «Сповідь», «Сфера», «Три листки за вікном» та багатьох інших. Гомодієгетична нарація у творах письменника з елементами містики є важливим засобом розгортання наративної стратегії провокації читацького вагання: імпліцитний автор, вводячи вказівки на можливу «одержимість» чи «наївність» наратора, впливає на процес рецепції, майстерно підтримуючи баланс довіри/недовіри до оповідача.

3.3 Способи провокації читацького вагання у творах Г. Пагутяк

У творах Г. Пагутяк першоособова нарація явище нечасте. Одним із творів, де вона наявна, є роман «Магнат» (2014). Проаналізуємо наратора у цьому творі з погляду надійності/ненадійності. Першоособовий оповідач – збіднілий волинський шляхтич Северин Никловський, який, володіючи містичним даром видіння, спостерігає за останніми хвилинами життя добромільського магната Яна Щасного Гербурта (бачить змагання за його душу темного й світлого янголів), а потім упродовж кількох місяців готується виконати на похоронах роль «парсуни» померлого, переживаючи при цьому містичний досвід.

На ненадійності наратора в романі наголошується у своєрідний спосіб: не внутрішньотекстовими засобами, а експліцитно, за допомогою авторських коментарів (далі – АК), якими наповнений (навіть дещо надмірно) текст. Так, уже на перших сторінках твору імпліцитний автор намагається тлумачити, що мав на увазі наратор, і застерігає читача: «Я радила б читачеві не приймати на віру все, що каже оповідач. Його погляди будуть змінюватися ще не раз, і це основний двигунець цієї книжки» [135, с. 6], або вживає фрази на кшталт «оповідач помиляється» [135, с. 45], «пан Северин лукавить» [135, с. 91] тощо.

Імпліцитний автор максимально дистанціюється від наратора («не настільки добре я знаю цього чоловіка» [135, с. 149]) і нібито протиставляється йому, авторка – тверезе всевидяче око, Северин Никловський – носій ірраціонального світогляду.

Так, роздумуючи про смерть і потойбіччя, оповідач зазначає: «Часом отримуємо з того світу вісті, й знаємо, як ведеться там нашим дорогим померлим, а ті часом підказують, що маємо за них зробити. Небіжчик може йти попереду малодітного сина з ліхтарем, аби той не збився з дороги у темряві буття, і хоч той не бачить його постаті, лиш світло, однак йде за ним як зачарований» [135, с. 16]. Імпліцитний автор же не бариться із коментарем, що демістизує сказане: «АК: У такій химерній формі оповідач трактує давній

звичай залишати дітям напучування на випадок смерті» [135, с. 16]. З іншого боку, особистість самої Г. Пагутяк (яка в інтерв'ю з В. Панченком називає себе «містичною істотою») виразно проступає в коментарях, впливаючи на сприймання читачем художньої умовності: «АК: Очевидно, то було видіння. Коні служать для зв'язку світу живих зі світом мертвих. У моєму рідному селі на цвинтарі люди бачать іноді трьох конюхів і трьох коней вночі» [135, с. 26]. Коли Северин цілком буденно описує замок Гербурта, автор, навпаки, надає йому містичного відтінку: «АК: При Янові Щасному Високий замок мав не лише стратегічне значення, а й містичне – то була вісь чи радше верхівка піраміди, яка вписувалась у рельєф і створювала картину володінь» [135, с. 42].

«Автор повинен знаходитися на межі створюваного ним світу як активний творець його, адже вторгнення його у цей світ руйнує його естетичну стійкість», – пише М. Бахтін [9, с. 176]. Але імпліцитний автор втручається в художній світ твору настільки активно й сміливо, що є підстави припускати: АК є компонентом наративної стратегії введення ненадійного наратора. Щоб довести важливість цього складника, спробуємо уявити, як вплине на твір його відсутність (або, наприклад, виведення за межі твору, як у «Кенігсберзькому щоденнику», що є розгорнутим коментарем до іншого роману авторки «Сни Юлії і Германа»). Тоді матимемо лише оповідь Никловського із вкрапленнями описів переживання містичного досвіду, і те вагання реципієнта, яке, за Ц. Тодоровим, робить твір фантастичним, значно зменшиться. Читач повинен вагатися в оцінці подій: чи присутня в них містика, чи їх можна пояснити раціонально: «містика – це скрип дверної ручки» (Г. Л. Олді) [128], якщо відсутня невпевненість, відсутній саспенс – відсутня містика. А авторські коментарі в тексті є тією противагою на терезах, що змушує читацьке сприйняття балансувати, не до кінця довіряючи нараторові (інших видимих причин підозрювати головного персонажа у ненадійності, що виходили б із його образу або подій твору, небагато). Чи міг би таку функцію протидії виконувати інший персонаж, а не автор? Вочевидь, на думку імпліцитного автора, художня реальність 1616 р. не передбачає створення персонажа із

позитивістським світоглядом, який можна було б протиставити містичному світогляду наратора.

Отже, особливістю роману Г. Пагутяк «Магнат» є ненадійний «наївний» гомодієгетичний наратор, одними зі способів творення ненадійності якого є включення у твір позатекстових елементів – авторських коментарів. Збиваючи темпоритм читання, коментар, по-перше, затримує думку реципієнта, змушуючи поглиблювати її, по-друге, є складником специфічної наративної стратегії, оскільки активізує вагання читача щодо характеру художньої умовності твору.

Своєрідно підтримує Г. Пагутяк читацьке вагання й інтерес у повісті-антиутопії «Записки Білого Пташка» (1995). Твір являє собою альянз до біблійної притчі про Вавилонську вежу. Безіменна героїня повісті разом із тисячами інших працює на будівництві Вежі, усвідомлюючи безглуздість ідеї і водночас рабськи улягаючи системі. А Білий Пташок, який обрав жінку за господиню, є містичною істотою, яка опікується людьми, здатна звільняти їхню свідомість від темряви, проникати у погані сни, допомагаючи прокидатися.

Наратив повісті – це потік свідомості, що ведеться почергово від Білого Пташка та його господині. При чому межі оповіді двох нараторів іноді можна окреслити не одразу, а, наприклад, простеживши зміни в тексті граматичної категорії роду дієслова з чоловічого на жіночий. Подібна наративна стратегія дещо ускладнює сприйняття тексту, вимагає певної підготовки читача та вдумливого повільного читання.

Дослідники називають цей твір варіантом «сакрального тексту, якому вже давно ніхто не вірить» [164, с. 53]. Певною мірою ця недовіра стосується і наратора. Вже у другому абзаці «Я», що починає розповідь, зазначає, що писатиме «на папері кольору божевільня і зради» [133, с. 70]: ця фраза налаштовує читача на особливе сприйняття тексту, на пошук інформації між, імовірно, божевільних рядків. Обидва наратори позиціонуються як ненадійні, що впливає як із їхньої рефлексії, так і з подій твору. Так, Пташок відчуває в собі «дух сумніву» і вагання щодо самого себе, не володіє повною інформацією

(«Не знаю, чи жінка я, чи чоловік» [133, с. 80], «Невже я теж хворий?» [133, с. 85]); на Острові в розмові з «бездоганим світлом», куди прийшов, щоб відшукати Ясність, називає себе «одержимим людським» [133, с. 91].

У процесі прочитання повісті у реципієнта виникають сумніви й щодо надійності героїні як наратора, оскільки, як дізнаємося, раніше жінка мала інше, краще життя в будинку з садом із чоловіком, якого вбили, ймовірно, через її зраду. Але пам'ять про це минуле жінка втратила після того, як її побили ті ж люди, які вбили чоловіка, а шрам на голові вважала результатом падіння з гойдалки в дитинстві.

Імплицитний автор повісті залишає читачеві безліч питань, на які не дає відповіді, і квінтесенцією сумнівів і вагань є фрази у фіналі, коли жінка і Пташок гинуть: «Не було насправді ніякої Вежі. Так само, як Білого Пташка, хоч він конче мусить бути. Хто ж писав цю розповідь? Хто напише її? Хто пише її зараз?» [133, с. 106], які ніби перекреслюють все написане (починаючи із назви твору) і спонукають до роздумів про містику письменницької творчості, а то й до повторного читання тексту. «Суперечність, невизначеність, відкритість фіналу провокують „розмитість” самого тексту та засвідчують, що проза Г. Пагутяк рухається в напрямку „до себе”, в інтравертний світ», – пише Т. Тебешевська-Качак [164, с. 53].

Отже, ненадійні наратори у повісті «Записки Білого Пташка» – це «одержимий» (за класифікацією М. Флудернік) Білий Пташок і його «наївна» господиня. Причому остання фраза у творі дає підстави для ще одного варіанту інтерпретації: жінка і Білий Пташок є одним і тим самим «одержимим» наратором, двома полюсами одного «я», являють собою роздвоєну свідомість героїні, що є втіленням передсмертного досвіду. Парадокси наративу й ненадійні наратори вияскравлюють і загострюють ефект, якого домагається авторка: наголосити на ірреальності ефемерного антисвіту Вежі, що відбирає пам'ять, радість, унікальність особистості, занурює у страх і безнадію і врешті призводить до загибелі персонажів.

Композиційно схожу наративну стратегію використовує Г. Пагутяк і в повісті «Захід сонця в Урожі» (1992). У творі два першоособові гомодієгетичні наратори: безіменні Жінка і Чоловік, які живуть в Урожі. Крім людей, село Уріж здавна населяють привиди, за рікою у Винниках мешкають опирі, і ця містична реальність є звичним порядком речей, зрозумілим і прийнятним для Жінки, яка «чується серед привидів і жахів, як у себе вдома» [133, с. 16]. А от її Чоловік, хоч і характеризує себе як книжного містика, в опирів не вірить. Ознаки ненадійності наявні в обох нараторів, але увиразнюються вони саме в наративі Чоловіка. Він характеризує Жінку як таку, що «вміє прикидатись» [133, с. 17], а сам має коханку та приховує цей факт від Жінки; зазначає, що разом з дружиною іноді вигадує історії про опирів. Отже, обидва наратори є «нечесними». Чоловік розповідає одну з вигаданих історій про смерть чоловіка від жінки-опириці. Однак моторошні історії впливають на свідомість Чоловіка, і він поступово починає підозрювати власну дружину, яка ночами кудись виходить, що вона опириця. Тому реципієнт, читаючи твір, відчуває сумнів і вагання: чи вірити в містичну сутність Жінки, чи вважати це продуктом уяви Чоловіка.

Вагання читача, сумнів у містичному характері подій підтримується авторкою впродовж усього твору. Читачеві послідовно навіюється думка про справжність існування опирів, причому частіше це відбувається в наративі Жінки, якій більше властивий міфологічний тип світосприйняття. Прочитавши у старому листі дівчини Емілії про смерть її нареченого, Жінка одразу домальовує в уяві картину його смерті – саме від опирів. Потім нібито справжню історію з власної біографії про зустріч з опирем оповідає вуйко Моряка (персонажа, до якого пішла Жінка). Жінка періодично вночі відчуває на собі обійми якоїсь колучої істоти, змагається з цією істотою.

Повість насичена подіями, які реципієнт може тлумачити як містичні. Так, постать Моряка овіяна таємницею. Він стверджує, що закоханий у Жінку ще зі школи, наводить реальні факти з її дитинства, але вона впевнена, що ніколи його не бачила. Пізніше, коли Жінка з Моряком почали жити разом,

вона уві сні знову відчула колючий дотик, але це виявилася борода Моряка. Коли помер вуйків «опир Степан», Моряк разом із вуйком був на похороні, але повернувся один. Невідомо, звідки з'являються камені: на столі у Жінки і в кишені вуйка. Моряк був відсутнім тієї ночі, коли вбили Чоловіка, тож алібі немає ані в нього, ані в Жінки. Тієї ночі Жінці наснився страшний сон, потім сам собою впав і розбився портрет Емілії.

Авторка утримує читацький інтерес практично до фіналу – загадкової смерті Чоловіка. Невідомо, хто і навіщо його вбив у власному домі. І вже в кінці твору слово надається ще одному наратору – Морякові: «Господи! На брудному цементі лежав мертвий. Я знав його і ніколи не бажав йому смерті. Не було крові, але порвана одежа свідчила про боротьбу. <...> Жінка стояла до мене спиною і дивилася на гори, за якими сідало сонце. – Як гарно! – сказала вона, повертаючи до мене усміхнене просвітлене лице» [133, с. 69]. Такий відкритий фінал наводить читача на думку, що смерть Чоловіка – справа рук опиря, а от хто саме був цим опирем, викликає вагання: це могла бути і Жінка (зважаючи на її складні стосунки з Чоловіком і досить дивну реакцію на мертву людину), і Моряк (він не викликає довіри у читача, оскільки Жінка так і не підтвердила факт їхнього знайомства нібито зі шкільних років), а також будь-який опир-мешканець Винників (те, що Чоловік втратив волю до життя, нібито дає опиреві право його «потяти»).

Отже, можна констатувати, що для прози Г. Пагутяк загалом властиве використання наративної стратегії введення ненадійного наратора; мета введення у повість «Захід сонця в Урожі» «нечесних» нараторів, що потенційно здатні приховувати від читача факти, – підтримувати читацький інтерес, навіювати реципієнтові сумнів у інтерпретації подій як містичних, вагання щодо характеру художньої умовності.

Вагання реципієнта при інтерпретації подій твору може підтримуватися не тільки використанням першоособового «ненадійного» наратора, а й іншими засобами. Так, дослідники виділяють три різновиди готичної прози залежно від характеру надприродного в наративі: фантастичні явища отримують буденне

пояснення; надприродне є обов'язковим і легальним елементом художньої реальності; наратор не дає однозначно зрозуміти, наскільки реальними є таємничі явища, дає волю інтерпретації [147, с. 49]. Роман-феєрія Г. Пагутяк «Зачаровані музиканти» у цьому аспекті має синкретичний характер. Переважно надприродне в романі (зокрема, в будинку Домницьких) ніяк не пояснюється раціонально, є невід'ємним складником світу. Однак події у дворі Князя описані в такий спосіб, що в читача з'являються два варіанти рецепції. Наратор передає це вагання через сприйняття Миколая. З одного боку, тверезий, розсудливий чоловік вважає, що Лукашеві наснилося спілкування з духами, він помічає, що у приятеля жар. З іншого боку, Миколай також схильний вірити в надприродні речі: «Одна половина його душі вважала це гарячковою маячнею, а інша прагнула зазнати тієї розкоші, що була за порогом, бодай раз у житті діткнутися чогось незвичайного, переступити через межу в той світ, куди, як він чув, невільно входить смерті, старості та іншій бридоті» [134, с. 169]. Залишивши будинок, обидва шляхтичі незабаром гинуть. Наглу смерть друзів можна тлумачити як раціонально (в Лукаша зупинилося серце під час скажених перегонів, коли поніс його кінь; Михайло намагався його наздогнати, на швидкості чоловікові знесло гілкою дерева півголови), так і містично, внаслідок перебування у «нехорошому» будинку, тим більше, що обставини смерті також готичні: ніч, темрява, дощ, болото. Переступивши поріг будинку, чоловіки тим самим не тільки перейшли межу між світами, а й порушили певні закони світобудови, за якими простим смертним невільно пізнавати потойбічне за життя, за що й наклали головою.

Між природною й надприродною інтерпретацією подій вагається і читач роману Г. Пагутяк «Урізька готика». Так, панський дім репрезентується як портал у потойбіччя: «Можна з певністю сказати, що дім, у якому оселився пан Болеслав, зовсім не був пристановиськом злих духів, тільки місцем їхніх тимчасових набігів з Урожа, або з дальших місць, бо що, зрештою, для тонкої матерії відстань і час?» [138, с. 87-88]. Прикметно, що наратор залишає читачеві можливість подвійного інтерпретування характеру подій: «Перше

оповідали, що якась сила воювала в домі, скидала порцеляну з полиць, вистуджувала добре напалені покої, страшила челядь <...>. Правда, пані графиня в духів не вірила і карала слуг за вчинені збитки» [138, с. 87].

Множинність читацьких інтерпретацій роману «Сни Юлії і Германа» в основному пов'язана з тим, що реципієнт самостійно обирає, у межах якого саме типу художньої умовності слід сприймати певні фрагменти тексту. Ця наративна стратегія реалізується в кількох напрямках. Перший напрям – навіювання читачеві сумніву в тому, який із двох поданих у романі можливих світів є актуальною реальністю твору. Так, наратор періодично збиває читача з пантелику: композиційно й графічно певна подія подається як реальність, фактично – є певним межовим, перехідним станом між сновидінням і явою, що може тлумачитися й містично, і цілком прозаїчно, наприклад, як наслідок отруєння чадним газом: «У напівсні-напівз'яві Юлія побачила себе збоку: як вона біжить до передпокою, зачувши голос дідуся. <...> Відчуття того, що все переплуталось, і щось було сном, а щось реальністю, будить Юлію. <...> Ще трохи і вона могла б не прокинутись, бо скотилась у сні занадто близько до чавунної грубки» [136, с. 48].

Друга проблема інтерпретації – пояснення наявності, змісту й призначення кодів у незвичних сновидіннях Юлії і Германа. Г. Пагутяк натякає на можливе тлумачення подій роману в містичному ключі, неодноразово згадуючи і в романі, і в «Кенігсберзькому щоденнику» філософа-містика Сведенборга. «Коментарі» після роману також відсилають реципієнта до теми містики, зазначаючи, що люди на руїнах острова Кнайпхоф, вірогідно, є послідовниками окультичного вчення [136, с. 186]. При цьому авторка залишає читачеві право робити висновки самостійно: так, незвичність сновидінь Германа пояснюється скоріше раціонально, як вияв божевілля чи лунатизму, або як механізм пам'яті, результат впливу прочитаного п'ять років тому. Сам Герман досить скептично ставиться до спіритичних сеансів і чорної магії: «Він чув, що серед медіумів повно шахраїв» [136, с. 77]. Але при цьому усвідомлює, що «щось із ним не те», натякаючи читачеві на надприродність подій. Так само

у реципієнта є можливість вибору, як тлумачити сновидіння Германа, в якому йому являються мертві Ганс і Софія: як містичний знак чи поступове збожеволення Германа.

Проаналізуємо, як один і той самий уривок з тексту роману може бути прочитаний по-різному залежно від уявлення реципієнта про природу умовності твору. На виході із підземелля Юлія натрапляє на кінський череп: « – Бідний кінський череп! – зітхнула Юлія. – Я назву тебе Ріхардом. Ріхардом Вагнером. Добраніч, пане Ріхарде Вагнере!» [136, с. 111]; потім героїні сниться, що вона катається на коні. Фраза дівчини може викликати в уяві реципієнта цілу низку асоціацій, залежно від рівня його інтелектуального розвитку, жанрових сподівань та обізнаності з творчістю авторки роману. Зокрема, якщо читач-інтелектуал сприймає роман у межах філософської (притчової) умовності, він відреагує, як було зазначено у попередньому розділі, на алюзію до Шекспірівського «Гамлета» («бідний Йорик»). Сприймання тексту за законами містичної умовності, ймовірно, висуває на перший план: 1) сновидіння Юлії, у якому череп «оживає»; 2) персоналію Ріхарда Вагнера – німецького композитора, творчість якого насичена містичною символікою. Кілька семіотичних кодів уможлиблюють сприймання тексту в системі умовності міфологічної: 1) образи валькірій з однойменної опери Р. Вагнера – персонажі германо-скандинавської міфології, войовничі жінки, які літають по небу на конях; 2) алюзія до легенди про смерть Олега Віщого; 3) зацікавлення самої авторки символікою кінського черепа, яке вона виявляє у «Кенігсберзькому щоденнику» («кінський череп на жердці як знак, що попереджає про небезпеку» [136, с. 226]; цей код межує з містикою). Вислів авторки у щоденнику про те, що «кінь – як ланка, що сполучає світи, потоки часу» [136, с. 280], також може бути кодом містичної умовності: кінь сполучає світ живих зі світом мертвих. «Зразковий» читач через образ коней може відчутти автоінтертекстуальний зв'язок інтерпретованого уривка з романом Г. Пагутяк «Зачаровані музиканти», в якому на конях пересуваються потойбічні істоти. І нарешті, якщо читач сприймає роман як міметичний текст і не

ідентифікує інтертекстеми, то він може розцінити факт надання імені черепу просто як абсурд, а подальше сновидіння про кобилу – як збіг [27, с. 201].

Отже, читацьке вагання у творах Г. Пагутяк провокується різними способами: як використанням наративної стратегії введення ненадійного гомодієгетичного наратора («Магнат», «Записки Білого Пташка», «Захід сонця в Урожі»), так і множинністю інтерпретацій подій твору, поданих третьоособовим наратором («Зачаровані музиканти», «Урізька готика», «Сни Юлії і Германа»).

3.4 Специфіка використання ненадійної нарації у прозі В. Даниленка

В. Даниленко здебільшого будує свої твори (наприклад, більшість оповідань збірки «Сон із дзьоба стрижа», роман «Кохання в стилі бароко») у такий спосіб, щоб сюрреалістичність, переплетення фантастичного й буденного сприймалося реципієнтом як належне, щоб у читача виникало якомога менше сумнівів у достовірності оповідуваних подій (звісно, у межах фікційного світу). Тому, зокрема, ненадійний гомодієгетичний наратор у його творах – явище нечасте. Якщо автор і використовує першоособового оповідача, то переважно в реалістичній прозі, наприклад, у творах на історичну тематику («Сповідь джури Самойловича», «Стигми преподобного Маська», «Різдвяна казка») або про спогади дитини, яка не видається «наївною» («Клітка для вивільги», «Футбол по-туровецьки», «Сонечко моє, чорне й волохате» тощо).

У контексті сказаного проаналізуємо тератоморфних нараторів у романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» (2009). Твір має цікаву наративну структуру завдяки функціонуванню кількох наративних перспектив. Автор використовує прийом одивнення: у 38 розділах оповідь ведеться від «осіб» п'яти скульптурних прикрас київських будинків, що оживають уночі. Наратор у першому й останньому розділах – Заплакана Вдова (Медуза із Будинку з химерами), далі почергово (у суворому порядку) – Горгуля з Великої Житомирської, Повітруля на Будинку з химерами, Тім Нечистюк на будинку зі

шпилем (вул. Ярославів Вал), Атлант з Костьольної вулиці. Така наративна організація дає змогу авторові поєднати в одне ціле окремі історії, з яких складається твір.

Текст можна поділити на три площини: перша й друга – синхронічні (життя міфічних істот, які ведуть оповідь впродовж однієї ночі, та зміст цієї розповіді – процес розгадування головним персонажем архітектором Колядевичем містичного кросворда, який дала йому коханка Юлія Маринчук, і їхні стосунки); друга – діахронічна (окремі сюжети з містичної історії Києва, розказані Колядевичем, що дають підказки до заповнення клітинок кросворда). Якщо схематично зобразити рівні нарації у творі, це матиме вигляд ланцюжка: третьоособовий наратор розповідає про скульптури, що від першої особи оповідають про історію кохання Колядевича, який розповідає давніші містичні історії (за класифікацією Ж. Женетта, гомодієгетична оповідь в інтрадієгетичній ситуації).

На перший погляд, тератоморфні оповідачі (скульптури), хоч і наділені людськими якостями («легковажна Повітруля», «зануда атлант», «пришелепувата Горгуля» [55, с. 70], «сваряться, як перекупки на Житньому базарі» [55, с. 112]), обов'язково мають бути ненадійними: їхня прикутість до місця спричинює обмеженість точки зору й неповноту інформації. Однак В. Даниленко легко долає цю проблему: автор оживлює химер, дає їм можливість рухатися, залишати своє постійне місце, спілкуватися одне з одним, літати Києвом, блукати вулицями. Наратори в тексті позиціонують себе як надійні й всевідаючі: так, Горгуля «знає все, навіть на якому смітнику поснідав який горобець» [55, с. 36], здатна увійти в «образ оракула, який знає, на якій лаві в цьому місті спить кожен босяк, і скільки жінок у Києві в цей момент віддається коханню» [55, с. 112], Атлант має третє око і може підслуховувати чужі думки [55, с. 53].

