

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА  
ШЕВЧЕНКА**

**ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ**

*На правах рукопису*

**КОВІНЬКО МАРИНА ВОЛОДИМИРІВНА**

**УДК [821.161.2+821.161.1]-32'06.091(043.3)**

**АВТОРСЬКА МАСКА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ  
МАЛІЙ ПРОЗІ**

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –  
доктор філологічних наук,  
доцент **Шаповал М. О.**

Київ – 2017

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>4</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ДИНАМІКА ПОНЯТТЯ «АВТОРСЬКА МАСКА» .....</b>	<b>12</b>
1.1. Культурологічний аспект маски та маскування.....	12
1.2. Осмислення фігури автора як підґрунтя проблематизації авторської маски в сучасному літературознавстві.....	19
1.3. Наукове осмислення поняття «авторська маска».....	32
Висновки до першого розділу.....	48
<b>РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА ТА РОЗМАЇТТЯ АВТОРСЬКИХ МАСОК У МАЛІЙ ПРОЗІ: КОМПАРАТИВНИЙ ДИСКУРС.....</b>	<b>50</b>
2.1. Дискурс малої прози в сучасній українській і російській літературах.....	50
2.2. Стилізаційна авторська маска в оповіданнях Оксани Забужко та Віктора Пелевіна.....	62
2.3. Образно-емоційні та іконічні типи авторських масок .....	78
Висновки до другого розділу.....	93
<b>РОЗДІЛ 3. НАРАТИВНА ТИПОЛОГІЯ АВТОРСЬКИХ МАСОК У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ І РОСІЙСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ.....</b>	<b>96</b>
3.1. Маска фіктивного наратора в оповіданнях Василя Портяка та Марусі Клімової.....	96
3.1.1. «Гуцульський дяк», «Христос», «дитина» – варіації авторської маски в «Гуцульському році...» В. Портяка.....	98
3.1.2. «Морський вовк – шизофренік»: авторська маска в «Морських оповіданнях» Марусі Клімової.....	103
3.1.3. «Священнослужитель» і «мізантроп»: спільне та відмінне у творенні масок фіктивного наратора.....	115

3.2. Автобіографічна авторська маска: Сергій Жадан та Ілля Кочергін.....	119
3.3. Образ автор-персонажа в малій прозі (на матеріалі творів Антона Санченка і Юрія Буйди).....	137
3.3.1. «Нариси бурси» А. Санченка: філолог у масці моряка чи моряк, який грається у філолога.....	138
3.3.2. «Усі, хто пропливає» Ю. Буйди: книга про свого автора .....	153
Висновки до третього розділу.....	183
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>186</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>194</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Поняття «авторська маска», яким позначається форма самопредставлення автора-творця в тексті, введено до літературознавчого обігу ще в останню четверть минулого століття, тоді ж його визнано і однією з центральних категорій постмодернізму. У праці «Художній простір у модерністському і постмодерністському американському романі» (1985) Карл Мальмгрен обґрунтував важливість авторської маски (або образу автора в тексті) її функцією уникнення комунікативного провалу між автором та читачем в умовах «оповідного хаосу» і «фрагментованого дискурсу». До східнослов'янського літературознавства поняття потрапило трохи пізніше – у другій половині 90-х рр. ХХ ст. з працями російського теоретика постмодернізму І. Ільїна, після чого ним активно зацікавилися такі російські та українські вчені, як Н. Беляєва, О. Васильків, К. Водоп'янова, Г. Давидова-Біла, О. Долгушева, К. Григор'єва, С. Ісаєв, В. Карпова, О. Когут, А. Кошель, Т. Метласова, О. Осьмухіна, Л. Пирогов, О. Поліщук, М. Рябченко, Л. Сафронова, І. Скоропанова, У. Тиха, З. Чемодурова, Н. Шляхова та ін. Тлумачення терміна з'явилося в словниках та енциклопедіях. Однак на східнослов'янських теренах рецепція поняття «авторська маска» відбулася з врахуванням численних напрацювань радянських учених, які випередили не лише концепцію Мальмгрена, а й саме виникнення постмодернізму (роботи М. Бахтіна, В.Виноградова, М. Волошина, А. Груздева, Б. Ейхенбаума, М. Євреїнова, Ю. Лотмана, Ю. Тинянова, О. Фрейденберг та ін.). Отож завдяки багатій теоретичній традиції російські та українські дослідники значно трансформували і розширили розуміння авторської маски і почали вживати термін не лише в межах постмодерністської поетики, але й стосовно творчості письменників різних епох та стильових напрямів.

Значною мірою на інтерпретацію поняття «авторська маска» вплинула і сама специфіка двох сучасних східнослов'янських літератур, які сприйняли

концепцію «смерті автора» лише теоретично, але на практиці повністю не відмовилися від визнання важливості авторської позиції (Н. Бедзір, Н. Беляєва, Н. Кякшто, Г. Мережинська). Саме тому в українському і російському літературознавстві авторська маска не сприймається як конструкт, поява якого спричинена «зникненням» автора. Навпаки, її природа пояснюється свідомою спрямованістю суб'єкта творчості на діалог з читачем. Тому в основу найпоширеніших дефініцій закладено розуміння маски як «способу (форми) автоідентифікації і авторепрезентації» (О. Осьмухіна), «свідомого конструкту» (Н. Беляєва) і «творчої стратегії автора» (К. Водоп'янова), що цілком суголосно з міркуваннями М. Бахтіна про обов'язкову присутність у художньому творі «вторинного автора», який говорить від імені «позаприсутнього» «первинного автора» [17].

Як багатоаспектне і різноманітне у своїх проявах явище авторська маска вимагає комплексного дослідження, яке поєднувало б у собі методологічні здобутки поетики і стилістики, наратології, генології, теорії комунікації, інтертекстуального підходу, рецептивної естетики, семіотики, психології творчості тощо.

Актуальність дисертації зумовлена тим, що, незважаючи на багатолітню історію вивчення поняття «авторська маска», українське літературознавство досі не має достатньо робіт, які б системно висвітлили це явище. Здебільшого маємо лише окремі теоретичні та історико-літературні статті [див., наприклад: 24; 45; 52; 53; 54; 77; 121; 138; 228; 278]. З дисертацій можна назвати роботи К. Водоп'янової, на тему авторської маски у творах М. Лєскова [51], і О. Васильків про маску в художньому доробку В. Винниченка та Г. Шкурупія [44]. Потреба в теоретико-методологічних напрацюваннях особливо відчутна у зв'язку з вивченням малої прози, яка в контексті осмислення маски автора часто ігнорується, поступаючись місцем великим прозовим жанрам, зокрема роману. Зовсім відсутні дослідження авторської маски в компаративному дискурсі, які б виявляли спільне та

своєрідне у творенні масок у різних літературах, чим і зумовлено вибір теми дисертації.

У процесі відбору творів для компаративного зіставлення перш за все зверталася увага не на їх визнаність критиками, популярність чи приналежність до певного канону, а саме на спроможність цих текстів яскраво репрезентувати феномен авторської маски. Обґрунтовуючи доцільність такого підходу, доречно послатися на міркування Г. Ремака про те, що «порівняльне літературознавство не так міцно пов'язане з критеріями якості та / або інтенсивності. Глибокі компаративістські дослідження присвячувалися і можуть бути присвячені другорядним авторам, які краще виявили прикмети свого часу, ніж великі письменники» [223, с. 52]. Хоча, з другого боку, більшість пропонованих імен навряд чи можна назвати «другорядними».

Хронологічні рамки, якими обмежується матеріал дослідження, зумовлені новими суспільними умовами розвитку української та російської літератур, які склалися після розпаду Радянського Союзу. Адже в пострадянські часи, коли відбувався відцентровий рух окремих самобутніх культур і втрачалися ієрархічні зв'язки між колишніми метрополією та колоніями, національні літератури, незважаючи на досі актуальні численні постімперські та постколоніальні комплекси, також значною мірою пішли своїми оригінальними шляхами. Нинішні суспільно-історичні умови – з усім їхнім пострадянським спадком, актуалізованими і звільненими від заборон здобутками минулих епох та численними інноваціями – помітно позначилися і на особливостях творення малої прози в українській та російській літературах. Такими чином, перед компаративістами постали нові завдання, зокрема з'ясування типологічних аналогій, сходжень і розбіжностей, породжених творчістю митців саме незалежних держав.

**Зв'язок роботи з науковими планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі теорії літератури, компаративістики і літературної творчості в межах науково-дослідницької теми Інституту філології Київського

національного університету імені Тараса Шевченка «Мови і літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (державний реєстраційний номер 11БФ044-01, науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Ф. Семенюк). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол №5 від 18 грудня 2012 року).

**Мета дослідження** – визначити особливості та способи вираження авторської маски у малій прозі 1990– 2010-х рр. і здійснити порівняльний аналіз її функціонування у творах українських та російських письменників.

Поставлена мета передбачає виконання таких **завдань**:

- з'ясувати семантику поняття маски, простежити конотацію маскування в історико-культурологічному аспекті, оглянути найпоширеніші підходи до тлумачення терміна «маска» та довести доцільність їх застосування в аналізі явища авторської маски в художньому творі;
- виявити основні дискусійні положення, пов'язані з проблемою автора як підґрунтя для вивчення проблеми маски автора;
- на тлі інтересу до авторської маски в художній літературі виробити підхід до інтерпретації цього явища, придатний для роботи з обома літературами, та визначити основні маркери авторської маски у художньому тексті;
- окреслити особливості малої прози в контексті сучасного літературного процесу в Україні та Росії;
- виконати зіставлення стильової парадигми української та російської літератур в аспекті авторської маски в малій прозі;
- визначити та порівняти основні стилізаційні, образно-емоційні та іконічні тенденції творення маски автора у творчості сучасних письменників;
- укласти типологію масок в українській та російській малій прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття.

**Об'єкт** дослідження – оповідання, новели та нариси письменників порубіжжя ХХ та ХХІ ст. (С. Андрухович, Ю. Буйди, В. Діброви, Ю. Винничука, Д. Гуцка, М. Єлізарова, С. Жадана, О. Забужко, Б. Жолдака, О. Лічевського, О. Ірванця, І. Кочергіна, Марусі Клімової, Л. Петрушевської, В. Портяка, В. Пелевіна, А. Санченка, О. Снегір'ова, Г. Тарасюк, І. Яркевича та ін.).

**Предмет** дослідження – типологія та поетика авторської маски в сучасній українській та російській малій прозі.

**Теоретико-методологічну основу** роботи складають праці, присвячені вивченню різних аспектів порівняльного літературознавства, зокрема компаративної поетики (Б. Бакули, А. Діми, Д. Дюришина, Р. Гром'яка, В. Жирмунського, Е. Касперського, Д. Наливайка, І. Неупокоєвої та ін.), природи і семантики маски та маскування (М. Бахтіна, Вяч. Іванова, А. Костомарова, К. Леві-Стросса, Л. Софронової, О. Фрейденберг, К.-Г. Юнга), проблеми автора (Р. Барта, М. Бахтіна, Е. Беннета, В. Виноградова, Г. В'язовського, Б. Кормана, А. Компаньона, І. Фізера, М. Фуко, М. Фрайзе, Н. Шляхової та ін.), авторської маски (Н. Беляєвої, К. Водоп'янової, І. Ільїна, В. Карпової, О. Осьмухіної, Л. Пирогова, Л. Сафронової, І. Скоропанової, та ін.), специфіки сучасної української (С. Андрусів, Т. Гундорової, Н. Зборовської, М. Павлишина, Я. Поліщука, Р. Семківа, І. Старовойт, І. Фізера, Р. Харчук) і російської (Н. Беневоленської, М. Берга, О. Богданової, В. Куріцина, Н. Кякшто, Н. Лейдермана, М. Липовецького, Н. Ліхіної, Н. Маньковської, Г. Мережинської, Т. Прохорової, Л. Сафронової, І. Скоропанової, М. Епштейна) літератури та їх компаративного зіставлення (Н. Бедзір, Л. Лавринович, Н. Шавокшиної). Також у процесі дослідження використано положення комунікативної теорії Ю. Лотмана, теорії гри Г.-Г. Гадамера і Й. Гейзінги, досліджень з наратології Ж. Женетта, Дж. Прінса і В. Шміда.

**Методи дослідження.** У роботі застосовується комплексний метод дослідження, який поєднує елементи порівняльно-типологічного (зіставлення текстів двох літератур з метою визначення типологічних аналогій, сходжень і

контрастів), структурно-функціонального (вивчення поетики авторських масок), герменевтичного (інтерпретація текстів в аспекті масок), інтертекстуального (аналіз стилізаторських практик маскуванню та ролі міжтекстового діалогу у творенні масок), наратологічного (для окреслення основних типів масок автора та вибору їх класифікаційного критерію) методів.

**Наукова новизна дисертації** полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві здійснено компаративне зіставлення української і російської малої прози зламу тисячоліть задля визначення ознак авторської маски та виявлення основних способів її творення. У ході дослідження напрацьовано та апробовано гнучкий підхід до інтерпретації феномена маски автора та запропоновано типологію масок у двох літературах на основі наративного критерію. З'ясовано, які з характеристик авторської маски можна вважати універсальними, а які властивими розглянутим національним літературам. Значну увагу звернено на роль індивідуально-авторських факторів творення масок і їх кореляцію із загальними тенденціями. Більшість розглянутих у роботі текстів уперше стали об'єктом наукового вивчення.

**Теоретичне значення** одержаних результатів полягає в увиразненні поняття «авторська маска», визначенні її основних типів, маркерів і способів реалізації.

**Практичне значення** результатів дослідження – в можливості їх використання при викладанні різних філологічних дисциплін і спецкурсів: літературної компаративістики, теорії літератури, історії української та російської літератур, сучасного літературного процесу, теорії і практики літературної творчості, експериментальної прози тощо. Опрацьований та узагальнений матеріал, а також аналізи окремих текстів можуть стати в пригоді при написанні підручників та посібників для вищих та середніх навчальних закладів. Запропонована класифікація масок і сам наративний підхід (окремо або в поєднанні зі стилізаційним, образно-емоційним та

іконічним підходами) можуть слугувати методологічним підґрунтям для аналізу конкретних текстів.

**Особистий внесок здобувача.** Робота виконана автором самостійно. Наукові статті з теми дисертації опубліковані без співавторів.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення та висновки дисертаційної роботи обговорено на засіданні кафедри теорії літератури, компаративістики та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол №6 від 23 грудня 2015 року) та на 12 конференціях: Міжнародна наукова конференція «Мова та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність» (Київ, 18 жовтня 2012 р.); Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (Київ, 11 квітня 2013 р.); XII Міжнародна конференція молодих учених (Київ, 19–21 червня 2013 р.); Міжнародна наукова конференція «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, 17 жовтня 2013 р.); I Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Актуальні проблеми слов'янської філології» (Запоріжжя – Одеса – Маріуполь, 19–20 листопада 2013 р.); Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, 10 квітня 2014 р.); Науковий семінар для молодих учених пам'яті Ніли Зборовської (Київ, 30 вересня 2014 р.); Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми» (Київ, 9 жовтня 2014 р.); Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (Київ, 8–10 квітня 2015 р.), XV Міжнародні славістичні читання пам'яті академіка Леоніда Булаховського (Київ, 24 квітня 2015 р.), Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті» (Київ, 8 жовтня 2015 р.), Всеукраїнські наукові читання «Мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (Київ, 5–6 квітня 2016 р.).

**Публікації.** За темою дисертації вийшло друком дванадцять наукових статей. З них – дев'ять у фахових виданнях України [127; 128; 130– 132; 134–137], одна за кордоном [289], а також дві статті, які додатково відображають результати дослідження [129; 133].

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (290 позицій). Загальний обсяг роботи – 224 сторінки, з них – 193 сторінки основного тексту.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ДИНАМІКА ПОНЯТТЯ «АВТОРСЬКА МАСКА»

### 1.1. Культурологічний аспект маски та маскування

Компаративне зіставлення певних явищ у різних літературах на синхронному зрізі дає змогу як увести спостереження про національне до ширшого теоретичного контексту, так і краще зрозуміти специфіку окремого на загальному тлі. Дослідження авторської маски у порівняльному аспекті, з одного боку, повинно підтвердити робочу гіпотезу про обов'язковість використання будь-яким автором такої форми художнього представлення себе в тексті, як маска, а з другого – виявити, *що* саме у маскуванні різних авторів може вважатися загальним для всіх прийомом, *що* часто повторюваним і властивим для окремих митців, і зрештою, які характеристики авторської маски є національними і які індивідуально-авторськими. Однак перш ніж зіставляти конкретні тексти, доречно окреслити теоретико-методологічну динаміку центрального поняття пропонованої наукової розвідки.

Оскільки завдання з'ясувати природу, особливості, прояви і функції маски та маскування ставлять перед собою не лише літературознавці, а й семіотики, психологи, соціологи, філософи, культурологи, антропологи, мистецтвознавці, історики, лінгвісти, вважаємо за доцільне почати зі з'ясування специфіки самого явища маски, аби залучити його конкретний прояв до широкого культурного контексту. Також очевидність спільного семантичного поля для понять «авторська маска» і «автор» робить логічною потребу вдатися і до короткого аналізу дискусійної теоретичної проблеми, пов'язаної з автором та формами його присутності в художньому творі.

Саме тому спроба дати визначення авторській масці ґрунтується на:

1) аналізі семантичних складників поняття – «маска» та «автор»; 2) розгляді

та зіставленні основних поглядів на «авторську маску»; 3) інтерпретації конкретних текстів, хід дослідження яких висвітлено в наступних розділах дисертації.

Складність і суперечливість концептуального поняття маски виявляється, з одного боку, в його загальнозрозумілій семантиці прихованості, таємничості, загадки, інтриги, обману, а з другого – в неможливості дати йому єдине адекватне визначення через багату конотативну насиченість і неоднозначність. У свідомості сучасної людини слово «маска» викликає цілий спектр різноманітних культурних, соціальних, політичних, побутових та інших асоціацій. Маска здатна проявляти себе не лише як предмет чи атрибут, а й у значно ширших смислах: як метафора, символ, ідея чи образ. У цьому ж контексті можна говорити і про авторську маску як про своєрідний спосіб саморепрезентації автора, його «вживання» у твір, певне приховання (чи, навпаки, проявлення) себе в тексті.

Проаналізувавши низку праць (М. Бахтіна [19], Вяч. Іванова [104], К. Леві-Стросса [168], Л. Софронової [245], О. Фрейденберг [262]), присвячених культурно-історичному розвитку маски, можна дійти висновку, що еволюція способу її побутування та значення в житті людини, суспільства відбувалася у двох основних напрямках: від сакралізації до певної профанації, з одного боку, і від початкової предметності та атрибутивності до метонімічних (маска в значенні «людина в масці»), метафоричних та символічних смислів (наприклад, роль на сцені життя), з другого. Л. Софронова вбачає профанацію маски в її переході зі «сфери архаїчного священного» до «світської зони культури», що супроводжується втратою «конкретних обрисів маски», предметності, однак не форми, яка не втрачається, а лише переходить з конкретної в уявно-символічну [245, с. 343–345]. З профанацією пов'язана також зміна конотативного навантаження. Так, у період свого сакрального пошанування маска як втілення божественного і потойбічного в прадавніх ритуалах та античних театральних дійствах пов'язувалася зі священною статикою та вічністю і

протиставлялася обличчю, мінливому і підвладного часу: «Обличчя – лише носій маски, і воно змінюється, його родовий образ – маска – непорушний [262, с. 80]». В античній драмі персонаж-маска – це «уособлена метафора»: «Зв'язок між образом і його метафоризацією дуже стійкий і стереотипний. Образ смерті втілюється в боговідступниках, вбивцях, розбійниках, гвалтівниках; у фазі воскресіння це будуть рятівники, цілителі, переможці, пізніше – святі [262, с. 218]». Тут маска завжди статична, в ній виділяються так звані вікові та соціальні метафори і метафори зовнішності та змісту. Так, наприклад, бог – це завжди цар або царевич, молодий, сильний, багатий та вродливий, богиня мусить бути прекрасною, тоді як потворність пов'язана зі хтонічними персонажами: «внутрішній характер персонажа виражається через зовнішні, фізичні риси» метафоризованої маски [262, с. 220].

У Середньовіччі ставлення до маски подвійне: з одного боку, християнська культура сприймає її в негативному контексті як «лже-обличчя», оскільки дане Богом лице «єдино можливе для людини [144, с. 4]»; саме з такого розуміння маски зароджуються пов'язані з нею асоціації фальші, двоєдушності, лицемірства, гріха та вічної погибелі душі. З другого боку, народна карнавальна культура надає масці навпаки вітального забарвлення: «Маска пов'язана з радістю змін та перевтілень, з веселою відносністю, з веселим запереченням тотожності та однозначності», «за маскою завжди невичерпність і багатогранність життя [19, с. 50-51]».

Епоха Ренесансу та Новий час породжують праці (М. Монтень, Ф. Ларошфуко), в яких маска засуджується як однозначно негативне явище, адже «той, хто накладає маску, стає невидимим для очей соціального» і може переступати закон, а отже, виступає «як брехун, ошуканець, майже злочинець [144, с. 5]». Ця негативна установка на опозицію «істина – облуда» стає ключовою для романтизму і призводить до того, що відтепер «маска майже повністю втрачає свої моменти відродження та оновлення і набуває похмурого відтінку. За маскою часто виявляється страшна пустота, "Ніщо"»

[19, с. 51], а порожнеча – це часто символ жаху, смерті, втрати власної суті, вона здатна поглинути і розчинити в собі.

Маска в епоху Романтизму – це водночас найкращий спосіб приховати небажану правду і небезпека назавжди залишитися рабом такого маскуванню: замість стати «інструментом приховання», вона сама «перетворює замаскованого в інструмент», маніпулює справжнім людським єством, а тому лише смерть приносить звільнення романтичному герою [245, с. 349]. Але вже в символізмі та ранньому модернізмі, коли межа між життям і мистецтвом вважається розмитою, маска стає своєрідним «продовженням лиця» та способом «самовираження» через *самотворчість*. Виникає ідея, що «обличчя без маски не існує, що вона йому тотожна [245, с. 353]». У книзі «Обличчя творчості» М. Волошин висловлює міркування про те, що «маска – умовна брехня [55, с. 401]», за якою приховується усвідомлення власної індивідуальності, і що вона «становить необхідну властивість обличчя. Маска – це ніби духовний одяг обличчя. [...] Тільки те обличчя – справді обличчя, яке може одним внутрішнім порухом волі себе закрити і себе виявити [55, с. 403]». Таким чином, маска визнається потрібною людині для того, аби за допомогою «умовної брехні» оберігати від суспільства індивідуальну правду.

Протягом ХХ століття маска поступово перестає втілювати ідею обману, принаймні як ключову, адже нарешті визнано, що «людина не цільна, а двоїста і навіть багатогранна», відтак кожна маска – це одна з багатьох людських іпостасей [245, с. 355]. Такий погляд на обличчя і маску переходить у постмодерне обґрунтування людини як «набору масок, що по черзі змінюють одна одну [203, с. 226]».

Як бачимо, десакралізуючись і втрачаючи предметність, маска водночас поступово позбавляється своєї первинної статичності і все більше прив'язується до семантики мінливості. Водночас її конотативні відтінки постійно балансують на межі життя і смерті, світу живих і потойбіччя, вічності і непостійності, істини та омани, самовираження і самовтрати, змісту і порожнечі, життя і творчості. Всі ці смисли ніколи не вичерпують себе до

кінця, вони, навпаки, постійно збагачуються додатковими нюансами значень. І навіть автор, творячи свій образ за допомогою маски, одночасно і сакралізує її у творчому процесі як обраний, достойний її носити, і профанує, оскільки не підкоряється жодним ритуалам і дозволяє собі використовувати маски у власних інтересах, і, зрештою, просто носить маску, як носить кожен у своєму житті.

Енциклопедія «Символи, знаки, емблеми» пропонує таке визначення поняття: «**Маска** (від фр. *masque*) – накладка на **обличчя**, яка або повторює [відтворює. – *М. К.*] його, або приховує [перетворює. – *М. К.*] його риси, або створює новий **образ**» [181, с. 290]. Відтак можна зробити висновок, що в тріаді «лице – маска – образ» маска виступає *засобом творення* якісно нового образу; *посередником* між «справжнім» лицем (людиною, предметом, явищем, ознакою, інформацією тощо) та його образом як новою якістю, зовнішністю, статусом; причиною ефекту певного спотворення (поплутання, приховання) справжньої суті речей. Як посередник у комунікативному акті, маска одночасно належить і своєму носієві, і його новій репрезентації, і тому контексту (середовищу), в якому вона перебуває і яким сприймається.

Російський лінгвіст, семіотик та антрополог В'яч. Іванов говорить про феномен маски як про «один з важливих елементів усіх відомих науці суспільств і традицій. [...] Здатність до виготовлення і використання маски чи її аналогів може бути визнаною однією з універсальних людських властивостей [104, с. 333]». Це дає підстави вважати маску не лише здобутком культури, а й важливим проявом самого буття людини, суспільства, людини в суспільстві.

Тут варто згадати і міркування М. Бахтіна про те, що для повного усвідомлення власного *я* людині замало самого розуміння *я-для-себе*; «*не-я* в мені, тобто буття в мені, значно більше, ніж *я* в мені», тому повністю зреалізуватися та проявити всі свої почуття *я* може лише через входження у світ, де завжди є *інший*. Людина не може бути просто собою, вона зливається в бутті з *іншим*: «*Я* ховається в *іншого* та в *інших*, хоче бути тільки іншим для

інших, увійти до кінця у світ інших, як інший, скинути із себе тягар єдиного у світі я (*я-для-себе*) [17, с. 371]». Той факт, що це я «єдине у світі», означає не тільки те, що, крім самої людини, більше ніхто його не побачить і що людське співбуття цілком природно проявляється лише через маски «я-для-іншого» та «іншого-для-мене», а й те, що саме формування цієї маски не односторонній процес, а результат співтворчості, співіснування я та *іншого*, що надягання і носіння її – це своєрідний діалог з тими, хто поруч.

Універсальну властивість людини творити маски можна вписати і в ігровий контекст. Й. Гейзінга розглядає гру як основу творення культури, зокрема й мистецтва, і називає серед ключових її ознак «цілеспрямованість», «дію з власної волі», «умовну справжність», час і місце, тобто контекст, і правила [266, с. 23–36]. За допомогою цих ознак легко описати природу маски в різних контекстах її функціонування: від сакрального до профанного, від буквального до символічного, від індивідуального до колективного, від побутового до мистецького. Адже у всіх випадках існує контекст і мета, з якою використовується маска, правила її надягання, носії і реципієнти, які з власної волі вступають у гру і домовляються про її умовну справжність. При цьому така домовленість може бути не обов'язково буквальною і прийнятою безпосередньо в момент самої гри (традиція, прецеденти, підтексти, соціальна зумовленість тощо).

Багатоаспектність та багаторівневість явища маски призводить до різних поглядів на нього. Психологія, зокрема К.-Г. Юнг, пояснює маску, «персону», як один з ключових архетипів у колективному несвідомому, «зіграну роль, яку промовляє колективна психіка», «компроміс між індивідуумом та соціальністю з приводу того, "ким хтось є". Цей хтось отримує ім'я, отримує титул, представляє посаду і є тим або іншим [284]». Письменник як член конкретного суспільства, очевидно, теж підвладний певним психологічним законам «колективного несвідомого» і відтак позиціонує себе через персону митця певного соціального походження, художнього напрямку, ідейного спрямування, мистецького об'єднання,

адресанта конкретної аудиторії або, навпаки, наголошує на своїй відособленості від традицій, ідеалів, естетичних спрямувань, читачів тощо. Однак соціальна маска письменника як приватної особи не тотожна його образу (образам), утіленому в літературному творі, так само як автор-творець не тотожний біографічному автору, про що, власне, йтиметься в наступних розділах цього дослідження.

К. Леві-Стросс, представник структурної антропології, розглядає маски як елементи цілісної структури, які «не піддаються інтерпретації в собі і для себе як ізольовані об'єкти». Подібно до міфу, який можна тлумачити лише в системі власних трансформацій, маску також слід помістити в ряд інших масок, наділених різноманітними елементами оформлення та функціональними завданнями. Кожна маска – елемент певної міфологічної структури, яка наділяє її змістом, пояснює «легендарне або надприродне походження та роль у ритуалі, економіці, соціальному житті [168, с. 24]». У цьому аспекті є досить цікавою гіпотеза дослідника щодо можливості використовувати схему інтерпретації міфу та його структурних елементів у дослідженнях творів мистецтва. Зокрема, доречним у нашому випадку можна вважати аналіз авторської маски як частини цілісної текстової структури, що фігурує в ряді інших творів та художніх перевтілень цього ж письменника, за допомогою чого можна пояснити ситуативну доречність використання відповідної маски і відповідних засобів її творення. Цікавою для структуралістського аналізу може бути також і сама опозиція «лице – маска» («автор – авторська маска») з усіма її конкретизаціями: «внутрішнє – зовнішнє», «правда – обман», «смерть – життя», «динаміка – статика», «живе – механічне», «ніщо (порожнеча) – смисл», «краса – потворність», «таємниця – викриття», «свій – чужий», «я – інший», зрештою, «реальність – художній світ».

Семіотик Вяч. Іванов обстоює погляд на маску як на знак, «матеріальний об'єкт, який повідомляє дещо відмінне від себе самого, передає якийсь зміст або смисл», у якому видимий бік маски виступає

означником, а її соціальна та індивідуальна функції означуваним [104, с. 332]. У випадку з авторською маскою, «матеріально» (вербально) втіленою в адекватних художніх засобах, такою функцією можна вважати «нове обличчя», тобто новий образ автора.

Філолог та культуролог Л. Софронова вважає маску, що втратила свою предметність, концептом, котрий «проявляє тенденцію до розширення кола значень. У першу чергу маскою стає людина, не лише зовнішня, але й внутрішня. Її обличчя, тіло, душа – все може бути маскою [245, с. 356]». В такому ракурсі можна розглядати не лише людину-в-житті чи людину-в-суспільстві, а й людину-в-тексті, тобто феномен авторської маски як конкретну реалізацію концепту і як штучний образ, котрий за допомогою різних художніх прийомів змушує читача повірити у свою справжність, а отже, ідентифікувати себе з реальним автором.

Як бачимо, різні підходи до тлумачення маски (філософський, архетипний, структурно-антропологічний, семіотичний, концептуальний, ігровий тощо) об'єднані розумінням її природи як засобу перевтілення певного обличчя людини, предмета, явища в якісно новий образ. Літературознавчий підхід до розуміння маски, очевидно, також має у своїй основі специфічну реалізацію загальної схеми маскування: «лице – маска – образ». Саме тому конкретизація цієї схеми – одне з найважливіших завдань першого розділу дисертації. Його вирішення – це значною мірою відповідь на питання, що таке маска автора.

## **1.2. Осмислення фігури автора як підґрунтя проблематизації авторської маски в сучасному літературознавстві**

У сучасній літературознавчій теорії (а ширше – у філософії, естетиці і гуманітаристиці загалом) поняття «автор» ще більш неоднозначне і дискусивне, аніж визначення «маски». Про неабиякий інтерес до проблеми автора та її актуальність свідчить величезний перелік імен тих учених, які

присвятили їй монографії, статті, наукові розвідки та есеї, розділи у фундаментальних працях з теорії літератури: С. Аверінцев [2], Р. Барт [14], М. Бахтін [16; 17], Е. Беннет [286], В. Біблер [28], Н. Бонецька [33], М. Брандес [34], Ш. Берк [287], С. Валгіна [43], В. Виноградов [49], Г. В'язовський [57], М. Гіршман [65], У. Еко [92], В. Кожинів [139], А. Компаньон [140], Б. Корман [142; 143], Ю. Манн [178], Я. Мукаржовський [187], В. Прозоров [220], М. Римар [227], В. Скобелев [227], В. Тюпа [254], А. Фаустов [257], І. Фізер [260], М. Фуко [263], О. Чудаков [270], Н. Шляхова [279], О. Юдін [283] та ін.

Традиційно дослідники проблеми сходяться на тому, що автор – це інстанція багаторівнева і що він «повинен бути відмежованим, з одного боку, від письменника як історичної і приватної особи, а з другого – від різноманітних "зображальних суб'єктів" всередині твору (образ автора, оповідач, розповідач) [248, с. 17]». Однак досі немає єдиної думки про те, як співвідносяться поняття «образ автора», «розповідач», «оповідач», «авторська маска», «автор-персонаж» тощо. Саме тому не існує вичерпного визначення і самого вихідного поняття «автор», численні спроби тлумачення якого часто доводяться до крайнощів: або воно некоректно вживається як синонім до будь-якого з вищеназваних «зображальних суб'єктів» (Н. Тамарченко), або ж з різних причин взагалі не згадується (чи навіть підкреслено заперечується) в наукових працях та енциклопедичних статтях.

Чи не всі російські та українські теоретичні праці про автора так чи інакше виростили з доповнення, продовження, інтерпретації чи полеміки навколо поглядів М. Бахтіна, В. Виноградова і Б. Кормана.

М. Бахтін, розглядаючи зв'язок між автором і героєм, визначальними характеристиками автора називає трансгредієнтність і позаприсутність («вненаходимость») щодо художньої дійсності в цілому і щодо персонажа зокрема. Поняття трансгредієнтності і позаприсутності в бахтінській теорії вказують на ключову роль всеохопної авторської свідомості, яка не лише поєднує в собі всі структурно-семантичні рівні твору, але й вміщує

свідомості всіх персонажів завдяки своїй специфічній здатності оцінити героя як «іншого» зі сторони, тобто з надтекстової позиції.

Позиція позаприсутності «первинного» автора як суб'єкта естетичної діяльності і принципу художньої організації твору не дає йому безпосередньо проникати в текстову реальність і вести оповідь від самого себе. Він «ніколи не може увійти в жоден створений ним образ [20, с. 373]»; «зустріч» з ним у творі можлива, однак не в межах зображених хронотопів, «а ніби на дотичній до них [20, с. 405]». Відтак виникає потреба в образі «вторинного автора» як суб'єкта мовлення.

«Первинний» автор може зображати дійсність з трьох позицій: з погляду героя-учасника подій, з погляду розповідача, з погляду підставного автора, а також вести оповідь «від себе як чистого автора (в прямій авторській мові) [20, с. 405]». Але й в останньому випадку – навіть пишучи автобіографію чи сповідь – автор-творець перебуває за часопросторовими межами описаних подій та переживань, адже він той, хто описує вже здійснене; хто бачить цілісну картину, вивершеність якої недоступна зображеному суб'єкту; хто може змінювати хронологічну послідовність викладених епізодів і таким чином організовувати композицію тексту.

Положення вченого про те, що автор, який творить, і створений ним «автор» за естетичними законами не можуть повністю збігатися, в подальшому стало теоретичним підґрунтям для визначення поняття маски автора.

На відміну від М. Бахтіна, якого перш за все цікавили філософські передумови буття художнього твору в цілому і суб'єкта творчості зокрема, академік В. Виноградов переймався проблемою мовностилістичної організації тексту. В центр своїх міркувань дослідник ставив поняття стилю та образу автора як виразника ідіостилістичних особливостей художнього твору. В концепції Виноградова образ автора – це поняття значно ширше, ніж конкретний суб'єкт оповіді чи розповіді, і зазвичай нетотожне оповідачеві. Навіть більше, образ автора часто взагалі не названий у структурі

літературного твору, оскільки він виступає як «концентроване втілення суті твору, яке поєднує всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем, розповідачем чи розповідачами і яке через них постає ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого [49, с. 118]».

У процесі ведення розповіді автор вдається до гри «мовними масками» [49, с. 123], за допомогою яких вибудовується образ «розповідача-посередника» як «мовного породження» і «форми літературного артистизму» автора [49, с. 118]. «Творча воля художника» проявляється в побудові індивідуальної стилістичної системи, яка інтегрує воєдино авторську особистість, роздвоєну, «розтровоєну» і т. д. в грі оповідних масок. Образ автора завжди тягне за собою «ланцюг чужих мовних свідомостей, ряд оповідачів [49, с. 127]», оскільки за своєю суттю він виступає «формою складних і суперечливих відношень між авторською інтенцією, між сфантазованою особистістю письменника і особистостями персонажів». Отже ключ до адекватного сприйняття цілісної композиції твору, за Виноградовим, слід шукати в «розумінні всіх відтінків цієї багатозначної і багатоликої структури образу автора [50, с. 203]». Міркування дослідника про «мовні маски», за якими ховається «ланцюг чужих мовних свідомостей» також досить важливі для обґрунтування феномена авторської маски, адже оповідна маска – це формотвірний стержень маски автора, її видима основа.

Якщо ж порівнювати концепції М. Бахтіна і В. Виноградова в проекції на проблему вивчення авторської маски, то тут важливо насамперед зауважити логіку міркувань кожного з учених. Бахтін, як філософ, відштовхується від буття самого джерела творчості – «первинного» автора як «сукупності творчих принципів» [16, с. 190]. Лінгвіст Виноградов, виходячи зі специфіки науки, яку він представляє, не може мати за вихідну точку існування абстрактного автора, а тому на перший план висуває конкретне явище – текст, лише проаналізувавши який можна говорити про джерело його змістових та формальних характеристик, тобто про образ автора (*образ* саме тому, що якою б вичерпною не була інтерпретація тексту, уявлення про

його творця завжди буде реконструйованим і наближеним до абсолюту лише в межах можливого). Таким чином, можна сказати, що Бахтін спостерігає «позаприсутнього» автора, одне з основних завдань якого – обрати маску як тактику діалогу з читачем. Виноградов же міркує у зворотному напрямку: він бачить маску (маски), які читач має зняти, аби побачити обличчя творця. Хоча насправді в роботі інтерпретатора важливим є рух думки в обох напрямках: пізнати автора можна лише через текст, через стиль, через представлені маски, однак потреба в самому пізнанні завжди виникає з певної гіпотези, в конкретному випадку – з уявлення про існування обличчя, яке приховує маска. Адже без такого засновку відпадає необхідність аналізувати цю маску, втрачається сам смисл інтерпретації, тобто не відбувається входження в герменевтичне коло.

За завдання продовжити і головне структурувати міркування філософа і лінгвіста взявся власне теоретик літератури Б. Корман. Свій підхід до аналізу художнього твору вчений формулює виходячи з принципового розрізнення в будь-якому тексті об'єкта мовлення (все те, що зображується і про що розповідається) і суб'єкта, або носія мовлення (той, хто зображує і описує). Вибір форми вираження останнього зумовлюється ідейною позицією та художнім замислом письменника, і тому аналіз формальних і змістових характеристик твору як нерозривної єдності означає ніщо інше як уміння виявити носія мовлення.

Б. Корман наголосив на важливості розмежування трьох значень, у яких уживається поняття «автор»: біографічний автор, концептований автор (певний погляд на дійсність, виражений усім твором) та специфічні для окремих літературних родів та жанрів форми авторської репрезентації (наприклад, оповідач у прозі) [143, с. 8]. Спільним для останніх двох значень є те, що на відміну від біографічного автора, тобто в дійсності живої людини, вони є образами, а художній образ автора ніколи не збігається з реальним письменником, оскільки «факт мистецтва» виникає внаслідок переробки «життєвого матеріалу», в процесі якої «одне [...] упускається, друге

згладжується, третє виділяється». Звідси і виникає образ, «який і схожий, і не схожий на реальний біографічний образ письменника [143, с. 10]», адже «будь-які обставини життя реального автора можуть підлягати змінам при створенні художнього образу автора», і навіть художня автобіографія часто містить деталі і факти, яких насправді не існувало. При цьому зміни зазвичай бувають не лише зовнішніми, але й стосуються «внутрішньої подоби, душевного типу, емоційного складу [143, с. 14– 15]».

Про сам образ, «схожий і не схожий» на біографічного автора, вже певним чином допустимо говорити як про маску. А розмисли дослідника про художнього або концептованого автора, який безпосередньо не входить у твір і якого не можна виокремити з конкретної частини тексту, – це серйозний початок руху літературознавчих студій у напрямку наратології. Адже заявлений Б. Корманом концептований автор співвідносний з імпліцитним автором (В. Шмід), якого виділяють сучасні наратологи, а суб'єкти мовлення (в іншій праці – суб'єкти свідомості [142, с. 174]) – з різними проявами фіктивного наратора. Саме наратологія стала наукою, яка дала теоретичний інструментарій для наукового опису поняття маски автора, про що йтиметься в роботі далі.

Таким чином, розглянуті традиційні теорії автора мають у своїй основі спільну думку про те, що суб'єкт творчості завжди нетотожний своїй внутрішньотекстовій репрезентації. Цим і зумовлена наявність авторських масок у художньому тексті.

Друга половина ХХ століття стала переломною в історії формування наукової теорії автора і позначилася революційною та дещо епатажною концепцією «смерті автора» (а ширше – і філософської ідеї «смерті суб'єкта»), яку активно пропагували західні, зокрема французькі, постструктуралісти (Р. Барт, М. Фуко, Ю. Крістева, Ж. Дерріда та ін.). Потреба говорити про «смерть автора» в контексті дослідження авторської маски виникає у зв'язку з важливим питанням: чим насправді є ця маска – спонтанним породженням звільненого від авторської присутності тексту, на

чому наполягають постструктуралісти, чи втіленням творчого замислу свідомого суб'єкта, про що спонукають думати традиційні концепції авторства.

Передумовою до виникнення дискусії навколо «смерті автора» стало запропоноване Ю. Крістевою в 1967 р. поняття інтертекстуальності. Опираючись на бахтінські міркування про діалогічність письма [21], дослідниця робить висновок про те, що на зміну спілкуванню між суб'єктами (інтерсуб'єктивності) приходять міжтекстовий діалог (інтертекстуальність), а отже, «виявляється, що поетична мова підлягає як мінімум подвійному прочитанню [160, с. 429]». «Інтертекстове начало» усуває на другий план «особу-суб'єкта», тобто автора, щоб поступитися місцем такому поняттю, як «амбівалентність письма», під якою мається на увазі «факт включення історії (суспільства) в текст і тексту – в історію», оскільки «будь-яке письмо – це спосіб читання сукупності попередніх літературних текстів», і «кожен текст вбирає в себе інший текст і є реплікою в його бік [160, с. 432]».

Відштовхуючись від концепції інтертекстуальності, запропонованої Ю. Крістевою, Р. Барт формулює власні міркування про «смерть автора», намагаючись таким чином вилучити з літературознавчого обігу будь-які автороцентричні погляди на природу художньої творчості та звільнити наукові студії від ідей про примат авторської інтенції у творчому процесі і в процесі інтерпретації тексту. Критик постулює думку про те, що «в письмі [...] знищується будь-яке поняття про голос, про джерело. [...] Голос відривається від свого джерела, для автора настає смерть, ось тут і починається письмо [14, с. 384]». Прикладом цитати з бальзаківського «Сарразіна» Р. Барт намагається показати, як нестабільність і невизначеність джерела голосу, призводить до цілковитого зникнення автора. Таким чином, автор як джерело знань і значень, існування якого завжди передувало народженню твору, поступається місцем скриптору, який не має передісторії і виникає безпосередньо в момент написання тексту. Скриптор не наділений буттям до і поза письмом, смисли відтепер породжує не індивід, а система

мови і текстові коди, таким чином, тлумачення звільненого від приписів авторської свідомості нелінійного тексту вже не залежить від задуму конкретного творця. Плетиво «із цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел [14, с. 388]» не може мати ні початку, ні кінця, ні єдиного тлумачення і набуває смислу лише фокусуючись у свідомості читача; значення тексту присвоюється не в момент створення, а саме під час прочитання. Проголошення права читача на вільне тлумачення – це і є «смерть автора», а відтак і десакралізація самої художньої творчості.

Не вдаючись до прямих посилань на бартівське есе, М. Фуко інтертекстуально пов'язує з ним свої міркування. Відштовхуючись від студій свого колеги над бальзаківським «Сарразином» і зокрема від знаменитого питання «Хто говорить?», дослідник цитує іншого відомого письменника – С. Беккета: «Яка різниця, хто говорить? [263, с. 13]». Саме лише твердження про «смерть автора» – в тому вигляді, в якому пропонує його Барт, – Фуко вважає доказово недостатнім і сумнівним. Саме за своєї відсутності творець стає джерелом усіх значень, оскільки творчість як така і формальна привабливість твору можливі лише за умови організаційного начала, тобто автора як всезнаючого теологічного начала. Отож видима (по суті, вдавана) відсутність суб'єкта насправді маркує його невидиму присутність, а отже, автор насправді не вмирає, а лише виконує «роль мертвого в грі письма» [263, с. 14-15].

Справедливо не довіряючи бартівському пафосу, М. Фуко подає власний варіант «смерті автора». Такий об'єкт дослідження, як письмо, він вважає недостатнім і пропонує у зв'язку з вивченням проблеми автора розглядати значно ширше дослідницьке поле – дискурс. І це дає дослідникові змогу судити про автора не як про творця конкретного тексту, не як про індивіда, який говорить, а як про принцип групування дискурсів. Таким чином Фуко знаходить спосіб звільнитися від автора як суб'єкта на користь автора-функції як ідеологічного маркера «дискурсивних практик».

Постульований Мішелем Фуко автор-функція позбавлений будь-яких індивідуальних рис, саме тому, на думку М. Зубрицької, дослідник у своєму есе «тракує автора як "що", а не "хто". За Фуко, автора усмертнює власний текст, у якому зникає авторська індивідуальність і разом з нею щось таке, як "твір" і "письменство", від-авторське письмо [10, с. 597]».

Цілком логічно, що ідеї «смерті суб'єкта» (М. Фуко), інтертекстуальності (Ю. Крістева), децентрації структури (Ж. Дерріда) та «смерті автора» (Р. Барт) надалі зумовили в західній теорії погляд на авторську маску не як на явище, породжене свідомою діяльністю творчої особистості, а як на результат гри текстових кодів, непідвладних задуму конкретного творця, зрештою, як на знак, відірваний від свого «референційного сигніфікату» (Ж. Дерріда). Це змушує вважати маску симулякром, за яким немає реального обличчя, тоді як визнання домінантної ролі авторської інтенції відсилає дослідників до принципово іншого розуміння суті авторської маски.

Однак рецепція деконструктивістської ідеї «смерті автора» не була одноголосно прийнятою всією науковою спільнотою. Ряд провідних учених (Е. Беннет [286], Ш. Берк [287], А. Компаньон [140], М. Фрайзе [261], В.Шмід та автори укладеного ним збірника «Автор і текст» [3]) невдовзі виступили з критикою цієї концепції. Як зазначає Ю. Большакова, в 90-х роках ХХ ст. критика бартівської концепції викликана в основному «втомою від безконтрольності герменевтичного тлумачення і множинності інваріантних прочитань одного і того ж тексту [31, с. 24]». У зв'язку з цим науковці знову повертаються до вивчення таких проблем, як «авторський задум», «авторська інтенція», «авторська свідомість», «цілісність художнього тексту», «авторська відповідальність», «автор як текстовий центр», «естетична природа мистецтва», «творча лабораторія письменника» тощо.

Так, наприклад, М. Фрайзе, заручившись ідеями М. Бахтіна про роль особистості у забезпеченні цілісності художнього твору (стаття «Мистецтво і відповідальність» [18]) і апелюючи до основної функції мистецтва –

естетичної, доходить висновку, що культурний процес ХХ століття був спрямований на децентралізацію автора лише з однією метою: «звільнитися від автора для того, щоб тим самим позбутися від його найсуттєвішої категорії: від відповідальності [261, с. 32]». Але відповідальність автора за написане неможливо замінити нічим: без центру, навколо якого кристалізується смисл, «безмежний культурний інтертекст» поглине людську ідентичність.

