

ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА  
Філологічний факультет  
Кафедра української літератури та компаративістики

## Кваліфікаційна робота

### СПЕЦИФІКА НАРАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ У РОМАНІ «ХТО ТИ ТАКИЙ?» А. ЧЕХА

Specificity of narrative strategies in the novel "Who are you?"  
by Artem Chekh

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

Виконав: здобувач денної форми навчання  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.01 Українська мова та література  
Освітня програма Українська мова та література  
**Журавель Дмитро Валерійович**

Керівник: д. філол. н., доц.  
Томбулатова Іраїда Ігорівна

Рецензент: д. філол. н., проф.  
Мусій Валентина Борисівна

Рекомендовано до захисту:  
Протокол засідання кафедри  
української літератури та  
компаративістики  
№ \_\_\_ від \_\_\_\_\_ 2023 р.  
Завідувачка кафедри  
\_\_\_\_\_ Тетяна ШЕВЧЕНКО  
(підпис)

Захищено на засіданні ЕК № 1  
Протокол № \_\_ від \_\_\_\_ \_\_\_\_\_ 2023 р.  
Оцінка \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_  
(за національною шкалою/шкалою ECTS/ бали)  
Голова ЕК  
\_\_\_\_\_ Євген ДЖИДЖОРА  
(підпис)

Одеса 2023

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	4
РОЗДІЛ 1. НАРАТИВ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ.....	9
1.1. Авторська розповідь як наукова проблема: історія та сучасність.....	9
1.2. Роль та місце наратора у формуванні твору .....	15
1.3. Особливості наративного аналізу художнього тексту.....	21
РОЗДІЛ 2. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ АВТОРСЬКОЇ ІНТЕНЦІЇ: ТИПОЛОГІЯ, СПЕЦИФІКА ТА РІЗНОВИДИ.....	27
2.1 Базові наративні стратегії художньої розповіді .....	27
2.2. Трансформація базових наративних стратегій у літературних текстах постмодерну.....	31
РОЗДІЛ 3. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ РОМАНУ АРТЕМА ЧЕХА: БАЗОВІ, ПОСТМОДЕРНІ, УНІКАЛЬНІ.....	34
3.1. Втілення базових наративних стратегій в романі «Хто ти такий?»	36
3.1.1. Комунікативна стратегія.....	36
3.1.2. Подієва наративна стратегія.....	39
3.1.3. Часова наративна стратегія.....	40
3.1.4. Фікціональна, естетична та метанаративна стратегії .....	42
3.2. Фелікс-трикстер — рушій сюжетного полотна.....	45
3.2. Авторська маска — альтернатива гомодієгетичного наратора .....	47
3.3. Звернення до колективної пам'яті як стратегія емоційного занурення читача.....	50
3.4. Інтертекстуальна складова роману — ключі, заховані автором.....	53
3.5. Метатекстова наративна стратегія: від «Цього ви не знайдете у Яндексі» до «Хто ти такий».....	56

ВИСНОВКИ .....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	64

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Упродовж останніх років фокус уваги українських літературознавців все частіше локалізується на дослідженні художніх текстів як комплексу оповідацьких прийомів та методів, завдяки яким твір перетворюється на канал комунікації між автором та читачами.

Особлива увага дослідників зосереджена на спробі виявити, визначити та класифікувати наративні стратегії, що дедалі частіше стають ключовими маркерами успішності тексту. Зокрема, завдяки утриманню читацької уваги та застосуванню донедавно нетипових рішень для побудови оповіді.

Така зацікавленість українських (а також європейських) літературознавців зумовлена активізацією нових, нетипових для умовно класичних теоретичних праць тактик і стратегій, що застосовуються сучасними авторами під час роботи над своїми творами.

Так, наративні стратегії стають невід'ємною частиною інструментарію, завдяки якому відбувається процес формування авторських інтенцій. Крім того, попередньо визначені та типологізовані стратегії піддаються трансформації, поєднуючись між собою та формуючи принципово нові підходи до побудови як сюжетної арки, так і спілкування оповідача з потенційною аудиторією.

І хоча наративний дискурс помітно активізувався ще кілька десятиліть тому, тема внутрішньотекстових наративних стратегій і досі залишається малодослідженою. Йдеться насамперед про відсутність дійсно комплексних робіт, здатних не лише пояснити природу та базові принципи формування наративних стратегій, а й визначити закономірність їх побудови, залежність від інших елементів твору, а також їх вплив на читацьку свідомість.

Попри це, українським дослідникам все ж вдалося підготувати доволі потужну дослідницьку базу, що здатна слугувати повноцінним фундаментом для подальших досліджень. Зокрема над вивченням наративів художнього твору активно працювали О. Бабелюк, І. Бехта, О. Вещикова, О. Капленко, О. Коваленко, К. Марчук, М. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, Н. Римар, М. Ткаченко, І. Ткаченко, М. Ткачук та інші.

Однак більшість праць згаданих дослідників зосереджені лише на окремих складових наративного дискурсу, які хоча й перетинаються між собою та часто доповнюють одне одного, проте не здатні сформувати повноцінну теоретичну та методологічну бази для роботи саме з наративними стратегіями. Це можна пояснити не лише етапом безпосереднього розвитку теми в дослідницькому контексті, а й активним та безперервним змінам у наратології загалом.

Зважаючи на це, особливо актуальним є аналіз нещодавно виданих художніх творів, які слугують своєрідним фіксатором актуальних тенденцій, підходів та прийомів, до яких вдаються українські письменники. Зокрема такий фокус дозволяє не лише типологізувати найактуальніші оповідацькі стратегії, а й дослідити їх специфіку, особливості та цілі застосування, кінцеву мету та вплив на реципієнтів

Так, на конкретному прикладі — романі сучасного українського письменника Артема Чеха «Хто ти такий?» доведено не лише активний розвиток наративних стратегій, а й підтверджено відверту застарілість відносно нещодавніх типологізацій, що також свідчить про прискорені темпи розвитку наратології як самостійного розділу літературознавства.

**Мета дослідження** — дослідити специфіку наративних стратегій в романі «Хто ти такий?» письменника Артема Чеха.

Досягнення такої мети потребує виконання наступних **завдань**:

- дослідити наратив у сучасному літературознавчому дискурсі, визначити роль та місце автора у формуванні художнього твору.
- сформулювати огляд ключових наративних концепцій українського та європейського літературознавства;
- простежити способи трансформації наративних стратегій у літературі постмодерну;
- проаналізувати способи втілення базових стратегій в романі «Хто ти такий?»;
- виявити та дослідити принципово нові наративні стратегії, втілені в творі А. Чеха, визначити їх специфіку та ціль;
- типологізувати ключові стратегії нарації письменника.

**Об'єкт дослідження** — роман «Хто ти такий?» Артема Чеха.

**Предметом дослідження** виступають наративні стратегії, втілені оповідачем у романі «Хто ти такий?».

**Методи дослідження:** у роботі застосовано як загальнонаукові, так і суто літературознавчі методи. Зокрема нам вдалося реалізувати комплексний методологічний підхід, що включає прочитання текстів та літературознавчих джерел (роман «Хто ти такий?», інтерв'ю та презентації роману за участю А. Чеха, особисте спілкування з письменником, роботи українських та європейських дослідників про наратив, наративні методи та стратегії); використання базових методів аналізу, синтезу, спостереження та систематизації матеріалу; залучення психологічного та біографічного методів для дослідження особливостей взаємодії та взаємовпливу особистого досвіду та переконань письменника на формування твору.

Крім того, під час аналізу роману ми використовували методи інтерпретації тексту, наратологічного аналізу (для визначення та виокремлення різних типів і стратегій оповіді), а також метод

інтертекстуальності (для відстеження взаємозв'язків між іншими творами письменника). Так само важливими для нашої роботи були культурно-історичний, міфологічний та формальний методи дослідження.

**Теоретико-методологічна** основа нашої роботи представлена працями сучасних українських дослідників І. Бехти, О. Вещикової, О. Капленко, М. Легкого, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуши, Н. Римар. А також результатами досліджень Ж. Женетта, Дж. Прінса, К. Ріссман, Дж. Харта, В. Шміда та інших.

**Наукова новизна роботи** полягає у фактично першому дослідженні нарративних стратегій в творчості письменника Артема Чеха, а також у виявленні та типологізації принципово нових прийомів нарації, які до цього не були зафіксовані в жодній із наявних класифікацій.

**Практичне значення роботи** полягає у можливості подальшого використання результатів нашого дослідження під час аналізу творчості інших письменників, а також у можливості розвитку та розширення запропонованої типології нарративних стратегій.

**Структура роботи:** робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

Зокрема у *вступі* ми обґрунтовуємо актуальність дослідження, встановлюємо ключову мету та завдання, необхідні для її досягнення, висвітлюємо теоретико-наукову базу роботи, визначаємо новизну та практичне значення роботи для подальших досліджень.

*Перший розділ* — теоретичний — вміщує ключові засади нарративу в літературознавчому дискурсі, визначає місце й функції наратора під час формування твору та відокремлює головні особливості нарративного аналізу.

*Другий розділ* — теоретичний — висвітлює базову типологію нарративних стратегій, запропоновану українськими літературознавцями, а

також фіксує основні тенденції розвитку прийомів нарації в сучасних літературних творах.

*Третій розділ* — практичний — складається з аналізу базових наративних стратегій в романі А. Чеха. Крім того, у цій частині ми фіксуємо прояви найбільш поширених серед текстів доби постмодерну стратегій та наводимо власну типологізацію оповідацьких прийомів у романі «Хто ти такий?».

*Висновки* відображають результати, отримані у процесі виконання дипломного дослідження.

*Список використаної літератури* налічує 72 позиції.

**Зв'язок з науковою темою кафедри.** Тема нашого дослідження відповідає загальному напрямку наукових інтересів кафедри «Порубіжжя як феномен у художньому творі та в літературознавчій методології», адже досліджує специфіку використання застосування, розвитку та трансформації сучасних наративних стратегій як засобу впливу автора на аудиторію.

**Апробація роботи** відбулася під час презентації дослідження на Всеукраїнській науковій конференції «Дискурсивні практики в українській літературі (від давнини до сучасності)» в серії конференцій ІХ-ті Фащенко́вські читання (25 травня 2023 року, м. Одеса).



## РОЗДІЛ 1. НАРАТИВ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

### 1.1. Авторська розповідь як наукова проблема: історія та сучасність

Протягом останніх років українським літературознавцям вдалося переосмислити роль та специфіку авторської розповіді в художніх текстах, визначивши принципово нові особливості та можливості наратології як теорії розповіді. Однак погляд на природу художнього твору крізь призму наративності не є новим ані для українських, ані для закордонних дослідників.

Як правило, виникнення наратології як принципово нової науки датують кінцем 1960-х років. Себто часами, коли структуралістичні уявлення про мистецтво, а отже, й літературу, були переосмислені. І завдячувати цьому варто передусім працям Ж. Женетта, Дж. Прінса, В. Шміда та К. Бремона — дослідників, поруч із чиїми іменами, як правило, завжди видніється примітка про «першопрохідців» та «взірців» наративного дискурсу.

Цікаво, що до входження наратології в суто оповідний, літературний контекст її тривалий час досліджували в риториці та поетиці. І лише згодом роль та функції наратора розглянули в суто літературній царині — на прикладі романного тексту XIX-XX століть.

Утім, як це завжди буває із відносно новими напрямками досліджень, одноголосність літературного ком'юніті зникає вже на питанні дефініції самого поняття наративу. Тут варто згадати «Огляд наратології» американського дослідника Джералда Прінса, який спробував дати

відповідь: на чому ж взагалі можуть зійтися наратологи в контексті власної дисципліни [61, с.8]. Для Прінса було очевидно, що цим єднальним елементом не може бути об'єкт дослідження: частина його колег надавала перевагу суто вербальній розповіді, інші — репрезентації різноманітних подій. Одні наполягали на неодмінно послідовному викладенні подій у тексті, інші відстоювали необхідність підкріплення наративів реальним людським досвідом. А хтось і взагалі виступав проти чи не всіх висунутих ідей та пропозицій.

Власне, звідси — і абсолютно зрозуміла варіативність дефініцій наратології. Пов'язана вона, зокрема, і з так званим «нاراتологічним поворотом». За словами українського дослідника І. Папуши, цей поворот фактично є третьою фазою розвитку наратології, у межах якої вона проникає в інші — суміжні, а подекуди й не дуже — дисципліни, як-от теологія, соціологія, історія тощо. Ба більше, умовні «нові наратології» не обмежуються суто літературним дискурсом, залучаючи до своїх праць фемінізм, постколоніалізм, культурні студії [31, с. 30].

Єдиної, прийнятної усіма, дефініції наратології немає і серед українських дослідників. Скажімо, у літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Гром'яка наратологію пропонують розглядати як «помежівну» дисципліну між структуралізмом із його автономним художнім твором та рецептивною естетикою, що розчиняє твір у свідомості читача [68, с. 477].

Натомість укладач першого в історії українського літературознавства словника наратологічних термінів О. Ткачук пропонує відразу кілька визначень дисципліни, відповідно до різних концепцій своїх колег. Серед них — і визначення Ж. Женетта, який вважає наратологію «дослідженням наративу як вербального способу представлення часово орієнтованих ситуацій та подій» [52, с. 83].

Дослідниця Л. Мацевко-Бекерська, аналізуючи специфіку сучасних наратологічних досліджень, робить висновок, що для сучасної наратології характерна двояка орієнтація на об'єкт дослідження, а тому фактично синхронно і паралельно розвивають два напрями вивчення твору: фабульний та комунікативний. Перший сприймає текст доволі поверхнево — як послідовне викладення певних подій, певної історії. Натомість комунікативний напрям зосереджений на тексті, що виконує роль посередника в комунікації між автором та читачем [25, с. 28]. І саме другий, комунікативний напрям, цікавить нас у цій роботі.

