

Цитована література

1. Антонич Б.-І. Національне мистецтво. — Львів: Карби, 1933.
2. Антонич Б.-І. Твори. — К., 1998.
3. Лиля Ю. Бій за українську літературу. — Варшава: Народний стяг, 1933. — 152 с.
4. Лорка Ф. Г. Думки про мистецтво. — К.: Мистецтво, 1975.
5. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 2001. — 832 с.
6. Муратов І. Від задуму до завершення // Біля творчих джерел. — К., 1968. — С. 45–46.
7. Тарнашинська Л. "Боротьба з янголом" як народження "нової ясності" Юрія Липи і деякі питання в оцінці психології творчості // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Одеса, 27-28 квітня 2000 р. — Одеса: Астропринт, 2000. — С. 40–49.

Тетяна Шевченко

ОСОБЛИВОСТІ НАРАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ
90-Х РОКІВ ХХ СТ.

Світ сучасної прози — це частина семіосфери, семіотичного простору нинішньої української культури. На відміну від Арістотелівського тлумачення літературного тексту як мімезису, в сучасній науці існують різні підходи до інтерпретації поняття "текст". Найпоширенішим є розуміння тексту як особливого світу — реального чи уявного. Дослідження текстового світу передбачає інтерпретацію його змісту і смислу з урахуванням мікро- і макроструктури, тобто внутрішніх і позатекстових зв'язків та екстравербального контексту, в якому не останню скрипку відіграють особливості нарації, представлені і через код диску-

рсу. Дійсно, без відповідної "модальної рамки" неможливе існування таких глобальних категорій постмодерного твору, як антропоцентризм, образ автора, образ оповідача, образ персонажа, "авторська маска" тощо. Свої ціннісні уявлення про світ та людську особистість письменник як центральний суб'єкт художньо-пізнавальної діяльності розвиває передусім у системі образів дійових осіб. Суб'єктивна позиція митця впливає на його ставлення до певних подій та явищ навколишнього світу, до людей, при цьому характерним для мистецьких творів є те, що свою "індивідуальну" істину вони подають як істину "абсолютну" [10, 52]. Засоби створення авторської суб'єктивно-оціночної модальності виступають у функції маркерів індивідуальних та стереотипних конотацій у художньому контексті, які подекуди важко встановлюються читачем чи слухачем (нарататаром). Цей другий бік суб'єктивної модальності здатен навіяти цілу гаму невиразних асоціацій. Але у більшості випадків ставлення читача до колізій твору викликається ставленням до них самого автора, і таким чином певні фрагменти ціннісної картини світу автора-мовця переходять до картини світу читачів. Так відбувається наративний акт, дієгезис (дискурсивний аспект оповіді). "Отже, засоби самовираження, засоби вираження авторського ставлення, авторської картини світу, без яких неможлива творчість і до яких відноситься суб'єктивна модальність, виступають також засобами виявлення прямого впливу на реципієнта з метою зміни його знання на рівні образних уявлень і понять, з метою викликати певні естетичні почуття та вплинути на його світогляд і картину світу" [13, 81]. І, очевидно, не варто повністю погоджуватися з думкою Р. Барта про "смерть автора". В цьому відношенні імпонує точка зору А. Ткаченка щодо позиції французького структураліста: інтерпретація "означає усвідомлення тексту як втіленої множинності, як "тексту-письма", що за кожної актуалізації набуває нових витлумачень. Ядро авторського тексту — то "яйце-райце", з якого постає художній світ у всьому безмежжі його прочитань" [1, 3].

Взаємини автора і наратора (скриптора — суб'єкта творчості, не пов'язаного з його особистістю), "авторська маска", форми вираження авторської свідомості в прозі проливають світло на грань поетики сучасного роману і новели, як модифікація нарації. Наратор (фр.

pagator) — у розповідному тексті — "голос", який промовляє, відповідає за акт нарації, оповідаючи про подію як "правдиву історію"..., є часткою текстуального світу і передає розповідь іншому членові текстуального світу — так званому "нараті" [16, 799]; в одному випадку він може мати певний ступінь індивідуальності, а в іншому — бути повністю його позбавленим. Згідно з наративною типологією (за Я. Лінтвельтом, а пізніше — за І. Льїним), виходячи з принципів центру орієнтації читача в романному світі, залежно від того, де знаходиться цей центр — в оповідача чи героя, розрізняються дві провідні оповідальні форми: *гетеродієгетична* та *гомодієгетична*; а також три наративних типи: аукторіальний, акторіальний та нейтральний, з яких усі три мають місце в гетеродієгетичній розповідній манері і тільки два (акторіальний та аукторіальний) у гомодієгетичній. Ця класифікація (5 наративних різновидів) уточнюється чотирма планами: 1) перцептивно-психологічним, 2) часовим, 3) просторовим, 4) вербальним.