А. Компаньон основним аргументом на захист автора назвав зв'язність тексту та його потенціальну здатність бути зрозумілим: «Зв'язність і / або протиріччя імпліцитно характеризують собою текст, написаний людиною, на відміну від того, який може настукати на друкарській машинці мавпа, відбити на камені ерозія чи виробити яка-небудь алеаторна машина. Текст, утворений таким чином, ми будемо намагатися *пояснити*, а не *зрозуміти* [140, с. 89]». Таким чином дослідник доводить, що позбавлений людського начала текст, неможливо було б тлумачити, навіть якщо його виникнення цілком пояснюване явище. Відмова від хибної альтернативи «автор або текст» стала досить вагомим доказом, виставленим на противагу ідеологам «смерті автора», і водночас виявила нагальну необхідність переосмислити традиційну літературознавчу методологію, враховуючи новітні постструктуралістські ідеї.

Е. Беннетт рішуче обстоює думку про те, що спосіб розуміння авторства визначає літературну теорію, а отже, розуміння самої літератури і прочитання: «Теорія літератури – це значною мірою питання про теорію авторства [286, с. 4]». Навіть переживши проголошення власної смерті, автор залишається центральною фігурою в будь-якому дискурсі. Будь-яка спроба усунути автора на маргінес критики завжди обертається утвердженням його живучості в людській свідомості. Сучасна культура проявляє величезний апетит на різноманітні біографії, газетні та телевізійні інтерв'ю, фільми про життя письменників та екранізації класичних творів під брендом авторського імені. Видавці й досі змушені рахуватися з авторською волею, закон досі

відстоює авторське право. І навіть постмодернізм з його нетерпимістю до будь-яких традицій тримається на окремих іменах та асоціюється з окремими письменниками та їх творами. Діахронічний аналіз літературного процесу з акцентом на фігурі автора привів Е. Беннета до висновку, що «авторське питання пов'язане з "питанням про літературу" і [...] питання "що таке автор?" має тісний зв'язок з питанням "що таке література?" [286, с. 118]». Навіть найстрогіша відмова від біографізму нездатна заперечити існування авторської інтенції, а бартівський пафос «народження читача» ціною «смерті автора» виявився марним: автор «все одно продовжує жити в житті (бажанні, свідомості) читача [286, с. 18]».

Таким чином, у ході дискусії навколо «смерті автора» вирізнилося кілька варіантів реакції на проблему. Структуралісти та постструктуралісти (Р. Барт, М. Бердслі, В. Вімсетт, Ж. Дерріда, К. Леві-Стросс, М. Фуко та ін.) в центр своїх досліджень поставили текст як автономний об'єкт, незалежний від автора: перших цікавлять глибинні структури тексту, других – так звані лінії зсуву та розриви в цих структурах [13, с. 62, 89; 286, с. 4]. Представники школи рецептивної естетики (Р. Варнінг, В. Ізер, М. Ріффатер, С. Фіш, Х. Яусс) сфокусували свої студії на постаті читача, зосередившись на описі процесу сприйняття тексту, тобто «фіксації відгуків свідомості читача в акті читання» [267, с. 872]. Опоненти антиінтенціоналістів продовжують відштовхуватися у своїх дослідженнях від поняття автора і зосереджуються на різноманітних підходах до його репрезентації. Вони вивчають вплив друкарських технологій, авторського права та цензури на концепції авторства, аналізують природу співавторства і його вплив на розуміння літературного тексту, досліджують значення гендерних, етнічних, класових, расових відмінностей та особливостей на структуру та розуміння авторства, розглядають зв'язки авторства з інтертекстуальністю і плагіатом, пародією та підробкою, саморепрезентацією та автобіографією, псевдонімом, анонімністю тощо [286, с. 5].

Своєрідним уникненням багатьох літературознавчих надмірностей став наратологічний проект вивчення художньої прози (В. Бут, Ж. Женетт, Дж. Прінс, М.-Л. Ріан, С. Четман, В. Шмід, Ф. Штанцель), який почав відокремлюватися від структуралізму ще в 60-х рр. минулого століття, переглядаючи досвід останнього з позицій комунікативних студій. Наукову дисципліну про теорію оповіді можна розглядати як певний компроміс між найпоширенішими в другій половині ХХ століття методами літературної критики – структуралізмом та рецептивною естетикою, зосереджених відповідно на автономному тексті і реципієнтові: «Наратологи, намагаючись уникнути крайнощів цих позицій, не відкидають самого поняття "глибинної структури", закладеного, на їх думку, в основу будь-якого художнього твору, але основний акцент роблять на процесі реалізації цієї структури в ході активної діалогічної взаємодії письменника і читача [109, с. 280]».

Наголошуючи на комунікативній природі літератури, наратологія, по суті, містить у переліку своїх завдань пошук відповіді на питання, яке Р. Барт вважав нерозв'язним: «Хто говорить?», а також і не на менш важливе питання: «Кому говорить?» Наратологи, ігноруючи історико-біографічні підходи до розуміння автора, все ж таки визнають, що художнє мовлення має своїх формальних адресанта і адресата, причому ці фігури реалізуються на різних комунікативних рівнях (нарративних інстанціях). Різними дослідниками виокремлюються такі комунікативні «авторські» інстанції, як імпліцитний автор, драматизований автор, драматизований наратор і недраматизований наратор (В. Бут [288, с. 16–19]), конкретний автор, абстрактний автор і фіктивний наратор (В. Шмід [280, с. 39–108]), екстрадієгетичний-гетеродієгетичний, екстрадієгетичний-гомодієгетичний, інтрадієгетичний-гетеродієгетичний та інтрадієгетичний-гомодієгетичний наратори (Ж. Женетт [97, с. 257]) тощо.

Як сучасне продовження структуралізму наратологія стала адекватною альтернативою постструктуралістським крайностям, пов'язаним з антиавторськими поглядами на природу художньої творчості. Вивчення

комунікативного аспекту літературних текстів звільнило критику від різноманітних біографічних та інтенціоналістських спекуляцій у ході аналізу прозових творів і водночас повернуло до літературознавчої теорії поняття про адресата художнього мовлення як необхідну вихідну ланку в різнорівневих моделях художньої комунікації. Однак, як зазначає О. Поліщук, «у процесі дослідження сучасної прози, наприклад постмодерного тексту-гри, аналізу вимагає не лише мовленнєвий, а й надтекстовий, смисловий рівень [214, с. 25]», на якому недостатньо вивчення способу вираження та особливостей функціонування самого лиш наратора. Заглиблення в семантику твору вимагає і реконструкції образу абстрактного автора (в розумінні В. Шміда), який належить до сфери інтерпретації тексту і тяжіє до запропонованого Б. Корманом поняття «концептованого автора». Розмежування таких понять, як «абстрактний автор» і «фіктивний наратор», дає формальну підставу розрізнити маску і обличчя, яке вона приховує. Водночас актуалізація традиційних поглядів на природу авторства та визнання примату авторського замислу дозволяють говорити про суттєву ознаку будь-якої маски, зокрема й авторської, – очі, які визирають зі спеціальних прорізів у масці і виявляють існування прихованого обличчя.

Тож для теоретичного обґрунтування поняття авторської маски у формальному аспекті важливе значення мають, з одного боку, образи абстрактного автора і фіктивного наратора та взаємодія між рівнями художнього твору, які вони представляють, а з другого – роль наратора в сприйнятті читачем образу абстрактного автора. Однак, оскільки авторська маска – поняття, для опису якого недостатньо самого лиш наративного інструментарію і яке потребує осмислення також на рівні поетики і змістових особливостей, доречно опиратися і на традиційні підходи до розуміння автора, зокрема на погляди М. Бахтіна (розрізнення первинного, нествореного, та вторинного, створеного, автора), Б. Кормана (ідея «концептованого» автора як певного погляду на дійсність, вираженого всім

твором) та В. Виноградова (стилістичний підхід до вивчення так званих мовних масок).

### 1.3. Наукове осмислення поняття «авторська маска»

Проблема автора, його «смерті», «воскресіння» та художнього втілення в літературному творі, незважаючи на майже піввіковий проміжок часу, що відділяє сучасні теоретичні студії від бартівської концепції, залишається одним з найпровокативніших наукових питань сьогодення. Серед ключових понять цього дискурсу фігурує й «авторська маска» як важлива форма вияву «образу автора» – важливого компонента тріади «біографічний автор – автор-творець – образ автора». Термін «авторська маска» набув популярності в західному літературознавстві після виходу у світ книги американського критика Карла Мальмгрена (Carl Darryl Malmgren) «Художній простір у модерністському та постмодерністському американському романі» («Fictional Space in the Modernist and Post-Modernist American Novel», 1985) [290], у якій дослідник назвав його одним із центральних категорій постмодернізму. Авторська маска увійшла і до кола дослідницьких інтересів українських та російських учених (Н. Беляєва [24], О. Васильків [44; 45], К. Водоп'янова [51– 54], К. Григор'єва [69], Г. Давидова-Біла [77], О. Долгушева [89], І. Льїн [107], С. Ісаєв [112– 114], В. Карпова [118], Т. Кисла [121], О. Когут [138], Т. Метласова [186], О. Осьмухіна [200– 205], Л. Пирогов [211; 212], О. Поліщук [214], М. Рябченко [228], Л. Сафронова [231], І. Скоропанова [239], У. Тиха [250], З. Чемодурова [268], Н. Шляхова [278] та ін.), і вони почали розглядати авторську маску в її різних аспектах та використовувати запропоноване поняття не лише в тісних рамках деконструктивізму та постмодернізму, а й взагалі стосовно літератури інших періодів та стилів. Однак і досі актуальним залишається пошук відповідей на питання, чим насправді є авторська маска: способом художньої саморепрезентації автора-деміурга чи симулякром, який замасковує

відсутність творчої інтенції; явищем суто постмодерним чи таким, що має значно ширші часові та стильові рамки; зрештою: в чому різниця між її тлумаченням у широкому та вузькому розуміннях.

Ілля Ільїн вбачає причину залучення до широкого літературознавчого обігу нового поняття «авторська маска» в парадоксі: незважаючи на те що постмодерністи свідомо «демонтують традиційні оповідні зв'язки всередині твору» і створюють «ефект умисного оповідного хаосу», «фрагментованого дискурсу» і «розірваного, відчуженого, позбавленого смислу, закономірності і впорядкованості» світу, текст усе одно сприймається читачем як єдине ціле і здатен його чимось зацікавити. Саме тому, вважає Ільїн, Мальмгрен припускає, що певний структурний центр усе ж існує, і цим центром, очевидно, є «образ автора в романі, або авторська маска [107, с. 24-25]». За Ільїним, у тексті авторська маска реалізується як «автор» – дійова особа, своерідний «трикстер», який, з одного боку, висміює умовності класичної і шаблони масової літератури, а з другого – нерідко нав'язує читачеві власний спосіб тлумачення тексту. Останнє відбувається внаслідок входження автора-персонажа в прямий діалог із читачем з метою нібито пояснити власний задум, що часто насправді є грою з «наївними» читацькими очікуваннями і глузуванням над раціональністю буття [107, с. 24-25].

Таким чином, можна зробити висновок, що, на думку вчених-постмодерністів (і не лише), маска виконує три взаємопов'язані функції: комунікативну (уникнення комунікативного провалу між автором і читачем), психологічну (привернення уваги читача до образу автора в умовах постмодерного «дефіциту людського начала») та ігрову.

У цьому ж руслі міркує й Ірина Скоропанова, вбачаючи в авторській масці «начало, що зв'язує розрізнений, гетерогенний матеріал, який утворює постмодерністський текст [239, с. 78]». Вслід за Ільїним І. Скоропанова розвиває думку про «трикстера», основним способом творення образу якого виступає іронія, покликана нагадати про відносність доступних людині істин. Такий «трикстер» «балансує між позицією генія (інтелектуала, естета,

ерудита) і клоуна (графомана, інфантила, юродивого). Зазвичай акцентується його маргінальність, яка має характер випадіння із суцільної системи з причин екзистенціальних, політичних, естетичних» [239, с. 79]. Подібне «травестування» образу автора-персонажа, яке часом доходило навіть до «абсурдизації» і «шизоїзації», відбувається для того, щоб «підірвати культ письменника-пророка» і звільнити літературу та мистецтво загалом від «нелітературних завдань».

З другого боку, на відміну від тих дослідників постмодернізму, які повністю довіряють концепції «смерті автора», низка російських дослідників все одно бачить за оповідним хаосом тексту самого носія маски (масок) – імпліцитного автора або автора-творця. Так, В. Карпова, яка пояснює маску як «автора, котрий у постмодерністському тексті стає персонажем, розщепленим на безліч alter ego [118, с. 3]», які вступають у діалог і змінюють одне одного. На думку дослідниці, кожна авторська маска в тексті – це самостійний художній образ, у якому втілена окрема проблема, однак усі маски входять до єдиної «персонажної системи експліцитних "авторських масок"», оскільки їх «скріплює» «фігура імпліцитного Автора» [118, с. 5].

Такі дослідники, як, наприклад, Л. Сафронова та Л. Пирогов акцентують на психологічних передумовах авторського маскування. Л. Сафронова вбачає глибинну сутність авторської маски в бажанні постмодерністського автора перекласти відповідальність за інтерпретацію тексту на читача і таким чином максимізувати власну свободу. «Саме в конструкцію авторської маски закладено управління читацькою рецепцією, яке забезпечує "правильне" сприйняття постмодерністського тексту [231, с. 36]». І основним засобом такої «комунікативної агресії» часто служать іронія, гумор та інші маніпулятивні прийоми (знижені, навмисно спрощені та примітивні маски, використання ненормативної лексики та жаргону, епатаж, гротеск, шокуючі контрасти, стереотипи масової культури тощо), які, створюючи ефект несерйозності з боку автора, насправді розслаблюють читача і готують до некритичного сприйняття інформації. «Адресат,

піддавшись маскувальному обману – нібито відсутності в тексті серйозної авторської позиції, добровільно бере на себе відповідальність за "свою" інтерпретацію тексту. Така маніпулятивна експлуатація свідомості читача виражається в імітації процесу його "самостійного" вибору між альтернативними прочитаннями. Прийнята адресатом відповідальність дозволяє присвоїти йому і непомітно нав'язану автором ціль [231, с. 40]». Водночас «маскова мімікрія» постмодерністського автора породжується його страхом перед неадекватністю сприйняття тексту читачем, непідготовленим до нових культурних реалій, для якого «постмодерністські приманки» можуть виявитися «неїстівними».

Л. Пирогов також розглядає авторську маску як засіб комунікації між творцем і читачем твору, однак наголошує на двох її смислах: вузькому, котрий проявляється через експліфікацію образу автора, і широкому, під яким мається на увазі сам текст як «зовнішнє я» митця і його схованка від «референційної дійсності». Для автора текст стає захисним фільтром (авторською маскою) в процесі художньої комунікації з реципієнтом: «"несправжнє я" створюється якраз для того, аби виступити посередником між "занадто особистим" і усередненим світом Іншого, а на ділі виявляється щитом між ними [212]». Як бачимо, розглянута у зв'язку з психікою творчого суб'єкта маска може трактуватися не лише як засіб підтримки художньої комунікації в умовах наративного хаосу (за Ільїним), але і як причина провалу цієї комунікації.

Увійшовши до літературознавчих студій саме як предмет наукових праць, пов'язаних з постмодернізмом, термін «авторська маска» в найновіших дослідженнях вітчизняних учених значно розширив рамки свого тлумачення як у хронологічних межах, так і в стильових. Приміром, Ольга Осьмухіна в низці тематичних праць розглядає авторську маску в давній та романтичній російській літературі [200; 201], у творах всього ХХ ст., а також на рубежі ХХ та ХХІ ст. [202; 204; 205]. Дослідниця наголошує на можливості використання авторської маски «найрізноманітнішими

художниками за типом творчості і незалежно від приналежності того чи того з них до будь-якого напрямку чи течії [204, с. 34]».

Таке широке бачення проблеми сформувалося на слов'янських теренах завдяки численним напрацюванням у цьому контексті, які випередили не лише концепцію Мальмгрена, а й саме виникнення постмодернізму (роботи М. Бахтіна [16; 17; 19], В.Виноградова [49], М. Волошина [55], А. Груздєва [71], Б. Ейхенбаума [281], Єврєїнова [91], Ю. Лотмана [173], Ю. Тинянова [253], О. Фрейденберг [262] та ін.). В академічній «Енциклопедії літературних термінів і понять» зафіксоване визначення, за яким авторська маска – це «спосіб приховування письменником власного обличчя з метою створення в читача іншого (відмінного від реального) образу автора, в окремих випадках – основний прийом літературної містифікації [198, с. 511]». Таку дефініцію приймає у своїй «Літературознавчій енциклопедії» і Ю. Ковалів [126, с. 26].

Загалом же різниця між визначеннями Мальмгрена та Осовського, автора енциклопедичної статті, полягає в дещо різних аспектах розгляду питання: *власне комунікативному* (як засіб підтримання комунікації), в першому випадку, та *наративному* (як створення іншого образу автора, наратора, який маскує обличчя справжнього автора і містифікує читача), в другому. Обидва підходи можуть продуктивно використовуватися в аналізі літературних творів не лише як взаємодоповнюючі, а навіть як нерозривні, оскільки комунікація «автор – читач» завжди реалізується в певних наративах, а функцією адекватно реалізованих наративних структур є знову ж таки забезпечення комунікації. Власне, і сама наратологія постає «в результаті перегляду структуралістської доктрини з позицій комунікативних уявлень про природу мистецтва [109, с. 280]».

Найбільш розробленою і послідовною сучасною теорією авторської маски можна вважати підхід, викладений у працях Ольги Осьмухіної. Аналізуючи особливості авторської маски у творчості М. Зоценка та М. Волкова, російська дослідниця опирається на погляди формалістів щодо

природи пародії та про розмежування формальної та змістової сторін художнього твору, і це дає їй змогу встановити, що однією з обов'язкових умов функціонування маски автора є двоплановість тексту, а сама маска визначає відношення між автором та героєм-наратором [205, с. 41]. Отже, наявність двох площин (світів, свідомостей), авторської (прихованої) і наративної (видимої), викликана бажанням автора-творця містифікувати читача образом свого альтернативного «я», нетотожного реальному, і свідчить про наявність маски у творі.

В іншій роботі О.Осьмухіна зазначає, що «маска замінює автора "реального", який з її допомогою нерідко ідентифікує себе самого, по-естетичному навмисно створюючи ілюзію достовірності тексту, подій тощо, ховаючись під маскою фіктивного автора-наратора, котрий веде оповідь від першої особи ("я-суб'єкта"), котрий бере на себе функцію творця пропонованого тексту, дає читачам власне бачення подій і цілісно завершує сам твір [202, с. 47]».

А в тематичній монографії дослідниця доходить висновку, що авторська маска (можливі синоніми – «умовний автор» і «фіктивний автор» [204, с. 37]) – це «певний синтез самовираження автора і його перевтілення з, умовно кажучи, "реальної" фігури в художній образ, який функціонує в межах текстового простору» [204, с. 76]. Таким чином, опираючись на міркування О. Осьмухіної, можемо зробити висновок, що маска це і прийом творення естетичного образу (з огляду на використання різноманітних художніх засобів), і стратегія побудови оповідної структури (з погляду наратології), і канал передачі ідейно-естетичного повідомлення (з позиції комунікативної теорії), а також сукупність ігрових комбінацій у контексті гри між митцем і його інтерпретатором.

Дослідниця виділяє три можливі форми функціонування авторської маски (художній образ фіктивного автора; поява реального або ніби реального автора серед персонажів; стилістичний прийом, тобто конструювання «мовної маски») і пропонує перелік маркерів, які

допомагають виявити та інтерпретувати її в художньому тексті. А саме: мотив двійництва; передмови, які містифікують читача тим, що автор видає власний текст за чужий, вдаючи видавця, публікатора тощо; перехід оповідача від першої особи до третьої і навпаки, а також зміна тону оповідача (семантичне ототожнення граматичних осіб, здатність займенників «я» / «він» до взаємозаміни в автореференційному значенні); ігрові контамінації з «чужим словом» у рамках власне-авторської оповіді, за допомогою яких стає можливим співіснування кількох поглядів на подію чи героя, що робить оповідь стереоскопічною і породжує ігрову неоднозначність авторської позиції; автопародіювання на різних рівнях організації тексту: інтонація, «вивертання» власних сюжетів, комічне спотворення власної мови за невідповідності засобів опису описаному предметові, приховані автоалюзії, функціональні авторемінісценції; автобіографічні паралелі і відповідності [204, с. 72– 75].

Аналізуючи особливості авторської маски в прозі М. Лєскова, К. Водоп'янова також розглядає це поняття в наративній площині і пояснює його як «своєрідний художній образ фіктивного автора [54, с. 88]» і засіб «"взаємовідносин" автора і наратора [...], що маркує зміну наративних інстанцій і передачу "голосів" від автора до наратора і навпаки [52, с. 91]». «Універсальний термін» «авторська маска» дослідниця пропонує взяти за спільну назву для таких нетотожних у теорії літератури понять, як «оповідач» / «наратор», «розповідач» і «образ автора» [52, с. 90], що й було використано в дисертації. На думку К. Водоп'янової, авторську маску формують три складники: *власне наративна маска (маска наратора)*, яка передбачає наявність оповідача / оповідачів у творі, *мовна маска*, яка стосується лінгвістичного аспекту формування авторської маски і *карнавальна маска*, пов'язана із психологічною стороною авторської маски [54, с. 88– 91].

Формулюючи конкретне визначення терміна, в одній зі своїх статей К. Водоп'янова підсумовує: авторська маска – це «творча стратегія автора»,

яка по суті є «конгломератом "особистість автора реального плюс його особливе обличчя, образ, представлений ним же самим у його творінні"», завжди присутнім як на рівні форми, так і на рівні змісту художнього твору. [53]. Серед конкретних проявів авторської маски у творах Лєскова дослідниця виділяє «маску Шахеризади» та «маску літописця» в образі Івана Север'яновича Флягіна («Зачарований мандрівник») [52, с. 91], «маску Арлекіна» та «маску П'єро» в образі Домни Платонівни («Войовниця») [52, с. 91-92], «маску поважної людини» та «маску пігмея» в образах нараторів у повісті «Пігмей» [54].

Н. Беляєва, аналізуючи особливості функціонування маски в російському романі, детально зупиняється на її інтертекстуальних аспектах, а саме: *феноменологічному* (маска як «спроба відсторонитися від власного "я", представити себе як іншого, залишаючись при цьому собою»), аспекті *жанрової динаміки* (залежність маски від набору прийомів, характерних для того чи іншого літературного жанру в процесі його еволюції та в залежності від генетичних зв'язків між жанрами) та *власне інтертекстуальному* аспекті (маска як діалог з іншими текстами, образами, ідеями тощо) [24, с. 38-39]. У своїй статті дослідниця називає ряд визначальних ознак авторської маски, які проявляються на різних рівнях поетики твору: маска має діалогічну природу, яка полягає в її функції відділяти «обличчя» автора у творі і поза ним; цей діалог перш за все орієнтований на читача; читач при цьому залучається до рамок тексту як учасник діалогу; маска є свідомим конструктом свого суб'єкта; конструювання маски може виражатися різними модусами – іронічним, модусом очуднення, ігровим [24, с. 38].

Не можна не погодитися й зі спостереженням П. Ткачової, яка наголошує на символічній для авторської маски деталі: єдине, чого не приховує жодна маска – це очі, а тому «змінюючи подобу, автор все одно передає власне бачення світу, свої почуття і уявлення» [251, с. 187]. З цього виходить, що, маючи за мету сховатися за певною маскою, творець водночас

певним чином свідомо чи несвідомо припіднімає її, залишаючи за читачем можливість зазирнути під неї і зробити спробу вгадати, хто там ховається.

Погляд на маску як на «спосіб (форму) автоідентифікації і авторепрезентації» (О. Осьмухіна), «творчу стратегію автора» (К. Водоп'янова), «свідомий конструкт» (Н. Беляєва), а також як на «результат рефлексивної гри реального когнітивного суб'єкта в процесі моделювання художнього тексту [268, с. 170]» (З. Чемодурова) дає підстави для висновку про те, що більшість російських та українських учених схильні вважати авторську маску не наслідком так званої смерті суб'єкта, а породженням суб'єктності.

А вивчення досліджуваного феномена в діячності (на матеріалі значної кількості різноманітних текстів: від античної драми до постмодерної прози) свідчить про його побутування не лише в новітній літературі, а й у творчості письменників усіх часів і художніх стилів. Таким чином, на сьогодні в східнослов'янських наукових студіях виробився значно ширший підхід до аналізу проблеми авторської маски, ніж пропонований західними теоретиками кінця минулого століття, зокрема і К. Мальмгренем. Не останню роль в осмисленні питання про взаємовідношення автора і форм його представлення в тексті відіграла і літературознавча традиція.

Як уже було зазначено, передумовою для теоретичного обґрунтування терміну «авторська маска» в літературознавстві східнослов'янських країн стали праці знаменитих учених, які значно випередили формування і розвиток постмодерністського дискурсу. І чи не найзначніший вклад у розвиток цього напрямку теоретичних міркувань зробили праці Михайла Бахтіна. Розмірковуючи над проблемою автора, Бахтін пропонує розрізняти первинного (не створеного) і вторинного автора (образ автора, створений первинним автором). Дослідник наполягає на тому, що «первинний автор не може бути образом» і «виступати з прямим словом», оскільки «від особи письменника нічого не можна сказати», адже говорячи просто як письменник, без перевтілення в образ, «первинний автор» може

перетворитися на звичайного публіциста, мораліста, вченого тощо [17, с. 373].

З огляду на можливе сплутування термінів доречно внести певне уточнення: в цьому контексті під «вторинним автором» («іншим образом автора»), очевидно, йдеться не про абстрактний «образ автора» в тлумаченні, пропонованому В. Виноградовим, а про конкретну наративну інстанцію, суб'єктне начало, яке піддається аналізу саме як експліцитний **образ** (а не «ідейно-стилістичний осередок» цілісного тексту), тобто оповідач або розповідач. До того ж енциклопедія «Західне літературознавство ХХ століття», пояснюючи значення терміна «натор», відсилає до визначення В. Кайзера, який розуміє це поняття як «створену фігуру» і «роль, вигадану та прийняту автором [110, с. 282]».

Отже, якщо натор – це фігура (роль, образ), що виникає в той момент, коли «первинний» автор вдається до використання авторської маски, то, очевидно, її можна розглядати і як наративну стратегію, котра має на меті творення образу замісника автора в тексті (натора). Подібний художній прийом містить у собі **авторську інтенцію** (бажання митця позиціонувати себе як «принципово іншого, ніж він сам, такого, що займає іншу ціннісну, світоглядну і мовну позицію [204, с. 42]»), тобто містифікувати читача / інтерпретатора «ігровою тотожністю / нетотожністю» [200, с. 5] собі), **засоби її вираження** (формальні та змістові) та сам **образ**, який твориться за допомогою цих засобів.

Уже саме судження Бахтіна про обов'язковість «вторинного автора» спонукає до міркувань про неминучість використання авторської маски у творчому процесі, однак вчений йде далі і в іншій праці висловлює міркування про те, що лице без маски взагалі заперечує авторство [17, с. 377], що авторську маску можна вважати універсальною властивістю автора (доречно порівняти з вищенаведеною думкою Вяч. Іванова про маску як універсальну властивість людини взагалі) і що ця властивість проявляється через «співтворчість тих, хто розуміє» [17, с. 366], тобто у творчому діалозі

«автор – читач», у якому не лише сам автор може позиціонувати себе в будь-якому образі, а й читач має право сприймати його по-своєму, вірити йому або не вірити, схвалювати або засуджувати, зрештою, навіть домислювати чи переосмислювати, адже «творче розуміння продовжує творчість» [17, с. 366].

До того ж, за Бахтіним, сам вибір маски, залежить не лише від того, «хто говорить», а й «кому говорять»: «форма авторства» визначається «ієрархічним місцем» адресанта (вождь, цар, суддя, воїн, жрець, вчитель, приватна особа, батько, син, чоловік тощо) і «співвідносна з ієрархічним становищем адресата висловлювання» (підданий, підсудний, учень, син і т. д.) [17, с. 377-378]. З одного боку, автор наділений безмежною свободою, оскільки один «романіст може засвоїти тон жерця, пророка, судді, вчителя, проповідника тощо», а з другого, ці тони, а отже, і маски, його обмежують, адже вони «суттєво традиційні», хоч і «оновлюються в нових ситуаціях», і «вигадати їх не можна» так само, як і «вигадати мову» [17, с. 378]. Іншими словами, подібно до того, як особа, що займає соціальну роль вчителя, не може на своєму місці поводитися і говорити, як, скажімо, лікар чи президент, так і авторську маску дитини, гультяя чи імператора маркують відповідні мова, стилістика, світогляд, вчинки тощо, а також уявлення кожного конкретного читача про дитину, гультяя чи імператора.

Таке розуміння авторської маски як діалогу (співтворчості) між автором та читачем повністю вкладається в лотманівське визначення мистецтва «як одного із засобів комунікації [176, с. 14]». Юрій Лотман визначав комунікацію як «переклад певного тексту з мови мого "я" на мову твого "ти" [175, с. 563]», а не як просту передачу закодованого смислу, орієнтованого на подальше розкодування. Однак абсолютно точний «переклад» неможливий, адже адресант і адресат не володіють таким єдиним «кодом», який доніс би повідомлення від одного суб'єкта до іншого без жодних змін, оскільки насправді мова – це не просто код, а «код плюс його історія», «пам'ять» [174, с. 15]. За Лотманом, «абсолютно однакові той, хто передає, і той, хто приймає, добре будуть розуміти один одного, але їм ні про

що буде говорити» [174, с. 15], однак порозуміння абсолютно різних суб'єктів – взагалі неможливе. Успіх комунікації забезпечується тим, що «коди обох учасників хоч і не тотожні, але утворюють множину перетинів [175, с. 563]».

Якщо припустити, що серед цілей спілкування з читачем автор визначає і художню саморепрезентацію через обрану ним маску (канал передачі), то під повідомленням у цьому процесі, очевидно, слід розуміти його образ, під авторським кодом – засоби творення маски, обрані з позиції власного «я» та усвідомлення читача як «іншого-для-мене», під кодом читацьким – маркери цієї маски, виявлені з позиції читацького «я» та усвідомлення «автора-для-мене», а сам текст разом з умовами його написання (прочитання) перетворюється на контекст такої комунікації. Розбіжність кодів і контекстів створення та сприйняття призводить до того, що авторська маска «деформується» на час зустрічі з читачем. Однак ця «деформація» в жодному разі не повинна обернутися докорінною перебудовою первинного «я» на «ти», оскільки, на думку Лотмана, це призвело б до втрати чи не найголовнішого в повідомленні – «своєрідності адресанта», що у випадку з авторською саморепрезентацією як специфічним повідомленням взагалі в певному смислі означало б комунікативний провал. Від такої небезпеки, вважає дослідник, ситуацію рятує те, що сприйнята частина повідомлення «містить вказівки на те, яким чином адресат має трансформувати свою особистість, аби досягнути втрачену частину [175, с. 563]». Більше того, аби хоч якось зазирнути під маску адресанта, адресат не просто пасивно сприймає, а «трансформує свою особистість» таким чином, що ставить себе на місце сприйманого образу, навіть вживається в нього, і водночас дотворює. Адже комунікативний акт – це не «пасивна передача», а «конфліктна гра», «в ході якої кожна сторона намагається перебудувати семіотичний світ протилежної за своїм зразком і одночасно зацікавлена в збереженні своєрідності свого контрагента [175, с. 563-564]». Зрештою, ця своєрідність може розглядатися як акцент на образах суб'єктів

художньої комунікації, тобто на ключових для наратології образах наратора та нарататора.

Маючи на увазі під «автором» «творця художнього твору як цілого [248, с. 17]», опозиційного до біографічного письменника, однак «реального, так само як і читач [не біографічна особа, а саме як реципієнт конкретного тексту. – *М. К.*] [204, с. 72]», який, сприймаючи прочитане, співтворить автору, водночас слід розуміти, що зустріч між адресатом та адресантом комунікативного акту відбудеться лише на фіктивному рівні, оскільки в тексті «фабула і сюжет вигадані» [204, с. 72]. З тієї причини, що автор у процесі творення орієнтується на абстрактного нарататора, а читач має справу з вигаданим наратором, реально вони ніколи не комунікують. Отож саме наратор виступає фіктивним замісником реального творця, його художньою проекцією на текст, або образом автора в тексті, тобто авторською маскою.

Важливим фактором, який пояснює природу маски, зокрема й авторської, є її «ігрове начало» [19, с. 50]. Так, Г.-Г. Гадамер говорив про гру як про «спосіб буття самого твору мистецтва [59, с. 147]», маючи на увазі, що без неї художньої творчості взагалі не існує. Й. Хейзінга серед основних ознак гри визначає «цілеспрямованість», «дію з власної волі», «умовну справжність», час і місце, тобто контекст і правила [266, с. 23–36]. Очевидно, в межах певного тексту (місце), поки він сприймається реципієнтом (час), автор і читач добровільно вступають у гру з метою співтворення та співтлумачення образу автора, умовна справжність якого, аби ця гра принесла задоволення і результат (адекватне розуміння), мусить бути прийнятою, адже, за словами Гадамера, «той, хто не сприймає гру серйозно, псує її [58, с. 148]». За правилами гри автор обирає певну маску і задає напрямки формування себе в тексті, провокуючи читача на інтерпретацію. За допомогою різних прийомів (мова від першої особи, а також численні переходи від першої до третьої і навпаки; різноманітні містифікації; автобіографічність та автоалюзії; мотиви двійництва і

дзеркальності; самопародіювання і перекручення власного тексту; роздвоєння і одночасна подача кількох поглядів; гра смислами та інтекстами тощо [200, с. 11]) авторська маска заграє із читачем, намагаючись певним чином його обіграти, наблизити до себе або віддалити.

Однак наділений власними досвідом і свідомістю читач, за тими ж умовами гри, є вільним судити, оцінювати та уявляти пропонований образ по-своєму, долаючи обмеження з боку авторського задуму. Адже, за Гадамером, мистецтво є одночасно «вільною грою» і «творчості генія», і «конгеніальності того, хто сприймає» [58, с. 286]. Низька компетентність читача (або його незацікавленість у співтворчості) не дає автору змоги повністю розкрити свій задум так само, як і для кожного читача є свій рівень автора, з яким він може дозволити собі вступити у творчий діалог; гра між нерівносильними суперниками не може бути повноцінною. Найбільший азарт тут викликає змагання двох свідомостей: перша намагається сховатися за маскою (масками), здатися чимось іншим, аніж вона є, а отже, заплутати, розіграти читача, а друга – проникнути під цю маску і розгадати авторський задум, підкорити його собі. Як і будь-яка інша, ця гра передбачає безліч варіантів і ходів: з одного боку, автор може закладати у свій образ багато смислів, а також безкінечно змінювати власні маски і накладати їх одна на одну, а з другого, ця сама багатозначність дозволяє читачеві обрати певний варіант (варіанти) або й запропонувати власні, спричинивши таким чином надінтерпретацію зображеного. Адже, за М. Бахтіним, читацьке розуміння «може бути і має бути кращим» за розуміння авторське, бо «могутня і глибока творчість багато в чому буває неусвідомленою і багатозначною [17, с. 365]».

Гра авторських масок передбачає нескінченний арсенал «комбінацій». З боку автора, окрім низки художніх засобів і стилістичних фігур, це й усі наративні можливості; і типи авторської емоційності: героїчне, сентиментальне, вдячне, смиренне, романтичне, трагічне, іронічне, сатиричне та інше сприйняття світу [264, с. 44– 51]; різноманітні форми

інтертекстуальності: (авто)алюзії, (авто)ремінісценції, приховані цитати, (само)пародіювання, колаж різних образів тощо; і цілий спектр містифікаторських можливостей: від створення фіктивних авторів та приписування їм власної творчості до різних автобіографічних варіацій з перекручуванням та дозуванням реальних фактів.

Зрештою, це й безмежна палітра конкретних настроєвих і тематичних виражень маски: емоційно-почуттєві і темпераментні маски (закоханий, розчарований, бабій, егоїст, знервований, холерик, байдужий тощо), соціальні та ієрархічні (успішний бізнесмен, асоціальний елемент, учитель або учень, багатий або бідний, правоохоронець або злочинець, освічений або невіглас, цар або раб, суддя або підсудний, генерал або рядовий, житель столиці або провінціал), професійні (детектив, лікар, вчений-біолог, перукар, моряк, військовий, двірник), ідеологічні та політичні (комуніст, расист, монархіст, революціонер, сектант, феміністка, біженець), гендерні та вікові (дитина, дідусь, молода жінка, «зміна статі» «реального» автора), маски відомих літературних типів («маленька людина», «тургенівська дівчина», арлекін, альфонс, пікаро та ін.) тощо.

Часто автори вдаються до таких колоритних саморепрезентацій, як маска *іншого* (дивака, божевільного, вигнанця, емігранта, тубільця, чужого, особливого, пророка, блазня, генія, прибульця з космосу, демонологічного персонажа), оповідь з погляду тварини, рослини, неживого предмета, явища природи чи персоніфікованої абстракції. Зрозуміло, що кожна з обраних масок вимагає унікального втілення через притаманні лише їй свідомість, мову, характер, поведінку, художні деталі, навколишній світ, дійсність (реалістична, фантастична, казкова, абсурдна, сюрреалістична, символічна тощо), стиль зображення, причому в різних авторів та сама, на перший погляд, маска відрізнятиметься за певними ідіостилістичними особливостями і естетичними орієнтаціями. У цьому ряді ключовим елементом, який формує авторську маску (маски), виступає саме суб'єктивна свідомість – призма,

крізь яку заломлюються зображення та оцінка всього, що існує в текстовій дійсності.

З боку кожного окремого читача неминуче виступають і власні суб'єктивні «комбінації» – досвід, контекст, психологія, система цінностей, які значною мірою формують кожен окремий акт сприйняття пропонованого образу і забезпечують активну рецепцію тексту. Відтак кінцевим результатом авторо-читацької гри постає готовий образ (співобраз) автора, особливий і неповторний у кожній окремій реалізації. Отож формування авторської маски можна також визначати і як гру між автором та читачем, результатом якої є спільно вироблений суб'єктивований образ внутрішньотекстового автора.

На основі проаналізованих праць, а також викладених вище міркувань можна підсумувати основні теоретико-методологічні моменти, які стосуються терміна «авторська маска». У вузькому розумінні це поняття означає образ автора-персонажа, представленого переважно іронічним, автопародійним та ігровим модусами, що найбільш характерно для постмодерністських текстів. У ширшому значенні під авторською маскою, окрім автора-персонажа, заховані й інші форми саморепрезентації автора-творця, а саме: наратор (розповідач або оповідач), автобіографічний персонаж і, як показує наведений нижче аналіз конкретних творів, двійники автора-персонажа та наратора, а в певному розумінні і сам текст. Саме такий підхід до інтерпретації маски як внутрішньотекстового образу автора закладено в основу цього дослідження. Якщо ж повернутися до виведеної раніше загальної схеми маскування (лице – маска – образ), то очевидно, що в контексті художньої творчості вона функціонує у вигляді тріади: автор-творець («реальний» автор) – наратор (фіктивний автор, авторська маска) – образ абстрактного автора (реконструйований читачем, критиком, реципієнтом на основі інтерпретованого тексту).

Як багатоаспектне і різноманітне у своїх проявах явище, авторська маска вимагає комплексного дослідження, яке поєднує в собі методологічні здобутки в таких напрямках, як поетика і стилістика, наратологія, генологія,

теорія комунікації, інтертекстуальний підхід, ігровий аспект мистецтва, феноменологія, рецептивна естетика, семіотика і психологія творчості. Розгляд конкретних творів сучасних письменників має на меті показати, що авторська маска – феномен, характерний не лише для великих прозових форм, але й для малих жанрів. Для аналізу та компаративного зіставлення обрані автори і тексти, які найяскравіше відображають типологічні особливості масок автора в українському та російському оповіданні (новелі) кінця XX – початку XXI століття.

### Висновки до першого розділу

У тріаді «лице – маска – образ» маска виступає *засобом творення* якісно нового образу; *посередником* між «справжнім» обличчям (людиною, предметом, явищем, ознакою, інформацією тощо) та його образом як новою якістю, зовнішністю, статусом; причиною ефекту певного спотворення (поплутання, приховання) справжньої суті речей.

Різні підходи до тлумачення маски (філософський, архетипний, структурно-антропологічний, семіотичний, концептуальний, ігровий тощо) об'єднані розумінням її природи як засобу перевтілення певного обличчя людини (предмета, явища) в якісно новий образ. Феномен авторської маски є конкретним виявом загального концепту маски і може досліджуватися в усіх названих аспектах.

Очевидна також і приналежність поняття «авторська маска» до спільного семантичного поля з терміном «автор», а отже, і нерозривний зв'язок між маскою та основними формами проявлення автора в художньому тексті.

Для теоретичного обґрунтування авторської маски важливе значення мають, з одного боку, міркування провідних наратологів про образи абстрактного автора і фіктивного наратора та взаємодію між рівнями художнього твору, які вони представляють, а з другого, роль наратора в

сприйнятті читачем образу абстрактного автора. Однак, оскільки авторська маска – поняття, для опису якого недостатньо самого лиш наративного інструментарію і яке потребує осмислення також на рівні поетики і змістових особливостей, доцільно враховувати і традиційні підходи до розуміння автора, зокрема погляди М. Бахтіна (розрізнення первинного, або нествореного, та вторинного, створеного, автора), Б. Кормана (ідея «концептованого» автора як певного погляду на дійсність, вираженого всім твором) та В. Виноградова (стилістичний підхід до вивчення так званих мовних масок).

У сучасному літературознавстві вироблено два ключові підходи до тлумачення авторської маски. У вузькому розумінні це поняття означає образ автора-персонажа, представленого переважно іронічним, автопародійним та ігровим модусами, що найбільш характерно для постмодерністських текстів.

У ширшому значенні, покладеному в основу дисертації, під авторською маскою, окрім автора-персонажа, йдеться й про інші форми саморепрезентації автора-творця, а саме: внутрішньотекстовий образ автора, наратор (розповідач або оповідач), автобіографічний персонаж тощо. Таким чином, спрощена загальна схема маскування (лице – маска – образ) трансформується до вигляду: автор-творець – авторська маска (наратор, фіктивний автор) – реконструйований образ абстрактного автора.

## РОЗДІЛ 2

### ПОЕТИКА ТА РОЗМАЇТТЯ АВТОРСЬКИХ МАСОК У МАЛІЙ ПРОЗІ: КОМПАРАТИВНИЙ ДИСКУРС

#### 2.1. Дискурс малої прози в сучасній українській і російській літературах

У 2006 році на сторінках одного з випусків російського часопису «Континент» відомий літератор і критик Р. Сенчин поділився власним спостереженням про те, що сьогодні малу прозу можна вважати «немодним форматом», оскільки нині вона не просто майже не рекламується і не пропагується, хоч і активно пишеться, видавництва ще й доволі неохоче беруть її до друку як продукт малорентабельний через свою немасовість: «Книжковий ринок [...] вимагає романів. Детективних, любовних, містичних, кримінальних, побутових, історичних, біографічних. Або хоча б довгих текстів, які за роман видати можна. [...] Збірку оповідань знайти дуже важко [235]». Можливо, про такі жанри, як оповідання, новела, нарис, етюд, художній есей тощо, і справді пишуть набагато менше, ніж про велику прозу, однак враження про їхню меншовартість буде хибним як щодо української, так і стосовно російської літературної ситуації. Якщо у зв'язку з малою прозою в Росії та Україні і відчувається якийсь брак, то це не брак якісних творів, а швидше за все недостатньо висока активність роботи критиків. Самих же художніх текстів надруковано чимало, до того ж інтерес до малої прози невпинно зростає.

Так, за останні два з половиною десятиліття література відбулася, як влучно висловився український письменник і дослідник В. Даниленко, «не романом єдиним [79]»: одні твори друкувалися завдяки впізнаваності і брендовості імен своїх авторів, інші побачили світ завдяки мистецьким часописам (українським: «Березіль», «Вітчизна», «Дзвін», «Дніпро», «Ї», «Київ», «Київська Русь», «Кур'єр Кривбасу», «Радуга», «Склянка часу»,

«Сучасність», «Четвер», «Шо» тощо; російським: «Волга», «День и ночь», «Дети Ра», «Дружба народов», «Звезда», «Знамя», «Континент», «Москва», «Новый мир», «Октябрь», «Сибирские огни» тощо), перемогам у літературних конкурсах та стараннями укладачів різноманітних антологій.

Серед найпоказовіших в Україні варто назвати такі, як-от: «Десять українських прозаїків. Антологія сучасної прози» (1995, упор. В. Медвідь) [84], «Вечеря на дванадцять персон» (1997, упор. В. Даниленко) [47], «Мала українська енциклопедія актуальної літератури» (1998, упор. Ю. Андрухович) [177], «Приватна колекція: вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття» (2002, упор. В. Габор) [219], «Четверо за столом: антологія чотирьох приятелів» (Олег Говда, Василь Габор, Олег Лишега, Василь Портяк, 2004) [269], «Незнайома. Антологія української "жіночої" прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.» (2005, упор. В. Габор) [192], «Українська мала проза ХХ століття» (2007, упор. В. Агеєва) [241], «Сила малого» (2008, ред. П. Алепський) [237], «Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років» (2010, упор. С. Жадан) [80], «Острів зимового мовчання. Антологія жіночої прози» (2013, упор. Г. Тарасюк) [199], «Похід через засніжений перевал. Українське соціальне оповідання ХХІ століття» (2013, упор. В. Даниленко) [218].

У Росії за цей час світ побачили такі антології малої прози: «Русские цветы зла» (1997, упор. В. Єрофєєв) [224], «Антология современного рассказа, или Истории конца века» (2001, упор. О. Михайлов) [9], «Время рожать» (2001, упор. В. Єрофєєв) [56], «Современная русская проза. 22 рассказа» (2003, упор. Г. Дурстхофф) [244], «Поколение "Лимонки"» (2005, упор. А. Глущенко) [213], «Русский рассказ ХХ века» (2005, упор. В. Сорокін) [226], «Книга, ради которой объединились писатели, объединить которых невозможно» (2009, упор. О. Вавілов) [125], «Наше время» (2010, упор. Б. Лукін) [191], «Десятка» (2011, упор. Захар Прилепін) [83], «Женская проза "нулевых"» (2012, упор. Захар Прилепін) [98], «Книга, ради которой объединились – 2» (2012, упор. Т. Холодова) [124], «Очарованный остров.

Новые сказки об Италии» (2014, упор. Г. Кисельов) [206], «Русский жестокий рассказ» (2014, упор. В. Сорокін) [225], «Детский мир» (2015, упор. Д. Биков) [85] та ін. Нерідко саме журнали і колективні проекти ставали перепусткою для самостійних книжкових дебютів письменників, без яких літературний процес двотисячних – дві тисячі десятих уже годі уявити.

Мала проза 1990–2010-х рр. доволі строкате явище: художньо, жанрово, тематично, стилістично, ідейно – на що є свої об’єктивні причини, адже автори новел та оповідань різняться за віком, походженням, світоглядом, приналежністю до певної мистецької школи, вибором художнього напрямку і, звісно, кожному властивий свій неповторний ідіостиль. Так, за цей період в Україні виходять настільки неспівзвучні речі, як книга необарокових історичних оповідань «шістдесятника» В. Шевчука «У череві апокаліптичного звіра», експресіоністичні новели В. Портяка, ряд написаних суржиком збірок Б. Жолдака, феміністично ангажована мала проза О. Забужко і «підлітково-дитяча літературна альтернатива» (Р. Харчук) С. Жадана.