Адже, звернімося знову до словника О. Ткачука [45, с. 73], головною одиницею наратології як дисципліни є наратив, тобто «розповідання». Тож наратологія фокусується саме на комунікативній складовій, незалежно від формулювання дефініцій. Із цим погоджується і К. Марчук, яка, аналізуючи наративні структури «Повісті врем'яних літ», наголошує, що людина має постійну потребу в спілкуванні. Утім під час самого процесу вона використовує не «випадкові» групи слів, а конкретні фрази, які здатні якомога точніше передати її позицію, думки чи погляди. Ці фрази і є повноцінними комунікативними одиницями, які несуть у собі певну інформацію. А ще — певне, задане адресантом цієї інформації, смислове та емоційне забарвлення. І завдяки цій насиченості згенерована комбінація слів перетворюється на структурний центр оповіді.

Власне, те саме, що в розмові, відбувається і в художніх творах. Різниця лише в тому, що адресант та адресат не стоять одне навпроти одного і не спілкуються в реальному часі. Натомість посередником у цій комунікації виступає твір, у якому автор, як творець певного повідомлення (історії), і здійснює «розповідання».

А тому І. Папуша абсолютно слушно зазначає: наратив є не лише об'єктом, а й актом, оскільки передбачає передачу інформації між людьми з різними цілями (інформування, розважання, привернення уваги,

пояснення чогось тощо) [32, с. 3]. Ба більше, наратив як ключова одиниця наратології може існувати не лише в тексті, а й в усному мовленні, музиці, кінематографі тощо. Якщо ж говорити про літературу, то оповідь може виражатися у різноманітних формах: від коротких оповідань до епосу, від міфів і народних казок до балад, романів та історій.

Однак значно цікавішою і вагомішою для нашої роботи є думка І. Папуші про те, що спосіб наратування відрізняється залежно від жанру. Цей комунікативний акт автора буде подаватися по-різному в, умовно, оповіданні та романі. Тобто спільним залишається сам факт розповіді певної історії, а ось способи її презентації різнитимуться. Найкраще це можна відстежити, трансформувавши розповідь з одного жанру в інший (скажімо, з ліричної поезії в роман), або з одного мистецтва в інше (з повістю у театральну виставу чи фільм). Які саме наративні стратегії більш притаманні саме романній формі — розглянемо у практичній частині нашої роботи.

Цікаво також розглянути наратив як модель світу: такий погляд пропонує дослідниця О. Капленко. Вона наголошує, що будь-який окремий наратив є своєрідною моделлю світу, адже в такому випадку «не існує жодної випадкової чи вербально оформленої думки, натомість кожна з цих думок має місце в уявній світобудові автора [19, с. 14]. Інакше кажучи, розповідаючи історію, автор прагне переконати своїх читачів у реальності чи бодай ймовірності описаних подій. Н. Мафтин у цьому контексті доповнює думку О. Капленко, припускаючи, що автор відокремлює зі свідомості «зовсім новий автономний світ», у якому історія перетворюється на інтригу. [24, с. 42]. А тому для того, аби передати цей досвід аудиторії, автор має не просто володіти інформацією, а відчувати її. З цього й виникає думка про наратив як «творчу індивідуальну модель світу в свідомості наратора».

Не менш цікавою є спроба К. Марчук порівняти наратив як модель світу зі звичайним житловим будинком. За такою аналогією фундаментом будівлі є об'єктивна реальність, тобто суспільні взаємовідносини і дотичні до них події. На думку дослідниці, обдумуючи пережиті в минулому події, автор трансформує їх у власний досвід, створюючи в такий спосіб реальність суб'єктивну. І кожна така індивідуальна історія — це цеглина в цілісному каркасі будинку. А ось дахом будови виступає історична реальність, де всі індивідуальні історії узагальнюються, систематизуються та перетворюються на одне ціле. Тому аналізуючи наратив як модель світу К. Марчук називає його своєрідним «щоденником» нашого життя.

Резюмуючи короткий аналіз базових теоретичних напрацювань дослідників за останні десятиліття, можемо зробити висновок, що аналіз авторської розповіді ще доволі далекий від якогось систематизованої та прийнятної усіма системи. Однак, навіть попри розбіжності в теоретичних підходах, у сухому залишку ми отримуємо два основних визначення наратології. У першому, більш вужчому, розумінні цього терміну ми маємо на увазі розвиток оповідної теорії, а в другому, відповідно, широкому розумінні, — сукупність всіх теорій розповідного процесу.

Дослідниця Н. Римар впевнена, що в різних випадках нам доведеться звертатися до обох трактувань наратології. Та водночас вона наголошує на важливості розуміння ключових категорій дисципліни, сформованих на основі аналізу низки праць українських та закордонних літературознавців.

До таких категорій Римар, зокрема, відносить *функцію* (сюжетну одиницю, пов'язану з іншими елементами твору), *індекс* (згідно з Р. Бартом, певну ознаку, що допомагає нам розкрити характер персонажа), *послідовність* (групу функцій, які формують логіку дій та вчинків персонажів), *персонажів* (суб'єкти всієї розповіді), *розповідну роль* (її втілює своїми діями сам персонаж), *наративні фігури* (за теорією Ж. Женетта, їх типологія будується на часових поняттях), *часову структуру*,

*модальність* (момент детального викладу подій) та *кут зору* або ж *фокалізацію* (сукупність кількох поглядів всередині твору, їх багатоголосся) [36, с. 130-131].

## 1.2. Роль та місце наратора у формуванні твору

На основі попереднього аналізу стає очевидним, що одну з ключових ролей у художньому тексті відіграє саме наратор — той, кому автор «доручив» вести розповідь історії. Цим наратором не завжди і не обов'язково виступає сам автор, адже оповідь може йти як від нього, так і від повністю вигаданого персонажа чи третьої особи. Проте саме наратор, яку б форму він не обрав, керує розкриттям твору, визначаючи всі деталі розповіді: від характеру її ведення, до темпу, деталізованості тощо.

Водночас, як зазначає С. Бук, саме від співвідношення автора та наратора залежить той самий характер твору та спосіб, якому біографічний автор надає перевагу для розкриття змісту [9, с. 63]. Так автор може не мати нічого спільного з наратором, крім того, що вигдав його. Або ж навпаки: наратор може бути інструментом, «провідником» для висловлення ключових поглядів і переконань автора. Бук називає наратора «маскою автора», яка з одного боку є повністю автономною одиницею, а з іншого — прямо залежить від стратегії, обраної письменником.

Варто також зазначити, що українські літературознавці сходяться на думці про виокремлення двох основних типів наратора: оповідача та розповідача. Оповідач — це наратор, який веде оповідь від першої особи. Тоді як розповідач — це насамперед про погляд наратора на персонажів і події, що відбуваються в творі.

Розповідач можемо бути активним учасником (співучасником) подій або ж бути віддаленим від героїв тексту та сюжетних перипетій. У такому випадку «видимість» наратора-розповідача може залежати від кількох факторів. Зокрема, чи називає автор свого розповідача, наскільки явним є його «я» граматично та чи достатньо чіткою є його характеристика. С. Бук наголошує, що автор може прямо не називати розповідача, однак читач все одно матиме певне уявлення, щодо його статі, віку, поглядів, характеру. Це

стає зрозумілим із самої розповіді. І, на відміну від оповідача, граматичною формою розповідача є третя особа [9, с. 65].

Щоправда, в українському літературознавстві також була спроба замінити (або ж розширити) поняття наратора суміжним визначенням. Так А. Ткаченко, аналізуючи розвиток родів і жанрів, пропонував запровадити термін «носій вкладу», чиї функції доволі наближені до функцій наратора. Однак це поняття не набуло популярності в наратології, тож і ми в цій роботі надаватимемо перевагу загальноприйнятому терміну «натор» і його варіаціями — оповідач та розповідач.

Власне, незалежно від того, який тип розповіді обирає автор, він все одно залишатиметься у тісних стосунках зі своїм наратором. Такої думки притримується і М. Легкий, наголошуючи, що наратор є абсолютно «фіктивною та вигаданою автором особою, похідною від його свідомості [23, с. 10].

Окремо варто звернути увагу на позицію В. Шміда, який стверджує, що наратор завжди отримує від автора певні антропоморфні риси мови та мислення. Дослідник також запевняє, що саме суб'єктність наратора: «Наратор може бути практично невловимим, зливатися з автором, але він завжди залишатиметься суб'єктом, наділеним більш або менш точними поглядами» [65, с. 38]. І саме ці погляди, на думку Шміда, впливають на вибір тих чи інших сюжетних елементів історії.

Зрештою, звертаючись до вже відомого нам «Наратологічного словника», можемо погодитися із зазначеним там твердженням, що «наратор — це той, хто розповідає в тексті» [70, с. 83]. Погодившись із цією думкою, слід розглянути також функціональний статус наратора в тексті.

Відповідне дослідження провела Л. Мацевко-Бекерська, виокремивши кілька головних функцій наратора:

- асиміляція комплексу підказок авторського дискурсу в читацький;



- забезпечення «центру порозуміння» в опозиції між адресатом і реципієнтом;
- визначення меж фікційності художнього простору;
- встановлення рівня читацької самостійності та відповідальності [26, с. 52].

Пропонуючи таку концепцію функцій наратора, дослідниця прямо натякає на взаємозв'язок між авторським дискурсом та читацьким сприйняттям. А посередником у цьому зв'язку виступає саме наратор.

Визначившись із базовим набором наративних функцій, нам слід також дослідити типи наратора у структурі твору. Українські та західні літературознавці пропонують безліч авторських типологій, які загалом, як зазначає Н. Римар [36, с. 25] окреслюють приблизно те саме. Фундаментальними у цьому контексті є поділ на дієгезис та екзегезис, про які писав ще В. Шмід [65]. У першому випадку наратор веде оповідь про самого себе, тоді як недієгетичний оповідач розповідає про інших об'єктів та персонажів.

Цю дуальну, абсолютно базову, типологію розширили українські літературознавці (зокрема, вже згадані І. Папуша, Л. Мацевко-Бекерська, О. Ткачук та інші), виділивши на основі класифікації Ж. Женетта такі наративні різновиди:

- гомодієгетичний наратор (той, що функціонує всередині тексту і виступає безпосереднім учасником описаних подій, оповідь від першої особи);
- гетеродієгетичний наратор (присутній у художньому світі, але дистанціюється від подій, виконуючи роль стороннього спостерігача, продовжуючи при цьому вести оповідь);
- екстрадієгетичний наратор (фактично виступає коментатором подій, дозволяє собі власні роздуми, але так само не присутній в самому художньому творі, тож оповідь — від третьої особи).

Зазначимо, що незалежно від того, якого саме типу наратор стає об'єктом нашого дослідження, він все одно залишається особою суто фіктивною, яку створив біографічний автор тексту.

Так само дослідники пропонують послуговуватися двома ключовими формами наративу: я-нарація (наратор у першій особі) та об'єктивний показ (наратор у третій особі). Крім того, дослідники вводять поняття «позиції олімпійця» для ситуацій, коли автор обирає оповідь від третьої особи, але ділиться ситуаціями, колізіями, в яких він присутній як персонаж.

І я-нарація, і об'єктивний показ — це результат авторського вибору, що безпосередньо впливає на специфіку викладу історії та сприйняття її читачем [43, с. 256]. Окремої уваги в цьому питанні заслуговують дискусії щодо ототожнення наратора та персонаж під час оповіді в форматі я-нарації.

Наприклад, Р. Брат виступав за сприйняття таких форм авторської присутності за одну особу, тоді як В. Шмід заперечував таке ототожнення, пропонуючи відокремлювати персонажа-наратора (очевидця) та особу-персонажа (героя подій). Тож одностайної думки в цьому питанні немає.

Натомість Ж. Женет, який був твердо переконаний, що в будь-якому творі оповідь веде саме автор (але не обов'язково від свого імені), виокремлював власні типи нараторів. Це імпліцитний наратор (прихований), який фіксує події, та експліцитний наратор (очевидний), який веде оповідь від першої особи, будучи одним із учасників подій. [52, с. 60–281]. Такий варіант типології також буде використаний нами в теоретичній частині, утім фокусуватися ми будемо саме на імпліцитному нараторі.

Для такого типу наративу, що характерний роману Артема Чеха «Хто ти такий?», властиві наступні прийоми:

- підбір елементів (героїв, подій, вчинків, письменницьких технік) як наративного матеріалу;
- конкретизація вибраних елементів;

- композиція оповідного тексту;
- мовна презентація композиційних елементів та їх оцінка;
- роздуми, міркування та коментарі наратора [65, с. 39].

Тобто прихований наратор, імпліцитний формат зображення історії, є своєрідним конструктом, що відіграє фундаментальну функцію в тексті. Тоді як наратор очевидний — це вже повністю факультативний прийом, що завжди будуватиметься над імпліцитним наратором.

Також можемо звернути увагу на типологію наратора, запропоновану Н. Фрідманом: авторське всезнайство (з продуктивним використанням першої особи); нейтральне всезнайство (авторське невтручання з використанням третьої особи), нараторочевидець, наратор-персонаж, колективний наратор, одиничний наратор, драматичний наратор та наратор-ракурс [18, с. 12].

Важливою також є типологія Ш. Рімон-Канен, заснована на основі праць та досліджень Ж. Женетта. Дослідниця пропонує розрізняти наратора за такими показниками:

- рівень нарації, до якого належить наратор;
- участь у нарахованих сюжетних подіях;
- ступінь усвідомлення своєї функції в тексті [63].