На думку Т. Гундорової, в період становлення українського модернізму "різноманітні форми персональної нарації виконували функцію риторичного ствердження суб'єкта мовлення і його права на голос", а пізніше, в епоху складання реалістичної епіки, "персональна нарація підпорядковується універсальній точці зору всеснаючого автора" [7, 235]. Кінець XX ст. представляє оновлений тип персональної нарації — мислячої особистості, яка перебуває в ситуації постійних сумнівів і пошуків шляхів досягнення суті і правди. Певна відстань, на якій перебуває щодо самого себе оповідач, актуалізує його особистісне начало, що є духовною "вертикаллю" (О. Логвиненко) сходження на вершину пізнання. Такого типу наратор не схильний до категоричних тверджень, його світогляд є своєрідним наслідком інновацій у межах орієнтації серед старих теорій, і передусім формах культури, заглибленням у неусвідомлену до кінця й непередбачувану матерію посттоталітарного суспільства. Нестандартне світобачення набуває завдяки незвичності умотивувань потужності вираження індивідуального і специфічного опису картини світу, зумовленого унікальною природою художньої мови.

У сучасній українській прозі утримується рівновага між активністю двох форм нарації: по-перше, суто наративної, або *особової* (від першої

особи), а по-друге, — *безособової*, анонімної оповіді від третьої особи. Звісно, що в межах цих двох провідних різновидів виділяється чимало варіантів.

Оповідь від першої особи в системі автор-герой-читач зближує позиції творчого дійства, як це має місце в ряді "Армійських оповідань" Юрія Андруховича, зокрема в новелі "Зліва, де серце", в якій картини армійських буднів за радянської епохи подаються крізь призму "я" оповідача. Призначення такої розповідної манери полягає у створенні ілюзії подібності оповідача до тих солдат-бідолах, про яких ідеться в творі. Тут автор вдало закамуює себе під курсанта мотострілецького полку, хоч насправді є співучасником життя в казармі, сповненого муштри і страждань. Але цією формою Ю. Андрухович не обмежується, застосовуючи способи активізації читача через прямі авторські апеляції до нього. Відбувається розмежування мовних партій оповідача й автора, якого видає іронічний дискурс: "Я люблю, коли на світі немає нікого, крім мене. Тоді мої гордощі квітнуть, плодоносять, бо я — найвищий цар і владика. Чомусь я не Адам" [2, 16].

Аукторіальний тип гомодієгетичної форми персональної нарації, коли оповідач повідомляє історію від першої особи, в якій сам бере участь (1), доречно застосований у новелі Ю. Покальчука "Крик". Розповідь батька про власну трагедію, що сталася у дитинстві та юності, монологічно оформлена і часово дистанційована з віком наратора, створює ситуацію, яку В. Фюгер назвав "глибиною розповідної перспективи", визначивши її рівнем оповідачевого сприйняття повіданої історії, яка стає маяком для орієнтації для мнимого нарататора — сина і водночас для читача. Розмежування часових площин зумовлює співвідношення двох суб'єктних сфер — плану "зрілого" наратора в теперішньому і плану його "я" в минулому. Так наратор-"ауктор" передає розповідь наратору-"актору", який виступає в ролі персонажа і характеризується вторинністю своєї позиції щодо інших нараційних інстанцій, його залежністю від них [Див.: 14, 13].