Творення українського літературного процесу 1990–2010-х рр. однаково належить уже згаданому «патріарху житомирської прозової школи» В. Шевчуку, так званим сімдесятникам та вісімдесятникам Ю. Винничуку (збірки «Вікна застиглого часу», «Ги-ги-и», «Груші в тісті» та ін.), В. Габору («Книга екзотичних снів та реальних подій», твори в антології «Четверо за столом»), В. Даниленку (оповідання, які увійшли до книг «Місто Тіровиван», «Сон із дзьоба стрижа», «Грози над Туровцем» та ін.), В. Діброві (збірки «Тексти з назвами і без назв», «Пісні Бітлз», «Чайні замальовки» та ін.), Б. Жолдаку (книги «Яловичина – макабрески», «Антиклімакс», «Шизотерапія», «Гальманах» та ін.), О. Ірванцю (мала проза в збірках «Загальний аналіз», «Очамимря» та «Сатирикон XXI»), Є. Кононенко (збірки «Колосальний сюжет», «Зустріч у Сан-Франциско» та ін. тексти), О. Лишезі (збірка прози «Друже Лі Бо, брате Ду Фу...»), В. Медвідю (книга вибраних творів «Лови»), К. Москальцю (вибрані твори «Досвід коронації»),

Г. Пагутяк (її мала проза зібрана в книзі «Потунулі в снігах»), Ю. Покальчуку (оповідання в книгах «Те, що на споді», «Час прекрасний» та ін.), Л. Пономаренко (книги «Дерево облич», «Ніч у кав'ярні самотніх душ», «Портрет жінки в профіль з рушницею», «Синє яблуко для Ілонки», численні публікації в антологіях та журналах), В. Портяку (збірка новел «У снігах»), Г. Тарасюк (збірки «Дама останнього лицаря», «Новели», «Ковчег для метеликів»), Л. Тарнашинській (книжки «Сходження на Фудзіяму», «Парасоля на кожен дощ»), О. Ульяненку (мала проза в антології «Приватна колекція» і мистецьких часописах) та ін. і письменникам, які прийшли до літератури напередодні або вже після розвалу Радянського Союзу, в 90-х та 2000-х рр.: С. Андрухович (збірки «Літо Мілени», «Старі люди», «Жінки їхніх чоловіків»), С. Жадану (мала проза, вміщена в збірках «Біг Мак», «Гімн демократичної молоді», «Месопотамія» та ін.), О. Забужко (оповідання в збірках «Сестро, сестро» та «Тут могла б бути ваша реклама»), Ю. Іздрику (книги «Флешка», «Флешка-2GB» «Таке» та ін.), І. Карпі (новели з книжки «Знес паленого (чтиво для ідіотів)», антології «Декамерон»), Т. Малярчук (збірки «Згори вниз. Книга страхів», «Говорити», «Звірослов»), С. Мастеровій (книги «Так плакало дерево», «Крила»), С. Пиркало (оповідання в книзі «Зелена Маргарита», антології «Декамерон», періодиці), С. Поваляєвій (збірки новел «Ексгумація міста», «Орігамі-блюз»), Т. Прохаську (новели зі збірки «Лексикон таємних знань»), А. Санченку (книги оповідань «Вызывной канал», «Баркароли», «Нариси бурси»).

Причетна до формування вітчизняного літпроцесу також і творчість діаспорних авторів, яка видається в Україні: Е. Андієвської (остання книга короткої прози – «Проблема голови» ), Віри Вовк (серед найсвіжіших видань – «Проза», «Сьома печать» і «Маскарада»), Ю. Тарнавського (оповідання-автопереклади «Короткі хвости. Кавалки») та ін.

На жанрово-стильове різноманіття найновішої малої прози в Україні, а також на тяглість її традицій та численні новаторські знахідки вказує дослідження О. Федосій. Розглядаючи творчість чотирьох провідних митців

сьогодення – В. Даниленка, О. Жовни, Г. Тарасюк, Л. Тарнашинської, – дисертантка зазначає, що «ідейно-естетичні вектори сучасних малих епічних форм засвідчують свою різноспрямованість: від психологічного, лірико-філософського письма до іронічного й епатажного. Співіснування різнорідних мистецьких тенденцій – реалізм, сюрреалізм, магічний реалізм, натуралізм, постмодернізм – свідчить про складні процеси світоглядного й художнього пошуку, якими позначений новітній прозовий дискурс [258, с. 3]».

Що ж до спроби якось охарактеризувати та класифікувати доволі великий масив найновішої малої прози, то для цього можна з певними застереженнями користуватися загальними підходами до поділу сучасної української літератури, акцентуючи при цьому на тих письменниках, з-під пера яких виходять оповідання, новели та інші короткі жанри. Наприклад, Р. Харчук [265] та О. Гнатюк [66] вирізняють серед митців (а також і критиків, які долучаються до формування певного канону) «грунтівців» («нативістів») та «західників» («модернізаторів»). В. Даниленко [78] та Н. Білоцерківець [29] говорять про представників «житомирської» («києво-житомирської») та «галицької» («галицько-станіславської») шкіл.

Однак ідейний та регіональний поділ літератури, які значною мірою взаємонакладаються, виявляються, по-перше, не просто доволі штучними, але й навмисно сконструйованими, на що вказує у своїй книзі О. Гнатюк, а по-друге, про що згодом говорить і Р. Харчук, дещо застарілим після завершення 90-х. Саме тому більшої уваги варта естетична / стильова [265, с. 27] класифікація, в основу якої Р. Харчук закладає міркування Т. Гундорової, викладені в «Післячорнобильській бібліотеці» [74], і якою користується під час написання своєї книги про українську прозу постмодерного періоду. Тут виокремлюються прибічники неопозитивізму і неонародництва («покоління "батьків"»: В. Шевчук, М. Матіос), неомодерністи (по суті, ті самі «житомиряни»: В. Медвідь, К. Москалець, О. Ульяненко), літературний андеграунд (В. Діброва, Б. Жолдак,

Ю. Винничук, О. Ірванець), власне постмодерністи («станіславський феномен»: Ю. Андрухович, Ю. Іздрік, Т. Прохасько), феміністичний дискурс (О. Забужко, Є. Кононенко, Г. Пагутяк, Л. Пономаренко, Л. Таран) та «підлітково-дитяча літературна альтернатива» (С. Жадан, І. Карпа, Т. Малярчук) [265].

Сьогодні у вітчизняному літературознавстві здійснено також і спроби класифікації власне малої прози. Так, у дисертації Т. Шевченко виділено два основні типи сучасної української новели – традиційну (Ю. Андрухович, Ю. Винничук, Є. Кононенко) та експериментальну (В. Даниленко, Ю. Покальчук, В. Шевчук). Перший тип новелістики передає «атмосферу кінця соцепохи, до дрібниць опредмеченої, з метафорою світу-Хаосу, з адогматичним нетрадиціоналізмом у побудові характерів», і представлений такими підтипами, як новела неореалістична і неонатуралістична. Другий тип творів, реалізований у фантастичній, міфопоетичній, необароковій та неоготичній новелі, тяжіє до езотерики, сугестії, містики і фантазійності. Перехідними явищами між традиційною та експериментальною короткою прозою Т. Шевченко називає психоаналітичну новелу (Ю. Покальчук, О. Ульяненко, В. Медвідь) з її підтипами – еротичною та філософсько-аналітичною прозою, для якої характерна посилена роль потоку свідомості та гра з фрагментами традиційної психологічної новели, а також «драмоновелу» (Ю. Винничук, В. Даниленко, Є. Кононенко), в якій спостерігається поєднання родових ознак епосу та драми [277, с. 8-9].

У Росії спостерігається, мабуть, ще більша увага літераторів до малих прозових жанрів. Як зауважує Р. Сенчин, «це покоління – ті, хто народився в 60–70-х, – повніше і точніше виражає себе в оповіданнях. [...] Письменники покоління тридцятилітніх [нинішніх сорокалітніх – генерації, яка сьогодні найактивніше долучається до творення літературного процесу. – М. К.] не володіють (за рідкісним винятком) романною свідомістю. Вони – оповідачі [235]». Так чи інакше, але чи не кожен відомий російський автор і справді не просто має досвід написання новел та оповідань, але й регулярно нагадує про

себе в так званих товстих журналах, представляючи та анонсуючи свої збірки творів вибірками репрезентативних текстів. До того ж провідні російські часописи мистецького спрямування, на відміну від українських, мають солідні та доступні широкому колу читачів електронні версії (найпопулярніший проект – «Журнальний зал», у якому зібрані повнотекстові публікації таких видань, як «Новый мир», «Знамя», «Октябрь», «Дружба народов» та ін.), що позитивно впливає на швидкість і масовість прочитання творів, а також на оперативність їх критичного рецензування.

Якщо ж говорити про те, як література представлена в конкретних іменах і текстах, то на одному часовому проміжку творять автори старшого покоління, яким вдалося пережити часи війни та сталінських репресій, і митці, яких прийнято зараховувати до «шістдесятників», «сімдесятників» чи «вісімдесятників», і письменники, народжені в 60–70 рр., а також ті, хто ввійшов у літературу вже після розвалу Радянського Союзу.

У Росії в 90-ті і навіть 2000-ні активно виступили в жанрах малої прози уславлені «живі класики» реалізму, зокрема представники «сільської» та «воєнної» прози Віктор Астаф'єв (книги «Русский алмаз», «Так хочется жить» та ін., журнальні публікації), Сергій Залигін (численні публікації на сторінках «Нового мира»), Володимир Крупін (збірки короткої прози «Незакатный свет. Записки паломника», «Дымка», «От застолья до похмелья. Русский взгляд на глобализм»), Віктор Ліхоносов (книги «Записки перед сном», «Тоска-кручина», «Родные»), Євгеній Носов (збірка «Вечерние стога», оповідання в часописах), Валерій Попов (книги «В городе» та «Чернильный ангел», велика кількість оповідань у товстих журналах), Олександр Солженіцин (у 90-х рр. активно друкувався в «Новом мире»), а також такі представники старшого покоління, як Анатолій Азольський (ряд оповідань у різноманітних періодичних виданнях), Володимир Войнович (збірки «Сказки для взрослых» та «Запах шоколада»), Данило Гранін (книги «Сюжет существования», «Чудеса любви», «Жизнь не переделать...», оповідання в журналах), Фазіль Іскандер (численні твори в художній

періодиці), Олександр Кабаков («Путешествия экстраполятора и другие сказки», «Московские сказки», «Рассказы на ночь»), Борис Лапін (збірка творів про сучасне сибірське життя «Рассоха»).

Багато молодих письменників долучаються до продовження початого минулими поколіннями. Малу прозу на тему війни сьогодні публікують, наприклад, Аркадій Бабченко («Маленькая победоносная война», «Десять серий о войне» та ін.), Олег Єрмаков (збірка «Арифметика войны»), Олександр Карасьов (книга «Чеченские рассказы»). Серед тих, хто пише на тему села, можна назвати Ельдара Ахадова (збірки «Посмотри мне в глаза», «Куюмба», «Васильковое небо», «Северные рассказы и повести» та ін.), Ігоря Ізборцева («Реки не замерзают» та ін.), Наталю Ключарьову (друкується в «товстих» журналах).

Поряд працюють на літературній ниві так звані старші (Андрій Бітов з рядом оповідань у мистецьких журналах; Едуард Лімонов зі збірками «Девочка-Зверь» та «Смрт»; Людмила Петрушевська, серед книг якої є збірки «Время ночь», «Дикие животные сказки», «Мост Ватерлоо», «Истори из моей собственной жизни», «Рассказы о любви», «Как много знают женщины»; Тетяна Толстая з книгами «Изиом», «Круг», «Белые стены», «Река», «Легкие мирь» та ін.) та молодші (Юрій Буйда з книгами оповідань «Прусская невеста», «Все проплывающие», «Жунгли», «Яд и мед» та ін.; Михайло Єлізаров зі збірками «Проза», «Ногти», «Красная пленка», «Кубики», «Мы вышли покурить на 17 лет...»; Маруся Клімова, перу якої належить книжка «Морские рассказы», Дмитро Ліпскеров зі збірками «Пальцы для Кэролайн» і «Мясо снегиря: гептамерон»; Віктор Пелевін, мала проза якого представлена в книгах «Все рассказы», «Ананасная вода для прекрасной дамы», «Македонская критика французской мысли», «17 рассказов»; Вячеслав П'єсуч з книгами короткої прози «Государственное дитя», «Русские анекдоты», «Дурни и сумасшедшие. Неусвоенные уроки родной истории», «Жизнь замечательных людей» та ін. і величезним списком журнальних публікацій; Діна Рубіна, яка видала кілька десятків книг, серед

яких «Один интеллигент уселся на дороге», «Ангел конвойный», «Дом за зеленой калиткой», «Цыганка», «Окна» та ін.; Володимир Сорокін зі збірками «Пир», «Моноклон», «День опричника» та «Сахарный Кремль», Людмила Уліцька з книгами «Бедные родственники», «Люди нашего царя», «Священный мусор» та ін.) постмодерністи.

Продовжують епатувати читача своєю «іншою літературою» сучасні авангардисти, які не цураються у своїх оповіданнях, новелах, нарисах та есеях ані нецензурної лексики, ані відвертих еротичних сцен, ані профанації та нівелювання літературних та інших авторитетів. Тут можна назвати таких авторів, як Андрій Бичков (книги «Черная талантливая музыка для глухонемых», «Ловец», «Нано и порно», «В бешеных плащах» тощо), Софія Купряшина (збірки «Счастье», «Царица поездов», «Видоискательница»), Ігор Яркевич («Женские и не женские рассказы», «Свечи духа и свечи тела») та ін.

Дещо осібно стоять письменники, які творять у стилі «метафізичного реалізму», суть якого його засновник у Росії Юрій Мамлеєв (автор збірок «Черное зеркало», «Бунт луны», «Изнанка Гогена», «Конец века» та ін.) охарактеризував так: «На відміну від традиційного реалізму, метафізичний реалізм передбачає таке зображення людини і світу, яке містить опис прихованих, непізнаних ще сторін людської душі і світу. Ця течія намагається розширити рамки реальності. Метафізичний реалізм включає в себе опис нашого буденного життя, містить усю складність психології, але наголос робиться на зв'язку цієї реальності з невидимим світом – прихованою частиною нашої душі, її глибинами, які не завжди доступні нашій денній свідомості [цит. за: 247]». Окрім самого Ю. Мамлеєва, в цьому напрямі працюють Віктор Єрофеев (книги «Бог X: рассказы о любви», «Мужчины. Тираны и подкаблучники», «Пупок. Рассказы красного червяка», «Роскошь» та ін.), Володимир Маканін (оповідання, які увійшли до книг «Лаз» та «Удавшийся рассказ о любви») та Олег Павлов («Степная книга», а також публікації в періодиці).

Починаючи з кінця 90-х і особливо в «нульові» роки нового століття (тисячоліття), російські критики (П. Басинський [15], А. Ганієва [61; 62], Є. Єрмолін [94], С. Казначеев [117], В. Пустова [222], Р. Сенчин [234], С. Шаргунов [275] та ін.) все активніше говорять про кінець епохи постмодернізму і повернення літератури до реалістичного способу вираження світу. За спостереженням Р. Сенчина, «на сторінки "товстих" журналів повернувся реалізм, видавництва заявляють серії на зразок "Сучасна російська проза", "Проза життя" і т. д. Але чи той це реалізм, що був до переломних 90-х? Звісно, ні [...]. Реалізм повернувся оновленим, яскравішим, багатшим, вільнішим [234]». У критичному узусі з'явився навіть термін – «новий реалізм» або «неореалізм», який хоч поки і не отримав однозначного визначення, але допоміг об'єднати в спільний дискурс доволі велику кількість знакових для найновішого літпроцесу імен: як тих, котрі увійшли до літератури в кінці 80-х – на початку 90-х, але на фоні масового повернення раніше заборонених текстів не були достатньо оцінені, так і тих, хто дебютував у другій половині 90-х та 2000-х.

Новий реалізм, за визначенням А. Ганієвої, «це літературний напрям, який відзначає кризу пародійного ставлення до дійсності і який поєднує маркування постмодернізму ("світ як хаос", "криза авторитетів", акцент на тілесність), реалізму (типовий герой, типові обставини), романтизму (розлад ідеалу і дійсності, протиставлення "я" і суспільства) з установкою на екзистенцій глухий кут, відчуженість, пошук, невдоволеність і трагічний жест [62]». При цьому дослідниця зауважує, що «неореалізм» – це не стільки напрям у значенні єдності письменницьких індивідуальностей, як спосіб відчуття світу, який може виражатися різними художньо-стильовими прийомами. Відтак до оновленого реалізму критиками зараховуються такі ідейно та естетично неспівмірні автори коротких прозових жанрів, як Петро Алешковський, Михайло Бутов, Олексій Варламов, Аліса Ганієва, Андрій Геласімов, Євгеній Гришковець, Денис Гуцко, Ірина Денежкіна, Андрій Дмитрієв, Олег Зайончковський, Олег Зоберн, Олександр Ілічевський, Ілля

Кочергін, Павло Крусанов, Дмитро Новіков, Ігор Савельєв, Роман Сенчин, Олексій Слаповський, Олександр Снегірьов, Олександр Терехов, Сергій Шаргунов, Михайло Шишкін та ін.

Більшість названих імен була невідомою або маловідомою читачеві кінця 80-х – першої половини 90-х і навіть до «нульових». Недарма А. Ганієва помічає, що нарешті саме «в нульові відбувається реанімація заяложеного в радянські часи феномена "молоді письменники", але не в значенні "початківці, 40–50-літні", як, припустимо, в 70-ті роки, а "нові, які сформувалися після перебудови" [61]». Про те ж саме говорить і Р. Сенчин: «Дебютантам нульових сьогодні [йдеться про 2010 р. – М. К.] по двадцять – сорок років. У 70-ті в такому віці, як правило, до журналів і видавництв ще не підпускали [234]».

Якщо ж говорити про найновішу літературу загалом, зокрема про малу прозу в Україні та Росії, то можна сказати, що, переживши випробування постмодернізмом, від якого, на думку одних дослідників, залишився лише «"хвіст" стилю» (А. Ганієва) [62] і якому, на тверде переконання інших, «ще рано виписувати свідоцтво про смерть» (Д. Гуцко) [75], а також випробування вседозволеністю, якої не бачили попередні покоління письменників, наймолодші (та й нерідко хто зі старших) автори зосередили свої творчі пошуки не так на чомусь досі небаченому, як на написанні текстів про самих себе. Критики все частіше почали помічати, що «письменники покоління тридцятилітніх [нині вже сорокалітніх. – М. К.] здебільшого міцно прив'язані до героя, за віком, світоглядом, світорозумінням дуже схожого на них самих. Їм важко всерйоз зануритися в "чуже життя" [...], далеко відступити від біографічної основи» [235].

Таке зауваження буде справедливим щодо творчості великої кількості так званих російських новореалістів (Д. Гуцко, Є. Гришковець, О. Ілічевський, І. Кочергін, Д. Новіков, А. Рубанов, С. Шаргунов та ін.), а також багатьох українських молодих літераторів (С. Жадан, І. Карпа, Т. Малярчук, С. Пиркало, С. Поваляєва тощо). І тут варто сказати, що згодом

така зацикленість на автобіографізмі може комусь загрозувати остаточним вичерпанням творчого потенціалу через постійні самоповтори і мимовільну обмеженість тематики, а комусь, навпаки, стати фоном для масштабніших творчих відкриттів. Результат стане очевидним лише з часом, однак наразі можна говорити, що обігрування автобіографічних паралелей поряд з різноманітними стилістичними та наративними можливостями і постмодерністськими прийомами – один з найпоширеніших способів творення авторської маски. У подальшому ході дослідження це буде проілюстровано на матеріалі конкретних текстів.

Ще однією важливою рисою сучасної малої прози є помітне в багатьох авторів тяжіння до автоалюзій (міжтекстові перегуки з іншими власними творами) та до об'єднання новел, оповідань, нарисів у ширші структури, які можна трактувати не просто як класичні збірки творів, а як книги чи цикли оповідань або новел, поєднані спільним персонажем (персонажами), тематикою, хронотопом тощо, і навіть як романи в новелах (оповіданнях). Серед найяскравіших прикладів постають «Прусська наречена», «Трутизна і мед», «Жунгли» Ю. Буйди, «Морські оповідання» Марусі Клімової, «День опричника» та «Цукровий Кремль» В. Сорокіна, «М'ясо снігура (гептамерон)» Д. Ліпскерова, «Біг Мак» С. Жадана, «Нариси бурси» А. Санченка, «Чайні замальовки» В. Діброви та багато інших. У зв'язку з тенденціями до автоінтертекстуальності та романізації авторська маска проявляється ще яскравіше, адже різноманітні оригінальні способи поєднання нібито автономних текстів у ширші контексти і структури свідчить про додаткові можливості для гри незримого автора своїми внутрішньотекстовими репрезентаціями. Конкретні приклади таких можливостей будуть розглянуті в третьому розділі дисертації.

Для аналізу та порівняльного зіставлення обрані автори і тексти, які яскраво відображають типологічні особливості та поетику масок автора в українському та російському оповіданні (новелі) кінця XX – початку XXI століття.

## 2.2. Стилізаційні авторські маски в оповіданнях Оксани Забужко та Віктора Пелевіна

Теоретичне підґрунтя для виділення стилізаційної маски – міркування Ю. Тинянова про «подвійне життя» стилізації та пародії, коли «за планом твору стоїть інший план, який утилізується або пародіюється [253, с. 304]», а також можливості постмодерністської поетики, перш за все пов'язані з інтертекстуальністю як «сукупністю формотвірних і смислотвірних взаємодій різноманітних вербальних і невербальних текстів, основною ознакою якої є кратне прочитання тексту, нарощування смислів у місці порушення його лінійного розгортання [274, с. 60]». Тут маска автора розглядається як наслідок стилізаторських практик (стилізація, пародія, пастиш), до яких вдаються автори, вступаючи у творчий діалог з попередниками та сучасниками. Йдеться саме про специфіку діалогу з попередниками-модерністами, на основі якого і вибудовується авторська маска.

За допомогою стилізаційної маски, яка має за основу переосмислені та обіграні на різних рівнях претексти і дискурси, автор мімікрує під витворений ним образ, прихований план якого може розгледіти лише читач, достатньо ерудований і підготовлений до сприйняття відповідних культурних кодів. Вибір такої маски вимагає від свого творця-носія не лише неабиякої художньої майстерності, а й різнобічної обізнаності з явищами, які той намагається стилізувати і видати за повністю оригінальний текст, розраховуючи при цьому на адекватне прочитання елітарним реципієнтом. Таким чином, суть маскування полягає у двоплановості: те, про що пишеться у творі, не тотожне написаному, а отже, зовнішня сторона риторики наратора, по суті маски, це лише стилізована під оригінальність ситуації гра певними дискурсами. Яскраві зразки стилізаційного маскування – маски автора в оповіданнях О. Забужко «Інструктор з тенісу» [101] (імітація

феміністичного дискурсу) та В. Пелевіна «Ніка» [208] (обігравання модерністських претекстів).

Нараторів постмодерністських текстів О. Забужко і В. Пелевіна, як і тексти багатьох інших письменників, ми можемо розглядати як «специфічні проєкції особистості художника в текст», оскільки «подібний герой рефлексує над собою, своїм текстом, усім соціокультурним контекстом епохи, читачем, веде діалог і автодіалог із самим собою. Автор самоусувається, повністю передаючи процес текстопородження і словопородження персонажеві як носієві його авторської маски [204, с. 66]». Навіть більше, сам текст в умовах, коли те, що пишеться, не тотожне написаному (тобто коли в процесі гри між автором і читачем справжня суть прочитується лише в підтексті, причому часто зовсім неоднозначно), стає авторською маскою, за якою ховається «справжнє обличчя автора».

Творчість Оксани Забужко критики і літературознавці найчастіше розглядають у феміністичному дискурсі, і не лише тому, що письменниця – жінка, а насамперед з тієї причини, що її героїні втілюють і розвивають у собі риси, привнесені в українську літературу неоромантичними творами Лесі Українки, Ольги Кобилянської та Наталі Кобринської, а саме: вольовий характер, діяльність, незалежність, інтелектуальність, естетизм та усвідомлення себе сильною й вільною особистістю. Наприклад, реалізацію «культурного» контакту О. Забужко з Лесею Українкою дослідниця О. Шаф [276] вбачає в актуалізації таких образів і мотивів, як духовна шляхетність, «кассандризм», відчуженість, окремішність, обраність, погорда до чоловіцтва і пошук собі рівного, несумісність творчого покликання з буденною реальністю, схиляння перед красою, піднесеність жінки-митця / борця над загалом. До такого типу героїні належить і Марта з оповідання «Інструктор з тенісу», яке можна вважати доречним матеріалом для аналітичного виокремлення авторської маски.

Хоча образ Марти так явно не позначений автобіографічними деталями, як інші героїні О. Забужко (Оксана з «Польових досліджень

українського сексу», Дарка із «Сестро, сестро...» і «Дівчаток» та ін.), однак в ідейно-естетичному плані й тут збігів чимало: це і продовження характерних для письменниці феміністичних тем, поглядів, висвітлених не лише в книжках прози та есеїстики, але й у численних інтерв'ю [див., напр.: 196; 197], і вже впізнавані завдяки попередній творчості риси характеру (нарцисизм, іронічність, дотепність), «прозові самоповтори» [68, с. 50] (нервові потрясіння пережите Мартою на корті схоже на те, яке переживає Дарка в «Дівчатках»), зрештою, і ті ж самі скупі, однак важливі біографічні подробиці (наприклад, перегуки з професійним покликанням авторки: вправність у «словесній грі», написання статей для журналу тощо). Все це, а також навмисне створення «ілюзії злиття автора та персонажа» («маска відвертості» [214, с. 106]) і певна двоплановість тексту (використання інтимного як «засобу гри з виразно артикульованими в тексті проблемними полями [214, с. 106]») дають підставу розглядати Марту як авторську маску. І ця маска, що характерно для творчості О. Забужко загалом, розкривається перш за все риторично, в чому варто цілком погодитися зі спостереженням дослідниці В. Чухно: «Уся її творчість наголошує на новій формі жіночого існування, засобом розкриття якої слугує унікальність мовного нарративу, що показує емансипованість та підсилює відчуття справжності та самобутності жіночого статусу. Уміння довести здатність жінки мислити, показати її хід думок, її реакцію на буденні речі є своєрідною заявкою на справжність, а не міфічність фемінного світу [271, с. 186]».

Оповідання «Інструктор з тенісу» Я. Голобородько небезпідставно зараховує до «розряду безсюжетної прози» [68, с. 50]. І справді, зовні його фабула не відзначається особливим багатством подій і зводиться лише до того, як жінка так званого бальзаківського віку на приватному уроці з тенісу намагається навчитися подавати м'яч, що дається їй досить нелегко. Зате значно більший інтерес викликає внутрішня колізія твору, відображена в думках та переживаннях героїні: тут, з одного боку, прихована боротьба сильної жінки з «мужем-всевмійком», який організував їй ці тренування з

упевненістю, що вона ніколи не навчиться грати нарівні з ним, а з другого – своєрідна гра в підкорення інструктора, який артистично вправляючись з ракеткою, ніколи не досягне інтелектуального рівня своєї учениці. Не останнє місце в проблематиці оповідання займає і самоствердження жінки, водночас розумної, привабливої, здатної себе забезпечити і перевершити як чоловіків, так і жінок, подібних до «гумової лялі-блондинки» на сусідньому корті, – словом, жінки, яка знає собі ціну. Щоправда така підкреслена маска-позиція затятої феміністки, яка конче прагне самоствердитися перш за все риторично (не ділом, а словом), причому обов'язково за рахунок приниження чоловіка, не може сприйматися і без певної іронії: звісно, наратор-чоловік описав би подібну ситуацію зовсім по-іншому. Недарма автор передмови до книжки О. Забужко («Сестро, сестро») В. Скуратівський підмічає, що теніс тут можна розглядати як «спортивну метафору урбанно-буржуазно-марнославного змагання [240, с. 18]».

Марта і сама носить маску, котра слугує своєрідним пристосуванням до чоловіка, який значно програє їй інтелектуально, однак через свою надмірну самовпевненість не здатен цього помітити: «Бог свідок, я завжди згодна йому підіграти – як кожна жінка, влаштувати по ходу всякого спільного діла невеличкий, непомітний мін'єт його настовбурченому самолюбству [101, с. 162]». Водночас героїня переконана в тому, що свої справжні вразливі місця слід майстерно приховувати: «Можна скільки завгодно прикидатися слабкою, але в жодному разі не можна розкриватися перед мужчиною із своїх реальних слабкостей – рано чи пізно він обов'язково перетворить їх собі на підніжну сходинку дорогою на власний п'єдестал [101, с. 163]». Таке подвійне маскування відображається і на синтаксичному рівні тексту, а саме через насичення його величезною кількістю вставних, відокремлених та уточнюючих конструкцій: усе, що Марта прагне приховати від чоловіків, Олега та інструктора, або підкреслити для самої себе, усе, що для неї є найважливішим і найсокровеннішим або найдотепнішим, часто «заховано» в дужки або, навпаки, обабіч виділено за допомогою тире. Відтак синтаксис

працює не лише засобом підкреслення власної переваги над протилежною статтю, але й служить способом створення сповідальної інтимності і ефекту відвертості з читачем, а отже, мимоволі змушує реципієнта ототожнити автора-творця з його маскою. «Зближенню» наратора з читачем допомагає і Мартина самоіронія («Чувака, по правді, шкода: теж мені заняття для психічно здорового хлопа – воловодитися за десять баксів на годину з отакими гергепами [101, с. 157]), яку легко сприйняти за товариську відкритість. Таким чином, читачеві пропонується своєрідна гра, смисл якої полягає в тому, що максимально зближений з героєм автор під виглядом детально та емоційно описаного буденного епізоду із життя жінки насправді оповідає про її боротьбу за власну фізичну та інтелектуальну емансипацію.

Боротьба чоловіка і жінки, яку прокручує Марта у своїй свідомості, відбувається у двох напрямках: змагання за фізичну перевагу (наразі вміння тримати ракетку і подавати м'яч) і, що головне, за перевагу розумову (вправність у словесному герці). Спочатку спостерігається видиме фізичне домінування інструктора: «корова короною, з незграбно розчепіреними ногами й судомно затиснутою в жмені ракеткою [101, с. 157]» / «добре скроєний хлоп, пружний у ході, як пума [101, с. 164]». Однак у грі інтелектів, де жінка почуввається на своїй території, чоловік значно поступається своїй учениці («бентежитья, як пацан»): «...словесна гра – то вже мій Вімблдон, моя подача з крутим підрізом, яку він годен хіба що провести очима, – таких м'ячів ловити явно не звик [101, с. 161]». І все ж своєї вищості Марта не демонструє, вона підіграє тренерові так само, як власному чоловікові, оскільки самодостатня жінка не відчуває в собі потреби хизуватися, так як роблять це мужчини. Для порівняння наведемо дві цитати: «... Помогти йому я нічим не можу – хіба пояснити, що в дійсності я далеко не така тупа, як показуюся на корті. Ніби йому від цього полегшає [101, с. 157]» і «...Для наочности рухи він робить нарочито сповільнені, мов при зйомці рапідом, і я не можу позбутися відчуття, наче він трохи переді мною хизується, – врешті-решт, мужик із нього породистий [101, с. 159]». До того ж інструктор

навіть не підозрює про ті лінгвістичні трюки, які проробляє гостра думка Марти вслід за її тонкими спостереженнями, і які контрасти в міжстатевих стосунках ці «трюки» виявляють: «"Ракета" — це недоречно претензійне слівце дере мені слух так само, як йому моє непоштиве "ракетка", що його він щоразу ледь бридливо виправляє: в кожному ділі є свої амбіції [101, с. 157]» і «...о Господи, ну й зворотики, вже не кажучи про фонетику, про оте "сма□ріте"! – але ж, на відміну від нього, я у відповідь не морщусь, ані жилочкою на обличчі не тіпнусь, чисто тобі індіанський вождь! [101, с. 159]».

Зрештою внутрішньої впевненості в собі героїні вистачає, аби досягти успіху і на корті. Тепер вона здатна справитися і з ракеткою і знає свою справжню ціну: «... я розумію, що Олега я поб□ю. Що цієї ж таки осени не він мене – а я його заганяю. Дарма що за ним досвід і вправність — я меткіша за нього, я рухливіша, і на мені нема зайвої ваги [...]. І, нарешті, – я також уперта, незгірше за нього: особливо коли треба оборонятися [101, с. 165]». Вдала подача м'яча – це не лише спортивна вправа, це – остаточна перемога сильної жінки над чоловіком, і фізична, і розумова. Вона тепер вільна від чоловічого «тоталітаризму» (недарма бажання Олега віддати дружину на тренування у свідомості жінки асоціюється зі «стримано-переможною» посмішкою «товариша Сталіна», «мудрого батька народів», котрий відправляє «нерозумних дітей» до ГУЛАГУ), вона помічає, як нею захоплюються й інші чоловіки, зокрема й привабливий інструктор. Однак цей красень, як типовий чоловік, спостерігає в Марті «власне творіння», тобто результат докладених ним зусиль, і не завважує свого очевидного програшу: їй тепер підвладний не лише тенісний корт, але і його вправний господар, зваблений власною ученицею.

До витворення своєї маски автор залучає й інтертекстуальні перегуки, зокрема з «Лісовою піснею» Лесі Українки. На корті героїня асоціює власне становище зі становищем Мавки під час жнив, демонструючи своїм Лукашам, інструктору, а опісля і чоловікові натертій ракеткою мозолі: «Ну

просто тобі Мавка з другої дії "Лісової пісні" : "Я руку врізала..." Зараз він мені відповість, як Лукашева мати (і – слухно!): "Було при чому!" [101, с. 160]». І це не просто порівняння, адже в підтексті проглядаються і подальші досить феміністичні паралелі: сильна Мавка і слабкий Лукаш («...моя "вава" явно не робить на нього аніякісінького враження, типово чоловіча нечутливість (зате зі своїми власними "вавами" як же вони всі в одну душу носяться, Господи!) [101, с. 161]». Вслід за Мавкою Марта могла б навіть повторити: «Я маю в серці те, що не вмирає...», маючи на увазі власну мовну та інтелектуальну зграбність, яка разом із жіночністю допомагає перемогти будь-який поєдинок з чоловіком.

Інший характерний для творчості Лесі Українки момент – «мотив схиляння перед красою» (О. Шаф). Про естетизм героїні-маски свідчить змалювання її відчуттів під час споглядання ранкового корту та спостереження за грою інструктора: «Єдине, що мені насправду подобається в цих уроках, — то самі корти рано-вранці, з їхнім духом вологи й свіжої фарби, з довколишньою парковою тишею, порушуваною тільки пташиним щебетом [...]. Я б з охотою просто так посиділа на лавочці, спостерігаючи за грою мого інструктора, геть нічого не фіксуючи й не запам'ятовуючи, бездумно, розпружено, як ото на березі моря — за перебігом хвиль, доки не почнеш упадати в дрімоту (особливо приємно дивитися, як він краєм ракетки зграбно підкочує собі м'яча з землі вгору по нозі: схоже на балет) [101, с. 163-164]». Одразу виникають асоціації з прозою письменниці-неоромантика, передусім з оповіданням «Над морем», де дуже схожа за своєю вдачею героїня – вона, до речі, теж постійно виказує свою погорду до чоловіцтва зі «звичайним прилизаним обличчям» («Таких, як він, бачила доволі, "серцеїд" – се далеко не новий і не оригінальний тип [255, с. 167]») та до пустих розваг гарненьких багатих панночок – любить на самоті споглядати не зіпсовану людською присутністю красу морських хвиль.

Отже, специфіка авторської маски в «Інструкторі з тенісу», з одного боку, полягає в тому, що героїня твору може розглядатися як своєрідна

проекція автора в тексті (тотожна і водночас нетотожна йому), а з другого – в тому, що розказане наратором – нетотожне розказаному автором. Маску в аналізованому оповіданні маркують риторична гра, ефект відвертості з читачем, підкреслені нарцисизм, інтелектуалізм та естетство, система підтекстів, наголос на гендерних стратегіях поведінки та інтертекстуальні паралелі з модерністським феміністичним дискурсом.

Тоді як авторська маска О. Забужко перш за все інтелектуальна і естетичне її лише поглиблює, у В. Пелевіна, навпаки, спостерігаємо спочатку естетичний план (замилування речами, тілесною пластичністю, описами з класичних книг), що, однак, не заважає йому вдаватися до епатажного, антиестетичного натуралізму, одночасно підкреслюючи свою огиду до описаного і демонстративно вдаючись до дрібних деталей. Наразі маємо на увазі оповідання «Ніка», яке з «Інструктором з тенісу» О. Забужко поєднує прийом змістової двоплановості, коли видимий сюжет приховує значно ширший проблемний шар.

В. Пелевін створює образ персонажа-наратора, містифікуючи наївного читача його нібито відвертою сповіддю про стосунки із загадковою Нікою, хоч уже покійною, але, очевидно, і досі незабutoю та коханою. Герой розповідає про власні почуття, про дні, проведені з нею, про її зовнішність, звички, коло спілкування, взаємні непорозуміння та образи, її зради, поступово підводячи читача до розв'язки, яка має пояснити, що зрештою сталося із цією парою і чому Ніки вже немає серед живих. Ми бачимо явні контрасти між характерами закоханих: він – естет, який милується навколишніми речами, вона – байдужа до всього («Для Ники сахарница была просто усеченным конусом из блестящего материала, набитым бумажками, для меня – чем-то вроде копилки, где хранились собранные за всю жизнь доказательства реальности бытия [208]»). Він постійно за книгою, причому класичною, елітарною (Бунін, Набоков, Газданов), вона ж «часами дремала у телевизора, почти не глядя на экран, помногу ела – кстати, предпочитала жирную пищу – и очень любила спать, ни разу я не помню ее с книгой

[208]». Він проявляє до неї ніжні почуття, а вона реагує на них безпристрасно: «В тот вечер я был с Никой особенно нежен, и все же меня не покидало чувство, что мои руки, скользящие по ее телу, немногим отличаются для нее от веток, которые касаются ее боков во время наших совместных прогулок по лесу [208]». Його мова і думки – це мова і думки ерудита, інтелектуала, який розмірковує над багатьма явищами і фактами, а «ее запросы были чисто физиологическими», «рассудок совершенно не склонен к путешествиям по прошлому и будущему [208]». Однак персонаж достатньо відвертий у своїй сповіді, він не виправдовує себе, чесно зізнається, що часто ставився до Ніки дещо грубо і зверхньо, часом холодно і аж до жорстокості байдуже: «Когда она случайно разбила старинную сахарницу [...], я через час после этого неожиданно для себя дал ей пощечину», «Видишь ли, Ника [...], мне совершенно наплевать, зачем ты глядишь во двор и что ты там видишь [208]». Він відчуває себе винним у її трагічній загибелі, подробиці якої поки що не пояснені: «Я не убивал ее, понятно, своей рукой, но это я толкнул невидимую вагонетку судьбы, которая настигла ее через много дней, это я был виновен в том, что началась длинная цепь событий, последним из которых стала ее гибель [208]». Ця заявка налаштовує читача на сприйняття ряду перипетій і розв'язки, до якої вони призведуть. Сповідальна форма оповіді викликає довіру і впевненість, що герой-наратор її неодмінно надасть. І він дійсно викладає по-натуралістичному огидну сцену зради Ніки із сусідом по під'їзду «в двух шагах от собственной квартиры», конфлікт спричинений цим «надругательством над семейным очагом» та зрештою намір прийняти її назад додому. Однак далі автор раптом розкриває свій по-новелістичному несподіваний прийом: після сповненого трагічними інтонаціями опису аварії, внаслідок якої Ніка гине під колесами автомобіля, останнє речення цілком змінює суть викладеного сюжету: «Но, глядя на ее бессильно откинутый темный хвост, на ее тело, даже после смерти не потерявшее своей таинственной сиамской красоты, я знал, что как бы не изменилась моя жизнь

[...], я уже ніколи не буду стояти у свого окна, держа на руках другу **кошку** [виділено. – М. К.] [208]». Таким чином, лише прочитавши заключну фразу, читач розуміє, що його ошукано. Адже стає зрозумілим, що «хвіст» це не вид жіночої зачіски, а «таємнича сіамська краса» – не художній троп, як могло здаватися буквально до останнього слова новели.

Але в описаному випадку суть прийому авторської маски полягає в тому, що лише елітарний, достатньо ерудований читач, може зрозуміти, що насправді його намагаються ошукати двічі, причому основна гра криється саме в підтексті. Лише добре обізнаний з російською класикою «співрозмовник» претендує на справжній творчий діалог з автором. В. Пелевін використовує саме той тип авторської маски, коли автор видає пропонований текст за власний, оригінальний твір і таким чином перевтілюється у фіктивного героя-наратора, в істинність якого повинен повірити наївний читач. Насправді ж перед нами – майстерна інтертекстуальна гра щонайменше з трьома знаменитими у світовій літературі текстами – насамперед «Лолітою» В. Набокова, а також «Легким подихом» І. Буніна та «Привидом Олександра Вольфа» Г. Газданова. Здавалося б, це зовсім різні твори, однак прочитання пелевінської новели дає чітко зрозуміти, що її задуму передувало не просто глибоке порівняння вихідних текстів, але й віднайдення в них спільного ідейно-художнього стержня – естетичного замилювання зовнішністю жінки (дівчини) та фізіологічного (плотського) підходу до кохання при повній чи майже повній відсутності зацікавлення її душевно-духовним життям і внутрішнім світом.

Усі художні деталі, які певним чином характеризують образ героя-наратора та Ніки, – це явні або приховані алюзії на три вищеназвані тексти, причому алюзії як на формальному, так і змістовому рівнях. По-перше, варто вказати на стилістичні відсилання: «потік свідомості», розлогі описи, відвертий сповідальний тон, рефлексивний характер думок персонажів, ліризм і чуттєвість, любов до портрета, естетське замилювання речами та зовнішньою атрибутикою, прагнення до «прикрашеної» мови – все це риси

стилістичної віртуозності Буніна, Набокова і Газданова, а якщо говорити ширше, то й модернізму взагалі. Удаючись до цілком постмодерністської гри, Пелевін ніби колажує художні манери своїх попередників, поєднуючи власний ідіостиль з елементами, пасажами, обіграннями, навіть маркованим цитуванням класиків, причому настільки органічно, що виявити переходи між різними стилістичними фрагментами без достатньої обізнаності з прототекстами навряд чи й можливо. Так, наприклад, початок новели «Ніка» («Теперь, когда ее легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре... [208]») – це майже дослівно передане закінчення «Легкого подиху» (пор.: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире... [42, с. 265]»), а далі – так само). Коли герой розмірковує про сутність світу, який для нього асоціюється з «системой зеркал разной кривизны», він порівнює себе з Гумбертом Гумбертом, «принимающим жирный социал-демократический локоть в окне соседнего дома за колено замершей нимфетки» [208]. Однак це не оригінальні асоціації, а перефразований Набоков (пор.: «Бывало, например, я замечал с балкона ночью, в освещённом окне через улицу, нимфетку, раздевающуюся перед услужливым зеркалом. [...] Но с бесовской внезапностью нежный узор наготы [...] превращался в озарённый лампой отвратительно голый локоть мужчины в исподнем белье, читающего газету у отворённого окна [188, 30-31]»). А уривок з роману Газданова, що починається словами «Ее нельзя было назвать скрытной... [60, с. 67-68]», подається не просто без змін, але й у лапках і навіть із вказівкою на автора: герой нібито просто читає книгу вголос, і цитата начебто нічого не означає. Та насправді вона не випадкова, тематично вплігається в зміст новели і, характеризуючи Олену Миколаївну, сприймається водночас і як характеристика Ніки.

Особливо цікава пелевінська гра на образно-змістовому рівні. Так, центральний персонаж новели – Ніка як жінка і кішка – це насправді не самостійний образ, а набір рис головних героїнь обіграних текстів, тоді як її

доля – прихована пародія на відомі сюжети, причому в центрі цього експерименту перш за все «Лоліта».

Недарма Ніка – це саме кішка, адже набоківська «німфетка» впізнається «по слегка кошачьему очерку скул, по тонкості и шелковистости членов [188, с. 27]». По-друге, ця кішка наділена грацією та «легким диханням» бунінської «ідеальної жінки». По-третє, її вік («Она была намного моложе меня... [208]») теж натякає на приналежність до «німфеток» (для порівняння: героїні Набокова на момент знайомства з Гумбертом Гумбертом всього 12 років; Оля зовсім юна гімназистка, зваблена 56-річним чоловіком; Олена вийшла заміж досить молодою, в 17 років, за чоловіка, в якого «была седая прядь волос [60, с. 69]»).

Ім'я кішки – теж не випадкове; герой пояснює його так: «Я никогда не называл ее полным именем – слово "Вероника" для меня было ботаническим термином и вызывало в памяти удушливо пахнущие белые цветы [208]». Коротка форма Ніка відсилає до «Лоліти»: «Она была Долорес на пунктире бланков. Но в моих объятьях она была всегда: Лолита [188, с. 17]», а образ білих квітів із задушливим запахом виказує певну негацію нездоровому гумбертівському замилюванню дівчинкою (для порівняння: «"Это была моя Ло", произнесла она [Шарлотта Гейз. – К. М.], "а вот мои лилии". // "Да", сказал я [Гумберт Гумберт. – К. М.], "да. Они дивные, дивные, дивные" [188, с. 54]»). Коли герой говорить, що «Ника не интересовалась чужими чувствами» та ігнорувала його друзів, то недвозначно натякає на газдановську Олену (пор.: «Желания других играли для нее роль только тогда или только до тех пор, пока совпадали с ее собственными желаниями. Меня поразила чуть ли не с первых же дней ее душевная небрежность, ее безразличие к тому, что о ней подумает ее собеседник [60, с. 69]»).

Змалювання тваринних рефлексів Ніки («В сущности, она была очень пошла, и ее запросы были чисто физиологическими – набить брюхо, выпаться и получить необходимое для хорошего пищеварения количество ласки [92]») перегукується зі знаменитим Лолітиним: «Предлагаю похерить

игру в поцелуи и пойти жрать [188, с. 149]». А переломний момент новели – гидка і натуралістично змальована інтимна сцена між Нікою і «животным в полном смысле слова» – це, по суті, пелевінська оцінка неприродних близьких стосунків Гумберта і дванадцятилітньої дівчинки: «То, что я увидел, вызвало у меня приступ инстинктивного отвращения [208]». Взагалі Нікіні нічні походеньки – це натяк на ранню розбещеність усіх героїнь: Оля Мещерська зваблена влітку братом своєї класної дами; Лоліта до зв'язку з Гумбертом теж не цнотлива: вона мала стосунки з юнаком у літньому таборі; Олена Миколаївна постійно згадує колишніх коханців.

Так само, як і Гумберта Гумберта, котрий помічає дивні речі, що відбуваються з Лолітою за його спиною (прогулянки, перешіптування, незнайомці, машини), пелевінського героя теж хвилює, де гуляє його кішка, він слідкує за нею («Меня интересовало, куда она ходит – хоть и не настолько, чтобы я стал за ней шпионить, но в достаточной степени, чтобы заставит меня выходить на балкон с биноклем в руках [208]»), ревнує її до рудої подруги Маші («Таки было чуть-чуть обидно, что у нее есть свой круг, куда мне закрыт доступ [208]») і, зрештою, теж натикається на підозрілі автомобілі («Прямо у лавки стоял спортивный «мерседес» коричневого цвета – иногда я замечал его на соседних улицах, иногда перед своим подъездом, то, что это одна и та же машина, было ясно по запоминающемуся номеру – какому-то "ХРЯ" или "ХАМ" [208]»). У свою чергу, і Ніці, так само як і Лоліті, набридає клітка, в яку її заганяє такий же Гумберт: «...я почувствовал, что она тяготится замкнутостью нашей жизни, становится нервной и обидчивой. Была весна, а я почти все время сидел дома, и ей приходилось проводить время рядом, а за окном уже зеленела трава [...]. Я не помню, когда она первый раз пошла гулять без меня [208]».

