

Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Філологічний факультет
Кафедра української літератури

Наративні стратегії романів

**„Маша, або постфашизм” Я. Мельника та „Голокост F” Ц. Збєшховського
(компаративний аспект)**

**Кваліфікаційна робота
Рівень вищої освіти – другий (магістерський)**

Виконала студентка II курсу 603
групи

спеціальності 014 „Середня освіта
(українськомовна і література)”
Теленько Катерина Павлівна

Керівник – кандидат філол. наук,
доцент Кирилюк Світлана
Дмитрівна

До захисту допущено

на засіданні кафедри

протокол № 4 від _____

Зав. Кафедри _____ Мальцев В. С.

Чернівці, 2023

Анотація

Теленько К. П. Наративні стратегії романів „Маша, або постфашизм” Я. Мельника та „Голокост F” Ц. Збєшховського (компаративний аспект). Кваліфікаційна робота освітнього рівня „Магістр”. Спеціальність 014 „Середня освіта (українська мова та література)”. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Чернівці. 2023.

Магістерська робота присвячена дослідженню наративних стратегій романів „Маша, або постфашизм” Я. Мельника та „Голокост F” Ц. Збєшховського. У теоретичному розділі роботи розглянуто критичні погляди літературознавців на цю тему, а саме: проаналізовано наукові підходи до питання наративної моделі світосприйняття, місця наратології у системі дисциплін, описано визначення категорії наративності, запропоновано нове тлумачення поняття наративу в сучасній науковій практиці та наративних стратегій художнього тексту. У трьох практичних розділах роботи визначено типи наративних стратегій романів „Маша, або постфашизм” Я. Мельника та „Голокост F” Ц. Збєшховського, визначено та запропоновано детальну схему рівнів комунікативних стратегій цих творів, здійснено їх компаративний аналіз. Методичний розділ містить розробку уроку української літератури для учнів 11 класу на тему „Роман Я. Мельника «Маша, або постфашизм»: наратив та наративні стратегії”.

Результатом роботи стало формулювання нового методу комплексного аналізу творів сучасних українських і польських авторів із використанням загальної схеми їхніх наративної стратегії.

Ключові слова: наратологія, категорія наративності, наратив, наративна стратегія, сучасна українська література, сучасна польська література.

Telenko K. P. Narrative strategies of the novels „Masha, or Postfascism” by Y. Melnyk and „Holocaust F” by C. Zbierzchowski (comparative aspect). Qualification work of the educational level „Master”. Specialty - 014 „Secondary

education (Ukrainian language and literature)". Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University. Chernivtsi. 2023.

The master's thesis is devoted to the study of narrative strategies in the novels „Masha, or Postfascism” by J. Melnyk and „Holocaust F” by C. Zbierzchowski. The theoretical section of the work examines the critical views of literary critics on this topic, namely: analyzes scientific approaches to the issue of the narrative model of world perception, the place of narratology in the system of disciplines, describes the definition of the category of narrativity, offers a new interpretation of the concept of narrative in modern scientific practice and narrative strategies of a literary text. In three practical sections of the work, the types of narrative strategies of the novels „Masha, or Postfascism” by J. Melnyk and „Holocaust F” by C. Zbierzchowski are identified, a detailed scheme of the levels of communicative strategies of these works is defined and proposed, and their comparative analysis is carried out. The methodological section contains the development of a lesson of Ukrainian literature for 11th grade students on the topic „Y. Melnyk's novel «Masha, or Postfascism»: Narrative and Narrative Strategies”.

The result of the work was the formulation of a new method of comprehensive analysis of contemporary Ukrainian narratives using a general scheme of their narrative strategies.

Keywords: narratology, category of narrativity, narrative, narrative strategy, contemporary Ukrainian literature, contemporary Polish literature.

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших творів мають посилання на відповідне джерело.

Підпис

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. Наративна модель світосприйняття.....	12
1. 1. Місце наратології у системі дисциплін.....	12
1. 2. Категорія наративності	16
1. 3. Поняття наративу в сучасній науковій практиці	17
1. 4. Наративна стратегія художнього тексту.....	19
Висновки до розділу 1	23
РОЗДІЛ 2. Наративні стратегії роману Ярослава Мельника	24
„Маша, або постфашизм”	24
2. 1. Рівні комунікативної стратегії роману „Маша, або постфашизм”	24
2.2. Рівень комунікативної стратегії „Я – спогад/Я – (а)моральність”	26
2. 3. Рівень комунікативної стратегії „Я – Інший”	30
Висновки до розділу 2	37
РОЗДІЛ 3. Наративні стратегії роману Ц. Збешховського „Голокост F”	38
3. 1. Рівні комунікативної стратегії роману „Голокост F”	38
3. 2. Рівень комунікативної стратегії „Я – Францішек Еліас”	39
3. 3. Рівень Рівень комунікативної стратегії „Я – Пат-Луїза-Вів’єн”	45
3. 4. Рівень комунікативної стратегії „Я – Ми(Колискарі)”	51

Висновки до розділу 3	53
РОЗДІЛ 4. Компаративний аналіз наративних стратегій романів	54
Я. Мельника „Маша, або постфашизм” та Ц. Збєшховського „Голокост F”	54
Висновки до розділу 4	55
РОЗДІЛ 5. Методична розробка уроку української літератури для учнів 11 класу на тему „Роман Я. Мельника «Маша, або постфашизм»”	57
ВИСНОВКИ.....	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	63

ВСТУП

Жанри антиутопії та наукової фантастики зберігають свою популярність вже два століття поспіль та продовжують цікавити дослідників та читачів. На наш погляд, це відбувається перш за все через завдання, яке зазвичай ставить перед собою письменник: зобразити світ майбутнього у найгіршому його втіленні та спробувати змодельовати причини і наслідки негативних вчинків людства в минулому, що призвели до цього. Така специфіка тексту дозволяє нам здійснити внутрішню рефлексію завчасно та уявити свої дії, створює терапевтичний психологічний ефект. Основною проблемою автора при написанні творів у цьому жанрі є розробка, вибудовування закритого світу зі своїми правилами та умовами існування персонажів. З цієї причини для дослідника таких текстів важливим є те, як і з якою метою його створено, як про нього нам розповідає наратор.

Помітним є те, що в українського читача на загал не спостерігаємо такого захоплення антиутопічними повістями і романами та творами, що науковці визначають як *science-fiction*. Попит та мода на них є серед молодого покоління, та важко сказати, що його цілком втілюють українські автори. Вважаємо, що причина в тому, що вони не настільки широковідомі у суспільстві, а через те недостатньо проаналізовані та осмислені. Потребуємо їхнього детальнішого розкриття та поширення наукових досліджень у цьому напрямку, зокрема у контексті порівняльного аналізу українських та європейських творів цих жанрів.

Ярослав Мельник – український письменник, що активно працює в антиутопічному жанрі. Його роман „Маша, або постфашизм”, за визначенням автора-наратора, є „любовною історією, яка зав'язалася між представниками різних рас. Це драма прозріння людини, чия совість довго спала” [23]. Видана 2013 року в Литві литовською мовою та 2016 року українською у Львові книга увійшла у Довгий список літературної премії Книга року ВВС-2016, а згодом – і в короткий. Автор запропонував видати книгу українською у кінці лютого 2014-го, після отримання згаданої премії за філософсько-фантастичний роман

„Далекий простір” та – відповідно – анексії Криму, що зробило роман ще більш актуальним на час загрози окупації та поглинання України тоталітарною машиною Російської федерації.

Дослідники зацікавлені творчістю письменника, оскільки нею він епатує, його твори набувають широкого резонансу та розголосу серед досвідчених читачів та критиків. Та здебільшого наукові праці стосуються окремих тем і концептів того чи іншого твору, а не оцінки доробку в цілому, як-от стаття С. Негодяєвої „Реставрація архетипу батька в рецепції Я. Мельника (на матеріалі повісті «Телефонуй мені, говори зі мною»)» [27]; статті А. Черниша „Повість Я. Мельника «Чому я не втомлююсь жити»: криза тілесної і соціальної ідентичності» [41]; Ю. Скляра „Конструменти психології прозрілого сліпого (за романом Я. Мельника «Далекий простір»)» [33] та інші.

Щодо опрацювання і аналізу роману „Маша, або постфашизм” можемо стверджувати, що науковці розглядають його лише в контексті роману-антиутопії (О. Юрчук „Для того, щоб дістатися світла, потрібно пройти темряву”. Прикмети антиутопії у романі Я. Мельника „Маша, або постфашизм” [42]). Аспект наративності та особливості наративних стратегій цього роману не обговорювався дослідниками та досі залишається нерозкритим.

Другим твором, яким ми обрали для компаративного аналізу став роман Ц. Збєшховського „Голокост F”. Цезарій Збєшховський – польський фантаст, випускник факультету полоністики Варшавського університету. Дебютною книгою письменника стала збірка оповідань „Реквієм для ляльок” (2008 рік), де вперше згадано вигаданий світ Рамма, а роман „Голокост F”, виданий 2013 року, розширює твір до окремого літературного всесвіту і розкриває подробиці його влаштування. Роман був достойно оцінений польським читачем та отримав три книжкові премії, такі як премію „SFinks”, премію польського журналу „Nowa Fantastyka” та премію імені Єжі Жулавського.

Варто зазначити, що повноцінного дослідження цього роману ще не було здійснено ні польськими, ні українськими літературознавцями. На наш погляд,

він може слугувати вартісним матеріалом для формування нових теорій стосовно наративних стратегій сучасних польських романів не тільки в порівнянні із їх розвитком в українській літературі, а й європейській загалом.

Актуальність роботи випливає з необхідності комплексного обговорення проблеми наративності та наративних стратегій в романі-антиутопії Я. Мельника „Маша, або постфашизм” та науково-фантастичному романі Ц. Збєшховського „Голокост F”, оскільки те, яким чином автор обирає можливість розповісти про суспільство майбутнього, допоможе нам краще зрозуміти психологію людини, що існує в такому середовищі.

У дослідженні послуговуємось працями Р. Барта „Смерть автора” [1], Ж. Бодрієра „Фатальні стратегії” [6], М. Фуко „Що таке автор?” [40], О. Ткачука „Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця XIX – початку XX століття” [35] та укладеним ним „Наратологічним словником” [36], статтями І. Папуші „Що таке наратологія” [29], у якій він здійснив детальний огляд концепцій цієї теми, статтею „Психоаналіз у системі наратологічного аналізу” [26], для аналізу твору з погляду наратологічного дискурсу; монографією Т. Снайдера „Чорна земля: голокост як історія і застереження” [34], монографією Н. Зборовської „Літературознавство і психоаналіз” [15], курсом лекцій Ж. Лакана „Діалектика бажання та вимоги” [17], для доповнення та створення власних концепцій наративних стратегій роману, із залученням психоаналітичного та концептуального аспектів

Мета дослідження – визначити та окреслити особливості наративних стратегій романів Я. Мельника „Маша, або постфашизм” та Ц. Збєшховського „Голокост F”, здійснити її компаративний аналіз.

Завдання дослідження:

- 1) дати визначення та охарактеризувати категорію наративності;
- 2) осучаснити та запропонувати нове визначення поняття наративу в українській літературі;
- 3) сформулювати категорію наративної стратегії як специфічного

методологічного інструментарію тексту;

- 4) схарактеризувати рівні наративної стратегії роману Я. Мельника „Маша, або постфашизм”;
- 5) проаналізувати рівень наративної стратегії роману Я. Мельника „Маша, або постфашизм” „Я – спогад/ Я – (а)моральність”;
- 6) проаналізувати рівень наративної стратегії роману Я. Мельника „Маша, або постфашизм” „Я – Інший”;
- 7) схарактеризувати рівні наративної стратегії роману Ц. Збєшховського „Голокост F”;
- 8) проаналізувати рівень наративної стратегії роману Ц. Збєшховського „Голокост F” „Я – Францішек Еліас”;
- 9) проаналізувати рівень наративної стратегії роману Ц. Збєшховського „Голокост F” „Я – Пат-Луїза-Вів’єн”;
- 10) проаналізувати рівень наративної стратегії роману Ц. Збєшховського „Голокост F” „Я – Ми(Колискарі)”;
- 11) здійснити компаративний аналіз наративних стратегій романів Я. Мельника „Маша, або постфашизм” та Ц. Збєшховського „Голокост F”;
- 12) запропонувати методологічну розробку уроку української літератури для учнів 11 класу на тему „Роман Я. Мельника «Маша, або постфашизм»: наратив та наративні стратегії”;

Об’єкт дослідження – романи Я. Мельника „Маша, або постфашизм” та Ц. Збєшховського „Голокост F”.

Предмет дослідження – наративність та наративні стратегії романів Я. Мельника „Маша, або постфашизм” Я. Мельника та „Голокост F” Ц. Збєшховського „Голокост F”.

Методи дослідження:

- 1) формальний метод аналізу застосовуємо для визначення структурної організації твору, її впливу на сюжет та реалізацію наративних стратегій;
- 2) соціологічний метод застосовуємо з тієї причини, що антиутопічні твори

певним чином спрямовані на викриття вад суспільства, а їхня реалізація і розкриття часто пов'язана зі знанням автора про своє оточення або про загальні тенденції розвитку людства;

3) психолого-аналітичний метод використовуємо для аналізу мовлення, поведінки, вчинків героїв, зміни їхнього світобачення;

4) метод компаративного аналізу використовуємо для зіставлення реалізації наративу та наративних стратегій романах Я. Мельника „Маша, або постфашизм” та Ц. Збешховського „Голокост F”;

Наукова новизна роботи полягає в тому, що тут вперше здійснено комплексний компаративний аналіз наративних стратегій та застосовано психоаналітичні концепції до романів Я. Мельника „Маша, або постфашизм” та Ц. Збешховського „Голокост F”.

Практичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані при підготовці лекцій та практичних занять у ВЗО для поглибленого ознайомлення з творчістю Я. Мельника та Ц. Збешховського, створюють підстави для подальших досліджень наративних стратегій авторів у психоаналітичному аспекті.

Апробація роботи. Доповідь виголошена на щорічній науковій студентській конференції на тему „Актуальність постмодерного проєкту для сучасної української літератури” (підсекція „Постать письменника та питання сучасної української літератури”) й опублікована в „Матеріалах студентської наукової конференції Чернівецького національного університету (5-8 квітня 2022 року). Філологічного факультету”.

Структура роботи. Робота складається із вступу, п'ятих розділів, висновків та списку використаної літератури з 49 позицій. Загальний обсяг роботи – 66 сторінок.