2) Оповідач використовує граматичну форму першої особи для того, щоб повідомити історію, в якій він безпосередньо не бере участі, або, якщо й учасник, то непрямий, опосередкований. У такій ролі виступає

наратор у новелі "Роза Кнукельбаум" Ю. Винничука. Спочатку складається враження, що твір взагалі не від першої особи, бо йдеться про історію повії, яку "знала вся вулиця", бо вона "належала до примітних особистостей". Розповідь про неї сповнена жартів та іронії, яка стає однією з найсуттєвіших ознак художнього світу самого оповідача, надаючи його манері неповторного забарвлення, створюючи незвичайну, часом неймовірну атмосферу. Фантастичні фрагменти, подані в контексті наративу розповідача, добре співіснують з реальним ґрунтом, підкріплюють і виражають його прихований бік. Сам же оповідач заявляє про себе в кінці новели, коли з'являється граматична форма першої особи, що виступає у ролі сусіда, що завітав до головної героїні твору Рози. Таким чином, роль наратора особлива: і пряма, і відсторонена водночас. Ефект достеменності нарації справляє добре підігнана маска другорядного персонажа, що неупереджено викладає життє Рози Кнукельбаум у своєму ще дитячому осягненні питання.

3) Наративні моделі класифікуються (за В. Фюгером) і за рівнем знань та вмінням розібратися в ситуації, яку описує оповідач. За наявності *директоріально-настановчого* типу нарації оповідач характеризується своєрідністю позиції до описаних подій, бо знає про предмет оповіді значно більше. У такій розповіді від першої особи пріоритетність голосу наратора посилюється. Саме втілювачем такої форми оповіді виступає персонаж з новели "Дерево життя" В. Тарнавського, який розказує історію життя свого передчасно померлого друга, проводячи своєрідне дізнання про причини непередбачуваного швидкого кінця: "Йому ніхто не потрібен - тільки його музика. Він згорить від неї" [15,340]. Історія життя Аліка подана крізь призму узагальненого "ми" ("ми на роликах витягли з автобуса домовину", "ми відвернулись", "ми хотіли виправдатись"), але з цього "ми" випливає індивідуальне "я", промінь зору якого вихоплює з багатоманіття людських сутностей одну свідомість ("Ми з Слоном вдали, що не бачимо"; "я сторопів", "я примусив її покинути палити"). Оповідач у даному творі посідає проміжну позицію між власне оповідачем, одним із персонажів, групою героїв, збірним наратором, партії яких зливаються воедино. Звідси випли-

ває, чому оповідач ("я") має більший діапазон знань, тобто більше знає про Аліка, ніж його товариші.

Фігурує в сучасній прозі і така форма оповідної манери, як *здогадна*, за логікою і правилами якої наратор має недостатні відомості про те, що описує, користуючись усиченою інформацією. Іноді він виступає однією з діючих осіб. У новелі "Біла нитка печалі" В. Шевчука оповідач розказує про своїх друзів і частково про себе. Друг оповідача скаржиться, що його зраджує дружина, і він здійснив ряд заходів, аби викрити її, але вони не дали результату. Герой слухає ці сповнені смутку зізнання, одягнувши "маску байдужості", адже він сам зраджує друга, маючи за коханку його жінку. Але, як виявляється згодом, він і сам не все знає, не володіє фактичною інформаційною перевагою, бо й для себе відкриває нове, про що й гадки не мав, не беручи до уваги містичний вимір стосунків, про які й не здогадувався.

Має місце і третій варіант — *ситуативний*, за умов якого наратор настільки обмежений у знанні тонкощів подій, про які оповідає, що змушений лише здогадуватися про подальший хід епічної дії. Так, новела Олега Покальчука "Янголи" зіткана з численних сумнівів і здогадок, виступаючи лише "образком" хаотичних думок, які оповідач прагне впорядкувати, чи тільки справляє враження раптового прозріння, спрямованого на лінійний виклад ходу власних розмірковувань. Превалюючими в роздумі постають конструкції типу "не зовсім", "не те, щоб зовсім", "я так думав", "йшов з товаришем, імени якого не знав", "що саме, я вже не пам'ятаю", "напевне", "можливо" і подібні. Так аранжується особлива модальність тексту, в якому домінує постійне внутрішнє сум'яття, хаос, рефлексія, здогадки, припущення. Відбувається самоідентифікація шляхом екзистенційного занурення в глибини власного "я" задля досягнення меж особистісного буття зсередини. "Чому охочих упізнати янголів не дуже багато? Можливо, через дощ. А можливо, тому, що більшість людей вже поставало янголами, а це означало кінець світу" [11, 37], — з непевністю говорить оповідач.