Трагічна розв'язка і смерть героїні – теж обіграння відомих сюжетів: легковажна Оля гине від руки обманутого офіцера; рука Гумберта не піднімається на Лоліту, але та згодом помирає при пологах; Олена, хоч і залишається живою, але зазнає поранення від руки колишнього коханця

Олександра Вольфа. Життя Ніки теж несподівано обривається, однак, що цікаво, так само, як і життя Шарлотти Гейз, Лолітиної матері, – під колесами автомобіля. Таким чином Пелевін, з одного боку, зрівнює «пылкую маленькую Гейз» із «большой холодной Гейзихой», адже саме через нерозумну матір у житті дитини з'являється новий «тато», і саме мати ніби програмує для доньки майбутній жахливий фінал; а з другого боку, автор натякає, що Гумберт так само «не винний» у смерті дружини, як і його герой, який «толкнул невидимую вагонетку судьбы, которая настигла ее через много дней [208]».

Майстерно обігруючи зазначені тексти, В. Пелевін певним чином визначає і образ свого читача: щоб виявити авторську маску, треба бути частиною елітарної аудиторії, достойним супернику пропонованої гри. Однак автор не шкодує і ключів для виявлення замаскованих підтекстів. Він називає письменників, яких читає герой, явно або приховано цитує уривки з них, іронізує над важливими атрибутами, описаними в текстах своїх попередників. Так, наприклад, серед багатьох запозичених деталей у «Ніці» чільне місце займає щоденник, а точніше – його відсутність. Адже важливою композиційною основою бунінської новели є щоденник Олі Мещерської, з якого ми дізнаємося про її спокусника і про те, що вона пережила, ставши жінкою; зі щоденника Гумберта Гумберта читач знайомиться з багатьма речами, пов'язаними із життям героя в домі Шарлотти Гейз, та про його патологічне захоплення маленькою Долорес; у Газданова щоденника як такого не зустрічаємо, але як композиційно важливий елемент тут теж фігурує прийом тексту в тексті – вставне оповідання «Пригода в степу», написане одним з головних персонажів роману Олександром Вольфом, а також розповіді Вознесенського та Олени Миколаївни про того ж Вольфа. Іронічно ставлячись до подібних сповідей та історій кохання, автор «Ніки» навмисно відмовляється від подробиць, які б міг містити щоденник: «Одно время я мечтал узнать, что она обо мне думает, но добиваться от нее ответа было бесполезно, а дневника, который я мог бы украдкой прочесть, она не

вела [208]». Можливо, цитата приховує і натяк на те, що Гумберт, так відверто і водночас егоцентрично сповідаючись у своїй потаємній записній книжечці, зовсім не подбав про те, аби заглянути у внутрішній світ Лоліти, і на те, що його цікавила лише спокуслива «німфеточність» дівчинки. Серед інших обіграних атрибутів можна назвати і «случайно сохранившийся снимок» Ніки на стіні, який явно відсилає до «фотографического портрета гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами [42, с. 261]» на могильному хресті. Про ці очі пелевінський герой згодом скаже, що «штурм этой безмолвной зеленоглазой непостижимости», в якому талановиті письменники, милуючись своїми прекрасними героїнями, – такими ж ніками, як і його Ніка, – бачили містичну загадку, виявився лише «явлением чисто оптическим». Відтак усе, що залишилося після того, як розсіялося «легке дыхание» Олі Мещерської і зникла загадка зелених очей, це «тяжелый, как силикатный кирпич, том Бунина» і «даже от блестящего Владимира Набокова, успевшего в последний момент заслониться лирическим героем, остались только два печальных глаза да фаллос длиной в фут [208]».

Як бачимо, автор створює ефект достовірності оповіді і сам же його двічі руйнує – на сюжетному рівні і на рівні підтексту. В першому випадку, коли з'ясовується, що Ніка насправді кішка. У другому, коли виявляється, що налаштований на відверту сповідь герой – це ще один Гумберт Гумберт, з яким ведеться прихована полеміка. Виявляється, що, аби мати «легкий подих» Олі Мещерської, зовнішність і поведки німфетки, характер Олени, не обов'язково бути жінкою: породиста сіамська кішка нічим не гірша від бунінського, набоківського та газдановського ідеалів краси, а почуття до тварини, якими б вони не були, – не більш низькі (а може, й вищі), ніж тілесне кохання без духовної близькості, і не гірше збочення, ніж педофілія. Таким чином, можемо сказати, що попри відсутність прямого наголошування на осмисленні гендерних питань, як те ми бачимо в оповіданні О. Забужко, Пелевін все ж їх торкається, обіграючи звичну для російської класики манеру

зображення жінки, позбавленої письменниками-чоловіками власного внутрішнього світу.

Отже, інтертекстуальну гру ми трактуємо як прийом творення авторської маски саме тому, що така гра чітко виявляє розбіжність між експліцитним образом наратора та вгадуваним за ним образом творця я-персонажа. Досвідчений інтерпретатор може легко виявити за сповідальним тоном оповіді про нещасливу інтимну драму іронію та глузування над стосунками, описаними у творах Буніна, Набокова та Газданова. Однак недостатня обізнаність з претекстами стає причиною того, що читач не помічає авторської гри, вірить у справжність описаного і, як наслідок, в оригінальність пропонованого сюжету. «Реальний» автор-творець через використання авторської маски подає образ себе в тексті (образ автора), який виявляється на рівні підтексту в іронії над почуттями, світоглядом, вчинками наратора та в переосмисленні класичних сюжетів.

Як бачимо, витворюючи своєрідну маску інтелектуала-естета, український та російський автори неминуче закладають у них і національні культурні та ментальні коди: характер інтертекстуальності, полемічний матеріал, специфіку діалогу з модернізмом тощо. Тоді як В. Пелевін більше зосереджується на конкретних алюзіях на твори Буніна, Набокова, Газданова, Толстого перегуки О. Забужко з ранньомодерністським фемінізмом у першу чергу ідейні, оскільки для автора «Інструктора з тенісу» значно важливіше значення має особистість героїні, яку можна назвати маргінальною в значенні віддаленості від центру, який символізує собою звичайність, усередненість, залежність, покірність долі і загальноприйнятим нормам. Поєднує авторську маску в обох оповіданнях націленість на інтелектуальну гру: як внутрішню («чоловік – жінка» в одному випадку і «постмодерніст – класики» в другому), так і зовнішню (гра з читачем). І все ж не можна не помітити різницю в загальній настроєвій тональності гри: в «Інструкторі з тенісу» – оптимізм, боротьба і самоствердження («Я б хотіла спробувати ще раз. Здається, тепер у мене нарешті вийде [101, с. 164]»), в «Ніці» –

трагедійність і песимізм («...я больше никогда не буду стоять у своего окна, держа на руках другую кошку [208]»), хоча останнє теж можна сприймати як ігровий прийом (пародія на пафос класичних текстів).

### 2.3. Образно-емоційні та іконічні типи авторських масок

Модель ставлення внутрішньотекстового автора до художньої дійсності, якій він належить, та саму психоемоційну манеру її подавати також можна розглядати як критерій до виділення окремих образно-емоційних типів авторських масок, серед яких найпоширеніші – це маска відвертості, маска блазнювання (юродства) та іронічна маска.

**Маска відвертості.** Як у реальному житті, так і в художньому творі відвертість може бути різною. Так, в «Інструкторі з тенісу» О. Забужко зустрічаємося з доволі відвертою оповіддю про певні змагання між чоловіком та жінкою, однак наратор зовсім не приховує своєї авторитетної і навіть дещо зверхньої позиції, право на яку йому дають певні інтелектуальні переваги не лише над абстрактним чоловіцтвом як таким, але й, виникає враження, будь-яким читачем узагалі. Навіть більше, сама логіка розгортання тексту і розмаїття підтекстів показує, що попри позірну відвертість наратора зрозуміти сказане здатен далеко не кожен, адже для встановлення адекватної комунікації треба бути «посвяченим» у певний інтелектуальний (риторичний) дискурс. Зовсім інша модель відвертості пропонується в «Ніці» В. Пелевіна, де наратор веде оповідь меланхолійним, лірично-сповідальним тоном, який змушує вірити і навіть співчувати йому в описаній трагічній історії, що, однак, не заважає двічі розіграти довірливого читача в ситуаціях «жінка – кішка» і «оригінальний сюжет – ігрова стилізація класичних текстів». Таким чином, сповідальна відвертість зрештою виявляється прихованим пародійним кривлянням.

Цікаву маску відвертості приміряє наратор у добірці оповідань Л. Петрушевської «Міст Ватерлоо», вміщеній у журналі «Новый мир» [210] –

«Васеньки», «Міст Ватерлоо», «Влаштувати життя», «Теща Едіпа», «Нюра прекрасна», «Мільгром», «О, щастя». У цих творах автором імітується той тип відвертості, який виникає між бабусями-пліткарками на лавках біля під'їздів багатоквартирних будинків. Подібний ефект досягається через специфіку обраних тем (сімейні історії, родинний побут, чутки, примітивні висновки, які можна зробити, спостерігаючи за людьми, що входять / виходять з дому), відповідні суб'єктивні оціночні судження, а також специфіка самого мовлення і його розмовна динаміка: «Короче: мать, Антонина, с кем-то спуталась (или ее, как говорят бабы, ночью встретили, это бывало после второй смены), и к приходу мужа с войны был готов этот Васька...» («Васеньки») [тут і далі цит. за публікацією в «Журнальному залі»: 210]; «...ее посещал один разведенный человек все эти годы, он был каким-то знакомым ее мужа и приходил всегда с намерением переночевать — он жил за городом, вот в чем дело. Вдова, однако, не разрешала ему оставаться, то ли негде, то ли что, отнекивалась» («Влаштувати життя»); «Молодые говорят, что изба есть, полуброшенная изба, ибо хозяйка старуха Ойка взята дочерью на воспитание вон из деревни (40 км отсюда). Взята так взята, как добратся до хозяев? Но адреса этой тоже уже пенсионерки дочери пока нет. Обещают найти» («Теща Едіпа»).

Однак наратор не стільки імітує пліткарку, як пародіює її, прикриваючись відповідними мовою та свідомістю, а насправді часто виказуючи в собі суб'єкта, який не є аж таким далеким від всезнаючого автора. По-перше, він іронізує над «лавками», котрим нібито все відомо і зрозуміло («Тося никому ничего не говорила, но скамейки знали, что Васька не батьки сын», «Васеньки»), по-друге, він здатен «зазирати» в душі героїв і бачити їх справжні почуття («А тем двум чудится, что все в порядке [...], и все будет как у людей, чистота, семья, праздники [...], а хозяйка на полу слушает похрипывания ребенка и тоже думает о будущем, и слезы текут по вискам», «Влаштувати життя»), по-третє, він іноді вдається до екскурсів у майбутнє («...идут ранние шестидесятые годы, скоро многих посадят,

многих из тех, кто тут пирует, начнутся лагеря, ссылки, обыски, эмиграция, подполье [...] – короче, все разлетится», «О, щастя»). Зрештою, наратор часом дозволяє собі коментувати події і ситуації значно глибше, ніж це здатні робити звичайні пліткарки («Слишком простой сюжет, слишком простой и ничего никому не давший, ничему не научивший, ибо никто, в мечтах разоряющийся на смерть ненужного человека, никто, повторим, ничему не научится, не содрогнется в ужасе над собой...»), «Нюра прекрасна»; «...ее собственная красота так и останется при ней, никому не нужная, мужу тем более, опасная, чувственная красота, приманка для автобусных знакомств, для служебных дней рождения и приключений в командировках и домах отдыха», «О, щастя»).

Таким чином, то «надіваючи» відповідну маску, то «визируючи» з-за неї, автор у підтексті висловлює ідею того, що за нібито очевидними, почутими і побаченими речами, можуть приховуватися цілі сімейні (і не лише) драми і навіть трагедії, яким, однак, сторонні спостерігачі навряд чи здатні поспівчувати, адже люди настільки черстві, що їх цікавлять лише видовища і розмови, і аж ніяк не те, що за ними стоїть.

Авторська маска збірки Ю. Винничука «Груші в тісті» [48] позначена тим характером відвертості, яка виникає в дружній компанії, де діляться веселими спогадами про пережиті в минулому пригоди. Тут фіктивний автор справляє враження доволі егоцентричного і хвальковитого дотепника, людини, яка опинилася в центрі уваги завдяки своєму умінню розважити цікавими і майже неймовірними оповідями про самого себе. Наприклад, у титульному оповіданні «Груші в тісті» герой-наратор, бабій з величезним досвідом та відмінним знанням жіночої психології, розповідаючи про дотепну пікантну пригоду, яка трапилася з ним вранці після бурхливого застілля у великій компанії, нібито мимоволі вдається до вихваляння своїми любовними досягненнями: «У пам'яті я перебирав усіх знайомих дівчат і намагався вирахувати, котра з них могла опинитися в моєму ліжку. [...] Олюня відпадає, бо поїхала на море. З Мар'яною ми посварилися навіки і

помиримося за тиждень, коли її батьки чкурнуть на курорт. Віра вихідні проводить винятково зі своїм женихом. Ліда приперлася минулої суботи, не попередивши, і застала Марту, яка мирно засмагала в саду, навіть не хочу згадувати, чим це скінчилось. Обох викреслюємо. Залишаються Леся, Оксана й Уляна [48, 181-182]».

Головна особливість книжки – покладені в її основу правдиві біографічні факти про навчання Винничука в Івано-Франківську, службу в армії і богемне життя у Львові та його передмістях. Серед героїв оповідань часто зустрічаються реальні люди, зокрема поети Ярослав (Славко) Павуляк, Григорій Чубай («Чубайрон»), Олег Лишега, Микола Рябчук та інші. Однак, звісно, тут годі знайти межу між правдою та вигадкою. Читач ніколи не дізнається, що з розказаного: численні перемоги, а іноді й смішні поразки на любовному фронті, розіграші заради здобуття дівочої прихильності (наприклад, коли Славко Павуляк удає із себе М. Вінграновського у творі «Мій друг Вінграновський» або сам Юрко Винничук прикидається югославом в оповіданні «Привіт із Югославії»), зізнання в крадіжці книг з книгарень та бібліотек («Графоманія виліковується»), різноманітні університетські казуси, участь у спекулятивній торгівлі, п'яні походеньки, виклики до КДБ та багато іншого – було насправді, а що вигадано, аби погратися в містифікації і розсмішити публіку. Перед нами той парадоксальний тип відвертості, при якому правда підкреслено необов'язкова. Тут головне – це вміння розповісти анекдот, похизуватися собою, виставити себе неперевершеним вигадником, хитруном, ловеласом, сміливцем, досвідченим авантюристом і, звісно, «відомим інститутським поетом», а згодом і по-справжньому знаменитим письменником. Таким чином, показна щирість, делікатні та інтимні подробиці, розкриття багатьох секретів і ціла низка (авто)біографічних фактів – це лише елементи, з яких складається маска відвертості фіктивного Юрія Винничука.

**Маску блазня** автор-творець може використовувати як заради простого створення знижено-комічного ефекту, тобто з метою розважати, так

і в ситуації коли він з якоїсь художньої або ідейної причини уникає говорити про конкретні речі прямо і входить в образ того, чий несерйозний ігровий (або умовно ігровий) статус дозволяє бути відвертим, розкутим, грубим, смішним, незадоволеним тощо. Часто така маска вибудовується на контрасті між темою твору і способом її викладу або компетентністю наратора, який її розкриває. Наприклад, Б. Жолдак в оповіданні «Реально» [100] (як і взагалі в більшості своїх творів) доручає носієві маргінальної мови – суржику – говорити «правду» про «Монну Лізу» знаменитого «Ліонардо да Вінчі», причому ця «правда» взята «із газет, а особинно календарів, а також з журналів. Бо книги ще не наважуються писати правду, бо вони повинні спершу взвесити, а що тут взвешувати, коли в нас давно немає незалежної експертизи, а всі докторя наук позацищали свої докторські дисертації – а вони захищаються лише на сильно перевірених фактах – де ж ти там знайдеш правду? [100, с. 191]» Відтак високе, наразі шедевр образотворчого мистецтва, профанується, а історія його створення подається як нісенітниця, почерпнута з бульварної преси і переказана відповідним персонажем-маскою, переконаним, що на картині «ніяка не Монна Ліза», а «самолічно» «намальований» автопортрет художника. Однак зрозуміло, що головне в оповіданні не «відкриття» таємниці загадкової посмішки «Джоконди», а сама оповідь, а точніше – суржик, на якому, власне, і тримається твір і без якого цей твір втратив би будь-який смисл. Саме тому маскою тут не тільки і не стільки виступає специфічний наратор, як досить поширена в народі «форма гібридності мови» (Т. Гундорова). По суті, автор тексту, прикриваючись суржиком демонструє те, що можна було б, цитуючи Т. Гундорову, назвати своєрідною постмодерною «реалізацією побажання Нечуя-Левицького, який закликав зробити мову сільської баби основою української літературної мови [74, с. 120]». У тому й полягає блазнювання, що, ховаючись за відповідною маскою, автор не лише досягає комічного ефекту як самоцілі, але й насамперед висміює недолугість наратора – носія певних мовних і світоглядних вад.

Якщо головними засобами творення маски блазня для Б. Жолдака слугують стилізація як «прийом навмисної імітації чужої мовленнєвої манери для досягнення певної художньої мети [232, с. 1029]», тобто лінгвістичний експеримент, то авангардист І. Яркевич використовує інший підхід – епатаж. Він полягає у використанні ненормативної лексики, закладанні сексуально-психологічних комплексів в основу метафорики і відвертому глузуванні (можна навіть сказати блюзнірстві, святотатстві) над ключовими концептами російської культури та побуту, зокрема над великою літературою, канонізованими іменами, консервативними цінностями та ідеалами, а також над політикою та економікою. Блазнювання наратора у творах Яркевича позначене яскраво вираженою агресією до всього, що тисне на нього своїм безперечним авторитетом: «православие, самодержавие, народность, Толстой, Чехов, Большой театр, Ленин, Сталин, теперь вот Путин [285, с. 14]». У цьому випадку можна говорити не так про маску блазня, покликану перш за все розважати, як про своєрідне **юродство**, завдання якого – викривати. Однак це не те світле і, зрештою, позитивно спрямоване (незважаючи на його часту видиму грубість і жорстке критиканство) юродство релігійного забарвлення, характерне для православної російської традиції, а юродство постмодерністське, песимістичне, похмуре, націлене на безвихідь, позбавлене покликання спасати. Навпаки, Яркевичів юродивий – це «викривач міфу про велич російської літератури», яка «з властивим їй людино- і добротолубством взяла на себе обов'язок захисту і спасіння "маленьких людей"». У Яркевича маленька людина, онаніст Яркевич, виявляється потерпілою від російської словесності: по-перше, вона тисне на нього вічним бажанням спасати, тоді як право на духовне спасіння передбачає в тому, хто спасає, претензії на певний абсолют; по-друге, література пригинає героя до землі величчю і міццю, чим явно протистоїть самій ідеї маленької людини [63]». Саме тому від цього специфічного, надміру агресивного юродивого дістається всім: і російській літературі, і російській ідеї, і російському характеру, і російському письменнику, і

радянській владі, і сучасним політикам, і забобонності пересічного обивателя, і феміністкам, і навіть письменникам, які відчули свободу після розвалу Союзу, однак не вміють з нею справлятися. Як приклад відповідного тексту можемо назвати оповідання «Велике російське пограбування», яким відкривається збірка з провокативною назвою «Свічки духу і свічки тіла» [285]. Сюжет своєрідного фарсового детективу розгортається навколо підготовки та втілення його персонажами плану пограбування банку «Пушкін», яке нібито стане помстою великій російській літературі і повинно остаточно вбити ім'я її головного символу – Пушкіна, оскільки недостатньо здійсненого Дантесом вбивства самого лишень тіла поета: «Пусть русская жизнь и банковская сволочь увидят, на что способен человек, который вырвался из когтей русской литературы! [285, с. 13]» Втім, неважко помітити, що все це багатослівне і зухвале юродствування навколо «великого російського пограбування» – протест не так проти самої класики і її ключової персоналії, як проти використовуваних у критиці штампів, проти голослівних розмов про літературу, проти зациклення на окремих питаннях, проти віри в непорушність та неперевершеність канонів та авторитетів – одним словом, спекуляції окремими іменами і статусом великого російського письменства. Недарма виявляється, що в банку з помпезним ім'ям (читай – величезній "бібліотеці" пушкініани) насправді зовсім немає грошей (тобто адекватної оцінки творчого спадку митця), а є лише «полный текст "Евгения Онегина", воспоминания о Пушкине современников, списки потомков Пушкина и клятвы русской литературы Пушкину в верности и любви» [285, с. 22]. Саме тому все, що дістається грабіжникам, – це коробка з «последней соплей, которой высморкался Пушкин перед дуэлью с Дантесом» і котра годиться хіба що для спекуляції нею в дні ювілеїв письменника.

Отже, можемо підсумувати, що природа блазнювання в малій прозі Жолдака і Яркевича доволі різна. У першому випадку маска блазня застосовується як самоцільний інструмент для створення комічного ефекту, в другому – головне не сміх (якщо подібне юродство взагалі можна вважати

смішним), а нещадне розвінчання низки традиційних для росіян цінностей, зокрема концепту «великої російської літератури». Розказана «правдива» історія про картину да Вінчі жодним чином не профанує самого артефакту, а лише викликає сміх над оповідачем. Інша справа оповідання Яркевича: обрана автором маска також і відверто блюзнірська. Постмодерний юродивий, входячи в образ «маленької» людини, згвалтованої великою літературою, заперечуючи все і всіх, таким чином робить спробу не тільки «вирватися з її кігтів», але й помститися. Саме тому він не лише скривджений, але й агресивний.

**Іронічні маски.** Іронічний погляд на світ у літературі теж можна розглядати як своєрідну авторську маску, оскільки використання іронії в тексті часто вказує на розбіжність між свідомістю наратора і закладеними автором підтекстами. Маска блазня та іронізування часто невіддільні, однак окремо вирізнити іронічну маску доречно саме тому, що автору не обов'язково входити в знижений образ (блазень, юродивий, божевільний), аби дозволити наратору іронізувати, оскільки акцент тут не на образі наратора, а на способі зображення дійсності. З другого боку, блазень (юродивий) не завжди виражає іронічний пафос. Приміром, у творах того ж самого Яркевича ми зустрічаємо переважно гострий сарказм, а в Жолдака, навпаки, більше просто комічного, навіть абсурдного, ніж іронічного.

Для ілюстрації варіантів маски іроніста в порівняльному аспекті було навмисно обрано тексти схожої тематики, але різноакцентовані, а саме про «американський» досвід українців (росіян) – емігрантів (заробітчани). Це одна з найновіших збірок В. Діброви – «Чайні замальовки» [87] і серія маленьких нарисів, які в сукупності можна розглядати і як одне оповідання, О. Снегірьова «Зроблено в Америці» [242]. Окрім американської тематики обох авторів поєднує манера синтезувати певну документальність (стислість та точність викладу, ретельна фіксація часу та місця подій, висока міра автобіографічності, опис типових для мігрантів проблем і труднощів) та

іронію, викликану тяжкими реаліями сьогодення і необхідністю до них пристосовуватися.

В авторській передмові до двадцяти оповідань українського письменника («До потенційного читача») зазначається, що «усі вони написані від першої особи, але за цим "я" стоять персонажі різного віку, професій та життєвих обставин. Їх об'єднує те, що всі вони – українці, які опинилися в Америці [87, с. 5]». Таким чином, під однією палітуркою зібрано цілий спектр авторських масок, завдяки віковій, професійній та світоглядній розбіжності яких В. Діброва вдається зобразити з різних боків таке складне та неоднозначне явище, як зіткнення та змішання двох культур – американської та української. Цілісною збірку роблять не лише численні варіації українського емігранта в Штатах, а й «сакральна», «ключова постать» [115, с. 3] перекладача, не лише міжмовного, бо «складнощі перекладу з мови на мову – це найменша з проблем», а й посередника між різними мораллю, світоглядом, етикетом, які теж вимагають перекладацької інтепретації. Перекладачі часто трапляються серед персонажів оповідань, але перш за все маску перекладача приміряє сам автор. Те, що В. Діброва за освітою теж перекладач, а також логічно продумана послідовність творів досить чітко маркує авторське незримо «позаперебування» (за М.Бахтіним) у тексті. І перш за все втручання позатекстового автора в художній світ тут проявляється в самооцінці власної творчості і вказівці, як саме слід читати пропоновану книжку. Діалог з читачем починається ще в паратексті: з перегуку назви та епіграфа, що є квазіцитатою в орієнтальному стилі: «Чай треба пити повільно й побожно. Тільки ця мить і є життя [87, с. 5]». З огляду на заголовок збірки – «Чайні замальовки» – вона свідчить про авторську претензію на високий рівень майстерності в передачі життя «американських» українців і водночас про певну іронію, оскільки злободенна тематика оповідань помітно контрастує зі спокійною і безтурботною атмосферою чаювання.

У передмові йдеться і про те, що автор вживається у своїх героїв: «...Я знаю цих персонажів і відчуваю їх мало не на молекулярному рівні. (Бо я – з того ж тіста. Відстань часто дозволяє **побачити себе здаля** [виділено. – *М. К.*], і було б гріхом не поділитися з іншими тим, що мені при цьому відкрилося) [87, с. 6]». Оце «побачити себе здаля» чи не найчіткіше оприлюднює прийом зміни авторських масок від оповідання до оповідання. І справді, попри підкреслену відмінність між персонажами-нараторами і ситуаціями, в яких вони опиняються, між ними є і багато спільного, адже всі вони в пошуках кращої долі опиняються на далекому від батьківщини континенті і змушені приживатися в нових умовах. Пошуки роботи, житла, способів легалізації і самореалізації, сімейні і фінансові проблеми, самотність, брак (по)розуміння, «інакшість», неможливість стати своїм «тут» і відсутність перспектив у поверненні «туди» – ось далеко не повний перелік тих ключових питань і реалій, якими переймаються і в яких живуть герої «Чайних замальовок». Тож іноді навіть важко здогадатися: різні чи один і той же наратор висвітлює ту чи ту історію. Заплутують і численні, явні та приховані, біографічні паралелі із життям самого В. Діброви (або, навпаки, підкреслене дистанціювання), поява реальних осіб серед персонажів оповідань, а також невидима, проте відчутна присутність позатекстового автора, який впорядковує тексти, датує і вказує місце кожної події.

Автор «Чайних замальовок» одночасно іронізує над своїми героями – «білими воронами» і співчуває їм, оскільки ті не мають жодного способу жити по-людськи в себе вдома і змушені опинитися на іншому континенті, часто в принизливих для себе умовах: бюрократична тяганина, спричинена безвідповідальністю та байдужістю українських чиновників, полювання за «зеленими картами» в Америці, нерозуміння з боку американців, постійний пошук якого-небудь заробітку, пристосовництво та вживання в нові ролі.

Тоді як герої Діброви бачать свій порятунок лише в Штатах, а тому всіма можливими способами намагаються залишитися тут назавжди, у свідомості зображених Снегірьовим заробітчанин (очевидно, студентів на літніх

канікулах) Америка викликає враження країни досить дивної, навіть ненормальної, і недобррозичливої для чужих. Саме тому наратор, уражений негараздами, які постійно чигають на нього і його товариша в Сполучених Штатах: брак грошей, постійне потерпання від голоду, холоду, палючого сонця і дощу, довгі мандри автостопом у пошуках роботи, важкі умови праці і погана платня, часто зверхнє ставлення оточуючих – протистоїть суворій реальності за допомогою іронії. Видимо вона в основному спрямована проти Америки, «країни морозу і смороду», та американців, однак часто, з огляду на задум позатекстового автора, іронізування з приводу чужого доволі часто спрямоване і на самих росіян. Наприклад, прибувши з Росії до Нью-Йорка, герой-наратор здивований тим, що «местные дети и собаки понимают английский [242]», а доларові купюри можуть бути пожмаканими і брудними. Неважко зрозуміти, що подібне здивування – лише іронічна маска, яка полягає в тому, що побутове видається за екзотичне. Здивування викликають кондиціонери в приміщеннях і метро: росіянам важко звикнути до холоду в підземці, яким різко змінюється неймовірна спека на вулиці, і до неприємного запаху, який виділяють предмети, покликані створювати комфорт. Заробітчани вражають «благообразні» бабусі «з пуделявими зачісками» за кермом машин, які відмовляються підвезти двох хлопців із сумнівним зовнішнім виглядом, всюдисущі диваки і шахраї, тупий американський гумор, скупість роботодавців, безглузді, з погляду приїжджих, американські закони і правила громадського порядку, а також те, як народ їх обходить, наприклад купуючи і вживаючи наркотики. Наратор фіксує всі вади американського суспільства і побутові «дивацтва», однак цілком нормальним бачить власне розпивання пива в гуртожитському туалеті, сміх над «дітьми-дебілами» на екскурсії, харчування недоїдками мешканців готелю, в якому працюють товариші, недоброросовісне виконання роботи тощо. Однак головне в тексті – не ментальні та стереотипні казуси. Дещо пафосно, однак доволі слушно відгукується про «Зроблено в Америці» К. Анкудінов: «...ця штука сильніша "Фауста" Гете і здивує так, як не

дивував добрий десяток нарисів інших авторів. Спочатку все має вигляд звичайний – у звичній стилістиці "придурки в Америці", часом з темперованими вовчими залізно-мізантропічними нотами, також добре знайомими – Лімонова всі ми читали. Але ближче до середини тексту починаються сюрпризи... [8]». І справді, за іронічною маскою «придурків» ховається значно глибший смисл – проблема здрібнення, національного (само)приниження російської людини, котра сама в очах інших формує образ отакого «придурка», який по всьому світі шукає матеріальних благ і зовсім байдужий до власної історії. Потомок радянської номенклатурної династії потерпає від психологічних комплексів, породжених смертельною образою на те, що його дід свого часу не був похований на престижному Ваганькові поруч з відомими генералами, адміралами, академіками і заслуженими вчительками: «Неужели мой дед подмахнул меньше приказов, шлепнул меньше печатей, сделал меньше выговоров и уволил меньше людей?! Нет, не меньше! Тогда почему, черт возьми, меня лишили права приходит сюда как в свой дом, гордо неся четыре алые розы мимо охранника, чтобы он видел, что я не какой-нибудь любопытный шалопай, а скорбящий наследник одного из центурионов погибшей империи. Чудовищная ошибка вкралась в мою жизнь [242]». І ось на цього внука «центуріона», який тепер зовсім не від голоду шукає їжу в смітниках, навіть маючи оплачувану роботу, в першу чергу і спрямована авторська іронія: «Вы спросите: зачем мы с Юханом едим из помойки, если у нас есть работа и деньги? Сами не знаем, просто это круто – есть из помойки [242]». Оце шокує «їсти зі смітника», а ще застеляти ліжка та мити унітази в заокеанських готелях, возити за собою горілку в якості сувеніра, з самого ранку пиячити і вихвалитися, що марихуаною в Росії нікого не здивуєш, бо тут «одеколон, гуталин и клей “Момент” считаются у многих граждан повседневным рационом [242]», – все це сприяє формуванню негативних стереотипів і небезпідставного враження, що, як висловився вже цитований вище К. Анкудінов, «Росія – це щось типу острова Туамоту, багатого жерцями і принцами» [8]. Таким чином, авторська маска

іроніста, який постійно кепкує над американцями, насправді приховує за собою іронію, спрямовану переважно на росіян, згодних брати на себе ту саму жалюгідну роль «придурків в Америці».

Виділяючи такі авторські стратегії, як маска відвертості і маска блазнювання, юродствування, іронічна маска, не можна не зауважити, що подібне розмежування досить умовне. Адже видима відвертість часто розвінчується іронічним і навіть пародійним підтекстом твору або в його розв'язці, що й було продемонстровано на матеріалі прози О. Забужко, В. Пелевіна, Л. Петрушевської.

Можливий також іконічний підхід до виділення різноманітних масок – на основі конкретних образів. Різноманітних варіацій у цьому випадку може бути не просто безліч: тут можна спостерігати оригінальну маску чи не для кожного твору. Саме тому доцільно лише побіжно звернути увагу на окремі яскраві приклади іконічних масок. Їх нескладно виділити навіть з уже проаналізованого матеріалу. Так, у цьому аспекті допустимо говорити про авторську маску феміністки-інтелектуалки (О. Забужко), маску трагічно закоханого (В. Пелевін), маску пліткарки (Л. Петрушевська), маску бабія-дотепника (Ю. Винничук), маску емігранта (В. Діброва), маску заробітчанина (О. Снегірьов) тощо.

Олександр Ірванець в оповіданні «Наш вожатий Фреді Крюгер» [116] передає художню дійсність очима дівчини-підлітка, заляканої товаришками з піонерського літнього табору. Хвороблива уява закомплесованої дитини перекручує все, що бачить навколо, а тому нічний табір змальовується в стилі голлівудських фільмів жахів, а суворий вожатий перетворюється на культового кіноперсонажа з «Кошмару на вулиці В'язів».

У новелі Галини Тарасюк «Політ із Серафимою» [249] автор тонко передає трагічну долю кращих представників української інтелігенції, приміряючи маску письменника-дисидента, який став жертвою тоталітарного режиму. Відсидівши свого часу в таборах за національну ідею, поет виявляється зайвим і в незалежній державі, оскільки народіві не потрібні ані

його вірші, ані його правда. Зламаний переслідуваннями та жорстоким ув'язненням, він так і не навчився пристосовуватися до життя і подобатися чинним режимам та публіці. Світ йому бачиться сірим і непривітним, а його уява малює похмурі песимістичні картини. Він переживає відчай, самотність, алкоголізм, людську зневагу і зрештою зустрічає єдине визволення від мук – політ з Їленкою-Серафимою, тобто смерть.

Сповнене чорним гумором і шокуючими натуралістичними картинами оповідання Софії Андрухович «Люба» [7] написане від імені чоловіка, в очах якого «жінки лихі» і на думку якого «не варто з ними мати справи». Персонаж, по суті психічно неврівноважений бабій, боягуз і невдаха, оповідає про те, як одного разу, повернувшись додому, знайшов у ванній труп своєї колишньої дівчини, Люби, проткнутий кухонними ножами. Аби не бути звинуваченим у вбивстві, чоловік за допомогою сокири розчленовує тіло на шматки і розпихає по торбинках з метою викинути і замести сліди пригоди. Твір пронизаний доведеним до абсурду страхом персонажа перед тим, що скоро за ним прийдуть, адже рожевий предмет білизни покійної зрадницьки висить на дереві над його балконом. Переляканий чоловік вимикає телефон і боїться навіть вийти з дому. В паніці його осяває думка про те, що жінки настільки «люті», що ладні ціною власного життя робити чоловікам зле, і він починає жалкувати про те, що сам не вбив цієї Люби. Таким чином, через маску доведеного до психічного розладу чоловіка автор пародіює відомий стереотип «усі жінки ...».

Оригінальну авторську маску витворює і російський письменник Денис Гуцко в оповіданні «Осінь людина» [76], передаючи у своєму творі бачення навколишньої дійсності з погляду незрячого юнака. Хлопцеві-першокурснику стають ні до чого навіть окуляри, коли одного разу в університеті з'являється його старший брат і повідомляє про трагічну загибель батьків у автокатастрофі. Замкнений в собі хлопець, який втрачає здатність до повноцінного життя, переживає нещасливе кохання: Маша, яка не відомо звідки з'явилася в житті юнака і в щирість почуттів якої той

повірив, виявляється найнятою старшим братом, опікуном головного героя. Вся палітра пережитих хлопцем почуттів майстерно передається через звукові, запахові і дотикові образи: «Секретарши в приемной не оказалось. Из тамбура тянуло сигаретами – курит, пока босс гуляет. Посреди кабинета как-то некстати стоял стул, и я на него налетел, опрометчиво сложив раньше времени свою трость. Стул покатился, с него свалилось что-то мягкое. [...] Тикали часы. Внизу, во внутреннем дворе, водители рассказывали друг другу анекдоты. В приемную вернулась секретарша и запустила работать принтер. Пахло духами “Опиум”. И мне показалось, когда я поднимал сумку, что сильный запах шел из нее. Маша преследовала меня [76]».

В оповіданні Михайла Єлізарова «Червона плівка» [93], в якому через прийом алегорії в образі радянської школи зображено весь Радянський Союз 70–80-х, автором обрана маска школяра Любченева, який разом з однокласником Антипенком ведуть боротьбу з «нелюдями», тобто новенькими в класі. Новенькі у свідомості хлопців бачаться загрозою, яка порушує звичний лад у замкненому просторі школи, де панують свої порядки і де портрет Брежнєва над класною дошкою уособлює своєрідну гармонію і непорушність певних устоїв. Іде боротьба не на життя, а на смерть: ніхто чужий «системі» не може прижитися в класі, ворожа «нелюдь» завжди виходить з поєдинку приниженою і знищеною, більше ніколи не з'являється в школі і навіть вдається до самугубства, чим хлопці і зловтішаються, адже бачать у цьому перемогу своєї «правовірності». Однак все раптом руйнується, коли до класу приводять чергову «нелюдь»-відмінницю, яку не вдається вижити, вчителька переходить на бік новенької, несподівано для всіх помирає Брежнєв, на зміну йому приходить Андропов, неіснування Бога перестає бути безсумнівним, словом, в очах Любченева все летить шкереберть. І символом початку руйнації звичного шкільного порядку виступає популярний на той час міф про червону плівку, яка начебто допомагає робити знімки людей без одягу. Плівка, призначена знищити «нелюдь», раптом стає причиною ганебного краху борців за старий лад.

Любченев, у перевернутому світосприйнятті якого покійний генсек Леонід Брежнєв втілював вищу світлу силу, розуміє, що в цій запеклій боротьбі перемагає темрява.

У творі «Випадок Кримського мосту. Оповідання про ріку» Олександра Лічевського [106] автор приміряє маску бесплотного «духа зору», який невидимо ховається в людських поглядах, постійно вештається в людних місцях і стає свідком різноманітних пригод. Як правило, дух ні в що не втручається і лише спостерігає за пасажирами міського транспорту та жителями міста. Майже все оповідання цей дух змінює позицію: спочатку він фокусує оповідь на собі та власній природі, потім стає невидимим пасивним спостерігачем за незнайомими персонажами, наразі трійкою хуліганів-картярів, гра яких завершується вбивством породіллі, часом він нагадує класичного всевідного автора, котрому відомі думки та переживання хулігана Дусі, який бродить містом з мертвим немовлям на руках, і зрештою дух зору втручається в розвиток подій, зіштовхнувши Дусю з моста в безодню ріки.

Як бачимо, в іконічному аспекті спостерегти і окреслити маску автора в тексті, з одного боку, доволі просто, а з іншого – різноманіття образних авторських масок вказує більше на індивідуально-стилістичні особливості кожного окремого автора та тематику твору і мало говорить про загальніші речі. Саме тому більш доцільним і посильним для дослідника підходом до типологічної класифікації бачиться формальний, пов'язаний з наратологією, критерій, про що детально йтиметься в останньому розділі дисертації.

### **Висновки до другого розділу**

Мала проза 1990–2010-х рр. – явище доволі неоднорідне: художньо, жанрово, тематично, стилістично, ідейно, адже автори новел, оповідань, нарисів різняться за віком, походженням, світоглядом, приналежністю до

певної мистецької школи, вибором художнього напрямку, і, звісно, кожному властивий свій неповторний ідіостиль.

Попри те що авторська маска – невід’ємний атрибут авторів будь-якого періоду та стилю, в постмодернізмі вона проявляється найяскравіше. Розмаїта палітра постмодерністських художніх засобів (цитатність, використання алюзій, автоалюзій та ремінісценцій, іронія, пародіювання, пастиш, колажування, мовностилістичні ігри, жанрова деконструкція тощо) вже самі по собі можуть ставати в основу оригінальних авторських масок завдяки суб’єктивності, оригінальності і двоплановості, яку вони надають тексту. Окрім того, попри спільність ключових постмодерністських рис та тенденцій, існують і так звані національні варіанти постмодерних літератур, на що варто звернути увагу, зіставляючи авторську маску в сучасній українській та російській малій прозі.

Попри велику подібність основних тенденцій у двох літературах (руйнування радянських міфів та соцреалістичних канонів, тісний зв'язок з модернізмом та авангардизмом, удавання до містифікацій та міфологізацій, пародіювання дійсності, епатування, іронічність та самоіронічність, цитатність, пастиш тощо), існує і чимало відмінностей у використанні основних прийомів маскування.

Суть стилізаційної маски полягає у двоплановості: те, про що пишеться у творі, не тотожне написаному, а отже, зовнішня сторона риторики наратора, по суті маски, це лише стилізована під оригінальність ситуації гра певними дискурсами та текстами.

Витворюючи свої авторські маски, український (О. Забужко, оповідання «Інструктор з тенісу») та російський (В. Пелевін, оповідання «Ніка») автори неминуче закладають у неї і національні культурні та ментальні коди: характер інтертекстуальності, полемічний матеріал, специфіка діалогу з модернізмом тощо. Тоді як В. Пелевін більше зосереджується на конкретних звертаннях до творів Буніна, Набокова, Газданова, Толстого, перегуки О. Забужко з ранньомодерністським

фемінізмом у першу чергу ідеологічні, оскільки для письменниці значно важливішою є особистість героїні, яку можна назвати маргінальною в значенні віддаленості від центру, котрий символізує собою звичайність, усередненість, залежність, покірність долі і загальноприйнятим нормам. Поєднує авторську маску в обох оповіданнях націленість на інтелектуальну гру: як внутрішню («чоловік – жінка» в одному випадку і «постмодерніст – класики» в другому), так і зовнішню (гра з читачем).

Найпоширеніша стратегія художньої комунікації між автором і читачем – маска відвертості, яка може виражатися величезною кількістю способів і комбінуватися з іншими образно-емоційними масками. Протилежні до маски відвертості – різноманітні варіації авторської маски, як-от: блазнювання, юродство, іронізування тощо.

Можливий також іконічний підхід до виділення різноманітних авторських масок, який добре підходить для аналізу ідіостилістичних особливостей явища, однак не доцільний для класифікації матеріалу, адже різноманітних варіацій може бути не просто безліч: тут можна спостерігати оригінальну маску чи не для кожного твору.

## РОЗДІЛ 3

### НАРАТИВНА ТИПОЛОГІЯ АВТОРСЬКИХ МАСОК У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ І РОСІЙСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ

#### 3.1. Образ фіктивного наратора в оповіданнях Василя Портяка та Марусі Клімової

Запропоновані і розглянуті в попередньому розділі підходи до аналізу авторської маски (стилізаційні, образно-емоційні та іконічні варіації) показали, що, попри цілковиту можливість їх дескрипції та застосовності до інтерпретації конкретних текстів, вони виявляють насамперед індивідуальні особливості масок автора і є мало придатними для укладення універсальної типологічної класифікації. Більш вдалим для цієї мети може бути наративний критерій розрізнення підходів до маскування, на основі якого доцільно виділяти та аналізувати типові моделі суб'єктного вираження внутрішньотекстового автора як маски автора «реального». Хоча, з другого боку, нижченаведений аналіз творів різних авторів, неминує демонструє дуже важливі для творення масок ідіостилістичні художні особливості.

О. Осьмухіна пропонує розглядати оповідь від першої особи («сказ») як одну з найпоширеніших форм авторської маски, оскільки «наратор в оповіді постає фіктивним "замісником автора"». Такий «замісник» не лише «відтворює події, учасником або свідком яких він був» чи про які чув, «з позицій свого світобачення, світовідчуття і культурного рівня», репрезентуючи «мовну маску оповідача», але й виступає водночас і маскою автора, «необхідною творцеві тексту (автору "реальному") для конструювання образу оповідача, принципово іншого, аніж він сам, з іншою ціннісною, світоглядною і мовною позицією [204, с. 73]». Художнє перевтілення автора в інший образ, який нібито говорить від себе, моделює суб'єктивне світосприйняття і світорозуміння, відповідно до якого в тексті

фіксується певна дійсність та її оцінка. Можна навіть сказати, що текстовий наратор «володіє» не лише власним світом; у фокусі його мови опосередковано відбиваються й інші персонажі, їхня мова та вчинки, про які читач може дізнатися рівно настільки, наскільки цей наратор бачить їх вартими уваги. Завдяки масці оповідача автор-творець, з одного боку, ніби відгороджується від власного тексту, приписуючи його авторові фіктивному, чим водночас відмовляється від прямих авторських оцінок героїв і подій, а з другого – підкреслює свою причетність до написаного, оскільки за стилістично маркованим, часто досить колоритним образом наратора зазвичай проглядає значно ширша свідомість самого носія маски. Варто підкреслити, що вибір маски фіктивного наратора («вторинного автора», за Бахтіним) – завдання абсолютно кожного прозаїка, а відтак наративна стратегія – це один з компонентів авторської маски будь-якого типу, зокрема і розглянутих нижче автобіографічної маски і образу автора-персонажа.

Для компаративного зіставлення ми навмисно обрали тексти двох письменників, які представляють досить різні (якщо взагалі не протилежні) художні напрями, через що їх імена, здавалося б, неможливо поєднати спільним контекстом. З української літератури це експресіоніст і продовжувач традицій Стефаніка, представник «високої» культури і захисник гуманістичних цінностей Василь Портяк, з російської – скандально відома прибічниця андеграундного руху в мистецтві Маруся Клімова – авторка, яка дозволила собі цинічно епатувати публіку, заявивши, що «ваші класики – виродки і кретини» [167]. І все ж «Гуцульський рік...» [217] та «Морські оповідання» [122] багато в чому технічно, а в дечому навіть ідейно подібні в конструюванні авторської маски, що й зрештою підкреслює вищезгадані міркування О. Осьмухіної про те, що властивість приміряти маски мають «найрізноманітніші художники за типом творчості і незалежно від приналежності того чи того з них до будь-якого напрямку чи течії [204, с. 34]».

### 3.1.1. «Гуцульський дяк», «Христос», «дитина» – варіації авторської маски в «Гуцульському році...» В. Портяка

Аналізуючи творчість письменника в контексті українського екзистенціалізму і порівнюючи його новелістику передусім з художньою спадщиною В. Стефаника, В. Гудзенко зазначає, що обох митців «цікавлять не самі події, а психологічний процес, відтворення того, як зовнішні факти і обставини позначаються на почуттях персонажів, на плинності й зміні настроїв і переживань. Це зумовило значні зміни в композиції творів письменників, які будують сюжет не так на розвитку зовнішніх подій, як на змінах почувань і переживань [72, с. 5]». Обрана форма твору, щоденникові замітки на полях церковного календаря, не лише служить чи не найбільш влучним засобом змалювання внутрішнього світу героя, але й маркує маску, оскільки таким чином «реальний» автор ніби відсторонює власний твір, приписуючи його фіктивному наратору. Наразі щоденник – це погляд на світ очима сільського гуцульського дяка повоєнних часів. Простакуватому, однак доброму віруючому батькові шістьох дітей випадає жити в часи розділення народу на два табори (радянський та повстанський), переслідувань з боку прийшлої влади, великих злиднів та тифозних епідемій.

Авторську маску, окрім розповіді від першої особи, маркують мова та відображена в ній свідомість. Численні діалектизми форми («бахур», «блавучити», «боївкар», «буришка», «сарака», «зарінок», «мой-мой», «жвиндіти», «умкнутися», «зицирувати», «лавустити», «сиротисько», «люде», «бураки», «дітваки», «газдик», «прецінь», «потихоньки», «загребена» тощо) та характерні синтаксичні конструкції (наприклад: «Михайликові на свято купив куфаєчку, аби за тою не кривдував, та й решті п'ятьом щось мус було дати [217, с. 7]») виказують у чоловікові типового гуцула. Багата на прислів'я і приповідки мова – доказ неабиякої мудрості, отриманої в спадок від попередніх поколінь: «Цій дівці хоч кіл на голові

теши [217, с. 5]», «Батьки їли квасне, а оскома в синів на зубах [205, с. 6]», «Таки прибув Михайло на білім коні [217, с.7]».