Аналізуючи тип наратора, окрему увагу також слід звертати й на образ автора (внутрішнього, іманентного, абстрактного), який прямо чи опосередковано може впливати (і, як правило, впливає) на образ наратор, виступаючи «координатором» розповіді. Однак, як зазначає В. Качмар, між внутрішнім автором та наратором виникає різна наративна дистанція: власна позиція автора може збігатися з поглядом наратора, а може бути абсолютно протилежною. Тож читачеві доводиться реконструювати авторський образ, зважаючи на систему наративних рівнів, сюжет та композицію твору.

І наостанок мусимо згадати типологію наратора, запропоновану В. Шмідом як результат узагальнення типологій колег-нараторологів. Отже, Шмід пропонує визначати тип наратора на основі базових критеріїв оповідності:

- за способом зображення (експліцитний та імпліцитний);
- за дієгетичністю (дієгетичний та недієгетичний);
- за ступенем обрамлення (первинний, вторинний, третинний);
- за ступенем виявлення в творі (сильно виявлений та слабо виявлений);
- за особовою ознакою (особовий та безособовий);
- за антропоморфністю (антропоморфний та неантропоморфний);
- за гомогенністю (цілісний та розсіяний);
- за вираженням оцінки (об'єктивний та суб'єктивний);
- за рівнем інформованості (всезнаючий та обмежений у знаннях);
- за просторовою присутністю (всюдисущий та обмежений у просторі);
- за інтроспекцією (розташований всередині та ззовні);
- за професійністю (професійний та непрофесійний);
- за надійністю (надійний та ненадійний).

Ця типологія є найбільш універсальною та повною, адже містить в собі підходи цілої групи дослідників-нараторологів. А тому в нашому дослідженні вона обійматиме місце базової, ключової під час аналізу наратора в романі «Хто ти такий?». Також ми сприйматимемо наратора та, відповідно, його стратегії оповіді, як явище суто фікційне, адже йдеться про літературний світ.

Не менш важливим вважаємо й необхідність у практичній частині нашої роботи дослідити зв'язок наратора та внутрішнього автра з автором

біографічним, оскільки роман Артема Чеха є автобіографічним, хай навіть і написаним з позиції третьої особи.

### **1.3. Особливості нарративного аналізу художнього тексту**

Наративний аналіз тексту в сучасних літературознавчих студіях прийнято трактувати як сукупність методик, націлених на ідентифікацію універсальних елементів оповіді, виявлення глибинних структур оповіді та визначення їх співвідношення зі структурами поверхневими [7, с. 18-21].

Водночас О. Селіванова називає наративний аналіз комплексом методик, ключовим завданням яких є визначення структури художніх текстів та їх співвідношення з поверхневими структурами дискурсу [41, с. 536].

А за визначенням О. Леонтович, наративний аналіз – це «якісний метод дослідження, що спрямований на інтерпретацію розповіді й приділяє особливу увагу часовій послідовності, яку встановлюють люди як оповідачі про своє життя та оточуючі події» [8, с. 92].

Так чи інакше, стає очевидним, що наративний аналіз художнього тексту, незалежно від його форми та жанру, — це комплекс дій та інструментів. Нашу думку підтверджує і К. Ріссман, пропонуючи чотири моделі наративного аналізу, кожна з яких спрямована на аналіз різних аспектів наративу.

Зокрема, те, про що йдеться у творі, К. Ріссман пропонує досліджувати шляхом базового, тематичного аналізу. Те, як ведеться розповідь, — за допомогою структурного аналізу художнього твору. Вивчення діалогу оповідача та слухача дослідниця радить здійснювати через інтеракційний аналіз, а досліджувати безпосередньо наратив як дію та процес — інструментами аналізу перформативного [62, с. 1-7].

Крім того, виділяють два ключових підходи для аналізу наративу:

- синтагматичний (базується на дослідженнях В. Проппа та складається з вивчення послідовності розвитку наративного сюжету з фокусом на послідовність дій, подій, тем і мотивів персонажів);
- парадигматичний (ґрунтується на працях К. Леві-Строса та передбачає дослідження стилістичних засобів, що слугують оформленням наративу і «прагматичних рис соціального та культурного контексту дискурсу» [14, с. 431].

Безсумнівно, ключовою фігурою під час наративного аналізу є саме наратор, його тип, функції, особливості та специфіка, про що ми вже згадали в попередній частині. Поза тим, не менш цікавою є пропозиція вважати предметом наративного аналізу «розказану історію» — з точки зору способів упорядкування авторського досвіду в ланцюжку подій. У такому випадку, на переконання І. Бехта, інтерпретація, згадана в праці О. Леонтович, є неминучою, адже цей метод підштовхує нас аналізувати не стільки зміст, як досвід. Зрештою, переконаний І. Бехт, наративи є репрезентацією.

Утім маємо також констатувати, що ключовою проблемою наративного аналізу є те, що він існує у різних методологічних варіантах, кожен із яких різниться за більшою чи меншою формалізацією дедуктивної чи індуктивної процедури [56, с. 172]. Говорячи про дедуктивні варіанти, ми маємо на увазі певні набори правил і алгоритмів, задіяні для пояснення значення тексту. Натомість індуктивні варіанти аналізу концентруються на ідентифікації контекстно-залежних одиниць тексту та реконструкцію структури, а також впливу історії. При цьому, як зазначають дослідники, «більшість наративних методів завжди інтуїтивні, у них використовуються терміни та підходи, визначені безпосереднім дослідником» [51, с. 179].

Очевидно, що аналізуючи тактику наратора та наративні стратегії в художньому творі, зокрема романі, ми будемо робити це паралельно із розгортанням сюжету та так званої сюжетної арки. Важливою в цьому контексті є пропозиція Дж. Харта виділяти в історії опорні точки: складні ситуації, перепони, кульмінацію; і фази: розвиток дії, кризу, конфлікт, розв'язку [54, с. 34]. А тому в межах нашого наративного аналізу є сенс зосередити особливу увагу на таких стадіях сюжету:

- експозиція (уявлення персонажів, позначення обставин місця, часу подій);
- зав'язка (визначення основного конфлікту та інтриги, «запуск» історії та «злам» експозиції);
- розвиток дії (послідовність подій, у межах якої розкриваються персонажі, наростає та спадає напруга);
- кульмінація (найвища точка напруги, після якої має вирішитися ключовий сюжетний конфлікт);
- розв'язка (вирішення ключового конфлікту та його наслідки).

Очевидно, що під час наративного аналізу перед нами не стоятиме мета відшукати межі кожної з цих стадій та поділити роман на конкретні фрагменти. Натомість ми можемо зважати на перехід від однієї стадії до іншої, аби відстежувати зміни наративних стратегій, до яких вдаватиметься наратор задля проведення нас (читачів) від експозиції до розв'язки.

Також не менш важливим під час наратологічного аналізу є час (нاراتивна темпоральність), яку Дж. Брунер називає «однією з найважливіших властивостей оповідних творів» [56, с. 37]. Тут доцільно звернутися до дослідження часової категорії наративу, запропонованого Ж. Женеттом. Дослідник виділяє три складові: порядок, тривалість і частотність.

Пишучи про порядок, Ж. Женетт виділяє «ахроніми» (послідовний виклад подій) та «анахронізми» (дисонанс між дієгетичною та оповідною

послідовностями). Останні бувають двох видів: аналепсис (погляд в минуле, звернення до подій, які вже відбулися, флешбек) та пролепсис (погляд, навпаки, в майбутнє).

Тривалість, на думку дослідника, відповідає за пропорцію між довжиною розповіді і тривалістю історії (себто співвідношення дискурсивного і наративного часів). А частотність вчений пов'язує з повторюваністю або «щільністю» ідентичних подій.

Така класифікація є базовою, але також дозволяє відстежити поведінку наратора та стратегії, використані для побудови сюжету. Особливо чітко це можна виявити, скориставшись типологією наративного темпу М. Баля, який виділяє п'ять різновидів «часової нарації»:

- еліпсис (навмисне упущення деталей, скорочення);
  - узагальнення (підсумовування, компресія);
  - сцена (детальний опис події, імітація реальності);
  - уповільнення (навмисне розтягнення тривалості події);
  - пауза (зупинка подій задля фокусування на роздумах наратора)
- [49, с. 147].

Усі ці прийоми виконують різні комунікативні завдання і залежать від ідеї, яку закладає автор твору. Так само важливими під час наративного аналізу є й персонажі, створені автором. Такі критерії, як вік, стать, характер, мотиви, звички теж можуть бути частиною наративної стратегії. Особливо, якщо зважати, хто саме дає характеристику окремому персонажу.

Також додамо, що невід'ємно від час існує і простір, фіктивне місце (або місця), в яких відбуваються події художнього твору. Тут доречно згадати праці В. Мусій та її дослідження гетеротопії в сучасній українській літературі [28].



Себто місць, які особливим чином співвідносять з іншими, припиняючи, нейтралізуючи чи перевертаючи всю сукупність стосунків у творі. І ось це «перевертання», зазначає Мусій, якраз і дозволяє сфокусувати увагу та суб'єктивному сприйнятті і простору, і реальності загалом героєм художнього твору і безпосередньо наратором. А отже, під час наративного аналізу ми можемо відстежувати ці «особливі» для наратора місця й те, як їхня присутність впливає на зміну наративних стратегій.

Зрештою, важливою складовою наративного аналізу є дослідження конфліктів у творі [18, с. 27]. Сучасні українські дослідники виокремлюють такі їх різновиди:

- герой проти самого себе (внутрішній конфлікт, що передбачає психологічні протиріччя всередині одного персонажа);
- герой проти героя (наявність двох або більше антагоністів);
- герой проти суспільства (протистояння персонажа і соціальних структур);
- герой проти обставин (протистояння персонажа і суспільного чи природного «ворога»);
- конфлікт систем (протистояння ідеологій, світоглядів).

Доцільно додати, що твір (а особливо, романна форма) може містити не один конфлікт, але так чи інакше всі вони будуть «обертатися» довкола головного конфлікту. Тож у цьому питанні, як і з іншими наративними категоріями, слід говорити про цілісну систему, що працює на наратора.

Отже, можемо констатувати, що літературознавці пропонують низку підходів до наративного аналізу, а отже — стільки ж інструментів, кожен із яких може бути задіяний під час нашого практичного аналізу роману «Хто ти такий?». Ключовим є те, що наратор існує не поза часом та простором, а в конкретному хронотопі, стикається з конкретними конфліктами і рухається доволі чіткою сюжетною аркою. Тож нашим завданням буде визначити, як саме йому вдається подолати цей шлях.

## РОЗДІЛ 2. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ АВТОРСЬКОЇ ІНТЕНЦІЇ: ТИПОЛОГІЯ, СПЕЦИФІКА ТА РІЗНОВИДИ

### 2.1 Базові наративні стратегії художньої розповіді

Те, якими методами та інструментами біографічний автор втілює в тексті думки автора іманентного (внутрішнього) та його персонажів, у сучасному літературознавчому дискурсі прийнято вважати наративними стратегіями твору. Цей термін сучасні дослідники трактують як «сукупність наративних процедур та засобів», які використовує автор для реалізації своїх цілей у репрезентації наративу». [70, с. 79].

Фактично йдеться про авторський підхід, вибір в організації певних подій, конфліктів, сюжетних поворотів та діалогів, які в своїй єдності дозволяють сформувати цілісний художній текст. Як зазначає українська дослідниця Мацевко-Бекерська Л., будь-яка задіяна автором наративна стратегія самою своєю присутністю встановлює певні «правила гри» між автором та читачем [25, с. 15]. Інакше кажучи, наративні стратегії дозволяють автору спрямовувати читача «правильним» шляхом сприйняття та трактування тексту.

Щоправда, одностайної думки щодо завжди навмисної побудови таких стратегій, серед дослідників немає. Зокрема, фінська літературознавиця К. Еконен так уточнює характер наративної стратегії: «Під поняттям стратегії я позначаю діяльність, що має певну мету, але не обов'язково є усвідомленою» [49, с. 16].

Українські та західні дослідники сходяться на думці, що наративна стратегія акумулює в собі насамперед знання автора та забезпечує відтворення кожного наступного етапу подієвості. У певному розумінні наративну стратегію можна також назвати наративною технікою —

елементом конструювання тексту та інструментом планування його нарративного типу.

За словами Н. Римар, одну з ключових функцій в побудові та визначенні нарративної стратегії відіграє фокалізація — «точка зору», спрямована у просторову, ідеологічну, мовленнєву площину [36, с. 30]. У своїй дисертаційній роботі дослідниця сформулювала список «базових» варіацій нарративних стратегій, виокремивши такі: комунікативна, подієва, часова, фікціональна, естетична та метанаративна. Пропонуємо коротко розглянути кожен з них, аби закласти цю типологію у фундамент практичної частини нашої роботи.

Отже, *комунікативну* нарративну стратегію дослідники називають фундаментальною для аналізу більшості, якщо не всіх, літературних творів. У цьому випадку йдеться передусім про концепти авторської позиції та мовленнєву поведінку героїв твору. Водночас слід зауважити, що комунікативна структура тексту, як правило, дуальна та складається з комунікації автора та мовлення наратора.

Аналізуючи цю стратегію, будемо звертатися до концепції В. Шміда, який «розклав» комунікативну модель на декілька рівнів. Перший — рівень суто літературного твору, в якому спілкування відбувається між абстрактними автором та читачем. Другий — рівень описаного світу (спілкування між вигаданим наратором і вигаданим читачем — наратором). І третій — рівень світу розповідання, у якому спілкування відбувається між персонажами твору [64].

*Подієва* нарративна стратегія є прямим відображенням однієї з головних особливостей нарративного дискурсу, де будь-який факт здобуває подієвий статус. Доцільним у цьому контексті буде згадати тезу Ж. Женетта: «розповідь і розповідний дискурс існують, допоки вони розповідають певну історію. Якщо ж цієї історії не стане, дискурс не буде розповідним [53, с. 62].