РОЗДІЛ 1. Наративна модель світосприйняття

1. 1. Місце наратології у системі дисциплін

Наратологію літературознавці визначають як „теорію наративу, покликану досліджувати його специфіку, форму та функціонування, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей), моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів” [20]. Досі ведуться дискусії з приводу статусу наратології, об'єкта та предмета її досліджень. Різні науковці трактують її як: „практику”, „підхід”, „проект”, „школу”, „суб-дисципліну”, „дисципліну” або „науку”. К. Мейсер у своїй доповіді „Наратологія як дисципліна: випадок когнітивного фундаменталізму” пропонує називати наратологію саме дисципліною, що дозволило б розглядати її комплексно, неізолювано від інших наук та визначити її межі [46].

У статті „Що таке наратологія? Огляд концепцій” І. Папуша наводить основні принципи підходу, запропонованого К. Мейсером: „Передусім, варто навчитися цінувати формальну і позаконтекстну природу структураліських наратологічних фундаментальних концептів. Тобто той рівень формалізації і абстракції, який зробив наратологічний інструментарій таким доступним для інших дисциплін, приводячи нас до складних філософських питань. [...] По-друге, інструментарій наратології є священним (недоторканим). Протягування когнітивістських, герменевтичних, психоаналітичних та інших відмичок до базового наратологічного інструментарію призводить до порушення процедурних правил, які забезпечують будь-якій дисципліні (і не лише наратології) її високий системно-функціональний рівень. [...] По-третє, якщо наратологія є науковою дисципліною, то вона вже за своїм визначенням може бути лише наратологією і нічим іншим” [29].

Ми погоджуємося із цими твердженнями та вважаємо, що саме вони дозволяють нам сприймати наратологію не як набір розрізнених літературних теорій та методів, застосованих для вивчення того чи іншого тексту, а як

дисципліну, що творить окремі напрями. Таке розуміння дозволяє говорити про феномен розповіді в цілому, не обмежуючись лише літературними творами. Оскільки нарація присутня у всіх сферах культурного життя суспільства (література, живопис, кіно, усне спілкування і т. д.) та репрезентує історії, для дослідника в першу чергу важливим є спосіб, у який вона здійснюється. Науковець також наводить такі основні ідеї М. Тіцмана щодо місця наратології у загальній літературній теорії: „[...] 1) для наративної теорії такі чинники, як літературність та фіктивність тексту, є другорядними; 2) кожна текстуальна теорія є важливою для теорій інтерпретації: усі теорії потребують теоретичного аналізу і опису; 3) наратологічна теорія не є теорією інтерпретації, проте її поняття можуть бути важливими для теорії інтерпретації” [29].

Це питання також активно обговорюється як таке, що дозволить дати визначення наратології через взаємозв'язок наративної теорії з іншими сферами теорії літератури. Т. Кіндт та Г.-Г. Мюллер (Гамбург) у доповіді „Наративна теорія чи/і/як теорія інтерпретації” наводять два шляхи його трактування на основі автономістської та контекстуальної позицій. За першою, наратологію розуміємо як самостійну дисципліну, що „не займається інтерпретацією окремих текстів, а визнає загальні характеристики наративу”. Згідно з другою позицією, вона є лише допоміжною та уможливорює ширшу варіантність інтерпретації тексту [45]. На нашу думку, така дуальність поглядів науковців спричинена відмінністю між теоріями структуралістів, з праць яких бере свій початок вчення про наратив, згідно з якими нарація у творі є лише інструментом, та прихильників функціонального підходу, які звертали більшу увагу на контекст та умови застосування тієї чи іншої наративної стратегії.

Варто зазначити, що й контекстуалістська наратологія, що включає розгляд культурного та історичного контекстів створення твору та зображених у ньому подій, не зможе дати настільки ж широку інтерпретацію тексту, як інші теорії, через обмеження з боку класичного словника наратології, її інструментарію. За такого підходу ми ризикуємо не тільки не сформувати нову концепцію цієї науки,

а й просто повторювати, спотворюючи, використання старих підходів до сучасних нам текстів подачею лише ілюстративного матеріалу.

На наш погляд, найважливішою вимогою наратологічних досліджень є евристична спрямованість та нейтральність інтерпретацій. Ми повинні враховувати досвід розробників наратологічних теорій ХХ століття та застосовувати його відповідного до вимог нашого часу, зміни світогляду людства.

Саме тому говоримо про класичну та посткласичну, або постмодерну, наративну теорію. А. Нюнінг називає наше століття „добою ренесансу наративної теорії і аналізу” [47]. Також його називають добою „нратологічного перевороту, або третьою фазою розвитку наратології. У зв'язку зі збільшенням кількості підходів, заснування наратологічних шкіл змінилось і трактування терміну: в широкому розумінні це „наративні студії”, а у вузькому – це відгалуження наративної теорії, що розвинулося в 70-80-роках ХХ століття у Франції як об'єкт дослідження структуралістів та формалістів, тобто класична наратологія.

Різницю між класичною та посткласичною теоріями можемо продемонструвати такими дуальними парами:

1. об'єкт дослідження: оповідний тест (наратив) – процес читання наративу, оповідні стратегії;
2. акцентування уваги на: статичному тексті – відсутність статичності, динамічна зміна подій та їхньої репрезентації;
3. надання переваги: бінарним категоріям (наприклад, нарація від першої та третьої особи) – загальній інтерпретації, цілісній характеристиці тексту;
4. спосіб аналізу твору: описовий, ілюстративний – тематичний, ідеологічний;
5. з погляду структури : цілісна – міждисциплінарна.

Виділимо основні напрями посткласичної наратології з погляду А. Нюнінга, які наводить у своєму огляді І. Папуша: „1) контекстуалістські, тематичні і ідеологічні підходи (вживання наратології в літературознавстві): контекстуалістська наратологія, наратологія і тематика, порівняльна наратологія, прикладна, марксистська, феміністська, тілесна, етнічна, постколоніальна, соціо-

наратологія; 2) трансжанрові і трансмедіальні підходи до наратології: наратологія і жанрова теорія, наратологія і драма, наратологія і поезія, наратологія і кіно, наратологія і музика, наратологія і візуальні мистецтва; 3) прагматичні і риторичні наратології: прагматична наратологія, етнічна і риторична наратологія; 4) когнітивні і рецептивні наратології: психоаналітична, когнітивна, побутова наратологія; 5) постмодерні і посткласичні деконструкції класичної наратології: постмодерна, постструктуралістська, динамічна наратологія; 6) лінгвістичні підходи до наратології: лінгвістична, стилістична, соціолінгвістична наратологія, дискурс аналіз і наратологія; 7) філософські наративні теорії: теорії можливих світів, наратологія і теорії фікційності, феноменологічні наративні теорії; 8) інші інтердисциплінарні наративні теорії: наратологія і доба високих технологій, антропологія, когнітивна психологія, теорія історіографії, теорія систем” [29].

Варто пам'ятати про її межовий характер та точки дотику із структуралізмом та рецептивною естетикою, через що у своїй роботі ми застосовуємо методи, що належать до сфер вивчення когнітивної та психоаналітичної наратології. Найтісніше з ними пов'язана теорія прози, що вивчає фікційність як основну ознаку наративного тексту. Основоположницею ідеї фікційного тексту із його специфічними властивостями, що відрізняють його від фактуального, автор праці вважає К. Гамбергер. Вона визначає їх так: „1) видозміни мовної часової системи: претерит визначає (як епічний претерит) фіктивну присутність. В цьому випадку він втрачає свої граматичні функції означування розказаних подій як минулих подій; 2) втрата звичайних функцій означування просторових і часових прислівників, таких як „сьогодні”, „вчора”, „завтра”, „тут”, „там”. Ці прислівники не відсилають нас до місця локалізації чогось чи якогось часу в історичній реальності автора чи читача, а радше до тут і зараз персонажів і таким чином до ніколи і ніде; 3) використання дієслів внутрішньої діяльності (дієслів сприймання, думання, відчущання) в третій особі” [29].

Також із комунікативним характером наратології пов'язана теорія

фокалізації. Термін був запроваджений Ж. Жаннетом у 1980 році і став заміною термінові “точка зору”, або “перспектива” [43]. Він вводить у науковий обіг поняття внутрішньої, зовнішньої та змінної фокалізації у фікційних текстах. Зовнішня перспектива здебільшого звертає нашу увагу на оточення, умови життя персонажів та здійснюється автором, ми сприймаємо його як дійову особу твору, того, хто був учасником або спостерігачем подій (гомодієтичний, аукторальний тип нарації). На відміну від неї, внутрішня концентрується на мисленні, емоціях та почуттях героїв, про які вони розповідають безпосередньо читачеві або іншим героям (гетеродієтичний, акторальний тип нарації). Вважаємо, що досконалий текст містить змінну, або, за визначенням Д. Германа, розподілену, нарацію. Саме вона покликана відтворити особливий спосіб мислення та рецепцію автора, презентувати властивості певного твору.

На наш погляд, наратологія покликана створити модель розповіді у літературному творі, своєрідну матрицю мислення автора фікційного твору, без фіксації на певному жанрі. Визначення структури та наративних рівнів становить собою певну знакову систему або схему, що дозволяє нам уявити спосіб мислення автора, трансляції подій читачеві. Це своєрідний діалог, з якого можемо дізнатися про часо-просторові особливості написання тексту, зумовлені обставинами або літературними традиціями часу.

1. 2. Категорія наративності

Спробуємо розглянути наративність як одну і основних характеристик фікційного тексту. І. Папуша виділяє дві концепції, які визначають мінімальні умови наративності у творі: концепція Ф. Штанцеля та Ц. Тодорова. За теорією першого науковця, ключовою є саме наявність посередника-наратора у розповідному творі. Натомість структураліст та автор терміну „наратологія” Ц. Тодоров пропонує робити акцент на розповіді у наративних текстах та її відмінності у творах описових, дескриптивних, які не містять часової структури та зміни ситуацій. Згадано також теорію В. Шмідта, який наголошує, що за

виконання цієї умови та такого розгляду ми можемо говорити не лише про наратив літературного твору, а й про нього, як такий, що притаманний усім видам мистецтва, що мають часову структуру та зміну ситуації, стану (початкова і кінцева ситуація, між якими є часовий зв'язок). Відповідно, за цією теорією, він визначає „[...] тексти, у яких історія репрезентується за допомогою посередника розповідача (telling, розповідні тексти у вузькому значенні слова – романи, оповідання і т.ін.) і тексти, у яких історія репрезентується безпосередньо (showing, розповідні тексти у широкому розумінні – драма, кіно, пантоміма, балет)” [29].

Дослідник також наголошує, що подієвість є основною характеристикою наративності та виділяє такі дві основні ознаки: фактуальність, або реальність подій та їхня результативність. На його думку, існує п'ять критеріїв градації розповідних подій. Перш за все це їхня релевантність. Подія повинна бути такою, що впливає на звичний лад світу певного твору, спосіб життя його персонажів. Пов'язаною із попередньою є вимога непередбачуваності подій або результату попередніх дій. В. Шміт окремо виводить критерій консекутивності. Його суть полягає в тому, що те, що відбулося, суттєво вплинуло на спосіб мислення героїв або їхні почуття. На наш погляд, цей критерій безпосередньо пов'язаний із релевантністю, оскільки персонажі від самого початку є частиною вигаданого автором світу, а отже, його зміни неодмінно відображаються на них. Наступними ознаками є їхня невідворотність та неповторюваність.

1. 3. Поняття наративу в сучасній науковій практиці

Ми з'ясували, що поняття наративу тісно пов'язане із визначенням категорії наративності, її ролі та наявності у творах різноманітних видів мистецтва. Це допоможе нам схарактеризувати його детальніше. Розгляньмо визначення, що нам подає словник літературознавчих термінів: „[...] логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття розповідного (оповідного) тексту; об'єкт та акт

повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресоване одному (кільком) наратору. [...] особливе утворення подій в тексті як концептуального бачення людини як найменшої його структурної одиниці, про втілення її в наративних дискурсах” [20].

Вважаємо, що пропоноване визначення потребує осучаснення для усунення його неточностей та конкретизації. Ми вже визначили на прикладі попередніх праць дослідників, що наративність, а отже, і поняття наративу можуть належати не тільки оповідним жанрам, але й таким, що не мають текстової реалізації взагалі або мають її тільки частково (сценарії, нотатки, ноти і т. ін.).

Водночас хочемо зазначити, що після вже згаданого нами „наративного перевороту”, здійсненого структуралістами та представниками посткласичної наратології, текст перестали вважати актом самоздійнення, самовизначення автора. Наприклад, М. Фуко у своїй праці „Що таке автор?” зазначає: „Передусім варто зауважити, що сьогодні письмо звільнилося від виміру експресії” [40]. Він має на увазі, що зі зміною позиції письменника у суспільстві зник концепт жертвовності та ствердження себе за рахунок нього. Саме тому в дослідженнях ми все рідше звертаємо увагу на обставини його написання, умови життя автора в цей період. Об'єктом аналізу стає лише текст, його структура, філософські, психологічні концепції тощо, оскільки „суб'єкт письма затирає ознаки власної індивідуальності” [40]. Ми можемо заявити, що фактично всі твори стають анонімним джерелом емпіричного досвіду та не потребують зізнання когось у їхньому авторстві.

Причину та обґрунтування цього знаходимо у положеннях Р. Барта, які він виклав у есеї „Смерть автора” 1967-го року. Втрату зв'язку твору із зовнішнім світом він пояснює тим, що: „[...] реальність, будучи вигнаною з реалістичного висловлювання як денотативне означуване, входить в нього вже як означуване конотативне; варто тільки визнати, що відомого роду деталі безпосередньо посилаються до реальності, як вони одразу починають неявним способом

означати її” [1]. Таким чином ми перестаємо ототожнювати об'єктивну історію того часу із подіями, описаними у творі, а визнаємо реальність та наратора як загальні категорії, а не як засоби ретлянняції.

Суперечливим для нас також є питання логоцентричної, або егоцентричної позиції письменника, оскільки часто ми навіть не можемо її чітко окреслити та заявити, чи є вона в тому чи іншому тексті. Якщо вести мову лише про аукторальну наративну стратегію, у якій цей аспект простежується найбільш явно, то ми можемо зробити фатальну помилку у спробі дати містке та чітке визначення поняттю наративу. Також варто звертати увагу на згадану можливість змінної, розподіленою наративної ситуації, де мовлення різних персонажів становить різні позиції.

Погоджуємося лише з твердженням про людиноцентричність літературного наративу. Саме через те, що за посередництва монологічного та діалогічного мовлення героїв ми дізнаємося про атмосферу часу, факти їхнього життя, маємо підстави говорити про різноманітність поглядів.

Отже, можемо зробити висновок, що визначення наративу потребує кардинального переосмислення. Виводимо його так: репрезентація історії у мистецькому творі, здійснена різними засобами (медіями), кожен з яких відображає її різною мірою внаслідок їхньої неоднорідності. Сучасний наратив розуміємо як медійно та комунікативно залежний. Така історія відрізняється від ненаративних відповідною структурою, знаковою системою та процесом розповіді про дійсність, що сприймається узагальнено, як і той, хто його реалізує. Найважливішими її ознаками є хронологія, казуальність, телеологія та інтенційність.