Постійні молитви та апелювання до Бога («Упокій їх, Господи, душу! [217, с. 6]», «Бог би 'му заплатив... [217, с. 9]», «Поквапся спасти мене Боже, Господи, поспішися ж на поміч мені! [217, с. 14]»), повчальні слова («Минається світ і його пожадливість, а хто Божу волю виконує, той повік пробуває [217, с. 12]»), самоосуд («"Один законодавець і Суддя, який може спасти й погубити". А ти хто такий, що осуджуєш ближнього? [217, с. 11]»), мислення церковними категоріями та асоціювання дійсності з біблійною фразеологією і церковними атрибутами («Як бабі не напімни, то не здогадається до самого пришестя [217, с. 6]»; «Буде й душі моїй піст, а не лиш тілу [217, с. 7]»; «Лиш би хто намкнувся – бабу під піл, у тьму єгипетську [217, с. 7]»; «Смертей багато, а псалми читати нема по кому... [217, с. 9-10]») свідчать про його духовний сан.

Однак цей священнослужитель – виходець із народної стихії, його віра базується не лише на церковних канонах, а й на народних прикметах, повір'ях, забобонах; швидше за все, він не має ґрунтовної ані світської, ані богословської освіти. Так, дяк чітко дотримується всіх свят і говінь, вчить їх шанувати; в його світосприйнятті глибоко закладено навіть своєрідний поділ року – не на місяці й числа, а на важливі церковні дати та пости. Однак назви та традиції цих свят відображають швидше народний «гуцульський рік», а не канонічний церковний календар. Тут є «Головосіки» замість «Усікновення глави Іонна Хрестителя», «Богородиця» замість «Різдва Пресвятої Богородиці» і т.д.; слово «Головосіки» в дяковій свідомості тісно пов'язане з традиційною забороною їсти і різати що-небудь округле, схоже на голову: «Ще би урвала маку, або, сохрानь Боже, капусту на самі Головосіки врубала! [217, с. 5]», піст теж пов'язується із забобоном: «...на Власія м'ясо їсти – вірний спосіб на літо вовка до своїх овечок кликати [217, с. 11]». Чоловік свято вірить, що саме на «Здвиження» гаддя має ховатися в землю, на Луки слід садити зимовий часник-лук, а на «Николая» неодмінно треба покласти

гостинці під дитячі подушки. Ця народна простодушна мудрість визначає свідомість, крізь яку проходить осмислення важливих історичних подій, і забезпечує погляд на них зсередини, очима не просто спостерігача, а учасника. Це створює той ефект, коли читач мимоволі перестає думати, що за текстом стоїть автор і починає вірити в автентичність голосу фіктивного наратора. Таке враження підсилюється і відсутністю будь-якого авторського коментаря щодо зображених подій; власне, навіть про самі події ми можемо здогадуватися лише зі скупих нотаток «на берегах старого календаря», стилізованих авторським замислом під щоденник – форму викладу, начебто не призначену для читача, а отже, таку, яка не потребує зайвих пояснень з приводу зазначених фактів чи згаданих імен. Читач постійно мусить напружувати своє мислення і робити відповідні висновки, аби здогадатися, про що йдеться, і водночас скласти у своїй уяві живий образ дяка, який, по суті, виступає адекватною ситуації авторською маскою. Перед нами постає змучений важкою долею чоловік, на якому, з одного боку, тягар утримання великої родини, а з другого – вимушені обов'язки сільського духовного отця, оскільки місцевий священик облишив прихід і подався в повстанці, прирікши дяка та його дітей на постійні цькування з боку окупанта Городова за підозрювані «связі» з бунтівним панотцем. Та попри підкреслену простакуватість та затурканість, постійний страх та зовнішню покору, дяк, при глибокому розгляді, виявляється носієм сміливих ідей: він не хоче приставати до жодної зі сторін, йому набридло постійно розриватися і боятися тих чи тих. Уважний читач поміпить, що дяк однаково чесно фіксує на папері безчинства як Городова, котрий прозиває його «бандеровським отродьєм», так і повстанського ватажка Заведія, чиї люди схопили єдиного сина старого Юричка за підозру в сексотстві. Чоловікові однаково болить, коли на «Здвиження» «вбили голову сільради в Зеленому, а з Красника з собою вчительку в ліс забрали. Кажуть, Заведія» і коли на Власія «на Ільцях сеї ночі завісили Йвасюка, а з Прислапа дві родини в Сибір заgrimіли [217, с. 11]». Він одночасно не може підтримати рішення батюшки приєднатися до

повстанців («Прости, Боже, його душу, але чи пастиреве то діло – збройно по лісах блавучити? [217, с. 11]») і допомагає тим же повстанцям, переховуючи в себе вдома стареньку матір Заведія, котрому зовсім не симпатизує, ризикуючи власним життям і безпекою сім'ї.

Як бачимо, за зовнішньою простакуватістю ховається життєва мудрість і доброта: так, дяк прощає всіх, за всіх молиться і завжди готовий допомогти; він вищий за війну і ворожнечу, адже не ділить оточення на окупантів та повстанців, бо перед ним насамперед – люди, а людям не воювати треба, а жити так, щоб і «барішку» до зими викопувати, і гостинці дітям під подушку класти, щоб колядувати без страху ходити, і мати, що з'їсти та одягнути, щоб, зрештою, мати Псалтир, аби читати над покійником, та щоб кожен померлий був відспіваним. Саме таким у свідомості дяка вимальовується нормальне життя, саме такими звичними йому з дитинства благами оцінює він справжнє щастя. Виловлена між рядків ідея про мирне життя, очевидно, належить не лише «реальному» авторові, але й біографічному, оскільки сам Василь Портяк народився на Гуцульщині в ті нелегкі повоєнні часи і добре розуміє, про що пише. Недарма В. Герасим'юк у післямові до книжки називає новели Портяка «спробами не побути поетом у прозі, а в чужій шкірі прожити хоч кілька митей іншого життя, прожити повнокровно й повносило [64, с. 118]». Читач же мусить ще додуматися до закладеного смислу і, звісно ж, по-своєму, адже хтось може зупинитися на першому враженні про неосвіченого та забобонного гуцульського селянина, а хтось побачити за ним непідкупний і щирий гуманізм. І знову ж таки, той давній конфлікт, яким так переймався Портяків дяк, не вирішено й досі, тому для одного читача це маска «бандеровського отродья», для другого – сексота, а для третього, мабуть, найбільш солідарного з автором, – це просто людина, змушена потерпати від двох зустрічних вогнів: «Вночі одні, а вдень інші. Ці – "продав!", а ті – "банду прячешь?" [217, с. 11]». Цей третій читач не осудить дяка за те, що про всі біди і вбивства він пише часто так сухо і безпристрасно, поміж звичайних побутових клопотів: коли цих безчинств

занадто багато, до них мимоволі звикаєш; то не байдужість, а «тихе божевілля».

Перед нами маска сільського дяка, яка творить образ мученика з паралелями на євангельські події і перегукується ще з однією маскою – маскою розп'ятого Спасителя. Ніби Христа, його зраджують у «живну середу», виказавши, що саме він переховує в себе матір одного з ватажків УПА, і змушують закопати розстріляну стареньку, не дозволивши і помолитися над покійницею, тобто виконати свій незмінний обов'язок любові до ближнього. І так само, як земне життя Ісуса, на проханні не грішити обриваються у Велику п'ятницю записи на берегах старенького календаря, зроблені рукою дяка, швидше за все, невдовзі страченого. Та це не ідеалізований образ закатованого героя; він не Бог, а звичайна людина, яка настільки немічна, що не в силах мовчки зносити біль: «Коли дуже йойкатись, то б'ють легше [217, с. 14]».

Однак новела цим не завершується: очевидна страта дяка призводить до зміни наративу. Єдина приписка на вцілілому календареві належить малому синові загиблого – Дмитрику. Маска розгубленої і наївної ще дитини допомагає ще виразніше зрозуміти гострий історичний конфлікт і трагізм покалічених людських доль. Хлопчик, сховавши батьків щоденник, все ще не усвідомлює себе напівсиротою і продовжує чекати на «дєдика», який зможе пояснити, чого мама постійно плаче, сварить за те, що він з братиком носив «свічечку на зарінок, де баба загребена [217, с. 14]», і крізь сльози хвалить доньку за те, як під час посвяти в піонери «вона сказала, що баба була бандитка, а ви слуга опіуму і ще всякі слова [217, с. 11]». З тексту ми не можемо знати, що далі буде із цими осиротілими дітьми, на чий бік пристане, коли подорослішає, хлопчик, але такого життя, яке було до війни, вочевидь, уже не буде. Дитина ще поки не усвідомлює, що зростати їй, як синові дяка, доведеться в постійних цькуваннях і що день у день її вчитимуть, наче батько – то «слуга опіуму». Але ми вже бачимо, що зростає людина нової свідомості: лише одна скромна позначка, «28 травня» замість «Трійця» чи

«Зелені свята», як те написав би тато, свідчить про те, що нікому було навчити дитину святам та традиціям, що на зміну старому «гуцульському рокові» приходять світський календар. Сама зміна нарративу (чи посередника в процесі комунікації «автор-читач»), а отже, й авторської маски, може говорити багато про що: не лише про трагедію конкретної родини, а й взагалі про втрату зв'язку поколінь, про радикальну зміну людської свідомості, зрештою, про наслідки, до яких призводить ворожнеча всередині одного народу.

Отже, в новелі «Гуцульський рік...» В. Портяк використовує авторську маску сільського дяка повоєнних часів для створення ефекту достовірності викладених у творі подій та адекватного висловлення ідеї примирення між радянським та повстанським ворожими таборами. Обраний автором образ, як водночас близький до народу і вповноважений апелювати до Бога та вищих християнських цінностей, виступає засобом здобуття довіри з боку читача. Оптимально вибрана маска людини, яка сама пережила всі ті нещастя, але знає, що б могло їх відвернути і що треба зробити для майбутнього власних дітей, убезпечує автора від комунікативного провалу у зверненні до читача. Читач же, у свою чергу, виходячи з власного досвіду, реагує на запропонований образ та зміну нарративу в кінці новели, намагаючись розкодувати лаконізм авторського повідомлення, зміст якого передано через свідомість центральних персонажів, спочатку дяка, а згодом його сина.

### **3.1.2. «Морський вовк – шизофренік»: авторська маска в «Морських оповіданнях» Марусі Клімової**

Невеличка прозова збірка «відомої пітерської богемістки [32]», «*femme terrible* сучасної російської словесності [102, с. 189]» Марусі Клімової (Тетяни Кондратович) написана стилізованою розмовною мовою від імені чоловіка-моряка, який служить помічником капітана на різних торгових судах незадовго до так званої перебудови Радянського Союзу,

безпосередньо підчас неї та в постперебудовні часи і доволі суб'єктивно оцінює процеси ідеологічних змін, а також пов'язані з ними зміни в настроях і побуті бортового екіпажу. Однак досить важко однозначно відповісти, чим насправді є твори Марусі Клімової: продовженням зоценківських традицій (а відтак і традицій Пушкіна, Гоголя, Лєскова, Сомова, Лєрмонтова, Достоевського та інших класиків) чи постмодерністською пародією на них.

Так, автор передмови до «Морських оповідань» В. Кондратович відгукується про Марусю Клімову як про «письменника вищою мірою традиційного, в найглибшому смислі цього слова [141]», тоді як сама письменниця позиціонує себе як декадентку і маргіналку [111; 177], з чим погоджується і більшість критиків. Наприклад, А. Латиніна заявляє, що «актуальних для Марусі Клімової письменників об'єднує мізантропія, маргінальність, сексуальні перверсії, зневага до норми, до "буржуазної" моралі (яка завжди третирується як обивательська) [167]». Доволі епатажно про збірку висловлюється і її рецензент А. Дмитрієв-Молодший: «Символічно, що через кілька місяців після появи книг Марусі Клімової на петербурзьких прилавках, нарешті помер академік Ліхачов: ці книги ставлять жирний чорний хрест на рожевому гуманізмі інтелігентів-лібералів. І чудово! Нехай здихають швидше. Нам давно набридла їхня шмарката любов до "маленької людини" і її прав» [88].

Очевидно, справедливими можна вважати обидва погляди на «Морські оповідання», адже саму оповідь («сказ») як наративну модель у жодному разі не можна назвати чимось новаторським, тим більше віднести до постмодерністських винаходів, проте своєрідна манера цієї розповіді (грубість, цинічна відвертість, «заборонені» теми), безумовно, по-маргінальному далека від цнотливої скромності класиків. Якщо ж говорити про індивідуально-авторські особливості, то перш за все, очевидно, слід сказати про рідкісну для російської літератури взагалі (навіть тієї, яка безпосередньо стосується Петербурга, знаменитого своїм флотом і

судноплавними традиціями) і вже зовсім не характерну для жіночого письма морську тематику.

Назва книжки неминуче відносить нас до «Морських історій» (1925) Бориса Житкова, а саме написаних для підлітків новел «Джарилгач», «Голий король», «Дядечко», «Компас», «Чорна махалка», яких окрім теми моря з творами Марусі Клімової ріднить також і використання стилізованої оповіді від першої особи. І все ж суттєву різницю можна завважити в тому, що герой-наратор сучасної петербурзької письменниці «дорослішає» і стає повноправним членом екіпажу, тоді як у прозі Житкова перед нами ще зовсім юний і невпевнений у собі підліток. Та це не просто змістова подробиця, яку можна було б опустити, аналізуючи образ наратора «Морських оповідань». Справа в тому, що Маруся Клімова таким чином не лише маркує свій вибір іншої вікової аудиторії, а змушує «подорослішати» і звільнитися від сором'язливості не тільки героя, але й саму літературу. Власне, про це авторка збірки говорить і в одному зі своїх радіоінтерв'ю: «...коли я читала оповідання наших вітчизняних письменників Житкова і Конецького, то мене завжди дивувало дивне сприйняття дійсності – воно було в них якимось підсолодженим, чи що, нудотним, і таке було враження, що ці оповідання написані для дітей про суворе життя дорослих. А я написала оповідання для дорослих» [209]. І це «дорослішання» відбувається цілком постмодерністським способом, тобто через відкидання різноманітних моральних та художніх табу. Так, разом з відповідним наратором Маруся Клімова вводить до своїх текстів епатажну брутальність, чорний гумор, еротику, грубі висловлювання та лайку, і все це дійсно створює ефект відходу від традиційного для класики переймання долею маленької людини, хоча сама маленька людина як літературний тип нікуди не зникає. Маленька людина Марусі Клімової, неначе гоголівський Акакій Акакійович із шинеллю, носить із своєю мнимою вищністю і значимістю перед усіма іншими, причому без усяких на те підстав, окрім шизофренічного

світобачення. Правда в одному: жаліти таку «маленьку людину» зовсім не хочеться, та й вона сама цього не потребує.

Заявлене критиками звільнення від «рожевого гуманізму» на користь відвертого цинізму помітне вже буквально з перших рядків твору, яким відкриваються «Морські оповідання» («Мартишка»): «...Дневальной у нас была Танька Сулова, ее все звали "Мартышкой". Она была очень похожа на мартышку, вылитая – рожа плоская, нос задран так, что одни ноздри видны, и рот от уха до уха. Но она давала просто всем, никому отказа не было, и поэтому ее все даже по-своему любили» [тут і далі текст цитується за публікацією на офіційному сайті «Мігіного журналу»: 123]. В такому ж грубому тоні, який служить одним з основних засобів творення авторської маски морського вовка, написана і решта текстів Марусі Клімової.

Загалом маркувати авторську маску насамперед допомагають стилістичні особливості мови наратора. По-перше, слід звернути увагу на жаргонну та згрубілу, лексику, наприклад: «рожа», «жирная харя», «морда», «башка», «сифак», «трипак», «порнуха», «пердолить», «гомосечиться», «ублюдок», «алкаши», «квасить без передыху», «не просыхать», «кирять», «негритос», «черномазые», «чурки», «нацмен», «общага», «бабки», «капуста» (гроші), «ящик» (телевізор), «тачка», «чувихи», «лафа», «папаша», «маманя», «зенки», «шишкодав», «на халяву», «телега из ментовки», «права качать», «намылиться» (зібратися, мати намір), «доступ за бугор» (за кордон), «два куска» (дві тисячі доларів), «стукнуть» (донести), «а ей это абсолютно до фени», «хоть бы хны – ржут как кони», «фиг знает как», «капать на мозги», «трындеть», «посылать на три советских буквы», «по барабану», «как последний лох» та ін. Розмовний стиль мови наратора проявляється і в надмірній кількості вказівних та неозначених займенників («этот», «это», «этот-то», «тот», «какой-то», «такой-то»), частих тавтологіях («...я не знаю, кто еще мог **это** сделать [...]». А мог бы **сделать** два шага вбок и харкнуть за борт, ведь **это** же совершенно не сложно. Но ему даже и **эти** два шага **сделать** лень, хотя, скорее всего, он на **эту** тему просто не *задумывается*. Я

хотел подойти к этому матросу и **сделать** ему выговор, а потом *передумал*», «На палубе»), вживанні специфічних вставних слів і словосполучень («короче», «короче говоря», «честно говоря», «в общем», «в общем-то», «значит», «так сказать», «можно сказать», «мол», «как говорится»), часток («ну так вот», «и вот», «ну вот», «там», «вроде», «типа», «что ли»), просторіччя і ненормативних словоформ («ихний», «нету», «парашетство», «об них», «пловучий», «плавать» замість «ходить», коли йдеться про судно, рейс, екіпаж пароплава), в граматичному зверненні до адресата мовлення, яке насправді не вказує на конкретного співрозмовника і узагальнює зміст сказаного: «За границей, например, вообще считают, что, если **ты** проплавал пятнадцать лет, то **ты** психически ненормален, и **тебя** нужно лечить» («Дивачок»).

По-друге, аналізуючи образ наратора «Морських оповідань», звісно, не можна оминати і насиченість його мови «судновою» лексикою («рейс», «порт», «гавань», «трап», «трюм», «дневальный», «вахтовой», «палуба», «каюта», «кинорубка», «матрос», «боцман», «старпом», «кубрик», «камбуз», «кок», «гальюн», «кильватерная струя», «швартовка», «разворот по методу капитана Тимченко») та пов'язаними з побутом пароплавання реаліями. Водночас у сприйнятті навколишньої дійсності цього моряка відсутня будь-яка романтика та замилювання морем, що було властивим для персонажів класичних творів морської тематики. Тут читач зустрічається лише із сірою буденністю, монотонністю часто нудного і безглузлого життя на борту пароплава: «Болтаешься неделями в открытом море, и одна вода кругом. И что самое неприятное – все время одни и те же рожи. И в кубрике, и на палубе, и в кинорубке, и везде, никуда не денешься» («Охорона»).

Третя група лексики, якою насичена мова наратора, – книжна фразеологія, канцелярські штампи, а також сповнені радянським пафосом висловлювання – з погляду моряка, нібито створює враження діловитості, освіченості та приналежності до рейсового керівництва, але насправді викликає комічний ефект: «низкий моральный облик», «безответственное

поведение», «подходящие для этого процесса условия», «поставить в известность», «неприятный инцидент», «создать условия для нормальной работы», «отрицательные факты, свидетельствующие о моральном разложении», «правильно оформить и засвидетельствовать», «по состоянию здоровья», «попадать в личное дело», «списать на берег», «прибыть в пункт конечного назначения», «кануть в историю», «представители других рас», «расовая дискриминация», «конвейер нашего славного волжского автозавода», «в полном соответствии с духом нашего сурового времени», «не подумал о возможных последствиях этого поступка», «по просьбе его коллег по работе и трудящихся порта новое судно было названо его именем, для увековечения, так сказать, его памяти» тощо.

Наратор оповідань позиціонує себе як моряка з високими моральними якостями, зразковою поведінкою і неабияким життєвим досвідом, адже в складі екіпажу торгових суден він здійснив не один рейс і пройшов шляхом кар'єрного зростання від наймолодшого помічника капітана до «четвертого», «третього» і навіть «старпома», а тому має право судити як про рядових членів команди, так і про вище керівництво і самих капітанів. А судити товаришів, як вважає наратор, справді є за що: падіння моралі, постійні пиятики, розпуста, статеві збочення та гомосексуалізм, доноси, контрабанда, хабарництво, відсутність дисципліни, ігнорування службових обов'язків, користолюбство, рейси під іноземним прапором заради наживи, расизм, психічні розлади тощо.

Водночас цікаво, що, викриваючи аморальні та безвідповідальні вчинки товаришів, підлеглих і керівників, помічник капітана постійно наголошує на зразковості своєї поведінки і стійкості власних моральних принципів, що, однак, відповідно до авторського задуму викликає в читача враження надмірного вихваляння і навіть неприязні: «Уж не помню, как в тот рейс мне удалось все это выдержать, потому что вахты стоял, по-моему, только я один. А все остальные лежали пьяные» («Охорона»), «То, что он с собой взял солидный запас спирта, никого особо не взволновало – у нас все

так делали, кроме меня, конечно, потому что мне это не нужно, я и так неплохо живу» («Новий кок»), «И я, естественно, со всей ответственностью относился к этой работе» («Касирка»).

У передмові до «Морських оповідань» В. Кондратович звертає увагу на те, що «головний герой (він же розповідач), помічник капітана (майбутній капітан), який за службовим обов'язком відповідає за порядок на судні, далеко не завжди здається позитивним носієм здорового глузду серед безвідповідальних шизофреніків та пияк, іноді він нагадує Дон-Кіхота, який б'ється з вітрними млинами, а часом – і параноїка серед нормальних здорових людей [141]». Наскільки ці люди нормальні та здорові, навряд чи можливо визначити, опираючись на суб'єктивні оціночні судження наратора, однак погодитися з міркуваннями В. Кондратовича можна лише частково. Так, той факт, що моряк бачить навколо самих алкоголіків, проститутток, ледарів, бунтарів, донощиків, користолюбців, контрабандистів, збоченців, психів, справді можна списати на параною, а ще на звичку всюди пхати свого носа, оскільки йому завжди все про всіх відомо, хоча це якоюсь мірою пояснюється і робочими обов'язками. Однак навряд чи можна, засновуючись на самій лише параної, охарактеризувати героя Марусі Клімової як особистість донкіхотського типу, адже за ним ми не бачимо ані благородства (навпаки відвертий цинізм), ані бажання хоч якимось боротися з вадами суспільства. Навіть більше, хоч ці вади йому і не до вподоби, він цілком вживається з ними і сприймає їх як щось належне і незмінне: «...все на судне випивали, **інакше никак нельзя**» («Новий кок»), «А он хотел склонить ее к сожительству, **как это обычно принято** на судах» («Різне розуміння слів та вчинків»), «В рейсе тоже все было, **как обычно** – команда не просыхает, капитан – тоже» («Під прапором»), «Вообще, у него всегда была постоянная баба, которая с ним плавала, это как бы его вторая жена [...]. **Это все капитаны так делают, исключений практически нет**, во всяком случае, я об них не знаю» («Боров»).

Хоч би якою абсурдною не здавалася Дон-Кіхотова битва з вітряками, це все ж таки хоробрість і боротьба, тоді як перед нами – боягуз, який під маскою порядності та безконфліктності приховує невміння дати здачі і постояти за себе. Він з тих, хто швидше зніме побої і пожаліється «куда следует», аніж постоїть за себе: «...он развернулся и дал мне по морде, как раз в левый глаз попал. Мне хоть и больно было, но я все же подумал, что отвечать ему не стоит, у меня-то на лице следы останутся, тем более, он в глаз попал, фингал точно будет, а у него – нет, и любая медэкспертиза будет на моей стороне» («Ми стояли тоді в ленінградському порту»); «...я не собирался вступать с ними в единоборство, устраивать, так сказать, коллективную драку, на радость нашей портовой милиции, поэтому я не стал возвращаться на свое место в зале, а быстрым шагом вышел оттуда и ушел домой» («Збори»). Благородний Дон-Кіхот завжди готовий служити людям, герой «Морських оповідань» не просто не вміє співчувати своїм соратникам, його байдужість часто переходить у відвертий цинізм і злорадство: «Хорошо хоть она не успела разродиться, и мне вместе с докторишкой не пришлось изображать из себя акушера и санитарку и утирать ей пот со лба, а потом возиться с ее ублюдком» («Мартишка»); «Видно, он сразу на дно камнем пошел. Помню, мы долго составляли отчет об этом происшествии и капитану как-то удалось отмазаться. Ну а тот, к счастью, был не женат, так что даже пенсию вдове пароходству выплачивать не пришлось» («Дивачок»). Зрештою, в Дон-Кіхота є ідеал – наділена всіма чеснотами прекрасна Дульсінея, тоді як помічник капітана постійно підкреслює своє женоненависництво, яке часом доходить аж до патологічного страху перед слабкою статтю. Для героя жінка («баба», «бабенка», «мочалка», «крашенная чувиха», «вся намазанная накрашенная, как жучка») завжди асоціюється з аморальною поведінкою, відсутністю дисципліни серед членів екіпажу, низьким інтелектуальним рівнем і несе в собі загрозу для порядного чоловіка: «Мне эта Мартышка была, конечно, не нужна, я вообще боялся, что она может меня наградить чем-то вроде сифака [...]. К тому же, я не хотел,

чтобы меня потом списали, обвинив в том, что у меня низкий моральный облик» («Мартишка»). Позиціонуючи себе як людину високоморальну і розсудливу, моряк намагається уникати будь-яких контактів із жінками: «Я обычно на этих мочалок внимания вообще не обращал и старался говорить с ними как можно меньше, потому что у них мозгов очень мало, а если и есть, то находятся они у них между ног, а уж там их искать у меня никакого желания не возникало» («Касирка»). Очевидно, подібну зверхність у ставленні до протилежної статі, з одного боку, можна пояснити давнім моряцьким забобоном про те, що жінці не місце на судні. Однак, з другого боку, напрошується висновок і про певну чоловічу неповноцінність героя, яка, в свою чергу, може символізувати як авторське сприйняття неповноцінності самої маленької людини, так і пов'язаної з нею класичної літератури і навіть традиційних імперських (радянських) культури, суспільства, державного устрою. Зрештою, перед нами наратор, якого можна назвати пародією на цілу традицію нараторів, представлену величезним шаром творчості російських класиків, яких Маруся Клімова так епатажно недолюблює.

Персонажеві-наратору «Морських оповідань» властиві чи не всі вади, які він же і засуджує в інших. Так, моряк постійно наголошує на тому, що всі навколо: і капітани, і старпоми, і матроси, і днювальні, і коки – погано виконують свої обов'язки, однак, виявляється, він і сам часто не проти відлежатися замість того, щоб вирішувати ту чи ту проблему: «...уже подходим к причалу, нужно швартовы принимать, и просто некому – весь состав судорожно распихивает по тайничкам свое добро. Я плюнул, и пошел к себе в каюту – мне, что ли, одному швартоваться?» («Митниця»). Критикуючи любов до грошей і працю лише заради зарплати, помічник капітана труситься над кожною власною копійкою: «...деньги такое дело, которое требует очень большого внимания. Если, к примеру, я выдам бойцу **лишний рубль**, то потом этот рубль из моей личной зарплаты вычтут» («Касирка»). Персонаж-оповідач запевняє, що весь екіпаж пароплава, окрім

нього самого, певною мірою займається контрабандою, але не уникає у своїй розповіді подробиці про те, що сам носить недешевий, куплений за валюту, годинник: «...у меня были очень хорошие и дорогие часы, "Роллекс", я заплатил за них почти полторы тысячи баксов» («Збори»). Засуджуючи плавання під іноземними прапорами як погоню «за длинным рублем», в оповіданні «Під прапором» моряк сам вербується на голландське судно, причому заплативши хабар – дві тисячі доларів. Нібито відстоюючи неправомірність расової дискримінації, зокрема в стінах морського училища, насправді наратор мимоволі демонструє свою нездатність сприймати всіх людей як рівних і навіть не вважає расизмом своє презирство до кавказців: «Лично я к черномазым, в общем, нейтрально отношусь, мне они по барабану. Меня гораздо больше разные кавказцы и чурки достали». У новелі «Хазяїн» оповідач детально, зацікавлено і з дотепністю описує знущання над чорношкірим курсантом, вживаючи такі расистські епітети, як «черномазый», «негр», «ниггер».

Важко не помітити і того, що неодноразово звинувачуючи своє оточення в «стукацтві», «я»-персонаж сам постійно доносить на всіх, хто, на його думку, неправильно поводить, при цьому моряк вважає, що таким чином підтримує порядок на борту: «О том, что рассказал мне докторишка, я поставил в известность соответствующие органы, потому что это уж ни в какие рамки не лезет» («Боров»); «Я тут же сел за стол и написал на него докладную капитану: как он свой пост оставил и как на меня с кулаками напал» («Ми стояли тоді в ленінградському порту»). Неодноразово висловлювання наратора виказують у ньому кар'єриста і марнославця, який особливо любить похизуватися собою перед керівництвом і покомандувати іншими. Водночас він досить зверхньо ставиться до рядових членів екіпажу: «Что толку с этими людьми говорить? В матросы ведь нормальный человек в наши дни не пойдет, а идут по большей части те, у которых две извилины, да и те в заднице» («На палубі») і часом зовсім безпідставно нападає на підлеглих, звинувачуючи їх у порушенні порядку (наприклад, у новелі «Ми

стояли тоді в ленінградському порту» вахтового матроса звинувачено в тому, що він покинув пост, тоді як той, кепсько себе почувавши, відлучився в гальюн). З не найкращого боку персонажа характеризує і те, що він не лише спокійно ставиться до образливих прізвиськ, які приживаються серед членів екіпажу, а й сам активно їх використовує. З його слів ми дізнаємося про капітанів «Дуралея Ивановича» та «Борова», старпома «Говорящее Полено», днювальну «Мартышку», а також про різних «чудачков» та «докторишек».

Одна з ключових характеристик авторської маски – пародійна двоплановість – у «Морських оповіданнях» полягає в тому, що Маруся Клімова (як і свого часу М. Зощенко) не використовує «принципу прямої авторської оцінки», а конструює образ наратора, «який розповідає про певний випадок з власного життя від першої особи, з позицій власного світорозуміння, культурного рівня, привносячи в подію відповідне бачення дійсності і особистісну оцінку [204, с. 82]». Очевидно, що, відповідно до авторського задуму, читацьке сприйняття героя-маски не може бути тотожним його самосприйняттю. У власних очах наратор має авторитетний вигляд досвідченого і шанованого моряка, однак у читача його уявна поважність і не зовсім адекватні оціночні судження викликають доволі комічне враження, або навіть трагікомічне, адже якщо глибше розглянути зображені речі, вони виявляються не такими вже й смішними. За висвітленням численних недоліків і морального занепаду радянського флоту в часи перебудови приховано значно глобальніші проблеми – ідеологічне викривлення моралі і зміни, які відбуваються в радянському суспільстві середини 80-х рр. минулого століття. Навряд чи усвідомлює помічник капітана, наскільки серйозно звучать його слова про занепад пароплавства: «Исторические перемены затронули и наше Паракетство, которое стало разваливаться, дышать, так сказать, на ладан. [...] тогда это еще было государственное предприятие, хотя постепенно там все разворовали, растащили, так что даже телефоны и свет в конторе за неуплату отключили» («Під прапором»). За образом пароплава «Красножопськ» стоїть критика

всього радянського режиму, його часто згубної ідеології та пафосу. І вибір маски людини, яка сприймає часто збочену, викривлену дійсність за нормальну і, сама цього не усвідомлюючи, слугує одним із численних гвинтиків, які допомагають утримувати всю систему, дозволяє автору без зайвого моралізаторства вказати на абсурдність багатьох реалій, у яких опинився екіпаж держави-пароплава: «Витька, естественно, отчислили, еще пусть скажет спасибо, что не написали, что по идеологическим причинам, а просто "за развратные действия"» («Хазяїн»), «У нас тут в связи с перестройкой все чудачки просто с ума посходили, решили, что теперь они работать будут только за деньги, и платить им эти деньги должны регулярно [...]. А раньше, помню, все пахали как карлики [...]. И права не качали [...]. Вообще-то, нас учили, что не деньги в жизни главное, и что человек трудится вовсе не ради денег, а ради морального удовлетворения, ну и ради блага нашей страны, конечно» («Збори»); «А то раньше, помню, смотрел я фильм "Таможня", так там эту профессию воспевали на все лады, старший таможенник молодого наставлял, как нужно работать и уверял, что это профессия самая благородная, лучше нее ничего просто и быть не может. Конечно, так можно и профессию ассенизатора воспеть [...]. Удивляюсь, почему эта профессия у нас как-то в тени осталась. А то ведь любили тогда говорить, что у нас любой труд в почете» («Митниця»).

Дещо осібно від решти стоїть заключний твір збірки – «Пароплав і людина», який можна розглядати як пародійну репліку до хрестоматійної поеми Володимира Маяковського «Товаришу Нетте – пароплаву і людині» [182]. В новелі, яка починається взятою в лапки, однак значно зміненою цитатою з Маяковського: «Мы живем, чтоб умирая, воплотиться в пароходы, книги и другие **добрые дела!**» (в оригіналі: «Мы идём / сквозь револьверный лай, / чтобы, / умирая, / воплотиться / в пароходы, / в строчки / и в другие **долгие дела**»), йдеться про історію пароплава «Андрій Павлов». Як людина Андрій Павлов не чинив ніяких подвигів і ніколи не йшов «сквозь револьверный лай», а був відомим лише своїми п'янками та автомобільною

їздою «со скоростью света» (вочевидь, цим і пояснюється авторський сарказм заміни виразу «долгие дела» на паронімічне йому словосполучення «добрые дела»). Відомим капітаном він став завдяки тестю – обкомівському начальникові, а загинув при невдалій спробі проскочити залізничний шлагбаум. І тоді «по просьбе его коллег по работе и трудящихся порта» з'явилося нове судно, назване на честь загиблого, причому «хороший пароход», вочевидь, кращий, ніж покійний капітан Павлов. Знижений тон розповіді і трагікомізм подібної ситуації – це не просто виклик тому пафосу, з яким виступив Маяковський, увіковічивши подвиг радянського дипкур'єра. Це відвертий і нічим не прикрашений погляд автора на дійсність, у якій насправді набагато частіше трапляються випадки, коли в пароплави і книги втілюються ось такі павлови, а не справжні герої. Відтак текст, замаскований під чергову моряцьку байку, відсилає до дискусії з письменниками, які піднесено оспівували радянську дійсність.

### **3.1.3 «Священнослужитель» і «мізантроп»: спільне та відмінне у творенні масок фіктивного наратора**

Якщо дослідники творчості В. Портяка наголошують, що для новел письменника характерні «крайності межових ситуацій у поляризації "добро – зло" [72, с. 5]», то з приводу художнього доробку Марусі Клімової критики зазначають, що в ньому, навпаки, «моральний модуль відсутній [252, с. 175]». Ці спостереження підтверджуються аналізом розглянутої нами прози. Щоб відгородитися від власних текстів, їх «реальні» автори обирають відповідні маски: маску щирого християнина і носія найкращих українських народних традицій, в одному випадку, і, навпаки, маску грубого моряка-циніка з атрофованим розумінням моралі та людяності – в другому. Однак основний прийом реалізації обох образів один і той самий – використання так званої мовної (а точніше – *мовностилістичної*) маски, яка й проявляється

у введенні до тексту специфічного наратора з характерним для його середовища мовленням, світоглядом і способом викладу подій.

Формально монолог гуцульського дяка втілюється у вигляді своєрідного щоденника – стислих заміток в імпровізованому народному календарі, в якому відображено засвоєний ще з архаїки циклічний погляд на плин часу: від свята до свята і так щороку, що, власне, і пояснюється сезонними кліматичними змінами, на яких тримається розпорядок усіх хатніх та польових робіт селянина. І як того вимагає поетика експресіонізму, датовані церковними святами події, які переживають священнослужитель та його родина, описані досить скупо, натомість зроблено акцент на внутрішніх переживаннях людини і особливостях її спостереження над навколишніми реаліями.

Оповідь морського вовка стилізована під усне мовлення і поділена на окремі історії-епізоди, які могли б бути розказані як товаришам під час відпочинку в одному з портів чи у відпустці, так і підростаючому поколінню після виходу оповідача на пенсію, – в будь-якому разі самовихваляння, самолюбівання і балакучість персонажа та його відвертий цинізм не мають нічого спільного з набожною скромністю, смиренністю та небагатослівністю сільського дяка. Якщо основна суть заміток гуцула залишається не сказаною і прозирає між рядків, то морякові конче необхідно виговоритися, навіть якщо сказане ним – пусте і зайве. Контрастує з «Гуцульським роком» і звична для сучасного світосприйняття плинність часу, яка підкреслюється поступовим кар'єрним ростом моряка: від студента морського училища до четвертого помічника капітана і після здійснення багатьох рейсів до старпома, на чому його успіхи, очевидно, не закінчуються, оскільки у своїй каюті він любить час від часу почитувати «Довідник капітана».

Відповідно до завдання стилізувати автентичність обраних нараторів-масок і підібрано їх колоритні мовні характеристики. Мова дяка – це західноукраїнські діалектизми, прислів'я, прикмети і приповідки, церковні реалії і народні назви православних свят, часте згадування Божого імені,

біблійна фразеологія, повчання, молитви, лексика пов'язана із сільським побутом. У вжитку моряка переважають розмовні лексичні та граматичні форми, просторіччя, жаргон, грубі висловлювання, специфічна бортова лексика, образливі прізвиська, похабні історії та оповіді про різноманітні пиятики, професійні канцеляризми, мовні штампи радянської доби тощо.

Персонажів В. Портяка і Марусі Клімової поєднує те, що обидва вони опиняються в ситуації певних ідеологічних зламів, коли повністю змінюється панівна суспільна ідеологія. У випадку з дяком – це прихід на Західну Україну радянської влади, яка, можна сказати, завершує автентичний «гуцульський рік» і вводить до обігу світський календар, тобто реалізує намір перетворити традиційного гуцула на так званого гомо советікуса, якому не потрібні такі ось дяки та їх «опіум для народу». Героєм свого часу стає уже не священнослужитель, а прийшлий Городов, котрий досить символічно відбирає в дяка Біблію і зошит, у який той «співанки та казки списував [217, с. 5]». Відтепер гуцульські діти відірвані від християнського та народного коріння, і цілком можливо, що саме хтось із них у майбутньому стане тим самим моряком Марусі Клімової чи кимось йому подібним.

Що ж до самого моряка, то він теж потрапляє в умови серйозних змін – часи перебудови, яка поклала початок розвалу Радянського Союзу. І якщо у творі Портяка символом старої західноукраїнської доби виступав «гуцульський рік», то символом сучасного морякові СРСР слугує зображений ним торговий флот з усіма його пиятиками, бійками, слабкою дисципліною, падінням моралі, хабарами і контрабандою. І так само як сільський дяк з останніх сил намагається зберігати звичаї великих християнських свят, так і морський вовк чіпляється за все, до чого звик: «Вообще, сознание у них очень быстро изменилось в соответствии, как говорится, с духом времени. [...] На этом собрании опять начали выступать наши духи и опять триндели о повышении зарплаты, и о выплате всех задолженностей. [...] Вообще-то, нас учили, что не деньги в жизни главное, и что человек трудится вовсе не ради денег, а ради морального

удовлетворения, ну и ради блага нашей страны, конечно. Ну я и встал, вышел на сцену и все так подробно и изложил» («Збори»). Не вловити тут авторської іронії досить важко. Однак якщо двоплановість книжки Марусі Клімової стає очевидною завдяки саме цим іронічним випадкам, то ознаки присутності позатекстового автора «Гуцульського року» зовсім інші, не змістові, а формальні. Якщо уважно придивитися до стислих заміток дяка, то можна помітити, що вони далеко не хаотичні і в них немає нічого спонтанного, крім того, стислість зовсім не є завадою вражаюче змістовній передачі візуального ряду своєрідних міні-епізодів. Йдеться про те, що в новелі використано запозичений з кіномистецтва прийом монтажу кадрів. Наприклад, замітка-епізод під назвою «Василія» складається з двох маленьких абзаців. У першому діти весь вечір сидять біля вікна, щоби побачити «як небо отворяється», де й, не діждавшись, засинають. У другому абзаці-кадрі «інші маланки [радянські солдати і повстанці. – *М. К.*] по горах в білому лавустять. Одні вдень, другі вночі [217, с. 9]». Або у «Водохресті»: перший «кадр» – старий Юричко ходить лісом, намагаючись розплутати сліди і дізнатися, куди забрали його сина, в другому «кадрі» – баба, яку переховує в себе родина наратора, «від полудня до смерку» б'є поклони [217, с. 10]. І прикладів подібної кінематографічності у творі немало.

Загалом же маска дяка і маска моряка протилежні у всьому: висока моральність, з одного боку, і підкреслений цинізм, з другого; смирення в одного і самовихваляння в другого, а також: турбота про людей та егоцентризм, любов до ближнього та мізантропія, всепрощення та підозріливість, самоосуд та осуд всіх навколо, адекватна оцінка дійсності та шизофренія, самопожертва (наприклад, ризик життям при переховуванні матері повстанського ватажка) і постійні доноси на «порушників» тощо. Зрештою, все й пояснюється авторитетами, до яких апелюють герої і яким підкоряються: Бог чи вище начальство. А звідси й вибір: словом і ділом проповідувати, закликаючи «діточок» не грішити, чи, як належить «пристойному члену суспільства», відвідувати різноманітні зібрання і

виявляти серед колег осіб з «низьким моральним обличчям». І тим цікавіше зіставити ці контрасти, що, виявляється, для художнього опису настільки протилежних фіктивних нараторів використовуються подібні основні прийоми, хоч якими б, на перший погляд, стилістично та тематично різними не видавалися їхні конкретні реалізації: власне стилізація як продовження стефанківських оповідних традицій та пародійне переосмислення зоценківського типу оповіді. Адже формуючи адекватну своєму творчому замислу наративну маску, автор завжди опиняється перед вибором певних характеристик образу: його мовне та культурне середовище, світогляд, вдача, професійні орієнтації, історичне тло тощо. І, звісно, ці особливості корелюються з тематикою, жанром, пафосом, композицією твору та його комунікативними завданнями.

### **3.2. Автобіографічна авторська маска: Сергій Жадан та Ілля Кочергін**

Одним з найпоширеніших і найцікавіших видів авторського маскування можна назвати випадок, коли автор-творець прибирає маску реального письменника як біографічної особи, створюючи художньо-ігрову проекцію себе в тексті. Специфіка авторської маски «автобіографічного» типу полягає в тому, що автор відповідних текстів намагається викликати в читача ілюзію ідентичності автора реального (біографічного) і героя, наділяючи твір такими деталями з реального життя письменника, як його ім'я, риси характеру, ідеологічні та естетичні переконання, пов'язані з ним події та факти, люди з найближчого оточення тощо. Ефектом від такої гри в справжнє життя стає те, що читач вірить в автентичність фіктивної дійсності і мимоволі починає ототожнювати героя і автора. Але насправді, за М. Бахтіним, «естетична подія» можлива лише тоді, коли свідомості її учасників не збігаються [16, с. 25], а це означає, що, навіть зображуючи у творі начебто самого себе, автор ніколи не тотожний своєму герою. Адже, як

справедливо зазначає вчений, «абсолютно ототожнити себе, своє "я", з тим "я", про яке я розповідаю, так само неможливо, як неможливо підняти самого себе за волосся [20, с. 405]». Творець завжди має більше знань і досвіду, ніж створений ним персонаж, крім того, він завжди естетизує зображене минуле, надає йому художньої форми, оздоблює вигаданими деталями і, навпаки, відсіює ті, що, на його думку, не мають вагомого значення для цілісності тексту. Однак не існує жодного методу, з допомогою якого можна було б встановити, що із зображеного є правдою об'єктивною, а що лише художньою, а отже, автор має можливість маніпулювати довірою свого читача, змішуючи реальні та вигадані деталі і витворюючи таким чином маску автобіографічності. Та й навіть якби автор-творець поставив перед собою завдання відтворити певні епізоди із життя автора біографічного, йому б це все одно не вдалося, адже, як зазначив у своєму літературно-критичному нарисі Р. Сенчин, «просто неможливо точно передати на папері все так, як було. Реальність, перетворювана в літературу, змінюється. І тут уже безсилі документи, щоденникові нотатки і диктофонні записи, цифри – уява диктує поверх них [236, с. 5]».

Говорячи про таку форму функціонування авторської маски, як «поява реального, або нібито реального, автора серед персонажів», О.Осьмухіна зазначає, що вона «демонструє стирання меж між художнім вимислом і документальністю» і має «чітко виражений ігровий характер», оскільки створення образу «автогероя» («псевдоавтора») – «це і вираження авторської рефлексії відносно самого себе, і гра з читачем – реципієнтом [...]. Крім того, герой – носій авторського імені і рис, – справжній фіктивно, оскільки він суперечить решті персонажів, які не претендують на портретну чи біографічну схожість з ким би то не було і які не мають аналогів у реальній дійсності [204, с. 73-74]».

Виходячи зі специфіки пропонованого дослідження, до уваги беруться не масштабні романні автобіографії класичного зразка, а мала проза останніх років, яка, з одного боку, не має вигляду розгорнутого полотна, яке б

охоплювало значні життєві періоди, і не маркується автором як власне автобіографія, але, з другого, містить часто фрагментарні, проте недвозначні алюзії на особистість біографічного автора як центр зображених подій. Це дає змогу досягти довіри з боку читача і змусити його сприймати створеного персонажа одночасно і як творця, однак таке ототожнення насправді є результатом використання авторської маски, яка, за К. Мальмгренем, в умовах постмодерністської фрагментарності тексту виступає тим єдиним стержнем, що дозволяє текстовій структурі залишатися цілісною і не розпадатися на окремі, не пов'язані між собою фрагменти.

Серед найцікавіших зразків автобіографічної маски в українській літературі – авторське маскування в малій прозі Сергія Жадана (збірка «Біг Мак» [96]), у російській – маски в ряді оповідань Іллі Кочергіна («Алтинай» [147], «Вовки» [148], «Алтайські оповідання» [146], «Потенційний покупець» [155], «Червоний намет в снігах Кіліманджаро» [151], «Сон-острів» [156], «Золоте кільце» [150], «Несподівана радість» [153], «Залежні» [149], «Фея» [157], «На зниженій» [152], «Чужий лікар» [158], «Послідок» [154]), опублікованих у мистецькій періодиці. Характерною особливістю книг обох письменників є те, що вміщені в них твори можна сприймати одночасно і як окремі оповідання (новели), і як поєднані спільним героєм та (або) авторемінісценціями цикли. При цьому тексти переважно позбавлені традиційного поділу на структурні елементи (експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію і розв'язку) і мають вигляд фрагментарних епізодів із життя персонажа. А в творах С. Жадана відсутність чіткої структури часто проявляється і на граматичному рівні, що найпомітніше виражено в частій відмові автора від звичної диференціації тексту на абзаци, речення, діалогічні репліки та ремарки тощо: «Привіт, Крістіан підходить до нього і вітається, привіт, відповідає йому Леннон, він змирився з тим, що араби розбіглися і не вдалося нікого впіймати на вечерю, привіт, будеш курити? Ми виходимо на вулицю, стоїмо під снігом і куримо... [96, с. 34]» («Десять способів убити Джона Леннона»).

У книжці Жадана оповідь ведеться від першої особи і передає події, які не мають значного часового розриву між собою (окрім спогадів про шкільного друга головного героя та футбол в оповіданні «Порно»). Значною мірою ефект правдивості створює ім'я розповідача, Сергій, яке ми дізнаємося з діалогів. Також ілюзію достовірності викликає географічна прив'язка подій до Відня – міста, в якому, як відомо, часто буває сам письменник: вони або відбуваються там, або починаються, або ж герой зрештою туди повертається. Згадуються й інші міста, які він відвідав з різними художніми проектами або з метою взяти участь у мистецьких заходах (Берлін, Варшава, Лінц), а також рідний Жадану Харків і сусідній Донецьк. Крім того, персонаж пише поезію і виступає перед публікою: «...Саме цієї неділі до обіду мені належало дістатись Лінца, де саме сьогодні відкривався великий музичний фестиваль і де, окрім усього іншого, мали відбутися поетичні читання, на які, окрім усіх інших, було запрошено й мене [96, с. 68]» («Баланеску-квартет»).