Водночас В. Шмід висуває перелік умов, яким має відповідати така подієвість: фактуальність (подія неодмінно має відбутися в межах літературного, себто фікційного, світу), реальність (подія повинна відбутися до того, як завершиться наративний акт) та градація розповіді (релевантність змін, непередбачуваність, консуктивність, незворотність та неповторюваність).

Описуючи *часову* стратегію мусимо пам'ятати, що художній твір існує у фікційному (вигаданому) світі, який втілюється через певний хронотоп. Автор, наратор і читач локалізовані не лише в часі, а й у просторі [3, с. 207]. Фактично часова стратегія відіграє роль основи всіх наративних текстів, а будь-яка подія може піддаватися аналізу саме через часовий полюс твору.

П. Рікер і взагалі переконує, що в художньому тексті існує зовсім новий тип часу — наративний, себто такий, що формується під час оповіді на основі сукупності всіх подій [37]. Тут доцільно знову звернутися до Ж. Женетта, який у своїй часовій моделі логіки розповіді виділяє два типи оповіді: пролепсис (випереджає події, забігаючи наперед) і аналепсис (повертається назад). У творі ці типи оповіді можуть комбінуватися.

Крім того, Ж. Женетт переконаний, що темп оповіді наратора ніколи не співпадає з реальним темпом, у якому розгорталися події. А тому, застосовуючи часову наративну стратегію, наратор може вдаватися до резюмування («стрибок» у часі, впродовж якого відбуваються вагомні зміни в житті персонажів), дескриптивної паузи (оповідь гальмується заради детального опису пейзажів, атмосфери тощо) та сцени (розгортання подій та темп діалогів максимально наближені до реальних) [53, с. 89]. Комбінування цих «часових тактик» простежується і під час аналізу вибраного нами роману.

*Фікціональна* наративна стратегія втілюється у самій сутності літературного твору — фіктивності, ірреальності. А отже, світ, у якому діють персонажі та наратор — несправжній.

*Естетична* наративна стратегія втілюється через естетичне сприйняття художнього твору разом із його формальною та змістовою складниками. Як правило, носієм цієї естетичної складової є передусім автор художнього твору, який вибудовує і оповідний процес, і самого наратора. А отже, саме на автора лягає відповідальність за таку побудову тексту, таку манеру оповіді, яка б могла зацікавити й «втримати» реципієнта.

За допомогою *метанаративної* стратегії наратор, використовуючи описові та оціночні судження, дає певну характеристику подіям та героям, про яких сам і розповідає. Це так званий «дискурс про дискурс», у якому наратор вдається до самокоментування.

Очевидно, що описані наративні стратегії є суто базовими і назвати цей перелік повним або остаточним неможливо. Натомість ми сформуваємо «стратегічний кістяк», який дозволить відстежувати прояви наративних стратегій інших рівнів, які все одно, так чи інакше, спираються на описані вище компоненти.

Крім того, маємо підкреслити, що під наративними стратегіями, зважаючи на проаналізовані дефініції та типології, у своїй роботі ми розумітимемо авторську стратегію вибору та комбінування техніки, способів формування оповіді задля досягнення певного художнього ефекту.

## 2.2. Трансформація базових наративних стратегій у літературних текстах постмодерну

Оскільки наративні стратегії фактично є авторським (індивідуальним, суб'єктивним) вибором, стає зрозумілим, що їх повноцінної, чіткої типології не лише не існує, а й не може існувати взагалі. А тому будь-який літературний твір має розглядатися як простір існування унікальних наративних стратегій, які, хоч і увібрали в себе поверхневі ознаки базових, але відрізняються за своїм наповненням та спрямуванням.

Аби переконатися в цьому, пропонуємо розглянути декілька прикладів наративних стратегій, виокремлених українськими літературознавцями в межах своїх досліджень, та проаналізувати їх природу та специфіку.

Зокрема дослідниця О. Вещикова, працюючи з наративними стратегіями містичного в художніх творах, обґрунтувала *інтертекстуальну наративну стратегію*, що базується на співвідношенні досвіду наратора та реципієнта. Літературознавиця переконує, що автор може маніпулювати читацькою рецепцією через конкретні текстові сигнали та підштовхувати нарататора до пошуку нових способі прочитання. Йдеться про створення своєї альтернативи, коли читач має вибір: продовжити знайомство з твором, не відриваючись від тексту, або перервати сприймання, звернутися до протексту (згаданого наратором прямо або натяком) та «інтерпретувати фрагмент відповідно до джерела й авторської інтенції» [11, с. 140].

На думку О. Вещикової, ця стратегія має потужний потенціал, ступінь якого залежить від маркованості інтертекстом: «експліцитно марковані інтертекстами та інтермедіатами (особливо такий їхній різновид, як цитатність) обов'язково привернуть увагу реципієнта, а от впливовий

потенціал імпліцитних є потужнішим, оскільки читач отримує задоволення від власної проникливості» [11, с. 145].

Про це також пише І. Томбулатова, аналізуючи інтертекстуальний вимір оповідання «Tender Is The Day» письменника Андрія Любки. Дослідниця наголошує, що інтертекстуальні перетини сучасної української літератури з іншими літературами світу є не винятковим, а доволі поширеним явищем. Ба більше, «ключі» для пошуку цих «авторських натяків» можуть розташовуватися не лише в глибині твору, а й на умовній поверхні — у назві, іменах головних персонажів, копіюванні стилістики протексту [44, с. 75-77]. Водночас І. Томбулатова запевняє, що інтертекстуальність в художній літературі не є явищем негативним, адже за своєю природою це не наслідування чи пародіювання, а фактично діалог між текстами.

О. Вещикова із цим погоджується, додаючи, що використання такої наративної стратегії має й своєрідну надмету: виховати «зразкового» читача з відповідним рівнем літературної обізнаності та ерудиції. Тобто реципієнта, який здатний виявити ці інтертекстеми, знати про згаданий протекст і адекватно інтерпретувати авторську установку.

Окремо дослідниця виділяє автоінтертекстуальність, що, на її думку, має великий сугестивний потенціал та може слугувати інструментом пошуку «свого» читача. За словами О. Вещикової, найчастіше автори залишаються «посилання» та прецедентні тексти, закорінені у свідомість читача на рівні культурного коду (міфологія, біблійні тексти, твори Т. Шевченка, Г. Сковороди, Г. Квітки-Основ'яненка тощо).

Безперечно, така наративна стратегія не є новою для авторів, але є принципово новою в межах роботи літературознавиці. Це вкотре доводить багатогранність та варіативність наративних стратегій, а отже, підштовхує нас до думки, що в романі А. Чеха можуть присутні свої, у чомусь унікальні, стратегії.

Ще одна наративна стратегія, виокремлена О. Вещиковою, — *множинність читацьких інтерпретацій*. Як і в попередньому випадку, ця стратегія орієнтована на читача, готового вийти за межі звичайного прочитання. Адже автор за допомогою різних інструментів (композиційних, лексичних, метатексту, незавершеності тощо) створює простір для можливості інтерпретувати текст одночасно з кількох ракурсів, декодувати послання наратора та вибрати той варіант, який, на його думку, найкраще визначає текст [11].

Ще однією провідною наративної стратегії в постмодерністських текстах є *авторська маска*. Як зазначає І. Тиха у своїй статті «Авторська маска як наративна стратегія літератури постмодернізму», сучасний художній твір завжди спрямований на реципієнта, який піддається впливу співгри — процесу творення ілюзій та варіативності тлумачення твору.

Поширеним елементом такої «гри» з читачем є штучне створення образу автора в творі — так звана «авторська маска». Цікаво, що така наративна стратегія може спровокувати навмисний оповідальний хаос, плутати читача чи навіть насміхатися з нього. Однак подекуди авторська маска здатна, навпаки, впорядкувати текст, у якому відсутній авторський образ, допомогти читачеві подолати сюжетну арку.

Ба більше, сучасні наративні стратегії торкаються не лише діалогу оповідача та наратора, а й творів загалом. Скажімо, літературознавець О. Астаф'єв однією з ключових стратегій сучасної масової літератури називає *«трансформацію класичного тексту»*, маючи на увазі його спрощення, примітивізацію [1, с. 5-7].

Але такий підхід не слід розглядати як «знущення» над авторитетними творами. Навпаки, дослідник припускає, що в такий спосіб наратор перетворює елітарну літературу на масову, більш доступну та зрозумілу. А отже, повертає класичні твори до сучасного життя, надаючи їм шанс на нові прочитання й трактування.



Так само вже згадана О. Вещикова, аналізуючи роман «Білий попіл» Іларіона Павлюка, виокремлює ще дві, абсолютно далекі від базових, наративні стратегії. Одна з них — *стратегія ненадійного наратора*, коли між змістом оповіді наратора і властивостями фікційного світу простежується невідповідність. Це втілюється через надання читачеві викривлених даних, неповних суджень або лише частково правильних інтерпретацій.

Або ж *стратегія провокування читацького вагання*, що втілюється в романі через формування сумнівів щодо характеру художньої умовності зображуваних подій: читач сумнівається, вагається між двома варіантами інтерпретації сказаного наратором.

Ці приклади доводять, що аналіз наративних стратегій в художньому творі не може обмежуватися суто дослідженням взаємодії наратора з часом, простором чи подіями. У сучасній літературі на наратора очікує цілий пласт стратегій, вагома частина з яких потребує вивчення, класифікації та осмислення. До того ж не всі наративні стратегії можуть бути очевидними та «зчитуватися» реципієнтом. І це також абсолютно прийнятно, адже головна мета реалізації цих стратегій — досягти мети наратора, а не розкритися перед читачем.

### РОЗДІЛ 3. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ РОМАНУ АРТЕМА ЧЕХА: БАЗОВІ, ПОСТМОДЕРНІ, УНІКАЛЬНІ

Артем Чех (він же — Артем Чередник) — сучасний український письменник, який розпочав свою творчу діяльність у 2004 році, а вже за два роки дебютував із молодіжним романом «Цього ви не знайдете в Яндексі». Відторі автор видав ще низку книжок, однак справжню популярність та впізнаваність Чех здобув завдяки збірці документальних оповідань «Точка нуль» — фактично щоденнику, сформованому письменником під час участі в першій фазі російсько-української війни.

Через два роки після цього, у 2019-му, полиці українських книгарень поповнилися збіркою оповідь «Район Д», в якій Артем Чех описав рідні Черкаси та мікрорайон, в якому він — як біографічний автор — виріс та сформувався. А разом із тим — людей, які вплинули на його становлення. Примітно, що цю книгу Чех почав писати задовго до служби, продовжив фактично в окопі, паралельно занотовуючи основу майбутньої «Точки нуль», а видав — після повернення до цивільного життя.

Книга «Хто ти такий?» стала першим «серйозним» романом у творчості Чеха і, як і попередні дві, є автобіографічною та базується на спогадах із дитинства та підліткових років письменника.

У центрі сюжету — школяр Тимофій, його родина (мама Ольга, бабуся Ліда) та ветеран-афганець Фелікс, що з'явився фактично нізвідки, ставши бойфрендом бабусі та оселившись в їхній квартирі. Уся подальша історія — це свідчення становлення та дорослішання Тимофія (себто Артема Чеха) та розвитку стосунків із самопроголошеним «дідусем». І хоча автор роману задумував його як «книгу про Фелікса», визнати ветерана, що страждає на ПТСР, головним персонажем доволі складно. Як, власне, і Тимофія. Ймовірно, ключовим героєм роману є час, який змінює і родину

школяра, і самого Фелікса, періодично зближаючи та відштовхуючи їх одне від одного.

### **3.1. Втілення базових наративних стратегій в романі «Хто ти такий?»**

Досліджуючи базові, фундаментальні наративні стратегії обраного роману, пропонуємо дотримуватися переліку, виокремленого українською дослідницею Н. Римар, що передбачає аналіз комунікативних, подієвих, часових, фікціональних, естетичних та метанаративних прийомів.

Водночас мусимо наголосити, що втілення тієї чи іншої наративної стратегії не буде ідентичним для будь-яких двох чи більше творів: в усіх випадках йдеться про абсолютно індивідуальний та унікальний підхід оповідача до поширення своєї історії.

#### **3.1.1. Комунікативна стратегія**

Спочатку, під час поверхневого знайомства, наратора в романі «Хто ти такий?» кортить назвати саме імпліцитним (прихованим). Адже оповідь ведеться від третьої особи, хоча й навіть читач, далекий від літературознавчих термінів, з легкістю зможе відчувати повсюдну авторську присутність.

Фактично так і є, утім не менш цікавим є той факт, що в першому варіанті рукопису роману «Хто ти такий?» наратор був очевидним, експліцитним, гомодієгетичним. Інакше кажучи, першу половину роману Чех написав від першої особи. Однак згодом відмовився від цієї моделі та переписав текст заново, виступивши цього разу відстороненим оповідачем власної, автобіографічної, історії. Про це автор, зокрема, зазначив під час

літературного фестивалю Meridian Czernowitz 2023 в розмові з Олександром Михедом.

Вочевидь, переходу від першої до третьої особи передували сумніви та вагання біографічного автора: як розповісти історію так, аби вона була якомога більш точною, повною, деталізованою й трохи менш суб'єктивною. Зрозуміло, що формат оповіді від першої особи міг дещо обмежувати Чеха, натомість відстороненість наратора надала йому певної всюдисущності. У такому форматі оповідач може не вдаватися до припущень чи здогадок, а натомість дозволяє собі роздуми, ліричні відступи, подекуди надмірну описовість.