Романний обсяг викликає до життя не один, а декілька наративних типів, що зумовлює можливість суголосного існування ряду оповідачів, коктейль із цілої дискурсивної суміші. Так, у циклі романів Л. Коно-

новича про Оскара представлено цілу гаму розповідних моделей оповіді, коли маски того, хто виступає посередником між автором і героєм (чи героями), то накладаються, то відкривають справжнє, до пори до часу приховане обличчя, призводячи до позиції "позаприсутності", індикатора подій, що знаходиться водночас і в епіцентрі, і за межами дії. Наратор (а він сам є учасником романної дії) прагне досягнути розвиток реального часу, охопити єдність минулого з майбутнім шляхом екзистенційних роздумів. Тому крізь призму його свідомості проходять фрагменти різновекторних подій, віддалених у часі і просторі, поданих у вільній комбінації мислительних реакцій. У романах "Довга ніч над Сунжею", "Кайдани для олігарха", "Мертва грамота" переважає така форма розповіді, як суцільний потік свідомості героя. Дія, осмислена через індивідуальні оцінки і досвід оповідача, сюжетно мінімізована, адже основні "колізії" відбуваються в спектральному аналізі оповідача, що передусім зосереджується на власній сутності.

Існує в нараційній сфері, активно представленій у сучасній прозі, і "редактор-всезнавець", коли авторська свідомість закамуюфльована роллю видавця, редактора, що провокує активність позиції всевідання, втручання в дію своїми оціночними функціями. Роман Ю. Андруховича "Перверзія" подається з "передсловом видавця" (ним є автор), в якому йдеться про загадкове зникнення Стаха Перфецького, українського поета і культуролога, у Венеції під час Великого Карнавалу. Видавець, до рук якого потрапили записники Перфецького, вирішив опублікувати їх, бо знав цього поета особисто, зауваживши при цьому, що жодних текстових (чи позатекстових) змін не зроблено, окрім нумерації — для зручності у читанні. Редактор неодноразово підкреслює документальну основу записок, складених із копій оригіналів, розшифровок дискет, відеокасет тощо. Словом, Ю. Андрухович вдається до прийомів містифікації, щоб відокремити героя від автора, вичленивши "чисту культуру" Стаха Перфецького без будь-яких домішок. Автор іронічно представляє свою суто редакторську роль: "Шматки (знов-таки різними мовами), але не знати ким залишені. Це наче занотовано тим умовним "оповідачем", чи то пак "спостерігачем", чи, може, "наратором", який знає все про всіх, який водночас є всюди і якого немає ніде, крім літератури. Хто

є автором цих шматків?" [3, 316]. Тут уже опрозорюються не лише нараційні таємниці, винесені на поверхню художнього тексту для змовницького порозуміння між автором і читачем, але й голос Андруховича-літературознавця, що добре розбирається в цехових, професійних питаннях, як будується проза. Тим самим автор-видавець наче нічого не приховує від читача. Він оголює прийом і далі вважає, що читач повністю йому довірився, тому так своєрідно звертається до читача, як до однорудця, який поділяє його погляди. Завдання, які постають перед наратором, що виступає в ролі видавця і редактора — це правда факту, адже з цими особливостями пов'язані художній час і простір роману.

Безособово-анонімна оповідь від третьої особи так само нагадує суміш різних варіантів. Перший тип позначається умовним *er-form*: персонаж "розповідає" історію від третьої особи, в якій він бере участь, коли оповідь від третьої особи подається через сприйняття однієї з діючих осіб або діючої особи, превалюючої в тексті, як це маємо у новелі Юрія Винничука "Беатріче: сутінки, холод". Тут героїня постає переважно в зовнішньому освітленні — ніби хтось спостерігає за нею. Насправді вона сама включена в розповідь про себе ж, оскільки безособовий і особовий дискурси тісно переплетені: про героїню мовить хтось сторонній, але свої вірші вона читає від першої особи. Прикметно, що сторонній переповідає про життя Беатріче, описуючи все, що потрапляє на очі: "Стара Беатріче натягає ковдру на очі й теплим подихом зігріває себе. Стара Беатріче намагається заснути і сном втамувати голод" [6, 75]. З іншого боку вірші, які вголос читає жінка, нагадують бурхливий і хаотичний потік свідомості без втручання цензури мозку, що теж відноситься до цього типу із застосуванням "камери".