Наратори – всезнаючі істоти – дають змогу авторові описати художній світ з іншої точки зору, детальніше, ніж це міг би зробити наратор-людина. Втім, наділення міфологічних істот функцією оповідача також може викликати читацьке вагання, створити ефект несправжності, умовності навіть там, де йдеться про реальні історичні факти, деталі й людей. Відтак акцент робиться на містичному характері сюжету. Оповідь на містичні теми веде наратор, якого можна сприймати подвійно: і як такого, що викликає довіру (архітектор Колядевич – зрілий, розумний, ерудований), і як ненадійного (через його бурхливе кохання, тобто він є своєрідним «одержимим» наратором). Отже, маємо читацький сумнів у достовірності нарації і в синхронічній, і в діахронічній площинах тексту.

Читацьке вагання реалізується через можливий вибір у прочитанні роману, в якому важливу роль відіграє когнітивна компетенція самого реципієнта. Перший варіант рецепції – прийняти на віру історію про скульптури, які оживають і, відповідно, довіряти наратованому і ними, і Колядевичем (тобто вірити в містику Києва і його статус міста, що являє собою портал між світами). Тим більше, що раціональних пояснень подіям імпліцитний автор навіть не намагається давати, тим самим акцентуючи на містичному припущенні. Такий вибір реципієнта уявляється більш імовірним, якщо читач – «зразковий» (для цього твору це має бути киянин, який добре орієнтується в топосі роману (у географії Києва) і знайомий із переважною більшістю міських легенд, які подає наратор). Адже в романі, як пише Я. Поліщук, «не обійшлося без живої міфології, яка передається з покоління в покоління киян: про сумнівну славу Лисої гори, про привид замку Ричарда на Андріївському узвозі, про чорного монаха, що провокує аварії на мосту Патона, про потвор Будинку з химерами, які вночі начебто оживають» [146, с. 20]. Тож чим ближчий читач до київського дискурсу, чим краще обізнаний із контекстом, тим легше піддаватиметься авторській інтенції (навіюванню містичного настрою): «Міра причетності до міської міфології обумовить

ступінь читацького задоволення од цього тексту» [146, с. 21]. Відповідно, «зразковий» читач також може вагатися в оцінці ймовірності наратованих подій, якщо знає київський дискурс краще, аніж сам наратор, тобто здатен спростувати легенду.

Другий варіант рецепції роману може реалізуватися у випадку, якщо читач не обізнаний ані з географією Києва, ані з відомими особистостями, історіями з життя яких насичений текст. За таких умов твір В. Даниленка може здаватися суцільною вигадкою автора, що не містить під собою жодного реального топосу. Відповідно, такий реципієнт відчуватиме більший сумнів у ймовірності наратованих містичних подій у позатекстовій дійсності порівняно зі «зразковим» читачем.

Подібне вагання може викликати рецепція оповідання В. Даниленка «Хлопчик з курячими ніжками». Третьоособовий наратор веде оповідь про подію з життя десятирічного хлопчика крізь призму його світогляду. На власному горіщі Юрко бачить маленького хлопчика з курячими ніжками – домовика. Його існування підтверджує стара баба Марина, хлопчика бачать ще двоє дітлахів. Той же Юрко спостерігає перетворення сусідчиного півня на чоловіка. За чутками, півень – померлий чоловік, душа якого вселилася у птаха. Також на очах Юрка зла сусідка разом із півнем вигнали хлопчика з курячими ніжками з рідної домівки.

Стара баба переконана, що поки домовик є в хаті, все буде добре. І дійсно, за кілька днів після того, як будинок залишається без домовика, баба Марина помирає, а з батьком відбуваються неприємності, через які вся родина змушена виїхати в інше місто. Отже, наратор постулює причинно-наслідковий зв'язок різних подій, характерний для містицизму, проте, оскільки події тлумачаться головним персонажем – дитиною («наївний»), читач може сприймати бачення домовика як дитяче фантазування, а родинні неприємності – як збіг обставин. Відповідно, у реципієнта може виникнути сумнів у ймовірності наратованих подій у позатекстовій дійсності.

Можна підсумувати, що для В. Даниленка не є характерною така модель побудови наративу, коли читачеві пропонується вибір у інтерпретації подій твору через введення недостовірного наратора. Відповідно, вагання реципієнта провокується іншими засобами, наприклад, апелюванням до «зразкового» читача.

Висновки до розділу 3

Провокування читацького вагання є суттєвою ознакою фантастичних творів проаналізованих авторів, а також тих, які не є однозначно фантастичними, а містять лише елементи цього метажанру (за О. Стужук, «фантастика-прийом»). Першочергове значення у цій стратегії відіграє введення ненадійного наратора, який (на думку самого наратора) переживає містичний досвід. Читач може запідозрити оповідача в «одержимості», «нечесності» або «наївності» в першу чергу тоді, коли наратор гомодієгетичний. І критеріями ненадійності у цьому випадку постають індиціальні знаки автора (вказівка на вік персонажа, або на його одержимість певними ідеями, або на обмеженість фокалізації, або на явні суперечності між словами і вчинками персонажа, або сумніви самого наратора у власній когнітивній компетенції) або авторські коментарі. Продуктивною у зазначеному аспекті стратегії виявилася також презентація подій з різних точок зору.

Аналіз прози В. Шевчука, Г. Пагутяк і В. Даниленка засвідчив, що ці письменники досить активно використовують наративну стратегію введення ненадійного наратора. Однак види та функції ненадійних першоособових оповідачів у проаналізованих творах різні, хоч і мають одну спільну ознаку: змусити читача вагатися й сумніватися у ймовірності наратованих подій у позатекстовій дійсності. У повісті В. Шевчука «Початок жаху» «одержимий» наратор формує вагання реципієнта в інтерпретації характеру художньої умовності (між притчовою й містичною); «наївний» наратор у «Декоративній жінці» залишає відкритий фінал і сумнів у відьмацтві власної матері; так само і

«нечесні» наратори Чоловік і Жінка у повісті Г. Пагутяк «Захід сонця в Урожі» іноді суперечать одне одному і, презентуючи події з різних точок зору, допомагають підтримувати читацький інтерес. Ненадійний «наївний» наратор у романі Г. Пагутяк «Магнат» увиразнює і надає особливого сенсу авторським коментарям, а також активізує вагання читача щодо характеру художньої умовності твору. «Одержимий» Білий Пташок і «наївна» Жінка в повісті Г. Пагутяк «Записки Білого Пташка» допомагають наголосити на абсурдності будівництва Вежі, парадоксальності містичного світу твору. Ефект від введення наративної стратегії в романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» залежить від ступеня обізнаності читача із київським дискурсом, тобто провокація вагання реципієнта базована на його компетентності.

Важливою умовою адекватної інтерпретації художнього наративу є ідентифікація в тексті ненадійної нарації, осмислення природи її творення та її художніх функцій, оскільки це вимагає від «зразкового» читача роздумів над осягненням прихованого авторського задуму.

РОЗДІЛ 4

ПРОЛЕПТИЧНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ МІСТИЧНОГО В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

4.1 Типологія літературного пролепсису в контексті філософських і наратологічних теорій часу

Темпоральність як одна із суттєвих ознак художнього наративу є загальноновизнаною в науковому дискурсі. Відтак, наративні стратегії, пов'язані з особливостями репрезентації подій у часі, посідають важливе місце в системі організації художньої оповіді.

З природою художньої творчості тісно пов'язана категорія часу. У сучасній науці досі не існує загальноприйнятої концепції часу. Окремі вчені роблять спроби наблизитися до розуміння цього феномена, але це на сьогодні лише відокремлені фрагменти, що не складаються в єдину картину, проблема часу є відкритою. Простір і час – це основа світобудови, пізнати їхні закони – означає наблизитись до пізнання абсолюту. Отже, час – досі поняття непізнане, таємниче, а таємниця корелює із трансцендентним, містичним. Відповідно, введення до літературного твору елементів, що акцентують увагу читача на темпоральних аспектах надприродного, виявляється продуктивною наративною стратегією творення містичного.

Пояснення природи часу намагалися дати численні філософи, теологи, антропологи, містики. Більшість із них сходилися в тому, що існує якесь довершене позачасове буття – вічність, до якої прагне людина, яка хоче єднання з абсолютном.

Л. Леві-Брюль, який досліджував надприродне в первісному мисленні, зазначав, що первісні люди не розглядали явища як поєднані одне з одним причинним зв'язком. Тож і час для них не був чимось однорідним, подільним і таким, що рухається один за одним у правильному порядку: «Позбавлене

опертя уявлення про час може бути нечітким, невизначеним. Воно наближається до суб'єктивного сприйняття тривалості. <...> Ідея часу майже не існує для первісного мислення, яке вбачає безпосередній причинний зв'язок між цим явищем і позапросторовою таємничою силою» [107, с. 340].

Про суб'єктивність розуміння часу говорив і К. Дюпрель у праці «Філософія мистики» (1893). На його думку, кожна людина сприймає час бінарно: залучаючи емпіричний досвід (час вимірюється фізіологією) і трансцендентальною свідомістю (міра часу є особливою). Трансцендентальна свідомість активується тоді, коли емпірична відходить на другий план, наприклад, під час сну, що підтверджується наявністю сновидінь, у яких час спливає зовсім по-інакшому. «<...> наша фізіологічна міра часу не може лежати в природі нашого духу, для якого нервовий апарат служить моментом, що сповільнює процес пізнання. У станах художньої творчості і сновидіння зі зникненням рефлексивної свідомості усувається ця перешкода і починає функціонувати трансцендентальна міра часу» [62, с. 203].

Показово, що В. Джеймс однією з ознак містичного досвіду вказує короткочасність (transiency). При чому ця короткочасність є об'єктивною, а для самої людини, яка має містичне переживання, тривалість досвіду може суб'єктивно відчуватися як досить розтягнена в часі.

У ХХ ст. філософія підійшла до розуміння часу як багатовимірної категорії. Філософ Дж. Данн у книзі «Експеримент із часом» (1920) стверджує, що час має, як мінімум, два виміри для однієї людини: в одному вимірі людина живе, а інший – спостерігає. Ці висновки Дж. Данн зробив на підставі аналізу пролептичних сновидінь, наприклад, коли людині наснилася подія, що відбулася через рік в іншій частині світу. За Дж. Данном, другий вимір – це своєрідний хронотоп, у якому можна пересуватися в часі – в минуле і в майбутнє.

Сучасний дослідник О. Левінтов, описуючи природу й сутність містичного, надає таку класифікацію часу: циркулярний час (час пам'яті), векторальний час (креативний), дискретний час (ситуативні «хронотопи» –

вічне сучасне). При цьому «і в циркулярному, і в векторальному часі через зміну напрямків плину часу виникають петлі. І ми то відчуваємо передчуття, висловлюємо передбачення, вбачаємо знамення, то впадаємо в дежавю: „ось, зараз відбудеться те, що вже колись відбувалося”. Але є і реальний час – Пустота, зяюча, але недоступна і невидима нам, метушливим» [108].

Реальний час, об'єктивно даний, на думку Д. Лихачова, слід відрізнити від часу художнього. Специфіка художнього часу полягає в тому, що «автор може зобразити короткий або довгий проміжок часу, може змусити час спливати повільно або швидко, може зобразити його таким, що спливає безперервно або уривчасто, послідовно або непослідовно (з поверненням назад, з «забіганням» вперед тощо). Він може зобразити час твору в тісному зв'язку з історичним часом або у відриві від нього – замкнутим у собі; може зображати минуле, сьогодення й майбутнє в різних поєднаннях» [110, с. 211].

У класичній естетиці час є категорією, що дає змогу розрізнити типи мистецтва. На відміну від візуальних мистецтв, словесне мистецтво (поезія і проза) триває в часі. Зокрема, наративи, що розуміються як послідовність подій, розрізняються за їхньою темпоральністю. Дебати про час, що загалом розгортаються на межі перетину різних галузей, у свою чергу впливали на теорію оповіді. На думку деяких теоретиків (Б. Томашевський, Ц. Годоров), час є необхідною умовою наративу, використовується для розрізнення наративних і ненаративних текстів. Крім того, час розуміється не тільки у вимірі тексту, а й як ментальний конструкт читача. Аспекти часу відіграють вирішальну роль у когнітивних наратологічних концепціях. Наприклад, концепція М. Штернберга базується на взаємодії між представленим у тексті й комунікативним часом, що зумовлює «три універсальні наративні ефекти – проспекцію, ретроспекцію й усвідомлення (recognition)», іншими словами, «саспенс, зацікавлення (curiosity) і здивування (surprise)» [цит. за: 238]. З іншого боку, Д. Герман у своїй когнітивній теорії підкреслює, що «нاراتивні репрезентації підштовхують інтерпретаторів до висновків про структурований плин часу певних подій» [221, с. 92].

У класичній наратології аспект темпоральності системно викладений у доробку Ж. Женетта. У «Наративному дискурсі» Ж. Женетт присвячує часові три розділи: «Порядок», «Тривалість» і «Повторюваність». Науковець вивчає відношення між часом історії та (псевдо)часом оповіді відповідно до трьох основних наративних аспектів: «відношення між тимчасовим порядком проходження подій у дієгезисі та псевдочасовим порядком їхнього розташування в оповіді <...>; відношення між змінною тривалістю цих подій, або дієгетичних сегментів, і псевдотривалістю (фактично – довжиною тексту) їхньої подачі в оповіді, тобто відношення темпу оповіді <...>; нарешті, відношення повторюваності, тобто <...> відношення між щільністю повторів подій в історії і в оповіді» [66, с. 72]. Різні форми невідповідностей між порядком історії й порядком оповіді Ж. Женетт називає анахроніями. Найпоширеніші форми анахроній – це ретроспекція й антиципація.

Варто зазначити, що проблема передумовного знання цікавила філософів ще за часів античності. Епікурейці та стоїки використовували категорію *πρόληψις* (пролепсис), яку Цицерон наводить як синонім до введеного ним поняття *anticipatio* (антиципація). В обох випадках слово мало значення передумови, наперед відомого знання, передбачення подій, що й закріпилося в сучасній психології з тим самим значенням. Оцінку значення епікурівського терміна *prolepsis* наводить І. Кант, відзначаючи здатність антиципувати (тобто передбачати) і пов'язуючи його з «будь-яким знанням, за допомогою якого можна а priori пізнати і визначити щось, належне до сфери емпіричного знання» [38, с. 59].

У 1880 р. термін «антиципація» був уведений до наукового обігу психологом В. Вундтом, який розумів під ним здатність людини уявити собі можливий результат дії ще до її здійснення. Так, у психології творчості антиципацією називають уявлення письменника про майбутнього читача [114, с. 49]. Ж. Женетт, намагаючись уникнути асоціацій із психологією, переважно замість термінів «антиципація» і «ретроспекція» використовує терміни «пролепсис» (наративний прийом, що полягає у випереджальній розповіді про

якусь пізнішу подію) і «аналепсис» (будь-яке згадування заднім числом події, що передувала тій точці історії, де ми перебуваємо) [66, с. 76]. У свою чергу, пролепсис також неоднорідний за своєю структурою. За ознакою повторюваності Ж. Женетт диференціює випереджальні елементи зображення відповідно до рівня їхнього розпізнавання в тексті: «анонси», що виконують функцію нагадування, і «зачатки» – «прості заготовки без антиципації (хоча б у вигляді натяку), які тільки в подальшому набувають значущості і які пов'язані із суто класичним мистецтвом «підготовки» [66, с. 108]. При цьому зачаток – своєрідний тип пролепсису, оскільки «є ніщо інше, як „незначущий паросток” (вислів Р. Барта – *O. B.*), непомітний для читача, значущість якого як паростка з'ясовується лише пізніше ретроспективним чином» [66, с. 109]. Як зазначає Л. Мацевко-Бекерська, спираючись на методологію Ж. Женетта, зачатки «активізують „нарративну компетентність” читача, апелюють до його тісного вживання у текст і мають на меті викликати реакцію, що заздалегідь була визначена» [118, с. 393].

Ж. Женетт поділяє пролепсиси також за їхньою тривалістю – на часткові й повні, які, у свою чергу, можуть бути внутрішніми (поширюються у часі історії до розв'язки) і зовнішніми (поширюються до власне нарративного моменту) [66, с. 110]. Вся тривалість зовнішнього пролепсису залишається поза тривалістю первинної оповіді. Часова сфера внутрішнього пролепсису включена в часову сферу первинної оповіді, «нерідко вносить надлишковість і вступає в конфлікт із плином останньої» [66, с. 86].

З точки зору нарративного змісту, Ж. Женетт розрізняє гетеродієгетичні (стосуються іншої лінії історії) і гомодієгетичні (належать до тієї ж лінії розвитку, що й первинна оповідь) пролепсиси [66, с. 86].

Часову анахронію досліджує і К. Айрленд в «Encyclopedia of Narrative Theory» (2005). Пролепсис (або «флешфорвард» – не дуже вдалий, на думку автора, термін, оскільки викликає скоріше кінематографічні асоціації), являючи собою натяки на майбутні події, може перебувати в межах історії (внутрішній), у часових рамках твору (зовнішній), або бути квазіпролептичним (за

Дж. Прінсом, «гіпотетичний наратив»), коли наратор або персонаж уявляють можливе майбутнє, яке в подальшому тексті не актуалізується [222]. Частіше, ніж проlepsис, трапляється анаlepsис. Анаlepsис може набувати двох основних форм: гомодієгетичний анаlepsис створює стрибок у часі до послідовності подій, пов'язаних із тим самим персонажем і сюжетом; гетеродієгетичний анаlepsис переходить на інші сюжетні лінії. На рідкісний характер проlepsису в сучасній літературі вказує і М. Флудернік, зазначаючи, що цей прийом більш характерний для романів XIX ст. [219, с. 35].

М. Ян у праці «Narratology: A Guide to the Theory of Narrative» (2005) класифікує проlepsис залежно від того, чи відбудеться передбачувана подія, на два види: об'єктивний (очікуване станеться насправді) і суб'єктивний (бачення персонажем імовірного майбутнього) [223].

У контексті нашого дослідження із двох різновидів невідповідності між часом наративу і часом нарації саме проlepsис викликає зацікавлення потенційною можливістю створювати ефект містичного, тому йому буде приділено увагу. Крім того, на думку наратолога Т. Бріджмен, проlepsис незаслужено обійдено увагою дослідників, на відміну від анаlepsису. Своєю статтею «Thinking Ahead: A Cognitive Approach to Prolepsis» («Думаючи наперед: когнітивний підхід до проlepsису») Т. Бріджмен спробувала виправити цей дисбаланс. Дослідниця також користується термінами Ж. Женетта «анонс» і «зачаток», розглядаючи питання, що виникають у зв'язку з певним типом проlepsису. Анонси, на думку Т. Бріджмен, являють собою цікавий випадок проlepsису з точки зору читача, оскільки вимагають побудови мінімальної й зазвичай неповної ментальної репрезентації, яку читач має тримати в пам'яті і бути готовим згадати на пізнішому етапі читання [215].

М. Каррі у студії «About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time» (2007) пропонує власну класифікацію проlepsису: *проlepsис 1* – наратологічний проlepsис, форма антиципації, що має місце під час оповідуваного. Це передбачення (або флешфорвард) майбутніх подій у всесвіті наратованих подій; *проlepsис 2* є структурним проlepsисом, формою

антиципації, що перебуває в проміжку між часом наратора й часом оповідуваного. Ці відношення характерні для напруженої класичної нарації; *проlepsis 3* – риторичний проlepsis, що має місце між часом наратора і часом читача [218, с. 31].

Проlepsis (антиципація) є недостатньо дослідженим явищем в українському літературознавстві. Так, І. Качуровському належить праця «Антиципація як архітектонічний засіб» (1983), на яку, у свою чергу, посилається І. Набитович у статті «Антиципаційна архітектоніка містичної новели Юрія Клена «Акація». Як зазначає І. Набитович, антиципація виявляється у містичних передчуттях головної героїні, що реалізуються «в алюзійних візіях, повтореннях у тих чи інших варіантах певних образів, міфологічних і казкових мотивах. Клімакс візійних подій знаходить свій відгук і в оніричних антиципаціях» [126, с. 126]. Г. Максименко аналізує цей феномен у наративній структурі історичної прози В. Малика, Л. Мацевко-Бекерська досліджує анахронію в романі Ю. Гордера і в малій українській прозі XIX–XX ст. А. Меншій, досліджуючи творчість М. Коцюбинського, розглядає його оповідання в аспекті часової організації.

Наративна структура новели Ю. Клена «Акація» – це антиципаційна градація містичних передчуттів головної героїні, які, зрештою, рятують її життя: жінка відмовляється від поїздки пароплавом, на якому спалахне пожежа і загинуть усі пасажери. Психологізм, із яким автор описує візії героїні, І. Набитович порівнює із ідеями К. Г. Юнга: «Когнітивні процеси не встигають осмислити, раціоналізувати інформацію, яка надходить із несвідомого» [126, с. 132]. Однак швейцарський психоаналітик К. Г. Юнг досліджував не стільки передбачення (зазирання у майбутнє), скільки феномен, який назвав синхронізмом: однакові чи схожі події роз'єднані у просторі, але з'єднані в часі. Наприклад, смерть людини викликає тривожний сон у близького родича. Подібні численні збіги вимагали якогось раціонального пояснення, крім посилення на випадок або телепатію. Так, К. Г. Юнг уважно проаналізував переживання містиком Е. Сведенборгом візії пожежі саме в той час, коли

пожежа дійсно лютувала у Стокгольмі 1759 року. На думку К. Г. Юнга, певні зміни в психічному стані Е. Сведенборга спричинили отримання ним доступу до колективного несвідомого, абсолютного знання, яке перебуває поза простором і часом.

У «Літературознавчій енциклопедії» за ред. Ю. Коваліва відсутнє тлумачення терміна «пролепсис», натомість укладачі послуговуються терміном «антиципація». Подано такі різновиди внутрішньотекстової антиципації: пряма, зворотна, контрастна, алюзійна, настановча [112, с. 76]. Однак у словниковій статті не зазначені критерії, за якими зроблено подібний поділ, а також не роз'яснено сутність різновидів. Частково термін «алюзійна антиципація» пояснює І. Качуровський: автор твору натякає, що має статися із персонажем, але не каже, що саме [91, с. 161].

Г. Максименко обрала як критерій диференціації пролепсису спосіб презентації в тексті інформації про майбутнє. Залежно від цього вона виокремлює резюмований пролепсис, психологізований пролепсис, кадровий пролепсис: «Резюмований пролепсис характеризується коротким, стислим відтворенням у художньому тексті романів подій, які мали місце в дієгезисі протягом значно більшого часового проміжку. Резюмований виклад майбутніх подій варіюється від загальних натяків на непередбачувані персонажами події до стислого викладу низки історичних подій, цілого періоду в житті народу, нації» [116, с. 175]. Психологізований пролепсис дослідниця характеризує як «психологічний засіб передвіщування й попереднього усвідомлення майбутнього в наративному тлі. <...> Психологізовані пролепсиси, ґрунтуючись на засадах підсвідомого людини, оприявлені більшою мірою через оповідь персонажів і меншою через посередництво наратора, котрий подає відомості про психологічний стан персонажа, пов'язаний із підсвідомим відчуттям знання майбутніх подій» [116, с. 176-177]. Як приклад кадрового пролепсису Г. Максименко наводить віщий сон і кваліфікує його як «частину художнього наративу історії, де зображено певну сцену, картинку з майбутнього» [116, с. 176].