1. 4. Наративна стратегія художнього тексту

У зв'язку зі зміною розуміння наратології як дисципліни та медіанауки з'являється потреба у появі нового методологічного інструментарію, який би дозволив комплексно досліджувати текст. Окрім загальних концепцій, що

стосуються акту розповідання, основ наратологічного аналізу, науковці також виділяють його різноманітні компоненти, як-от: наратологічна структура, стратегія або нарамема. Автор наратологічного словника О. Ткачук розуміє поняття наративної стратегії як „сукупність наративних процедур, яких дотримуються або наративних засобів, що використовуються для досягнення певної мети в репрезентації наративу” [35]. Тобто розуміємо її як своєрідну тактику та стратегію організації розповіді, трансформації представлених події у фікційний ряд із метою впливу на читача. Це також спосіб репрезентації думок автора, його фокалізації та її зміни у персонажах твору. Можемо сприймати це як спосіб діалогу та комунікативної гри із читачем, реалізовану по-різному в кожному окремому тексті.

Н. Римар у статті „Наративні стратегії художнього розповідання: теоретико-методологічний аналіз” пропонує таке визначення: „[...] це специфічний гносеологічний тип, адже вона (наративна стратегія – уточнення наше. – *К. Т.*) акумулює в собі знання автора, забезпечує репрезентацію кожного наступного етапу подієвості. Це свого роду наративна техніка як елемент конституювання тексту, планування його наративного типу. Важливу функцію в ідентифікації наративної стратегії виконує поняття „точки зору” (фокалізації), зорієнтоване в просторову, часову, ідеологічну, мовленнєву, перцептивну площину” [31]. Авторка також виокремлює такі базові наративні стратегії: 1) комунікативна; 2) подієва; 3) часова; 4) фікційна; 5) естетична; 6) метанаративна.

Прокоментуємо кожну із них. Ми вже зазначили, що в першу чергу наративна стратегія відіграє комунікаційну роль між автором, наратором та читачем. Вона допомагає нам певним чином прочитувати текст, розуміти та відрізнати авторську позицію, комунікацію від мовленнєвої поведінки наратора та його персонажів, яка також може виступати окремим комунікативним рівнем, якщо вони виступають як оповідні інстанції. Науковиця наводить приклад комунікативної моделі, запропонованої В. Шмітом, яка передбачає такі рівні:

„1) рівень літературного твору (комунікація між абстрактним автором та абстрактним читачем; 2) рівень зображуваного світу (комунікація між вигаданим наратором та вигаданим наратором); 3) рівень світу розповідання, де комунікація здійснюється між персонажами” [31].

Щодо подієвої стратегії, то ми вже неодноразово наголошували на ключовій ролі цього терміну в дослідженні феномену наративності. Вимір розповіді та відповідної манери письма може існувати лише за умови наявності „історії”, яку він може репрезентувати. Це також зазначає і Ж. Жаннет у праці „Повістевий дискурс”: „[...] розповідь і розповідний дискурс існують доти, доки вони розповідають якусь історію, при відсутності цієї історії дискурс не буде розповідним” [43]. Вище ми вже наводили умови, окреслені В. Шмітом, яким повинна відповідати подієвість у творі. У своїй статті Н. Римар називає визначальні риси подій, що можуть творити наратив, сформовані В. Тюпою, а саме: „гетерогенність (подієвий ланцюг фрагментарний, епізодичний), хронотопічність (подія є подією лише в часі і просторі), інтелігібельність (подія виражає певну точку зору, ціннісну позицію), фактуальність (подія через наративний акт може бути представлена як розгорнена сукупність мікроподій або навпаки – згорнена в епізод макроподій (гіперподій)” [31].

Часову стратегію твору характеризують як хронотоп, у якому локалізовані події. Це також специфічний вибір автора, як і спосіб за яким здійснюється нарація. Саме тому ми можемо аналізувати твір, спосіб мислення письменника і через зміну часо-просторових характеристик, у які він „вміщує” своїх персонажів. У праці наведено роздуми Ж. Жаннета щодо техніки анахронії як засобу порушення часового порядку в тексті. Він виділяє два типи оповіді – пролексис, розповідь, що випереджає події, та аналепсис, розповідь, що повертається назад (ретроспекція). Вважаємо, що прийоми виправдані структурою самого наративного тексту, оскільки головною його функцією є не опис або хронологічне перерахування подій, а утримання уваги читача, інтригування. Саме тому дослідники говорять про так званий наративний час,

який притаманний художньому текстові і є ще одним компонентом його логічного впорядкування.

Наступними є фікційна та естетична стратегії. На наш погляд, вони тісно пов'язані між собою через те, кожний твір репрезентує у собі вигаданий, або фіктивний світ, що становить собою організований певним чином художній та культурний простір. У зв'язку із цим ми можемо говорити і про естетичний вимір художнього тексту та те, що саме його формує. Зазвичай читач сприймає ці два фактори цілісно, пов'язуючи їх зі змістом твору та його формальною будовою.

Хочемо зазначити, що наявність метанаративної стратегії здебільшого є характерною для тих творів, у яких ми можемо чітко визначити оповідача- автора, а отже, простежити саме його думку та коментарі. Вона має оціночний та описовий характер, що все меншою мірою притаманно постмодерним творам.

Змінюється не тільки спосіб написання, а й нашого сприйняття та читання. Саме тому літературознавці Ж. Дельоз та Ф. Гватарі, щоб дати точне визначення специфіки сучасних творів, вводять у 1976 році поняття наративної ризоми як основного принципу. Його специфіка полягає у нелінійності та позаструктурності сюжету. Якщо спробувати уявити схему такого сюжету, то вона буде схожа на кореневище і з коренями різної довжини, перетинами, переплетіннями, а у якомусь місці навіть обірваністю чи зламом. Тобто ми отримаємо щось на зразок впорядкованого хаосу, що містить свою ієрархію та, незважаючи на неоднорідність, є доволі продуктивним. В. Фідик зазначає, що „постмодерністський наратив твориться шляхом постійної трансформації наративних форм у різні „голоси”, руйнуванням лінійності та однозначності текстової інформації, що зумовлюють ризоматичний стиль викладу — невизначеність між порядком подій наратива та порядком їхнього „розповідання”, і, як наслідок, знищення фабули та створення особливого типу „нелінійного письма чи „діалогу текстів”. Таким чином класичний твір трансформується в ризоматичний” [38].

Висновки до розділу 1

Отже, розглянувши способи, критерії визначення місця та характеристик наратології як самостійної науки, ми визначили основні відмінності класичної та посткласичної наратологічних теорій, сформувавши основне завдання наратології у відношенні до сучасних творів мистецтва. Прокоментували основні ознаки категорії наративності за якими можемо відносити досліджувані тексти до таких, у яких вона присутня. Сформулювали власне визначення поняття наративу, що, на наш погляд, відповідає вимогам сучасної літературної критики та теорії. Проаналізували основні підходи науковців до визначення наративної стратегії художнього тексту та поняття наративної ризоми.

РОЗДІЛ 2. Наративні стратегії роману Ярослава Мельника „Маша, або постфашизм”

2. 1. Рівні комунікативної стратегії роману „Маша, або постфашизм”

Роман Я. Мельника „Маша, або постфашизм” втілює візію світу майбутнього, у якому ідеали фашизму стала реальністю життя суспільства. Так звану нижчу расу представляють стори – люди, що за своїми функціями та умовами існування більше подібні та тварин. На наш погляд, Я. Мельник спеціально організовує мовлення персонажів роману та їхню взаємодію так, щоб читач міг виділити для себе та доволі чітко відмежувати рівні комунікативної стратегії, у рамках яких зафіксовані зміни мислення та ідеологічного спрямування. У нашій праці визначаємо їх так:

- I. Рівень „Я – спогад / Я – (а) моральність”;
- II. Рівень „Я – мовлення Іншого”;
- III. Рівень „Я – думка суспільства”;

Хочемо наголосити на важливості саме такого дуального трактування, оскільки воно є нетиповим для постмодерних творів, а такий структурний підхід вважається застарілим та таким, що „віджив” себе. Якщо у відношенні до творів останніх десятиліть двадцятого століття ми говоримо про нього як домінуючий, такий, що дозволяв читачеві асоціювати себе з певними персонажами або їхніми ідеями в час, коли все, що було важливим для людини втратило сенс, то щодо сучасних нам праць визначаємо персонажний тип нарації лише яке свідомий вибір автора.

Розуміємо комунікацію в першу чергу як внутрішню розмову, думки, які не завжди повинні бути озвучені одним чи кількома реальними персонажами твору. У такому випадку нам би довелося обмежити своє дослідження лише на вивченні окремих елементів тексту, які можемо чітко вписати у формат монологу, діалогу або полілогу. За такого підходу всі проблеми та переживання учасників комунікації знаходяться „на поверхні”, ми їх легко зчитуємо та асоціюємо зі

своїми.

Специфіка ж сучасних творів полягає в тому, що нам доволі важко поставити себе на місце його героїв через те, що вони перебувають у незвичному середовищі. Часто у них репрезентоване утопічне/антиутопічне суспільство, умови якого визначає лише сам автор, прописуючи та створюючи відповідні правила моралі, що організовують цей світ, та встановлюючи покарання за їхнє порушення. Відповідно і спосіб та теми розмов вже є дещо вужчими у зв'язку зі зміною характерів та тотальною самотністю, відсутністю тієї інтимності спілкування. Стосовно цього Т. Возняк у статті „Що таке мораль?” пише: „[...] Однак у цьому світовому людина в остаточному результаті відчуває себе покинутою. Немає того інтимного акту спілкування. Відсутня інтимність комунікації як така. Спілкування з іншими не відбувається у світі, якщо воно повинно включати у себе власне цю інтимність – стосовно цього не варто помилятися. З іншою людиною ми вступаємо в комунікацію по-справжньому як з іншим буттям не без допомоги суцільної мови, однак лише нею це спілкування не обмежується. У випадку, якщо це було б так, ми мали б справу з комунікацією у межах замкнутої системи із заздалегідь відомими її конфігураціями” [8].

Другою важливою помилкою, від якої хочемо застерегти, є сприйняття певного наративного рівня як домінантного та окремішнього. Вони завжди відкрито чи приховано взаємодіють між собою та вписані у загальний сюжет твору, а не у якийсь певний його уривок чи розділ. З цієї причини наводимо розроблену нами схематичну формулу сюжету та наративних рівнів у романі Я. Мельника:

I. Рівень „Я – спогад / Я – (а)моральність”

1. Мовчання, або замовчування травми, виправдання ідеології Рейху.
2. Постановка запитань собі, порівняння свого життя із життям оточуючих.

II. Рівень „Я – Інший”

3. Омовлена думка, діалог з Іншим.
4. Катарсис, очищення шляхом сходження на гору з Машею та пошуку табору.

навчання іншого, роль наставника;

III. Рівень „Я – думка суспільства”

Його ми виділяємо як окремий, оскільки він представлений більшою мірою статтями у газеті „Голос Рейху” та інших, демонструє саме той конфлікт щодо розуміння та трактування сторів як людей чи лише класу тварин. Вони не є позасюжетними елементами твору, бо головний персонаж був частиною цього обговорення та фактично жив ним психологічно, хоч тривалий період часу і не визнавав цього, і вів звичайне життя, намагаючись не втручатися в ці події.

Тепер, коли ми змогли акцентувати увагу на тих елементах, що, на наш погляд, є важливими для об'єктивної оцінки твору як наративу, спробуємо продемонструвати це на конкретних прикладах та розробити чітку класифікацію.

2.2. Рівень комунікативної стратегії „Я – спогад/Я – (а)моральність”

Це рівень зовнішньої нарації, що репрезентований за допомогою спогадів та розповіді періоду життя головного героя роману Дмитра. Він стає для читача і наратором, і учасником основних подій. Таке явище характерне для постмодерних творів та є причиною для дискусії: чи можемо ми вважати персоніфікованого наратора окремою „тілесною” фігурою чи лише виявом наративної функції автора?

Хочемо наголосити на тому, що у процесі аналізу твору важливо розуміти нарацію від першої особи тільки як вибір автора щодо організації і структури твору, а не як сповідь чи автобіографічну історію. З точки зору психології ми можемо сказати, що такий тип нарації слугує для вияву авторських бажань та інтенцій в реальному житті, того, що він вже пережив, і тому може робити передбачення стосовно дій та вчинків головного персонажа або лише уявляти їх.

Саме тому дослідники говорять про принципову різницю між наратором та персонажем. Таке роздвоєння ролей виявляється у типах: персонаж – наратор (я – очевидець), особа-персонаж (я – герой) та я – автор. В. Фідик акцентує увагу на тому моменті, що Р. Барт називає таку взаємодію „нечистою совістю” та описує

її так: „[...] Р. Барт вважає, що 1-а особа заснована на подвоєнні (точніше було б сказати – на роздвоєнні), оскільки наратор і персонаж поєднані в одній особі. Внутрішнє життя персонажа не тільки сприймається, але й формулюється самим персонажем, що певною мірою спричиняє відчуття внутрішньої суперечності в його свідомості між виконуваними функціями наратора й персонажа. Наратор і персонаж прагнуть до єдності, але так ніколи і не поєднуються” [38].

Головний герой/наратор з першої сторінки роману говорить та повідомляє про те, що ця розповідь є повчальною історією з його життя. Це щось схоже на залякування і має на меті одразу ввести нас у стан розмірковування: „Я хочу розповісти вам історію мого життя –на науку прийдешнім поколінням, яким судилося бути після мене, в майбутніх тисячоліттях. Ви живете в суспільстві, яке дуже доброї про себе думки. Та надходить пора –і ґрунт, на якому ви стоїте, починає хитатися. Я хочу розповісти вам цю історію, а почну з того дня, коли відвідав це місце. *Я був тоді одним із багатьох – як ви всі* (тут і далі курсив наш. – К. Т.)” [23, с. 15]. Він наголошує на тому, що був таким самим, як і люди, що оточували його тоді і, можливо, оточують нас, тобто натякає на те, що впродовж роману ми будемо спостерігати за кардинальними змінами. Тут простежуємо тип наратора-очевидця, що ніби згори дивиться на те, що вже відбулося і дає цьому оцінку.