Мова наратора доволі проста та зрозуміла: він не вдається до ускладнених синтаксичних конструкцій, непотрібної термінології чи філософських роздумів. Навпаки, намагається бути «ближчим» до своїх персонажів, періодично використовуючи такий самий сленг чи таку саму нецензурну лексику. Утім маємо наголосити, що діалоги персонажів не є ключовим елементом оповіді, радше доповненням.

Наратор виділяє для них окремі репліки, інколи — короткі, не надто довготривалі діалоги, але ніколи не доручає власне оповідь. А тому комунікація між героями роману є радше декорацією, інструментом, що дозволяє зафіксувати читача на відмітці «тут і зараз», додати певної жвавості, допомогти розкрити той чи інший образ, але не більше.

Попри це, навіть ті нечасті репліки є доволі показовими для формування портретів дійових осіб. Скажімо, образ Фелікса — радянського військового та ветерана війни в Афганістані — формується буквально кількома його цитатами: «Будь проклята війна», «У мене навіть генерали плакали», «Слухай сюди, салага», «Я одним ударом вбивав» тощо.

А ще — «фірмовими» словами-паразитами, як-от «Пся крев!», «Доннерветтер» тощо. Фелікс не цурається нецензурної лайки, говорить коротко, лаконічно та емоційно. За будь-якої ліпшої нагоди нагадує про

своє минуле, звертаючись до Тимофія «Сержанте!» та даючи йому «армійські» команди («Струнко!»).

Натомість Тимофій — персонаж, чиє мовлення розвивається впродовж усього роману: від п'ятирічного віку до студентських часів. Воно дорослішає разом із самим героєм, набуває нових форм, хай навіть найчастіше складається із запитань, аніж відповідей. І що старшим стає Тимофій, то більше реплік йому «дарує» наратор, ніби визнаючи: це вже не умовний першокласник, а доросла й свідома людина, яка нарешті може бодай щось сказати самостійно.

Загалом мовлення героїв роману слугує таким собі доповненням та підтвердженням описаних оповідачем образів. Так ми ніколи не сплутаємо слова Івасика з думками Томи, нечасті та емоційні репліки бабусі Ліди з ще більш рідкими словами батька Тимофія — Льоші.

До речі, імена героїв також можуть слугувати своєрідними натяками від оповідача: більшість із них мають повні форми (Фелікс, Ольга, Нестор, Тимофій), і лише деякі — скорочені (Ліда, Льоша, Івасик). Припускаємо, що в такий спосіб наратор ніби підказує, хто з персонажів демонструє повну відповідність своєму віку та поводить себе «правильно», а хто, навпаки, не може похизуватися надійністю та раціоналізмом.

Наприклад, Льоша — батько Тимофія — жодного разу не перетворився в романі на Олексія. Його сюжетна лінія — трагікомічна й сумна, від безуспішного заробітчанства за кордоном до побиття через незрозумілі «схеми». Ліда — бабуся Тимофія — ніби й виступає однією з найстарших персонажок, але поводить себе відверто «по-дитячому», пробачаючи Феліксу постійне вживання алкоголю, бійки та періодичні довготривалі зникнення.

Івасик — персонаж абсолютно другорядний — виступає в ролі сільського пияки, розбишаки, який зрештою розплачується за свої «гріхи» перед залізною рукою Фелікса.

На фоні цієї трійки оповідь наратора може здаватися дещо зверхньою, оціночною, зарозумілою. Однак він, оповідач, може собі це дозволити: адже не вдається до помилок, бо існує поза сюжетною лінією. А ще — часто мислить фактично замість своїх героїв, подекуди випереджаючи їхній вік. Так 11-річний Тимофій вустами наратора чомусь роздумує над кримінально-процесуальним кодексом, хоча фактично навчається лише в п'ятому класі.

Через це можемо констатувати, що Чех зберіг персонажів свого дитинства, відтворив у романі, проте не дозволив їм бути до кінця самостійними та справжніми.

### 3.1.2. Подієва наративна стратегія

Цікавим є і втілення подієвої наративної стратегії в романі «Хто ти такий?». Історія, якою ділиться з нами оповідач, не насичена кульмінаціями та переломними моментами.

Радше інакше, кульмінацією тут є Фелікс, адже кожна його поява неодмінно сигналізує: або щось щойно трапилося, або ось-ось відбудеться. Де-факто Фелікс — це своєрідний трикстер, який вривається у цілковито спокійний та по-дитячому щасливий світ Тимофія із власними правилами. Правилами, які подекуди абсурдні, аморальні та незрозумілі школяру ані в п'ятирічному, ані в чотирнадцятирічному віці.

Без участі Фелікса цей твір, звісно, не відбувся б. Проте припущення, що саме цей радянський ветеран є головним героєм роману, на нашу думку, хибне. Власне, як і аналогічна думка щодо Тимофія. Насправді головним героєм роману Артема Чеха є час та зміни, які він провокує в родині Тимофія. Фелікс — це теж зміна, при чому доволі тимчасова, періодична адже час від часу бабусин бойфренд зникає, повертаючись за кілька тижнів чи навіть місяців.

Натомість впродовж цієї «вимушеної відсутності», здавалося б, головного героя сюжет не обривається, навпаки, він продовжується, демонструючи нам дорослішання Тимофія, його перші поцілунки, перший секс, перші затяжки сигаретним димом і перші підліткові бунти.

Так само час «грає» з матір'ю школяра, змушуючи її покинути рідні Черкаси, виплачувати борги Льоші, переїхати до столиці й нібито забути про сина. Або з Лідєю, про що зазначає й сам оповідач: *«Її обличчя здалося Тимофія пом'ятим і старим. Тоді він уперше зауважив, що у неї є зморшки, темні повіки й важкі несвіжі щоки. Вона втомлена і стара. Їй уже п'ятдесят три»* [72, с. 63].

Чи, скажімо, з Томою — подругою дитинства, яка за кілька років несподівано для Тимофія подорослішала: *«Від Томи пахло кокосовим аерозольним дезодорантом і сигаретами. Її сухе тонке волосся тк само було зв'язане в кущий хвіст. У вухах зблискували маленькі срібні сережки. Вона здавалася чужою, майже не знайомою»* [72, с. 190].

Тож якщо згадати слова Ж. Женетта про те, що «розповідь і розповідний дискурс існують, допоки вони розповідають певну історію», то цією історією в романі Артема Чеха буде ніщо інше, як дорослішання.

### 3.1.3. Часова наративна стратегія

Час у романі «Хто ти такий?» — здебільшого фрагментарний, обірваний, зліплений з різних клаптиків. І це не дивно: впродовж твору Тимофій долає шлях від п'ятирічної дитини до підлітка, який вперше з'їжджається з дівчиною, а згодом — вступає на філософський факультет одного з київських вишів. Це історія тривалістю в понад 10 років, вміщена у менш ніж 300 сторінок.

Такий прийом дозволяє наратору пропускати умовно нецікаві або не надто важливі події з життя своїх героїв, акцентуючи натомість увагу лише

на заздалегідь обраних ситуаціях. Цікаво, що ці ситуації не завжди можна назвати значимими чи визначальними для самих персонажів.

Наприклад, домовина з небіжчиком, яку випадково звалює Фелікс [72, с. 144], навряд чи була настільки важливою для сюжету чи безпосередньо Тимофія. Але це саме те, чого потребував наратор, аби доповнити образ Фелікса. Інакше кажучи, час у романі Чеха — це інструмент, яким оповідач формує своїх героїв та впливає на них.

Примітно, що для часової наративної стратегії цього роману особливо характерним є аналепсис — оповідь, що повертається назад. І тут йдеться не про відсилки до вже знайомих читачеві подій, а про екскурси в минуле, знову ж, задля розкриття тих чи інших героїв. Часто — персонажів, які вже померли в наративному часі та ніколи не виступатимуть дійовими особами твору. Утім оповідач вважає за необхідне, аби ми знали бодай коротку біографію практичного кожного й кожної, хто згадується в романі.

З одного боку, це може видаватися дещо зайвим, враховуючи й без того замалу кількість жвавих діалогів у тексті. Проте з іншого? всі ці екскурси — певні «ключі» до розуміння активних персонажів, їхнього минулого та причин, чому наратор показує їх саме такими.

Наприклад, завдяки такому «перенесенню в минуле» ми знаємо, що Фелікс — син кадрового військового та вчительки, опинився на війні не випадково, а тому що зі школи мріяв бути «як тато». Так само ми дізнаємося про ще один, на перший погляд, неочевидний біль ветерана, — його матір, змушену миритися з алкоголізмом брата Фелікса — Юрки. Зрештою, коли вона помирає, бойфред Ліди констатує: *«Це ми її вбили, я і Юрка»* [72, с. 102].

Так само подібні ретроспективи розкривають нам образ Льошки, батька Тимофія, Ліди тощо. Поза тим, ці екскурси для нас не завжди влаштовує сам наратор. Точніше, влаштовує їх не прямо. Періодично це відбувається через інших героїв, зокрема Фелікса. Саме він стає



«провідником» до пізнання своїх друзів-знайомих: Гриши-Диверсанта, Нестора тощо. Наратор ніби перекладає відповідальність за презентацію додаткових персонажів на основних — тих, яких вже встиг презентувати читачам.

Так чи інакше час в романі Артема Чеха час — це і головний герой, і головний інструмент, на якому будується весь твір. І саме час змушує читача ностальгувати за періодами літніх поїздок на дачу, співчувати життю забутого всіма ветерана Афганської війни та прослідковувати, як змінюється Тимофій, який ще із сотню сторінок тому ледве мріяв про перший шкільний урок.

#### **3.1.4. Фікціональна, естетична та метанаративна стратегії**

Роздумуючи над *фікціональною стратегією*, яка засвідчує несправжність описаного наративного світу, ми дійшли висновку, що це своєрідний карт-бланш в руках наратора. Так, він ділиться із нами абсолютно автобіографічною історією, з персонажами, які мали живих прототипів, та подіями, свідками яких ставали подекуди десятки реальних жителів одного з черкаських спальників. Проте саме ця фіктивність дозволяє наратору не обмежуватися абстрактними моральними чи етичними нормами, не прикрашати пережиті події, а відтворювати їх по-своєму, суб'єктивно та багато в чому неточно.

Адже, маємо визнати, приставка «художній» нівелює будь-які претензії до викладених фактів та допомагає наратору відмовитись від зайвого офіціозу. А оскільки цей світ не претендує на реальність, ми ніколи не дізнаємось, чи справді Фелікс забруднив своїми екскрементами всю ванну кімнату в квартирі Ліди, чи дійсно сусід Влад у прямому сенсі слова перевернувся дорогою до кладовища, і чи правда, що двоє неповнолітніх

школярів могли зняти номер у міському готелі, просто заплативши додаткову «десятку».

Проте ми й не потребуємо фактчекінгу цієї інформації, адже, беручи книгу до рук, вже погоджуємося з ірреальністю всього почутого й прочитаного: воно існує в тексті, у творі, і ніяк не поза ним.

Якщо ж казати про *естетичну стратегію*, то, напевно, Чеху вдалося досягти крихкого балансу між читацькими бажаннями «проковтнути» книгу за один вечір та відкласти її подалі, занурившись у щось більш динамічне та насичене подіями.

«Хто ти такий?» — не еталонний взірць несподіваних сюжетних поворотів та кульмінацій. Це відверто морально складна, у чомусь психологічна оповідь, яка вдало перемішана з настроями підліткового бунту та приземленими, банальними жартами, які від цього стають лише ще більш смішними.

Інша справа, як цю *естетичну стратегію* наратор використовує для поділу своїх персонажів. Адже навіть тут, в автобіографічному романі, знайдуться не лише ті, кому ми симпатизуємо, а й ті, хто підсвідомо сприймається щонайменше ворогом.

Згадаймо, наприклад, опис товариша Фелікса, Нестора, завдяки якому Тимофій чи не вперше пізнав нещастя справжнього похмілля: *«Поводився стримано, навіть сором'язливо, проте у всіх його повільних котячих рухах простежувалась якась чорна злість. Якась прихона азійська жорстокість. Він лякав Тимофія. Ліду, очевидно, також»* [72, с. 166]. Або ж так: *«...цей безкінечно страшний азіат із бурими потріканими п'ятками і сплюснутим неардентальським носом»* [72, с. 169]. Вочевидь, такі описи наратора змушують читачів щонайменше витримувати нейтралітет до нового персонажа. І, як виявилось згодом, не даремно: Нестор напав на Тимофія.

Припускаємо, що такі характеристики окремих персонажів є своєрідним попередженням від наратора. Однак зроблені вони дещо занадто прямо: помітивши закономірність між умовно негативною описовою складовою та подальшими проблемами, що спровоковані цим героєм, читачам може стати дещо нудно. На щастя, наратор не зловживає такими «підказками», хоча й, безперечно, міг мінімізувати ці недоречні «спойлери». З іншого боку, це міг бути і свідомий вибір оповідача: позбавити свою аудиторію зайвих вагань та перейти до концентрації на більш важливих моментах.

*Метанаративна стратегія* найбільше проявляється через оціночні судження наратора щодо вчинків своїх героїв. Щоправда, тут оповідач також вдається до опосередкованого опису: через реакції та думки інших героїв, що стали очевидцями подій.

Як приклад — бійка за участі Фелікса, двох Румунів та гострозубого, під час якої наратор зазначає: *«Тимофій стягнув з голови шапку, нервово розтирав нею обличчя, відчував, що зараз відбудеться щось непоправне, щось таке, від чого він не зможе оговтатись і чого ніколи не зможе Феліксу пробачити. Так й собі не зможе, не відмиється, не втече від цього»*. [72, с. 277]

Власне, у цій частині стає зрозумілим, що наратор в романі Чеха не нехтує жодною з базових стратегій, почергово (а частіше— водночас) вдаючись до кожної з них. Вони комбінуються, переплітаються та перетворюються на дещо більше, аніж суху відповідність стандартній типології.