Отже, за результатами аналізу зарубіжного й вітчизняного наукового дискурсу можна дійти висновку, що існує значна кількість досліджень, центрованих в основному навколо проблем визначення різного типу невідповідностей між порядком оповіді й порядком історії, а також спроб окреслити критерії для розподілу типів пролепсису залежно від їхнього функційного навантаження, видів наратора й наративу. Проте чітка й логічна класифікація типів пролепсису на сьогодні відсутня. З огляду на це, на основі наведених вище теорій пропонуємо власну типологію пролепсису як наративного прийому:

- за об'єктним принципом: суб'єктний (інформація про майбутнє стосується того персонажа, який її отримує) і об'єктний (стосується інших персонажів твору);

- за типом наратора, який надає інформацію: гомодієгетичний і гетеродієгетичний пролепсис;

- за реалізованістю передбачення: гіпотетичний пролепсис (не актуалізується в межах твору), завершений пролепсис (читач отримує інформацію про те, справдився пролепсис, чи ні);

- за повнотою: пролепсис-анонс (наратор подає лише натяк на подальший розвиток подій), резюмований пролепсис (наводиться стислий виклад подій, що матимуть місце в майбутньому);

- за каналом рецепції, який, за задумом автора, має активізуватися при сприйнятті тексту читачем: аудіальний (наприклад, персонаж чує «голоси»), візуальний (візіонерство, сновидіння), вербальний пролепсис (пророцтва, прокляття тощо) [32, с. 23].

Не претендуючи на вичерпність, вважаємо, що зазначена класифікація дасть можливість з'ясувати специфіку рецепції пролепсису в структурі художньої оповіді й розглянути стадіальний процес передбачення читачем подій прозового твору. Також це сприятиме виокремленню прийомів (технік) у межах загальної наративної стратегії використання пролепсису.

4.2 Класифікація літературного пролепсису за каналом реценції

Беручи за основу наведену вище типологію пролепсису, проаналізуємо його різновиди за каналом сприймання. Одним із найбільш уживаних у художньому творі типів пролепсису є візуальний, у першу чергу сновидіння, що пов'язано з давньою епічною традицією сюжетотворення, ідеологічної та психологічної характеристики дійових осіб за допомогою оніричних візій. «Письмовий виклад перетворює сон з переживання на висловлювання, з події екзистенційної на подію нараційну» [39, с. 257], тож аналіз сновидінь з точки зору наратології видається цілком прийнятним. Оніричний код часто привертав увагу дослідників, йому присвячені численні праці. Але попри досить детальну дослідженість цього феномена в літературному творі, залишається актуальним питання типології сновидінь.

Н. Фенько пропонує досить детальну класифікацію сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини XIX–XX ст.: за видами станів сну в художньому зображенні – картини власне сновидінь, сонні фантазії, марення, видіння, сні наяву; за характером впливу на психологію героїв – сні-потрясіння (що, у свою чергу, поділяються на сні психологічного конфлікту (сон-катарсис, сон-каяття) й пророчі сні), і сні-заспокоєння (сні-мрії, сні-спогади, сон-архетип) [177, с. 9–11].

Випадки використання сновидіння як елементу художньої структури Н. Мочернюк об'єднує в такі типи: зображення власне сновидіння; змалювання перехідного стану сон/ява; застосування поетики сну в змалюванні яви [124, с. 107].

О. Волик поділяє літературні сновидіння за функціями: 1) характерологічні сновидіння (розкривають справжнє «я» героя, приховані риси характеру); 2) проскопічні сновидіння (передбачають майбутнє героя або навіть всього людства, часто в алегоричній формі) і 3) кризові сновидіння (кардинально змінюють життя людини, її погляд на повсякденність) [35, с. 163].

Функційний критерій класифікації сновидінь найбільш релевантним вважає І. Фазіуліна. З точки зору функційного навантаження для сюжету твору в цілому дослідниця пропонує таку типологію: 1) сни-передчуття, які «емоційно готують події, що відбуваються в житті героїв і мають для них вирішальні наслідки» [173, с. 18]; 2) сон як засіб психологічного аналізу (кризові сновидіння – концепція, створена М. Бахтіним на основі розгляду романної творчості Ф. Достоевського). Крім того, І. Фазіуліна аналізує і такий критерій класифікації, як «структурна градація онейричних видінь», відповідно до якого вони поділяються на власне сновидіння й видіння [173, с. 23–26].

Одночасно кілька критеріїв для виокремлення типів сновидінь використовує О. Чернишева. Для нашого дослідження цікавим є один із них – роль снів у побудові сюжету. Відповідно, дослідниця подає такі функції оніричних мотивів: «1) Сон – художня ретроспекція подій. 2) „Паралельний” реально-побутовому, емпіричному подієвий ряд. 3) Розгорнуте в ланцюгу ірреальних подій попередження, що спрямовує події яви іншим шляхом. 4) Прогноз, що справджується в реальності, а тому якоюсь мірою дублюється в сюжеті» [186, с. 28–29]. Щодо цієї класифікації варто погодитися з думкою О. Федуніної, яка вважає нечіткими межі між снами третього й четвертого типів: «обидва вони випереджають події, тобто є не самостійними типами сновидінь, а різновидами так званих „віщих” снів» [176, с. 32].

Типологію сновидінь, базовану на жанрових модифікаціях, надає Т. Бовсунівська й виділяє природно-об’єктивізовані сни (тобто компенсаційні, що відображають реальний психологічний стан персонажа), казково-фантастичні (є продуктом індивідуальних фантазмів) і містико-кризологічні (сни, що є результатом містичної інтерпретації світу) [15, с. 15].

Ураховуючи психологічну класифікацію сновидінь, запропоновану польським дослідником З.-В. Дудеком, та типологію снів як складових елементів художнього твору російської вченої В. Чалікової, Ю. Григорчук в оніропросторі містичних повістей Віри Вовк виокремлює три типи сновидінь: «1) концептуальні – сни, які відбивають авторське бачення життя та

реалізуються крізь призму образів-символів і архетипів; 2) компенсаційні – сни, які виявляють психологічні процеси, в основі яких лежать нездійснені бажання (сни-мрії); 3) профетичні – „віщі”, або „пророчі” сни і видіння, які слугують засобом створення акаузальних ситуацій (поетики чуда)» [48, с. 170].

Погоджуючись із логікою наведених класифікацій літературних сновидінь за функційним критерієм, не можна не помітити термінологічної неузгодженості у названих типах сновидінь. Як бачимо, сновидіння того різновиду, що цікавить нас у першу чергу і становить предмет дослідження, названі «пророчими», «проскопічними», «снами-передчуттями», «прогнозами», «профетичними», «віщими», «містико-кризологічними». Крім того, на сьогодні існує проблема відмежування власне сновидіння й візіонерських мотивів, адже у працях, присвячених дослідженню оніричного простору, досить часто і, на нашу думку, безпідставно ці поняття змішуються.

Беручи за основу наведені класифікації, спробуємо номінувати віщі сновидіння. Оскільки основна функція містичних сновидінь у художньому творі – це «забігання» у майбутнє, надавання знань про події, віддалені темпорально, натяк на подальший розвиток подій, вважаємо за можливе називати подібні сни пролептичними. У свою чергу, пролептичні сновидіння за змістом варто поділяти на сни-передчуття (організують наративну структуру твору та стосуються подальшої долі персонажів) і профетичні (від гр. *προφήτης* – «пророк») сни (переважно релігійного змісту, пророкують долю людства в цілому, важливі історичні події) [30, с. 15].

Онірична аналітика (дослідження сновидінь) має давню історію. Так, греки принаймні з часів, описаних Гомером, вірили у віщі сни, вважали, що їх насилають боги. В «Одіссеї» міститься обґрунтування того, чому одні сни істинні, а інші брехливі, залежно від того, через які небесні ворота вони приходять (з рогу чи зі слонової кістки) [160, с. 43]. Платон стверджував, що віщі сни бачив Сократ: перебуваючи у в'язниці, він передбачає день своєї страти на підставі сну, в якому прекрасна жінка у білій одежі звернулася до нього рядками з «Одіссеї»: «Сократе! На третій день ти, без сумніву, пагорбів

Фтії досягнеш» [160, с. 45]. Платон обґрунтовує необхідність тлумачення сновидінь, оскільки саме тоді, коли розум людини нетверезий (спить, хворий або одержимий), він причетний до богонатхненного пророцтва.

Серед творів Аристотеля є три трактати, що стосуються сновидінь: «Про сон і неспаня», «Про сновидіння», «Про передбачення уві сні». Слід зазначити, що у віщі сні (попри традиційно усталену думку його сучасників) Аристотель не вірив, оскільки не знаходив їм раціонального пояснення, хоча й визнавав сновидіння, нав'язані пережитими в минулому подіями. У контексті трактатів Аристотеля як віщій розуміється такий сон, зміст якого можна співвіднести з реальними подіями, які настають після пробудження. «Таким чином, віщій сон якимось чином передбачає майбутнє, дає змогу про нього дізнатися ще до того, як майбутня подія відбулася» [160, с. 42].

Одним із перших, хто зайнявся науковим аналізом снів, був З. Фройд. У своїх дослідженнях він висловлює думку, що сновидіння так чи інакше пов'язані з денною активною діяльністю людини. Показово, що саме З. Фройд першим почав залучати тексти художньої літератури для інтерпретації сновидінь і обґрунтування своєї теорії психоаналізу [181]. Як і Аристотель, З. Фройд вважав за необхідне «відвоювати» теорію сновидінь «від народних забобонів і містики» [181, с. 473]. Однак при цьому він не виключав наявності зв'язку сновидінь із окультизмом: «Навіть ми, перетворивши сновиддя на об'єкт наукових досліджень, не заперечуємо, що одна або кілька ниток пов'язують його з тими темними явищами» [181, с. 497]. Під містикою, окультизмом З. Фройд розуміє «своєрідне потойбіччя ясного світу» [181, с. 497], «реальне ядро ще не пізнаних фактів, густо обплутане майже нерозривним павутинням брехні і фантазії» [181, с. 502]. Як приклад З. Фройд наводить сновидіння одного клієнта: йому наснилося, що його жінка народила двійню, і цієї ж ночі двійню насправді народила його власна дочка. Попри це, на першому місці для З. Фрейда перебуває наукове доведення феноменів, тому навіть наявність телепатичних сновидінь не переконує психоаналітика в об'єктивній реальності телепатичного явища, адже неможливо досягти

докладного вивчення всіх обставин. «Не сновиддя, – наполягає З. Фройд, – з'ясовує нам щось про телепатію, а саме тлумачення сновидь, психоаналітичне опрацювання» [181, с. 505].

Найвідоміший послідовник З. Фройда К. Г. Юнг «практикував живий містичний досвід спілкування з Богом – як емоційне переживання й відчуття у своїй душі» [74, с. 110]. Тож у психоаналітичній концепції К. Г. Юнга, на відміну від фрейдівської, важлива роль відводилася «релігійним почуттям, які, на переконання К. Г. Юнга, закорінені в колективному неусвідомленому, у „метафізичній потребі” кожної людини: божественна присутність у людській психіці виконує керівну символічну роль у спрямуванні особистості до єдності та цілісності» [74, с. 110]. Н. Зборовська вбачає у «колективному неусвідомленому» К. Г. Юнга відповідність «країні мертвих», що має корені у міфології. На думку К. Г. Юнга, посередником між «землею предків» (потойбіччям) і цим світом є душа, що володіє містичною здатністю контактувати з обома світами [74, с. 118]. Розходження з раціоналізмом З. Фройда торкнулося і тлумачення сновидінь. Галюцинації, сновидіння й видіння К. Г. Юнг зараховує до сфери колективного неусвідомленого, визнаючи їхню потенцію реалізовувати пророчу функцію, коли вони проникають в материнське лоно Вічності: «Сон – це маленькі відкриті двері в найсокровенніші і найтаємніші схованки душі. Вони ведуть у ту космічну ніч, де перебувала душа задовго до появи якоїсь Его-свідомості...» [74, с. 174].

Проблема функцій пролептичних сновидінь є предметом не тільки суто філософських, а й літературознавчих розвідок. Так, символічність сновидінь, можливість за їхньою допомогою пророкувати, віщувати майбутнє визнавав І. Франко. Наприклад, у його п'єсі «Сон князя Святослава» видіння, візії, алюзії стають важливим чинником загальної будови твору. «Вплетений до сюжетної канви символічний віщий сон, пов'язаний із попередніми подіями та обіцянкою якоїсь події в майбутньому, передбачає утвердження життя над смертю» [184, с. 559].

В. Руднєв у статті «Культура і сон» відзначив важливу когнітивну властивість літературних сновидінь у наративній організації твору: створення анахронії, вихід за межі законів простору-часу і, у зв'язку із цим, здатність розкривати майбутнє або повертати людину до минулого [153]. Схожу властивість містичного сновидіння постулює й І. Васильєва: «У художніх текстах моделюється уявлення про існування „віщих” снів, у числі яких виділяють два їхні різновиди – спрямовані в майбутнє і ті, що відкривають певне „приховане” теперішнє» [23, с. 103].

На тому, що введення оніричного простору в художній твір – продуктивний засіб творення антиципаційних (пролептичних) передчуттів, наголошує І. Качуровський: «Онірична антиципація в формі віщого сну – це один з тих мотивів, без яких була б немислима світова епіка... Сон може бути компонентом у степенованій, багаточленній антиципації» [89, с. 472–473].

Так само, як і сновидіння, у художніх творах досить поширеним є інший візуальний пролепсис – видіння, який, однак, є менше дослідженим. У «Літературознавчій енциклопедії» видіння, або візія, тлумачиться як «літературний жанр, поширений переважно у давньому та середньовічному письменстві, сюжет якого розбудовувався на описі духовних подвигів персонажа, який переживав чудесну подію, раціонально не пояснювану» [112, с. 176], а це дає підстави вважати таку подію містичною. Проте видіння як художній прийом (звісно, у трансформованому вигляді) зберігся й до сьогодні, тож у сучасній літературі варто розмежовувати сновидіння, у якому персонаж може переживати «чудесну подію», і власне видіння, яке персонаж спостерігає наяву. Цю особливість візії підкреслює І. Качуровський: «Видіння як літературний жанр не слід плутати з технічним засобом сну, який існував завжди в літературах усіх країн і народів: видіння мусить мати в собі елемент надприродного, ірреального, переважно – есхатологічного: для видіння характерний персонаж провідника-супутника (святий Петро, янголи, Вергілій чи Беатріче...), непідвладного жодній злій силі» [90, с. 37].

За часів Середньовіччя видіння як жанр мало чітку постійну структуру: спершу візіонер молився, потім з'являлися вищі сили, що повідомляли йому одкровення, це повідомлення супроводжувалося емоцією страху, що відчував візіонер. Далі відбувалося тлумачення сенсу одкровення і наказ розповісти людям про бачене [109, с. 124]. Н. Шилова виокремлює такі змістові й формальні ознаки жанру видіння: вказівка на психофізичну основу видіння (у середньовічних видіннях це могли бути сон, галюцинації, летаргія); релігійно-містична проблематика (часто есхатологічного характеру); виражений дидактичний первень; вказівка на духовну, «мисельну» природу події (цей момент відмежовував візіонерські «мандрівки в інший світ» від близького жанру ходінь) [202, с. 26]. Т. Бовсунівська серед канонічних характеристик видіння вказує також одночасність майбутнього і сучасного [16, с. 458], що зайвий раз підкреслює його пролептичний потенціал як наративного прийому.

На сучасному етапі письменники переважно не дотримуються цього канону в художніх творах. Так, найчастіше одкровення передається не через посередництво вищих сил, а напряму, втрачається релігійний і дидактичний складник жанру тощо.

На думку культуролога А. Сухова, сучасна теоретична модель візіонерства як феномена виглядає так: «а) тотальність: відсутність дистанції між візіонером і об'єктом, що споглядається; б) цілісність (холотропність) візіонерської реальності, забезпечена чуттєвою синестезією; в) парадоксальність поєднання збагненності і таємничості знайомого й абсолютно нового; г) підвищена достовірність візіонерських образів на контрасті з повсякденним сприйняттям; д) надзначущість, привабливість, владність візіонерської реальності» [163, с. 12].

Узагальнюючи наведені вище ознаки, можемо окреслити основні атрибути пролептичного видіння: а) пасивний характер такого містичного досвіду, що відбувається у стані бадьорості (неспанья) персонажа; б) відсутність у свідомості персонажа чітких часопросторових меж під час

досвіду (видіння майбутніх подій, а також віддалених об'єктів); в) об'єкт споглядання – привиди, померлі («ходячі мерці»), потойбічні істоти та ін.; г) відчуття пізнання таємного, надприродного.

Функції пролепсису в містичних художніх текстах можуть також виконувати його вербальні (або аудіальні – залежно від того, вимовляє чи слухає їх персонаж) вияви – пророцтва, ворожіння, прокляття, забобони тощо. Пролеписис часто використовується для вивчення реакції персонажа на передбачення, для з'ясування його ставлення до містики. Як зазначає К. Джерджен, пророцтво невід'ємно пов'язане із містичним письмом ще з часів античності, а також пізнього ізраїльського суспільства, коли існував особливий соціальний клас – пророки, яких вважали посланцями богів. У сучасній літературі, де наявні пророчі мотиви, так само зберігається ієрархія, але на цей раз між наратором (автором), який «претендує на найвищу моральну й онтологічну позицію», і читачем, який «розглядається як невтаємничений, і його покаяння презентується як спосіб уникнути небезпеки, що загрожує» [59, с. 186]. Вербальні різновиди пролепсису є досить поширеними в українській літературі, що можна пояснити, певною мірою, особливостями національного менталітету. Проаналізуємо, як реалізовано наративну стратегію використання різних типів пролепсису у прозі В. Шевчука, В. Даниленка і Г. Пагутяк.

4.3 Пролептичний потенціал художніх засобів у структурі наративу В. Шевчука, В. Даниленка і Г. Пагутяк

Містичний складник поетики творів В. Даниленка загальноновизнаний у критичному дискурсі його прози, однак недостатньо досліджений. Експлікація містичного в оповіданні В. Даниленка «Дегустація в будинку з химерами» відбувається на кількох рівнях: міжтекстової взаємодії, оніричного часопростору, містичних символів [31, с. 270].

Важливим композиційним елементом оповідання є сон. В. Даниленко використовує один зі своїх улюблених прийомів, подаючи страшні

сюрреалістичні сні-передчуття режисера Бутенка, який погодився організувати в знаменитому Будинку з химерами театралізовану презентацію. Одразу після зав'язки (зустрічі режисера із замовником) автор розміщує перше сновидіння (суб'єктний візуальний пролепсис-анонс), знаки якого легко тлумачаться, якщо декодувати їх з точки зору містики: удав, що душить, намагання втекти, падіння, чоловік, який копає яму, наречена в чорній вуалі – все це викликає у читача містичний страх, адже асоціюється зі смертю. Слід погодитися з дослідницею оніричного дискурсу в літературі Т. Жовновською, яка вважає літературний сон утіленням авторської інтенції: «Це не просто витвір примхливої фантазії автора, а своєрідне „зашифроване послання” митця читачеві. Вибір образної символіки сновидіння, сюжету, персонажів, яким він делегований, – все це вияв авторської інтенції в оніричному просторі тексту, що „працює” поряд з іншими текстовими одиницями на авторську ідею» [70, с. 8]. Відтак, уже перше сновидіння у творі є складником наративної стратегії, спрямованої на навіювання читачеві містичного настрою.

Безпосередньо перед презентацією головний персонаж бачить другий сон з елементами пророцтва: «І тоді я побачив, що за нами спостерігає чоловік у світлому одязі. – Що ж ви робите? – докірливо сказав він. – Вже вибрані ті, хто загине. – Хто загине?.. – дрижачим голосом запитав Мирослав Вергеліс. – Ви всі, – відповів світлий чоловік і зник» [53, с. 363]. Цей сон Бутенка – уже не просто набір мотивів і символів, кодів, розпізнавання яких залежить від світогляду реципієнта, створює ефект незавершеності й залишає простір для читацької фантазії (як у першому сні). До наративу оповідання включається «вертикальна потойбічна надбудова» (М. Бахтін) [8, с. 401]: персонаж під час сну підключається до містичного джерела й напряду отримує інформацію про жахливе майбутнє [31, с. 272].

Автор утретє (до речі, трійка є одним із найважливіших чисел у містицизмі) використовує засіб пролепсису для прогнозування майбутніх подій за допомогою сновидіння: «залитий сліпучим сьйвом хлопець у крилатому плащі, що розвіювався і світився», виводить Бутенка із темної печери, «звідки

не виходять» і де «незабаром будуть усі, кого ти знаєш» [53, с. 376]. Серед тих, хто брав участь у виставі, вижив лише режисер Бутенко. І хоча актори вмирають нібито природною смертю, але В. Даниленко за допомогою введення сновидінь, які є лише одним із засобів містизації оповідання, переконує читача, що в перебіг подій втрутилися потойбічні сили. Як бачимо, усі три сні головного персонажа, що віщували майбутнє і безпосередньо стосувалися його власної долі, справдилися, що дає підстави класифікувати їх як пролептичні, а сам пролепис за реалізованістю передбачення вважати завершеним (актуалізувався в межах твору).

Онїричні мотиви у творчості В. Даниленка не обійдені увагою літературознавців: на думку дослідників, він «здебільшого „нічний” письменник, який зазирає в темні глибини життя і знаходить потаємні пружини, що рухають світом. У нього добре розвинуте почуття ілюзорності земного життя, таємничих і містичних сил. Місто Даниленка – вмістилище солодкого гріха. У ньому панує ніч, темна, як безодня Всесвіту» [36]. У своїй прозі автор часто відводить сновидінням центральне композиційне місце, вони відіграють настільки важливу роль, що виносяться в назву твору, як, наприклад, в оповіданні «Сон із дзьоба стрижа». У ньому автор зображує особливий різновид анахронії та вдається, за твердженням П. Білоуса, «до змикання часу, до оберненої перспективи, поєднує реально-побутове з умовно-образним, символічним, трансцендентним, виводить фантазмагоричні картини, які розгортаються через сновидіння» [53, с. 6]. За сюжетом оповідання, батьки в день похорону єдиної доньки Лесі знаходять пташеня, залишають у себе, допомагають спертися на крила (певно, таким чином реалізуючи заново батьківський інстинкт). Стриженя у день сороковин по дочці залишає головних персонажів і летить. Мати Лесі впевнена, що то душа дочки була з ними сорок днів і відлетіла. У сюрреалістичній тканині твору В. Даниленко змальовує події таким чином, що читач не одразу може відрізнити реальність від онїричної візії: «Під ранок чоловік побачив у вікні стрижа. Його голова займала весь віконний квадрат. Стриж дивився на чоловіка, чіплявся кігтями за підвіконня і ліз у

ліжко. Чоловік хотів щось сказати, але дзьоб стрижа вперся йому в горлянку. Стриж залазив у нього, наче в гору біля ставка у далекому дитинстві. Чоловік відчув, як його розпирає від стрижа і він задихається, що стриж поселився в ньому, наче в норі. Йому вже не було чим дихати. І тоді побачив у своєму горлі спальню, ліжко, в якому спав із дружиною, і вгодованого стрижа, що вчепився гострими пазурами в бильце і скльовував серце жінки, а потім і його серце. Він не міг відігнати птаха, все тіло було важке від сну, але усвідомлював, що спить, що все це відбувається уві сні. „Все це мені приснилося, – здогадався чоловік, – дочка, її смерть і цей стриж...” Він так зрадив, що це сон, і прокинувся» [53, с. 26]. А потім пролунав телефонний дзвінок, і байдужий голос повідомив чоловікові, що їхню доньку знайдено вбитою. Отже, містичне сновидіння батька було пролептичним: «... з невидющої тьми постає образ диявола, який являється батькові у сновидіннях та фантазіях і погрожує смертю доньки», – пише Н. Зборовська [75, с. 54]. Фактично, тільки тепер зрозумілою стає метафора з назви оповідання: чоловік бачить спочатку одне сновидіння (яке читач сприймає як реальність – про похорон дочки, події впродовж сорока днів після нього й опікування стрижем), а потім, не прокидаючись, – друге, «із дзьоба стрижа». Друге сновидіння є онейротопом, оскільки змальовано обставини прокидання. Саме фраза «зрадив, що це сон, і прокинувся» [53, с. 26] є межею, що відділяє оніричний простір оповідання від реальності.