Про сам ж устрій постфашистської країни, умови проживання та функції сторів ми вже дізнаємося від наратора-героя, кореспондента „Голосу Рейха” Дмитра. Фактично він є точкою нашої уваги стосовно зміни ставлення до правил існування людей та не (людей), питання моральності того, який протокол існування створено для них. Часткова ця зміна буде пов'язаною із наступним рівнем комунікації, який ми окреслимо далі, але, на нашу думку, така дуальність та відмінність мислення була вже з початку притаманна героєві. Спробуймо продемонструвати це на прикладах з тексту роману:

1. Мовчання, або замовчування травми, виправдання ідеології Рейху

- „Людиноподібна тварина – це ще не людина. Визначення «людина» найменше

базується на тілесній підставі. Людина –це насамперед громадянин Рейха, розумна культурна істота, котра має власність, у котрої є професія, сім'я. Людина – це те, що має статус людини. У доісторичні часи панували інші поняття, згідно з якими «людину» визначали не за внутрішніми якостями, а винятково за тілесними ознаками. Яка наївність! Вважати істот, які нічого, крім сараю, не бачили, не вміють зв'язати до купи двох слів, «людьми» [23, с. 17].

Бачимо у цих судженнях повну підтримку ідеології Рейху, ці слова звучать як штампи, які звикли використовувати люди, що живуть в авторитарній державі. Це своєрідні формули, які звільняють людину від мук так званої подвійної моралі та дають їй готове виправдання.

• „Отже, *мали рацію фашисти?* (курсив наш. – К. Т.). Нам, людям, добре, бо ми звільнені від чорної праці й можемо належати самим собі, розвивати культуру, – і сторам добре. Найважчим був сам процес створення «нижчої раси», виведення людиноподібної істоти, позбавленої будь-якої людської свідомості. У цьому була аморальність, бо виводили її з більш-менш повноцінних людей. [...] Зате тепер жодна людина на землі, яка отримує в користування вже готових сторів, не може дорікнути собі в нелюдяності» [23, с. 31].

Головний герой визнає, що спосіб, за допомогою якого виведено сторів був антигуманним, але з іншого боку він не може відкинути факт їхньої користі для суспільства у його час. Питання, яке виникає, ще не є свідомо сформованим, а лише надає певної тональності його наступним думкам.

• „Усе-таки Ельза була жінкою. Останнім часом я якось дедалі більше забував про це. Інші всі для мене були жінками, а Ельза – просто Ельзою. Я не міг зрозуміти, що сталося. Куди зникло почуття до неї як до жінки? Щоправда, вона сама змінилась – Ельза. [...] Це неприємно дивувало мене, тому що – я це відчував – вона надавала перевагу роботі, коли я знаходився поруч. Чому так? [...] «З глузду з'їхав», «яке ще намисто» – ці фрази, а особливо її тон говорили мені про її справжнє ставлення до мене. Чим вона не задоволена? Тієї миті я ненавидів її роботу, її шиття: кому воно потрібно? Вона навмисне задовблює себе роботою,

щоби кудись себе подіти. Я ж бачив це. Я почувався поряд із нею порожнім непотрібним місцем” [23, с. 63, 64].

Якщо ми спробуємо віднайти причину того, чому Дмитро все частіше почав проводити час зі сторами та спостерігати за ними, то, на наш погляд, вона полягає у його складних взаєминах з дружиною, її мовчанні та неможливості поговорити з нею на глибшому, непобутовому рівні.

- „Він (син Альберт. – уточнення наше. – *К. Т.*) продовжував мовчати: з якогось часу це стало його звичною манерою спілкуватися зі мною, яка у мене просто викликала лють. За що він мене ненавидить? Що я йому зробив? [...] Чому в мене такий син? Коли я ростив його, то думав про глибокий зв’язок між ним і мною. Про зв’язок, який врятує мене від самотності в житті. Про його почуття до мене, батька: про любов, повагу, відданість. Але нічого цього не було. Навпаки: ні з ким іншим більш гострої самотності я не відчував. Хіба що з Ельзою” [23, с. 77].

Вважаємо, що син міг би певною мірою стати порятунком для Дмитра та частиною його реалізації, якби ситуація була іншою та він би не був одинаком, маючи статус чоловіка та батька, проте цього не відбулося. Саме ця проблема є тісно пов’язаною із наступним наративним рівнем та вирішенням цієї проблем.

2. Постановка запитань собі, порівняння свого життя із життям оточуючих

- „Руда снилася весь наступний тиждень. Такого зі мною ще не було. Повторювався один і той самий сон: я її колю, вона страшно кричить, я виймаю ножа, вона перестає кричати і дивиться на мене. Тоді я знову занурюю в неї ніж – і вона знову кричить. І так без кінця. То дивиться на мене, то кричить” [23, с. 81].

Дмитро помічає за собою невластиву для нього поведінку: як людина, якій професія різника сторів передалася у спадок, він ледь чи не вперше відчуває справжні муки совісті за свої дії. У його свідомість поступово, за посередництва марень та снів проникають думки про вбивство людини та канібалізм.

- „Я не міг цього всього слухати і втік слідом за іншими. Збори перетворювалися

на безлад, і невідомо, чим закінчилися. Для мене все це було як грім з неба: я не думав, що у когось ще до сторів є такі почуття, як у мене” [23, с. 90].

- „Коли я сидів у залі, мене охоплював жах від думки, що я, як і той хлопець у шкірянці, ставлюся до сторів як до людей, вважаю їх людьми. Я почувався таємним злочинцем, іще одним ненормальним, про котрого ніхто в залі не підозрював. Мене жахало, що тільки той хлопець, якого всі вважали божевільним (і я також), може мене зрозуміти. Але ні, я помилявся. Слава Богу, *я відрізняюся від того психа – так, психа* (курсив наш. – К. Т.). Тому що треба зовсім втратити почуття реальності, щоб у брудній тварині, яка тільки те й робить, що їсть і випорожняється, побачити людину” [23, с. 91-92].

Останні два фрагменти дають нам можливість зрозуміти, що головний герой вже із жахом ставиться до роздумів, що виникають у його підсвідомості, та стримує їх. Він ніби намагається вберегти свою психіку від того потрясіння, що може відбутися із ним, після прийняття факту, що все його життя було неправильним або й антилюдським. Йому на той час була необхідна підтримка, а такий рівень односторонньої комунікації, на наш погляд, вичерпує себе на цьому етапі написання роману через відсутність подій та неможливості їхньої одноосібності. Тож вважаємо необхідним перейти до характеристики наступного рівня комунікативної стратегії роману.

2. 3. Рівень комунікативної стратегії „Я – Інший”

Якщо ми говоримо про цей рівень комунікації, то в першу чергу хочемо наголосити на тому, що він безпосереднього пов'язаний із психологічним аспектом мовлення людини. Важко заперечити той факт, що кожен з нас може посправжньому усвідомити та прийняти ті чи інші несвідомі або підсвідомі проблеми та бажання лише під час обговорення їх. Ж. Лакан з цього приводу пише: „[...] у вимозі відбувається ідентифікація з об'єктом почуття. Чому ж, власне, це саме так, а не инак? Ось чому – ніщо міжсуб'єктне не може ґрунтовно утвердитися, допоки Інший – Інший з великої літери – не зронить слово. Позаяк

природа мовлення полягая саме у тому, щоб бути мовленням Іншого. Позаяк все, що пов'язане з проявами первинного бажання, обов'язково має відбутися в місці, яке Фройд, слідом за Фенхером, назвав іншою сценою. Врешті, позаяк людина як істота, що розмовляє, виявляється неспроможною отримати задоволення, допоки воно не пройшло крізь призму мови” [17].

Вбачаємо саме у цьому причину роздвоєння Дмитра: у його житті фактично були відсутні розмови з кимось, окрім дружини та сина. Чи можемо ми їх назвати Іншими, у правильному розумінні, як віддзеркалення або призму переживань головного героя? Вважаємо, що вони *були тими, хто перебував на сцені мовчання*. У нашому розумінні це та сцена, що існує лише підсвідомо і є чимось на зразок репетиції реальної розмови, закулісся. Її репрезентовано на першому рівні комунікативної стратегії роману.

Рівень комунікативної стратегії, що передбачає активну взаємодію з Іншими персонажами, а внаслідок цього і зміну характеру мислення і дій Дмитра, є складнішим та безпосередньо впливає на сюжет твору та організацію його світу. Діалоги з такими героями, як Теодор Дубов та Маша, виконують основну вимогу, за якої ми можемо говорити про твір як наративний, а саме консекутивність та релевантність подій.

Із Теодором Дубовим пов'язуємо момент, що його у нашій схемі ми визначили як третій, омовлену думку, діалог з Іншим. Очевидним є те, що саме у процесі взаємодії з людиною, що була безпосереднім учасником обговорення питання сторів, більше знала про експерименти та дослідження природи виникнення сторів, висновок у Дмитра міг бути один: стори – це люди, яких з дитинства помістили у нелюдські умови. Продемонструємо процес цієї зміни за допомогою цитат з тексту твору:

- „Пополудні зателефонував Теодор Дубов, мій колишній однокурсник, який працював у відділі соціальних проблем, і напросився приїхати в гості. [...] Я любив ці приїзди завжди невгамовного Теодора – рідкісні, але такі потрібні мені. Тут, на фермі, де я іноді безвиїзно проводив і по два тижні, *мені не було в кому*

відображатись (курсив наш. – К. Т.). Ельза, син – вони були поруч, але... не відображали мене. Тобто вони мене відображали, але так, що я дедалі частіше жахався. *Я не був собою з ними* (курсив наш. – К. Т.). Це були не ті люди, які могли б зрозуміти мене в потаємному – зрозуміти і, можливо, пояснити мені себе самого. Або хоча б зрозуміти” [23, с. 95, 96].

Тут ми можемо помітити те, що й сам герой осмислює речі, згадані нами. Син та дружина для нього скорше були його темною стороною, але ніколи не доповнювали його особистість.

- „– Не розумію, – Дубов, підвівшись, пересунув шезлонг ближче до мого.
– Послухай, Дім. Ми хочемо створити нову газету.
– Яка буде захищати права сторів? Здавалося, він не очікував такої швидкої реакції.
– Яка буде вільно обговорювати все, чим хворі наші думки і наша совість.
– Хворі, сказав я. – Гарне слово.
– Ти хочеш сказати, що згоден з Керролом?
– Нічого я не хочу сказати. Чому ти постійно вважаєш, що я щось «хочу сказати», «вирішити»?
– Але в цьому світі не можна жити без позиції. Людина завжди щось «хоче сказати» – не словом, то поведінкою. *Кожен її крок – це рішення* (курсив наш. – К. Т.) – Я насправді нічого не хочу сказати, Тео, – я вирішив внести в нашу розмову конкретність” [23, с. 97].

Розуміємо, що на цьому етапі відбувається складна боротьба між ним та Дмитро все ще намагається зберігати нейтралітет та не висловлювати у голос те, що вже давно тривожило його. Вважаємо словами його Іншого, тобто авторитетного джерела, яким для нього залишалась пропаганда Рейха.

- „– Ти хочеш сказати, що суспільство втомилось існувати у «правильному» світі, жити сонним життям – і йому знову потрібні «благородні ідеї», «боротьба за визволення», пози і крики з трибуни?
– Якщо хочеш – так. Я особисто не вірю, що стори підпадають під поняття

«людина», але вони і не зовсім «тварини»

– Що ти хочеш цим сказати? – *Одне: я, коли хочеш знати, сам втомився жити одним і тим же.* (курсив наш. – К. Т.). Мені сорок три роки, а я не жив іще. Ходив двадцять років на роботу, випускав газету, де подією оголошувалися такі речі, як успіх м'ясокомбінату чи відбуття заступника голови Вищої Ради у відпустку. І ось з'явилася звідкись ця тема сторів, яка змусила всіх нас, сплячих, дихати частіше, думати, говорити зі своєю совістю, яка, виявляється, все-таки є. Ми всі ожили, почали сперечатися, – з'явилося те, що називається життям, пошуком. [...] Дім, набридло просто жерти і спати. Все одно всі подохнемо років через тридцять. Який сенс? *Хочеться жити, розумієш? Жити...* (курсив наш. – К. Т.).” [23, с. 98-99].

• „Навіть не вірилося, що Дубов щойно був тут: Дубов – це був не Дубов, він привіз і відвіз цілий світ. *Інший світ, не мій* (курсив наш. – К. Т.). Гори, люди, експлуатація, м'ясо, людодство, святість, невинність, жахливість. Той світ двоївся, троївся на очах. Я заснув – в ту хвилину, коли відчув себе вільним від усього” [23, с. 100].

Те, що головний герой назвав зміною світу було лише конфліктом його душі, а сон стає для нього позбавленням від нього, прийняттям своєї інакшості, а отже, й сторів як частину свого „людського” буття та свідомості.

• „– Дім, – Дубов раптом обійняв мене за плече. – Ми не можемо більше жити, як жили, – це основне. Зрештою, можливо, це – наш хрест? Наша місія? Нам є для чого жити, Дім. Ми щасливі нарешті. Невже ти хотів би, як раніше, писати свої репортажі про перевиконання плану на м'ясокомбінатах? Чому ми так боїмося змінити своє життя, піти назустріч новому, несподіваному, справжньому? Навіщо нам тліти у брехні? Напиши, Дім, про свої почуття.

– Які?

– Про які ти мені сказав, коли колов Кривого. Це цінно. Ми дамо в суботній номер.

– Але...

– Я знаю, – перебив мене Дубов. – Ти ніколи не писав про те, що виходило з тебе самого, з твоєї глибини. Тому що, можливо, наші глибини весь цей час спали. І нас навчили іншого розуміння журналістики. Але тепер пора почати говорити. І нехай буде, що буде!

– *Нехай буде, що буде*, – повторив я за ним, як загіпнотизований” (курсив наш. – К. Т.) [23, с. 148-149].

На цьому моменті твору можемо стверджувати, що репортер зміг пережити фазу психологічного дорослішання, коли людина мислить себе окремішньо від примусів середовища та тих, хто вище її за статусом чи рангом. Може здатися, що це тільки звичайне виконання робочих обов'язків перед Тео, та герой вже мислить себе незалежно від них, готовий сам перейняти роль наставника.

• „Того ж вечора, ще погано розуміючи, що я роблю, я обмив Машу в душі й привів у дім. Вона злякано озиралася, роздивляючись на всі боки – на меблі, телевизор, підлогу... Вона ніколи цього не бачила. [...] Я взяв із полиці чисту, ще не ношену нижню білизну, і допоміг Маші її одягнути. Вона довго оглядала білі трусики, які я їй натягнув на стегна, не розуміючи, навіщо вони.

– Так тре-ба, – сказав я чітко, передаючи їй інформацію не стільки словами, скільки тоном.

Так само обережно я надягнув їй на груди бюстгальтер: Маша не протестувала, тільки з подивом дивилася на тиснену тканину ліфчика.

– Ти людина, розумієш? – сказав я їй. – Ти зовсім не тварина” [23, с. 158].

Герой промовляє та зізнається у цьому більше для себе, ніж для Маші, бо вона не могла зрозуміти його до кінця, але він переходить на інший рівень комунікації з нею, фактично віддаляючись назавжди від темного „Я”, сходять зі сцени мовчання.