Безсумнівно, цей твір можна проаналізувати відповідно до усталених в українському літературознавстві канонів. Скажімо, визначити, що «Хто ти такий?» — це передусім конфлікт героя проти обставин (кого саме з-поміж героїв — питання водночас і дискусійне, і ні, адже з обставинами змушені боротися всі персонажі), або ж зазначити, що оповідач схильний і

до узагальнень, і до уповільнень, і до облаштування сцени, себто імітації реальності. Проте значно цікавішим та важливішим, на нашу думку, є дослідити саме стратегії — результат поєднання всіх цих «канонічних» параметрів оповіді з певною фінальною метою. Власне, саме розгляду специфіки стратегій ми присвятимо наступні підрозділи нашої роботи.

### **3.2. Фелікс-трикстер — рушій сюжетного полотна**

Ми вже поверхнево згадували цю тезу, аналізуючи базові наративні стратегії в романі Чеха. Однак, на нашу думку, введення героя-трикстера — це абсолютно самостійна й повноцінна наративна стратегія, що допомагає вибудувати сюжетну лінію, а головне — утримувати увагу читацької аудиторії.

Ветеран Фелікс як персонаж — це практично еталонний приклад трикстера. На перший погляд, він — абсолютно і точно негативна дійова особа, поруч із якою завжди виникають проблеми. Герой, що йде проти системи і саме цим закохує в себе, попри всі критичні оцінки та очевидні мінуси.

Цілком зрозуміло, що Чех не міг відмовитися від Фелікса в своєму романі. Саме Фелікс і був причиною його написання, ядром майбутньої сюжетної лінії та дійсно ключовою фігурою твору. Так само ми не можемо сказати, що автор не розумів природу Фелікса та не усвідомлював, що саме він найбільше приваблюватиме читачів, затьмарюючи своєю «офіцерською харизмою» всі власні недоліки та помилки. Чех це точно розумів, і свідомо не ідеалізував Фелікса, не дарував йому надмірного благородства, не наділяв його еталонними манерами.

Фелікс — це трикстер, що перекочував із життя Артема Чеха в життя Тимофія — літературного прототипа біографічного автора. Це абсолютний «персонаж-шкереберть», здатний будь-кого зтягнути в халепу, а після

цього вийти сухим із води, ніби нічого й не було. І, як і будь-який трикстер в літературі, він має виразно негативні риси, поруч із якими дивним чином вживаються непомітні на перший погляд позитивні чи навіть добрі якості та риси.

Що ми можемо віднести суто негативних рис Фелікса? Щонайменше, алкоголізм, паління, нахабність, подекуди, як це прийнято казати, «антисоціальний спосіб життя», агресію, спалахи гніву та вміння (а може, і бажання) жити за чужий рахунок. І все це, безсумнівно, жахливо.

Здавалося б, персонажа із таким переліком «чеснот» всі мали ненавидіти, критикувати, радіти його поразкам та обурюватися будь-яким, навіть найменшим, крокам на його зустріч. Але сталося дещо інакше.

Поруч із усім негативом Фелікс концентрує в собі й дещо повністю протилежне: чесність, щедрість (нематеріальну), турботу, готовність до самопожертви та ризиків заради інших героїв. І саме в такі моменти ми, як слухняні читачі, починаємо закохуватися в образ Фелікса. У цього змарнілого, втомленого колишнього ГРУ-шника, який, як він сам любив повторювати, «вбивав одним ударом». Ймовірно, свого часу в «чоловіка із гусячої шкірою на обличчі» так само закохався і Артем Чех.

Як приклад, згадаймо, із яким завзяттям Фелікс розшукував хуліганів, які відібрали в Тимофія нещодавно подарований годинник: *«Він швидко натягнув штани, взувся, упірнув у парадне пальто і міцно вхопився за дипломат. Здавалося, район, як і все місто, вимер ще до настання сутінок. Але Фелікс відкашлювався, але не втрачав завзяття. Ще кружок?»* [72, с. 126].

Або як він дбав про хлопця, коли його батько — Льоша — опинився в лікарні. Чи, наприклад, як заступався за Тимофія після невдалих стосунків із Анною. Таких прикладів у романі десятки, якщо не більше. Фелікс, навіть при всій своїй недосконалості, в окремих ситуаціях виступав янголом-охоронцем для Тимофія. А паралельно продовжував шкодити всім довкола:

пиячив, перевертав домовини, ламав чужі носи, продавав зброю та потайки крав макулатуру зі шкільного складу.

Фелікс-трикстер потрібен наратору, аби оживити цей сюжет, надати йому жвавості, життя врешті-решт. Без Фелікса історія дорослішання Тимофія була б вкрай нудною та банальною: так зустрічали свої підліткові роки практично всі діти пострадянської України. Затягуючись поштучними цигарками, розливаючи пляшку міцного алкоголю на всю компанію, прогулюючи школу заради друзів. Чех міг би написати непогану підліткову повість, але обрав писати роман про трикстера, якого знав ще з далеких 90-х років.

Отже, введення (чи запрошення) героя-трикстера у художній твір ми пропонуємо вважати особливою наративною стратегією роману, спрямованою не лише на залучення, а й на утримання уваги читачів. І Чеху це, безперечно, вдалося.

### **3.2. Авторська маска — альтернатива гомодієгетичного наратора**

Оскільки в процесі написання свого роману Артем Чех вирішив відмовитися від оповіді від першої особи, цілком очевидно, що цю роль за допомогою авторської маски взяв на себе Тимофій. Зважаючи на статус автобіографічного роману, це виглядає абсолютно логічним, якби не одне «але» — книга не містить ані вступного слова, ані передмови будь-кого, хто б підказав читачеві, що описане — реальна історія з життя автора.

Натомість дізнатися про це можна хіба що на останніх сторінках, де видавці дбайливо розмістили невеличку ілюстрацію з підписом: *«В сімейних архівах автора не збереглося жодного фото Фелікса, лише дитячий малюнок Артема Чеха»*. [72, с. 296] Фактично цей момент (якщо не враховувати коротку анотацію, в якій також прямо не окреслено

автобіографічність твору) є таким собі «зізнанням» наратора: усе, що я розповідав у цій книзі, я розповідав про себе.

До цього моменту оповідач тримає читачів у невідомості, видаючи описану історію за ймовірно вигадану, таку, якої не існувало в реальному житті. А якщо ще точніше, не даючи, на перший погляд, жодних натяків, чи існувало це все поза сторінками, чи ні. Це дозволяє Чеху приміряти маску власного минулого, утім розповідати про нього з позиції себе сучасного, дорослого.

Авторська маска в романі «Хто ти такий?» — це Тимофій, якого наратор зображує без надмірної ідеалізації. Натомість надзвичайно деталізовано та відверто описує його-свої переживання, думки та мрії. У чомусь це нагадує своєрідний авторський щоденник, спробу зафіксувати себе з минулого на папері, переосмислити окремий період життя.

Важливо зауважити, що Тимофій, як ми вже згадували раніше, має доволі обмежену кількість власних реплік. Замість наділяти свого внутрішнього протезе власним голосом, автор обирає мислити фактично замість нього. Так, ніби лише він — наратор — точно знає, що насправді відчують герої цього роману.

Перші десятки сторінок Тимофій як персонаж твору мовчить. І це здається доволі логічним: навряд чи діалоги п'ятирічної дитини можуть бути вкрай ґрунтовними чи бодай логічними. Перші репліки з'являються разом із дорослішанням. Але й вони — вкрай обережні. Складається враження, що насправді важливим для автора було не розповісти історію Фелікса, а поділитися своєю. Тож наратору доводиться балансувати між цими героями, аби відверто не симпатизувати одному з них.

Чех відмовився від гомодієгетичного наратора, але фактично заховав його в Тимофієві. Жодного іншого персонажа чи героя (навіть Фелікса) оповідач не знає так добре, як школяра, на чие дитинство випав увесь цей «полонез». Наратор настільки детально описує думки Тимофія, що

періодично виникає відчуття перенасиченості, надмірності цих деталей. І саме в цих деталях подекуди викриває власне сутність персонажу. Підказує уважному читачеві, мовляв, дивись, Тимофій — це я. Я пишу це про себе, і тобі вдалося це розгадати раніше за інших.

Наприклад, про це свідчить ось ця цитата: *«Він приходив до школи, сідав за першу парту, замість диктантів писав вірші. Вчителька української мови помітила, зробила зауваження [...] Попервах писання віршів не викликало сорому — лише збудження від процесу. Він читав їх своїм приятелям, і вони говорили, що це надзвичайно і чуттєво»* [72, с. 129-130]. Цей момент у житті Тимофія збігається з віком, коли біографічний автор, себто Чех, почав писати перші вірші в реальному житті — 12-13 років.

Або ж, скажімо, Артем Чех, як і Тимофій, тривалий час займався в театрі, відвідував музичну школу та гурток хореографії. Зрештою, як і один з ключових персонажів роману, після школи Чех вирушив до Києва та вступив на соціологію. Так само вчинив і Тимофій: *«Учишся? — ститав Іван. Соціологія, — відповів Тимофій»* [72, с. 283].

Власне, таких прикладів можна навести безліч: від любові Тимофія до музики, яка все життя супроводжує й Чеха, до точних співпадінь у датах із реальними подіями в житті письменника. Очевидно, що наратор в такий спосіб заграє зі своїми читачами. Точніше — в чомусь глузує над тими, хто до останнього не здогадується про автобіографічність твору, і відкриває сторінки власного життя для тих, хто вже з перших сторінок осягнув, що саме ховає за собою образ Тимофія.

Ця авторська присутність очевидна та беззаперечна, але ще — надзвичайно зручна для самого оповідача. Він позбавляє себе необхідності весь час говорити крізь призму власного «я», натомість говорить і про себе, і про інших персонажів тексту, дозволяючи собі роль експерта, абсолютно обізнаного в усьому наратора. Зрештою, авторська мака — це форма



авторської присутності, і в нашому випадку автор водночас тривалий час залишається умовним «анонімом», і в той самий час — не приховує нічого від тих, хто відкрив для себе творчість Чеха значно раніше, аніж після здобуття премії «Книга року ВВС».

### **3.3. Звернення до колективної пам'яті як стратегія емоційного занурення читача**

Колективна пам'ять як погляд суспільства, народу на свою історію та окремі її епізоди, є доволі зручним та дієвим інструментом для будь-якого автора. І роман Чеха — не виключення, адже усе, що відбувається під обкладинкою «Хто ти такий?» — це суміш різноманітних маркерів та якорів доби становлення вже незалежної України. Тобто часів, коли ми ніби й позбавилися вантажу радянської системи, але перебували на самому початку формування дійсно незалежної держави.

Для багатьох читачів одним з елементів гри з колективною пам'яттю може бути навіть сам образ Фелікса — ветерана війни в Афганістані 1979-1989 років. Адже фактично 90-ті роки, під час яких ми знайомимося з Тимофієм та його родиною, — часи, коли в українському суспільстві вже очевидно та явно оголилася проблема посттравматичного стресового розладу серед учасників бойових дій.

Фелікс — це узагальнений портрет понад 160 тисяч українців, які пройшли через пекло радянсько-афганської війни та повернулися до цивільного життя. Життя, в якому тоталітарна машина подбала хіба що про мізерні пенсійні виплати, але аж ніяк не про психологічну допомогу чи фахові консультації учасників бойових дій.

Конфлікти Ліди та Фелікса, його систематичні агресії, згадки про полеглих побратимів, смерть та жахи війни — це, з чим насправді зіткнулися десятки тисяч українських родин. Для того покоління роман

Чеха може стати радше свідченням доби, аніж історією про дорослішання Тимофія.

Квінтесенцією цього методу наратора можна назвати цей уривок роману: *«Я погана людина, — проскиглив Фелікс. Він сидів, похитувався вперед-назад, наче метроном. Виставив долоні перед собою — жовті, сухі, попечені. — Цими руками я вбивав. [...] Він схлипував, витираючи рушником кров, поліз пальцями в тарілку з капустою. Капуста звисала з підборіддя. Жував її мовчки, сльози стікали по обличчю, затримуючись у щетині. Підвівся, ошелешений і лютий, видаючи грізні звірячі звуки»*. [72, с. 135-136]

Звісно, звертаючись до колективної пам'яті, наратор в романі «Хто ти такий?» апелює не лише до теми радянсько-афганської війни. Він постійно розставляє своєрідні «ностальгічні пастки» для тих, хто жив і зростав в Україні, яка щойно проголосила свою незалежність.

Це проявляється у безлічі ситуацій: від бідності населення на фоні загнаної в глухий кут економіки, до музики, яку слухають персонажі роману.

Зокрема вкрай знайомим та відверто неприємним для читачів може бути такий епізод: *«Зрідка Тимофій харчувався у неї на роботі. Приходив після школи або після гуртків і доїдав те, що не з'їли діти. Картопляне пюре з рибою або картопляне пюре з курячим м'ясом. Щоправда, від м'яса там були лише випадкові білі прожилки, але цього вистачало аби відчутти той нечастий смак ситності. Але все ж краще, аніж домашні пісні наїдки з вівсянки та пиона з густим присмаком прогірклої соняшникової олії. Тимофій доганявся хлібом — це був його основний раціон»*. [72, с. 36-37]

Або ж інший епізод, коли Ліда з Феліксом були змушені збирати річкових мідій, аби прогодувати себе та інших членів родини: *«Кілька місяців Ліда щотижня ходила до Дніпра і збирала беззубки. Тимофій їх їсти не наважувався, йому від них відгонило тухлою рибою і смертю. Зрештою, вони були майже мертві. Якось прийшовши зі школи, Тимофій побачив, як*

*Фелікс ліпить вареники, вкладаючи у кожний по звареній мідії. Цей запах стояв у квартирі аж до весни, поки не піднялася вода в Дніпрі, поховавши мертвих молюсків». [72, с. 74]*

Такі флешбеки навряд чи можна назвати позитивними для читачів, яким довелося пережити часи після «перебудови», але це також елемент колективної пам'яті, хай навіть не надто приємної.