До окремих форм належить тип оповіді, в якій наратор виступає лише як обсерватор, але не діяч. Саме тому розходиться зовнішнє і внутрішнє в системі взаємодії свідомості героя й автора. Яскравий приклад — так званий "олімпійський" варіант нарації, коли всі ключі оповіді тримає індіферентна особа, яка створює фіктивний світ, говорячи про нього від імені третьої особи. Такою є новела "Храм Посейдона" Ю. Покальчука. Твір починається детальною розповіддю про храм бога морів Посейдона; підкреслено велич цього храму, захоплен-

ня людськими руками, що створили його. Але тільки оповідач знає, чому герої твору опинилися саме тут. Уся розповідь присвячена Галі, молодій дівчині, що була коханкою німецьких офіцерів за часів війни. І тільки любов до хворого співвітчизника "витягнула" її з цієї прірви, в якій вона опинилася не з власної волі. Храм Посейдона — це втілення очищення, покаяння, здатності вистояти у тяжкі часи. Саме сюди приїхали Федір і Галя, вже посивілі:

"— Тепер ти знаєш, чому я так прагнув привезти тебе саме сюди..

— Знаю, Федоре, — сказала Галя. — Знаю" [12, 27].

Тільки оповідач знає про храм Посейдона і долю героїв, тому починає і закінчує свою оповідь описами моря і храму, які мають доцелотрове значення.

Другий тип *наратора-спостерігача*. В таких творах події викладаються сухо, протокольно, часто у вигляді репортажів, оповідач обмежується лише спостереженням епічної дії. Такими є оповідання Є. Кононенко, в яких уникнено оповіді від першої особи і складається враження, що автор підгледів те, про що мовиться. Оповідач зосереджується на далеко не найпривабливіших картинах життя, експресивна оцінка яких прихована, замаскована людиною зі сторони, яка чимало бачила в житті. Оповідач творів Є. Кононенко підгледів своїх героїнь у звичних місцях: у сусідній квартирі, на базарі, в лікарні, на вулиці. І *стриманоспостерігаючий* тип розповіді пояснюється тим, що наратор — один (одна) з тих, про кого написано в творі. Цей дискурс — "архістворені мутації жіночого суспільного буття" (Т. Пушкаренко); жіноче начало з його інтуїтивним мисленням часто-густо не здатне протистояти ідеям, породженим логічним розумом. У ситуації, коли інтуїтивний розум превалює, а логіка підноситься на п'єдестал, панівними стають бездуховні формальні відкриття, позбавлені людяності і змісту. Дискурс у новелах Є. Кононенко обертається навколо проблем героїні, яка рівна долею страждениї, по-жіночому сильній сучасниці. По-третє, не менш поширений *імовірний* тип, практикований в оповідних манерах багатьох сучасних авторів, коли наратор більше імпровізує, припускаючи, гіпотетично представляючи, заповнюючи прогалини в дефіциті інформації про події. Такою формою скористався Ю. Покаль-

чук у "Посмішці Медузи". Оповідь ведеться від третьої особи, в плин думок якої втручається один із героїв — український письменник Григор, який на турецькій землі як людина і митець переосмислює відомий давньогрецький міф. Для цього наратор подає "додаткові" відомості, "допомагаючи" персонажеві встановити істину, екзистенційний пошук якої є стрижнем твору. Так, до сюжетної канви включені віддалені епізоди: відвідання музею, розповідь екскурсовода про Медузу Горгону, власні міркування письменника, знайомство з Лідією. Наратор постійно розширює інформаційне коло важливими з сюжетної точки зору вкрапленнями, які накладаються одне на інше, створюючи цілісну картину. Інформаційний фактаж новели "Посмішка Медузи", безперечно, органічно поєднаний з логікою розвитку реальних подій.

Акторіальний тип оповіді засновується на функціональній ваговитості внутрішнього оповідача, який послуговується формою третьої особи, що має такі різновиди: 1. *Спектральний* тип характеризується наявністю автора-перцептора, інтелектуально вивищеного над іншими учасниками дії. Його легко віднайти у фантастичних оповіданнях, в яких оповідь здійснюється через вияскравлення свідомості "трансцендентного мрійника", що може своєю думкою охопити всю дію і в той же час узяти в ній участь. Дана манера прикметна для новел "Посмішка Савула" та "Чорні хрящі" В. Даниленка. В першому творі розповідь ведеться від третьої особи, але передоручена головній героїні Ніні. На той факт, що вона особлива, володіє чималими нестандартними знаннями, вказується вже на початку твору підкресленням її аномальності. Оповідач так аргументує цю особливість: "Дівчинці хотілося увійти в костяний світ мертвого часу, аби зрозуміти, чи всі чоловіки тоді були такими сильними і впевненими" [9, 61]. Фінал твору відверто готичний: дівчині ввижається оживлий міфічний герой на повен зріст, з яким вона заживо замурує себе. Поетика метаморфози покликана поєднати реальне і потойбічне, потяг людини до смерті. Так наративно простежено "зв'язок між світом живим та мертвим" (В. Шевчук). Вадим, герой новели "Чорні хрящі", теж стає "трансцендентним мрійником", адже в його уяві постає дух чорного хряща. І тільки він знає, що це дух остогидлого одноманіття подружнього життя, тільки з ним,