4. Катарсис, очищення шляхом сходження на гору з Машею та пошуку табору; навчання іншого, роль наставника

Пам'ятаємо, що на наступний день після того, як Дмитро приводить Машу додому, служби Рейху заарештували частину працівників газети „Пошук істини”

і залишатися у своєму домі для нього було небезпечно. Чому ж автор вдається до такого неочікуваного сюжетного повороту? Він хотів таким чином впевнити нас у незворотності та важливості цього вчинку як для сюжету роману, так і для передачі емоційного стану героїв. Для того, щоб знайти нові істини, доведеться пройти важкий шлях, що і символізує сходження на гору в пошуку табору:

- „– Вставай, швидше!

Я почав трясти Машу за плече. Вимита, оповита ніжними запахами, в нічній сорочці Ельзи – вона нічим не відрізнялася від жінки, що солодко спить. Вона була нею!” [23, с. 170].

- „[...] я зіткнувся з фактом, що гумка на моїх трусах порвалася, вони сповзли до колін. До того ж шипи чагарника, крізь який ми продиралися, розірвали тканину в декількох місцях. Не вагаючись, я відкинув їх ногою вбік. Маша, що бігла за мною, зупинилась і дивилася на мене, не відводячи очей. Уночі, в будинку, вона не бачила мене голого” [23, с. 171].

- „Ну, що? – сказав я трохи роздратовано. – *Так, я такий же, як ти. Ми люди з тобою, розумієш? Нам треба йти* (курсив наш. – К. Т.) ” [23, с. 171].

Він розуміє, що тілесно і візуально вона схожа на нього, починає сприймати як рівну собі, хоч нехай зараз і не на інтелектуальному та мовленнєвому рівнях.

- „Ми довго, цілих дві години, піднімалися на гору. Рух зігрів нас, а коли ми нарешті вибралися на плато – спекотне червнєве сонце віддячило нам світлом і теплом, яке проникало до самого серця.

– Яка краса! – сказав я, вдивляючись у ланцюг далеких засніжених вершин, що відкрився нашому погляду. – Ми підемо туди, – я показав Маші на сяюче над грядою сонце. – Нам треба туди.

Я бачив, що Маша теж відчуває красу – як і я (курсив наш. – К. Т.). Її очі, в яких відбивалися сонце і блакитне небо з білими хмаринками, світилися [23, с. 178].

- „На вустах застигла мимовільна усмішка. Дивно, але я вже «не помічав» її (і своєї) голизни. Просто грона її налитих грудей, які «дивилися» врізнобіч, трохи

віддугий живіт з кущем чорного волосся внизу, сильні довгі ноги сприймалися як щось їй найвищою мірою притаманне – як частина тієї природи, яка нас оточувала і якою я відчував себе як ніколи сам” [23, с. 178].

- „Де Маша? Що вони з нею зробили? Чи, може, вона встигла втекти? Це останнє припущення аж ніяк мене не втішило. Куди вона піде? Я був її розумом і її волею – я, рухаючись разом із нею, надавав загального сенсу її зусиллям. А тепер? Тепер вона, можливо, дереться на яку-небудь гору, сама не знаючи, навіщо – аби тільки рухатися. Що вона, бідна, буде робити, піднявшись? *Як це жахливо – не мати мети*” [23, с. 194].

Тут продемонстровано ту взаємозалежність, що дозволяє говорити нам про діалектику бажання та вимоги: Інший так само пов'язаний із своїм підлеглим, тим, від кого він вимагає покори, не мислить себе без нього. Навчивши Машу базовим поняттям культури та виживання та перейнявши на себе роль батька, що піклується про свою дитину, він зіштовхнувся із тим її потягом, що його Лакан називає генітальним, власне усвідомленим, коли вони потрапили до стада диких сторів. Елемент розуміння цього та контролю такого бунту дорослішання знаходимо у наступному фрагменті:

- „Щойно я отримав волю, Маша стала такою, як була колись – в усьому слухняною, з цілковитою довірою до мене, моєю. Це було наче диво. Поки я був знерухомлений, приклеєний до дерева, я був для неї не я – хтось чужий, кого вона не знала. Та щойно я здобув свободу – я відразу, миттєво, став її волею, її спрямовуючим смислом. Я помітив, як раптом у ній щось розслабилося, вона неначе звільнилася від неясного, невизначеного в собі: її почуття, рухи набули чіткості, гармонізувалися, знайшовши цілісність у єдиній волі. Ні, не могло бути сумніву, що Маша, мовчки пішовши за мною, знайшла раптом – замість солодкого підпорядкування темним інстинктам – іншу радість. Радість бути іншою, «людяною» – добре їй знайому. Зі мною вона була «майже людина», звикла підкорятися «правилам», логіці, порядку. І це не могло не створювати в ній нову якість, не цінуватися (несвідомо) нею. У цьому стаді вона б остаточно –

більше, ніж у хліві, – озвіріла, *а зі мною... Зі мною вона буде людиною*” (курсив наш. – К. Т.) [23, с. 214].

• „Спілкуючись з ранку до вечора тільки зі мною, Маша змінювалася на очах: мене вражало, з якою швидкістю вона засвоює те, чому я її вчив.[...] Як мало потрібно, щоби стор не в ту, так в іншу мить поставав людиною! Кожного дня я намагався її чого-небудь навчити. Якоїсь дрібнички. З кожним новим засвоєним поняттям вона все більше – в буквальному сенсі цього слова – ставала людиною. [...]. Займаючись з нею, я віддавався цьому повністю, забуваючи про все. У певному сенсі для мене – для нас – це був порятунок. Адже не могли ж ми тільки йти і йти. «Заняття», як я їх називав, урізноманітнили наше життя, давали відпочинок не тільки стомленому тілу, а й душі. [...] Людина. Справжнісінька людина. Зізнаюся: мене переповнило почуття дурної гордості за те, що «набула людської подоби», тобто «стала (ставала) людиною» вона завдяки мені. «Я зробив з неї людину». Але це була неправда. *Я міг робити з неї людину тому, що вона була нею* (курсив наш. – К. Т.)” [23, с. 219, 220, 221].

Висновки до розділу 2

Отже, за сформульованою нами схемою рівнів наративної стратегії роману „Маша, або постфашизм” Я. Мельника можемо простежити зміну розвитку мислення персонажа, його ставлення до сторів та свого життя на основі сформованої автором комунікативної наративної стратегії. Рівні комунікативної наративної стратегії роману демонструють: рівень „Я – (а)моральність” – зміну світогляду Дмитра впродовж розвгортання подій; рівень „Я – мовлення Іншого” вплив інших героїв та зв'язку із Машею на Дмитра; рівень „Я – думка суспільства” загальні принципи організованого автором всесвіту. Хочемо наголосити на тому, що саме завдяки цьому вона становить замкнену систему та може організовувати твір певним чином, щоб утворювати його схематичну будову, демонструючи взаємозв'язок між рівнями нарації.

РОЗДІЛ 3. Наративні стратегії роману Ц. Збешховського „Голокост F”

3. 1. Рівні комунікативної стратегії роману „Голокост F”

Специфіка організації наративної стратегії роману Цезарія Збешшовського „Голокост F” зумовлена принципами розгортання подій у науково-фантастичних творах, спосіб мовлення головного героя – це також інстанція нашого знання про світ майбутнього, його оцінка і спосіб організації світу твору. У нас немає іншого способу дізнатися про нього, оскільки він не може посилається на досвід світу, в якому живе його читач.

Францішек Еліас як один із „колискарів”, тобто тих, хто змогли зберегти окрему ідентичність після року Zero, справляє враження надійного оповідача і введений тут як діяч і головний знавець цієї історії. Він поєднує у собі дві функції і можна би було стверджувати про те, що це доволі класична схема для сучасних літературних творів, проте в ході розгортання сюжету автор сам змінює визначену позицію головного героя. На наш погляд, події роману значним чином впливають на організацію його наративної стратегії, а не навпаки, що нетипово. Наприклад, смерть брата та відкриття таємниці про створення його копії спонукає Францішека до роздумів про власну справжність. Він частіше розмірковує про „колискарів” та їхні привілеї, перемогу над смертю в час, коли світ практично зруйновано. В момент втрати власної ідентичності єдиним аргументом на користь його самоцінності стає можливість протистояння колективної людської свідомості роботизованим механізмам.

„Коліскарі” стають для автора метафорою обраного народу, що навіть після зникнення душі як концепту, зберігає той порядок взаємодії одне з одним, який був звичним та незмінним у суспільстві протягом багатьох століть. Створення сімей та віднайдення себе через розмову з Іншим, що згодом перетворюється на основний мотив порятунку цього всесвіту є визначальною характеристикою як «колискарів» як виняткового для цього устрою типу людей, так і Францішека як каталізатора змін. Безперервність його зв'язку із

специфічним потрійним образом Пат-Луїзи-Вів'єн вказує на те, що саме вони та їхні діти є тими особистостями, що творять механізм переходу до іншої реальності та її організації.

Важливою особливістю роману є роль в ньому кінематографічного ефекту погляду згори на події, що відбуваються. Особливо це помітно в сценах бою між ворожими сторонами. Францішек Еліас – безпосередній учасник битви, а технології, вживлені у його тіло дозволяють дивитися на її перебіг очима та органами чуття членів родини, друзів та кіборгів. З огляду на це ми можемо помітити постійну зміну картини подій твору, як кадрів у фільмі, що робить його динамічнішим, проте не змінює тип нарації на аукторальний.

Тож пропонуємо схему наративної стратегії роману „Голокост F” Ц. Збешховського:

- I. Рівень „Я – Францішек Еліас”
- II. Рівень „Я – Пат-Луїза-Вів'єн”
- III. Рівень „Я – Інший/Ми(Колискарі)”

3. 2. Рівень комунікативної стратегії „Я – Францішек Еліас”

Рівень „Я – Францішек Еліас” є головним у структурі роману, організовує його оповідь та демонструє розвиток героя у безперервному зв'язку із іншими рівнями. Автор, вводячи його, планує розвиток персонажа таким чином, щоб через події він пройшов катарсис та здобув нові характеристики. Якщо на початку роману він абсолютно впевнений у тому, що зберіг людську свідомість ціною постійної зміни тіла, то завдяки смерті брата та дослідженням його мозку починає сумніватися у існуванні свого „Я” як і з того моменту прагне лише вижити і зруйнувати такий уклад реальності. Враховуючи згадані особливості пропонуємо таку структуру цього рівня:

- 1. Усвідомлення себе як людини і цілісної особистості;
- 2. Абсолютний сумнів у збереженні людських якостей;
- 3. Зіткнення із правдою;

4. Примирення з реальністю та перехід в стан обраного.

1. Усвідомлення себе як людини і цілісної особистості

Головний герой невідривно пов'язує своє існування і формування особистості з особливою можливістю членів касты колискарів змінювати своє тіло. На цьому етапі розповіді про себе як людину, він здатний ідентифікувати себе окремішньо від інших членів спільноти. Для Францішека критично важливим є збереження людських якостей, всіх недоліків характеру і психіки, які, як він впевнений, сформувалися під час його зростання і тривалого спостереження за цією реальністю. Спостерігаючи за його розповіддю про себе впродовж роману, ми можемо спостерегти, що він вибудовує свою самоцінність саме на протиставленні себе тим, хто зберіг людську подобу, та тих, хто її втратив. Завдяки технічному забезпеченню та злагодженості її роботи, Францішек Еліас залишається впевненим у стабільності свого життя і життя членів своєї родини навіть попри переслідування та трагічні події. Поетапний розвиток цього підрівня демонструємо наведеними цитатами із тексту роману:

- „Я лише зараз зрозумів, що став колискарем майже рівно сто років тому. До того моменту я помирав кілька разів – за власним бажанням або випадково, – й завжди мені якось вдавалося повернутися. Знаю, що хоча й існують інші світи, але не існує „того світу”[...]” [14, с. 15].
- „Я дотримуюсь ритуалів, які пам'ятаю з дитинства, хочу зберегти світ, якого вже немає, тому що навіть люди без аїдів створюють у Синеті віртуальні спільноти й майже перестають торкатися один одного, перестають спілкуватися, передавати приклади взаємодії своєму потомству” [14, с. 22-23].
- „Навіть якщо я сучий син, то я людський сучий син, а не безформний натовп, не стерво, не вампір і не східний вінценосний журавель. Навіть якщо в мені в мені не залишиться жодної клітини первинного тіла, крім мозку, замкненого в колисці. Тому я маю право засудити себе на смерть одним клацанням пальців. [...] Мені огидно від себе й бридко від світу, я не можу побороти це нудотне

почуття у собі. Але навіть будучи лицеміром, я залишаюся людиною. Немов головний біль, повертається до мене ця втішна думка: я неповноцінний, а отже, я – людина” [14, с. 29].

2. Абсолютний сумнів у збереженні людських якостей

Смерть брата-колискаря стає для Францішека шоком перш за все через руйнацію поняття безсмертя колискарів, на якому вибудовувався його світогляд. Перебудова свідомості персонажа, а відповідно і зміна тону наративної стратегії відбувається після епізоду із дослідженням „колиски” Антона і виявлення ймовірності стороннього впливу на програмне забезпечення членів родини, використання даних іншими особами. Головний герой перебуває в межевому стані заціпеніння і дивиться на свій стан ніби поглядом збоку, що зміщує і структуру нарації. Нижче наводимо відповідні цитати з тексту роману

- „Гарячково думаю: батько з Антоном мертві! В голові блимає криваво-червона тривога. За мить Канцер Тета, програма, колиски, відповідальна за захист від перевантаження, відріже мене від свідомості. Зробить те, чого не зробив міцний кулак безумства. [...] І все зникає. Канцер відрізає мене від світу” [14, с. 49-50].
- „Небуття тривало так жахливо мало, що думка про те, що все зникає, з’явилася тільки після пробудження, уже як спогад. Після стількох смертей я мав до цього звикнути, але перевтілення знищує мозочок і відчуття часу” [14, с. 51].
- „Я думаю про цю втрату емоцій. Я нічого не відчуваю, як завжди, коли безповоротно втрачаю когось насправді важливого. [...] У такі хвилини я перетворююся на сніговика” [14, с. 53].
- „На гладкій поверхні покритишки я бачу кілька тонких жилок, що відбивають світло помаранчевим і червоним. Смути мають правильну форму, нагадують шестикутну зірку [...] . [...] Зібрані дані вказують на відсутність мозкової маси в колисці Антона. Замість білка вона містила модель мозку, виконана із гелевого сплаву, що вказує на підміну контейнера на фальшивий під час котроїсь із реінкарнацій [...]. Я читаю далі, повертаюся до окремих формулювань, але

наукові формулювання не в змозі приховати однієї думки – Антон помер. Мій брат помер багато років тому” [14, с. 56].