Персонаж Кочергіна не завжди має одне й те ж саме ім'я і не завжди мовить від першої особи. Найчастіше це москвич Ілюха (Ілюша) чи Серьога (Серьожка) або ж неназваний герой того ж самого віку, що й біографічний Ілля Кочергін на час написання певного оповідання або на час змальованої події. Як правило, він розривається між необхідністю жити в столиці і бажанням назавжди оселитися поближче до природи – поблизу сибірського заповідника або в селі.

Зміна імені персонажа від оповідання до оповідання дає величезний простір для маскуванню, адже тут виникають різноманітні варіації життєвих ситуацій, імен близьких друзів, дружини, дітей, географічних назв, побутових подробиць. І гра масок цікава тим, що попри зовнішні відмінності в читача неодмінно складається враження, що цей Ілля, Сергій, Роман, Михайло, безіменний персонаж тощо – це одна й та ж людина, адже тут не лише безліч неприхованих моментів із життя реального Кочергіна, але й багато перегуків між самими текстами, які, в свою чергу, знову ж таки відсилають до біографії письменника.

Так, персонаж оповідань 2000–2003 рр. («Алтинай», «Вовки», «Алтайські оповідання», «Потенційний покупець») працює лісником у заповіднику на Алтаї, як і справжній Кочергін у 90-ті. Незважаючи на різні імена в окремих оповіданнях, це здебільшого розлучений чоловік, розчарований у невдалому шлюбі; іноді він обмовляється і про доньку, яка проживає з колишньою дружиною. Тут персонаж найчастіше займається спогляданням природи, згадує дитинство, столичне життя і пригоди в поїздках на потязі, полює на маралів та вовків, переживає самотність через відсутність жінки, іноді на час відпустки навідується до рідної, але чужої йому Москви, де його на довго не втримує навіть закоханість.

У пізніших оповіданнях («Червоний намет у снігах Кіліманджаро», «Сон-острів», «Послідок» тощо) перед нами вже людина, яка, підкорившись життєвим обставинам, повертається до Москви, однак ніколи не пориває з прагненням хоча б подумки вирватися до Сибіру чи бодай куди-небудь на природу, подалі від цивілізації. Склавши докупи окремі змальовані подробиці та фрагменти роздумів персонажа, можна отримати певною мірою цілісну картину його біографії, яка, звісно, багато в чому перегукується із життям самого письменника. Цей Серьога чи Ілюша вже вдруге одружений, має вагітну дружину, пізніше сина, доньку від попереднього шлюбу і навіть онука. Персонаж постійно подорожує, сам, з друзями, дружиною або всією родиною, ностальгує за минулим, згадує дитинство, втікає зі столиці, аби розібратися з особистим життям, переживає щасливі моменти сімейного життя, милується дружиною та пишається сином. Персонаж окремих оповідань, наприклад «На зниженній», мешкає одночасно в Москві і в селі (подібно до справжнього Іллі Кочергіна, корінного москвича, який має будиночок на Рязанщині), ніяк не наважуючись назавжди стати сільським жителем і водночас намагаючись хоч ненадовго втекти з мегаполіса, який постійно тисне на нього, але без якого він не може повноцінно жити: «Нужен большой город, нужна, наверное, Москва, но жить в ней с каждым годом становится все тяжелее и тяжелее. [...] Даже ночью город давит меня [...].

Завис между двумя домами, такими разными и необходимыми. [...] Мне страшно решиться. Объявить своим настоящим домом этот, деревянный, построенный своими руками [152]» («На зниженій»).

Серед численних біографічних моментів в оповіданнях Кочергіна змальовані дитячі спогади письменника про подорожі з батьком, власні туристичні походи, життя в заповіднику на Алтаї (робота лісником, полювання, зацікавлення Кастанедою), робота дистриб'ютором, редакторська праця, захоплення фотографією, укладення путівників, стосунки з дружиною, дітьми, родичами, друзями тощо.

Звісно, подібні відсилання до біографії письменника створюють атмосферу відвертості і навіть певної інтимності, коли перед читачем з'являється спокуса повірити в справжність описаного і відчути себе причетним до життя автора, втаємниченим в особисті подробиці, повіреним сокровенних думок і переживань. Однак така відвертість наратора – це лише творча гра, за якою ховається справжній авторський задум, якому й служить художнє змішування реального і вигаданого. Таким чином, незважаючи на те, що персонажів різних оповідань, написаних протягом понад півтора десятка років, не можна вважати однією людиною і ототожнювати з біографічним автором, у читача неодмінно виникає схильність саме до такого сприйняття пропонованих текстів.

Якщо ж говорити про «Біг Мак» Сергія Жадана, то принциповою відмінністю цієї книжки від творів Іллі Кочергіна можна назвати те, що зображені події, очевидно, досить близькі за часом (принаймні у свідомості читача виникає схоже враження). Оповідання тематично поєднані тривалим мешканням героя в Австрії та його подорожами містами Західної Європи (окрім «Порно», події якого відбуваються в Україні). Персонаж Жадана, потрапляючи з різними людьми в різні місця, по суті, не лише залишається тим самим, але й займається тими самими речами: вештається з давніми і випадковими знайомими, відвідує різноманітні псевдомистецькі заходи, потрапляє до сумнівних компаній, непомірно багато п'є і міркує над

причинами та наслідками своїх «пригод». Формальна зміна місця й оточення насправді мало чим змінює загальний антураж оповідань. Саме тому цілісне сприйняття збірки відбувається таким чином, що після її прочитання важко згадати, які зі сцен та діалогів входять до того чи того твору, оскільки кожне оповідання обов'язково містить, наприклад, хоча б кілька епізодів з пиятикою або принаймні згадки про них: «Вчора ми розійшлись десь о пів на третю ночі, перед тим довго пили, намагаючись визначити, коли саме нам краще виїхати. Останню упаковку пива купували вже на автозаправці [96, с. 4]»; («Берлін, який ми втратили»); «...Ми заходимо до супермаркету і починаємо вирішувати, скільки брати – двадцять банок чи сорок [96, с. 46]» («Десять способів убити Джона Леннона»); «...Всі враження зводилися до кількох сортів місцевого пива, до двох-трьох цілодобових ганделиків зі спиртним, до фізій кількох чуваків, які продавали нам гашиш, словом, не так уже й багато... [96, с. 61]» («Баланеску-квартет»); «Ми з ним разом пили, часто ходили по барах, влаштовували кількадевні алкогольні запливи за буйки... [96, с. 104]» («Територіальні води її ванни»); «О, сказав він мені, Сергій! кави? Ні, відповів я, я не п'ю, в сенсі – кави, тим більше на ніч. Водки? він явно хитрував. Добре, погодився я [...]. Ми пили до ранку [96, с. 141]» («Вітольд мої нічні комари»).

Однак зовнішнє змалювання образу нетверезого і бездіяльного героя, життя якого минає в безглуздох вештаннях і зав'язуваннях дивних знайомств, навряд чи є самоціллю оповідань Жадана, як це може здатися на перший погляд. Перевтілення в героя, який занадто захоплюється алкоголем, це насправді своєрідне блазнювання, адже лише маска блазня-пияки дозволяє, з одного боку, мимохідь кепкувати з таких же пияк, а з іншого, розмірковувати над питаннями, вільно говорити про які зазвичай дозволено лише блазневі, наприклад, критикувати деякі абсурдні європейські реалії: захоплення псевдомистецтвом, удаване пошанування традицій, порожня зовнішня атрибутика багатьох так званих цінностей і не в останню чергу наводнення Західної Європи слов'янами та іммігрантами з екзотичних країв.

Так, у творах С. Жадана дуже багато музики і різноманітних концертів, однак досить важко назвати це мистецтвом чи принаймні культурними заходами, оскільки герої оповідань, які вдають із себе меломанів, насправді не надто поспішають долучатися до таких масових дійств на тверезу голову. Сама по собі ця музика дратує слухачів або наводить на них нудьгу, саме тому вона служить лише фоном для різноманітних п'янок, бійок та порожніх балачок. «Прибабаханий новий джаз», який з ініціативи Сільві друзі вимушені слухати по дорозі до Берліна («Берлін, який ми втратили»), герой-маска про себе оцінює як «атональне місиво, що, мов, із м'ясорубок, лізе із захриплих динаміків [96, с. 4]», і відзначає, що «цей новий джаз слухати просто неможливо [96, с. 3]». Ще яскравіше він описує фестиваль сучасної музики в німецькій столиці, під час якого буфет концертної зали збирає величезні черги «меломанів», незважаючи на те, що тут досить дорогий алкоголь. Сам же виступ французького оркестру Сергій описав так: «... треба було вислухати хвилин сорок забойного атонального саунду. [...] Народ переважно варився, праворуч від мене мужик просто заснув [96, с. 12-13]». Ще одне дійство, яке відвідує та ж сама компанія, виявляється нічим не кращим, про що свідчить його іронічний опис: «Біля стіни праворуч стояла жінка з радіомікрофоном і співала. На стіну поруч з нею спроектовувався мультиплікаційний фільм її виробництва. Музику й слова, як я зрозумів, написала теж вона. Думаю, що й до перебудови вокзалу, а разом і до повалення берлінського муру вона теж свої руки доклала. [...] Жінка співала довго й наполегливо, і в якийсь момент ми просто не витримали й пішли в бар [96, с. 15]».

В оповіданні «Десять способів убити Джона Леннона» новий віденський товариш Сергія, знайомство з яким зав'язалося на безглуздому концерті арабської музики, запрошує його на «кльовий джаз», але перед тим «меломани» купують гашиш, а вже тоді йдуть до клубу, де «має виступати чи то британський, чи то американський оркестр, в якому грають два ветерани – гітара та саксофон, котрі свого часу, ще в сімдесятих, грали не більше не

менше з самим Баді Річем, а тепер спекулюють на цьому, їздять Європою і халтурять по клубах [96, с. 41]». Звісно, слухати музику вони починають лише після того, як набираються в барі пива. Зрештою, героєві дещо по-блазенськи, сидячи на бузковому унітазі і слухаючи знаменитий «Біг Мак», доводиться зробити висновок, що «справжню музику неможливо зіпсувати поганим виконанням [96, с. 44]».

У «Баланеску-квартеті» теж не без музики. Спочатку ми ознайомлюємося тут з виступом гурту австрійських панків «Серп і молот» у студентському клубі, які «обдивилися в дитинстві голлівудських блокбастерів про КГБ Горбачова і схибилися на цій темі [...], і вони співають руський рок із віденським акцентом, носять якісь власноруч зшиті боброві шапки і придбані у військових магазинах кирзові чоботи [96, с. 64]». І вже традиційно для описаних Жаданом концертів, окрім дешевої бутафорії, неминуче має бути і алкоголь: «підготування до виступу полягає в щедрій роздачі водяри на вході всім охочим, охочих дедалі більше, ми потрапили дуже вчасно [96, с. 64]». Маска нетверезого блазня дає змогу висміяти і «мистецьке» дійство в Лінці, яке Сергієві разом з іншими поетами випадає відкривати своєю участю в розмові про «діалог між Сходом і Заходом, про інтеграцію, про синтез ментальностей [96, с. 75]», а насправді, по суті, ні про що, оскільки Європа не знає і не розуміє нічого ані про Схід, ані навіть про його геополітичну карту. Недарма у творі ця так звана дискусія графічно оформлюється таким чином, щоб передати її як єдиний беззмістовний потік пустих слів і думок: відсутній поділ на абзаци та репліки, порушується традиційна пунктуація при прямій мові, речення розтягнуті і часто безглузді. Крім того, курсивом виділяються саркастичні, з домішками брутальної лайки коментарі персонажа, котрі він не озвучує, а лише зазначає про себе: «...а насамкінець, говорить чувіха, я хочу надати слово нашому гостю, який приїхав з далекого сходу, ага, із Самарканда, бляха [...]. ...як вам бачиться перспектива цього діалогу? туманно вона мені бачиться, чмо свіжофарбоване, нормально, говорю я в мікрофон, нормально бачиться,

дякую, кажу, це дуже цікаве питання [96, с. 76]». Прийомом блазнювання створюється підтекст, який дає можливість провести аналогію між п'яною маячною і беззмістовною балаканиною учасників помпезного безглузлого дійства. Зрештою міркування Сергія приходять до дещо пародійної алюзії на відомий трактат Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики»: «...суспільству просто бракує духу трагедії, ось народ і бухає, і то в таких кількостях, що іноді я замислююся – це лише серед моїх друзів стільки алкоголіків чи алкоголіків багато взагалі... [96, с. 59]» («Баланеску-квартет»). Цим герой ніби натякає на те, що в умовах, в які потрапляють він, його друзі і мільйони інших європейців просто не можливо не спитися, мовляв, яка музика (себто культура і саме суспільство), така й трагедія. Недарма в новелі «Берлін, який ми втратили» Серж називає музику, яку слухає його подруга Сільві «кінцем цивілізації» [96, с. 4].

Однак блазнювання внутрішньотекстового автора «Біг Мака», навряд чи можна назвати протестом чи хоча б несприйняттям подібних реалій, адже він прекрасно в них уписується, до того ж здається, що п'янки, нічна богема, концерти, дороги і вокзали – це його природна стихія. Герой Жадана – це позер, який, нібито пориваючи із загальноприйнятими нормами і критикуючи все, що його оточує, насправді не здатний запропонувати нічого нового, так само, як і не здатний подорослішати. Він епатажно, з піднесеним самолюбіванням руйнує усталені стереотипи; він однаково зверхньо ставиться як до комуністичних ідеалів чи християнських цінностей, так і до життя сучасної йому Європи; він здатен виявити і цинічно висміяти безліч недоліків і безглуздих символів різних режимів і традицій; він розчаровано відмовляється від будь-яких авторитетів з їхніми «гнилими яснами»: «Я ставився до нього, як до бога, а тепер що? [...] На що хороше може натякнути чувак, у якого запалення ясен? [96, с. 89-90]» («Баланеску-квартет»). Однак він зовсім не в змозі нічого ані збудувати, ані змінити, ані навіть знайти для себе місце деінде окрім вокзалів, готелів, кафе та інших точок продажу алкоголю, квартир випадкових знайомих чи нічних концертних зал. Саме в

цьому, мабуть, і слід шукати причини його вічної депресії, скептицизму і зловживання спиртним. Тут не можна не погодитися з Т. Гундоровою, яка у своїй монографії «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» назвала С. Жадана «Вічним Підлітком» [74, с. 159] через його чи то небажання, чи то нездатність подорослішати, адже бунт героя «Біг Мака» дійсно більше нагадує протест неслухняного і безвідповідального підлітка, аніж свідому позицію дорослої людини.

Описуючи найновішу (на час написання книги «Сучасна українська проза: постмодерний період») українську літературу, Р. Харчук визначає її як «підлітково-дитячу літературну альтернативу» і серед характерних їй рис виділяє відчуття трагізму, апатію, інфантильність, «зацикленість авторів на собі, нав'язливий банальний автобіографізм, відверте позерство і спекуляцію, нарешті нігілізм [265, с. 208-209]». Усе це, без сумніву, можна віднести і як до творчості Жадана взагалі, так і до збірки «Біг Мак» зокрема. «Підліткове» позерство прозирає тут чи не з кожного рядка. Так, воно і в егоцентричному світосприйнятті, і в детальному описі п'яних «подвигів», і в підкресленому (здебільшого награному) депресивному настрої, в цинічному глузуванні над християнськими символами, і в занадто частому вживанні лайки і молодіжного сленгу, і в прагненні привернути до себе якнайбільше уваги за допомогою наскрізного «стьобу» та епатування.

Жаданівський Сергій дивиться на світ доволі приземлено і песимістично, йому не властиві ліричні настрої, любов до життя, віра в щастя: «...Пиво скінчилося, навіть джаз скінчився, все хороше в цьому житті закінчується на третій-четвертій годині автомобільного перегону [96, с. 8]» («Берлін, який ми втратили»); «Незабаром знову почнеться зима, обов'язково почне завалювати яким-небудь снігом. [...] І так до самої весни з короткими перервами на відлигу [96, с. 31]» («Десять способів убити Джона Леннона»); «...Ранок проникає в кожну щілину міжнародного експреса, маршрут Будапешт – Париж, у який я сів годину тому і з якого маю намір виповзти через годину, якщо, звісно, не помру ось тут, в сортирі, не захлинуся

блшовотою [96, с. 57]» («Баланеску-квартет»). Недарма дослідниця В. Агеєва зауважує, що «герої Сергія Жадана завжди закинені у депресивний, загрожений, необжитий і невпорядкований простір [...]. У них, власне, немає дому як прихистку, дому як сакруму [...]. Сюжети Жаданової прози – це переважно сюжети-подорожі, вони пов'язані з дорогою [5]». Складається враження, що Сергій подорожує Європою в пошуках смислу життя, але, оскільки не може його знайти, то занурюється в депресію. Подорожі в просторі не здатні змінити героя, і куди б він не тікав, він залишатиметься одним і тим же, разом з тими самими проблемами.

Натомість автобіографічний персонаж (персонажі) Кочергіна, подорожуючи мальовничими куточками рідної Росії (Сибір, Помор'я, міста Золотого кільця, віддалені від столиці села) перебуває одночас і в постійному пошуку себе. Він не обирає песимістичної чи оптимістичної маски, а, скоріше, споглядає і пізнає світ, намагаючись не загубити жодної подробиці. Саме тому в текстах важливі не самі події, а спроба героя-наратора знайти власне місце в тому, що відбувається навколо. Інша річ, що він легше знаходить це місце наодинці з природою, часто персоніфікованою, могутньою і незбагненою («Одиночество зимних охот; постоянный внутренний диалог с самим собой на переходах, на слепящем однообразии лыжни; ежедневный физический труд и дикое мясо на ужин. Засыпанная белым тайга, она смотрит на тебя, с интересом наблюдая за твоими действиями, безразличная к тому, барахтаешься ли ты в снегу или отдыхаешь у костра [148]», «Вовки»; «Заповедник — лучшее наше открытие. Восемьсот тысяч гектаров безлюдного пространства, маленькая, но регулярная зарплата, романтика дальних походов» [154]», «Послідок»), або одним-двома друзями-лісниками («С ним легко, с Колькой, свыклись мы с ним, сошлись, да и просто, наверное, подходим друг другу. Зачастую ничего и не говорим, каждый уже знает, что ему делать. [...] Да, все мы здесь такие, немного странные, собрались. Все из крупных городов, все от чего-то сбежали, все уцепились за этот мирок и храним свои тайны, ласковые сновидения и страхи

[148]», «Вовки»), в пізніших текстах – у подорожах разом з коханою («Мы ездили с ней в любимые мной места, я дарил их ей, как самое лучшее, что у меня есть в жизни. И, видно, она приняла мои подарки [151]», «Червоний намет...»), а не серед людського натовпу великого міста, жити в якому його змушують обставини.

Кочергінський персонаж-маска перебуває всередині окреслених ним же самим протиставлень (я – вони, люди – природа, місто – заповідник, натовп – внутрішній світ, дитинство – сьогодення). Він намагається вирватися з рамок, які накладає на нього життя, хоча б ненадовго втекти з мегаполіса, але розуміє, що чим далі, тим менше можливостей для такої втечі, адже все минає, втрачається, скрізь, навіть у найвіддаленіші куточки природи, добираються люди: «Зачем покоряют природу, если ее почти не осталось в диком виде? Чего покоряют, если вон на островах кремом натираются. [...] Какой смысл пробираться с вьючной лошастью десять дней по тайге, разрубать завалы, ломать коням ноги в курумниках, кормить комаров, если тебя встретит на заповедном озере юноша [...], который с цифровой камерой вылезет из вертолета [151]» («Червоний намет...»).

Протиставлення «я – вони» – визначальне для формування авторської маски в оповіданнях І. Кочергіна. Персонаж-наратор цих творів завжди відсторонений від навколишнього світу, він немовби знає більше за інших, він ніби ближче до природи, він краще за інших вміє виживати в диких умовах («Я мог идти в этом ночном лесу, чувствуя ногами легкие тропы [...]. Я мог грести всю ночь навстречу мутному горизонту, мог без спальника и топора заночевать зимой в лесу, выследить зверя», «Червоний намет...» [151]) і часом навіть зливається з тайгою та її мешканцями, наприклад як у «Вовках» [148], де герой під час полювання, приманюючи звірів імітацією вовчого вигтя, мимоволі зближує свою сутність з тваринною.

Підкреслена інакшість і відстороненість персонажа проявляється не лише в рідній йому Москві, до якої він час від часу приїжджає додому із Сибіру («...Мой родной город не узнает меня, разве что мент подойдет и

документы проверит — не более того. Каждый раз ведь такое бывает, а все никак не привыкну. Издали подманивает, дразнит, а как приедешь — дальний незванный родственник из деревни» [155], «Потенциальній покупатель») або з якої постійно втікає до власноруч збудованого сільського будинку («...Многие знакомые в городе как-то активно начинают реагировать, как будто их за живое задело, как будто я их оскорбил чем-то, думая переселиться в деревню, — уверяют, что это все пустая романтика и даже пошлятина, вся эта тяга к навозу и березкам» [152], «На зниженій»). Він також тримається дещо осторонь від співучасників походу на байдарках («...Иногда воротит от попсовости поездки. Не успели остановиться на перекус — тут же они достали магнитофон и включили [...]. В жару у костра и с музыкой — это просто "гости съезжались на дачу" получается. Или я просто еще не привык к большим компаниям» [151], «Червоний намет...») і подумки відмежовується від місцевих жителів улюблених куточків Росії («Эти пионерские поселки и люди как раз и сидят на моих заповедных речках. Ни себе, как говорится, ни людям — сами жить там не хотят и речки портят своим присутствием» [157], «Дівчина з Піонерського»). Таким чином, автор творів приміряє на себе маску скрізь чужої, інакшої, мудрішої людини, яка знає недоступне решті, вміє споглядати і, здається, ось-ось поділиться надважливим життєвим досвідом чи відкриттям («...Даже самая крутая роль — чепуха, главное — знание, вернее, понимание, у кого какая роль и почему. Поднимаешься моментально над всеми остальными, паришь и смотришь на них с недосягаемой высоты. Никому до тебя не дотянуться» [151], «Червоний намет...»).

І все ж показово, що цей своєрідний мудрець, пояснюючи свою неспроможність вирватися із чіпких рук мегаполісу зовнішніми обставинами, насправді й сам добре розуміє, що основна завада – всередині нього, адже як би не приманювали його заповідник чи село, глибоко в душі він все ж таки москвич: «Мне страшно решиться. Объявить своим настоящим домом этот, деревянный, построенный своими руками», «Сводящее с ума

квохтанье кур и постепенно слабеющая от бескрайних заснеженных полей психика — как-то это тревожно. Все-таки я, как и многие нормальные люди, испытываю страх перед русской деревней [...]. Да и чужой я здесь. Нужен еще огромный, шевелящийся, живой мир с самолетами, вечерними огнями, культурными событиями и не похожими на меня людьми [152]» («На сниженій»).

Та й сама природа, яка так притягує до себе героя, всі ті «заповітні ріки» та безлюдні заповідні зони видаються не зовсім реальними. Це скоріше мрії, ілюзії, спогади, фантазії, нереалізовані плани, зідеалізовані дикі пейзажі, яких насправді не існує. Адже все, до чого поривається душа, з одного боку, зіпсує варварською присутністю людини, а з другого – відняте невблаганним часом. І всі спроби опиратися і будувати ідеальне життя приречені на постійні сумніви: «Любовно оглядываю себя со стороны, оцениваю — крут, крут, что ни говори. Молодец. Только вот, мужик, маленький вопросик, а не является ли твоя прекрасная деревенская жизнь самообманом? Такой прекрасной иллюзией? [152]» («На сниженій»).

Контраст між звичною буденністю та примарним світом, якого шукає душа героя оповідань Кочергіна добре прослідковується в «Сон-острові». Для Ілюхи, який приїжджає до покинутого поморського села відпочити і розібратися в собі, Сон-острів – це не стільки реальна тайожна місцина тут і тепер, як спогади про те, як десятилітній хлопчик подорожував сюди разом з батьком і мріяв одного разу оселитися в цій казці назавжди: «Это название казалось мне таким необыкновенным, когда мы впервые пришли сюда с отцом [156]». Але водночас ця мрія давно втрачена і безповоротна, як і потрухнявілий дерев'яний будиночок: «Умер отец, умер этот когда-то живой дом, в котором я не жил и никогда не буду жить. [...] Мечты, которые неосторожно заронили в тебя то ли радостные, спокойные и сильные родители, то ли блеснувшие сквозь сосны светлые моря — эти мечты сгнивают от времени [156]». Відкритий фінал оповідання не дає відповіді на питання, чи була зрештою реалізована життєствердна ідея побудувати на

місці старого зрубу новий. Але показово, що оповідання завершується поверненням Ілюхи не лише до міста, але й до реальності, яка різко контрастує з мріями про «загадковий острів сновидінь». До того ж персонаж нарешті дізнається про значення назви села і острова: «...раньше в шторма суда в пролив заходили прятаться от ветра, и команда отсыпалась от нечего делать. Прозаично слишком, но ничего, тоже пойдет [156]».

Таким чином, можемо узагальнити основні прийоми автобіографічного маскування в малій прозі Іллі Кочергіна. По-перше, це численні перегуки з реальними подробицями життя письменника, часто переданими з документальною точністю, що виявляється, наприклад, у прив'язці до конкретної географії (Алтай, Москва, Помор'я, міста Золотого кільця Росії тощо – місця, важливі для біографічного автора) та часу (персонаж-маска має той же вік, що й письменник, а в «Несподіваній радості» навіть вказується рік народження Ілюши – сімдесятий). Водночас сліпо вірити в автентичність всього змальованого означає забути, що перед нами художній твір з величезною кількістю не просто вигаданих, але й часом фантастичних подробиць. Зокрема, в тій же «Несподіваній радості», серед персонажів з'являються так звані арбайтери, тобто хрещені благочестиві роботи, яких мешканці села та дачники виписують для допомоги по господарству і яких шарахається місцевий священик.

По-друге, це гра іменами персонажа-маски. Так, читач налаштований, що це зазвичай однойменний письменникові Ілля або ж Сергій, однак іноді ці сподівання стають ніби пасткою, оскільки вони можуть увести в оману. Так, в оповіданні «Залежні» є два головних персонажа – Міша і Серьога. Оскільки нарація ведеться від третьої особи, то відсутній звичний я-персонаж, який міг би маркувати маску. А отже можна помилково сприйняти за маркер авторської маски типове для творчості Кочергіна ім'я Серьога, хоча насправді автобіографічні моменти, наприклад захоплення Кастанедою в часи лісниківства в Сибірі, приписуються його товаришеві. Та й маскою у цьому виступає не персонаж, а наратор, яким цей персонаж опосередкований.

По-третє, і що найцікавіше, це авторемінісценції. Перегуків між різними оповіданнями настільки багато, що дуже часто видається, ніби вони продовжують одне одного, створюючи враження серійності. Наприклад, написане у 2015 році оповідання «Послідок» тісно пов'язане з «Червоним наметом...» (2005). Так, в обох текстах присутні ностальгійні спогади про дитинство Серьоги (ім'я називається в ранішому оповіданні), турпоходи з батьком, проведені в заповіднику роки, подорожі з дружиною Любкою (до речі, теж психологом, як і Любов Кочергіна) тощо. В «Червоному наметі...» Люба при надії, а в «Послідкові» подружжя бере в походи одинадцятилітнього сина, причому між хлопчиком та його батьком у тому ж віці проводиться безліч паралелей, наприклад перша самотійно впіймана риба. Також символічна подробиця «Червоного намету...» – велика рибина, впіймана Сергієм та вагітною Любою. Зрештою, це не просто велика увага до фотографічного мистецтва, яке водночас відіграло значну роль у формуванні стосунків молодої пари, а й навіть згадка про один і той самий знімок: «Она вспомнила, как мучалась, позируя мне. Как на Алтае топила снег на вершине Мерок, чтобы вымыть голову; как красила ногти, отгоняя слепней; как стояла на Беломорье на холодном ветру в коротком платье, стараясь придать лицу требуемое выражение» [151] («Червоний намет...»); «Я хотел сделать здесь фотографию. И я сделал ее именно такую, как хотел. [...] Она мыла голову сероватой водой из снежника, прыгала на одной ноге, натягивая чулки, надевала легкий сарафан, босоножки на каблуке, красила ногти. Потом я поставил ее на вершине моих фантазий, на фоне холодного, насквозь продуваемого пространства. И она осталась там навсегда на моей фотографии» [154] («Послідок»). Крім того, обидва оповідання перегукуються з багатьма іншими. Наприклад, з другом головного героя і його напарником у заповіднику Еріком ми зустрічаємося не лише в «Послідкові», а й в «Алтайських оповіданнях». Чимало «алтайських» подробиць згадується і в «Червоному наметі...», а змальовані моменти дитинства персонажа знайшли відгук у «Сон-острові».

Досить цікаво з погляду автобіографічного маскуванню поглянути і на мистецьку самоідентифікацію персонажів Жадана і Кочергіна, тобто наскільки сильно вони акцентують увагу на власній творчій діяльності. Так, автобіографічні герої обох письменників уникають говорити про літературу як про основне заняття.

Персонаж «Біг Мака» майже зовсім не апелює до власної поезії, в будь-якому разі оповідей про розпивання алкоголю і п'яні пригоди набагато більше. Однак важко не помітити, що причиною візитів Сергія до різних європейських міст часто стає саме участь у мистецьких, зокрема і поетичних, заходах. Тут авторська гра полягає у свого роду блазнюванні: поетичні читання, на які герой, звісно, приходив п'яним, часто перетворюються на пусту і безглузду балаканину, а позитивні відгуки про його творчість не вирізняються об'єктивністю. Приміром, оцінка поляка Вітольда: «Ти є добрий поет [96, с. 143]» – це зовсім не похвала, а привід випити («Вітольд мої нічні кошмари»). І все ж сам факт, що Сергія запрошують взяти участь у масштабних міжнародних проектах, поселяють у комфортабельних готелях, доручають відкривати різноманітні заходи, свідчить про його популярність і європейське визнання. Отже Сергій видимо принижує значення своєї літературної діяльності, однак насправді між рядків позиціонує себе як професійного письменника.

Що ж до персонажів оповідань Кочергіна, то тут взагалі на першому місці фотографічне мистецтво. Полювання на вдалі кадри – одна із центральних тем чи не кожного твору. Ілюха із «Сон-острова», Сергій із «Червоного намету...» і «Послідка», тато із «Золотого кільця» тощо завжди мають при собі фотоапарат. При цьому неодноразові згадки про те, що привезені з подорожей знімки продаються і публікуються в журналах, що ними ілюструються путівники та інтерв'ю, свідчать не про властиве чи не кожному туристові аматорське захоплення, а про справжню професійну майстерність. До речі, часто опоетизоване змалювання самого процесу створення фотографії дає підставу говорити про інтермедіальні зв'язки між

словесним та фотографічним мистецтвами. Що ж до самого персонажа-маски, то можна зробити висновок, що він позиціонує себе фотографом, фотокореспондентом, лісником, мандрівником, мисливцем, рибалкою, редактором, укладачем путівників, однак не письменником.

Отож можемо зробити висновок про те, що художнє обігрування автобіографічних паралелей може бути одним з видів авторської маски. Використані С. Жаданом та І. Кочергіним прийоми цілком вписуються в ширший контекст літератури (твори Ю. Андруховича, Ю. Винничука, Л. Дереша, В. Діброви, Є. Гришковця, Д. Гуцка, М. Єлізарова, О. Карасьова, І. Карпи, Е. Лімонова, Т. Малярчук, Д. Новікова, О. Павлова, С. Поваляєвої, Н. Сняданко, М. Тітова та ін.), в якій з'являються автобіографічні, часто однойменні письменнику, персонажі. Однак як про один з основних проявів авторської індивідуальності можна говорити про певні настроєві і світоглядні акценти, а саме песимістичний погляд на світ, властивий герою «Біг Мака», та споглядальні реалістичні установки кочергінських персонажів, їхнє замилювання природою, вміння сприймати життя таким, яким воно є, і прагнення пізнавати світ та закони буття.

### **3.3. Образ автор-персонажа в малій прозі (на матеріалі творів Антона Санченка і Юрія Буйди)**

Як уже зазначалося в першому розділі роботи, дослідники авторської маски, які вважають її суто постмодерністським явищем (І. Їльїн, К. Мальмгрен, Л. Сафронова, І. Скоропанова та ін.), оперують найвужчим розумінням цього поняття, а саме пояснюють його через образ фіктивного внутрішньотекстового автора. Такий автор-персонаж може безпосередньо комунікувати як з іншими персонажами, так і з самим читачем, іронізувати над собою і «своїм» текстом, накидати спосіб його тлумачення, епатувати, заплутувати різноманітними протиріччями, контрастами і багатозначністю, розігрувати оригінальний авторський міф або, навпаки, вдавати наївність і

простакуватість, одночасно поєднувати риси генія і блазня, розпадатися на безліч alter-ego, несподівано з'являтися і зникати, зрештою, робити все, аби змусити читача (інтерпретатора) повірити у власну оригінальність. Подібний «псевдоавтор», як зазначає О. Осьмухіна, «одночасно належить до кола інших персонажів, втрачаючи право на "всезнання", але при цьому продовжує бути "всевідним" як істинний автор [204, с. 74]».

Від розглянутої в попередньому підрозділі автобіографічної маски така маска, як образ автора-персонажа, відрізняється тим, що фіктивний автор тут представлений як творець конкретного тексту, а не просто як герой з біографічним прототипом-письменником. Якщо у творах з автобіографічною авторською маскою факт самої творчості може взагалі не згадуватися або згадуватися лише побіжно як один зі складників життя, то для автора-персонажа зовсім не обов'язкові будь-які прототипи чи біографічні паралелі (хоча вони теж не просто можуть бути, але й часто бувають) і навіть участь у зображених подіях. У цьому випадку головне те, що він позиціонується як той, хто написав (чи пише) конкретний текст, а отже, готовий оголити механізми його створення, прояснити функціонування певних деталей, образів, прийомів, елементів тощо, поділитися історією виникнення творчого задуму та його реалізацією. Але оскільки автор-персонаж – це лише маска, його в жодному разі не можна ототожнювати з автором-творцем, а тому некоректним буде і приписувати «реальному» автору будь-що зі сказаного від імені автора фіктивного.

### **3.3.1. «Нариси бурси» А. Савченка: філолог у масці моряка чи моряк, який грається у філолога**

Автор-персонаж у «Нарисах бурси» А. Санченка наділений комічним типом авторської емоційності (якщо користуватися термінологією В. Халізева [264, с. 68–79]). Він постійно супроводжує читача, апелює до нього і дає власні оцінки зображеним подіям, однак не стає їх безпосереднім

учасником. Промовляючи з позицій сучасності і всебічно володіючи знаннями про змальовані ситуації, цей внутрішньотекстовий автор нагадує класичного «всевідного» автора, однак вдає, що в жодному разі не є таким: «...стисло описати все, що сталося далі, може лише якийсь всезнайко, що ширяє між корпусами й екіпажами училища і одночасно знаходиться у декількох місцях. Тобто під силу це лише авторові у романтичній традиції [230, с. 171]». І все ж таке іронічне висловлювання не заважає йому ані знати, ані описувати розв'язки пригод, у які потрапляють герої.

Збірка «Нариси бурси» позиціонується автором як нав'язна спогадами про часи його навчання в Херсонському морехідному училищі рибної промисловості (ХМУ РП), які припали на 80-ті роки минулого століття. Про вибір тематики свідчить текст присвяти: «Моїм однокурсникам до 25-ліття випуску. Живим, тим, хто не дожив, і тим, хто в морі», який дещо перегукується із шевченківським «І мертвим, і живим...». І справді, вісімнадцять нарисів, які увійшли до книжки А. Санченка, в невимушеному дотепному тоні оповідають про життя курсантів «Тюльки», про їхні студентські будні, різноманітні урочисті заходи, відпочинок та розваги, життєві сподівання і веселі неординарні пригоди. Однак за зовнішнім антуражем прочитується певний філологічний експеримент, орієнтований у першу чергу на тих, хто добре обізнаний з класичною літературою. Подібна двоплановість «Нарисів бурси» дає підставу говорити про авторське маскування, суть якого полягає в тому, що, позиціонуючи себе як колишнього курсанта, автор насправді вступає в гру із читачем насамперед як професійний філолог (а потім уже моряк), який між рядків через образи студентів училища та їхніх наставників часто говорить саме про літературу і розраховує на адресата, здатного добре в ній орієнтуватися.

По-перше, назва збірки запозичена в російського письменника ХІХ ст. Миколи Пом'яловського («Очерки бурсь», 1862–1863), а майже всі курсанти та згадані в оповіданнях випускники носять імена та прізвища відомих класиків або їх персонажів: старшокурсник Гоголь, «молоді» Квітка та

Основ'яненко, «дембельнутий» Котляревський, його ровесники і колишні студенти Смотрицький та Іпатій Потій; серед інших – Забрюха, Мамочка (прізвище персонажа Л. Пантелеєва і Г. Білих, а також знятого за книгою фільму), Льовушка (він же Левко) Толстой, Федір Достоєвський, Максим з Горького, Михайло з Вешенської (Шолохов), Сковорода, Куліш, Винниченко, Вишня, Коцюбинський, Хвильовий, Семенко, Яновський, Бажан, Фазіль (Іскандер), Чингіз (Айтматов). По-друге, в нарисах досить багато літературних (і навіть літературознавчих) алюзій; ними сповнений не лише текст наратора, але й думки та діалоги героїв, що, звісно, важко уявити у зв'язку з реальними курсантами морехідки: «...замполіт – маленький, кругленький, у своїй вушанці та закороткій шинельці схожий на плюшевого ведмедика в перекладі Бориса Заходера [230, с. 20]»; «...начальник учбової частини на прізвисько Чіба-робот. Він – людина без почуття гумору й іноді здається, що взагалі без почуттів, як Залізний Дроворуб з країни Оз [230, с. 20]» («Лівий марш»); «Сумні та невеселі сиділи Квітка Г.Ф. та Основа [230, с. 29]» («Кварцовий генератор»); «Він намагався оббігти училище по зовнішньому периметру, як Гектор Трою [230, с. 45]»; «Я не здивуюся, якщо цей "Жигуль" зараз перетвориться на гарбуза [230, с. 46]»; «Просто тобі "Анна на шиї" [230, с. 46]»; «І почалася німа сцена з "Ревізора" №2 [230, с. 47]» («Привид замка ХМУ»); «...Гарик особисто спускався сходами до дверей столовки, замкнув її на ключ, ключа заховав у яйце, яйце у качку, качку у зайця, зайця у скриню [230, с. 65]» («На плацу»); «Голодний студент – наскрізний мотив європейської літератури від поезій середньовічних вагантів і Віктора Гюго до віршів бурсаків могилянки й Степана Руданського [230, с. 69]»; «...дістала з фартуха ключі від своїх секретних дверей в комірчині папи-карла [230, с. 74]» («Люддити»); «Зараз неголений керманіч, схожий на місцевого Харона, віддасть швартов [230, с. 81]» («Під фрегатом»); «Начальник ОРСО не полінувався [...] бити годину розвивати свою тезу про пружини й ракети, красиве і корисне, все під дрібненьким дощиком [230, с. 115]»; «Рота зменшувалася, як шагренева шкіра [230,

с. 123]»; «Мамочці просто не було чого курити [...]. А ви кажете: "Рукописи не горять!" [230 с. 124]» («Кушка»); «Не, ну ти що, Марка Твена не читав? Про паркани? [230, с. 138]»; «...ми на всякого Кафку відповімо Жан Поль Сартром, може знудить [230, с. 139]»; «А в них попереду – свято, яке завжди з тобою! [230, с. 143]»; «Невже вона щось неймовірне просила? Не до цариці ж за черевичками верхи на чорті посилала, справді [230, с. 151]; «Той, виявляється, ще одну наречену сьогодні запросив і тепер ганяє між двома дискотеками, як Труфальдіно з Бергамо між двома хазяями [230, с. 161-162]; «Не сумуй, Одиссея он теж дружина не одразу впізнала [230, с. 62]»; «А що? Бігатимеш тепер Херсоном і замість "телефончик" розмір ноги в дівчат випитуватимеш [230, с. 163]» («Я викликаю капітана. Африка»).

По-третє, відомі твори української та світової літератури обіграються і на сюжетному рівні. Комічні ситуації, в які потрапляють герої Санченка, часто пародійно перегукуються з хрестоматійними текстами, а також із популярними кінофільмами. Наприклад, у нарисі «Привид замка ХМУ» легенда-страшилка, пов'язана зі статусом рибалки на території училища, дещо нагадує «Камінного господаря» Лесі Українки. Конфлікт, який виник між Оленкою Пчілкою та Данилом, інструктором з райкому, відсилає до мюзиклу «Привид опери», а кумедна поява в цьому епізоді Миколи – до спецефектів у голлівудських стрічках про Тарзана, Супермена та Бетмена («Я викликаю капітана. Африка»). Історія про старшокурсника Гоголя і куплені ним модні жіночі черевички пародіює одразу два тексти – гоголівську «Ніч перед Різдвом» та «Попелюшку» Шарля Перро («Я викликаю капітана. Африка»). Технічні рішення вигадливих курсантів з приводу підготовки до іспитів запозичені з комедії Леоніда Гайдая («Кварцовий генератор»). Часта зміна начальників одинадцятої роти та дисципліна в училищі жартома порівнюються з порядками в школі для безпритульних підлітків, описаній в автобіографічній повісті Леоніда Пантелеєва та Григорія Білих «Республіка ШКІД» («Кушка»). Образ начальника організаційно-стройового відділу Куриленка, який часто їздить містом на своїх «Жигулях» у пошуках

курсантів, які втекли «в самоволку», багато в чому нагадує завідувача школою Вікніксора, котрий ловив безпритульних підлітків на вулицях Ленінграда в тому ж самому творі («Пружина»). На канікули курсанти розходяться, як бурсаки з гоголівського «Вія» («Звізда Канікула»). Також тексти сповнені специфічного «філологічного» гумору («Старшина, зітріть з дошки цю ненаукову фантастику, – зітхнула Кукіна [230, с. 57]»; «Як вже ті буржуїнські дизелісти матюкалися, можете собі уявити. Неперекладний іспанський фольклор [230, с. 59]», «Економіка РП»; «Нема такого слова в словнику Грінченка [...] – Ти б ще в лексисі Памви Беринди пошукав [230, с. 86]»; «Ну, до фокусів ще далеко. Почнемо з абетки. – Еге ж, з кулішівки [230, с. 88], «Чорноморський стиль»; «Десть під стелею загрюкали важкі курсантські гади, і голос Миколи, як Бог з машини, констатував: // – Ну це вже вооще! [230, с. 147]», «Я викликаю капітана. Африка») та перефразованих або вжитих у комічній інтерпретації прислів'їв («... Дівок боятися – на танці не ходити [230, с. 136]»; «Бодливій корові Бог рогів не дає. Тож рука тягнулася до зброї, але знаходила чарку [230, с. 164]», «Я викликаю капітана. Африка»).

Значну увагу, хоч і у вдавано легковажному тоні, внутрішньотекстовий автор приділяє і питанню мовної норми, зокрема проблемі мовного пуризму, розв'язання якої – теж далеко не моряцьке питання. Так, якщо зі словом «потяг» він спокійно може змиритися («Хай вже буде потяг, а не поїзд, нам не шкода [230, с. 9]», «ХМУ»), то слова «етер» він зовсім не сприймає: «Ви не скажете, як пройти до бібліотеки? – звучало в ефірі (а хрін вам – «в етері») [230, с. 27]» («Кварцовий генератор»). А в оповіданні «Чорноморський стиль» герої сперечаються з приводу слова «гребля», яке словник Грінченка пропонує вживати як «гребня», на що Котляревський (очевидно, від імені автора) знаходить таку раду, звертаючись не лише до товаришів, а й до читачів: «Шановні читачі й шановно громадо! В межах Цюрюпинської конки, а також Кошової, Чайки, Кардашинського лиману й даного оповідання "гребля" означатиме [...] процес веслування, і ніякій "гребні" тут

не бувати, амінь. Хто не згоден – ніхто в цьому оповіданні і в цій бурсі його силоміць не тримає [230, с. 86]».

Композиційна організація та художнє оформлення збірки – це також своєрідна гра з читачем. Візуально книжка нагадує підручник: вона поділена на дев'ять «розділів», до кожного з яких входить по два «параграфи» («Розділ 1 §1 ХМУ» [230, с. 9], «Розділ 6 §2 Чорноморський стиль» [230, с. 82] тощо). В кінці «підручника» – два «додатки»: «Словничок для поетів» та «Словничок для матросів». У першому пояснюються терміни, реалії, імена та географічні назви, пов'язані з морехідним училищем та професією моряка, в другому – короткі коментарі про письменників, художні твори, літературних героїв, а також про музикантів та культурних діячів, які згадуються в «Нарисах бурси». Про те, що це «підручник» саме з літератури, а не з дисципліни, пов'язаної з торговельно-морською справою, свідчать численні портрети відомих письменників, переважно українських, іменами яких названі герої нарисів. Одначе варто звернути увагу на те, що підписи під цими портретами більше скидаються на підписи у випускних альбомах, оскільки на першому місці тут стоять прізвища письменників-«курсантів», а не імена, що не зовсім звично для ілюстрацій у підручниках (Смотрицький Мелетій, Куліш Пантелеймон, Айтматов Чингіз і навіть перекручений псевдонім Вишня Остап), а самі «випускники» одягнені в моряцьку форму.

Однак схожість книжки А. Санченка з навчальною літературою лише зовнішня. Під час читання вже з перших рядків стає зрозуміло, що перед нами художні твори. Легкий жартівливий стиль, постійні апеляції до читача («А чи не підкріпитися нам, шановні читачі? [230, с. 66]», «На плацу»; «...про подальші події, які сталися на сцені актової зали [...], читачеві вже трохи відомо [230, с. 164]»; «Тим із читачів, хто сумнівається, що після такого настають повний нокдаун і часткова втрата працездатності, можу видати під розписку одного гада 40-го розміру для слідчого експерименту [230, с. 164]», «Я викликаю капітана. Африка»), розмовна лексика та курсантський сленг (стопудово, препод, чиф, тіпа, шпора, ерунда, воділа,

менти, ну просто завались, фішка, сампо, ахренеть, кайф, на фіг, всьо чьотко, чікі-пукі, дві тищі, вопще, палучіте-розпишітьсѧ; це – зѧ, цих – нізѧ; Ну не йорж твою мідь? та ін.), наявність персонажів, діалоги, сюжетність, текстова двоплановість та ін. деталі свідчать про те, що візуальні композиційні особливості «Нарисів бурси» мають ігровий характер.