Пролептичні функції в наративній структурі твору виконують обидва містичні сновидіння (довше, зовнішнє, і коротше внутрішнє, сюрреалістичне «із дзьоба»). Зовнішнє, крім безпосередньої розповіді про жахливу долю дочки (смерть), містить символічні натяки, що можуть віщувати біду (пролепсис-анонс). Як зазначає Ю. Омельченко, до них належить лиховісна колористика (чорний шовк), а також архетипний образ червоного місяця, що «виступає кривавим символом неспокою, ворожості, якоїсь руйнівної сили, важких випробувань долі» [129, с. 51].

У цілому написаний в реалістичній манері, роман-біографія «Капелюх Сікорського» В. Даниленка саме завдяки пролептичним сновидінням набуває

містичного звучання. Сон головного персонажа – це перше, з чим стикається читач твору. Чотирнадцятирічному гімназистові Ігорю Сікорському сниться, що він, наче «молодий птах, коли вперше вистрибує з гнізда. Відштовхуючись від пружного ефіру, завис над Царським садом. <...> Він боявся дивитися вниз, а коли глянув, від жаху закричав і почав падати. Ноги сковзнули об верхівку акації, він увесь стиснувся у передчутті удару, але хтось ухопив його за плечі й почав трусити. – Прокинься!» [54, с. 10]. Погоджуємося з Н. Фенько в тому, що «картини сну, які розташовані на початку твору, – це своєрідна інформаційна база, що готує читача до сприйняття подальших подій; такі картини сну містять у собі основні мотиви, ідеї, проблеми, які розвиваються впродовж твору» [177, с. 11]. Перша інтимна зустріч із Кароліною Гулій, яка стане коханням Сікорського на все життя, – це реалізація попереднього сну, що став пророчим: «усе це було вписано в той сон, політ і падіння» [54, с. 15]. Надалі зміст усіх пролептичних снів Сікорського, майбутнього винахідника гелікоптера, містичним чином пов'язує політ і жінку. Так, за задумом імпліцитного автора, саме в містичному сновидінні Ігорю наснилася ідея гвинта для підйому механізму в повітря. У сновидінні гола Кароліна поєднується із польотом буквально: Ігор «приладнав до її спини вісь із гвинтом, схожим на парасоль» [54, с. 23]. І знов уві сні Сікорський падає (цього разу його тягне вниз Кароліна) і прокидається перед самим падінням. У реальності старша за хлопця жінка усвідомлює, що є тягарем як для його життя, так і для інженерного таланту, і відштовхує винахідника.

Те, що Сікорський матиме велике майбутнє, символізувало сновидіння його матері, яка за станом здоров'я збиралася перервати вагітність, «але їй приснилося, що з живота виростло могутнє дерево з густою кроною, що впиралось у хмару» [54, с. 55]. Наратор не залишає читачеві вибору для тлумачення й самостійно декодує знаки у сновидінні як пророцтво (об'єктний гетеродієгетичний завершений резюмований візуальний пролепсис): «Вранці вона прокинулася і сказала: «У мене народиться син, що здобуде світову славу» [54, с. 55]. Сновидіння реалізувалося за допомогою кохання героя до Кароліни

Гулій: її вимога стати знаменитим і багатим пробудили в Сікорському сили, які зумовили його успіх.

Між Кароліною і вже зрілим, знаменитим, втретє одруженим Сікорським зберігається містичний зв'язок. І хоч вони перебувають на різних континентах, винахідник зустрічається з Кароліною у снах: «Уві сні побачив великого повітряного корабля. Він був за штурвалом. Поруч сиділа Кароліна в чорній вуалі. – Чому ти в печалі? – Хіба ти не знаєш? – усміхнулася вона. – Помер мій чоловік. <...> Навколо літака спалахували блискавиці. Голосно гримів грім, і він здригався від його ударів. – Не бійся, – посміхнулася Кароліна. – Грім уві сні – добрий знак. І він прокинувся» [54, с. 177]. Зміст сновидіння розкривається в реальності й дійсно передбачає успіх і славу Сікорського в його американський період життя. Слід зауважити, що сновидіння не є пролептичним повною мірою, оскільки інформацію про смерть чоловіка Кароліни наратор у подальшому тексті роману ані підтверджує, ані спростовує (пролепсис є гіпотетичним). Однак, як стверджував З. Фройд, «імовірно, що сновидець усе-таки знає, що означає його сон; він тільки не знає, що він знає, і через те гадає, ніби він нічого не знає» [74, с. 94]. Тож, можливо, сон відображає сподівання Сікорського на звільнення коханої жінки від подружнього обов'язку. Як варіант інтерпретації сновидіння: чорний колір віщує печаль, відтак, імовірно, Сікорський відчував, що більше не побачиться із нею. І хоча Кароліна зникла з його життя назавжди, саме містика любові до неї рухала ним до самої старості.

Роман В. Даниленка «Капелюх Сікорського» починається описом сну, і сновидінням закінчується наратив про життєвий шлях видатного чоловіка. Як відомо читачеві, Ігор Сікорський помер уві сні. Сцена останнього сновидіння, у якому він летить на гелікоптері, є досить розлогою і виконує, зокрема, ретроспективну функцію: на кількох сторінках автор, на нашу думку, дещо зловживає штампом «все життя промайнуло перед його очима», оскільки у сновидінні Сікорський бачить мало не всіх людей, з якими зустрічався, і події, що траплялися впродовж життя; це нагадує стислий переказ роману. Нас же

цікавить образ Кароліни Гулій, яка з'являється у сновидінні, що цілком передбачувано, адже вона й польоти – це сюжетотвірні елементи в романі про Сікорського, квінтесенція авторської думки. На цей раз жінка не в жалобі, а в білій весільній сукні, що може символізувати як смерть (а Кароліна – її посланниця), так і довгоочікуване воз'єднання Ігоря й Кароліни: «– Ти прийшла надовго? – Я прийшла до тебе назавжди» [54, с. 285]. Опис шляху чоловіка й жінки витримано в містичному дусі: «Кароліна взяла його під руку, і вони пішли світляною доріжкою, продертою в темряві прожектором. Вони йшли, притиснувшись одне до одного, а навколо, заглушуючи даленіючий гуркіт гелікоптера, божеволіли цикади, і їхній хор наповнював темну ніч, що обступала з усіх боків і густішала з кожним кроком» [54, с. 285]. Очевидно, що наратор твору надає сновидінням головного персонажа особливої ваги, і в такий спосіб пролептична наративна стратегія стає у «Капелюсі Сікорського» однією з провідних. У свідомості реципієнта вибудовується певний горизонт сподівань, очікування на реалізацію сновидіння тримає читача в напруженні практично весь твір, а сама реалізація передбачення має переконати у містичності презентованих подій.

В. Даниленко досить часто послуговується у своїй творчості прийомом введення пролептичного сновидіння. У романі «Клітка для вивільги» (2014) головному герою наснилося, ніби його матір «виводить із хати світлокоса дівчинка. У матері було розпушене волосся, і вона не хотіла йти, але дівчинка трималась із благородним спокоєм і впевнено вивела її з будинку. – Куди ти?! – закричав я. Але мати не озирнулась. А вранці вона померла» [52, с. 272]. Наратор komponує об'єктний пролепсис і його реалізацію одразу один за одним, тож для читача сновидіння і подальша смерть матері нерозривно поєднані, майже причинним зв'язком, утворюючи у свідомості реципієнта, як і в попередньо аналізованому сновидінні, контекстуальну синонімічну пару «вихід = смерть», що символізує перехід між світами.

Розглянемо тепер сновидіння в романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» крізь призму їхнього пролептичного потенціалу. Назва твору

актуалізує відому барокову метафору П. Кальдерона «життя як сон». Роман-кросворд, на думку самого автора, втілює один із постулатів Ж. Лакана, «що сон нагадує гру в шараду, в якій глядачам пропонується у німій сцені вгадати значення потрібного слова. <...> І процес розгадування, і кохання чоловіка й жінки, і минуле, і сучасне в романі нагадують дивний сон. Зрештою, хіба наше життя не дивний сон, який зникає в момент пробудження?» [96].

Нараторами в романі є кілька персонажів – фігури, що ними прикрашені будинки. Один із них, Атлант, за задумом автора, має здатність читати не тільки чужі думки, а й сни, тож оповідає «колегам» сновидіння головного героя архітектора Колядевича: «ніби він дивився з-під стелі на своє порожнє ліжко, тіла він не бачив, йому здавалося, що душа оселилася в бджолі. В кутку спальні висів рій, і він спостерігав за своїм порожнім ліжком крізь очі бджоли. Боявся відриватись від рою, бо за вікном спальні стукав дзьобом у стіну одуд, що міг продовжати дірку і склювати його. Але десь на даху почувся тривожний крик сича, він прокинувся і довго лежав і думав про свій сон» [55, с. 74]. Наратор не тлумачить сновидіння, даючи змогу читачеві зробити це самостійно. Однак уже перший сон Колядевича створює тривожне очікування майбутніх подій, тож є пролепсисом-анонсом.

Колядевич, який розгадував містичний кросворд, мав ще кілька дивних сновидінь: в одному з них йому наснився старий єврей із сичем на голові і олівцем у кишені. Єврей наказав завтра увечері «прийти сюди. Я буду чекати, коли зайде сонце» [55, с. 92]. Це сновидіння – загадка, яку Колядевич розгадує: Олівцем називали телецентр, у якому іноді ночами з'являється привид старого єврея. Отже, можемо вважати це сновидіння суб'єктивним завершеним пролепсисом, що виконує також і сюжетотвірну функцію, оскільки Колядевич пізніше дійсно зустрічається з євреєм у реальності. Наратор виводить походження містичного знання зі світу мертвих: «Вони за вами спостерігають, приходять у ваші сни, підказують, коли треба, і переживають, коли ви щось не те робите» [55, с. 96]. Завершений пролепсис має переконати реципієнта в правдивості цих слів наратора, тим самим посиливши ефект містичності оповідуваних подій.

Наступний сон Колядевича (також під ранок) водночас констатує характер його стосунків із демонічною жінкою Юлією і передбачає майбутній розвиток подій: «Йому приснився жук, що прокушував груди. Він знав, що жук залазить між ребра і відкладає там яйця, але байдужість охопила його тіло. Жук залазив усе глибше, ворушить лапками, і від того було приємно» [55, с. 110]. Сон викликає у архітектора асоціації із комахою ламехузою, що виділяє наркотичну речовину, від якої п'яніють мурахи, і поїдає їхні личинки. Саме так поводить себе із Колядевичем Юлія: закохала в себе, тримає «на короткому повідку», і Колядевич виконує її забаганку – розгадує містичний кросворд, спочатку підсвідомо, а потім їй усвідомлено відчуваючи, що це матиме негативні наслідки.

Віщий сон наснився персонажові Кукібці, проклятому відьмою Явдохою. У сновидінні голос згори передрік, що душа Кукібки знайде спокій, «коли твій кабан з'їсть стільки жолудів, скільки вродило у Києві на Татарському дубі за триста років, якщо буде раз у рік з'їдати по одному жолудю» [55, с. 133]. Це сновидіння, хоча воно і є пролептичним за змістом, суттєво не впливатиме на розвиток подальших подій у романі, функція гіпотетичного пролепсису – підтримувати у реципієнта той містичний настрій, який наратор послідовно навіює з самого початку твору.

Ще одне сновидіння Колядевича є досить реалістичним за фабулою, проте містичним за символікою. Йому наснилася Юлія, яка купила для Колядевича великий будинок, у якому він буде жити. Спустившись на вимогу Юлії до погребу, Колядевич «побачив батька з чаркою горілки. – Ти вже прийшов? – зрадив батько» [55, с. 166]. Оскільки читачеві відомо, що в реальності батько Колядевича вже помер, видається можливим інтерпретувати цей онейротоп як сон-передчуття: Юлія – провісниця смерті, яка призведе (і відведе) Колядевича до іншобуття (погріб – символ потойбіччя).

Сновидіння Колядевича є лише елементом складної комбінації з містичних знаків, символів, подій, пророцтв і передбачень, якими насичений текст роману. Функція пролептичних сновидінь – підтримувати реципієнта у

напруженні, поступово приміряючи з думкою про невідворотну містичну смерть головного героя, яка є розв'язкою роману. І хоча Ж. Женетт, якому належить ґрунтовне дослідження пролепсису, вважав, що ця наративна фігура не узгоджується з потребою створювати напружене читацьке очікування [66, с. 101], однак, на нашу думку, саме пролептичне сновидіння створює тут напруження, зумовлене специфікою читацького сприйняття.

Використання сновидінь як засобу, що не тільки дає психологічну характеристику сновидцеві, а й дає можливість зруйнувати межі часу й зазирнути в майбутнє, – наративна стратегія В. Даниленка. Як свідчить аналіз його великої і малої прози, автор нерідко використовує пролептичні сновидіння, причому ці «семіотичні дзеркала» (вислів Ю. Лотмана) досить прозорі для розуміння, трактування їхньої символіки реципієнтом відбувається майже завжди легко й інваріантно. Крім того, наратор іноді не залишає читачеві простору для фантазії й інтерпретує їх самостійно, що є виявом авторської інтенції.

Роман насичений також і іншими формами пролепсису. Так, наратор містизує спорудження мосту Патона через введення пророцтва, взятого нібито в мемуарах відомого інженера: «Жебрачка <...> обурено вигукнула: – У рік своєї смерті ти побудуєш міст, який полюбить смерть, і він стане її улюбленою іграшкою. У 1953 році Євген Патон побудував міст через Дніпро. Міст назвали його іменем, і в тому ж році Патон помер. Після смерті конструктора мостів збулося передбачення жебрачки. Його міст полюбила смерть, бо щодня на мосту Патона відбуваються автокатастрофи» [55, с. 104]. Реалізація аудіального пролепсису, подана одразу, має на меті вразити читача, впевнити його в містичному характері оповідуваних подій. Так само містизується наратив про знаменитого художника О. Мурашка: сама Смерть у подобі дівчини Наталі передрекля йому, що він помре «ганебною смертю на очах дружини поруч із власним будинком. Твоя дружина знову вийде заміж і решту своїх днів проведе у в'язниці. А ти залишишся зі мною назавжди» [55, с. 181]. Об'єктний пролепис є завершеним, пророцтво про майбутнє О. Мурашка справдилося.

Передбачення щодо власної подальшої долі висловлює і головний герой – Колядевич: «Отже, залишилося п'ять загадок. Не знаю, як у тебе, а в мене таке передчуття, що як тільки я це розгадаю, все закінчиться або весіллям або чимсь жахливим» [55, с. 144]. З огляду на інші пролепсиси, наявні в тексті, читач схильний скоріше очікувати негативної розв'язки, що й реалізувалося в кінці твору через смерть Колядевича.

Близьким до передбачення є прокляття, що виявляється у формі побажання (за допомогою сполучників «хай», «щоб», «аби») і має загрозливий відтінок. Так, у романі «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка під вплив прокляття двічі підпадає будинок архітектора В. Городецького («Хай стане вдовою кожна наступна господиня цього будинку щоразу, коли покохає іншого чоловіка!» [55, с. 9]), причому друге прокляття («Якщо цей будинок дістанеться комусь іншому, то нехай його життя, життя цього міста і цієї країни назавжди буде таким же незбагненим і химерним для здорового глузду» [55, с. 17]) є профетичним, оскільки стосується не тільки споруди, а й долі всієї України.

Профетичне пророцтво наявне в оповіданні В. Даниленка «Крик гриба» (2014). Наратор, дід Денис, оповідає, як за часів його молодості далекий родич пророкував, що буде найближчим часом: «скоро скінут царя і прийдуть люди з зльоздами, якіє будуть правит сємдесят год. Вони всех будут убиват і сажат у тюрму, а потом настане великій голод» [52, с. 337]. Вербальний пролепсис є завершеним, зі слів наратора, «І через пару год скінупі царя, прийшли большевікі й почалі всех убиват і вівозіт у Сібір, а потім почавса голод» [52, с. 337]. У реципієнта це пророцтво викликає подвійні відчуття: з одного боку, довіра до наратора (оскільки і йому, і читачеві відомо, що ці історичні події дійсно відбулися в Україні); з іншого боку, містичний пафос тексту знижується через іронію, використану в тексті: пророк «наєдавса махомор, впадав у безумство». Однак можливим видається і серйозне ставлення читача до способу, за допомогою якого персонаж отримував інформацію. Відомо, наприклад, що американський письменник К. Кастанеда переживав містичний досвід видінь, споживаючи галюциногенні гриби. Якщо в уяві читача оповідь

діда Дениса поєднується з алюзією до К. Кастанеди, містичний модус тексту посилюється.

Отже, продуктивною наративною стратегією творів В. Даниленка є залучення пролептичних засобів, серед яких найпоширенішим виявився візуальний пролепсис, а саме сновидіння. Особливістю авторської наративної стратегії є переважне використання завершеного резюмованого пролепсису.

Перейдемо до аналізу пролептичних засобів творення містичного у творах В. Шевчука. Необарокова проза письменника характеризується своєрідністю стильової манери автора, у тому числі й у презентації часопростору. Як зазначає Т. Жовновська, бароковість як стан душі є притаманною героям В. Шевчука і самому авторові, створює особливу «міфомодель свідомості людини, вагомим конструктивним елементом якої є онірична міфомодель людської підсвідомості. <...> І якщо наша свідомість старанно фіксує просторово-часові характеристики явищ, то підсвідоме апелює до вічного, безконечного, повторюваного у плині часу» [70, с. 10]. Вічність, безкінечність, позачасовість – це все атрибути абсолюту, єднання з яким – це і є містичний досвід. Отже, під час сновидіння душа (або ж міфомодель підсвідомості) має містичні переживання.

На відміну від «Пейзажу, намальованого чаєм» М. Павича, який справді можна читати як кросворд (по вертикалі і по горизонталі), слово «кросворд» у назві однойменного роману В. Шевчука має скоріше метафоричне значення: загадка, яку треба відгадати, щоб отримати повну картину дійсності. Певною мірою в цьому героям романів допомагають сновидіння. Роман «Кросворд», загалом цілком раціональний, «розмисловий», задає містичний модус рецепції завдяки снам головного героя. Зав'язкою подій роману і почуттів Дмитра до Ірини є еротичні сни, у яких дівчина почала з'являтися. І головний герой втратив спокій через «чарівницькі чи відьомські дії дівчини» щодо нього, думаючи, що «це могло відбуватися на енергетичному рівні через навіювання» [193, с. 35]. Один і той самий сон, у якому Дмитро та Ірина кохаються на березі моря, явився героєві абсолютно однаково тричі. Однак хлопець тлумачить сни

не містично, а в дусі фрейдівського психоналізу: «Сни – це потолочена й поруйнована дійсність» [193, с. 41].

Проте подальші сни головного героя можна назвати пролептичними. Так, у тривожних снах йому привиджувалися лабіринти у вигляді кросворда [193, с. 46], що окреслювали у сконденсованому вигляді подальший розвиток подій: Дмитро намагатиметься розгадати загадки, які ставитиме йому Ірина. Так, коли їхні стосунки стали інтимними, хлопцеві знову почали снитися еротичні сни, дія яких відбувалася на піщаній косі Азовського моря, хоча в реальності Дмитро там ніколи не був [193, с. 82]. Цей сон – клітинки кросворда, одна із загадок Ірини, яка майстерно тримає закоханого хлопця (а разом з ним і читача) в напруженні, інтригуючи його. Як з'ясовує, «розгадує» головний герой, Ірина дійсно мала еротичний досвід на березі моря в минулому, і це її минуле містичним чином відобразилося у снах Дмитра.

Цікаво простежити ставлення персонажів роману до подібних снів. Ані Ірина, ані Дмитро – атеїсти, виховані на матеріалістичних засадах, – не вірять у містичні збіги. Ірина навіть звинувачує Дмитра, що він вигадав сновидіння, а насправді наводив про неї довідки, шпигував за нею. І лише наратор (вже літній і, як відомо читачеві, самотній Дмитро Жук) вважає, що такі речі можливі [193, с. 125]. Роздумує наратор і ще про один пролепсис – вербальний: господиня дому, у якої він мешкав, після знайомства з Іриною досить категорично висловилася про неї: «Дівка, тож оминайте її десятою дорогою! І запам'ятайте моє слово: з нею ви ніколи не одружитесь! Ніколи!» [193, с. 109]. Випереджаючи події, Дмитро Жук (уже в похилому віці) сповіщає читачеві, що її пророкування («славнозвісна жіноча інтуїція, чи якийсь певне знаття?») [193, с. 128] збулося (об'єктний завершений пролепсис). Отже, реципієнт налаштований вже з середини тексту очікувати на визначений наперед перебіг подій.

Сон перестав повторюватися після того, як Дмитро розповів про нього коханій дівчині. З цього можна зробити висновок, що сновидіння виконало свою функцію передвіщення: хлопець вважає, що воно передбачило майбутні інтимні стосунки з Іриною, адже уві сні з нею був він, а не колишній коханець.

Наступний сон Дмитра можна інтерпретувати як «потолочену дійсність», що відображає його реальні роздуми про Ірину, сповнені ревностями: він знову блукає «кімнатами, переходами, закапелками, сходами, підвалами, тобто все знову набувало форми лабіринту чи кросворда» [193, с. 159]. Однак сновидіння містить кілька знакових деталей, що дають змогу класифікувати його не тільки як компенсаторне, а й пролептичне: хлопець стояв перед зачиненими дверима, якась істота відкрила ключем ці залізні двері, і Дмитро опинився на піщаній косі у моря, де бував у снах уже неодноразово. Ключ у сновидінні є ще й метафорою: хлопець отримує ключ для розуміння вчинків Ірини. Пояснює її поведінку Поет – один із колишніх коханців дівчини, який проводить для Дмитра екскурсію пантеоном скульптур, кожна із яких уособлює чоловіків-рогоносців із життя Ірини. Поет говорить Дмитрові дуже важливу фразу, що визначатиме характер його майбутнього ставлення до Ірини та їхні стосунки в реальності, а також формулює нові загадки: «– Не вірте жодному її слову – то велика брехуха. <...> Можете переконатися хоча б з її розповіді про мене. Я ніколи з нею на цій косі не був. – А хто ж був? – спитав ошелешено. – А так, як приснилося. Ви! А тепер ставайте в догідну вам позу, і вона перетворить вас у скульптуру. <...> І раптом я почав відчувати, що тіло мені дубне і холодне, і я справді починаю перетворюватися на крижану скульптуру.<...> На цьому і прокинувся. А він (сон – *О. В.*) здався мені важливим» [193, с. 162].