- „Хлопець, якого я любив...чи він узагалі існував? І якщо так, то як синтетичний або як біологічний організм? Я уже сто років пересаджуюсь зі шкарлупи в шкарлупу, й раптом виявляється, що мене досі турбують такі речі” [14, с. 59].

3. Зіткнення із правдою

Цей підрівень фактично є частиною переходу головного героя до категорії обраного. Характерним є те, що смерть персонажа в цій частині роману не відбувається фізично, проте про те, що він скоріш за все не вижив в минулому йому повідомляє спочатку Луїза, а згодом її здогадки підтверджує і сам батько. Абсолютна втрата основ колишньої ідентичності і дозволяє нам говорити про вихід героя на новий рівень сприйняття та перетворення на героя-функцію. Наводимо відповідні цитати з тексту роману:

- „Вони захочуть мене вбити? – питаю пригнічено.

- Тебе не можна вбити. Принаймні в класичному розумінні цього слова.

- Отже, я мертвий, – мене осяяло

- Усе на це вказує, – зізнається Луїза. – Швидше за все, ти живеш як копія, яку хтось помістив у колиску” [14, с. 77].

- „Хтось нас убив, синтетично воскресив і не вважав за потрібне нас проінформувати. Що я скажу дітям? Як загинув батько, якого вони, можливо, ніколи не знали? [...] Мій найгірший кошмар здійснився у хардкор-версії, не можна бути впевненим ні в собі, ні в будь-кому з родини” [14, с. 78].

- „Ронштайн не змусить мене відмовитися від людськості, бо мене копіювали з усіма слабкостями й здібностями Францішека Еліаса. Я скопійований на дев'яносто дев'ять відсотків, мені не вистачає одного відсотка, щоб мати абсолютну впевненість. [...] Я не хочу знати, але я читаю власний смертний вирок. Які мої шанси, Вероніко? [...] Всього один відсоток. Піввідсотка. Нуль” [14, с. 87].

- – „Я (Антон Еліас-батько – уточнення наше. – *К. Т.*) був змушений вас копіювати, не міг змиритися з такою втратою.

– Ти виростив нас з резервних копій, які збирають дружні AI, зліпив наші мізки так, як VoidWorks ліпить мізки солдатам Death Angel. Половина мого життя – фальшивка” [14, с. 104- 105].

4. Примирення з реальністю та перехід в стан обраного

Розмова із батьком відкриває для Францішека Еліаса й інші проблеми, а саме те, що він є частиною пророцтва і каталізатором його активації. Під час атаки на Замок від переживає ще одну клінічну смерть, супроводжену трансмісією даних і „переселенням” в інше тіло. Цей підрівень охоплює розщеплення на підособистості, амнезію, повернення пам’яті та згадку про місію порятунку дітей. Стирання меж „Я” реалізується засобами неможливості зв’язку із загальною безпечною інформаційною системою. З цієї причини мовлення головного героя в цій частині роману є хаотичним до моменту пробудження та порятунку із місця перенесення даних. Становлення дірексом і подорож пустелею тільки підкреслюють факт того, що наративна стратегія автора веде персонажа до переродження та порятунку світу. Демонструємо це перетворення цитатами з тексту роману:

- „Він (Ронштайн – уточнення наше. – *К. Т.*) назвав це Голокост Finitus. Я не можу тобі сказати, який саме вигляд матиме кінець світу, але в Божественний план вписується усе [...] Через дванадцять днів пасажирка спейс-шатла „Персей введе в дію останню секвенцію // Нас усіх чекає смерть, Францішеку, але перед цим дехто матиме шанс зіграти важливішу роль. [...] Пам’ятай, що ми допотопні, котрі повинні засвідчити існування людства” [14, с. 106-107].

- „Я зроблю усе, щоб захистити дітей, Моє напівіснування має сенс, тільки якщо послужить збільшенню їхніх шансів на виживання” [14, с. 107].

- „Я повернуся сюди, навіть якщо мені доведеться перетворитися на кліща або рій бджіл. Оболонка не важлива для колискаря, важливі тільки свідомість і

пам'ять. Важлива вісь, довкола якої побудована людина. Доти, доки я пам'ятатиму і любитиму їх, я житиму” [14, с. 128].

- „*якби я мусив і хотів пробитися крізь пам'ять, я знаю, що б сказав, розплющую очі, хоча мене хилить у сон, і я знаю, що б сказав...*

– Мене звати Францішек Еліас.

– Нумо далі! Не зупиняйся!

– Я син Антона Еліаса.

– Далі, далі, далі!

– Я був смертельно поранений у битві з військами Сарани й витік з обложеного Замку через мережу. Я посттрансферна особистість, і я...

– Вичави це із себе врешті-решт! (Скажи, скажи, скажи, скажи, скажи, скажи, скажи, скажи, скажи, скажи, скажи, скажи, скажи, скажи, скажи, скажи...).

– Боже, Генрі! Я сраний батько.

[...] Дурнувата посмішка зникає з мого обличчя, стерта в порошок знайденою свідомістю. Лише одна думка лишається в голові, й одна мета, яка замінює усі фальшиві цілі: я повинен вибратися звідси. Негайно, негайно, негайно. Негайно” [14, с. 142].

- „Я (Гарві Ронштайн – уточнення наше. – К. Т.) хочу запропонувати тобі взяти участь в експеримент, який продовжить твоє існування. Бойове тіло не є самостійною формою життя, воно вимагає постійного підключення до людського мозку, щоб функціонувати. Ти станеш не так оператором дірекса, як ним самим (підкреслення та курсив наші. – К. Т.)” [14, с. 166].

- „*Ти хотів бути кимось більшим, ніж спадкоємцем сім'ї, ти збунтувався навіть проти безсмертя колискарів. Якщо ми говоримо через інфор, може, я переконаюся, чи готовий ти почати свій хрестовий похід.*

– Я готовий від самого початку, о – кажу я на першому розблокованому каналі. –

Я усе вирішив. Я хочу увійти у тіло дірекса і повернутися у Радець. Нічого більше не має значення [...]” [14, с. 167].

- „[...] правду кажучи, не знаю іншої людини, яка так сильно б опиралась смерті. Навіть якщо ти не справжній Ілля, ти любив одну жінку, і, можливо, тобі вдасться захистити її. Тому вона отримала інструкцію знайти тебе після повернення у Замок. Тоді ще твій дім існував” [14, с. 167].
- „Розміщена у діректі людина мислить у третій особі про своє тіло й вжиті заходи, водночас не втрачаючи з ними зв'язку” [14, с. 171].
- „Колискарі – це майстри перетворення, оскільки – незважаючи ні на що – вони зберігають неперервність існування і вчаться керувати новою оболонкою. Навіть зараз, коли допоміжний мозок втратив владу над біологічним автоматом, у дірекса є шанс виконати завдання” [14, с. 182-183].
- „Францішек рухається не з такою грацією, як Сігур (дірекс – уточнення наше. – *К. Т.*) але це лише питання часу. Питання тренувань, які відбудуться дорогою, звикання до нового інтерфейсу [...]. Він вірить, що він досі колискар, тимчасово позбавлений колиски. Він подолає всі перешкоди, він завжди це робив – він багато разів доводив свою значущість. Навіть ціною смерті. (Францішек Еліас – це я.)” [14, с. 183].

3. 3. Рівень Рівень комунікативної стратегії „Я – Пат-Луїза-Вів'єн”

Цей рівень є невід'ємною частиною зв'язку жіночих персонажів роману із Францішеком Еліасом. Триєдиний образ символізує божественне начало, вміщене в жінці, активатором та каталізатором якого є Інший. На наш погляд, об'єднує цей образ і робить цілісним саме Пат, оскільки і Луїза, і Вів'єн є одними із її перероджень, вона є тією частиною пам'яті головного героя, що утримує, провокує цілу низку подій від штучного створення спільних дітей із Луїзою до подорожі до пустелі в тілі дірекса для зустрічі із її образом – Вів'єн.

Отже, подаємо схему розвитку цієї наративної стратегії:

1. Жінка як об'єкт кохання.
2. Жінка як частина Божественного плану.

1. Жінка як об'єкт кохання

Першою в структурі цього триєдиного образу ми знайомимося із постаттю Луїзи – андроїда створеного за бажанням Францішека, який, як ми дізнаємося із тексту пізніше, є повноцінною копією його колишньої дружини, Пат. Специфікою комунікації між головним героєм та нею є те, що вона може повністю читати його думки та переглядати обмін файлами. На наш погляд, автор вводить цей елемент для того, що показати залежність людини від фігури Іншого, оскільки знання минулого досвіду Францішека, передбачення його почуттів та емоцій дозволяє Луїзі майже цілком наблизитися у спілкуванні із ним, вихованні дітей не стільки до особистості Пат, як до самостійного людського образу. Також вона є частиною пропрацювання Францішеком травми від втрати близької людини і спробою її відтворення в образі того, хто, як і він, зможе залишитися безсмертним. Наводимо цитати із тексту, що це демонструють:

- „Луїза має доступ до онлайн-перегляду всього, включаючи особистий буфер обміну. я дозволив їй це у хвилину слабкості” [14, с. 15].
- „Колискарів мало, але зате таких дівчат як Луїза, взагалі немає; є тільки з наближеними параметрами. [...] Я сам спроектував її обличчя, встановив параметри фігури, емоційні рефлекси, моторику й темперамент. Ми ввели елемент випадковості, щоб додати трохи перцю. [...] Я міг встановити, як швидко вона повинна вчитися і чи перевершить у цьому свого творця. Я був шляхетним деміургом в дав їй усе найкраще – ризикнув навіть експериментальним симулятором свободи волі” [14, с. 18].
- „ – Скажи скільки ти вклав себе в мій образ? Скільки в мене уявлень про ідеальну жінку? А скільки в мені від Пат?
[...] Спочатку я боявся, що не витримаю твоєї присутності, якщо занадто її (Пат – уточнення наше. – *К. Т.*) нагадуватимеш. [...] Виявилось, що я можу передати тобі все, що я запам'ятав, змішати зі своїми враженнями про Пат – якою вона була і якою могла б бути – і все одно досі лишаються місце для генераторів випадковості й психологічних креаторів. Ти неповторна і, якщо чесно, я не знаю, хто ти” [14, с. 35-36].

- „Дивлячись на неї, я вдивлятимуся в дзеркало, що змінює стать у нескінченній кількості відображень” [14, с. 36].
- „ – Я дуже вдячний тобі за те, що ти зробила, – тепер говорю серйозно. – Хочу сказати тобі спасибі за порятунок дітей і за те, що ти вбила тих сучих синів. Я твій боржник до кінця життя.
– Не перебільшуй. Ти знаєш, що програма DA вмикається у хвилини небезпеки, а я тільки активувала чергові скрипти. Я солдат.
– Не треба, Лу. Я добре знаю, які рішення ти можеш приймати, й що ти маєш право захищати передовсім себе.
– Це не має значення.
– Має. Фундаментальне” [14, с. 59].

Постать колишньої дружини Францішека, Пат, його найбільшої і єдиної любові за 120 років життя, на нашу думку, є центральною у згаданому триєдиному образі. Саме вона є центральним образом цього рівня наративної стратегії та реалізує в собі модель Іншого. Любов та почуття головного героя як до жінки в традиційному розумінні стосунків завжди спрямовані до Пат, він намагається зберегти та відтворити її образ, про що говорить і історія появи Луїзи і переродження Пат в образі Вів'єн Ельдріч. Спогади про неї та мрія про спільних дітей є тим, що мотивує Францішека рухатись далі, а епізод її смерті, що характерно, виникає в його уяві в критичні моменти, коли існує ризик для його власного життя. Оскільки вона з початку знайомства із сім'єю Еліасів знала про свою майбутню роль в житті Францішека та зміни реальності загалом, вона зробила все можливе, щоб пророцтво могло бути виконане у відповідності із планом, тим самим зробивши Францішека Еліаса обраним для його виконання. Нижче наводимо цитати із тексту, що демонструють розвиток цього підрівня наративної стратегії:

- „Дівчина розплющує залиті блакиттю очі. З уривків розмов санітарів я збираю до купи інформацію, що вона опинилася в центрі френічного вибуху [...] й отримала величезну дозу випромінювання” [14, с. 63].

- „ – Це, напевно, прояв френічного божевілья, – вона посміхається нерухомим обличчям. – Я приїхала, щоб познайомитися з тобою, принаймні мені так здається. Я передчувала, що це врешті-решт відбудеться” [14, с. 63].
- „[...] її переслідувала думка про божевільний фатум... вона побачила моє обличчя у відблиску блакитного світла й закохалася без пам'яті...” [14, с. 63].
- „Я не встиг зробити з Пат безсмертну, мені не вдалося зламати її опору. [...] Вона була мені призначена, й ми повинні були жити разом вічно. [...] Вона більш, ніж будь-хто інший, заслужила на те, щоб отримати довголіття коліскарів, в ній було щось янгольське, присягаюся. Але я так і не помістив її мозок у контейнер, не подбав про її безпеку” [14, с. 66].
- „[...] Я пам'ятаю, як ми востаннє говорили про дітей. [...] Прощальний вечір. [...] Я пояснюю їй ще раз, що народжувати дитину в наш час легковажно й егоїстично, у повітрі завис привид війни, ми повинні відкласти рішення. [...] Коли я говорив Пат про „жахливі часи”, я не знав ще, що означають ці слова. Я не міг уявити, як низько і як швидко впаде людство” [14, с. 96, 98].
- „Діти – це найкраще, що залишилося від Пат і мого генофонду. Ронштайн переступив межу ввічливості, коли останнього разу назвав їх загробними (підкреслення наше. – К. Т.). [...] Діти – найважливіше. Їхня безпека пріоритет класу нуль. [...] Коли я познайомився з їхньою матір'ю, у мене було вже третє тіло, а вона пройшла генну мутацію випромінювання френами. [...] їхні батьки були давно мертвими, а вони є сиротами, покликаними до життя через нелюдську примху” [14, с. 55, 68, 80].
- „Я лечу в порожнечу, немає сенсу жити з такою дірою у серці. [...] Я сумую за нею, як же сильно я за нею сумую...Я пам'ятаю все: оксамитову шкіру її спини, яку я чухав перед сном (вона мурчала від задоволення, мов кіт), її м'яке волосся, що пахло фруктами й травами, губи, худі ноги (внутрішній бік стегон, коліна, литки). [...] Вона стоїть у мене перед очима, я міг би торкнутися оливкової шкіри, але змушений прокинутися” [14, с. 121].