Чех використовує таку стратегію, аби емоційно занурити читача в атмосферу тих часів та показати йому, що автор — «своя» людина, яка так само проживала не найсолодші періоди життя.

Однак до колективної пам'яті оповідач звертається не лише в контексті негативному. Доволі часто це ностальгія, яка актуалізує дійсно приємні, позитивні спогади так само знайомі більшості шанувальників творчості Артема Чеха.

Наприклад, у такому фрагменті, де Тимофій згадує поїздку до Криму на початку 90-х років: *«В одну мить пригадалося все: волохаті персики, турецькі солодоці, жувальна гумка зі смаком шоколаду, дайвінг, білий маяк, що танув у тремтливому степовому повітрі, убога радянська урочистість на День Незалежності; безкінечна гра в «п'яницю» з подружкою Наташкою, яка вчила його танцювати під «скоро стану я седым и старым» тощо». [72, с. 62]*

Ризикнемо припустити, що про таку наративну стратегію ми пишемо першими, оскільки жодних подібних класифікацій під час підготовки роботи не знаходили. Однак це повністю відповідає тезі, що стала підсумковою для теоретичної частини нашої роботи: у сучасній літературі на нарататора очікує цілий пласт стратегій, вагома частина з яких потребує вивчення, класифікації та осмислення.

Ймовірно, звернення до колективної пам'яті є якраз тією стратегією, що потребує більш детального та тривалого аналізу на прикладі не лише роману Артема Чеха, а й інших творів сучасних (і не тільки) письменників.

Так чи інакше, такий прийом автора абсолютно закономірно виконує свою функцію: занурює читача в текст і допомагає втримати його увагу. А більшого від оповідача насправді й не потребується.

### **3.4. Інтертекстуальна складова роману — ключі, заховані автором**

Під інтертекстуальністю, як правило, прийнято розуміти своєрідний «діалог» між окремими, повноцінними творами. Своєрідні відсилки, натяки, які можуть бути як очевидними, так і навмисно прихованими.

Роман Чеха містить низку таких «гіперпосилань», утім є одне, ключове, що фактично простягається всією книгою, особливо, першою її частиною під назвою «Полонез для Фелікса».

На перший погляд, назва розділу може здатися доволі банальною та простою: у той час Тимофій якраз старанно відвідував музичну школу та вчився грі на клавішах, а новому бойфренду бабусі дуже кортіло, аби хлопчина вивчив полонез Огінського: *«Фелікс мріяв, аби Тимофій навчився грати полонез Огінського. Як звучить саме полонез, Тимофій не знав. Але сказав, що колись таки вивчить його. Натомість розучував усе що завгодно. Від Штрауса до Скотта Джоупліна, але не Огінського»*. [72, с. 57]

Про це ми дізнаємося на початку роману, і це не випадково. Полонез — старовинний польський бальний танець (і відповідна музика), яким відкривались урочисті вечори та бали. Тобто це музика, що завжди звучить на початку, у нашому випадку — на початку роману та історії взаємодій, конфліктів і примирення Фелікса та Тимофія.

Однак це лише поверхнева оцінка того, на що намагався обережно натякнути наратор. Фелікс просить Тимофія виконати не просто полонез, а один із найвідоміших — полонез Огінського. Твір має й другу назву — «Прощання з Батьківщиною». Дослідники сходяться на думці, що

Огінський написав цей полонез під час виїзду з Річі Посполитої, після придушення російськими військами Повстання Костюшка, в якому композитор брав безпосередню участь.

Фелікс, як і Огінський, був учасником бойових дій, який повернувся до цивільного життя та рідних Черкас фізично, але так і не зміг повернутися морально. Внутрішньо, психологічно він досі залишався в Афганістані. І саме на це, вочевидь, намагався натякнути наратор, час від часу згадуючи цей полонез, вміщуючи його в прохання Фелікса та обіцянки Тимофія.

Це пісня про дім, у якому чекають, про людей, за якими скучили, і до яких неодмінно повернуться. Натомість Фелікс, приїхавши після служби до Черкас, не зміг знайти ані цього дому, ані цих людей: *«Ще до його повернення їхні стосунки з дружиною сипалися, мов шовковиця в липні, а зараз уже й не збереш нічого. Таня Фелікса боялася і не розуміла, хоча що тут розуміти, коли боїшся. Фелікс Таню не любив і любити не хотів. Він був явно не в тому стані, аби любити: двадцять п'ять років віддав службі, вісім із яких — війні. Про яку любов тут говорити?»*. [72, с. 13]

Свідоме небажання Тимофія вивчати полонез, який так полюбився Феліксу, також складно назвати випадковим. На той момент хлопцю ще не доводилося ні з ким і ні з чим прощатися. І тим ще більш символічно завершується перший розділ: моментом, коли, здається, сам Тимофій прощається з безтурботним дитинством, у якому в нього був той самий дім, який все ніяк не міг відшукати для себе Фелікс, і ті самі люди.

*«Насилу закінчивши сьомий клас, Тимофій утік. Зібрав усі свої зошити з римованими каракулями, щоденники, які вів останній рік, томик Бальмонта з віршами періоду першої еміграції і вже другого червня їхав у приміському автобусі в напрямку дачі. Щасливий, наскільки це було можливо, втечею і пригноблений необхідністю повертатися. У міській квартирі не було нікого. Льоша жив на СТО, в якому працював. Ольга назовсім перебралася до столиці. Фелікс перебував десь у вигнанні»,* — на

цих словах фактично завершується «Полонез для Фелікса» та розпочинається «Полонез для Тимофія» з вічним питанням: «Хто ти такий?». [72, с. 151]

Фелікс все ж почув полонез Огінського у виконанні Тимофія. Композицію, в якій хлопець як ніколи поспішав, місцями плутаючи клавіші та не потрапляючи в такт. Так само швидко поспішав повернутися Фелікс, і так само швидко покидав рідне місто Тимофій.

Завдяки полонезу інтертекстуальна наративна стратегія в романі Чеха є дуже помітною, навіть очевидною. Звісно, текст містить й інші «згадки» всередині себе, але вони не є настільки ж суттєвими. Скажімо, вже у відносно дорослому віці, вступивши до вишу, Тимофій порівнює себе з героєм роману Валер'яна Підмогильного «Місто»: *«І це невеличке щастя перемежовується з тим болем, який виникає, коли ти покидаєш свою дівку. Навіщо це все? Всі ці відчуття, цей комплекс Радченка, цей кременисти тромб, що не дає крові литися стрімко і весело»*. [72, с. 287]

Дещо більш цікавими в контексті інтертекстуальності для нас є непрямі та ще менш очевидні посилання на попередні книги Артема Чеха. Зокрема, збірку «Район Д», яка в якомусь плані послугувала фундаментом для сюжетних подій «Хто ти такий?». Утім ці переплетіння ми пропонуємо виокремити в окрему наративну стратегію, дещо ширшу за інтертекстуальність.

### **3.5. Метатекстова наративна стратегія: від «Цього ви не знайдете у Яндексі» до «Хто ти такий»**

Аналіз інтертекстуальності наратора в романі «Хто ти такий?» дає нам привід для виокремлення ще однієї, значно ширшої та масштабнішої, стратегії — метатекстової. Фактично йдеться про своєрідний діалог між окремими творами Артема Чеха, які в своїй єдності формують цілісну

історію. Про спробу, як зазначає сам автор, «виговоритися та закрити власні гештальти».

На перший погляд, пропонуючи таку стратегію, ми мали б взяти до уваги всього дві книги автора — безпосередньо роман «Хто ти такий?» та збірку оповідань «Район Д». Адже події першого твору фактично відбуваються в «декораціях» другого.

Утім насправді цей діалог розпочинається значно раніше, з книги, яку сам Чех називає «своєю першою, дитячою» — «Цього ви не знайдете у Яндексі», що вийшла друком у 2006 році. Саме там ми прослідковуємо перші спроби автора описати свій рідний район і всіх тих дивних людей, які згодом перетворяться на персонажів — героїв, які мандрують між наступними творами автора.

Про цей роман сам Артем Чех каже так: *«Я її писав, коли мені було 20 років, і там вже був цей район "Д". Вже були ці персонажі, але з часом мені почало здаватися, що все те, що писав у дитинстві, зовсім не лягає на те, що відбувається з мною тут і зараз».*

Власне, усі ці люди, чії історії поверхнево описувались у книзі 2006-го року, повернулися на сторінки Чеха згодом — у 2019-му, із виходом збірки «Район Д». Ця книга, як і роман «Хто ти такий?», — автобіографічна, описує рідний мікрорайон автора в Черкасах. А ще — людей, з якими спілкувався та зростав Чех, персонажів, яких ми згодом зможемо впізнати й у романі про школяра Тимофія та ветерана Фелікса.

Утім і на цьому метатекстовий підхід автора не обмежується: у своїй збірці документальних оповідань «Точка нуль» Чех фактично анонсує появу в майбутньому роману про бойфренда своєї бабусі. Дає читачам слово, що ця книга відбудеться і, як ми вже знаємо, дотримується своєї обіцянки.

Ці книги (і, цілком можливо, не лише вони) формують повноцінний «черкаський» цикл автора, дозволяючи йому виговоритися та виписати своє

минуле, віддати своєрідну данину рідному місту та людям, які впливали на його становлення. І найцікавіше — сам Чех цього не приховує. Ані в книгах, виступаючи в ролі оповідача, ані поза ними, коментуючи взаємозв'язок цих творів та наголошуючи, що романом про Фелікса фактично «закрив» цикл історій про самого себе.

*«І зрештою в це цікаво гратися більшості письменників, розставляти якісь "пасхалки", давати якісь ключики, можливо самоповтори або самоциткування»,* — каже Чех в інтерв'ю виданню «Суспільне Культура», коментуючи взаємозв'язок власних книг та підтверджуючи нашу гіпотезу.

Примітно, що ця наративна стратегія жодним чином не є домінантною в досліджуваному романі. «Хто ти такий?» — абсолютно самостійний та самодостатній твір, що сприймається цілісним та довершеним навіть без знайомства із попереднім доробком автора.

Однак ми вже знаємо, не всі стратегії можуть бути очевидними та помітними для умовно пересічного читача. Натомість для читачів, знайомих із Чехом задовго до історії Фелікса та Тимофія, ця, як зазначає сам автор, «пасхальність» є своєрідним подарунком, подякою або ж одкровенням.



## ВИСНОВКИ

«Наратологічний поворот» світового літературознавства суттєво вплинув і на розвиток суто українського нарративного дискурсу. Останні роки особливість авторської оповіді, техніки та методи, що застосовуються письменниками для залучення та утримання уваги аудиторії, дедалі частіше стають предметом досліджень сучасних науковців.

Водночас мусимо визнати, що, навіть попри активізацію у галузі наратології, сьогодні їй досі бракує дійсно комплексних та систематизованих робіт, які б слугували путівником для аналізу нових творів. Натомість сучасні українські дослідники частіше вдаються до локалізації своїх праць, аналізуючи та розвиваючи здебільшого лише окремі напрями наратології. Ця відсутність кооперації між літературознавцями багато в чому гальмує появу дійсно глибинних робіт, а отже, стримує якісне дослідження художніх творів.

Паралельно із цим нарративні техніки, прийоми і стратегії продовжують активно розвиватися, фактично руйнуючи насилу складені по фрагментах типології та класифікації. У творах сучасних українських авторів наратори щоразу вдаються до нових методів, комбінуючи попередній досвід та вигадуючи абсолютно нові та нестандартні механізми повернення читацької уваги.

Так зокрема відбувається і в романі сучасного українського письменника Артема Чеха «Хто ти такий?». Внутрішній наратор тут спочатку замислювався гомодієгетичним, однак в останню мить автор вдався до зміни планів та перетворив формат на оповідь від третьої особи. Вочевидь, це дозволило письменнику скористатися ширшим арсеналом тактик і прийомів, які зрештою були виявлені та проаналізовані в нашій роботі.

Цікаво, що перелік умовно базових різновидів наративних стратегій, запропонованих українською дослідницею Н. Римарук, на прикладі роману Чеха виявився радше списком з обов'язкових критеріїв, аніж дійсно актуальною типологізацією. Запропоновані нею стратегії часу, комунікації, подій тощо знайшли настільки точне відображення, що ми вважаємо більш доречним сприймати цю класифікацію як характеристики наративної стратегії, аніж як варіації її проявів.

Натомість глибші стратегії наратора в романі «Хто ти такий?» найчастіше не підпадали під теоретичні напрацювання жодних дослідників, а тому нам довелося виокремити їх самостійно, фактично запропонувавши власну типологію.

Серед таких стратегій — введення в текст персонажів-трикстерів як інструмент стимуляції читацької уваги та спосіб утримання реципієнта. Трикстером у нашому випадку виступив один із ключових персонажів тексту: ветеран радянсько-афганської війни Фелікс. Він — абсолютно негативний за своєю природою герой — допомагає наратору тримати аудиторію в напрузі, провокує її, змушує обурюватися, сумніватися, злитися. Зрештою ми дійшли висновку, що без цього трикстера роман міг просто не відбутися: прибравши Фелікса з сюжетної арки, Чех ризикував би залишитись наодинці з банальною історією дорослішання підлітка.