а не з іншими героями наратор зближується. Виразні фантастичні елементи в творі створюють неповторну ауру навколо оповідача, тим самим являючи єдність дійсного і недійсного, фатально загадкового і суто фантастичного, тобто того, що не існує в житті. 2. *Медіумцентрально* оповідь доволі поширена в сучасних текстах. Її прикметами є так збудована оповідь, що пріоритетним стає "посередник", "медіатор", через свідомість котрого передається, фільтрується розповідь, коли актор-перцептор, наділений достатніми відомостями і знаннями, перевищує в поінформованості інших персонажів, але переважно обмежується інтроспекцією — екзистенційним самоаналізом внутрішнього життя. Тому тут можливий перехід до розповідного стилю від першої особи. Так, хлопчик із новели В. Даниленка "Кімната з цикламенами" зі слухача історії, розказаної йому на ніч батьком, перетворюється на учасника подій, що склалися для нього не найкращим чином. Напророковане здійснюється. "Батько глянув на мене, і в його очах був написаний холодний вирок" [8, 83]. Нараційні акценти зосереджені на хлопцеві, позиція якого посередницька. Прикметно, що збіг двох ролей — слухача і водночас учасника дії — розмиває кордон між дійсним і уявленим. У здійсненні традиції живого спілкування кожен слухач виступає потенційним розповідачем, адже пропускає інформацію крізь власну свідомість. Тут адресат — автор своєї власної оповіді, однак у деякому відношенні — і герой її, що не дає можливості йому остаточно відділити себе як інертного учасника. Хлопець (медіатор) постає в ситуації самозаглиблення: психологічні переживання страху, невпевненості, відчуженості цілком захоплюють дитину, тиснуть на неї, стають категорією, що тотально характеризує людський стан. 3. У парі з медіумцентристським типом нарації існує і *медіумпериферійний*, сутність якого полягає в оповідній орієнтації на "периферію" пізнавального горизонту медіатора. Актор-перцептор зосереджується на інших персонажах, про яких він, як правило, знає небагато ("Слизова кісточка" В. Даниленка, ряд еротичних новел Ю. Покальчука).

В окрему форму в сучасній прозі склалася так звана *множинна (часткова) нарація*, прикметна усуненням "зримого" наратора та сприйняттям світу крізь обмежене, часткове знання декількох персонажів.

У таких творах виділити домінуючого оповідача неможливо, він розсіяний у репліках та монологіях багатьох героїв, як це зроблено в новелі "Скрипка" Юрія Покальчука, коли про долю Михася та його скрипки розповідають різні люди — мати, наречена, односельці. Окрім того, від першої особи веде свою лінію і головний герой. Складається цілісний образ, скомпонований з мозаїчних суджень і багатоголосся героїв. Тип множинної нарації непогано функціонує в ряді "драмоновел", які мають місце в сучасній українській літературі — "Так пахла та конюшина" Ю. Винничука, "Свято гарбузової княгині" В. Даниленка, "Поцілунок у сідницю" Є. Кононенко. Оповідна ситуація в них складається так, що наратор або взагалі відсутній, або "впливає на поверхню" тільки у вигляді окремих ремарок та коментарів, незначних за обсягом.