Повернення до Замку та споглядання картини смерті Луїзи та дітей дає змогу Францішеку зрозуміти те, що насправді він сам намагався відтворити ідеальну модель сімейного життя та безсмертя, яка у постапокаліптичному світі роману вже не була можливою за умов, яких він не помічав і тривалий час був захищений від їхнього впливу. Із цього моменту шлях героя покликаний не лише зустріти та врятувати нову реінкарнацію Пат, Вів'єн, а й зруйнувати дійсну симуляцію. Наводимо відповідні цитати із тексту роману:

- „З останніх сил я видаю розпорядження – забороняю Луїзі брати участь в битві, не можна ризикувати життям. [...] Її єдиною метою є захист дітей. Будь-якою ціною, навіть ціною життя інших мешканців Замку” [14, с. 123- 124].
- „– Я хотіла бути з тобою до кінця, але сталося інакше, - каже вона несподівано. – Довірся мені. Я скажу дітям, що ти їх бачиш і що сумуєш, і щоб вони помахали тобі на прощання” [14, с. 128].
- „Луїза стоїть мов статуя, прибіта гарпунами до стіни. У неї обпалене обличчя і величезна діра в грудях. розведені руки роблять її схожою на розп'ятого Месію. Моя Лу, яка любила так сильно і терпляче, як тільки андроїд любити людину. І тоді я розумію, яким фальшивим було моє минуле, й не можу пережити” [14, с. 198].

2. Жінка як частина Божественного плану

Образ Вів'єн в системі триєдиного образу є завершальним та виконує функцію каталізатора змін та кінцевої точки подорожі. Вона не лише переродження Пат, але й особа, що не втратила душі в рік Zero, а отже та, хто зможе змінити систему цього світу. Як і Францішек, вона зберегла після смерті лише частину свідомості і особистості, змінивши тіло не за своєю волею. Їхня комунікація практично позбавлена слів, а взаємодія має лише одну ціль – перенесення до спец-шатлу разом, що стає символом об'єднання чоловічого і жіночого начал. Нижче наводимо цитати із тексту, що демонструють розвиток цього підрівня:

- „[...] через дванадцять днів пасажирка спец-шаттла „Персей” введе в дію останню секвенцію” [14, с. 107].
- „І знову я кружляю у вихорі інформації про розбитий спейс-шатл, є перша доповідь про те, що транспортер FFP, розміщений неподалік від місця катастрофи, отримав сигнал від члена екіпажу – найімовірніше, другого пілота тунельника Heart of Darkness, поручика Вів'єн Ельдріч” [14, с. 141].
- „Я заповнюю порожнечу спогадами, але не моти найважливішого імені. [...] Навіщо ми піднімались на Коринь? Це вигадала божевільна Вів'єн [...]. Я знаю, що в неї інше ім'я. Я виловив це ім'я у новинах на розважальному сайті, але воно непогано їй пасує, тож нехай так лишиться. Особистість – це найважливіше” [14, с. 158].
- „Ти скоро зустрінешся з нею Францішеку. Це твоє найважливіше завдання:привести посланця плазмата до центру аномалії. Я Гарві Ронштайн уточнення наше. – *К. Т.*) вірив, що тебе не підведе інстинкт виживання, і що ти досі відрізняєш добро від зла” [14, с. 168].
- „Я (Гарві Ронштайн – уточнення наше. – *К. Т.*) дам тобі частину свого тіла, щоб ти міг прикликати Вів'єн. У мене вже давно немає з нею контакту. Я сховав у долоні чисте світло, це єдина моя здорова частина.
– Я знайду Вів'єн і без твого паршивого подарунка. Але я не знаю, що повинен їй, коли це нарешті станеться.
– Ти нічого не повинен говорити. Вона все прочитає у відбитках пальців” [14, с. 195-196].
- „Я помічаю біле світло, що наближається з боку Сулими. До того, як я можу його побачити, я відчуваю лише невиразну присутність. Якби я був розсудливий, вийшов би назустріч світлу, щоб прискорити зіткнення, але я відчуваю лише лютий холод. І страх, коли на рівнині з'являється аура. З білої плями все виразніше формується жіноча фігура: Вів'єн-Луїза-Пат, поєднане жіноче начало, в якому полягає мета моєї подорожі” [14, с. 199].

- „Два шари нашарувалися один на одний, а їхні закони виявилися несумісними. Вони занадто сильно відштовхуються, щоб їхнє співіснування було реальним, але я (Вів'єн – уточнення наше. – К. Т.) несу в собі обидва начала, я каталізатор. А зараз уяви собі остаточний Голокост, всеохопний ресет, який замкне знищені історії і дозволить запустити обидва світи. Це буде новим початком” [14, с. 212].

3. 4. Рівень комунікативної стратегії „Я – Ми(Колискарі)”

Цей рівень розкриває концепцію життя колискарів як феномену, вибраної касти людей, відмінних від усіх інших, хто не зміг зберегти свою людську подобу та особистість у витвореному автором світі. Протягом тривалого часу Францішек Еліас асоціює свою причетність до них та корпорації як невід'ємну частину життя та причину збереження власного „Я” ціною безсмертя. Вбачаємо у введенні такого елемента оповіді також метафору закритої організації старих привілейованих європейських родин, котрі, здавалось, завжди були убезпечені від негараздів, що спіткали бідних. З цієї причини, говорячи про них головний герой вживає займенник „Ми”, через що цей рівень і отримав таку назву. Варто зазначити, що він, як і інші рівні, зазнає змін у структурі та організації тексту після смерті Антона Еліаса і практично відсутній з моменту останньої розмови Францішека з батьком, нападу ворогів на Замок і початку його самотійної подорожі до Пустелі заради повернення та порятунку інших. Нижче наводимо цитати із тексту роману, що демонструють розвиток цього рівня:

- „Найважливіше те, що ми походимо від тих самих Еліасів. Ми – сімейна гіперкорпорація” [14, с. 18].
- Кіборгізація сім'ї – це одне, а віддання себе на поталу довбаним аїдам і завантаження безпосередньо в мозок хакерських екскрементів – це інше. Колиску ізольовано від оточення майже ідеально, бездротове з'єднання не призводить до перезапису її змісту, можна перебувати в мережі без жодних апгередів. [...] Можливість нашого інфікування менша, ніж у примітивної людини тому що в нас встановлено біозаслони від паразитів, що атакують нервові

клітини” [14, с. 17].

- „У родині нас семеро колискарів [...] Ми робили додаткову модифікацію деяких тіл (в основному Антон), але це річ нетривка. Візуально і на рівні ДНК ми такі, як раніше, спочатку це було важко сприйняти, але з часом людина звикає до всього” [14, с. 17].

- „Таких, як ми, колискарі, на землі небагато, налічується близько п'ятнадцяти вісімнадцяти тисяч. [...] Тому це розвага для еліти; [...] Нам колиска гарантує протягом десятиліть спокійний біг на довгу дистанцію” [14, с. 18].

- „Ми не хочемо злитися воєдино з людською масою, ми зберігаємо індивідуальність навіть ціною самотності, навіть ціною вашої ненависті (та будь-якою ціною, яку лише можна вигадати). Ми можемо собі це дозволити і користуємося своїми можливостями, щоб зберегти частинку людини в людині” [14, с. 29].

- „Ми всі ходимо по колу, заплутавшись у творенні й автоповторенні. Після року Зеро ми всі стали закоренілими деміургами, не існує сили, яка могла б нас утримати від творчої невпинного припасовування реальності під наші уявлення, від творчої лихоманки, спрямованої переважно на себе. Ми не знаємо точно, що з нами відбувається, ніхто не гарантує, що ми це Ми” [14, с. 36].

- „Ми боїмося, що під час чергового перегляду колиски, рейду через Вересові пустки чи реінкарнації хтось підмінить частину нашої свідомості або це трапиться за нашим наказом, стертим пізніше з пам'яті. Адже порівняно із членами Спільноти ми чисті, як сльоза немовляти” [14, с. 36].

- „Ми колекціонуємо старі форми, оточуємо себе ними, як антикваріатом, як меблями з давніх епох. [...] Наш одяг, інтер'єр Замку й машини лише імітують предмети з давніх часів, коли ми були молодими. Ми могли б винести залишки колиски на смітник, як медичні відходи, а потім кинути у сміттєспалювач. Стримує нас лише сентиментальність і залишки совісті. [...] Ми даремно переконали себе у власному безсмерті” [14, с. 60,61].

- „[...] ми живемо у постійному післяобразі, тому не фіксуємо власної смерті, не вистачає частки секунди” [14, с. 66].
- „Якщо хворе на сказ нано добереться до замку, ми будемо змушені відключитися від усього і залізти глибоко під землю” [14, с. 99].
- „Йдеться про завдання моральних збитків, які в сьогоденні стратегіях високо розташовані в ієрархії, одразу після відсікання джерел інформації. [...] На щастя, крім багатьох збитків, до позитивних наслідків я б відніс різке зростання нашої люті” [14, с. 101].

Висновки до розділу 3

Розробивши схему та схарактеризувавши рівні комунікативної наративної стратегій роману „Голокост F” Цезарія Збешховського, вдалося продемонструвати їх трансформацію впродовж розвитку сюжету роману. Рівні комунікативної наративної стратегії роману демонструють: рівень „Я – Францішек Еліас” слугує для показу зміни розуміння головним героєм себе як особистості та члена кібернетичного соціуму; рівень „Я – Пат-Луїза-Вів'єн” – взаємодію головного героя із триєдиним образом жінки впродовж життя заради порятунку всесвіту, що існує у романі; рівень „Я – Ми(Колискарі)” характеризує родину Еласів та психологію обраних – „колискарів”

РОЗДІЛ 4. Компаративний аналіз наративних стратегій романів Я. Мельника „Маша, або постфашизм” та Ц. Збешховського „Голокост F”

Порівняльний аналіз стратегій двох романів здійснюємо на основі іронічних стратегій Ж. Бодрієра згідно з якими „Немає ні принципу реальності, ні принципу втіхи. Є лише фінальний принцип примирення і кінцевий принцип Зла і Зваби. За екстазою соціального, екстазою статі, тіла, інформації зачаївся принцип Зла, злий дух соціального, злий дух об'єкта, іронія пристрасті” [6]. Вважаємо, що наративні стратегії романів містять низку подібних та відмінних рис, що послідовно реалізують ці принципи, а отже можуть бути розглянуті саме в такому аспекті.

Злий дух об'єкта

Сутність цієї іронічної стратегії полягає у трактуванні позицій суб'єкта та об'єкта та їх взаємовпливів. Саме Ж. Бодрієр руйнує уявлення про привілейованість суб'єктності кожної людини та пасивність позиції об'єкта, вперше робить припущення, що „А може об'єкт обманює нас, невдоволений тим, що спостереження спотворює його? Може, він витворює оригінальні відповіді, а не лише ті, що до них спонукають його? Може він геть не хоче, щоб його аналізували й спостерігали, і, сприймаючи це як виклик (а воно справді таким і є), відповідає іншим викликом?” [6].

У контексті дослідження літератури ця теорія спонукає нас змінити погляд на комунікацію між героями літературного твору як твору культури. Відповідно з цим наративні стратегії текстів, де присутні комунікативні рівні на зразок „Я – Інший”, розуміємо як подвійний зворотній зв'язок із постійними змінами та позицій учасників комунікації. Такий процес відбувається з тієї причини, що не лише суб'єкт оповіді, часто головний герой твору, визначає характеристики Іншого як об'єкта, залишаючи його практично незмінним, але й Інший може впливати на героя, модифікуючи та доповнюючи його уявлення про світ впродовж розвитку сюжету. Згідно із концепцією Ж. Бодрієра: „[...] не лише

будь-яка позиція суб'єкта аналізу характеризується відносністю та непевністю, а й відбувається цілковита зміна пріоритету: *завдяки своїй позиції об'єкта* об'єкт аналізу сьогодні повністю бере гору над суб'єктом аналізу. Він повністю вислизає від нього, відсилає його до незнайденої позиції суб'єкта. Він не лише перевершує його своєю складністю, а й усуває запитання, що той може йому поставити" [6].

На наш погляд, саме таку стратегію іронічного взаємовпливу реалізує в своєму романі „Голокост F” Ц. Збешховський на комунікативному рівні наративної стратегії, який ми визначили раніше як „Я – Пат-Луїза-Вів'єн”. Неперервність контакту впродовж життя із цим триєдиним жіночим образом у всіх його втіленнях та пам'ять про постать кожної із його учасниць є стимулом діяльності головного героя – попри фатальні події. Кожна із них є ніби об'єктом його дослідження, оскільки захоплює своєю унікальністю та незвичністю: Пат – жінка, що змогла пережити катастрофу та тривале лікування небезпечними для інших елементами, Луїза – андроїд, що повноцінно відтворює людську поведінку та, звісно, Вів'єн – пілот, якому вдалося повернутися після рейду в далекі галактики. Зацікавленість Францішека та відтворення ним образу Пат у наступних жіночих посталях виконує лише роль каталізатора змін та провідника, але не впливає та результат: „Я повинен віднести тебе (Вів'єн – уточнення наше. – К. Т.) на місце? // Ти будеш моїм провідником” [14, с. 204]. Постійне роздвоєння героя може бути пояснено фактом зміни розуміння себе як цілісності по відношенню до об'єкта, що відповідає припущенню французького філософа про те, що „[...] можливо, настане такий момент, коли суб'єкт побачить, що його *зваблює* його ж таки об'єкт (а це геть природно), і знову буде здобиччю подоб – це найліпше, що може статися і з ним, і з наукою” [6].

Висновки до розділу 4

Отже, в цьому розділі наукової роботи ми з'ясували, що залучення сучасних філософських концепцій, зокрема концепцій „Злого духа об'єкта, сформульованої Ж. Бодріаром може бути продуктивним та допомогти виявити

певні соціологічні та культурні аспекти трактування наративної стратегії твору. Необхідно наголосити на тому, що використаний нами метод побудований на визнанні дуального зв'язку згаданих концепцій і не є способом інтерпретації твору, проте дає можливість визначення універсального підходу на взаємодію героїв твору з цього ракурсу та пояснення рівнів комунікативної наративної стратегії твору.

РОЗДІЛ 5. Методична розробка уроку української літератури для учнів 11 класу на тему „Роман Я. Мельника «Маша, або постфашизм»”

Мета уроку:

Освітня: актуалізувати опорні знання учнів про постмодернізм в українській літературі, поняття роману та роману-антиутопії, ознайомити учнів із постаттю Я. Мельника та його творчістю, поняттями наративу та наративних стратегій;

Виховна: сприяти формуванню комплексного погляду на українську літературу на сучасному етапі її розвитку, сприяти розумінню її учнями як частини європейського літературного процесу;

Розвиваюча: розвивати у молодого покоління інтерес до літератури, написаної їхніми сучасниками, прагнення цікавитися новими та вартісними літературними творами;

Обладнання: проектор із презентацією уроку, схемами та таблицями;

Тип уроку: урок засвоєння нових знань;

План уроку:

1. Організаційна частина

Привітання з учнями. Перевірка присутності

2. Актуалізація і корекція опорних знань, навичок і вмінь

Перш ніж перейти до теми нашого уроку, попрошу вас пригадати декілька термінів, які ми вже вивчали на попередніх уроках.