Не можна не помітити паралелізму в сюжетних лініях і сновидіннях головних героїв роману В. Шевчука «Кросворд» і роману-кросворда В. Даниленка «Кохання в стилі бароко». В обох романах жінки ведуть із чоловіками якусь гру, і сновидіння персонажів передбачають подальші небезпечні події в їхньому житті. Сновидіння Колядевича, у якому він стає байдужим і нерухомим від укусу комахи (уособлення Юлії), виконує таку саму функцію в тексті, що і сновидіння Дмитра, у якому Ірина перетворює його на нерухому скульптуру.

Містичний зв'язок між закоханими («дивовижна надчутливість», як називає це наратор) виявляється завдяки тому, що в житті реалізуються епізоди

зі сновидіння Дмитра: «Яскраве місце, де Іра бачить своїх друзів закам'янілими скульптурами на скелях, – це могла б бути алюзія мого сну з пантеоном її коханців на піщаній косі, коли б того сна їй розповів» [193, с. 204]. В останньому своєму листі Ірина майже слово в слово відтворює моменти із пролептичного (маємо черговий доказ цього) сновидіння Дмитра: «До речі, знаєш, як мене називав отой Поет із піщаної коси в Азовському морі? Фантазерка. Може, так і є, але фантазерка – не брехуха, правда?» [193, с. 205]. Рефлексує, інтерпретує листи коханої, наратор уже не боїться оперувати поняттям «містика»: «... можливо, Поет і справді її так називав, і це в містичний спосіб перейшло в мій сон» [193, с. 209]. Отже, онірична містика кросворда В. Шевчука – це містика кохання, хоч і нещасливого, на відміну від кросворда В. Даниленка, містика якого пов'язана зі смертю.

Таким чином, онейротопи у романах В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» і В. Шевчука «Кросворд» цілком можливо зарахувати до типу пролептичних снів-передчуттів, оскільки основна їхня функція – передбачення майбутнього, натяк читачеві на подальший розвиток подій [30, с. 17]. Реципієнт натикається на передбачення, наявне у сновидінні, налаштовується на містичний лад, але між його артикуляцією і реалізацією анонсованої події проходить певний час. Утворюється лакуна, невизначеність, що тримає читача в напруженому очікуванні, під час якого увага зосереджується на пошуках зв'язків між фрагментами. При цьому читач отримує задоволення, якщо врешті відбувається реалізація сновидіння, що надає тексту містичного звучання.

«Історія родин – це також своєрідний кросворд» [193, с. 77], – пише В. Шевчук. У романі цього ж автора «Тіні зникомі» (2002), присвяченому дослідженню генеалогії Теодосія Темницького, пролепис виконує важливу композиційну функцію. Головний герой, охоплений сум'яттям і почуттям чогось незвіданого, вирішив поворожити на Біблії. Вона відкрилася на книзі пророка Ісаї під заголовком «Долина видіння». Темницький сприймає профетичний текст як сакральний, як «непізнаний шифр», що проливає світло на майбутні історичні події в Україні за часів Катерини II: «– Господи! – з

жахом прошепотів я. – Адже в цьому місці, в цій Долині Видіння йдеться про мою батьківщину – Русь, чи Малоросію, чи Україну. Саме вона тепер, як місто, сповнене галасом, гучне й веселе, а наші побиті – не побиті мечем і не повмирили у війні» [197, с. 16]. Пізнавши, як він вважає, через видіння таємну мову Біблії, головний герой задається питанням: «А коли все це не випадково, а ланки якогось ланцюга, до чого готує мене промисел божий, без якого тут напевне не обійшлося? Що маю чинити далі?» [197, с. 20]. Маючи на меті відтворити в романі обставини зруйнування Запорозької Січі, позбавлення українців прав і вольностей Катериною II, В. Шевчук використовує містичний транс Темницького з Видінням як зав'язку сюжету. Саме отримана в містичний спосіб інформація спонукає Тодося зайнятися дослідженням родового дерева Темницьких, з'ясувати участь предків у визвольній боротьбі українського народу, а в подальшому написати «Історію Русів».

Видіння, пережите Темницьким на початку твору, задає вектор рецепції подальшого тексту. Наратор всіляко переконує читача в необхідності довіряти знанням, отриманим надприродним шляхом: «Пізніше дід, навчаючи синів, любив говорити, що розум розумом, а передчуття завжди вище розуму, бо саме передчуття, резонував він, – це ніби віщий голос» [197, с. 89]. А запис прашура Темницького Йоасафа про сни, початок якого вочевидь перегукується з наведеним вище висловом Ю. Лотмана, є ніби переліком функцій онейротопів у художньому творі (компенсаційної, пролептичної, творення містичного модусу, психологізації образу тощо): «Сни – це дзеркало, що його наближає до нашого лица Господь, в ньому бачимо все навпаки, але що більш дійсне: ми самі чи наш відбиток? Саме уві сні приходили до святих посланці божі й передавали повеління; у снах бунтується наша душа, коли ми самі збунтовані, і чим страшніші мариська нам бачаться, тим більше треба молитися – це значить, що гріхи наші оголяються. Що сни – боже дзеркало, свідчить хоч би те, що бувають пророчі, які вістять про речі символами: загалом кожен сон – це загадкове таємне письмо, тільки не завжди ми спроможні його прочитати» [197, с. 113].

Містичний пафос проектується на пізнання героєм таємниць роду (цьому сприяють оповідувані містичні історії про родичок-відьом, численні пролептичні сновидіння Андрія Петровича, видіння Йоасафа Петровича і самого Теодосія), а провідний мотив роману – усвідомлення родинної та національної ідентичності, збереження родової й історичної пам'яті – уявляється читачем як божественний промисел і набуває сакрального сенсу.

Пізнати самого себе, своє призначення в житті також намагається наратор у повісті «Сповідь». Людина-вовкулака отримує передбачення у досить рідкісний серед проаналізованих творів спосіб – резюмований аудіальний пролепис. Тихий голос, що йому вчувся, шептав на вухо: «Дві долі тобі суджено: одна вовча, а друга людська, і від тебе самого залежить, у якій шкурі тобі жити» [198, с. 690]. І надалі читач спостерігає за моральним вибором оповідача, який вирішує філософське питання: чи можна вважатися людиною, якщо для цього треба зробити зло іншій людині – передати їй власне прокляття. Пролепис у творі є завершеним, адже головний герой, не наважившись зробити вовкулакою рідного брата, вступає в нерівну боротьбу із силами зла, і хоч і не перемагає, проте повертає собі людську подобу.

Підбиваючи підсумки, слід зазначити, що пролептичні засоби творення містичного у творах В. Шевчука є не активно використовуваною, проте важливою наративною стратегією, провідною функцією якої є психологізація образів персонажів.

Проза Г. Пагутяк також характеризується використанням наративної стратегії пролепису, а саме його візуального різновиду, і позначена яскраво вираженою оніричною образністю. Практично жоден її твір не обходиться без опису сновидінь, а в деяких («Книга снів і пробуджень», «Сни Юлії і Германа») онейротопи постають композиційним стрижнем. Сни й видіння у творах авторки стали об'єктом значної кількості досліджень, зокрема у статтях О. Галаєвої, М. Гірняк, О. Романенко, М. Сур'як та ін. Підкреслюючи виняткову роль снів у прозі Г. Пагутяк, Ю. Винничук зазначив: «Твори Галини Пагутяк скидаються на сні, які авторка навіює читачеві, сні, які кожен може

тлумачити по-своєму, вилузуючи з них таємницю» [33, с. 5]. Проаналізуємо, як інтерпретація сновидіння в повісті авторки «Гірчичне зерно» (1990) впливає на рецепцію читача.

Головний герой повісті Михайло Басараб повернувся доживати життя в рідне село Уріж. Його молодший син Гриць, вийшовши з тюрми, приїхав до батька допомагати, але екзистенційна пустка й пошуки себе змусили його покинути рідну хату і поїхати до Львова, де він вчинив самогубство. Самотній старий Михайло відсутність сина переживає важко морально й фізично, і це втілюється в його сновидінні: «Мав тяжкий сон: у гарячці його голова звисла з ліжка. Басараб ніби лежав над прірвою, і, хоч йому було вигідно, зісподу тягло холодом і смертельним страхом: як не сам, то рано чи пізно чіпкі руки зіпхнуть його у прірву. Він довго мордувався, перш ніж прокинутися. <...> Подібний сон снівся йому часто» [131, с. 69]. Цей онейротоп, з огляду на повторюваність, свідчить про глибину страждання сновидця. Варто зазначити, що читачеві, на відміну від Михайла, вже відомо про смерть його сина, тож у реципієнта виникають мінімум два варіанти інтерпретації: вважати сновидіння компенсаторним, що відображає психічний стан персонажа (прірва, порожнеча асоціюється із самотністю внаслідок від'їзду Гриця), або пролеписом-анонсом, і тоді увага читача буде спрямована на очікування в тексті чогось поганого для Михайла (семантика сновидіння є виразно негативною).

«У сучасній постмодерній практиці письма видіння й сон, фактично, складають єдину наративну схему. Впізнати видіння іноді можна, лише наклавши його на типологічну жанрову схему», – зазначає Т. Бовсунівська [16, с. 459]. Ця теза характеризує наступний епізод у тексті, який не можна однозначно тлумачити як сновидіння (у якому до Михайла Басараба приходять його давно померлий друг, поет Лесь Козловський, і проводить його до потойбіччя). Відсутні текстові ознаки онейротопу: вказівки на засинання й пробудження персонажа. Отже, реципієнтові дається свобода інтерпретації, одна з яких – сприймати події як сон (пізня пора, темрява, нещодавно персонаж уже бачив сновидіння, імовірно, знову заснув). Інший варіант інтерпретації – це

марення хворого Михайла: старший син «сидить поруч ліжка і плаче, що тато марить» [131, с. 78].

Межа між оніричним і реальним станом свідомості Басараба дуже хитка, і надалі наратор дає читачеві натяки, що наратоване відбувається насправді, оскільки у персонажа в цьому сумнівів немає: «„Експерсія до пекла почалась”, – всміхнувся сам до себе Басараб і не відчув ніякої цікавості. Таке не могло приснитися. Сни завжди без іронії, бо вона йде не від людей, а від лихого» [131, с. 74]. На користь того, що аналізований епізод варто сприймати як видіння, свідчать і наведені вище ознаки візіонерства, сформульовані І. Качуровським, зокрема елементи надприродного і наявність провідника. Однак видіння у творі Г. Пагутяк є художнім прийомом, а не класичним жанром, оскільки відсутні такі його складники, як дидактичний і релігійно-сакральний. Замість цього авторка профанізує і навіть абсурдизує потойбічний хронотоп: так, новоприбулі покійники сидять на стільцях попід стіною в очікуванні очищення і, поки не змиряться із власною смертю, дивляться телевизор.

Попри формальну невизначеність уривка, зміст його є виразно пролептичним і містичним: суб'єктний аудіальний резюмований пролепис є інформацією про майбутнє, яку Лесь надає Басарабу. І якщо пророкування «ти хворий і помреш від запалення легень і туги. Хату продасть твій старший син за п'ятсот карбованців. На її місці поставлять нову» [131, с. 71] є досить прозаїчним, про що Михайло міг підсвідомо здогадуватися і сам, то знання про обставини смерті сина Григорія можна пояснити тільки містично, або «колективним несвідомим» К. Г. Юнга – доступом до знання, що перебуває за межами часу й простору. Лесь Козловський відводить Михайла Басараба до сина в потойбіччя, вхід до якого знаходиться неподалік, на містичній Границі між Урожем і Винниками (у містичній свідомості мешканців Урожа пекло існує об'єктивно й має чіткі просторові координати). І вже від Григорія батько отримує ще одне передбачення: «– Перестаньте, тату, бо й так тяжко! І не гризійся за вбрання. Мене поховають без нього. Студенти поріжуть на кавалки,

а те, що лишиться, десь зариють, як падло. І ви ніколи не визнаєте, де моя могила, бо свої документи я закопав від деревом» [131, с. 75]. Таким способом, а також виразною алюзією до Дантової «Божественної комедії» (Басараб називає мертвого поета Козловського «мерцем Вергілієм») Г. Пагутяк творить містичний модус тексту.

«Автори часто використовують аналепсис і пролепсис зі стратегічною метою» [5, с. 278], тож функція пролепсису як наративної стратегії – піймати читача «на гачок», змусити його відстежувати реалізацію оніричної візії. «Коли процес читання переривається і нас покинуто у невизначеності, то з'являється можливість задіяти наші власні здібності для встановлення зв'язків, що дозволяють заповнити лакуни, які залишив сам текст», – пише В. Ізер [82, с. 266]. Таким чином автор налаштовує читача на задоволення від впізнавання, вгадування подій. Крім того, письменник готує читача до сприйняття містичного. Так, за логікою реципієнт може змодельовати подальший перебіг подій: передбачити, що Михайло повірить у свій сон-видіння і вирушить до Львова на пошуки тіла сина. Однак у повісті «Гірчичне зерно» наратором зруйновано горизонт сподівань: замість опису подальшої долі Михайла Басараба ретроспективно подано інформацію про його дитинство і юність, тож пролепсис є гіпотетичним (не актуалізується в межах твору). На думку В. Ізера, такий прийом є ознакою якісного твору, адже «сподівання рідко здійснюються у справжніх літературних текстах» [82, с. 265]. Оскільки наратор вводить до твору містичне припущення, але залишає читача у невизначеності щодо реалізації пролепсису, то пролептична наративна стратегія поєднується із наративною стратегією провокування читацького вагання, і в такий спосіб ефект творення містичного посилюється.

Досить репрезентативним у плані досліджуваної наративної стратегії уявляється роман Г. Пагутяк «Магнат» (2014). Через посередництво образу Никловського, наділеного даром видіння, письменниця реалізує в романі майже всі типи пролепсису: сни-передчуття, видіння, прикмети, ворожіння тощо. Шляхтич зазначає, що коли «стрічається з чимось надприродним і сильним», не

може молитися, «забуваєш навіть «Отче наш», і руку несила піднести до хреста» [135, с. 6]. Саме бездіяльність (passivity) є з однією з ознак містичного досвіду, на які вказував В. Джеймс [58, с. 297].

Никловський стверджує, що може передбачати власне майбутнє: «Я бачив майбутню дорогу, як її бачить птах – згори. Тільки на відміну від птаха назви міст або сіл викликали в мене відчуття безпеки чи небезпеки, і я завжди знав, чим закінчиться для мене кожна битва. Напередодні боліло те місце, куди я мав бути поранений. Однак висліду битви я не знав. Моє тіло передчувало тільки мій біль, і нічий інший. І ще я знав, що доживу до старості і помру, коли надворі буде так, як зараз – біло від снігу. Про се я нікому не розповідав, бо кому воно треба» [135, с. 11–12]. Однак про цю свою здатність він говорить у минулому часі, тому маємо не чистий пролепсис, а його поєднання з аналепсисом. Тож читач поки що має сумнів у візійному дарі Никловського, налаштований на перевірку цієї здатності, на нове передчуття персонажа й на його можливу реалізацію у подальших подіях твору.

Дар видіння Никловського поширюється не тільки на бачення майбутньої дороги, Северин здатний бачити привиди померлих родичів: матері, дружини. Примари, як твердить наратор, «се те, що лишилось від чоловіка після смерті: його невдоволення, заздрість, несповнені бажання» [135, с. 57]. Містичне видіння покійної дружини Никловського, який їхав на оглядини нової жінки, спиною його від необачного кроку: «І раптом я побачив, як край дороги стоїть моя небіжчиця й тримає в руках білу хустину. Махнула вона тією хустиною – і просто перед нами впало сухе дерево. Я й досі не знаю, чи то вона порятувала мені життя, а чи спинила мене, щоб я не їхав до тієї білоголової» [135, с. 209].

Головному персонажеві роману «Магнат» часто сняться сні, у яких також фігурують померлі люди. Сновидіння, в якому Северинові явився покійний батько, тлумачить сам наратор, при цьому застерігає, що «вісті від мертвих приходять нам у снах, а сні можна забути або неправильно витлумачити» [135, с. 17]. Упродовж роману Никловському кілька разів сниться покійний Ян Щасний Гербурт. В одному зі снів магнат креслить на снігу замок і дорогу,

потім іде нею. Никловський вважає сон пролептичним: «Не знаю чому, але мені стало страшно, і я прокинувся. Довго не міг заспокоїтись, питав себе, чому так злякався тих стовпів із зубцями, може, тому, що ніколи не бачив такої дивної дороги. Але вже те добре, що не кликав мене ясновельможний йти за собою. Не бачив він мене, тільки я його» [135, с. 149]. На цей раз інтерпретацію сновидіння подає Г. Пагутяк в авторському коментарі: «оскільки перед тим оповідач пригадував, як востаннє Гербурт навідував друкарню, це могло трансформуватись у такий химерний сон, який не був віщим, а саме цього боявся сновидець» [135, с. 149]. Отже, перед читачем постає вибір, що саме, власне, вважати пролепсисом: чи сон персонажа (і тоді очікувати на те, що покійник у містичний спосіб забере за собою Никловського, який виконуватиме на похоронах роль портрета Гербурта), чи авторський коментар (і чекати на підтвердження думки, що головний персонаж не помре, принаймні, до кінця твору).

У романі реалізуються й такі види пролепсису, як ворожіння й прикмети. Так, описано епізод зі Слугою з Добромиля, який на хрестинах кладе на тацю в подарунок дитині білу троянду. «– Се така ворожба. Як квіт, поставлений у воду, зов'яне до трьох днів, то дитина не проживе й трьох тижнів, а як не зов'яне, то житиме довго» [135, с. 111]. Проте наратор не наводить відомостей, чи зів'яла квітка, лише пізніше дізнається у батька дівчинки, що вона жива-здорова. Відтворено в тексті й народні уявлення про прикмети смерті, що чекає на людину: «Смерть поштивого чоловіка мусить бути статечна. Спершу вона присилає гінців, себто сни, прикмети. Чорний крук літає, люстро розбивається, свічі гаснуть, образи зриваються зі стіни, пси виють» [135, с. 28].

Проза Г. Пагутяк насичена описами пролептичних сновидінь, що відповідають параметрам тієї художньої реальності, яку творить письменниця. Так, у повісті «Соловейко» (1986) тітка героїні тлумачить білий вінець, що їй наснився, як заміжжя дівчини: «– Йой, ти, напевно, скоро віддасися. Приснилося, ніби ти в нашій хаті, а там на стіні такий файний білий вінець висить. А ти кажеш: „Дайте поміряти!“ – „Бери, – кажу, – дитино, може до когось за дружку

підеш”. Ти зложила вінець на голову, подивилася, чи пасує, та й пішла з хати» [132, с. 168]. Реципієнт, налаштований на реалізацію резюмованого пролепсису, отримує її в самому кінці твору, однак зовсім не таку, що міг передбачити: дівчина (можливо, із власної волі) впала із сьомого поверху. «А вже потому настало світло. Хтось співав моїм голосом: Ой там на горі дивний див, Ой там молод хлопець строїв дім, Всю нічку не спав та пісень співав, Собі дівчину прикликав» [132, с. 199]. Отже, сон є художнім втіленням народних вірувань, згідно з якими померлу незаміжню дівчину ховали як наречену, у весільному вбранні. Додатково пролепсисом є жанр твору, як його сформулювала авторка: повість-балада. Як відомо, однією з ознак балади є драматична, часто несподівана розв’язка, на яку міг розраховувати читач із самого початку твору і що й було реалізовано в ньому. Іншим варіантом інтерпретації твору може слугувати алюзія до мотиву душі, що в анімістичних уявленнях набуває вигляду пташки (у цьому контексті можна порівняти перетворення душі дівчини на птаха в новелі В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа», а також перетворення мешканців Борислава на зграю птахів у повісті-містерії Г. Пагутяк «Гіркі землі»).

Ще один зразок сну-передчуття Г. Пагутяк подала в мініатюрі «Сон про час смерті». На цей раз героїні «приснився сам Ісус. Бідна, вона розгубилась, не знала, що його спитати й бовкнула: – Ісусе, коли я буду вмирати? А той спохмурнів, пригрозив пальцем, але все одно відповів: – В понеділок» [137, с. 17]. Пролепсис є завершеним, але знову ж руйнує горизонт сподівань читача: «Але цьоця померла в середу й, напевно, була розчарована» [137, с. 17].

Своєрідне профетичне сновидіння, що пророкує долю не окремого персонажа, а цілого міста, спостерігаємо в романі «Сни Юлії і Германа». З одного боку, воно є пролепсисом-анонсом: Герман уві сні бачить палаючий Кенігсберг. На думку Г. Бокшань, цей сон становить алюзію на вищезгадане пророцтво Сведенборга про пожежу у Стокгольмі й тим самим увиразнює містичну атмосферу твору [18, с. 70]. В реальності Германа сновидіння не реалізується, герой так і не дізнається про трагічну долю міста, тобто пролепсис

є гіпотетичним. З іншого боку, стосовно тієї площини твору, яка репрезентує події в житті і сні Юлії, то «вогненне пекло» [136, с. 56], на яке перетворився Кенігсберг через сто років, стає для дівчини не передбаченням, а буденною реальністю. Відтак, обидва головні герої твору не сприймають сновидіння як пролепис: Герман не може знати про майбутні події Другої світової війни, а Юлія не може знати про сновидіння. Це сновидіння стає профетичним візуальним завершеним пролеписом тільки у свідомості читача. Відповідно, така темпоральна організація уривка виявляє особливість пролептичної наративної стратегії у цьому творі, оскільки на перший план висуває роль читача в реалізації мети стратегії.

Наявний у прозі Г. Пагутяк і такий різновид візуального профетичного пролепису, як видіння. У повісті «Гірчичне зерно» старий Басараб згадує свою матір, яка збожеволіла після того, як дізналася, що хлопців братимуть до війська. Мати кричала: «Йой, людоньки, чорна година настала! Всі молоді дубки порубають...» [131, с. 38]. У дещо видозміненому вигляді мотив божевільної жінки наявний і в мініатюрі «Кинула мотику» з циклу «Уріж та його духи» (2012): «Жила собі в селі Уріж жінка, гарна господиня, побожна парафіянка. От робила щось на городі навесні, як раптом кинула мотику на землю, заголосила, скинула хустку й далі пішла пророкувати: що скоро буде війна, нині сієте, та не буде кому жати» [137, с. 53]. В обох творах побудова пророцтва спирається на паралелізм, воно позбавлене буквральності, що, на думку К. Джерджена, є одним із компонентів містичного письма і «посилює здатність пророка створювати зримий образ майбутнього, ще не доступного почуттям» [59, с. 185].

Описаний мотив видіння Г. Пагутяк запозичила в одному з віршів циклу «По селах» І. Франка:

– Та слухайте лишень,
Що сталося в Урожі! <...>Аж нараз
Одна вдова як не заломить руки
Над головою, як не заголосить:

„Я-яй! Я-яй!” Так протяжно, так страшно,
 Мов за покійником.<...>
 Їй Бог так дав, щоб віщувала
 Народові якесь велике горе.
 – Ой-ой! І що ж то за такеє горе
 Вона віщує?
 – Чуєш, що війну?
 Вже то як наш із москалем задрися,
 То тут не жди добра!<...>
 – От ви й чули віщування.
 Не бійтесь, се не є нечистий дух,
 Се та урізька жінка, що пішла
 По божій волі. Бог їй так казав
 Плачем і криком грішному народу
 Оголосити близький суд страшний [179, с. 260].

Показово, що у Франковому варіанті жінка, власне, і не є пророчицею, вона не віщувала нічого конкретно, а лише голосила. А вже інтерпретацію цього випадку читачеві навіюють наратори відповідно до свого розуміння.