Розміщені перед кожним розділом епіграфи теж аж ніяк не можна назвати ані науковими, ані дидактичними через їхній дотепний гумористичний або іронічний зміст і зовсім не підручникову вказівку на автора: «Цю мрію людства зробили наукою бородатий Маркс та самотній закоханий в море Енгельс. **Один штірліц** [230, с. 18]»; «Риби – країні, / Гроші – дружині, / А сам – носом на хвилю / І штурмуй. **Один рибалка** [230, с. 51]; «Мамо! Гей! / Хлопці грають / О! Гей, гей! / Біля сільради / О! Гей! Їх у клуб / Не пускають / Гей! Бо вони / Дуже патлаті! **Один херсонець** [230, с. 130]». Що ж до словників, поданих у додатках до нарисів, то вони теж доволі оригінальні, оскільки організація словникових статей тримається саме на образі автора-персонажа, по суті авторській масці, який дозволяє собі жарти, суб'єктивні коментарі з приводу необхідних імен та реалій і часто звертається до читачів, ділячись своїми думками, спостереженнями і навіть іронічними зауваженнями, а також провокує «поетів» та «матросів» на власні міркування. Наприклад, у «Словничку для поетів», призначеному для читачів, не обізнаних з морською справою, тлумачення поняття «абгалдир, абгалтер» починається наступним чином: «Це слово жодного разу не зустрічається в тексті, але один київський поет чомусь саме з нього починає перевірку здибаних моряків на знання термінології» і завершується реплікою: «Не хвилюйтеся, товаришу поете, плавали – знаємо [230, с. 181]». А в статті «GPS» автор відверто іронізує: «І навіщо тепер на судні штурман, якщо в судновласника є мобільний телефон? Цікаво, що аналогічна радянська страшенно засекречена система за цей час встигла лише морально застаріти, залишаючись страшенно засекреченою [230, с. 181]». Ще цікавішим видається словничок «ліричної» (в контексті знаменитої дискусії

між так званими фізиками та ліриками) тематики, адресований нібито «матросам», але краще зрозумілий у зв'язку з авторською грою саме філологам, оскільки вміщений у ньому матеріал насправді не так інформативний, як маркований присутністю автора і сповнений суб'єктивними міркуваннями з приводу тих чи тих фактів, образів та персоналій. Ось лише деякі з пояснень: «Анна Кареніна – героїня роману Льва Толстого, що кинулася під поїзд. Називати так пивбар поблизу залізничної колії – це специфічний херсонський гумор [230, с. 205]»; «Гоголь Микола – судячи з назви найвідомішої його повісті "Шинель», з якої, за запевняннями Достоевського, вийшла уся російська література, – мабуть, таки точно колишній курсант [230, с. 209]»; або: «Гумільов Микола – російський поет-акмеїст, чоловік Анни Ахматової. Але насправді любив Африку, а не дружину [230, с. 210]». У статті «Забр'юха» сказано взагалі мало про цього персонажа, натомість подано самопародійний автокоментар стосовно письменницької творчої майстерні, показовий у творенні авторської маски: «Це в пана Квітки фішка така була: починати розділ зі слів "сумний та невеселий". Тому усі намагання літредакторів примусити автора починати свої оповідання не зі слів "один курсант..." автор героїчно відхилив, хоча й знав, що вони доречні [230, с. 211]». Варто зазначити, що нариси здебільшого саме так і починаються: «Один начальник ОРСО...» («Пружина»), «Один старшокурсник...» («Чорноморський стиль») тощо.

Починаючи зі вступного нарису («ХМУ») автор приміряє на себе маску провідника, який спочатку імпровізує перед читачем віртуальну екскурсію від херсонського вокзалу до місця, де відбуватимуться події нарисів, а далі або супроводжує його знайомство з територією та устроєм училища, або відсторонено спостерігає за пригодами курсантів, лише час від часу коментуючи зображене.

Розіграти свого читача автор намагається ще з перших рядків твору «ХМУ». Відправною точкою оповіді служить момент, коли її адресат нібито сходить з потяга і мусить упевнитися, що потрапив саме до того міста, в яке

збирався: «Шукайте курсанта, щоб переконатися – це точно Херсон» [230, с. 9]». Таким чином, автор-персонаж вдає, ніби не від нього залежить розвиток сюжету, оскільки його читач міг би зійти «не на тій станції», однак насправді маніпулює довірливим «гостем міста», наперед обумовлюючи не лише ситуації в які потрапить «подорожній», але й те, про що він при цьому думатиме, що говоритиме і чим це все завершиться. Так, по-перше, «новоприбулий» читач одразу чомусь обмежений у доказах, що прибув за місцем призначення, по-друге, навіть переконавшись, у наявності курсантів, він не відомо з якої причини мусить слідувати за ними, аби дізнатися, з якого саме вони навчального закладу. За авторським задумом, порада прислухатися до розмов у строю не увінчується успіхом, оскільки хлопці говорять не про навчання, а «про дівчат, пиво й танці». Варіант порахувати, скільки ударів великого барабана прозвучить за хвилину, 110 («Тюлька») чи 100 («Централка»), теж «випадково» не спрацьовує: «Ну і хто вам винуватий, що ваш годинник зупинився? [230, с. 10]» Провалюється і, здавалося б, найлегший спосіб – простежити, куди поверне колона біля пам'ятника Ушакову («...праворуч – значить, йде до екіпажів Тюльки. Якщо ліворуч – до екіпажу Централки [230, с. 11]»), – оскільки «стрій зупиняється, шикуються і геть усім роздають лопати [230, с. 12]» для прибирання снігу. Ситуація нібито несподівана, і «гість міста» отримує попередження: «Тікайте мерщій, а то і вам лопату видадуть і муситимете чистити. Біс вже з тим, з якого училища ці курсанти [230, с. 12]». І лише коли складається враження, що в зусиллях читача не було ніякого смислу, та й не зрозуміла сама потреба слідувати за курсантським строєм, «автор цих придибашок», виправдовуючись власною забудькуватістю та неухважністю, проливає світло на свій творчий задум: «Забув вам сказати ще на Привокзальній площі, що далі ви читатимете саме про рибну морехідку [230, с. 12]». До того ж, виявляється, не обов'язково було ходити слідом за курсантами, аби визначити, звідки вони: «Тьху ти. Вам, шановний Читачу, ще на вокзалі потрібно було просто прочитати на погончиках "ХМУ РП" чи "ХМУ МФ"», а

ще простіше «було б сідати собі на 9-й тролейбус і їхати просто до КПШ Тюльки» [230, с. 12]». Але насправді від «ошуканого» читача, рішеннями і вчинками якого керував автор, нічого не залежало, адже, виходить, до останнього моменту він навіть не знав, що робить у місті і навіщо йому курсантські училища. І лише в самому фіналі нарису стає зрозумілою суть авторської гри: «Перепрошую. Але хоч місто трохи роздивилися, погодьтеся [230, с. 12]». І справді: описаний вище прийом використано з метою проведення досить змістовної екскурсії Херсоном, у ході якої читач не лише «роздивився» визначні пам'ятки міста (церкву на честь лікаря Говарда, площу Ганнібала, площу Свободи з пам'ятником Леніну «в кепці», пам'ятник Федору Ушакову, погруддя князя Суворова, «старіший за місто» велетенський дуб, Адміралтейство та ін.), але й коротко ознайомився з його історією.

Подібний прийом використано і в нарисі «Рота, підйом!», де розігрується ще одна екскурсія, але вже училищною казармою. Цього разу читача «сплутано» з кимось із керівництва ХМУ РП: «Отож, якщо отой черговий курсант при вашій появі в роті [...] прикладе руку до козирка і як гаркне прямо на вухо: "Рота, струнко!" – значить, ви начальник училища Камчатка. Чи начальник ОРСО Куриленко. Чи, принаймні, вас з ним сплутали [230, с. 108]». Одразу стає незрозуміло: навіщо начальству пояснювати, як воно має чинити за уставом («Вислухайте доповідь [...] і йдіть перевіряти ротне приміщення на предмет того, що саме вам цікаво [230, с. 108]»), і детально описувати приміщення, якщо товаришам Камчатці і Куриленку це все й так відомо. Очевидно, причина та сама – ознайомити читача з курсантським побутом. Відтак лише тоді, коли огляд «екіпажу» завершується, відбувається і «впізнання»: «Але що це? Днювальний на вході знову кричить: "Рота, струнко!" й починає доповідь... начальникові училища. А ви ж тоді хто? Не чиф Камчатка? Читач? Отакої! Автор такий затурканий! [230, с. 110]» Тут же для читача заготовлена і «джентльменська пропозиція» – вказівка на пожежну драбину, яка допоможе непомітно

втекти, як те часто роблять курсанти, але про що навряд чи знають чиф і начальник ОРСО.

Витворюючи свою маску, автор «Нарисів бурси» постійно балансує між двома часовими вимірами – сучасністю і подіями, які відбувалися не менше як за двадцять п'ять років до написання книги, – через що він часто порушує хронологічні рамки, «дозволяючи» дорослому собі втручатися в студентське життя, а також перебувати одночасно «тут» і «там». Так, наприклад, зустрічаючи на вокзалі сучасного читача, який користується GPS-навігатором та проходить вулицею Суворівською, де «зараз неформали усілякі по вечорах збираються. Панки там, рокери й байкери [230, с. 11]» («ХМУ»), фіктивний автор зрештою приводить його не до теперішнього училища, а до «бурси» вісімдесятих, але сам при цьому залишається нашим сучасником: «Я теж ще й досі хочу в лаборанти, хоча мореходку вже років двадцять як закінчив [230, с. 24]» («Кварцевий генератор»). Варто сказати, що в Санченкових нарисах часові бар'єри, як і барери між текстовою і позатекстовою реальністю, взагалі не становлять жодної перепони ні для читача, ні для наратора і часто ігноруються: «Отже, приходьте на набережну Херсона в кінці травня в середині вісімдесятих, і все буде чікі-пукі [230, с. 79]»; «Котра там година? Рівно четверта? Погляньте на Дніпро знову. Оті дрібненькі човники досі вже перетнули річку [...]. Останніми заскакують у вельбот оті курсанти Тюльки [...]. Мерщій заскакуйте і ви, шановний читачу [219, с. 81]» («Під фрегатом»). Хронотопічним особливостям художнього світу «Нарисів бурси» присвячена стаття дослідниці Л. Лавринович [166].

Про те, що наратор представлених творів говорить з позицій теперішнього часу, свідчать і його постійні іронічні випадки проти абсурдності деяких радянських реалій, навряд чи можливі в часи, до яких належать зображені події. Крім того, виважені оцінки багатьох речей потребують відстороненого часом і досвідом погляду. Як приклад можемо навести жарти про Рейгана, який «хоче розпочати свої зоряні війни», і несвідомих курсантів, які в цей час «повитягали пружини з форменних

кашкетів [230, с. 13]» («Пружина»); про курсанта Комбайн-Пустовойтенка Степана Степановича на прізвисько КПСС, яке він отримав «за звитяги у збиранні помідорів у підшефному господарстві [230, с. 57]» («Економіка РП»); про «радянські калькулятори на найбільших у світі мікросхемах [230, с. 58]» («Економіка РП»); про Херсон (а в його образі Радянський Союз взагалі) як місто, де колишній чемпіон з греблі пасе корів («Під фрегатом»); про заборонених музикантів, списків яких дискотеки міста ніколи не бачили, але за танці під чий пісні отримували догани («Я викликаю капітана. Африка»); про «нудні пари з історії КПРС [230, с. 143]» («Я викликаю капітана. Африка»); про доповідні на комсорга Миколку Островського за те, що молода викладачка і курсанти співали «Глорія Патрі» Франческо Загатті, виданий за твір «дозволеного» Баха, та за джинси «з американським прапором на сідницях» («Я викликаю капітана. Африка»); про «країну чудес», де «пристойну дівчину під готові черевички [...] знайти куди легше, ніж пристойні черевички для дівчини [230, с. 163]» («Я викликаю капітана. Африка») тощо.

Найяскравіше висміяною радянщина постає в комічно змальованому образі райкомівського інструктора Данила з нарису «Я викликаю капітана. Африка», який виступає «за введення цензури у всіх сферах життя [230, с. 165]» і для якого «уся світова культура – масштабна гарно законспірована змова проти комуністичної моралі і проти нього, Данила, особисто [230, с. 166]». І найбільшою загрозою для цієї моралі молодий комсомолец вважає рок-музику, оскільки одного разу він через власну неухважність дозволив вийти на сцену виконавцеві, якого не схвалили «високоповажні члени комісії зі Спілки композиторів», що зіпсувало інструкторові подальшу кар'єру. Однак воюючи з «непотрібним бидлу рок-н-ролом» «на радянській дискотеці в радянському училищі», сам Данило не вирізняється особливою порядністю: пиячить, пише доповідні на комсорга і шантажем домагається молодій викладачки Оленки Пчілки. Ситуація з Оленкою та інструктором, зрештою, розв'язується бурхливо і благополучно, як в бойовику: дівчину від страшного

«привиду опери» рятує «воїн світла Микола-камбузний», який спускається «з неба» за куліси під пісню групи Queen «We are the Champions...», що звучить замість «Богемської рапсодії», очікуваної інструктором з поганим слухом. «Несправжній негідник», неспроможний «бодай на голлівудську репліку», умліває від удару по голові не відомо чийм «гадом», а решту на себе бере замполіт Нечитайло, який виставляє усю пригоду «нещасним випадком на виробництві». Таким чином, зло покаране, як і в решті сповнених добродушного гумору історіях Санченка.

Фінал цієї пригоди цікавий тим, що серед її учасників у творі несподівано з'являється маска 42-річного автора як одного з ключових персонажів нарису: «Я знав, що мені не відвертітисся від появи на училищній сцені, ледь написав перші слова цього оповідання [230, с. 170]». Створюється певна часова плутанина: персонаж уже описаних подій замполіт Нечитайло в розмові з Данилом апелює до автора, якого він збирається попросити, аби той не вказував у нарисі прізвища інструктора. Замполіт впевнений, що автор «з радістю погодиться», бо він «наш *колишній* [курсив. – М. К.] курсант» [230, с. 169]. Однак під час бесіди Нечитайла з комсомольцем «автор цього *оповідання*» ще не був ані колишнім курсантам, ані письменником, а отже, ще не існувало і самого наміру написати це оповідання. Його творча кар'єра хоч і склалася нібито «саме з вини чи завдяки цьому шановному персонажу», проте після того, як діти деяких героїв теж стали курсантами ХМУ РП. Справа начебто в тому, що «один з цих курсантів у третьому поколінні якось переказав батькам зміст чергового виступу замполіта» про те, що зі стін училища «вийшли не тільки моряки [...], але й люди інших поважних професій [...]. Серед поважних професій були названі й письменники. Точніше – один письменник [230, с. 170]». Коли «автор» зацікавився, хто цей письменник, то був здивованим, почувши від товариша-капітана і його дружини: «Ти з ним добре знайомий. Ги-ги. Бо письменник той – саме ти. Тож і писати про бурсу – тобі [230, с. 170]». Тут же причиною того, що замполіт записав колишнього курсанта до письменників, названо «одну

випадкову публікацію в херсонському часописі», текст якої потрапив до редакції з рук однокурсника, поки сам автор оповідання був у рейсі. Так на випускника морехідки було покладено несподівану для нього самого місію написати «Нариси бурси»: «І я зрозумів, що хіба хочеш – мусиш. Доведеться ставати письменником» [230, с. 170]». Отже за допомогою маски автор розігрує історію власного літературного становлення.

Думку про те, що перед нами експеримент з філологічним підтекстом, замаскований під спогади про радянське училище, переконливо підтверджує й один із центральних нарисів – «Чорноморський стиль». Сюжет твору вибудовується навколо змагань на відбірковому турі з греблі за право представляти ХМУ РП на чемпіонаті Азовського та Чорного морів. Найбільше конкурують між собою дві команди – старшокурсники десятої роти на чолі зі стерновим Гоголем та дружокурсники з одинадцятої роти, яких береться тренувати курсант Котляревський, відновившись на останньому курсі училища після вимушеної трирічної служби на флоті. «Дембельнутий» намагається навчити «молодих» гребти старовинним чорноморським стилем, яким «ще прапрадіди наші гребли на своїх чайках та байдаках [230, с. 84]», тоді як Гоголь надає перевагу схваленому керівництвом балтійському стилю, перехід на який повинен пришвидшити побудову комунізму. Те, що в нарисі йдеться не тільки і не стільки про спортивні перегони на шлюпках, підтверджують заявка начальника водної станції Валуєва: «Нет, не било і бить не может нікаково чернаморскаво стіля! [230, с. 84]» (натяк на відомого російського міністра внутрішніх справ та підписаний ним у 1863 році циркуляр) і слова Гоголя про те, що «навіть Шелеста за той чорноморський стиль зняли [230, с. 84]». І справді, до складу команди «дідів» десятої роти ввійшли курсанти «Льовушка» (Толстой), «дядя Федя» (Достоевський), Максим з Горького, Михайло з Вешенської, Фазіль (Іскандер) та Чингіз (Айтматов), тобто гребці з прізвищами митців, які творили російською мовою. Про членів цієї команди жартун Котляревський відгукується, травестуючи відповідні літературні алюзії: «Левко твій затовстий, а Федір –

достолихий, острог по ньому плаче [...]. А Михайло твій по Дону гуляє, лише коли Дон – тихий. А якщо вітерець задме на змаганнях чи хвиля розгуляється? [...] І що цей Фазіль вирячився на мене, як удав на кролика? А Чингіз навпаки і не гляне у мій бік, наче не боковий у шестірці, а капітан на білому пароплаві чи посол люксембурзький. Ні, хлопці, з вами кулешу не зварю...» [230, с. 83-84]. Не знайшовши собі місця серед «балтійців», Котляревський (як і однойменний йому зачинатель української літератури) збирає в команду готових, незважаючи на заборону Валуєва, гребти чорноморським стилем (тобто писати українською): «трикратного чемпіона хутора Мотронівки» Куліша, Квітку, який «також гріб десь там у себе в Основах», а ще Коцюбинського, Винниченка, Хвильового, Яновського і Вишню. Відтак бажання курсантів з одинадцятої роти представляти училище на змаганнях можна вважати натяком на прагнення письменників добитися права творити українську літературу. Після довгих тренувань команда Котляревського, звісно, перемагає завдяки старанням тренера, який теж «видав» своєрідну «Енеїду», несподівано спростивши хлопцям роботу: під час змагань у човні його вже не було, оскільки він лише тренер, а за стернового стояв не менш дотепний курсант Вишня; це означало, що гребти, а отже, і перемогти, стало легше. Натомість для команди Гоголя, який сам був стерновим, нічого не змінилося (а через невдало підібрані весла їй було навіть важче) – і вона не ввійшла навіть до трійки лідерів. Чорноморський стиль відвоював своє право на існування.

Однак авторське маскуванню полягає не тільки і не стільки в тому, аби під виглядом нарисів про училище взагалі і про змагання з греблі зокрема показати становлення україномовної творчості. У «Нарисах бурси» також простежуються і певні символічні паралелі з індивідуальним становленням самого письменника Антона Санченка як біографічного автора. Так, курсантів Гоголя і Котляревського, наділених рисами своїх прототипів-класиків, якоюсь мірою можна вважати його художніми двійниками. Підтвердимо наше міркування, виходячи з того факту, що написати книгу

про радянське морехідне училище українською мовою – крок досить несподіваний навіть для нашого часу, особливо якщо зауважити, що перша книжка Санченка «Вызывной канал» [229] – російськомовна (до речі, як і перші твори І. Котляревського). Метання старшокурсника Гоголя між двома дівчатами – Лесею / Ларисою (очевидно, Українкою) та Анькою, яка на творчому вечорі цитує вірші Ахматової, прочитується не лише як натяк на відомі гоголівські слова про те, що він і сам не знає, яка в нього душа – «хохлацька чи російська», а й як нелегке для автора нарисів мовне питання. Однак він, на відміну від курсанта, який так і не визначився з дівчатами, пристає на сторону «чорноморського стилю». І хоча його власна «Енеїда» може видатися дещо штучною і не зовсім серйозною, це помітна спроба утвердити (відновити) мариністичні традиції в українській літературі.

### **3.3.2. «Усі, хто пропливає» Ю. Буйди: книга про свого автора**

Оригінального втілення центральна постмодерністська категорія авторської маски як образу автора-персонажа набула в збірці оповідань Юрія Буйди «Усі, хто пропливає» («Все проплывающие», 2011) [36]. Малу прозу цього російського письменника можна без вагань зарахувати до справжньої елітарної літератури, адже окрім яскравої динамічної сюжетності вона містить величезну кількість історичних, міфологічних, фольклорних, філософських, біблійних та літературних алюзій, інтерпретація яких вимагає від читача відповідного рівня знань та ерудиції. Множинність глибинних смислів та відсилань до різних шарів культури створює ціле поле для авторської гри, пов'язаної з формуванням та репрезентацією образу внутрішньотекстового автора. У творах Буйди є все: реалізм і фантастика, елементи магічного реалізму та абсурдизму, гротескові образи та неймовірні контрасти, соцарт та чорний гумор, легка іронія і жорстка сатира, діонісійська стихійність та лірично-філософські роздуми, захоплюючі

життєві історії і глибокі підтексти, а також багатозначні символи, розгорнуті в цілій сюжет метафори та численні парадокси в розвитку подій.

Значна частина вміщених у книжку творів уже виходила окремим томом під назвою «Прусська наречена» (1998) [37], а ще раніше вагома кількість текстів публікувалася в журнальній періодиці («Дружба народів», «Знамя», «Новый мир», «Октябрь») [див., напр.: 38–41]. Об'єднавчим принципом для оповідань Ю. Буйди слугує майже цілковита єдність їх хронотопу, що дозволяє багатьом персонажам, кожного з яких наділено власною життєвою історією, «кочувати» від тексту до тексту то в ролі головних, то другорядних. З огляду на те, що книжка має потенційну здатність постійно доповнюватися, О. Славнікова ще в рецензії на «Прусську наречену» означила останню як «колонію текстів», «процес розростання» якої «теоретично нескінченний» [241]. Більш ніж удвічі розширений новий варіант творчого проекту письменника не лише переконливо підтвердив думку дослідниці, але й продемонстрував подальшу відкритість книги перед можливістю її майбутнього «заселення» новими сюжетами та персонажами.

Один з ключових образів «Усіх, хто пропливає» – внутрішньотекстовий автор (авторська маска), який позиціонує себе не лише як письменника-оповідача, а й як безпосереднього учасника і свідка описаних подій. І водночас він не раз натякає або й прямо зізнається читачеві, що не обов'язково все сказане було чимось іншим, окрім спроби пізнати світ через його творення з окремих фрагментів дійсності та сновидінь. Відштовхуючись від реальних фактів, пов'язаних з біографією Юрія Буйди, автор витворює оригінальний міф про історію своєї малої батьківщини та життя земляків. У центрі книги – ледь помітне на карті Росії селище Знам'янськ (Калінінградської області) 50–60-х рр. минулого століття, де народився і виріс майбутній письменник.

Задум написати книгу про рідний йому Знам'янськ автор-персонаж пояснює у вступному авторефлексивному оповіданні «Прусська наречена (замість передмови)». В цьому творі (та й у багатьох інших) образ автора

постає перед нами дещо роздвоєно: з одного боку, малолітній герой оповідання, котрий разом зі своїм товаришем Матрасом у пошуках скарбів відкриває старовинну гробницю пруської нареченої, а з другого – зрілий чоловік, котрий розмірковує над важливими питаннями людського буття та історії, що не покидають його із самого дитинства: час, вічність, пам'ять, життя, смерть, національність, творчість. Ці питання викликані тим, що рідна земля автора позбавлена власної історії, оскільки на ній живуть прийшли люди, які поселилися тут лише після війни, в 1946 році, в будинках депортованих німців, а отже, свого минулого ще не мають, а про чуже нічого не знають.

З юних літ автор-персонаж почувається причетним до таємничої семисотлітньої східнопруської історії, пов'язаної зі зниклим із сучасних карт містечком Вілау, але водночас йому хочеться пишати історією росіян зі Знам'янська. Він порівнює свій душевний стан з почуваннями Генрі Джеймса, які той висловив у передмові до «Мармурового фавна», міркуючи про те, як важко писати роман про Америку – країну, «где нет теней, нет древностей, нет тайны, нет ничего привлекательного, как и отталкивающее ложного, да и вообще ничего нет... кроме ослепительного и такого заурядного сияния дня [36, с. 8]». Роздуми автора про країну без «тіней і таємниць» одночасно вписуються і в значно ширший контекст, аніж маленьке містечко: величезна держава під назвою Радянський Союз з'являється на мапі лише в ХХ столітті, і вона повністю заселена незнаним до цього радянським народом, відірваним від свого коріння і позбавленим древньої історії. Однак «в отличие от осьминога, бездумно занявшего чужую раковину [36, с. 7]», зображений у книзі автор прагне відшукати ключ до пізнання світу і знаходить його у творчості, чим, власне, і пояснюється причина появи самої книги: «Я не знал лучшего способа постичь мир, кроме сочинения этого мира [36, с. 7]». Ця провокативна фраза стає підґрунтям авторської гри з читачем, оскільки, з одного боку, вона начебто підриває довіру до всього, що буде написано далі, а з другого, утверджує

достовірність художньої правди як результату індивідуального творчого сприйняття дійсності. Ототожнення таких речей як пізнання і творчість, по суті правди і вигадки, стає в основі авторського маніпулювання межами між реальним і фантастичним, буденним і чудесним, життям і сновидінням, сакральним і профанним, автобіографічним та історичним, власне подією і розгорнутою метафорою чи символом. У химерному світі Юрія Буйди історичний факт і вигадка не просто мають рівнозначну вартість, вони ще й протиставляються як змінне і вічне. Адже земля переходить з рук в руки, люди приходять і відходять, війни перевертають усе з ніг на голову, пам'ятники минулих епох зносяться, культу розвінчуються, і лише література залишається єдиним стійким джерелом правди і справжнім життям («Писать, читать и жить – одно и то же [36, с. 691]»).

На перший погляд, складається враження, що світ «Усіх, хто пропливає» – це світ гіперболізованого та фантастичного. Так, Ванда Банда – «самая сильная в мире женщина» («Ванда Банда»); богиня-гостя – «самая красивая в мире женщина» («Тема бика, тема лева»); Аркаша Стратонов за одним заходом з'їдає відро варених яєць («Чорт і аптекар», «Миленька и Малесенька», «Гегель і Гоголь» та ін.); Петро Ієвльов, він же Рудий, здатний без відпочинку протанцювати двадцять п'ять годин, а його дружина Ліза годину тримати верхнє ля («Рудий і Руда»); «безалаберный охламон» Колька Урблюд приваблює своєю чоловічою силою абсолютно всіх жінок у містечку («Колька Урблюд»). У річці мешкає водяник («Відпочинок на шляху до Індії»), верхи на білому бикові і з червоним левом на повідку в містечко в'їжджає богиня («Тема бика, тема лева»), гіпсові манекени Аркаша та Наташа покидають свої місця в ательє («Тема бика, тема лева», «Чорт і аптекар»), Красуня Му народжує крилатого сина від залізного півня («Красуня Му»), аптекар Гандончик через підступи чорта обертається на кентавра («Чорт і аптекар»), оживають пам'ятник Сталіну («Чорт і аптекар») і гіпсова статуя дівчини з коромислом («Хитрий Мух») – і все це не дивує абсолютно нікого. Цілков у дусі магічного реалізму слідом за людиною

ходить по-маркесівськи нескінченний дощ («Тема бика, тема лева»), за четвергом замість п'ятниці настає субота («Чорт і аптекар»), серце Ванди Банди перевертається і жене кров у зворотному напрямку («Ванда Банда»), сторож Парку культури Хитрий Мух займається дивними селекційними експериментами, схрещуючи «смородину с крыжовником, репу с малиной, кошек с козами, овец с летучими мышами [36, 22-23]» («Хитрий Мух»), смерть старої Буянихи заповнює місто запахом ялини і туї, воду в чайнику Капітолїни перетворює на кров, а всі троянди у квітнику бібліотекаря Мороза Морозича – на півонії із запахом тих же хвойних дерев («Чудо о Буянисі»), дві кішки розчиняються в темряві після смерті своєї хазяйки («Три Кішки»), після смерті Вірки-Вероніки залишається її прекрасна тінь («Тінь Вероніки»), закоханий у Машеньку парубок, аби вгамувати свій запал, залазить у бочку з льодом і сидить там, доки крига не тоне і вода від неї не википає, а сама дівчина має серце у формі Кримського півострова («У кішки дев'ять смертей»), Іван Соломенцев дуже швидко стрибає на своїй єдиній ні правій, ні лівій нозі, а його жінка Машка Геббельс замість немовляти народжує два відра липкої рідини («Одноноге життя одноногої людини»), Іван Іванович вішає піджак на тінь цвяха («Голубка»), старообрядницька монахиня Євфимія помічає на образі Богородиці, списаному її покійним дідом Іоанном з його коханої польки Марії, немовля, якого іконописець не зображав («Войново»).

Проте крізь усю цю фантазмагоричність прозирає художньо переосмислене і приховане в символах та метафорах історичне тло. Історичне не в значенні архівності та підручничовості. Це швидше спроба показати, що історія не може бути однаковою і одночасною для всіх. І кожен, зокрема й зображений у книзі автор, має право на власну історію. Саме тому ми маємо справу не з містечком, вписаним у загальний хід німецької і згодом російської історії, а з історією, вписаною художником у маленький провінційний Знам'янськ, куди з однаковою ймовірністю може завітати і звичайний подорожній, і нечистий, і богиня, і Берія (навіть якщо він давно

вже в могилі). Так, тут є власний Радянський Союз, представлений в образі теплохода «Генералісимум», укомплектованого, наче біблійний ковчег, «опытными моряками, учеными, военными, а также пышущими здоровьем колхозницами из спортобщества "Динамо" и писателями в звании от майора и выше – сообразно заслугам перед отечественной словесностью» і навантаженого «провизией, живым скотом и птицей, самыми крепкими в мире велосипедами "ЗИФ" и лучшими в мире галошами фабрики "Красный треугольник" [36, 11]». Проте цей величний теплохід на шляху до екзотичної Індії (очевидно, до комунізму) приречений зазнати краху і породити сумнів: а чи справді «самое большое в мире судно» приставало до берегів містечка («Відпочинок на шляху до Індії»). Хоча не виключено, що тут прихована і алюзія на експедицію Колумба, який, так і не допливши до Індії, відкрив Америку-Знам'янськ. Є тут і власний Сталін, який сприймається людьми швидше як бронзовий пам'ятник на містечковій площі, ніж реальна людина десь там у далекому Кремлі («Чорт і аптекар»). Тут же проживають і місцевий Берія, який працює асенізатором, і його помічник негр Вітя, прототипом якого став, швидше за все, Віктор Абакумов («Сьомий пагорб»). Як і скрізь у Союзі, у повоєнному Знам'янську мешкають ветерани, інваліди війни, вдови, осиротілі діти. Переосмислюються і найвідоміші міфи і недоведені чутки радянських часів: про те, що Сталін то син Пржевальського, то Леніна; що вождь не помирав, а чутки про його смерть поширюють шпигунські газети; що його насправді убив Берія тощо. Не оминув автор і такої гучної події, як скандальновідомий матч СРСР – Югославія на фінських Олімпійських іграх у 1952 році, після якого за програш радянських спортсменів визнано політичними злочинцями, а футболістів з оповідання Буйди – розстріляно і повішено керівництвом теплохода «за коварный умысел» («Відпочинок на шляху до Індії»). Значну увагу приділено реакції народу на розвінчання так званого культу особи: знесення і поховання (в реальності – переплавка) пам'ятника описана як похоронна процесія; гротескно, але досить влучно змальовані переживання

людей, які три роки не можуть повірити в смерть Сталіна: «Легко сказати: умер. Но кто же тогда будет поднимать нас по утрам могучими гудками фабрик и заводов? Кто будет растить нашу картошку и наших детей?» («Чорт і аптекар [36, с. 75]»), доповідь Хрущова відгукується здачею на макулатуру цілих тиражів непрочитаних сталінських праць, на які символічно мочиться Віта Маленька Голівка в оповіданні «Квітневий заповіт». І не менш символічною деталлю виступають сталеві лопаті машини (читай – історії), яка перемелює папір і картон на «паперову кашу». «Из Сталина сделают картон [...]. Потом толь. Покроют сараи [36, с. 313]», – міркує батько божевільного Віти ветеран Іван Волостнов, який колись йшов у бій «за Батьківщину і за Сталіна». А фраза, вимовлена директором фабрики, теж ветераном: «У нас нельзя никому ставить памятники из бронзы. Только из пластилина [36, с. 314]», – дещо видозмінено зустрічається в «Усіх, хто пропливає» ще двічі, в «Чорті і аптекарі» (з уст діда Муханова) і в «Нсцдтчндсі» (з уст батька малого Буйди). Зрештою, вся історія це лише пластилін, з якого ліплять все нові і нові пам'ятники. Отже, єдиний адекватний спосіб пізнати її – створити власну.

Ідея пізнання через творчість символічно втілена в образі пруської нареченої. Багатозначний образ пруської нареченої можна вважати наскрізним лейтмотивом книги Ю. Буйди, і смисли, які він передає, постійно обігруються як у самих сюжетах оповідань, так і в авторських відступах. Таким чином, вичерпний аналіз авторської маски неможливий без детального розгляду цього ключового для її творення образу. Вперше з пруською нареченою ми зустрічаємося у вступному оповіданні, коли двійко хлопчаків, тринадцятилітній автор-персонаж та його товариш, з метою грабунку підважують плиту старої німецької могили, в якій похована дівчина у весільній сукні. Юні шукачі скарбів здивовані та налякані побаченням під відчиненим віком труни: покійниця має вигляд живої, навіть крихітний годинник на її зап'ясті ще не встиг зупинитися, але за мить вона зітхає і розсипається на порох. Суть авторської гри полягає в провокуванні читача на

міркування про те, що ж відбулося в цьому епізоді: справді сталося щось містичне чи просто все побачене хлопцями викликане переляком. Однак у кінці твору несподівано виявляється, що ані фантастичний, ані реалістичний варіант відповіді не є правильним: «Той девочки, разумеется, никогда не было. Это миф, один из мифов моего детства [36, с. 10]». І все ж прусська наречена в жодному разі не вигадка, вона – символ пам'яті, який пов'язує минуле і сучасне, покійних і живих, творчість і сновидіння: «Та девочка, покой которой мы с Матрасом нарушили, была невестой. Именно невестой: не чужой, но и не женой. Между живыми и мертвыми существуют отношения любви как высшее проявление памяти, то есть отношения идеального жениха и идеальной невесты. И именно Слово — та печь, где любовь становится скрепляющей нас известью [36, с. 9]». Таким чином, внутрішньотекстовий автор зображує себе людиною, яка, прагнучи долучитися до минулого, не задовольняється роллю гробаря чи шукача скарбів і стає «ідеальним нареченим» для своєї застиглої у вічності «не чужої, але й не дружини», яку він, не маючи можливості навіть згадати, може лише уявити (створити), але не доторкнутися до неї. Іншими словами, він обирає шлях письменника-сновиди, який, володіючи «Словом, стирающим различия между Шиллером и Эсхилом», «живет не в Знаменске или Велау, но там и там одновременно, — но в России, Европе, в мире [36, с. 9]». Тож лише завдяки творчості автор-персонаж перестає почувати себе «человеком без ключа, иной породы, иной крови, языка и веры [36, с. 8]», адже з погляду вічності його мала батьківщина має «немецкое прошлое, русское настоящее, человеческое будущее [36, с. 9]».

Мотив пруської нареченої, яка в художньому світі оповідань Ю. Буйди символізує розмити межу між минулим і майбутнім, німецьким і російським, мертвими і живими, життям і сном, зустрінеться в книзі ще не раз. Це і Соня Полоротова, яка після свого весілля так і не стає повноцінною дружиною, оскільки її чоловік ще до початку першої шлюбної ночі на двадцять шість років впадає в летаргічний сон. А коли Михайло нарешті

прокидається, човен із жінкою у весільному вбранні через шлюз на Преголі, доглядачем якого замість свого сплячого чоловіка і була Соня всі ці роки, проходить до світу мертвих (оповідання «Усі, хто пропливає»). Це й дівчинка, яка чи то уві сні, чи то наяву являється автору під час відпочинку на річці («Жінка і ріка»). Це і закохана в німого німця Ганса «магнітна жінка» Єва Єва, що не здатна витримати розлуку з депортованим чоловіком, а тому в тамбурі потяга обриває власне життя вистрілом з браунінга, подарованого самим маршалом Жуковим («Єва Єва»). Це і знедолена німецька дівчинка Рита, залишена висланою з містечка матір'ю і взята на виховання Марфою та Марією – сестрами з біблейськими іменами, але жорстокими душами, Рита, яка не знала жодного слова по-німецьки і не мала на світі нікого, крім такого ж обездоленого єврейського хлопця Яші, однак для якого назавжди так і залишилася лише недоступною нареченою «в домі вічності» («Рита Шмідт Хто Завгодно»). Це і загублена у вирі війни дружина-німкеня Миколи Соломенцева Машенька Тігце («Сині губи»). Це й німкеня Елоїза для закоханого в неї російського майора Лавреньова, який своїми руками вбиває дівчину, яка опиняється в небезпеці, керуючись химерною «безупречно чистою логикою любови, которая бывает только любовью навсегда, то есть первой и последней, единственной, без начала и конца [36, с. 599]» («Чужа кістка»). Зрештою, це і «прекрасна Магілена», «таємна кохана» з дитинства автора-персонажа, внучка чи правнучка єдиного не вивезеного зі Знам'янська німця, яка не досягнувши і дванадцяти топиться в річці і навіки застається прусською нареченою зі спогадів-сновидінь автора-маски, похованою «в голубом платъе, с голубыми бантами в ярко-пшеничных волосах [36, с. 600]» («Яблуко Макса»). Трагедія у всіх цих «наречених» одна – в містечку з німецьким минулим і російським теперішнім вони «ні чужі, ні дружини»; тут їх не приймають, але дорога назад втрачена ними назавжди, як і Вілау. З цієї причини вони й переселяються у вічність.

Можна сказати, що маленький Знам'янськ у художньому світі Юрія Буйди служить тією відправною точкою, з якої і починається шлях до

вічності, і цей шлях обов'язково проходить через цвинтар. Лише закопані в могилах ніколи не покинуть своєї землі, лише для них стертий з карт Вілау залишиться вічним, попри те що в залежному від часу світі, де навіть семисотлітня історія не є запорукою незнищенності, він більше ніколи не існуватиме. Саме тому авторська логіка побудови оповідань відштовхується від прихованої між рядків ідеї, що по-справжньому укорінитися в землю народ зможе лише тоді, коли матиме власний цвинтар, через який люди проходять до вічності. Недарма книга «Усі, хто пропливає» вщерть заповнена смертями героїв, нещасливі долі яких часто схожі лише на пролог до якогось іншого, справжнього життя. Очевидно, звідси і сама назва збірки: усі ці знедолені, недолюблені, не почуті, самотні, «безпричинні», дивні, зайві люди, – зрештою, як і всі щасливі та незайві, – в цьому містечку (і світі) вони лише «ті, хто пропливає» через шлюзи Стікса-Преголі до вічності, не пов'язаної з визначеними місцем, часом і конкретними долями. Адже вічність – це не приватне життя і навіть не історія окремого народу, це загальнолюдське: «Через Восточную Пруссию немецкая история стала частью истории русской. И наоборот [36, с. 9]». Але водночас така «неминучість устремління до Цілого» закриває від прийдешніх поколінь знання про все те, що пов'язувало землю з її попередніми господарями. І знову ж таки єдиний спосіб пізнати втрачене минуле це створити його, тобто через Слово проявити найвищий з видів пам'яті – любов «ідеального нареченого» до нареченої зі своїх сновидінь. Нареченої, яка ніколи не існувала, але маленький міфічний годинник якої ніколи не зупиниться.

Усі ці філософські міркування, прямі і приховані, автор неспроста вміщує в оповіданні з провокативним підзаголовком «замість передмови». Таким чином, якщо міркувати аристотелівськими категоріями, він обґрунтовує своє право бути не «істориком», який пише лише про те, «що було», а «поетом», який говорить про те, «що могло б бути» [11, с. 1078], і навіть про те, що не могло. Не могло, звісно, з погляду позатекстової реальності, оскільки в художньому світі Юрія Буйди неможливого не існує

взагалі. Якщо ж розглядати вступне оповідання «Прусська наречена» у зв'язку із заключним – «Буйда (замість післямови)», а також із деякими «епізодичними» творами і авторськими відступами в них («Сині губи», «Сімдесят три секунди», «Дерево смерті», «Сан-Мадріко», «Жінка і ріка», «Сімка», «Яблуко Макса», «Замок Лохштедт», «Ідеал...», «Нсцдтчндсі» та ін.), то можна простежити яскраво виражену послідовність розвитку власного авторського міфу як процесу становлення творчої особистості: від дитячого бажання пізнавати світ до можливості творити непізнаване і далі до пізнання істинного, вільного від смерті абсолютного буття в загальнолюдському і вічному.

Тут доречно було б зазначити, що навіть сама логіка компоновання книжки слугує досить потужним засобом формування авторської маски. Так, кожне з кількох десятків оповідань може існувати як окремий текст, який не потребує доповнень і коментарів, пов'язаних з рештою оповідань «Усіх, хто пропливає». Однак поєднання творів під однією обкладинкою увиразнює всі міжтекстові зв'язки та перегуки, що дає ключ до інтерпретації тих моментів, пояснити які не можливо поза межами загального контексту. Адже стає абсолютно очевидним той факт, що «Буйда» логічно завершує думки, початі в «Прусській нареченій» і в різних варіаціях переосмислені в решті оповідань. Навіть більше, історія власного творчого становлення внутрішньотекстового автора інтертекстуально накладається на ніцшеанську концепцію становлення давньогрецької, а отже, і світової літератури: від гомерівського аполлонічного до звільненого Архілохом діонісійства і до пізнання сутності генія, злитого з «першохудожником світу» в «акті художнього породження світу [195, с. 91]». Або ж від ідилічного сновидіння про прусську наречену до проголошеного в бетховенській оді «До радості» свята єдності мільйонів, зрештою, до усвідомлення себе як «вільного від смерті» nihil (ніщо): «Подлинное имя Гоголя – Nihil. Он больше, чем человек, он – литература [36, с. 698]», і далі: «Я есть то, что я есть: nihil [36, с. 699]» («Буйда»). І взагалі від оповідання до оповідання художній світ Ю. Буйди

демонструє описану Ніцше боротьбу, в якій перемагає то аполлонізм: прагнення персонажа-наратора розгадати таємницю загадкової Лени Засс («П'ятдесят два букових дерева»); намагання вчителя німецької Дер Тиша сфотографувати тінь коханої під яблунею, де колись стояла Машенька («Сині губи»); летаргічний сон Міши Полоротова і остання прогулянка Соні по ріці («Усі, хто пропливає»); щоденне споглядання природи Мішею і Тонею Лютовцевими («Про ріки, дерева і зорі»); тихе юродство Родіона Івановича («Продавець добра»); лірична історія кохання Дмитра Нарбутова і Машеньки Курганової та їхнє воз'єднання у вічності («Всі ключі, всі замки, всі серця»); чудо споглядання острова Сан-Мадріко через намальований на стіні трикутник («Сан-Мадріко») тощо, то діонісійство: гостювання пароплава «Генералісимумс» у містечку («Відпочинок на шляху до Індії»); смертельна бійка між півнем і Півником («Красуня Му»); реакція містечка на приїзд богині («Тема бика, тема лева»); похорон пам'ятника Генералісимумсу («Чорт і аптекар»); похоронна процесія старої Буянихи («Чудо о Буянісі»); загибель Кольки Урблюда від рук озвірілих жінок («Колька Урблюд»); останній танець Ольги-Тарзанки («Сімка») і т. д. Варто також зазначити, що аполлонічна гармонія сновидінь і медитативного споглядання бере гору переважно у творах (або окремих частинах творів) автобіографічного спрямування, тоді як бурхлива діонісійська стихія більш характерна для фантастичних оповідань, у яких яскраво виражені гротескно-химерні елементи. Перші можна умовно визначити як індивідуально-авторську (персональну) філософію літератури, оскільки в них йдеться про становлення, покликання, значення, завдання, особистість письменника та сутнісні сили і джерела його творчості, тобто знайомство з творчою лабораторією автора. Другий вид текстів – це ніби те, що виходить із цієї лабораторії. Відтак перед нами не просто книга оповідань, а книга про творення книги, книга автора про самого себе.

Такий висновок можна підтвердити й тим, що, крім образу автора-персонажа, автор уводить до текстів безліч своїх двійників, які ховаються за

нібито самостійними персонажами – жителями зображеного містечка. А якщо вірити анотації до книги, то взагалі «"Все проплывающие" – это история одного человека, рассказанная тысячей голосов, среди которых голоса не только героев, но и зверей, городов, самой эпохи [36, с. 4]». І з цією думкою важко не погодитися з огляду на наведені вище міркування про збірку малої прози Ю. Буйди як міф про власне творче становлення.

Серед найяскравіше виражених авторських двійників – герой оповідання «Буйда», шкільний товариш автора-персонажа і «відомий фантазер» Жопсик. Саме цей «вселенський брехун» нібито розповів фіктивному авторові історію про Мотю Іванову, виховану прийомними батьками, та приблудну п'яничку, яка назвалася справжньою матір'ю дівчини. Аналізуючи останній у книжці твір у зв'язку з оповіданням «Прусська наречена», можемо простежити виразні паралелі між двома текстами. Так, новоявлена Мотина мати – це перевернутий образ примарної прусської нареченої: перша – злодійкувата і розпутна п'яниця, над якою всі насміхаються, друга – непорочна діва в білій сукні. Перша – утоплениця, про причину смерті другої ми нічого не знаємо, однак у багатьох варіаціях історії про «пруських наречених», представлених в інших оповіданнях, часто фігурує ріка, зокрема й утоплення. Могили нареченої відчиняють, зрушивши важку кам'яну плиту, а п'яничку, навпаки, кладуть у гріб, який «безутешная Мотя изваяла из нежной ваты [36, с. 694]». Утопленицю підіймають з дна ріки із затиснутим у зубах мертвим окуном, а з очниці дівчини на цвинтарі вилітає крихітний метелик. Вбрання та шкіра нареченої розпадаються на порошок, залишивши по собі лише жовтий скелет, подібне ми бачимо і в описі останків бродяжки: «в результате долгого пребывания под водой металлические части ее скелета были съедены коррозией, – тронь – развалится [36, с. 694]». Всі ці розбіжності та паралелі символічні: таких різних корінню німкеню з колишнього Вілау і прийшлу до нинішнього Знам'янська росіянку зрештою поєднує вічність, шлях до якої проходить через сакральне місце – цвинтар.

Відтак перед нами та сама історія, розказана «навпаки» і подана за схожих умов, тобто також позиціонована як вигадка, що й наводить на думку про Жопсика як про двійника зображеного в книзі автора. Раніше, в оповіданні «Сімка», Жопсик двічі згадується як «безвинный обладатель зеленого сердца [36, с. 556, 573]», але зрозуміти таке визначення можна лише прочитавши «замість післямови». Адже лише тут внутрішньотекстовий автор детально розповідає про цього персонажа: «Когда я спросил его однажды, почему он лжет и при этом рассчитывает на всеобщую любовь и великое будущее [...], Жопсик [...] ответил: "Потому что у меня – зеленое сердце" [36, с. 696]». На перший погляд така відповідь могла б здатися абсурдною, однак розглядаючи образ цього юного фантазера через призму двійництва, отримуємо можливість зрозуміти її смисл. Так, обіграючи етимологію власного прізвища (в західнобілоруських і західноукраїнських діалектах «"буйда" означає "вигадка, фантазія, казка, байка" і одночасно – "оповідач, казкар, брехун, фантазер" [36, с. 699]»), внутрішньо текстовий автор висновує: «Буйда – это буйда. Рассказчик – это рассказ, и в этом нет никакой моей заслуги. Как нет заслуги в том, что человек обладает сердцем, даже если оно – зеленое [36, с. 699]». Паралелі очевидні: Жопсик теж «фантазер» і «брехун», його зелене серце (як і прізвище Буйда) – це доля, покликання, і сама «брехня», яку оповідає цей «безвинний власник зеленого серця» в жодному разі не синонім до слова «неправда», а творчий вимисел. І той факт, що «нередко он хитрил, пересказывая "своими словами" новеллы Боккаччо или Эдгара По, пьесы Шекспира или романы Достоевского [36, с. 695]», по-перше, натякає на численні алюзії в оповіданнях самого Буйди (Ніцше, Гайдеггер, Рільке, Маркес, Борхес, Пушкін, Гоголь, Достоевський, Булгаков, Біблія, класична міфологія, літературна та фольклорна казка, історія тощо), а по-друге, ілюстративно підтверджує одну із центральних у книзі ідей про єдність усього написаного й пережитого в контексті вічності.