- 1) Як ви охарактеризуєте період постмодернізму в сучасному мистецтві? Дайте повне визначення цього терміну;
- 2) Пригадайте визначення терміну „роман”. Які основні різновиди романів ви знаєте?
- 3) Пригадайте визначення терміну утопія
- 4) Які особливості утопічного роману ви знаєте та які його відмінності від роману-антиутопії?

3. Мотивація до навчання

Дякую за ваші відповіді. У зв'язку із темою нашого уроку та специфікою твору, який ми з вами будемо вивчати, попрошу вас висловити свою думку стосовно антиутопічних романів та їхньої актуальності. Можливо, хтось із вас останнім часом читав твори в цьому жанрі, якщо так, то пригадайте їхню назву.

4. Повідомлення теми уроку

Отже, темою нашого сьогоднішнього уроку є біографія сучасного українського письменника Ярослава Мельника та його роман-антиутопія „Маша, або постфашизм”. Також ми ознайомимося із такими новими для вас термінами як „наратив” та „наративна стратегія художнього твору”.

5. Вивчення нового матеріалу

Ярослав Йосипович Мельник – народився 6 лютого 1959 року у селі Смига Дубенського району Рівненської області. Навчався у Львівському національному університеті на філологічному факультеті за спеціальністю українська філологія. Аспірантура завершив в Літературному інституті імені М. Горького в Москві. Тривалий час писав книги французькою і литовською мовами, його творчість високо оцінювали європейські критики. Широко відомим в Україні письменник став завдяки роману „Телефонуй мені, говори зі мною” у 2012 році. Наразі живе у Франції та Литві. Бібліографія автора налічує понад десяток книг, всі книги українською мовою номінувалися та стали фіналістами премії „Книги року ВВС” (2012, 2013, 2014 та 2016 роки).

Книга „Маша, або постфашизм” вийшла друком в Україні в 2016 році у „Видавництві Старого Лева” та також стала фіналістом „Книги року ВВС”. Зараз ви також можете придбати цей роману 2-му перевиданні 2022 року під назвою „Маша, або IV Райх”. Автор демонструє світ майбутнього, у якому фашизм не тільки переміг, а й досягнув всіх своїх цілей. Поділ людей здійснений за класами тепер у минулому, оскільки всі „нижчі” люди були морально і тілесно зведені до стану тварин. Пам'ятаємо, що роман-антиутопія повинен зберігати подібний поділ суспільства для кращого розкриття його проблематичності та для того, щоб шокувати читача, сприяти аналізу стану сучасного йому світу.

Тож, вважаю, що ми можемо перейти із вами до ознайомлення із таким новим для вас терміном як наратив. Наратив – це репрезентація історії у мистецькому творі, здійснена різними засобами (медіями), кожен з яких відображає її різною мірою внаслідок їхньої неоднорідності.

Фактично, це те, що ми з вами при стандартному аналізі твору визначали як „головну думку” тексту. Проте цей термін варто сприймати більш комплексно, як такий, що може бути застосований до інших жанрів мистецтва, як от живопис чи скульптура. Наративний текст віднізняється від ненаративних відповідною структурою, знаковою системою та процесом розповіді про дійсність, що сприймається узагальнено, як і той, хто його реалізує. Важливими елементами таких текстів є визначеність хронології, яка зчитується в тому чи іншому медіапродукті, інтенції (точки зору) автора, причинності ряду подій та їх зв’язку із загальною метою головного героя і твору в цілому.

Наративна стратегія – спосіб реалізації загального наративу твору, вона забезпечує зв’язок між елементами та подіями твору, створюючи враження їхньої етапності і розвитку. Це специфічний елемент „конструювання” автором тексту, який визначається і формується заздалегідь. За поділом Н. Римар існують такі типи наративних стратегій:

- 1) комунікативна – ключовий наратив автор транслює через комунікацію між героями твору;
- 2) подієва – ключовий наратив автор транслює через події, що відбуваються у творі;
- 3) часова – наратив твору визначається часопростором, у якому існують герої твору;
- 4) фікційна – основний наратив автор транслює через вигадані, „фіктивні” умови існування героїв твору;
- 5) естетична – тісно пов’язана із попередньою, основний наратив автор транслює через естетику, в якій співіснують герої твору;
- 6) метанаративна – може поєднувати у собі декілька наративних стратегій;

3. Повідомлення домашнього завдання

Прочитати роман „Маша, або постфашизм”, визначити його основний наратив та наративну стратегію, написати твір (1-2 сторінки), в якому буде реалізовано один із типів наративних стратегій (за вибором).

ВИСНОВКИ

У роботі з'ясовано місце наратології у сучасному науковому дискурсі. Сприймаємо та залучаємо до розгляду її як окрему самотійну дисципліну із власними напрямками та інструментарієм, що дозволить говорити про феномен розповіді в цілому та спосіб її реалізації не лише в літературі, а й в інших видах мистецтва, керуючись методами посткласичної наратології.

У сучасному розумінні категорія наративності є втіленням того, що називаємо моделлю розповіді, яка відображає спосіб мислення та конструювання твору автором. Наголошуємо на суттєвій різниці між наративними творами, основними ознаками яких є певна часова структура та подієвість, зміна ситуації, та дескриптивними творами, які не містять цих елементів. Також в науковій роботі наведено основні ознаки наративності, пов'язані із репрезентацією подій.

Також у цій роботі ми пропонуємо нове визначення поняття наративу у зв'язку із необхідністю його зміни відповідно до вимог новітньої наративної теорії, згідно з яким: наратив – це репрезентація історії у мистецькому творі, здійснена різними засобами (медіями), кожен з яких відображає її різною мірою внаслідок їхньої неоднорідності. Сучасний наратив розуміємо як медійно та комунікативно залежний. Наративна відповідно до нашої теорії відрізняється від ненаративних визначеною структурою, знаковою системою та процесом розповіді про дійсність, що сприймається узагальнено, як і той, хто його реалізує. Найважливішими її ознаками є хронологічність, казуальність, телеологія та інтенційність.

Нами наведено визначення наративної стратегії, або наративної ризоми постмодерного твору, визначено основні типи. Наголошуємо на тому, що через специфіку організації текстів XXI століття дослідники розглядають твір як ризоматичний, тобто такий, сюжет та наратив якого є не лінійним, а частіше нагадує кореневище зі своїми сплетіннями та зламами.

У романі Я. Мельника виділяємо три рівні наративної комунікативної

стратегії: рівень персонажної нарації „Я – спогад/(а)моральність”, рівень взаємодії та мовлення з оточенням „Я – Інший”, який виводимо із психоаналітичної концепції Іншого, запропонованої Ж. Лаканом, та рівень „Я – думка суспільства”, що більше пов'язаний із аналізом публіцистичних статей у журналах та газетах Рейху, вміщених у романі.

У романі Ц. Збешховського виділяємо 3 рівні наративної комунікативної стратегії: рівень персонажної нарації „Я – Францішек Еліас”, рівень комунікативної нарації „Я – Пат-Луїза-Вів'єн” та рівень комплексного уявлення про певну групу суспільства „Я – Ми(Колискарі),,

Ми розробили новий підхід трактування наративної стратегії, застосували його до романів Я. Мельника „Маша, або постфашизм” та Ц. Збешховського „Голокост F” , запропонували нові терміни, що можуть бути застосовані надалі під час аналізу інших творів сучасної української літератури. Вважаємо їх доволі універсальними та місткими. Такий підхід до дослідження дозволить з'ясувати, чи є цей метод формування поширеним у постмодерних творах та розглядати їх у порівнянні з розглянутим романом.

У дослідженні роману ми застосували новий підхід до компаративного аналізу наративних стратегій літературного твору, використовуючи концепцію „Злого духа об'єкта” Ж. Бодріяра.

У методологічному розділі роботи ми запропонували розробку уроку української літератури на тему „Роман Я. Мельника „Маша, або постфашизм”: наратив та наративні стратегії”.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика : пер. з франц. / сост., общ. ред., и вступ. ст. Г. К. Косиков, ред. В. Д. Мазо. Москва : Прогресс, 1989. С. 392 – 400.
2. Барт Р. Фрагменти мови закоханого / пер. Марти Філь, літ. пер. Ірини Магдиш. Львів : Бібліотека журналу „І”, 2006. 286 с.
3. Бистрицький Є. Конфлікт культур і філософія толерантності. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 59 – 79.
4. Бодрійяр Ж. Вторинна нагота. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2004. № 33. С. 56 – 62.
5. Бодрійяр Ж. Тіло з позначкою. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2004. № 33. С. 62 – 68.
6. Бодріяр Жан. Фатальні стратегії. / Переклад з французької Леоніда Кононовича. – Львів: Кальварія, 2010. – 192 с.
7. Васютинський В. Три еротичні есеї про політику або три політичні есеї про еротику. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2004. № 33. С. 188 – 202.
8. Возняк Т. Що є мораль? *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2004. № 33. С. 273 – 288.
9. Дем'янов С. Ерос і Порнос: божественне мистецтво тілесного. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2004. № 33. С. 306 – 308.
10. Еко Умберто. З приводу західної вищості. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 177 – 185.
11. Еплер Е. Ні війни, ні миру. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 187 – 192.
12. Жирар Рене. Насилля і священне. Генеза мітів і ритуалів. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 108 – 127.
13. Жирар Рене. Насилля і священне. Боги, мерці, священне, жертвне. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 100 – 108.
14. Збєшховський Цезарій. Голокост F / пер. з пол. Шевченко І., Шевченко О. Біла

- Церква: Видавництво Жупанського. 2018. 408 с.
- 15.Зборовська Н. Психологія і літературознавство : посібник. Київ: Академвидав. 2003. 392 с.
 - 16.Лакан Ж. Бажання, життя і смерть. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2004. № 33. С. 48 – 53
 - 17.Лакан Ж. Діалектика бажання і вимоги. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2004. № 33. С. 42 – 47.
 - 18.Ліповецьки Ж. Ера порожнечі. Есе про сучасний індивідуалізм. Злочини і суїциди: „круте” насилля. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 49 – 158.
 - 19.Ліповецьки Ж. Ера порожнечі. Есе про сучасний індивідуалізм. Споживання і гедонізм: до постмодерністського суспільства. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 133 – 151.
 - 20.Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ „Академія”, 2007. 752 с.
 - 21.Магіканов А. Мітологія жертви. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. №25. С. 246 – 254.
 - 22.Майнгоф У. Від протесту до спротиву. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 241 – 246.
 - 23.Мельник Я. Маша, або постфашизм. Львів: Видавництво Старого лева, 2016.
 - 24.Мілош Чеслав. Велике князівство літератури. Вибрані есеї / передм. Гнатюк О., упоряд. Коваленко О. та Ковальчук І., пер. з пол. Коваленко О., Ковальчук І., Павлишина А. Київ: Дух і Літера. 2011. 440 с.
 - 25.Набитович І. універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): монографія. Дрогобич-Люблін: Посвіт. 2008. 600 с.
 - 26.Натяжко С. Психологія у системі нарцисологічного аналізу / Волинська філологічна : текст і контекст. 2015. № 20. С. 58 – 68.
 - 27.Негодяєва С. А. Реставрація архетипу батька в рецепції Я. Мельника (на матеріалі повісті „Телефонуй мені, говори зі мною”). Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка.

2013. №2 (263). Ч. II. С. 160 – 167.
- 28.Остроухов В. Проблеми розуміння та історико-філософської інтерпретації феноменів „терор” і „тероризм”. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 30 – 56.
 - 29.Папуша І. Що таке наратологія? / *Studia methodologica*. 2005. №16. С. 29 – 46.
 - 30.Ремізов М. Війна, мова і неврастенія. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 258 - 268.
 - 31.Римар Н. Ю. Наративні стратегії художнього розповідання: теоретико-методологічний аналіз. Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Сер. : Філологія. 2014. № 10. Том 1. С. 70 – 73.
 - 32.Рікер Поль. Держава і насильство. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 59 – 79.
 - 33.Скляр Ю. Конструменти психології прозрілого сліпого (за романом Я. Мельника „Далекий простір”. Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Сер: Філологія. 2018. № 37. Том 1. С. 67 – 71.
 - 34.Снайдер Т. Чорна земля: голокост як історія і застереження / пер. з англ. П. Білак, О. Камишнікова, Т. Родіонова; за ред. В. Склокіна. Київ: Медуза, 2017. 396 с.
 - 35.Ткачук О. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця XIX – початку XX століття / О. Ткачук // Слово і час. 2003. № 11. С. 17 – 24.
 - 36.Ткачук О. Наратологічний словник / О. Ткачук. Тернопіль: Астон, 2002. с. 33. 173. С.
 - 37.Томасієвич Я. Терористичні ідеології: спроба систематизації. *Незалежний культурологічний часопис „І”*. 2002. № 25. С. 95 – 105.
 - 38.Фідик В. І. Наративні стратегії постмодерністського текстотворення / Вісник житомирського державного університету. 2012. Випуск 65. С. 214 – 216.
 - 39.Франко І. Із секретів поетичної творчості / Франко І. Твори : в 50 т. : Т. 31 / ред. О. Е. Безпальчук. Київ : Наукова думка, 1981. С. 45 – 120.
 - 40.Фуко М. Що таке автор / Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / ред., упоряд. М. Зубрицька. Львів: Літопис, 1996. 633 с.

- 41.Черниш А. Повість Я. Мельника „Чому я не втомлююсь жити?: криза тілесної і соціальної ідентичності. Збірник наукових праць (філологічні науки). 2016. №7. С. 57 – 60.
- 42.Юрчук О. Для того, щоб дістатися світла, потрібно пройти темряву. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2018. №11. С. 230 – 240.
- 43.Genette G. Die Erzählung / Munich: Fink, 1994.
- 44.Janninis F. Narratology and the Narrative //What is Narratology: Questions and Answers Regarding theStatus of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003.P. 35 – 54.
- 45.Kindt T., Muller H-H. Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation //What is Narratology:Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-HaraldMuller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. P. 205 – 219.
- 46.Meister J.Ch. Narratology as Discipline: A Case for Conceptual Fundamentalism/ What is Narratology:Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-HaraldMuller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. P.55 – 73.
- 47.Nunning A. Narratology or Narratologies? Naking Stock of Recent Development, Critique and ModestProposals for Future Usages of the Term /What is Narratology: Questions and Answers Regarding theStatus of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. P. 239 – 275.
- 48.Schmid W. Narrativity and Eventfulness / What is Narratology: Questions and Answers Regarding theStatus of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. P. 17 – 33.
- 49.Titzman M. Systematic Place of Narratology in Literary Theory and Textual Theory //What is Narratol-ogy: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-HaraldMuller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. P. 175 – 204 .