У повісті «Гірчичне зерно» Г. Пагутяк наявний ще один пролепсис: передбачення, що сталося за молодих років Михайла Басараба. Господині балу Анні, з якою був добре знайомий головний герой, інші відвідувачі передрекли нещастя: «Господар – се бідна овечка на заріз. Спом’янете мої слова, пане Антонію, з панною Анною трапиться щось зле» [131, с. 95-96]. Звертаючись нібито до співрозмовника, насправді цими словами наратор використовує один із прийомів зацікавлення читача, створює інтригу, змушуючи очікувати на реалізацію пролепсису. Розглянутий пролепсис є завершеним, оскільки читачеві повідомляється подальша доля Анни, дійсно нещаслива: спочатку вона вбила людину, а за три місяці померла від гарячки, перебуваючи під слідством.

Отже, проведений аналіз творів Г. Пагутяк засвідчив, що пролепсис є продуктивною й активно використовуваною наративною стратегією.

Найпоширенішим його видом виявився візуальний, а конкретно сновидіння, що зумовлено специфікою читацького сприймання: сам факт бачення сновидінь не викликає сумнівів у його можливості й реальності за межами фікційного світу, і водночас онейротоп легко вводиться в композицію містичного твору, оскільки оніричний простір перебуває на межі між потойбічним і поцейбічним світами. Далеко не всі сновидіння у творах, що становлять матеріал нашого дослідження, є пролептичними, але ті з них, що позначені містичною аурую (передбачають майбутнє), становлять особливий інтерес для читача (оскільки є елементом гри з ним) і володіють потужним сугестивним потенціалом.

Висновки до розділу 4

Пролепсис як художній засіб, що дає змогу передбачити майбутнє, є досить продуктивною нарративною стратегією для творення містичного в літературному творі. Аналіз наявних теорій Ж. Женетта, К. Айрленда, М. Яна, М. Каррі, Г. Максименко засвідчив, що чітка й логічна типологія видів пролепсису на сьогодні відсутня, тому нами зроблено спробу виокремити типи пролепсису як нарративного прийому за такими критеріями:

- за об'єктним принципом: суб'єктний і об'єктний;
- за типом наратора, який надає інформацію: гомодієгетичний і гетеродієгетичний пролепсис;
- за реалізованістю передбачення: гіпотетичний, завершений;
- за повнотою: пролепсис-анонс, резюмований пролепсис;
- за каналом рецепції: аудіальний, візуальний, вербальний.

Пролепсис є майже універсальним художнім засобом, що реалізує себе найчастіше через візуальний тип, зокрема сновидіння й видіння. На нашу думку, це пов'язано з тим, що саме літературне сновидіння здатне привернути особливу увагу реципієнта, оскільки прикметне стильовою невідповідністю до всього твору. Літературне сновидіння здебільшого характеризується посиленням семіотичним навантаженням, адже містить значну кількість символів і знаків.

Відповідно, автор може у сконденсованому уривку реалізувати мету – за допомогою пролепсису створити містичний модус твору. Зважаючи на основну функцію містичних сновидінь у художньому творі (натяк на подальший розвиток подій), подібні сні номіновано як пролептичні. У свою чергу, пролептичні сновидіння за змістом поділяються на сні-передчуття і профетичні. Функції пролепсису у містичних художніх текстах також виконують його вербальні вияви – пророцтва, ворожіння, прокляття, прикмети тощо.

Використання у творі пролепсису є художнім втіленням авторської інтенції, нарративною стратегією, а отже, виконує низку функцій. Одна з них – структурно-композиційна: майже всі проаналізовані пролепсиси становлять основу для зав'язки або розвитку сюжету твору. Важливою є компенсаційна функція і функція характеристики образу сновидця: сон-передчуття фіксує момент переходу персонажа у нову якість, засвідчує його належність до особливого типу свідомості, до сфери надприродного. Але провідною функцією пролепсису в містичній прозі є зміщення часових площин, відчуття майбутнього в теперішньому, отримання інформації з іншого часу містичним способом. Натяк на майбутній розвиток подій підтримує у читача містичний настрій і напруження, що навіює наратор.

Попри універсальність пролепсису як нарративної стратегії, можемо спостерігати відмінності в активності його використання у різних письменників. Так, завершений пролепсис у вигляді сновидіння – улюблений і часто задіяний (іноді навіть надмірно) прийом у творах В. Даниленка, що в переважній більшості випадків виконує сюжетотвірну функцію і функцію характеристики персонажів. Для Г. Пагутяк оніричний простір – рідна стихія, яку письменниця втілює в текстах і творить особливий хронотоп, з розмитими межами між сном (видінням) і явою. В. Шевчук як здебільшого історичний письменник велику увагу приділяє творенню персонажів з яскраво вираженим національним менталітетом, через що активно використовує «фольклорні» пролепсиси для характеристики образів: прокляття, прикмети, забобони тощо.

Пролептичні сновидіння ж для автора – не самоціль, спосіб не тільки передбачити майбутнє, а в першу чергу засіб психологізації образу та пізнання істин, недоступних за буденних обставин.

Отже, використання письменниками наративної стратегії пролепсису є активним і продуктивним засобом творення містичного, навіює читачеві специфічне бачення художньої дійсності, особливого хронотопу, в якому реальність і містика перебувають у нерозривному взаємозв'язку.

ВИСНОВКИ

Наративний поворот, що відбувся в гуманітаристиці протягом останніх десятиліть, зумовив появу значної кількості літературознавчих праць, предметом яких є розгляд художнього твору крізь призму наратології. Попри це наразі є низка нерозв'язаних проблем, зокрема пошук нових підходів до теоретичного осмислення категорії наративної стратегії та її складників. Релевантним для аналізу оповідної стратегії є розгляд її як стадіального процесу з урахуванням аспекту читацької рецепції творів із містичним модусом.

Проблема впливу наявних у тексті імпліцитних вказівок на сприймання читачем художнього твору була і є предметом уваги багатьох науковців. Так, представники школи рецептивної естетики (Г. Р. Яусс, В. Ізер) і лінгвісти (Т. ван Дейк) наголошують на стратегічному характері творення художнього тексту. В сучасному російськомовному літературознавчому дискурсі (А. Агратін, Г. Жилічева, А. Джундубаєва та ін.) відправною ланкою є концепція В. Тюпи, згідно з якою наративна стратегія постає як єдність трьох елементів – референтної компетенції автора, креативної компетенції наратора і рецептивної компетенції адресата. Дж. Фелан, В. Бут тлумачать наративну стратегію як сукупність прийомів організації оповіді (наративних технік), що включає часовість, голос, фокалізацію, стиль і надійність.

Теорії, що лягли в основу нашої концепції наративної стратегії, передбачають у першу чергу увагу до авторської інтенції та впливу на реципієнта індиціальних знаків, наявних у тексті, задля досягнення певної мети, а також урахування потенційної читацької співтворчості (С. Байкова, Дж. Вільямз, К. Еконен, О. Ковальов, М. Моклиця, Л. Мацевко-Бекерська, В. Остапчук, О. Палій, Дж. Прінс). У рамках телеологічного підходу до розуміння наративної стратегії, що передбачає наявність авторської мети (інтенції), також виокремлюються такі її ознаки, як процедурність творчості, її системний і вибірковий характер, наявність засобів для досягнення необхідного

ефекту, врахування особливостей об'єкта нарації. Комплексний аналіз наведених теорій засвідчив, що термінологічний апарат потребує уточнення, тому пропонується власна дефініція наративної стратегії. Отже, наративна стратегія – це процес вибору й комбінування способів і прийомів організації оповіді, спрямований на досягнення певного художнього ефекту (авторська інтенція) й базований на уявленнях автора про читача його творів та про особливості читацької рецепції тексту. Запропонований нами аналіз наративних стратегій творення містичного ґрунтується на засадничих ознаках наративності – подієвості й темпоральності, а також на понятті досвідченості, запропонованому М. Флудернік.

Варто розмежовувати наративну й авторську (письменницьку) стратегії, остання розуміється в екстратекстовому аспекті як поведінка митця, спрямована на досягнення успіху й просування книги на ринок.

Комунікативна модель художнього твору «відправник – отримувач» в аспекті наративної стратегії презентована у вигляді «наратор (оповідач, розповідач) – художній світ – наратор («зразковий» читач)». Взаємодію трьох наративних інстанцій, які беруть участь у творенні, рецепції та інтерпретації художнього твору (автора, наратора й читача), спостерігаємо в наративних моделях, розроблених М. Бахтіним, В. Шмідом, Ж. Женеттом.

Слідом за М. Бахтіним, В. Бутом, Ж. Женеттом, М. Йогансенем, М. Фуко, С. Четменом, В. Шмідом наголошуємо на необхідності розмежування реального (біографічного) письменника, імпліцитного (абстрактного) автора, образ якого є результатом читацької інтерпретації наявних у тексті індиціальних знаків, і наратора. Біографічний автор не обов'язково є містиком у вузькому значенні, проте містицизм часто є складником його світосприйняття.

Науковий дискурс щодо наративної інстанції адресата зосереджений навколо теоретичного осмислення особливостей читацької рецепції твореного тексту й комунікації з відправником повідомлення – автором. Для успішної реалізації авторської інтенції, спрямованої на маніпулювання читацьким сприйманням, автор має враховувати його специфіку, тобто читач має бути

«зразковим». Щодо «зразкового» читача творів, які становлять матеріал дисертації, обов'язковою є обізнаність із літературним і культурним контекстом художнього твору, бажаними – розвинутий інтелект та ерудиція.

До основних наративних інстанцій, що є суб'єктами й об'єктами наративної стратегії, належить біографічний автор, імпліцитний автор, наратор, реальний читач, «зразковий» читач.

Наукове уявлення про містичне в художньому творі зазнало значних трансформацій у процесі історичного розвитку: від розуміння містики як захопленого пасивного спостереження Бога, що має за мету обоження, злиття з абсолютном, та спроб передати отриманий містичний досвід на письмі, до занадто широкого її тлумачення як усього непоясненого, загадкового, ірраціонального, таємничого, потойбічного, надприродного. Як свідчить аналіз розвитку наукової думки щодо розуміння феномена містичного (у широкому й вузькому значенні), а також літературної містики, впродовж XIX–XXI ст., у вітчизняному літературознавстві (І. Франко, В. Чижевський, І. Качуровський), а також у західній науковій думці (В. Джеймс, Е. Ларкін, К. Сперджен) переважало традиційне уявлення про літературну містику, що спиралося на вузьке трактування містичного як релігійного феномена – єднання з абсолютном.

У сучасній літературі містичне як різновид фантастичного метажанру переважно позбавлене релігійного підґрунтя, події твору зазвичай не репрезентують релігійний екстаз. Унаслідок секуляризації суспільства спостерігаємо трансформацію художніх творів з релігійної літератури для вузького кола обраних (посвячених) на літературу масову, що підтверджується розмаїттям метажанрів фантастики, заснованих на містичному припущенні (містичний трилер, містична любовна історія, містичний детектив, пригодницька містика тощо). Відповідно, містичне як елемент когнітивної сфери письменника, продукт його уяви щоразу зазнає формальних і змістових модифікацій. Крім того, у свідомості читача містика часто змішується із дотичними, проте не тотожними феноменами – сакральним, езотерикою, магією, окультизмом тощо. Специфічною властивістю містики є пасивне

сприймання явищ, які не можна витлумачити раціонально. Відповідно, містичне припущення – це один із різновидів фантастичного припущення, який ґрунтується на відсутності раціонального пояснення наратованого. Вищезазначене обумовило необхідність перегляду усталеного визначення містичного; власна дефініція містичного (в широкому значенні) в сучасному художньому творі набуває такого вигляду: це втілений у творі за допомогою системи виражально-зображальних засобів надчуттєвий досвід пасивного пізнання людиною таємного, надприродного й можливості спілкування з ним. Недоцільно ототожнювати містику й жах, містику й готику тільки на підставі емоції страху, яку може викликати у читача сприймання подібних творів.

У теоретичному дискурсі, а також у публікаціях-порадниках практичного характеру щодо творення містичного в тексті наявні загальні рекомендації використовувати ті чи інші наративні стратегії. Дослідники містичного в художній літературі (В. Скотт, В. Соловйов, М. Йогансен, Г. Ф. Лавкрафт, Г. Л. Олді та ін.) стверджують, що однією з найпродуктивніших виявилася стратегія провокування читацького вагання й напруження.

На понятті досвідченості, введеному до наратологічного обігу М. Флудернік, ґрунтується інтертекстуальна наративна стратегія, що спирається на співвідношення досвіду наратора (персонажа) і досвіду реципієнта. Враховуючи когнітивну компетенцію уявного читача, автор маніпулює читацькою рецепцією через конкретні текстові сигнали, зокрема використовує одну з найпоширеніших наративних стратегій – залучення інтертекстуальних та інтермедіальних засобів.

В основі організації тексту за принципом інтертекстуальності й інтермедіальності лежить синхронічний та діахронічний зв'язок кількох текстів. Наразі в науковому дискурсі не існує загальноприйнятого визначення інтермедіатеми, тому під нею розуміємо конкретну текстову реалізацію інтермедіального коду.

Включення інтертекстем та інтермедіатем порушує лінійність сприймання тексту, пропонуючи новий спосіб прочитання. Рецепція

інтертекстуального відсилання створює альтернативу: можна продовжити читання, не виокремлюючи включення від тексту, або перервати сприймання, звернутися до претексту й інтерпретувати фрагмент відповідно до джерела й авторської інтенції.

Ця стратегія має потужний потенціал, ступінь якого залежить від маркованості інтертекстом: експліцитно марковані інтертекстами та інтермедіатами (особливо такий їхній різновид, як цитатність) обов'язково привернуть увагу реципієнта, а от впливовий потенціал імпліцитних є потужнішим, оскільки читач отримує задоволення від власної проникливості. Використання саме інтертекстуальної наративної стратегії найбільше потребує для успішної реалізації «зразкового» читача з належним рівнем літературної ерудиції, здатного виявити інтертекстами (особливо імпліцитні), мати уявлення про претекст і адекватно інтерпретувати авторську установку. Окремо виділяємо автоінтертекстуальність, що має значний сугестивний потенціал і слугує засобом виявлення «свого» читача.

У більшості проаналізованих творів виявлено велику кількість інтертекстом та інтермедіатом, що доводить продуктивність цієї наративної стратегії. Переважно нараторами обрано такі прецедентні тексти, які закорінені у свідомість реципієнта як культурні коди – широковідомі міфи, тексти Біблії, твори Данте, В. Шекспіра, Г. Сковороди, М. Гоголя, М. Булгакова, Г. Квітки-Основ'яненка, що посилює ефект від навіювання читачеві містичного настрою внаслідок упізнаваності.

Варто зазначити про відмінності у використанні інтертекстуальної наративної стратегії на проаналізованому матеріалі. Так, залучення В. Шевчуком давньоєврейських кабалістичних книг як претекстів є складнішим для рецепції і як елемент гри розраховане на читача-інтелектуала, стимулює до більш глибоких пошуків і має на меті виявлення «свого» читача зі схожим містикологічним типом свідомості. Наратор у творчості В. Даниленка активно послуговується більш упізнаваними претекстами: античною міфологією,

поширеним сюжетом сексуальних стосунків із демонічними істотами, широковідомими творами М. Гоголя, кіномотивами з популярної культури.

Специфічним різновидом інтермедіальності є театралізація, оскільки театр являє собою полілог одразу кількох семіотичних систем. У результаті використання такого складника наративної стратегії прозовий текст стає видовищним, декоративним і набуває нової семантики. Найбільш продуктивними інтермедіатами, що спрямовані на запуск у свідомості читача передбачуваних асоціацій із сюжетами про надприродне, виявились «містична режисура», «світ як театр», «маска», «Шекспір».

Наративна репрезентація містичного досвіду як художньої події, зважаючи на його іманентні характеристики, претендує на високий ступінь неймовірності, що залежить від мети наратора та рецепції читачем. Фантастичність (неймовірність) подій реалізується зокрема через вагання в оцінці їхнього характеру реципієнтом.

Одним із найважливіших складників у наративній стратегії провокування читацького вагання у творах із елементами фантастики є введення ненадійного оповідача. У творах проаналізованих авторів читацька підозра в «одержимості», «нечесності» або «наївності» наратора найчастіше виникає у тих випадках, коли оповідач є першоособовим. Натяками на ненадійність наратора є такі індиціальні знаки автора: вказівка на вік персонажа, на його одержимість певними ідеями, обмеженість фокалізації, явні суперечності між словами і вчинками персонажа, презентація подій з різних точок зору, сумніви самого наратора у власній когнітивній компетенції, авторські коментарі.

Мета цієї стратегії у проаналізованих художніх творах зазвичай спільна: змусити читача сумніватися в можливості наратованих подій у позатекстовій дійсності, а от види та функції ненадійних гомодієгетичних нараторів різняться. Імплицитний автор у повісті В. Шевчука «Початок жаху» презентує «одержимого» наратора й тим самим змушує реципієнта вагатися в інтерпретації характеру художньої умовності (варіанти – притчова й містична); відкритий фінал у «Декоративній жінці», оповідуваний «наївним» наратором,

провокує сумнів читача. Нараторів у повісті Г. Пагутяк «Захід сонця в Урожі» можна зарахувати до категорії «нечесних»: Чоловік і Жінка допомагають підтримувати читацький інтерес, створюючи сумнів у містичності оповідуваних подій. «Наївним» наратор може бути не тільки через малий вік: подібний оповідач у романі Г. Пагутяк «Магнат» вияскравлює та надає особливого значення авторським коментарям, а також активізує вагання читача щодо характеру художньої умовності твору. Наративна стратегія провокації читацького вагання в романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» базується на компетентності реципієнта й матиме різний результат залежно від його «зразковості». «Одержимий» Білий Пташок і «наївна» Жінка в повісті Г. Пагутяк «Записки Білого Пташка» допомагають наголосити на абсурдності будівництва Вежі, парадоксальності містичного світу твору. Виявлення ненадійної нарації, з'ясування природи її творення та її художніх функцій є важливою умовою адекватної інтерпретації художнього твору.

Зміна одних подій іншими в часі (темпоральність) є однією з найбільш виразних ознак наративу. Наративна стратегія використання пролепсису реалізується в темпоральній організації літературного твору й пов'язана з особливим суб'єктивним відчуттям часу людиною, яка отримала містичний досвід. Це зумовлює трансформацію звичного плину часу, втрату логічного причинно-наслідкового зв'язку подій.

Чітка й логічна класифікація типів пролепсису на сьогодні відсутня, що зумовило потребу класифікувати пролепсис як наративний прийом за такими критеріями: за об'єктністю (суб'єктивний і об'єктивний); за типом наратора, який надає інформацію (гомодієгетичний і гетеродієгетичний пролепсис); за реалізованістю передбачення (гіпотетичний, завершений); за повнотою (пролепсис-анонс, резюмований пролепсис); за каналом реценції (аудіальний, візуальний, вербальний).

Найпродуктивнішим у проаналізованих творах виявився візуальний тип: сновидіння й видіння. Значна кількість символів, знаків, що в сконденсованому вигляді містяться у сновидінні, надає змогу авторові твору широко

використовувати функційний потенціал такого художнього засобу, реалізувати намічені нарративні стратегії, зокрема і пролептичну. До функцій пролепсису зараховуємо такі: структурно-композиційну (основа для зав'язки або розвитку сюжету твору); компенсаційну; функцію характеристики образу сновидця. Провідною функцією пролепсису в містичній прозі є зміщення часових площин, відчуття майбутнього в теперішньому, отримання інформації з іншого часу надприродним шляхом.

З огляду на основне функційне навантаження містичних сновидінь у художньому творі (натяк на подальший розвиток подій), подібні сні номіновано як пролептичні. У свою чергу, пролептичні сновидіння за змістом поділяються на сні-передчуття і профетичні. Функції пролепсису у містичних художніх текстах також виконують його вербальні вияви – пророцтва, ворожіння, прокляття, забобони тощо.

Використання пролепсису як нарративної стратегії має свою специфіку у досліджуваних творах. Найчастіше спостерігаємо візуальний пролепсис (сновидіння), що в переважній більшості випадків виконує функцію побудови сюжету й характеристики персонажів, у В. Даниленка. Персонажі Г. Пагутяк відчувають себе в оніричному просторі як у рідній стихії, не завжди розрізняючи межі між сном (видінням) і явою. Важливою є компенсаційна функція і функція характеристики образу сновидця: сон-передчуття фіксує момент переходу персонажа у нову якість, засвідчує його належність до особливого типу свідомості, до сфери надприродного. В. Шевчук активно використовує вербальні пролепсиси для характеристики образів: прокляття, прикмети, забобони тощо. Пролептичні сновидіння автор задіює для психологізації образу персонажа та пізнання істин, що їх можна здобути тільки через містичний досвід.

Виокремлені нарративні стратегії творення містичного, як-от залучення інтертекстуальності й інтермедіальності, провокація читацького вагання щодо інтерпретації подій та використання пролепсису, об'єднані спільною метою, не

існують ізольовано в межах одного художнього твору, а перебувають у взаємозв'язку, тим самим забезпечуючи цілісність сприймання твору читачем.

Слід зазначити, що аналіз у розділах дисертаційної роботи лише трьох наративних стратегій зумовлений регламентованим обсягом подібної наукової праці і не претендує на вичерпність. Чимало питань, яких побіжно торкнулися у роботі, потребують більш детального вивчення. Так, науковий інтерес становить співвідношення таких теоретичних категорій, як наративна модель, наративна стратегія і літературна формула. Крім того, перспективним видається дослідження наративних стратегій на численному матеріалі, не охопленому дисертаційною роботою: як непроаналізованих творів В. Шевчука, В. Даниленка і Г. Пагутяк, так і інших творів світової літератури, в основі яких лежить містичне припущення. Нові результати можуть бути отримані при порівнянні наративних стратегій у контексті зміни літературних напрямів і стилів. Унаслідок цього перелік оповідних стратегій може значно збільшитися, що сприятиме повноцінному теоретичному обґрунтуванню категорії наративної стратегії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. София – Логос. Словарь. Собрание сочинений; под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. 902 с.
2. Агратин А. Е. Повествовательные стратегии в прозе А. П. Чехова 1888-1894 гг.: дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература. Москва, 2016. 196 с. URL: http://xn--c1arjr.xn--p1ai/wp-content/uploads/2016/04/Agratin_A.E_.pdf (дата звернення 10.06.2016).
3. Бажов П. П. Медной горы хозяйка // Малахитовая шкатулка. Москва: Просвещение, 1987. 303 с.
4. Байкова С. А. Авторская стратегия прозы Евг. Попова 1970-1990-х г.: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература. Нижний Новгород, 2013. 21 с.
5. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
6. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: ИГ Прогресс, 2000. С. 196–238.
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика; Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3: «Теория романа» (1930-1961). Москва: Языки славянских культур, 2012. 880 с.
9. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
10. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. 2-ге вид. доп. Київ: Видавничий центр «Академія», 2009. 376 с.

11. Бедзир Н. Гоголевський інтертекст українського постмодернізму // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: Збірник наукових праць / Ужгородський нац. ун-т. Ужгород: Говерла, 2010. Вип. 14. С. 131–134.
12. Бехта І. А. Стратегії інтерпретації оповідного дискурсу // Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки. 2004. № 3 (62). С. 26–32.
13. Беляєва Н. Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і час. 2001. № 4. С. 58–64.
14. Біла І. В. Метароман Галини Пагутяк: текст і контекст: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Дніпропетровськ, 2011. 24 с.
15. Бовсунівська Т. Достовірність онірокритуки та її постмодерні стратегії // Сучасні літературознавчі студії. Випуск І. Онірична парадигма світової літератури. Збірник наукових праць. Гол. ред. В. І. Фесенко. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2004. С. 14–22.
16. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: Підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
17. Богданович А. И. Мистические настроения в литературе иностранной и у нас. URL: http://az.lib.ru/b/bogdanowich_a_i/text_0090oldorfo.shtml (дата звернення 15.11.2014).
18. Бокшань Г. Трагедія Кенігсберга в неоміфологічній інтерпретації Галини Пагутяк (на матеріалі роману «Сни Юлії і Германа») // Сучасні літературознавчі студії. 2015. Вип. 12. С. 67–76.
19. Бородіца С. Національно-міфологічний код у романі «Смітник Господа нашого» Галини Пагутяк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство / редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Куца та ін. Тернопіль, 2012. Вип. 34. С. 19–28.