Отже, *особовий і безособовий* типи оповіді урівноважуються *нейтральним*, який не дбає про особистісні, індивідуальні характеристики, хоч при цьому втрата суті "я" лише ілюзорна, бо однак романна дія зображується не профільованою через суб'єктивну свідомість оповідача, а зареєстрованою, як за допомогою фотокамери. Але це не той нейтральний тип, про який говорить Н. Фрідман у праці "Form and meaning in fiction". Теорія нарації спирається на оповідь від першої чи третьої особи і полишає поза увагою той факт, що вона може бути від другої особи, вільно переданої крізь призму першої. Частково такий наративний дискурс представлений у романах Ю. Андруховича "Рекреації" та "Московіада", в романі-есе О. Забужко "Польові дослідження з українського сексу". В першому творі оповідач починає говорити від другої особи, а по суті звернений до себе ж: "Ти, Хомський, ...ось уже другу добу нудишся в цьому поїзді, кинувши на поталу недоумкам свої псевдонаукові розробки і тим ризикуючи дістати копняка з інституту, але їдеш, їдеш, бо тебе покликане телеграмою за підписом самого Фелліні" [4, 27]. Така ж ситуація і в романі "Московіада": "І ти, український поет Отто фон Ф., ти фізично відчуваєш, як гризуть тебе докори сумління..., аж колись ти вийдеш у коридор гуртожитку цілком прозорим, дірчастим, і жоден калмик навіть не привітається з тобою"

[5, 5]. Очевидно, така особливість пов'язана з бажанням зняти дистанцію між оповідачем і героєм, злити межі розрізнення персонажів.

За таких умов у текстах відбувається абсолютна суб'єктивізація, що стирає будь-яку мовленнєву та образну диференційованість, внаслідок чого виникає анонімне або приховане "я", як-от в романі "Польові дослідження з українського сексу" О. Забужко, в якому постають життєві колізії жінки і водночас зображено зміни в її свідомості і настроях, спричинені цими колізіями. Так складається мозаїка драматичної ситуації ліричної героїні, яка наближається до трагічної. Героїня твору наділена різними ролями, що й складає сутність наративу, спрямованого на окреслення не цільної, а розмитої в різних іпостасях особистості. На цьому ґрунтується багатоманітність її масок. Залежно від способів номінації різнотипних реалій виникають різні комбінації засобів вираження: Я=Вона, Я=Ти, Я=Я, Я=Ми і Я=Інший. Дані типи наративного мовлення об'єднані тим, що основна лінія розповіді — інтимно-психологічна — на них наче "зупиняється", тим самим образ авторки постає мозаїчним, створюючи ефект непрояснення до кінця того, хто ж ховається під іменем "я" (автор чи тільки його умовний образ), як властиво постмодерністському творові.

Отже, наративний дискурс української прози кінця XX ст. — нестійкий, змінний, різноманітний. Закономірним наслідком постає така структура оповіді, в якій нероздільні універсальне (загальне) та індивідуальне (особистісне). Реконструкція наративних структур спирається на зміни соціальних процесів, проте письменник устами наратора може відгукуватися на проблеми свого часу, але не несе відповідальності перед ним.

Цитована література

1. Автор у художньому творі: "деміург" чи "фантом"? // Літературна Україна. — 1999. — 22 квітня. — С. 3—4.
2. Андрухович Ю. Зліва, де серце // Квіти в темній кімнаті. Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років. — К.: Генеза, 1997. — С. 16—24.
3. Андрухович Ю. Перверзія: Роман. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. — 320 с.
4. Андрухович Ю. Рекреації: Роман. — Івано-Франківськ, 1997. — 104 с.

5. Андрухович Ю. Московіада: Роман жахів. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. — 140 с.
6. Винничук Ю. Беатріче: сутінки, холод // Спалах. — К.: Рад. письменник, 1990. — С. 75–83.
7. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів: Літопис, 1997. — 360 с.
8. Даниленко В. Кімната з цикламенами // Місто Тіровиван: Оповідання. Повість. — Львів: Кальварія, 2001. — С. 75–83.
9. Даниленко В. Посмішка Савула // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 119–121. — С. 61–64.
10. Общая риторика: Пер. с фр. / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тритон и др.; Общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. — М.: Прогресс, 1986. — 392 с.; ил.
11. Покальчук О. Янголи // Сучасність. — 1996. — № 6. — С. 36–37.
12. Покальчук Ю. Храм Посейдона // Сучасність. — 1997. — № 3. — С. 20–27.
13. Смуцинська І. В. Категорія суб'єктивної модальності як показник індивідуально-оцінної картини світу // Мовні і концептуальні картини світу: 36. наукових праць. — К., 1999. — С. 76–81.
14. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада-ИНИОН, 1999. — 320 с.
15. Тарнавський В. Дерево життя // Квіти в темній кімнаті: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років. — К.: Генеза, 1997. — С. 328–342.
16. Термінологічний словник // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. — Львів: Літопис, 2001. — С. 786–813.