Ще одна стратегія, виокремлена та визначена нами в ході дослідження, — звернення до колективної пам'яті як інструмент емоційного занурення. Йдеться про навмисні спроби оповідача навіяти аудиторії давні спогади, що пов'язані із суто негативними або суто позитивними моментами життя. Це життя в суспільстві з ветеранами-«афганцями», голод та економічна криза часів розвалу радянської імперії, літні поїздки до українського Криму тощо. Цього разу наратор пішов шляхом від зворотного: замість зайвий раз «кликати» на допомогу Фелікса, він підключає тригери, на які реагують більшість читачів. Також слід

зазначити, що ці тригери абсолютно різні та розраховані вочевидь на різну аудиторію. У такий спосіб оповідач не лише забезпечує утримання умовного ядра читачів, а й водночас працює на периферію, поширюючи свій вплив та дедалі надійніше втримуючи читацьку увагу.

Безсумнівно, Артем Чех створив такого наратора саме з огляду на власний досвід. Це він та дитина, що народилася напередодні розвалу радянської системи, він той школяр, який застав перші спроби розбудувати незалежну країну. І він той підліток, якому довелося дізнатися, що ж таке ПТСР у людей, які повернулися з війни. А тому легкість, з якою наратор зіграв на цих нотах, є доволі зрозумілою: йому довелося фактично описати й повторити те, що колись вже пережив біографічний автор.

Не менш цікавою є й метатекстова наративна стратегія, також виокремлена за результатами нашого дослідження. Під цим терміном ми маємо на увазі взаємозв'язок роману «Хто ти такий?» із попередніми творами письменника — «Район Д», «Точка нуль», «Цього ви не знайдете у Яндексі» тощо.

Інакше кажучи, Чех свідомо створював серію творів, пов'язаних між собою персонажами, хронотопом, авторськими обіцянками тощо. Ця стратегія є подібною до інтертекстуальної, однак не тотожною. Адже, як нам вдалося переконатися, інтертекстуальна наративна стратегія оповідача також присутні в романі Артема Чеха і ніяк не перетинається зі стратегією метатекстовою.

Метатекстова стратегія Чеха — це гра зі своїми читачами, перевірка рівня їхньої обізнаності та ознайомленості з його творчістю. Це такий собі виклик, який автор кидає аудиторії з чітким розумінням, що виконати це завдання та розгадати ребус зможуть далеко не всі.

Фактично наратор Чеха також виступає своєрідним трикстером, утім цього разу — для літературознавців. Він змішує різні прийоми, комбінує їх між собою, вигадує абсолютно нові способи втілення оповіді та робить це

настільки майстерно, що читач не встигає нічого зрозуміти. З іншого боку, потенційна аудиторія не сприймає це як щось різко негативне чи бодай на крихту погане. Навпаки, подібне скупчення різноманітних стратегій допомагає оповідачу Чеха втримувати читачів від першої до останньої сторінки.

Так само майстерно Чех втілює в романі й уже описані українськими дослідниками стратегії авторської маски та інтертекстуальності. Щоправда, розгадати та відшукати їх значно складніше, аніж це було з усіма попередніми. На відміну від очевидних трикстерів чи відчутних посилань на колективне минуле, авторська маска біографічного автора відкривається лише тому, хто вже давно знайомий із його творчістю. Однак і для цього наратор змушує людину «розгадувати», чи є зв'язок між ним та умовним Тимофієм.

Отже, загалом в ході нашого дослідження ми зафіксували щонайменше п'ять «нестандартних» наративних стратегій, які в своїй сукупності дозволили оповідачу стати другом та «своїм серед своїх» із аудиторією. І очевидно, що автор будував ці стратегії навмисно, продумував «гачки» та прогнозував ту чи іншу реакцію аудиторії.

Та само навмисно Чех позбавляв своїх персонажів зайвих реплік, більшість часу розповідаючи історію від третьої особи та уникаючи розлогих діалогів. Цілком імовірно, що це також можна було розглянути як окрему наративну стратегію. Однак ми схилиємось до думку, що в цьому випадку йдеться радше про авторську манеру.

З практичної точки зору наше дослідження може стати основою для ще більш масштабних та поглиблених аналізів інших художніх текстів. Утім ми переконані, що такий перелік стратегій не є вичерпним та потребує постійного моніторингу та оновлення. Фактично це виклик, який письменники кидають літературознавцям: встигнути за їхніми оповідачами.

Звісно, встигнути цілком реально та можливо. Але слід розуміти, що цей марафон триватиме нескінченно, адже фікційний наративний світ позбавляє оповідача будь-яких обмежень та дарує повну свободу. І наше завдання, як дослідників та фахівців, не лише спостерігати за цим дійством, а намагатися його систематизувати, вивчити та, можливо, навчитися його прогнозувати.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія. *Дивослово*. 2000. № 2. С. 5–7.
2. Балдинюк В. Наративні моделі сучасної української історичної прози. Автореферат дис. на здоб. наук. ступ. кандидата філолог. наук. Київ : НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2004. 20 с.
3. Бабелюк О. Принципи виявлення дієгетичного / недієгетичного наратора в американських постмодерністських коротких оповіданнях. *Наука і сучасність: Збірник наукових праць*. Вип. 48. Львів, 2005. С. 205-217.
4. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. *Смолоскип*. Київ, 2008. 360 с.
5. Барт Р. Від твору до тексту. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. *Літотис*. Львів, 1996. С. 380-384.
6. Бехта І. Стратегії інтерпретації оповідного дискурсу. *Вісник Сумського державного університету: серія : філологічні науки*. 2004. №3(62). С. 26-32.
7. Бистров Я. Англomовний біографічний наратив у вимірах когнітивної лінгвістики і синергетики: монографія. *Видавець Кушнір Г.М.* Івано-Франківськ, 2016. 320 с.
8. Бозрікова С.А. Наративна журналістика як явище. *Вісник. Наука і практика*. 2012. URL: <http://конференція.com.ua/pages/view/247> (дата звернення 01.12.2023).
9. Бук С. Форми нарації в романі Іздрика «Подвійний Леон». *Слово і час*. 2006. № 2. С. 63-67.
10. Вещикова О. Інтертекстуальність та інтермедіальність як засоби організації читацького сприймання творів збірки В. Даниленка «Сон

- із дзьоба стрижа». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. №6. С.280-290.
11. Вещикова О. Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка). Дис. канд. філол. наук. Запоріжжя, 2017. 228 с.
  12. Вещикова О. Ненадійний наратор в оповідній структурі містичного твору: ознаки і різновиди. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки: серія філологічні науки*. 2015. № 8 (309). С. 29-38.
  13. Гребенюк Т. Феномен недостовірної нарації в системі сучасних наративних студій. *Слово і Час*. Львів, 2016. № 6. С. 12–21
  14. Гук О., Бехта І. Поняття наративного аналізу і основні підходи. *Молодий вчений*. 2020. № 11 (87). С. 430-435.
  15. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен. *Літопис*. Львів, 2004. 352 с.
  16. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст.* Львів, 1996. С. 139-161.
  17. Йогансен М. Як будується оповідання. *Rabulum*. 2019. 128 с.
  18. Капленко О. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття. Автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філолог. наук. Київ, 2005. 20 с.
  19. Капленко О. Наратив як модель світу: структурна побудова і проекція на художній текст. *Слово і час*. 2003. №11. С. 10–16.
  20. Капленко О. Особливості наративної стратегії у романі Леоніда Скрипника «Інтелігент». *Наукові записки Ніжинського державного педагогічного університету імені Миколи Гоголя: серія філологічні науки*. Ніжин, 2003. С. 76–80.
  21. Козачук Н. Інтертекстуальність як ознака стилю Валерія Шевчука. *Науковий збірник*. Чернівці, 2009. №78. С. 164–171.

22. Кушнірова Т. Проблемні питання типології роману в літературознавстві. *Мандрівець*. 2011. №1. С. 53-57.
23. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук. Львів, 1997. 17 с.
24. Мафтин Н. Становлення наративної стратегії української новелістики. *Слово і час*. 2003. № 12. С. 42-46.
25. Мацевко-Бекерська Л. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століть). Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук. Київ, 2009. 40 с.
26. Мацевко-Бекерська Л. Наратив як засіб організації просторово-часової конфігурації літературного твору. *Вісник Львівського університету, збірник наукових праць*: серія іноземні мови. Львів, 2011. №18. С. 52-59
27. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць*. Миколаїв, 2011. №4.8. С. 64-70.
28. Мусій В. Пригоди героя “Дольчевіти” Р. Малиновського у просторі гетеротопії. *Султанівські читання*. 2002. №9. С.76-84.
29. Руденко М. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук. Київ, 2004. 20 с.
30. Папуша І. Між розповіддю і дискурсом: українська література в наративній перспективі. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В.Гнатюка*: серія літературознавство. Тернопіль, 1999. №5. С. 67-71.
31. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій). *Studia Methodologica*. Тернопіль, 2005. №16. С. 29-46.



32. Папуша І. *Modus ponens*. Нариси з наратології. *Крок*. Тернопіль, 2013. 259 с.
33. Поліщук В. Наративні структури малої прози. *Слово і час*. Львів, 2002. № 11. С. 46-49.
34. Поліщук О. Автор і персонаж в українській новітній прозі. *Фоліант*. Київ, 2008. 176 с.
35. Потебня О. Думка й мова. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. *Літопис*. Львів, 1996. 633 с.
36. Римар Н. Наративні стратегії художньої прози Ніни Бічуї. Дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. Переяслав-Хмельницький, 2016. 230 с.
37. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. *Літопис*. Львів, 2001. С. 288–304.
38. Руденко М. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. Київ, 2004. 20 с.
39. Руденко М. Наративний вимір культури: кодова інтертекстуальність у художній прозі Миколи Хвильового. *Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології*. Тернопіль, 2008. №24. С. 236–239.
40. Сіверська С. Наративні особливості автобіографічної прози кінця ХХ – початку ХХІ століття. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. Тернопіль, 2011. 20 с.
41. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник. *Довкілля-К*. Київ, 2008. 712 с.
42. Султанівські читання. Зб. статей. Редкол. : І. В. Козлик (голова) та ін. *Симфонія форте*. Івано-Франківськ, 2022. №9. 120 с.

- 43.Годоров Ц. Два принципи оповіді. Поняття літератури та інші есе. *КМ Академія*. Київ, 2006. С. 40–55.
- 44.Томбулатова І. Інтертекстуальний вимір оповідання *Tender is the day* Андрія Любки. Актуальні питання та проблеми розвитку сучасної мови та літератури. Одеса, 2019. С. 75-77.
- 45.Ткачук О. Наративна перспектива і дистанція в модерністському дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Слово і час*. Львів, 2003. №11. С. 17–24.
- 46.Фуко М. Що таке автор? Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. *Літотис*. Львів, 1996. 633 с.
- 47.Юдін О.Легітимізація автора в художньому та літературознавчому дискурсах. Дис. на здоб. наук. ст.д-ра філол. наук. Київ. 2016. 464 с.
- 48.A Dictionary of Literary Terms And Literary Theory. Fifth edition. Ed. J. A. Cuddon. Chichester: Wiley-Blackwell. 2013. 784 p.
- 49.Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. 2nd ed. Toronto : University of Toronto Press.1997. 310 p.
- 50.Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978. 237 p.
- 51.Fludernik M. Towards a Natural Narratology. London and New York. Routledge, Taylor & Francis Group. 2005. 362 p.
- 52.Genette G. Figures of Literary Discourse. New York, Columbia University Press.1982. 303 p.
- 53.Genette G. Narrative Discourse: An Essay in Method. Lewin J, trans. Ithaca, NY: Cornell University Press. 1980, 284 p.
- 54.Hart J. Storycraft. the Complete Guide to Writing Narrative Nonfiction. Chicago, University of Chicago. 2011/ 20 p.
- 55.Herman D. Basic elements of narrative. Wiley-Blackwell, 2009. 272 p.

- 56.Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. Part III of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres. English Department, University of Cologne. 2003. 264 p.
- 57.Murphy T. Defining the reliable narrator: The marked status of first-person fiction. *Journal of Literary Semantics*. 2012. Volume 41, Issue 1. P. 67–87.
- 58.Nycz R. Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy. *Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy*. Kraków, 2012. 115 p.
- 59.Olson G. Reconsidering Unreliability : Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative*. 2003. № 11. P. 93–109.
- 60.Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, London. University of Nebraska Press. 2003. 126 p.
- 61.Prince G. *Surveying Narratology. What is Narratology : Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin, Walter de Gruyter. 2003. P. 1–16.
- 62.Riessman C.K. *Narrative Analysis*. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/58322.pdf> (01.12.2023)
- 63.Riggan W. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: U of Oklahoma P.1981. 206 p
- 64.Schmid. W. *Narratology: An Introduction*. Walter de Gruyterю 2010. 258 p.
- 65.Schmid W. *Narrativity and Eventfulness. What is Narratology : Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin, Walter de Gruyter, 2003. P. 17– 33.
- 66.Stanzel F. *Theory of Narrative ; transl. by Ch. Goedsche*. Cambridge. Cambridge University Press. 1982. 309 p.

67. Іванюк Б. П. Жанрологічний словник. *Рута*. Чернівці, 2001. 92 с.
68. Літературознавчий словник-довідник. За ред. Р. Гром'яка, Ю. Ковалів, В. Теремка. *Академія*, 2006. 752 с.
69. Словник української мови: в 11 томах. Том 4. Київ: Наукова думка, 1973. 840 с.
70. Ткачук О. Наратологічний словник. *Астон*. Тернопіль, 2002. 173 с.

### Джерела

71. Чех А. Район «Д». *Видавництво 21*. Чернівці, 2019. 320 с.
72. Чех А. Хто ти такий? *Видавець Померанцев Святослав*. Чернівці, 2022. 304 с.