20. Бровко О. Сучасні версії українського роману в новелах: інтермедіальний вимір // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (Філол. науки) / Київ. ун-т ім. Б. Д. Грінченка ; редкол.: Є. О. Бондарева (голова) та ін. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. № 2. С. 36–38.
21. Букіна Н. В. Модифікації готичного в сучасній українській прозі : дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Київ, 2016. 192 с.
22. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. 308 с.
23. Васильева И. Б. Литературные сновидения с когнитивной точки зрения // Вестник БФУ им. И. Канта. 2014. № 8. С. 100–106.
24. Вещикова О. С. Езотерична традиція як засіб творення містичного модусу творів Валерія Шевчука // Сучасні літературознавчі студії. У просторі наукового пошуку В.І. Фесенко. Збірник наукових праць. Вип. 11. Гол. ред. Н. О. Висоцька. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. С. 97–112.
25. Вещикова О. С. Інтертекстуальність та інтермедіальність як засоби організації читацького сприймання творів збірки В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: ФО-П Ткачук О. В., 2015. Вип. VI. С. 280–290.
26. Вещикова О. С. Містика театру в сучасній українській літературі: шекспірівський код // Ренесансні студії / гол. ред. Торкут Н. М. Запоріжжя: КПУ, 2014. Вип. 22. С. 116–134.
27. Вещикова О. С. Множинність читацьких інтерпретацій художньої умовності як нарративна стратегія тексту // *Studia methodologica*. Вип. № 37. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет, 2014. С. 197–203.
28. Вещикова О. С. Ненадійний наратор в оповідній структурі містичного твору: ознаки і різновиди // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2015. № 8 (309). С. 29–38.

29. Вещикова О. С. Образ священнослужителя як носія містичного досвіду в романах Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» й «Урізка готика» // Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 210. Т. 222. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. С. 58–61.
30. Вещикова О. С. Пролептичний потенціал сновидіння у структурі художнього нарративу (романи В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» і В. Шевчука «Кросворд») // Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 247. Т. 259. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. С. 14–18.
31. Вещикова О. С. Семіотика містичного в оповіданні В. Даниленка «Дегустація в будинку з химерами» // *Současná ukrajinistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník vědeckých článků*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. С. 270–273.
32. Вещикова О. С. Типологія літературного пролепсису в контексті наратологічних концепцій часу // *Держава та регіони: науково-виробничий журнал*. Серія: Гуманітарні науки. 2014. № 4 (39). С. 21–24.
33. Винничук Ю. Королева снів // Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку. Львів: ЛА «Піраміда», 2003. 176 с.
34. Висоцька Н. Містичне як прийом: постмодерні примари Хайгейтського цвинтаря // *Поетика містичного: Колективна монографія / Упорядк. О. Червінська*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. С. 209–225.
35. Волик Е. Ф. Язык и функции сновидений в словесном искусстве // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Мистецтвознавство. Архітектура. 2007. № 3. С. 160–164.
36. Володимир Даниленко: рівень національної літератури визначають аристократичні проекти // *Спецкор*. 2008. URL: http://spetskor.dp.ua/art_767.php (дата звернення 23.07.2013).
37. Володихин Д. Домой!: мистическая литература постраспадной эпохи // Москва. 2007. № 2. С. 178–189.

38. Габдуллин И. Становление предпосылочного контекста знания в античном теоретическом дискурсе // Вестник ОГУ. 2014. № 3 (164). С. 58–61.
39. Галета О. Що породжує сон української літератури: антологія снів українських письменників «Сновиди» // Studia Ucrainica Posnaniensia. Posnań: UAM, 2014. Zs. II. S. 253–262.
40. Гірняк М. Автор у тексті: присутність чи зникнення? (на матеріалі інтелектуальної прози В. Петрова-Домонтовича) // Studia Methodologica: науковий збірник / гол. ред. О. Лещак. Тернопіль: ТНПУ, 2005. Вип. 16. С. 93-100.
41. Головей В. Онтологічний статус досвіду священного // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія «Філософські науки». № 723 (2012). С. 109–114.
42. Гольник О. О. Художні прийоми «містичного» (на матеріалі романів О. Ільченка «Місто з химерами» та В. Даниленка «Кохання в стилі бароко») // Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 264. Т. 276. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 58–63.
43. Горбонос О. В. Містичний світ як складова простору художньої літератури: історико-культурологічний аспект / Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля: науковий журнал. Серія «Філологічні науки». № 1 (9). Дніпропетровськ, 2015. С. 6–10.
44. Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. Київ: Твім інтер, 2006. 216 с.
45. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція: монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2010. 424 с.
46. Гребенюк Т. Роман Г. Пагутяк «Урізька готика» в контексті сучасної української літературної містики // Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. Вип. 83. С. 106–112.

47. Гребенюк Т. Феномен недостовірної нарації в системі сучасних наративних студій // Слово і Час. 2016. № 6. С. 12–21.
48. Григорчук Ю. М. Сновидіння як «семіотичне вікно» містичного: своєрідність оніропростору повістей Віри Вовк // Spheres of Culture. Lublin: Wydawn. Un-tu Maria Curie-Skłodowska, 2012. Vol. II. P. 168–177.
49. Гриценко О. Про деякі властивості клаптикових ковдр // Київ. 1987. № 5. С. 128–131.
50. Гурдуз А. І. Міфопоетика «жіночого» містичного любовного роману першого десятиліття ХХІ століття в Україні // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип. 4.13. С. 61–68.
51. Давиденко І. Міфологічні трансформації в оповіданнях В. Даниленка // Слово і час. 2011. № 9. С. 100–106.
52. Даниленко В. Грози над Туровцем: Родинні хроніки. Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2014. 370 с.
53. Даниленко В. Г. Сон із дзьоба стрижа: Оповідання. Львів: ЛА «Піраміда», 2007. 384 с.
54. Даниленко В. Капелюх Сікорського: роман. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 290 с.
55. Даниленко В. «Кохання в стилі бароко» й інші любовні історії: Роман та оповідання. Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2011. 254 с.
56. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. Москва: Азбуковник, 2003. 298 с.
57. Денисюк І. Літературна готика і Франкова проза // Парадигма. 2004. Вип. 2. С. 142–154.
58. Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. Москва: Наука, 1993. 432 с.
59. Джерджен К. Дж. Кто говорит и кто отвечает в гуманитарных науках? // Социальный конструкционизм: знание и практика: Сб. статей / Пер. с англ. А. М. Корбута; Под общ. ред. А. А. Полонникова. Мн.: БГУ, 2003. С. 178–202.

60. Джундубаева А. А. Нарративные стратегии в постмодернистской прозе: дисс. ... доктора философии: спец. 6D020500 – филология. Алматы, 2015. 151 с. URL: <http://www.kaznu.kz/content/files/pages/folder3157/%D0%94%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F%20%D0%94%D0%B6%D1%83%D0%BD%D0%B4%D1%83%D0%B1%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B0%20%D0%90.%D0%90....pdf> (дата звернення 19.06.2016).
61. Дроздовський Д. Містика не від Стівена Кінга // ЛітАкцент. URL: <http://litakcent.com/2008/01/21/dmytro-drozdovskyj-mistyka-ne-vid-stivena-kinha/> (дата звернення 21.07.2014).
62. Дюпрель К. Философия мистики; [пер. с англ. М. С. Аксенова]. Москва: Эксмо, 2006. 592 с
63. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів: пер. с англ. / Пер. Мар'яна Гірняк. Львів: Літопис, 2004. 383 с.
64. Жданова А. В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В.В. Набокова «Лолита»): автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.08 – Теория литературы. Текстология. Самара, 2007. 20 с.
65. Женетт Ж. Литература как таковая // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. Т. 1. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
66. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. Т. 2. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
67. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): монография. Новосибирск: НГПУ, 2013. 317 с.
68. Жиличева Г. А. Функции «ненадежного» нарратора в русском романе 1920–1930-х годов // Вестник ТГПУ. 2013. № 11 (139). С. 32–38.
69. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб: Новое время, 1914. 207 с.

70. Жовновська Т. Б. Онірично-міфологічний дискурс прози Валерія Шевчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Одеса, 2000. 20 с.
71. Заварниціна Н. М. Художественная специфика феномена театрализации в русской прозе 1920-х – начала 1930-х годов: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература. Воронеж, 2013. 23 с.
72. Захарченко А. Валерій Шевчук: «Те, що роблю, за мене не зробить ніхто» // ЛітАкцент. URL: <http://litakcent.com/2010/12/24/valerij-shevchuk-te-scho-roblyu-za-mene-ne-zrobyt-niht/> (дата звернення 16.11.2013).
73. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.
74. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. Київ: «Академвидав», 2003. 392 с.
75. Зборовська Н. У метафізичних п'ятьмах сучасної української літератури (за книгою В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа» та романом Г. Іваненко «Час покаяння») // Дивослово. 2007. № 7. С. 52–57.
76. Звездецкая М. Про мистику: Когти неба. URL: <http://mz.pvost.org/archives/293> (дата звернення 10.04.2013).
77. Зверев А. Храм Гекаты // Лавкрафт Г. Ф. Хребты Безумия: повести / Говард Филлипс Лавкрафт. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 5–14.
78. Зоря К. В. Хаос-магія: адаптація магії к епохе постмодернізму // Мистико-езотерическіє движенія в теорії і практиці. «Тайное и явное»: многообразие репрезентаций эзотеризма и мистицизма. Сб. материалов Четвертой международной научной конференции / Под ред. С. В. Пахомова. СПб.: РХГА, 2011. С. 105–116.
79. Зубрицька М. Ното legends: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
80. Изер В. Вымыслообразующие акты // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 23–40.

81. Іванишин П. Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення // Філологічні семінари. 2013. Вип. 16. С. 53–59.
82. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 261–276.
83. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 139–161.
84. Ісаєнко К. П. Постать Миколи Гоголя у наративних пошуках Пантелеймона Куліша // Література та культура Полісся. Вип. 55: Проблеми філології, історії та культури України у сучасних дослідженнях / відп. ред. і упорядник Г. В. Самойленко. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. С. 3–13.
85. Йогансен М. Вибрані твори / Передм. Р. Мельникова. Київ: Смолоскип, 2001. 516 с.
86. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
87. Карабльова О. В. Своєрідність осмислення біблійних текстів у прозі Галини Пагутяк // Літературознавство. 2009. № 14. С. 3–7.
88. Карпова О. П. Демонологічний дискурс прози Валерія Шевчука: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Херсон, 2008. 214 с.
89. Качуровський І. Антиципація як архітектонічний засіб // *Symbolae in honorem Volodymyri Janiw*. Мюнхен: Український Вільний Університет, 1983. С. 468–478.
90. Качуровський І. Видіння як характерний жанр Середньовіччя // Генерика і архітектоніка. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. Кн. 1.: Література європейського середньовіччя. С. 29–38.
91. Качуровський І. Променисті силвети. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 767 с.

92. Кицак Л. В. Містичне в жанровій структурі детективу (роман Євгенії Кононенко «Жертва забутого майстра») // Питання літературознавства. 2011. Вип. 82. С. 72–79.
93. Ковалев О. А. Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф. М. Достоевского): монография. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2009. 198 с.
94. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века): монография. Москва: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
95. Козачук Н. Принцип «клаптикової ковдри» у творах Г. Пагутяк («Лялечка і Мацько», «Господар», «Компроміс», «Радісна пустеля») // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Вип. 9: Українська література в загальноєвропейському контексті. Ужгород, 2005. С. 150–153.
96. Козачук Н. Володимир Даниленко: «Як нерв нації письменник завжди має говорити еліті й народу правду, навіть якщо її неприємно чути» // Слово просвіти. №1 (534). URL: <http://slovoprosvity.org/2010/01/12/3030-old/> (дата звернення 12.01.2015).
97. Козачук Н. В. Поетика української інтелектуальної прози 1960–90 рр.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Івано-Франківськ, 2008. 18 с.
98. Козачук Н. Інтертекстуальність як ознака стилю Валерія Шевчука // Питання літературознавства: Науковий збірник. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2009. Вип. 78. С. 164–171.
99. Компаньон А. Демон теории. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
100. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу: монографія / за ред. К. Г. Городенської. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 328 с.

101. Косарева Г. С. Дивосвіт Валерія Шевчука: художня рецепція старовинних літературних пам'яток: монографія. Миколаїв: ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. 188 с.
102. Коцюбинський М. М. Що записано в книгу життя // Твори: В 2 т. Київ: Наукова думка, 1988. Т. 2: Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси. 496 с.
103. Крат М. Валерій Шевчук: «Я жив без читача більше, як із ним». URL: <http://vsiknygy.net.ua/interview/628/> (дата звернення 27.05.2013).
104. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 2. СПб.: Университетская книга; ООО «Алтейя», 1998. 448 с.
105. Лаврусенко М. І. Жанрово-стильові особливості оповідання Володимира Даниленка «Черемхова віхола» // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2012. № 3 (238). Ч. II. С. 171–177.
106. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. Перевод с немецкого. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.; ил.
107. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
108. Левинтов А. Природа и сущность мистического. URL: <http://ontology.mirtesen.ru/blog/43291737699/Aleksandr-Levintov--Priroda-i-suschnost-misticheskogo-1> (дата звернення 15.11.2014).
109. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
110. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени // Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. Москва: Наука, 1979. 360 с.
111. Література після падіння залізної стіни: Розмова Мартина Пастушака з Володимиром Даниленком // Кур'єр Кривбасу. 2006. № 200. С. 3–11.
112. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
113. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.

114. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
115. Лотман Ю. М. Текст в тексті // Статті по семиотикі і топології культури. Т.1. Таллін: Александра, 1992. 472 с.
116. Максименко Г. Явище пролепсису в наративній структурі історичних романів Володимира Малика // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 2010. Вип. 18. С. 174–177.
117. Мацевко-Бекерська Л. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століть): автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури; 10.01.01 – історія літератури / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2009. 39 с.
118. Мацевко-Бекерська Л. Послідовність нарації та її часова перспектива в романі Юстейна Гордера «Замок в Піренеях» // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. Тернопіль: ТНПУ, 2010. Вип. 31. С. 385–397.
119. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу // Науковий вісник Миколаївського державного університету: Збірник наукових праць. Т. 4. Вип.8. Філологічні науки / ред. В. Д. Будак и др. Миколаїв: МНУ, 2011. С. 64–70.
120. Мистико-эзотерические движения в теории и практике. Проблемы интерпретации эзотеризма и мистицизма: Сб. материалов Третьей международной научной конференции / Под. ред. С. В. Пахомова. СПб.: РХГА, 2010. 288 с.
121. Мітосек З. Теорії літературних досліджень: пер. з пол. Сімферополь: Таврія, 2003. 408с.
122. Моклиця М. Вступ до літературознавства: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 468 с.
123. Моляко В. Синергетика и проблемы психологии творчества в разработке подхода к изучению одаренности // Навчання і виховання обдарованої дитини. 2013. Вип. 1. С. 185–193.

124. Мочернюк Н. Д. Особливості художнього викладу сновидінь у поезиці романтизму (на прикладі творів Е. Т. А. Гофмана) // Питання літературознавства. 2004. Вип. 11. С. 107–111.
125. Набитович І. Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє // Поетика містичного: колективна монографія / упорядк. О. Червінської. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. С. 59–79.
126. Набитович І. Антиципаційна архітектоніка містичної новели Юрія Клена «Акація» // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму: зб. наук. праць / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка, філол. ф-т. Дрогобич: Відродження, 2004. С. 124–134.
127. Назаренко М. Опыт классификации фантастических жанров // URL: <http://nevmenandr.net/nazarenko/sf.php> (дата звернення 08.04.2013).
128. Олди Г. Л. Допустим, ты пришелец жукоглазый... URL: http://samlib.ru/d/doroshin_b_a/dopustimty-prisheleczhukoglazyj.shtml (дата звернення 08.04.2013).
129. Омельченко Ю. О. Сюрреалістичні особливості новели В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа» // Філологічні трактати. Т. 5. 2013. № 1. С. 50–54.
130. Остапчук В. В. Наративна стратегія в романах-епопеях С. Жеромського «Роріою» і Л. Толстого «Война и мир»: компаративний аспект: автореферат дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Тернопіль: Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2011. 20 с.
131. Пагутяк Г. В. Гірчичне зерно: Повісті. Київ: Рад. письменник, 1990. 232 с.
132. Пагутяк Г. В. Соловейко: Повість-балада // Пагутяк Г. В. Господар: Роман, повість. Київ: Рад. письменник, 1986. С. 161–199.
133. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка. Вибране: Романи та повісті. Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2013. 292 с.

134. Пагутяк Г. Зачаровані музиканти: Роман-феєрія. Київ: Ярославів вал, 2010. 224 с.
135. Пагутяк Г. Магнат: роман. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. 256 с.
136. Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа: роман. Кенігсберзький щоденник. Київ: Ярославів Вал, 2011. 304 с.
137. Пагутяк Г. Уріж та його духи. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. 120 с.
138. Пагутяк Г. Урізька готика: Роман. Київ: ПП «Дуліби», 2009. 325 с.
139. Пагутяк Г. Читач як співавтор. URL: <http://pahutyak.com/читач-як-співавтор/> (дата звернення 10.11.2014).
140. Палій О. П. Романи Мілана Кундери: проблематика, поетика, наративні стратегії: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.03 – література слов'янських народів. Київ, 2005. 19 с.
141. Панченко В. Він – Валерій Шевчук! Відомому українському письменникові минуло 75 років // День. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/vin-valeriy-shevchuk> (дата звернення 29.08.2014).
142. Панченко В. «Я з тих людей, яким більше подобається виходити через вікно...». Інтерв'ю з Галиною Пагутяк // Альманах «ЛітАкцент». Київ: Темпора, 2008. С. 523–526.
143. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. I: Стихотворения и поэмы 1912-1931 / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак; предисл. Л. С. Флейшмана. Москва: СЛОВО/SLOVO, 2003. 576 с.
144. Пишем книгу: Как создавать миры для разных жанров (реалистическая проза, мистика, фантастика, фэнтези). URL: <http://school-of-inspiration.ru/pishem-knigu-kak-sozdavat-miry-dlya-raznykh-zhanrov-realistichestkaya-proza-mistika-fantastika-fentezi> (дата звернення 10.03.2017).
145. Полетаева О. Б. Скрытая реклама (product placement) в современной художественной массовой литературе: авторская стратегия или редакторская правка // Теория и практика общественного развития. 2010. № 3. С. 265–267.

146. Поліщук Я. Місто, варте культу // РЕВІЗІЇ пам'яті: літературна критика. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2011. С. 9–25.
147. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
148. Приліпко І. Ремінісценції та алюзії у творах Валерія Шевчука // Слово і час. 2009. № 7. С. 33–37.
149. Протасова Г. Володимир Даниленко й Анатолій Дністровий про роль читача в літературному процесі // Літературна Україна. URL: <http://litukraina.kiev.ua/volodimir-danilenko-y-anatol-y-dn-stroviy-pro-rol-chitacha-v-l-teraturnomu-protses> (дата звернення 10.03.2017).
150. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
151. Римар Н. Ю. Наративні стратегії художньої прози Ніни Бічуї: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Переяслав-Хмельницький, 2016. 230 с.
152. Руденко М. Наративний вимір культури: кодова інтертекстуальність у художній прозі Миколи Хвильового // Studia Methodologica: альманах / упоряд. І. В. Папуша. Тернопіль: ТНПУ, 2008. Вип. 24: Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. С. 236–239.
153. Руднев В. П. Культура и сон // Даугава. 1990. № 3. С. 121–124.
154. Сидоренко К. П. От крылатого слова к интертекстеме (межуровневая проекция) // Грани слова: сб. научн. статей к 65-летию проф. В. М. Мокиенко / отв. ред. М. Алексеенко. Москва: Изд-во ЭЛПИС, 2005. С. 143–150.
155. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана. URL: http://lib.ru/PRIKL/SKOTT/scott20_6.txt (дата звернення 15.07.2016).
156. Словник української мови: в 11 томах. Том 4. Київ: Наукова думка, 1973. 840 с.

157. Словник української мови: в 11 томах. Том 9. Київ: Наукова думка, 1978. 917 с.
158. Солецький О. «Пам'ять жанру»: Барокові форми в художніх структурах Валерія Шевчука // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. 2009. № 18. С. 54–64.
159. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. Москва: Искусство, 1991. 701 с.
160. Солопова М. А. Аристотель о природе сновидений: физика против мантики // Историко-философский ежегодник'2011. Москва: Канон+, 2012. С. 40–58.
161. Старшова О. О. Проблема автора в творчості Джона Барта : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 – література зарубіжних країн. Київ, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2007. 20 с.
162. Суворова Т. О, эта мистика... URL: <http://www.rusf.ru/oldie/rec/rec95.htm> (дата звернення 10.04.2013).
163. Сухов А. А. Феномен визионерства: культурно-исторические основания и модификация : автореферат дисс. ... канд. культурологии: спец. 24.00.01 – теория и история культуры. Екатеринбург, 2008. 27 с.
164. Тебешевська-Качак Т. Художні особливості прози Галини Пагутяк (жанрово-стильовий аспект) // Слово і час. 2006. № 9. С. 51–58.
165. Теперик Т. Ф. Литературное сновидение: терминологический аспект // Литература XX века: итоги и перспективы изучения: материалы пятых андреев. чтений / под ред. Н. Н. Андреевой, Н. А. Литвиненко, Н. Т. Пахсарьян. Москва, 2007. С. 47–55.
166. Тищунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г.

- Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск № 12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 149–154.
167. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б. Нарумова. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
168. Тодоров Ц. Привиди Генрі Джеймса // Тодоров Цветан. Поняття літератури та інші есе / Пер. з фр. Євгена Марічева. Київ: ВД «Києво-Могилянська Академія», 2006. 162 с. С. 82–93.
169. Торчинов Е. Мистический (трансперсональный) опыт и метафизика (к постановке проблемы). URL: <http://www.torchinov.com/работы/статьи/мистический-опыт/> (дата звернення 10.03.2017).
170. Тэйлор Д., Коваленко С. Трезвый взгляд на то, как писать хоррор сегодня // DARKER. 2012. №12 (21). URL: <http://darkermagazine.ru/page/trezvuj-vzgljad-na-to-kak-pisat-horror-segodnja> (дата звернення 10.04.2013).
171. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 8–25.
172. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь: Твер. гос. ун–т, 2001. 58 с.
173. Фазиулина И. В. Сон и сновидение в раннем творчестве Ф. М. Достоевского: поэтика и онтология : специальность 10.01.01 – рус. лит.: дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Ижевск, 2005. 157 с.
174. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. Москва: Агар, 2000. 280 с.
175. Федорина А. Володимир Даниленко: Письменник у політиці – крах для України // Україна молода. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/2476/164/87869/> (дата звернення 17.08.2014).
176. Федунина О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография. Москва: Intrada, 2013. 196 с.
177. Фенько Н. М. Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини XIX – XX століть: автореф.

- дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Дніпропетровськ, 1999. 19 с.
178. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр. Донецьк: Ландон – XXI, 2011. 432 с.
179. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 2: Поезія / Редактор тому І. І. Басс; Упорядкування та коментарі І. І. Басса, В. Я. Герасименка, А. А. Каспрука. Київ: Наукова думка, 1976. 543 с.; іл.
180. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 12: Поетичні переклади та переспіви / Редактор тому Д. В. Затонський; Упорядкування та коментарі В. І. Шевчука. Київ: Наукова думка, 1978. 727 с.; іл.
181. Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Таращук. Київ: Основи, 1998. 709 с.
182. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 444–455.
183. Хлебников Г. В. Философская мистика и гностицизм: история и современность: Аналит. обзор / РАН. ИНИОН. Центр науч.-информ. исслед. Отд. философии. Москва, 2009. 148 с.
184. Хороб С. І. Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга // Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка, м. Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р. Т. 1. / М-во освіти і науки України, Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. Л.: Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2008. С. 556–561.
185. Червінська О. Ризиковані контури та парадокси містичного // Поетика містичного: Колективна монографія / Упорядк. О. Червінська. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. С. 13–46.
186. Чернышева Е. Г. Проблемы поэтики русской фантастической прозы 20–40-х годов XIX века. Москва: Прометей, 2000. 143 с.
187. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди. Х.: Прапор, 2004. 272 с.

188. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі : автореферат дис. ... докт. філол. наук: спец. 10.01.06 – теорія літератури. Київ: Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2010. 38 с.
189. Шатин В. Ю. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С. 213–219.
190. Шевчук В. Горбунка Зоя // Сучасність. 1995. № 3. С. 9–63.
191. Шевчук В. Декоративна жінка: повість // Кур'єр Кривбасу. 2003. № 3. С. 9–58.
192. Шевчук В. Декоративна жінка: повість // Кур'єр Кривбасу. 2003. № 4. С. 54–69.
193. Шевчук В. Кросворд: роман. Київ: Либідь, 2014. 264 с.
194. Шевчук В. Птахи з невидимого острова: повісті. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. 384 с.
195. Шевчук В. Роман юрби: хроніка безперспективної» вулиці (1972–1991) /передм. Л. Тарнашинської. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2009. 622 с.
196. Шевчук В. Сон сподіваної віри: готично-притчева проза. Львів: ЛА «Піраміда», 2007. 416 с.
197. Шевчук В. Тіні зникомі. Сімейна хроніка: роман. Київ: Темпора, 2002. 304 с.; іл.
198. Шевчук В. Чотири романи: романи і повісті. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. 768 с.
199. Шевчук З. В. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – теорія літератури. Київ, 2006. 19 с.
200. Шекспір В. Твори в шести томах. Том 5 / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексеєнко, Н. Модестової та Д. Наливайка. Київ: Дніпро, 1986. 693 с.
201. Шелухін В. Валерій Шевчук: «Свобода не є подібною до випадковості» // ЛітАкцент. URL: <http://litakcent.com/2013/09/30/valerij-shevchuk-svoboda-ne-je-podibnoju-do-vypadkovosti/> (дата звернення 03.11.2013).

202. Шилова Н. Л. Визионерские мотивы в постмодернистской прозе 1960–1990-х годов (Вен. Ерофеев, А. Битов, Т. Толстая, В. Пелевин): учеб. пособие. Петрозаводск: Изд-во КГПА, 2011. 120 с.
203. Шинкарук В. Черемхова віхола. URL: <http://www.pisni.org.ua/songs/286192.html> (дата звернення 10.03.2017).
204. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
205. Шрамович В. Валерій Шевчук: хто йде проти системи, той завжди самотній. URL: http://www.bbc.com/ukrainian/society/2015/11/151119_book_2015_interview_shevchuk_dvoryk_vs (дата звернення 24.11.2015).
206. Шэнь Д. Нарративная недостоверность: типы, подходы и перспективы исследования // Narratorium. 2012. № 2 (4). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628919> (дата звернення 19.05.2015).
207. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 400 с.
208. Юдін О. А. Легітимізація автора в художньому та літературознавчому дискурсах : дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.06 – теорія літератури. Київ, 2016. 464 с.
209. Яковенко С. «... І спокою не знає ніхто» // Слово і час. 1997. № 3. С. 83–84.
210. Яусс Г. Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. Москва: Флинта; Наука, 2004. 344 с.
211. A Dictionary of Literary Terms And Literary Theory. Fifth edition / Ed. J. A. Cuddon. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. 784 p.
212. Bal M. Narratology: introduction to the theory of narrative. Second Edition. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1997. 254 p.
213. Boje D., Driver M., Yue Ca. Fiction and Humor in Transforming McDonald's Narrative Strategies // Culture and Organization, September 2005, Vol. 11(3), p. 195–208.
214. Booth W. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 572 p.

215. Bridgeman T. Thinking Ahead: A Cognitive Approach to Prolepsis // Narrative. 2005. Vol. 13. № 2. P. 125–159.
216. Carpenter C. An Introduction to Writing the Paranormal Novel & Supernatural Elements. URL: <http://www.writersdigest.com/tip-of-the-day/an-introduction-to-writing-the-paranormal-novel-supernatural-elements> (дата звернення 10.03.2017).
217. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press, 1978. 277 p.
218. Currie M. About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time. Edinburgh: University Press Ltd, 2007. 165 p.
219. Fludernik M. An introduction to narratology. London and New York: Routledge, 2009. 190 p.
220. Fludernik M. Towards a «Natural» Narratology. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2005. 362 p.
221. Herman D. Basic elements of narrative. Wiley-Blackwell, 2009. 272 p.
222. Ireland K. Temporal ordering // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 2005. 718 p.
223. Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. URL: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> (дата звернення 09.12.2015).
224. Kindt T. The implied author: concept and controversy / by Tom Kindt, Hans-Harald Müller. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2006. 225 p.
225. Kindt T., H.-H. Müller. What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory / Edited by Tom Kindt, Hans-Harald Müller. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2003. 368 p.
226. Larkin E. Mysticism in Literature // New Catholic Encyclopedia. 2003. P. 214–216. URL: <http://carmelnet.org/larkin/larkin049.pdf> (дата звернення 14.03.2013).

227. Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Herausgegeben von H. Brunner und R. Moritz. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997. 372 S.
228. Lovecraft H. P. Notes on Writing Weird Fiction. URL: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx> (дата звернення 10.04.2013).
229. Murphy T. Defining the reliable narrator: The marked status of first-person fiction // *Journal of Literary Semantics*. 2012. Volume 41, Issue 1. P. 67–87.
230. Nünning A. Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches // *Narrative unreliability in the twentieth-century first-person novel*/ edited by Elke D'hoker, Gunther Martens. Berlin New York: Walter de Gruyter, 2008. P. 29–76.
231. Nycz R. Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy // *Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas, 2012.
232. Olson G. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators // *Narrative*. 2003. № 11. P. 93–109.
233. Phelan J., Martin M. P. «The Lessons of Weymouth»: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day // *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. by Herman D. Columbus: Ohio State University Press, 1999. P. 88–109.
234. Phelan J. *Narrative Theory, 1966–2006: A Narrative* // *The Nature of Narrative: Revised and Expanded* / Robert Scholes, James Phelan, Robert Kellogg. New York: Oxford University Press, 2006. P. 283–336.
235. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003. 126 p.
236. Riggan W. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: U of Oklahoma P., 1981. 206 p.

237. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory /Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 2005. 718 p.
238. Scheffel M., Weixler A., Werner L. Time // The living handbook of narratology. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time> (дата звернення 10.03.2017).
239. Spurgeon C. *Mysticism in English Literature*. Kessinger: Publishing's Rare Reprints, 1997. 168 p.
240. Torn A. Margery Kempe: Madwoman or Mystic – A Narrative Approach to the Representation of Madness and Mysticism in Medieval England // *Narrative and Fiction: an Interdisciplinary Approach*. Huddersfield: University of Huddersfield, 2008. P. 79–89.
241. Tjupa V. Narrative strategies // The living handbook of narratology. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-strategies> (дата звернення 26.03.2014).
242. Underhill E. *Practical mysticism*. Dodo Press, 2007. 77 p.
243. Walsh R. Who is the narrator? // *Poetic today*. URL: http://eprints.whiterose.ac.uk/52477/1/Narrator_Poetics_Today_.pdf (дата звернення 03.12.2015).
244. Williams J. *The Two-Headed Deer: Illustrations of the Ramayana in Orissa*. Berkeley: University of California Press, 1996. URL: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft6870073m;brand=ucpress> (дата звернення 20.03.2014).

Додаток А

Таблиця А.1

Динаміка зміни читацької рецепції наратора

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
Вступ до оповіді	Прізвище «Вовчанський» можна сприймати як апеляцію до образу вовка, який в українському фольклорі є агресивним персонажем	Наратор доводить до відома, що оповідь містить події з його досвіду, отже, викладені факти, попри обмежену точку зору і суб'єктивізм, можуть виявитись цілком достовірними
Автохарактеристика наратора: «ніхто мені в цьому світі віри не діймає, а багато хто вважає за такого, що несповна розуму» [194, с. 204]	Ці слова наратора в самому початку твору можуть викликати підозру в його ненадійності і задати подібний вектор сприймання на весь текст.	Майже визнати себе божевільним при першому знайомстві із читачем – досить хитрий прийом, адже, як відомо, у справжніх душевнохворих відсутній адекватний самоаналіз
Автохарактеристика наратора: «Часом мені здається, що вони мають рацію, але не в тому, що я несповна розуму, а тому, що, здається, несповна розуму світ, у якому маємо щастя чи	Слово «здається» може навести на сумнів у когнітивній компетенції наратора	Роздуми виглядають цілком логічно і досить розумно. Крім того, наратор все-таки не впевнений, що «вони мають рацію»

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
<p>нещастя жити; відтак і несповність чи неповність розуму у світі вкладається у живих істот, а в першу руч у людину — я ж серед них не гірший. Отож коли ми всі несповна розуму, то і я з усіма» [194, с. 204]</p>		
<p>Наратор не відчував болю під час побиття плітьми, бо читав молитви, хоча і невимовно страждав душевно через несправедливе покарання</p>	<p>Читачеві, який вірить у божевілля наратора, навіюється впевненість у такій думці; крім того, А. Нюннінг вважає прагнення викликати співчуття однією з однак недостовірного наратора</p>	<p>Впевненість у високій духовності героя може викликати співчуття і довіру до нього</p>
<p>Характеристика наратора від митрополита: «Чує моя душа: непорочний ти, а непорочних світ не милує, як не милував він Господа нашого Ісуса Христа» [194, с. 214]</p>		<p>Порівняння з Ісусом спрацьовує тільки на користь наратору</p>

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
Ретельний міметичний опис наратором будівництва монастиря		Може свідчити про міцний зв'язок наратора з реальністю
Багаторазова автохарактеристика наратора однотипними фразами: «не був я людиною цього світу», «неповна розуму» [194, с. 206, 216, 217, 218, 219, 229, 256]	Читачеві послідовно навіюється думка про божевілля наратора	Сам наратор вживає ці лексеми скоріше в екзистенційному, ніж у когнітивному плані
Кількаразова автохарактеристика наратора: Михайла переслідує відчуття нереальності навколишнього світу, він порівнює його з театром тіней [194, с. 216, 290]	Реципієнт систематично отримує «підказку» – сприймати Михайла як душевнохворого	
Автохарактеристика наратора: «От і тепер я знамірився описати своє життя, але мені раптом дивно стало: а чи ж воно було? Ні, воно було» [194, с. 217]	Вовчанський сумнівається в реальності не тільки навколишньої дійсності, а й власного життя	Врешті наратор впевнений у справжності наратованого

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
Наратор повідомляє про поневіряння, які випали на його долю	У такий спосіб знову намагається викликати співчуття у читача	
Автохарактеристика наратора: «Оминав я пороки світові: не пив горілки та й інших трунків, не відповідав на закличні погляди жінок та дівчат, не смалив тютюну, не сказав нікому лихого слова і ні з ким ні разу не посварився, ніколи не бажав чужого» [194, с. 218]	Читач вкотре пересвідчується, що герой – «не від світу цього». При рецепції тексту слід зважати на специфіку українського менталітету: людина, яка не п'є і не цікавиться протилежною статтю, викликає підозру і недовіру	Наратор позиціонує себе як хорошу людину
Характеристика наратора від ченців: «дивний», «чудний», «причмелений» [194, с. 222]	Подібні лексеми кон-текстуально негативні	Самі ченці часто описуються як люди обмежені й недалекі
Ігумен Іларіон Левицький, який є адресатом наративу Михайла, просить його: «Але мені можеш оповісти правду, хай навіть свою правду» [194, с. 224]	Ігумен зауважує, що чув про героя багато негативного. У такий спосіб акцентується на існуванні іншої версії подій, відмінної від наратованої	Вживання ігуменом слова «правда», впевненість у наявності у героя «свої правди»

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
Наратор вживає слово «признаюся» [194, с. 231]		Переконує читача у власній щирості
Характеристика наратора від титаря Зінчака: «Ви людина статечна, мирна, богобійна» [194, с. 233]		Характеристика є виразно позитивною, може спрацювати на користь наратора і викликати довіру до нього
Через туман Михайло блукає монастирськими будівлями, не може їх упізнати	Наратор зазначає, що навіть за звичних умов іноді втрачає «почуття скерунку». Реальний туман можна сприймати ще й як образ: туман, в якому блукає свідомість наратора	Наявність реального природного явища, що ускладнює сприйняття, свідчить про можливі ілюзії Михайла, але не галюцинації
До Михайла в келію приходять Москівський. Іоанн при цьому поводить себе цілком адекватно, стверджує, що завжди любив його, хоча і спокушає випивкою	Реципієнт отримує версію подій, відмінну від наратованої	
Слова Москівського актуалізують у повісті мотив двійництва: «Раз живемо, раз і померати,	Фраза свідчить про амбівалентність постаті Михайла Вовчанського, що може викликати	

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
а гріхи замолимо, покаємося, бо грішити — то жити, ха-ха! По-моєму, це твої думки» [194, с. 240]	сумнів у його безгрішності, а отже, і в достовірності оповіді	
Зустріч із Московським настільки неприємна Михайлові, що викликає в нього фізичне нездужання: «Я не вірив у те, що до мене справді завітав Іоанн Московський, бо він приходив у моє життя й раніше, притому саме тоді, коли я сумнівався найбільше» [194, с. 241]	Наратор вагається в оцінці подій, слідом за ним може відчувати сумнів і реципієнт	
В гарячці Михайло бачить на ліжку страховище, описує його як гидку інфернальну істоту. Істота поблимує вогниками, від її хвоста починає горіти підлога	Реципієнт може сприйняти опис як галюцинації наслідок фізичного стану наратора	Читач, який симпатизує Михайлові, може повірити в реальність його відчуттів і вважатиме Московського інфернальною істотою
Отямившись, Михайло побачив, що лежить на обгорілій підлозі	Причини загоряння чистачеві невідомі, насправді могли бути іншими	Вогонь був справжній, що підтверджує слова наратора

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
Подвійна характеристика наратора від ігумена: «Гадаю, що мислиш розумно, але не безгрішно» [194, с. 245]		Гріховний наратор теж може бути достовірним
Михайло зізнається, що приховав від Іларіона в подальшій розповіді деякі факти	Оскільки один раз приховав від ігумена факти, міг і читачеві оповідати не всю правду	
Наступна зустріч Михайла з Іоанном. Іоанн на диво люб'язний і турботливий з Михайлом, якого вважає просто хворим	Ще одна версія подій, що відрізняється від тієї, яку читач отримав раніше	
Михайло фізично відчуває владу Москівського, знесилений, має відіння, що той поступово зникає і в нього вибухають очі	Читач може сприймати це як фізичну й душевну хворобу наратора	Реципієнт, який сприймає текст в руслі містичної умовності, повірить словам наратора
Москівський вдруге говорить словами Михайла: «І раптом додав слова, які я сам любив говорити: — Всі ми	Амбівалентність постаті Михайла Вовчанського може викликати недовіру до нього	

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
очерет у цьому світі. Мислячий» [194, с. 253]		
Нараторові надає характеристику його власна дружина: «Дурна була, що спокусилася, нещасна, на твою янголячу твар, а ти смердючий козел і п'яниця, ой-ой-ой!» [194, с. 256]		Оскільки Михайло з нею погоджується: «Я знав, що це була правда» [194, с. 256], читач не має підстав не довіряти йому як наратору, хоч і може негативно сприймати його як людину
Характеристика наратора полковником Танським: «Сатана в Київських школах вчитися не буде, клепки собі там поламає, о!» [194, с. 263]	Але й Москівський навчався там же, а наратор його вважає ніким іншим, як Сатаною	Твердження від зворотного може позитивно характеризувати наратора
У Жданівці (тобто за 5 років до актуальної оповіді наратора) відбулися його зустрічі з Москівським. Того дня наратор почувався недобре, йому боліла голова, він складав вірші про боротьбу людської душі із птьмою	Відвідини Москівським могли бути плодом хвороби уяви наратора	

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
Антагоніст нібито на очах Михайла злягався з його жінкою та спокусив його до першого сексу з власною дружиною. Заморочена, на думку Михайла, жінка на ранок нічого не пам'ятала, все заперечувала, слідів ченця ніде не було	Сам Михайло подає дві версії подій і схильний вважати, що насправді це був лише сон. Крім того, наратор занадто детально пам'ятає події п'ятирічної давнини	
На ногах дружини виявилися сліди крові	Однак це зовсім не свідчило, що вона мала статевий зв'язок із кимось іншим, а не тільки з власним чоловіком	Факти свідчать, що жінка мала інтимний зв'язок, тож частково підтверджують оповідь наратора
Народжена у дружини дитина мала мідні очі, зовні, за словами наратора, подобала на Москівського	Саме епізод у Жданівці Михайло і приховав від ігумена, адже той міг запідозрити наратора в божевільлі	Читач отримує ще одне підтвердження наратованого про те, що дитина могла бути від Москівського
Послушник Гаврило, заморочений Москівським, живе з ним в одній	Оцінка Москівського Гаврилом діаметрально протилежна щодо оцін	Михайло переконується для себе і переконує читача, що Москівський

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
келії, вважає його за святого	ки його наратором	існує реально: «не образ мого химерійного, а отже, хворого бачення, і не придумав я його» [194, с. 278]
Характеристика Москівського отцем ігуменом як достойної людини	У читача немає підстав не довіряти ігумену (він не заморочений, як Гаврило), отже, виникають підозри у надійності нарації Михайла	
Рукопис Михайла дописує монастирський писар: у келії Михайла почалася пожежа, через яку згорів весь монастир, а в келії знайшли рештки обгорілого тіла, за хрестом на грудях упізнали Москівського. В убивстві і спробі приховати злочин пожежею запідозрили Михайла, проте він безслідно зник		Вовчанський після пожежі сам з'явився і зізнався, що є її причиною

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
<p>Характеристика наратора писарем: «Михайло Вовчанський був або ж несповна розуму, або ж світлий янгол, посланий, як він писав, хоч і сам не був у тому певний, архангелом Михаїлом на землю з невідомою метою» [5, с. 299]; «це мені здається вірогідним: і Михайло Вовчанський, і Іоанн Московський були в цьому світі людьми малими і грішними, в сітях його позаплутувалися; Михайло Бога більше боявся і своїм писанням себе перед ним та людьми виправдовував чи хотів виправдати, а на Іоанна Московського, як на ворога свого, хотів навести тінь і так виправдати своє вбивство, коли він і справді Московського</p>	<p>Прочитавши нотатки покутника, писар не розвіює сумнів читача, а залишає вагання, подаючи дві версії подій. Сам другий наратор, схоже, схиляється до другої версії, а оскільки у реципієнта немає підстав йому не довіряти, то й читач врешті може сприймати Михайла як ненадійного</p>	<p>Писар, хоч і вагається, однак порівнює Михайла все-таки зі світлим янголом. Очевидно, що писар приймає описане в «манускрипті» на віру</p>

<i>Наративна ситуація</i>	<i>Маркери ненадійності наратора</i>	<i>Маркери надійності наратора</i>
забив. Бог же обох покарав, бо вони обоє рябоє, ягоди одного поля і гілки, а може, й одне єство, про що Михайло Вовчанський у своїм манускрипті також натякав» [194, с. 300]		

Додаток Б

Список публікацій здобувача за темою дисертації

1. Вещикова О. С. Образ священнослужителя як носія містичного досвіду в романах Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» й «Урізька готика» // Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 210. Т. 222. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. С. 58–61.

2. Вещикова О. С. Езотерична традиція як засіб творення містичного модусу творів Валерія Шевчука // Сучасні літературознавчі студії. У просторі наукового пошуку В.І. Фесенко. Збірник наукових праць. Вип. 11. Гол. ред. Н. О. Висоцька. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. С. 97–112.

3. Вещикова О. С. Множинність читацьких інтерпретацій художньої умовності як наративна стратегія тексту // *Studia methodologica*. Вип. № 37. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет, 2014. С. 197–203. (видання включено до міжнародної наукометричної бази *Index Copernicus*)

4. Вещикова О. С. Семіотика містичного в оповіданні В. Даниленка «Дегустація в будинку з химерами» // *Současná ukrajinistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník vědeckých článků*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. С. 270–273.

5. Вещикова О. С. Типологія літературного пролепсису в контексті наратологічних концепцій часу // *Держава та регіони: науково-виробничий журнал*. Серія: Гуманітарні науки. 2014. № 4 (39). С. 21–24.

6. Вещикова О. С. Містика театру в сучасній українській літературі: шекспірівський код // *Ренесансні студії* / гол. ред. Торкут Н. М. Запоріжжя: КПУ, 2014. Вип. 22. С. 116–134.

7. Вещикова О. С. Інтертекстуальність та інтермедіальність як засоби організації читацького сприймання творів збірки В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа» // *Наукові записки Бердянського державного педагогічного*

університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: ФО-П Ткачук О. В., 2015. Вип. VI. С. 280–290.

8. Вещикова О. С. Пролептичний потенціал сновидіння у структурі художнього нарративу (романи В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» і В. Шевчука «Кросворд») // Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 247. Т. 259. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. С. 14–18. (видання включено до міжнародної наукометричної бази Ulrichsweb)

9. Вещикова О. С. Ненадійний наратор в оповідній структурі містичного твору: ознаки і різновиди // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2015. № 8 (309). С. 29–38.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Всеукраїнська наукова конференція «Слово в літературі: сакральне і профанне» (Чорноморський державний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 23 квітня 2013 р., очна участь).

2. Міжнародна наукова конференція «Скарбниця розуму: інтелектуальний дискурс літератури» (Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 26-27 вересня 2013 р., очна участь).

3. Міжнародна наукова конференція пам'яті професора Валентини Іванівни Фесенко (Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 27-28 березня 2014 р., очна участь).

4. Міжнародна наукова конференція «Прагматика нарративу: когнітивно-поетологічні аспекти» (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 29-30 квітня 2014 р., очна участь).

5. Міжнародній науковій конференції «VII Оломоуцький симпозіум українців. Сучасна україністика: проблеми мови, літератури та культури» (Університет Палацького в Оломоуці, Оломоуць, Чехія, 21-23 серпня 2014 р., заочна участь).

6. Четверта міжнародна наукова конференція «Шекспірівський код у глобальному культурному просторі: між покликом і викликом» (Класичний приватний університет, Запоріжжя, 25-27 вересня 2014 р., очна участь).

7. Всеукраїнська наукова конференція «Онтологія літератури в сучасному комунікативному просторі» (Чорноморський державний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 10 квітня 2015 р., заочна участь).

8. Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 28–30 червня 2015 р., очна участь).

9. Міжнародна наукова конференція «Поетика дому» (Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 17-18 березня 2016 р., заочна участь).

10. Міжнародна науково-практична конференція «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харківський національний університет імені В. В. Каразіна, Харків, 10-11 листопада 2016 р., заочна участь).