Недарма автор «Усіх, хто пропливає» масштабами своєї книги замахується на створення своєрідного, звісно ж, підконтрольного йому

«знам'янського тексту», амбітно дотягуючи його значимість мало не до московського та петербурзького. Однак чи не єдиний спосіб успішно виконати таке грандіозне завдання стосово ще ніким не оспіваної, маловідомої маленької точки на карті – це пародіювання впізнаваної класики. Саме тому тут, як і в північній російській столиці, є свій «мідний вершник», правда бронзовий, – величезний пам'ятник Сталіну, якій возсідає на кволі кентаврі Гандончику. Сам кентавр, одночасна пародія на вершників апокаліпсису і гоголівську трійку коней, – це колишній аптекар, перетворений у напівтварину нечистим, який прибув до містечка неначе булгаковський Воланд зі свитою до Москви. Однак зображений тут образ чорта карикатурно знижений до «плюгавого косоглазого человечка в гадкой шляпчонке, кургузом малиновом пиджачке и лимонно-желтых брючишках» [36, с. 69]. Він поселяється в Знам'янську під іменем «колежського радника Чичикова», який замість мертвих душ скуповує кішок, і теж привносить у звичне життя місцевих мешканців по-своєму викривальний хаос і навіть влаштовує бал – похорон пам'ятника Генералісимуму, на якому серед гостей можна зустріти Малюту Скуратова, Ваньку Каїна і навіть естрадно-симфонічний оркестр під керівництвом Аркадія Райкіна.

Ще один примітний двійник автора, який до того ж чи не найчастіше зустрічається в оповіданнях Буйди, – це стара Буяниха, найколеритніший і найнеоднозначніший з усіх персонажів. Образ цієї жінки характеризується суперечливими епітетами – від високопатетичних до знижено-просторічних: «известная городская царица [36, с. 295, 326]» («Миленька і Малесенька», «Синдбад Морехід»), «известная городская крикунья [36, с. 632]» («Юдо»), «Женщина-Вихрь, Царица Базара, Повелительница Облаков и Сновидений», «Непорочная Дева, Попечительница Слабых и Убогих, Дева-Богатырша», «Сводница и Злодейка», «Ведьма и Змея» [36, с. 121] («Чудо о Буянисі»). Вона одночасно викликає в одних захоплення, а в інших – люту ненависть; володіє сакральними знаннями, але й не гребує плітками і появою в центрі всіх гучних подій і скандалів; з її уст виходять як мудрі поради і зауваження,

так і грубі слова; про неї відгукуються як про екзорцистку, котра «загнала [...] Князя Тьмы в Гнилую Канаву, куда толевый завод спускал мазут [36, с. 121]», як про відьму, що «оставив свою лживую плоть в постели, она ползала по спящему городку в образе прекрасной Змеи, высасывая молоко у коров и вызывая сексуальные галлюцинации у несовершеннолетних [36, с. 122]», і як про знахарку, котра «наложением рук» позбавляє «от зубной боли, бессонницы, икоты и рака прямой кишки [36, с. 129]». Буяниху постійно супроводжують незвичайні, навіть містичні, а нерідко і взагалі абсурдні речі. Так, з одного боку, жінка настільки стара, що навіть старожили не пам'ятають містечка без неї, неначе вона жила тут вічно, а коли померла, то попрощатися прийшов «закутанный в ветхий плащ человек — с него ручьями текла вода, словно он только что вылез из реки [36, с. 115]» (очевидно, водяник), який приніс тридцять талерів (старовинних німецьких монет), позичених у Буянихи нібито двісті сорок років тому («Чудо о Буянисі»). З другого боку, земляки старої впевнені, що та померла в шістдесятирічному віці, і всі навіть пам'ятають, що замолоду за нею «ухаживали наперебой все мужчины городка, кроме сумасшедших [36, с. 52]» («Пятдесят два буковых дерева»), зокрема все життя без взаємності закохані в неї доктор Шеберстов і Прокурор. Навіть більше, є щось у цій бабі і від богині (діонісійське начало), яка одного разу завітала до містечка і звела з розуму всіх місцевих чоловіків («Тема бика, тема лева»). Адже подекують, що начебто «відьма», окрім всього іншого, літає ще й «на красном быке, на белом льве [36, с. 122]» – невід'ємних супутниках «самой прекрасной на свете женщины», тобто богині-гості. Також у Буянихи багато спільного і з прусською нареченою (аполлонічне начало): вона теж виступає своєрідним авторським символом пам'яті, який поєднує всіх корінних і прийшлих мешканців; тих, хто жив тут більше як двісті сорок літ тому, і тих, що прийшли зовсім недавно. Вона одночасно і древня, і молода, і смертна, і вічна: на власних похоронах жінка здатна підвестися і попросити накрити її з ніг до голови ковдрою (для порівняння: мертва наречена зітхає), а також

взагалі не дати себе поховати, вилетівши з труни-човна у вигляді «тисячи тисяч голубей [варіація метелика з очниці дівчини. – *К. М.*] [...] в небеса [36, с. 139-140]».

В художньому світі «Усіх, хто пропливає», як двійник автора, Буяниха грає роль всевладного деміурга, творчому задуму якого і підкоряється цей світ: «Это был мир, который она сотворила, – точнее, перевоссоздала [очевидно, натяк на те, що від-творений автором реальний світ перевідтворюється його двійником. – *К. М.*] по своей воле и разумению [...] (быть может, и мало чем отличающийся от того, который мог существовать и без Буянихи, но все же – иной) должен исчезнуть, кануть в небытие [36, с. 123]». Подібно до класичного всевідного автора, Буяниха здатна спостерігати за всіма подіями й керувати всіма моментами життя містечка: «...не было в городке сколько-нибудь заметных событий, к которым она не имела бы касательства [...]. Она все это придумала, как придумывала события, имена и людей [36, с. 123]». Не випадково, як і Буйда, баба Буяниха не має власного прізвиська, окрім прізвища свого чоловіка Буяна, оскільки саме вона називає всіх інших персонажів, тобто створює образи мешканців Знам'янська, і визначає цим їхні долі: «...она нарекала телефонистку Анастасию Миленькой, гробатенькую Марию — Масенькой, Ивана Андреевича с его ватной шевелюрой и ватной бородой — Морозом Морозычем, а вздорную и болтливую старуху Граматько — Граммофонихой, и с той минуты никому и в голову не приходило, что у этих людей были когда-то другие имена, а события можно толковать не так, как их толкует Буяниха [36, с. 123]». І звісно, як і належить автору, його проекція баба-деміург створює і власний образ, і власну долю, і власне місце в «перевідтвореному» світі: «И вовсе не исключено, что все это было ею задумано и продумано от начала и до конца, во всех деталях. О, она позаботилась обо всем: о том, чтобы умереть именно там, где умерла, и именно так, а не иначе [36, с. 122]». Ставши, так би мовити, режисером власного похорону, вона ніби сама організувала і похоронну процесію, обрала її учасників і декорації. Опис цієї грандіозної

траурної колони зайняв у книзі більше двох сторінок («Чудо о Буянисі»), коротко відтворивши не лише колективний образ мешканців містечка, а й рядком-двома змалювавши образи персонажів, історії яких докладніше розказані в інших оповіданнях. Також у схожу на карнавал процесію вписалися такі химерні і несподівані учасники, як «прокурорские собаки [...]»; Добродетель, Любовь, Сострадание, Участие и Надежда в легкомысленных одеяниях; редактор районной газеты Юрий Васильевич Буйда со своей женой Еленой Васильевной и детьми Никитой и Машенькой; бумажные фигурки, которые на досуге любил вырезать Прокурор; траченное молью бархатное платье [...]; прокурорский стул; пасечник Рудый Панько; воняющий мазутом Князь Тьмы из Гнилой Канавы; красный бык; белый лев [...]; заплаканные сложноподчиненные предложения с придаточными образа действия, меры и степени [...]; Солнце, Луна и Звезды Буянихи; Пространство Буянихи; Время Буянихи [36, с. 137-138]». Уся ця карнавальна-похоронна процесія має глибоко символічний смисл: відходячи у вічність, творець залишає по собі пам'ять – створені ним художні реалії, а пам'ять про конкретного автора, у свою чергу, зливається в оспівану Шиллером «єдність мільйонів». Недарма масштабні дійства та картини, які певною мірою нагадують похорон Буянихи, неодноразово повторюються і в інших творах Ю. Буйди: перший детальний опис містечка («Відпочинок на шляху до Індії»), футбольний матч в оповіданні «На Ім'я Лев», вакханалія в «Темі бика, темі лева», похорон пам'ятника Генералісимуму («Чорт і аптекар»), побоїще, в яке переростає бійка між півнем і Півником («Красуня Му»), проводи Вітьки Фашиста в подорож на повітряній кулі («Вітька Фашист»), передсмертний танець Тарзанки в клубі («Сімка») тощо. У сценах, потенційно здатних розширюватися і розростатися аж до нескінченності, відчувається присутність автора, який панує над текстом і, хоч не завжди експліцитно представлений, владний у будь-якому місці поставити крапку і припинити, неначе Буяниха власний похорон, розгул персонажів, речей і абстракцій.

У самому прізвищі Буянихи (від Буян) відображена наскрізна для книги Юрія Буйди ніцшеанська тема боротьби та синтезу аполлонічного і діонісійського начал. Так, з одного боку, Буян – це міфічний острів посеред «моря-океяну», який у російському фольклорі є центром світу і асоціюється зі світовим деревом, потойбічністю, раєм і різноманітними чарівними артефактами, в літературі – з пушкінською «Казкою про царя Салтана», а в Буйди, очевидно, з творчою гармонією Слова-сновидіння. З другого боку, буян – це бешкетник, забіяка, скандаліст, крикун, тобто той, хто буянить. І справді, в голосній, активній і рухливій Буянісі є щось і від нестримної стихії. Процитуємо, наприклад, думку дільничного Льоші Леонтьєва: «Казалось, энергия, выработанная этой женщиной, продолжала жить и после ее смерти, – а можно ли уложить в гроб и похоронить энергию – вихрь, смерч, ураган? [36, с. 113]» Окрім того, ім'я Буян співзвучне і з легендарним віщим Бояном («Слово о полку Ігоревім»), похідною від якого є і загальна назва «боян» – «співець», «поет», «оповідач», «виконавець билин, балад, переказів». Простежується і спільна етимологія зі словами «баять» («говорити, розповідати») і «байка». Відтак ім'я Буянихи – це її сутність, доля, покликання переспівувати світ по-своєму і водночас творити себе: «рассказчик – это рассказ [36, с. 699]» («Буйда»), як сказав пізніше Буйда про самого себе. А оповідання «Чудо о Буянісі» (ще одна відсилка до витоків російської і світової літератури, зокрема до чуда як жанру) – оповідання про деміурга, який живе лише в художньому світі цього самого оповідання, а отже, Буяниха могла б вслід за Буйдою повторити слова Рільке про те, що «песня есть существование [36, с. 698]». Автора просто не існує поза своїм твором.

Буйда та його двійник Буяниха тим і особливі, що, вигадуючи «події, імена і людей», самі не можуть стати «обладателями роскошных псевдонимов, раскрывавшихся подчас лишь на могильной плите [36, с. 693]». Написані на могилах прізвиська – це символ того, що долі їх носіїв відбулися і ввійшли до історії містечка. Сам же творець, який реалізується у творчості,

проживає не одне, а безліч життів, які неможливо охарактеризувати одним словом-псевдонімом. Тому і не вдається Фотографу скласти епітафію на могилу Буянихи: «Пока я даже приблизительно не представляю себе, как достойно запечатлеть в нескольких строках наше представление о ее жизни: сирота, партизанка, труженица, Пенелопа, знахарка [...], возмутительница спокойствия и великая примирительница, вихрь, смерч, ураган, — словом, женщина, попытавшаяся исчерпать *все возможные варианты бытия* [курсив. – М. К.] [36, с. 699]». Як і його двійник, внутрішньотекстовий автор теж намагається вичерпати всі можливі варіанти буття, подивитися на світ очима найрізноманітніших персонажів і таким чином знайти власне місце у світі з німецьким минулим і російським теперішнім. Усі ці диваки, «безпричинні», самотні, закохані, п'янички, гультаї, мрійники, ветерани, інваліди війни, сироти, трударі – словом, усі, хто в цьому світі лише пропливає шлях до вічності, – якоюсь мірою виступають у ролі авторських двійників у його книзі про самого себе. Попри те, що всі герої Буйди абсолютно різні, їх поєднує спільне прагнення хоча б подумки вирватися з гнітючого «тут» у якесь омріяне «туди», в кожному живе не зрозуміла для інших мрія, таємниця або дивацтво: Соня Полоротава мріє про Венецію («Усі, хто пропливає»), Маша Фурялінна-Фляйс про Крим («У кішки дев'ять смертей»), Чулан Іванович про красуню телеведучу Валентину («Чулан Іванович»), Галя Голубка про те, як назавжди залишить рідне містечко («Голубка»), шкільна прибиральниця Анна на самоті стає балериною («Свинцева Анна»), а змучена життям Вірка любить тінню прекрасної Вероніки, тобто іншої себе («Тінь Вероніки»), Чекушонок намагається знайти орган, який відповідає за здатність до польоту, і виготовити пташку, яка полетить («Брати мої жайворонки»), – і так решта героїв. Далеко не всі спроби подолати буденність, здійснити задумане, віднайти смисл життя завершуються вдало: на заваді часто стають зовнішні обставини, внутрішні злами, моральні падіння. І це теж доволі символічно: не всі способи пізнати світ бувають дієвими та результативними. І все ж справа тут не в долі чи свідомому

життєвому виборі героя: важко віднайти в художній літературі приклад творів, де б авторська воля, навіть сваволя, відчувалася настільки сильно. Недарма у своїй рецензії до збірки «Прусська наречена» О. Агеєв, характеризуючи образ автора в текстах Буйди, зазначає, що той навмисно підкреслює своє «право власності на світ, який створюється в оповіданнях», і це право «повне, безумовне і не без надміру своєрідного самодурства, не без метушливого іноді гонору [4]».

З цього приводу достатньо згадати хоча б оповідання «Сімка», присвячене вулиці, на якій виріс автор, і її мешканцям, зокрема історію про Тарзанку і розлогий феєричний опис її останнього танцю. Постаріла і хвора жінка, на яку вже чатує смерть, зривається з лікарняного ліжка, мчить до клубу і вже не володіючи собою, немов маріонетка в руках деміурга, починає свій шалений «чунай», зупинити який під силу лише тому, хто його вигадав: «Вскинув руки, Тарзанка заревела нечеловеческим голосом, вzywая к воинствам ангельским и дьявольским [...], и закружилась, превратившись в само вращение [...], и слова изменили свои смыслы, и имена уже больше ничего не значили в мире, где в пляс пустились дома и улицы, реки и тюрьма с зеками и злыми сторожевыми псами, фабричные трубы, и мертвецы в гробах, и ангелы с дьяволятами отплясывали под ручку, и некому было вострубить в трубу Господню, чтобы вернуть миру время, форму и имя, и тогда-то и вызвали меня телеграммой-"молнией", и я примчался на Семерку самолетом [36, с. 572– 574]». Як бачимо, автор-персонаж зовсім не приховує своєї влади над персонажами, котрі живуть так, як він задумав, і стільки, скільки йому забажається. У своєму художньому світі він – бог, такий собі *deus ex machina*, який не лише дозволяє собі прямо втрутитися в кульмінаційний момент сюжету, але й може змусити героїв звернутися до самого себе за допомогою, навіть у такій «не набожній» формі, як це робить Пахан – зі звертанням «ты, сука такая»: «...останови весь этот трус и мор, чтоб живые жили, а мертвые помирали себе спокойно [...]. Она же мертвая пляшет! [36, с. 574]» Складається враження, що лише вволю намиливавшись

бурхливим творінням своєї фантазії, деміург нарешті припиняє деструктивний танець мертвої жінки, завершивши величезне, майже на півтори сторінки, речення: «Я поставил точку, и все остановилось, прекратилось, и мир обрел время, форму и имена, среди которых значилось и имя Тарзанки, упокой, Господи, душу ее навек. Тансы кончились [36, с. 574]».

І хоча в інших оповіданнях автор не «зловживає» формою прямого втручання в розвиток подій, його незрима присутність відчувається мало не завжди. А оскільки він відвертий у тому, що сам визначає долі і характери своїх героїв, то й жодного разу не судить їх і не дає ніяких оцінок їхнім вчинкам, незважаючи на те що серед цих персонажів є чимало жорстоких і пустих людей, злочинців, пияк, хуліганів, гультяїв, жінок легкої поведінки, збоченців, ледарів, божевільних. Навпаки, всі вони певним чином романтизовані, а часом змальовані з неабияким замилюванням, оскільки здатні виділятися із сірого провінційного натовпу, а отже, слугувати багатим матеріалом для естетичного опрацювання, що для митця означає набагато більше, ніж відповідність загальноприйнятим етичним моментам. Та й взагалі в автономному художньому світі панує власна мораль, не завжди співвідносна з мораллю так званого реального світу. І в цьому значенні автору надзвичайно майстерно вдається втілити бахтінську ідею про «естетичну любов» творця до героя як до цілісно завершеної особистості, «формально мертвого» «іншого», даного не в конкретному моменті, а всього одразу: від початку до завершення – з позиції «позаперебування», тобто так, як герой не здатний поглянути на самого себе. «Чим глибше і досконаліше втілення, тим гостріше чується в ньому завершення смерті і водночас естетична перемога над смертю, боротьба пам'яті зі смертю [...]. Тони реквієму звучать протягом усього життєвого шляху втіленого героя [16, с. 122-123]». І хоч міркування Бахтіна стосуються всієї літератури, проте у відношенні до творчості Буйди, де «боротьба пам'яті зі смертю» – це одна з ключових ідей, вони особливо придатні. І справді, персонажі, нещасне

(самотнє, буденне, вульгарне, безглузде, провінційне) життя яких «лише сон», здатні по-справжньому відбутися лише в реквіємі, тобто творчості автора, владного зібрати окремі моменти в єдине ціле і увіковічити образи «всіх, хто пропливає» в Слові. Отож те, що за життя здавалося марним і нереалізованим, завдяки творчій пам'яті митця набуває певного смислу і стає історією, яка вже не завершується зі смертю героя, але живе вічно.

В оповіданнях Буйди немало й інших персонажів, які одночасно належать світові живих (тимчасових) і світові мертвих (вічних). Не відомо звідки прибулий Петро, котрий стає чоловіком Каті Одиночки, за свідченням лікаря Шеберстова, помер за рік до того, як його знайдено вбитим («Китай»). Футбольний суддя На Ім'я Лев «помер раніше смерті», але продовжував жити невпізнаним, працюючи перукарем і відвідуючи власну могилу («На Ім'я Лев»). Олексій Олексійович Бутурлін – людина, за словами Лізиної матері, ні хороша, ні погана, а «інша», а за власним визначенням, «шагающая тень, мыслящий призрак [36, с. 493]» – воює з потойбічним чудовиськом, яке постійно його переслідує, і зрештою чоловік безслідно зникає під льодом, аби продовжити свою боротьбу («Кривій качці помилювання немає»). Старенька Стефанія бачить янголів через щілину в дощатому сараї, і чим більше – тим ближча її смерть («Все більше янголів») тощо. Мало не всі персонажі Ю. Буйди в чомусь «нетутешні». Зовні вони живуть, як і тисячі мешканців інших провінційних містечок і селищ: сходяться і розходяться, одружуються, народжують дітей, ховають своїх покійників, ходять на роботу, обідають у Червоній або Білій їдальні, пліткують, обговорюють Сталіна, вірять усіляким забобонам, пиячать, б'ються, відвідують бібліотеку, громадську лазню та «спільних» жінок, варять самогон з курячого посліду і крадуть книги на макулатурній фабриці. Але разом з тим кожен носить у собі якусь таємницю, кожен по-своєму, хоч часто і невдало, намагається подолати «тутешню» буденність і вирватися в якесь омріяне «туди», адже, як сказав герой оповідання «Голубка» Ілля Ілліч Голубєв, «в этом городке можно только готовиться к жизни, но не жить и не умирать [36, с. 469]». Так, Петро

розповідає маленькій Сонечці про дивовижний Китай, у якому мешкають крилаті люди («Китай»), Машенька Фурялінна-Фляйсс настільки мріє побачити Крим, що навіть її серце має форму цього півострова («У кішки дев'ять смертей»), а Вітька Фашист покидає містечко на повітряній кулі («Вітька Фашист»). Однак фізичні втеча (мандрівка, пошук) насправді часто виявляються зовсім не тим, до чого прагнуть люди. Недарма мудра баба Буяниха, спостерігаючи за приготуваннями Вітьки до відльоту, прорікає: «Всем хочется улететь в страну Хорошая Жизнь [...]. А прилетишь, осмотришься и поймешь, что страна-то – Другая Жизнь всего-то [36, с. 267]». Інша річ – персонажі, які шукають нового і прекрасного не в зримому світі. Вони носять дива і виховують красу всередині себе, незважаючи на те що їхній зовнішній вигляд часто буває непривабливим та позначеним фізичними вадами, а поведінка в очах інших людей – грубою та неадекватною. Місцева замазура Ліза Столетова, «невзрачная девушка в стареньком ситцевом платье [36, с. 56]», раптом виявляється попелюшкою, єдиною кому вдається взути прекрасні порцелянові черевички («Порцелянові ноги»). Безногий Степан щоранку таємно допомагає сонцеві підійматися на небосхил, аж поки не надривається від цієї важкої праці і його серце не зупиняється («Стьопа Марат»). Шкільна прибиральниця Анна Свинцєрєва, «чорно-коричневая» «Свинцовая баба», «Фобос и Деймос нашей школы», вечорами, коли учні та вчителі розходяться по домівках і не можуть її бачити, танцює балет на видраєному до блиску паркеті («Свинцева Анна»). Родіон Іванович, якого всі вважають божевільним, клеїть паперові коробочки зі схованим всередині словом «добро» і продає за гроші або за «дякую», таким чином нагадуючи людям про саму необхідність добра («Продавець добра»). «Увалень и недотепа» Хіміч, над яким завжди насміхаються через його повільність і прозивають людиною у футлярі, насправді ніколи не поспішає не через страх чи нерішучість, а тому що в будь-якій ситуації намагається передбачити всі можливі наслідки і таким чином «хоть как-то упорядочить мир и обезопасить себя и близких [36, с. 459]» («Хіміч»).

Старенька Катерина Іванівна Момотова, яку за те, що вона долає цілі кілометри в пошуках порожніх пляшок, прозивають Синдбадом Мореплавцем, не одне десятиліття від руки переписує вірш Пушкіна «Я вас любил...» – всього вісімнадцять тисяч двісті п'ятдесят два рази. Кожен списаний листок приурочений певній важливій події в житті країни чи близьких жінці людей і означає, що все змінюється і минає, вічна лише справжня поезія («Синдбад Морехід»). Олексій Бутурлін має протезну ногу, але вміє літати і по-справжньому кохати («Кривій качці помилування немає»).

Однак, попри таку яскраву образну палітру, в основі «Усіх, хто пропливає» – не герої, події чи описи; перш за все, це книга про художника, який її створив, про його самовизначення, творче становлення і безмежну владу над світом, який йому належить. Саме тому персонажі оповідань видаються людьми не самодостатніми в тому смислі, що вони навмисне виставлені автором як ролі в написаному ним і продуманому до подробиць сценарії. Складається враження, що мешканці Знам'янська весь час на очах у глядача, неначе герої на театральній сцені; в них немає нічого приватного, оскільки провінційний спосіб життя змушує виставляти все напоказ. До того ж, неначе в театрі, людей часто супроводжують одні й ті ж невибагливі декорації (Червона їдальня, центральна площа з пам'ятником Генералісимуму, берег річки Преголі, вулиця Сімка, цвинтар, паперова фабрика тощо) і строго визначений акторський інвентар (дід Муханов незмінно курить набиту грузинським чаєм ядовиту цигарку; при Кольці Урблюдові весь час мусить бути балалайка; сестри Миленька і Малесенька постійно носять за собою собачку Мордашку; «міський божевільний» Віта Маленька Голівка завжди на мопеді; стару Три Кішки, куди б вона не йшла, супроводжують котячі тіні; Ванда Банда ніколи не знімає з лівої ноги грубого черевика і т. д.).

Автор-режисер, власне, і створив свій Знам'янськ, аби заявити про себе самого. Він не лише починає книгу оповіданням про себе, вставляє в неї

оповідання чи окремі уривки про себе і завершує її оповіданням про себе; його присутність відчувається і в тих творах, де спосіб нарації кардинально відмінний від характерного для більшості текстів, і навіть у тих, де оповідь формально переходить у безособову розповідь. Як уже зазначено вище, основний спосіб конструювання авторської маски в «Усіх, то пропливає» – це введення до тексту експліцитно вираженого автора-персонажа, який маніпулює всіма іншими героями, однак його образ у різних оповіданнях доволі неоднорідний, а часто взагалі формально не виражений. Стратегія авторської саморепрезентації нерідко змінюється як у мовленнєвому, так і в змістовому плані. Внутрішньотекстовий автор то змушує свого потенційного читача повірити у свою тотожність з реальним Юрієм Буйдою, маніпулюючи подробицями із життя письменника (згадки про його малу батьківщину, родину та знайомих, шкільні роки, навчання в університеті, роботу в районній газеті тощо), а то, навпаки, максимально віддаляється від біографічної вивіреності (перекручує реальні факти та змінює форми наратора: автор-персонаж – автор-наратор – герой-наратор – наратор, який не є персонажем, – автобіографічний персонаж).

Внутрішньотекстовий автор наділений роздвоєною свідомістю: з одного боку, це переживання себе колишнього (дитинство і юність), допитливого мрійника і фантазера, з другого – свідомість дорослого, здатного відтворити, переосмислити і прокоментувати як власне минуле, так і минуле свого містечка («Прусська наречена», «Сині губи», «Продавець добра», «Ідеал...», «Нсцдтчндсі», «Буйда» та ін.). Автор-персонаж позиціонує себе як письменника, перу якого належить представлена книга, але, попри численні біографічні паралелі, насправді він такий же об'єкт творчості «позаприсутнього» автора-творця, як і решта персонажів «Усіх, хто пропливає». Цей автор-персонаж може проявляти себе по-різному: як учасник або очевидець описаних ним же подій («Дерево смерті», «Сімдесят три секунди»); як знайомий героя оповідання, котрий і розповів йому історію про себе або своїх близьких («Живемо всього двічі», «Войново»); у

відступах, художніх обрамленнях, (авто)коментарях, спогадах і міркуваннях з приводу написання конкретного твору та його зв'язку із життям («Рудий і Руда», «Про ріки, дерева і зорі», «Старий Чер»); через пряме втручання в розв'язку сюжету («Сімка»); маркуючи свою присутність присвійними та особовими займенниками: «наше містечко», «наш двір», «мій батько», «ми», «я», «мені», «нам» тощо. Проте ті ж самі займенники часто виступають засобом авторської гри, розмиваючи межу між автором-персонажем, близьким йому автором-наратором, наратором-персонажем та наратором, який не є персонажем. Так, користуючись схильністю читача до ототожнення внутрішньотекстового автора з біографічним, автор-творець розігрує його, непомітно відходячи від заданої в «Прусській нареченій» установки на таке уподібнення. Він навмисно вводить до тексту деталі, не відповідні біографії реального письменника, однак не змінюючи самої манери оповіді, через що ці невідповідності можуть залишитися непоміченими. Так, скажімо, наратор оповідання «Відпочинок на шляху до Індії» – очевидець і учасник химерних подій, пов'язаних з прибуттям до містечка пароплава «Генералісимум» у 1952 році, тоді як Буйда народився лише в 1954-му. Так само письменник не міг спостерігати за місцевим Берією, який прийшов до села невдовзі після смерті справжнього Лаврентія Павловича («Сьомий пагорб»), а також за похованням пам'ятника Сталіну, яке відбулося через три роки після звістки про кончину радянського вождя («Чорт і аптекар»). Отож фрази на зразок: «До сих пор помню, как капитан [...] показывал нам корабль [36, с. 13]», «Наши попытки извлечь их тела оказались безрезультатными [36, с. 21]», «Из Белой столовой мы перебрались в Красную [36, с. 76]» – звучать доволі неоднозначно. Вони можуть свідчити і про підкреслену відмінність автора-персонажа від свого прототипу, і про зміну наратора в деяких оповіданнях, і про дитячі фантазії малого Буйди, відтворені Буйдою-дорослим, і про вживання займенників «ми», «наш» і т. д. в значенні «мешканці містечка» – важко знайти єдину відповідь. До того ж стиль оповіді в окремих творах настільки неоднорідний, що стає незрозумілим, хто в них говорить: лише

автор-персонаж, інший наратор, а чи вони змінюють один одного. Приміром, оповідання «Колька Урблюд» обрамлене сценою поминок Кольки, про що свідчать заклики пройти за стіл і пом'янути душу покійного: «Помянем братцы, помянем же Кольку Урблюда!.. [...] Ну, по рюмашке! Упокой, господи, беспокойную его душу! А теперь — солёный огурчик, нет, нет, не так, Колька любил сперва облизать огурчик с причкомом — ах, смак! [36, с. 536]» Такий розмовний стиль мови відповідає швидше комусь із товаришів чи родичів покійного, а не письменнику, яким позиціонує себе внутрішньотекстовий автор і якому видається логічним приписати виклад самої історії життя та смерті персонажа оповідання. Зі схожою наративною грою зустрічаємося і в інших текстах, зокрема таких, як «Сьомий пагорб» та «Чорт і аптекар». І лише в одному оповіданні, «Помста», присутність відмінного наратора очевидна: це впливає не лише з розмовного стилю мовлення («Уже темно, страшно – я же малый был. А она все идет и идет [...]. Я похныкивать стал: куда, мол, тащимся на ночь глядя? Устал. Она молчит. И я замолчал: хоть и устал, а что сделаешь? [36, с. 252]»), а й із самого сюжету, який не має нічого спільного з біографією Ю. Буйди (мати малолітнього героя мстить за вбивство свого чоловіка, хлопчикового вітчима, і божеволіє від цього; дитину забирає до себе сусід дід Колька). Тут доречно говорити саме про маску фіктивного наратора. У решті творів, де мовлення автора-персонажа і персонажа-наратора часто взаємозамінюється, будь-яка однозначність взагалі неможлива.

Як бачимо, попри те що кожен автор є стилістично і тематично оригінальним та використовує власні прийоми в побудові своєї маски, між ними досить немало і спільного:

– хронотопічні особливості обох книжок повертають авторів-персонажів у їхнє минуле: одного в студентські роки в Херсонському морському училищі, другого – переважно в рідне містечко часів його дитинства. Саме тому в текстах часто з'являються ностальгічні настрої, а

свідомість внутрішньотекстового автора розпадається на, умовно кажучи, дитячу і дорослу; також використано безліч біографічних паралелей, а в оповіданнях Буйди прямо називається навіть саме ім'я автора-персонажа;

– кожен з авторів-персонажів має історію про власне творче становлення і задум написати свою книгу: в Санченка вона розвинута в жартівливо-ігровому плані, в Буйди переважають філософські і навіть містичні пояснення;

– краще зрозуміти механізми авторських масок допомагає погляд на цілісну композицію книг, тоді як враження від прочитаних окремих творів без простеження взаємозв'язків та перегуків значно бідніше, хоча тексти можуть цілком сприйматися як незалежні від інших; у Буйди велике значення мають так звані замість перед- та післямови і кочування персонажів з тексту в текст, у Санченка окрім спільних героїв важливими є графічна стилізація книги під підручник, ілюстрації до неї, паратексти і словники для «філологів» і «матросів»;

– тексти обох письменників насичені різноманітними алюзіями: в Санченка переважно на рівні цитат, імен, образів і сюжетних колізій, у Буйди, окрім явного цитування та легко вгадуваного в образах персонажів пародіювання, безліч прихованих перегуків з різноманітними літературними та філософськими текстами; без виявлення (інтерпретації) підтекстів та інтертекстуальних відсилань неможливий адекватний аналіз ідейно-сміслового навантаження авторської маски;

– внутрішньотекстові автори вдаються до відкритого маніпулювання: Буйда-персонаж постійно підкреслює свою владу над текстом і персонажами, яка символічно проявляється в праві поставити крапку там, де забажає творець тексту. Фіктивний автор у книзі Санченка часто розігрує читача, нібито помилково водячи його то містом, то територією училища, то казармами, а згодом жартівливо вибачається за свою «затурканість» та «неуважність». Обидва автори-персонажі здатні виступати в ролі своєрідних

deus ex machine (або, навпаки, трикстерів), втручаючись таким чином у вже задану логіку тексту;

– автор-персонаж має цілу систему двійників: у Буйди – це насамперед баба Буяниха та Жопсик, а в певному смислі решта героїв оповідань, у творах Санченка – образи курсантів Гоголя та Котляревського;

– зрештою, досить важливе значення має критичний погляд на суспільну ідеологію часів, зображених у малій прозі письменників, а саме на культурне та побутове життя Радянського Союзу повоєнних десятиліть (Ю. Буйда) і 80-х рр. ХХ ст. (А. Санченко). Аналіз оціночних суджень, пародійних образів, символів та філософських міркувань із цього приводу розглянуто вище.

Загалом у підсумку міркувань щодо авторських масок у малій прозі Ю. Буйди та А. Санченка варто зазначити, що перша представляє насамперед авторський міф про письменника Буйду, в якому переплетена реальна біографія з фантасмагорією вигаданих сюжетів, насиченою інтертекстуальністю та лірико-філософськими роздумами про життя, смерть, історію і творчість. Що ж до другої маски, то тут головне завдання – філологічна гра, пов'язана з дещо самопародійною спробою вписати колишнього моряка не лише в сучасний літпроцес, а й в ширший контекст історії української літератури. Отож, і про «Нариси бурси», і про «Усіх, хто пропливає» можна сказати, що це персональні творчі варіанти історії своїх авторів.

Завершуючи великий розділ про основні наративні типи авторського маскування, варто зазначити, що в найширшому розумінні маски автора, відповідно до якого не буває жодного художнього твору, в якому б його творець не використовував певної маски, – навіть безособова розповідь може вважатися таким випадком маскування, коли автор зображає свою відсутність, а отже, приховується (маскується) за, здавалося б, безликою нарацією. Таким чином, окрім випадків коли автор-творець моделює три

розглянуті вище ситуації («"я" як "не я"», тобто маска фіктивного наратора; ігрова підміна себе автором біографічним, тобто автобіографічна маска; створення персоналізованого двійника, тобто маска автора-персонажа), доречно говорити і про своєрідну маску відсутності внутрішньотекстового автора, виявити яку можна шляхом аналізу стилістичних, емоційних, оціночних та інших проявів наративу.

### Висновки до третього розділу

Основними наративними типами авторської маски в українській та російській літературі є: маска фіктивного наратора (маска наратора, яка твориться на основі мовностилістичних прийомів, які демонструють світоглядну, соціальну, вікову та іншу нетотожність автора-творця і автора фіктивного), автобіографічна маска (маска, побудована на художньому обігранні фактів з реального життя біографічного автора) і введення до тексту автора-персонажа (випадок, коли внутрішньотекстовий автор позиціонується одночасно як творець певного тексту і як його персонаж).

За першого типу маскування, проаналізованого на матеріалі Василя Портяка та Марусі Клімової, для відмежування від власних текстів, їхні «реальні» автори обирають відповідні маски: маску щирого християнина і носія кращих українських народних традицій в одному випадку і, навпаки, маску грубого моряка-циніка з атрофованим розумінням моралі та людяності – в другому. Однак основний прийом реалізації обох образів один і той самий – використання так званої мовної (а точніше – мовностилістичної) маски, яка й проявляється введенням до тексту специфічного наратора з характерним для його середовища мовленням, світоглядом і способом викладу подій.

Специфіка авторської маски «автобіографічного» типу (Сергій Жадан, Ілля Кочергін) полягає в тому, що автор відповідних текстів намагається викликати в читача ілюзію ідентичності автора реального (біографічного) і героя, наділяючи твір такими деталями з реального життя письменника, як

його ім'я, риси характеру, ідеологічні та естетичні переконання, пов'язані з ним події та факти, люди з найближчого оточення тощо. Ефектом від такої гри в справжнє життя стає те, що читач вірить у реальність зображеної дійсності і мимоволі починає ототожнювати героя і автора.

І нарешті, маска як фіктивний автор, що є одночасно і творцем конкретного тексту, і його персонажем, нерідко причетним як до вигадування подій, так і до їх нібито спонтанного розвитку. Такий автор-персонаж може безпосередньо комунікувати як з іншими персонажами, так і з самим читачем, іронізувати над собою і «своїм» текстом, накидати спосіб його тлумачення, епатувати, заплутувати різноманітними суперечностями, контрастами і багатозначністю, розігрувати оригінальний авторський міф або, навпаки, вдавати наївності і простакуватість, водночас поєднувати риси генія і блазня, розпадатися на безліч alter-ego, несподівано з'являтися і зникати, зрештою робити все, аби змусити читача (інтерпретатора) повірити у власну оригінальність. Прикладами такої авторської маски можна назвати малу прозу Антона Санченка і Юрія Буйди.

Всі можливі варіанти маски автора не вкладаються в окреслені типи, на що є низка об'єктивних причин. По-перше, названі різновиди часто зміщуються в межах одного твору (збірки чи циклу творів), особливо якщо враховувати те, що формування будь-якої маски неминуче вимагає вибору нарративної стратегії. До того ж, як це видно на прикладі творчості А. Санченка та Ю. Буйди, образ автора-персонажа може вибудовуватися і на обігранні біографічних паралелей.

По-друге, творча індивідуальність будь-якого автора, навіть попри використання ненових прийомів, стає джерелом неповторних авторських масок, які не піддаються певній однозначній систематизації.

По-третє, розмаїта палітра постмодерністських художніх засобів (цитатність, використання алюзій / автоалюзій та ремінісценцій, іронія, пародіювання, пастиш, колажування, мовностилістичні ігри, жанрова деконструкція тощо) вже самі по собі можуть лягати в основу оригінальних

авторських масок завдяки суб'єктивності, оригінальності і двоплановості, яку вони привносять до тексту.

## ВИСНОВКИ

Кожна із сучасних гуманітарних наук має власний погляд на явища маски та маскування. Однак різні специфічні підходи до їх тлумачення: філософський, психоаналітичний (архетипний), структурно-антропологічний, семіотичний, концептуальний (лінгвістичний), літературознавчий та інші – поєднані спільним розумінням маски як засобу перевтілення обличчя (людини, предмета, явища) в якісно новий образ. При цьому маска часто проявляється не лише як конкретний предмет чи атрибут, вона може означати метафору, символ, ідею, знак, зрештою, будь-який художній образ. Тут доцільно говорити і про авторську маску, яка є способом «вживання» «реального» автора у фіктивну дійсність усередині твору.

З другого боку, маска автора термінологічно пов'язана з поняттям автора, від способу розуміння якого значною мірою залежить тлумачення і самої маски. Так, ідеї деконструктивістів про «смерть суб'єкта», децентрацію структури та «смерть автора» зумовили погляд на авторську маску як на симулякр, за яким немає реального обличчя. Таким чином, у західній науці виробився вузький підхід до означення маски через образ автора-персонажа, представленого переважно іронічним, автопародійним та ігровим модусами. Згідно з таким поясненням функціонування маски автора, цей феномен характерний лише для постмодерністських творів і служить засобом уникнення комунікативного провалу в умовах оповідного хаосу, спричиненого втратою автором ролі джерела будь-яких текстових смислів.

Однак для порівняльного аналізу малої прози в сучасних українській та російських літературах придатнішим виявився спосіб пояснення маски, заснований на традиційному визнанні важливості художнього замислу суб'єкта творчості, який свідомо обирає форми представлення себе в тексті. Отож, опираючись на міркування М. Бахтіна про «первинного» і «вторинного» автора, В. Виноградова про мовні маски, Б. Кормана про «концептованого» автора і суб'єкти мовлення (свідомості), а також на

нарративні методики аналізу способів вираження адресата художнього мовлення, доречно говорити про значно ширше розуміння маски. Відповідно до нього, авторська маска – явище, характерне для літератури будь-якого історичного періоду і художнього стилю. І це не лише образ автора-персонажа, але й інші обрані автором-творцем форми саморепрезентації в художньому творі, а саме: внутрішньотекстовий образ автора, наратор (розповідач / оповідач), автобіографічний персонаж, система двійників автора тощо. В аспекті маски автора загальна схема маскування (лице – маска – образ) реалізується як тріада: автор-творець – авторська маска (фіктивний автор, наратор) – образ абстрактного автора, реконструйований інтерпретатором тексту.

Як багатоаспектне і різноманітне у своїх проявах явище, авторська маска вимагає комплексного дослідження, яке поєднує в собі методологічні здобутки поетики і стилістики, наратології, генології, теорії комунікації, інтертекстуального підходу, рецептивної естетики, семіотики, психології творчості тощо.

Зіставлення авторських масок виявилось доволі продуктивним підходом у порівняльному вивченні художнього матеріалу обраних літератур, оскільки на його основі можна зробити вірогідні висновки про національні варіанти сучасного словесного мистецтва в аспекті з'ясування оригінальних та типових способів взаємодії між автором, текстом і читачем. Особливості національної історії, культури, естетики, моралі, націєтворчої міфології, ментальності, самосвідомості, міжнародної комунікації – все це певним чином відобразилося на формуванні та характері національних варіантів найновішої літератури загалом і на специфіці авторської маски зокрема. Саме тому порівняльне вивчення поетики авторських масок дає змогу простежити суспільно-типологічні схожості, літературно-типологічні спільності та психологічно-типологічні подібності (за Д. Дюришиним) між окремими національними літературами, а також значно допомогти в пошуку

відповіді на не менш важливе питання: в чому полягає самотність цих літератур?

Авторська маска як внутрішньотекстовий образ автора, або суб'єктивована проекція творця в художньому творі, з одного боку, характеризується ідіостилістичними особливостями та творчим замислом кожного окремого митця, а з другого – все ж таки, безумовно, має і спільні для різних авторів формальні ознаки, на основі яких можна вирізнити певні типові моделі вираження маски автора.

Стійкий інтерес дослідників до теми авторської маски, з одного боку, і багатий художній матеріал, який пропонує сучасна українська та російська мала проза, з другого, спонукають робити певні кроки для вирішення проблеми укладення типології масок автора. Аналіз низки оповідань, новел та нарисів, написаних у період від початку 90-х до сьогодення, дає змогу виокремити такі варіації авторських масок: *стилізаційні* маски, які мають у своїй основі переосмислені та обіграні на різних рівнях претексти і дискурси; *образно-емоційні* маски, в які закладено певну комунікативну стратегію (тип поведінки) автора всередині тексту; *іконічні* маски, побудовані на використанні конкретних образів; *наративні* маски, базовані на способі суб'єктного вираження внутрішньотекстового автора.

Зіставлення різних типів масок у двох літературах показало, що іконічні (маска феміністки-інтелектуалки в розглянутому творі О. Забужко, маска трагічно закоханого у В. Пелевіна, маска пліткарки в Л. Петрушевської, маска бабія-дотепника в Ю. Винничука, маска емігранта у В. Діброви, маска заробітчанина в О. Снегірьова, маска незрячого в Д. Гуцка, маска морського вовка – мізантропа в Марусі Клімової, маска дяка-людинолюба у В. Портяка) та образно-емоційні (відвертість, блазнювання, юродство, іронічність тощо) маски насамперед демонструють *індивідуально-авторські особливості* маскування. Стилізаційні маски, які виокремлюються, наприклад, в «Інструкторі з тенісу» О. Забужко та «Ніці» В. Пелевіна, – не лише доказ неповторної віртуозності авторських перевтілень, а й досить

яскравий матеріал для спостереження над *відмінностями* в різних літературах, зокрема над особливостями використання інтертекстуальних засобів та стилізаційних можливостей для формування масок автора. Наративний підхід до аналізу авторських масок, окрім індивідуальних та національних ознак, найкраще виявляє *схожі* формальні прийоми творення внутрішньотекстового образу автора.

Як в українській, так і в російській літературах на матеріалі малої прози формально можна виділити три основні наративні типи авторського маскування: **маска фіктивного наратора** (формується на основі мовностилістичних прийомів конструювання образу специфічного, часто колоритного чи маргінального, наратора), **автобіографічна маска** (створиться за допомогою автобіографічних паралелей з біографічним автором) і **введення до тексту автора-персонажа** (автор у художньому світі твору позиціонує себе не просто, та й не обов'язково, як відповідний письменник, а саме як творець конкретного тексту, персонажем якого він наразі і виступає).

Специфіка маски першого типу висвітлена в інтерпретації творів Василя Портяка («Гуцульський рік...») та Марусі Клімової («Морські оповідання»). Автобіографічна маска ілюстрована аналізом циклу оповідань Сергія Жадана «Біг Мак» та рядом текстів Іллі Кочергіна. Яскраві образи автора-персонажа представлені в «Нарисах бурси» Антона Санченка» та в «Усіх, хто пропливає» Юрія Буйди. Класифікацію авторських масок на основі розрізнення формальних способів суб'єктного вираження внутрішньотекстового автора можна використовувати як універсальний ключ для аналізу будь-якого тексту в аспекті авторського маскування.

Якщо ж детальніше говорити про спільне і відмінне у творенні масок автора у двох літературах, то насамперед варто зазначити, що найпоширеніші прийоми: вибір відповідної наративної стратегії та типу авторської емоційності, стилізація, інтертекстуальність, обігрування біографічних паралелей, поява серед персонажів твору двійників автора, епатаж та пародія,

абсурдизація, інфантилізація, використання підтекстів, продумане компонування прозових збірок (післямови, передмови, спосіб розміщення текстів, явні та приховані перегуки між ними) – використовуються і українськими, і російськими авторами. Поєднує обидві літератури також закладене в масках яскраво виражене прагнення до деструкції соцреалістичних штампів та іронічно-пародійне обігрування радянського минулого (твори С. Жадана, Ю. Винничука, А. Санченка, Марусі Клімової, Ю. Буйди, І. Яркевича тощо).

Для творення авторських масок велике значення має і те, що в обох досліджуваних літературах досить помітна тенденція до розмивання жанрових меж. Вона проявляється в об'єднанні новел, оповідань, нарисів у ширші структури, які можна трактувати не просто як класичні збірки творів, а саме як книги чи цикли новел (оповідань), поєднані спільним оповідачем, персонажем (персонажами), тематикою, хронотопом, елементами композиції (передмови, післямови, авторські відступи) тощо, і навіть як романи в новелах (оповіданнях).

Серед найяскравіших прикладів постають «Прусська наречена», «Трутизна і мед», «Жунглі» Ю. Буйди, «Морські оповідання» Марусі Клімової, «Цукровий Кремль» В. Сорокіна, «М'ясо снігура (гептамерон)» Д. Ліпскерова, «Біг Мак» С. Жадана, «Нариси бурси» А. Санченка, «Чайні замальовки» В. Діброви, «Груші в тісті» Ю. Винничука та багато інших. Критики постійно дискутують з приводу «Прусської нареченої» Ю. Буйди, називаючи її то збіркою оповідань, то книгою оповідань, а то й романом. У «Чайних замальовках» В. Діброви, в анотації до яких зауважено, що це двадцять історій про зовсім різних людей з різними долями, насправді досить багато перегуків не лише між самими оповіданнями, а й з біографією самого Володимира Діброви. Автобіографічні «Нариси бурси» Антона Санченка можна одночасно сприймати як збірку окремих оповідань та нарисів і як цілісну повість. Розкидані в різній періодиці оповідання Іллі Кочергіна містять безліч перегуків та авторемінісценцій. Такі перехідні явища в

динаміці літературних жанрів разом з тяжінням літератури до автобіографізму в текстах свідчать про авторську гру цілим набором масок (наративне маскування, «передача голосів» різним нараторам, поява двійників автора серед персонажів, розщеплення автора на безліч alter ego, видиме втручання автора-персонажа в розвиток сюжету тощо), адже основний фактор структурно-сміслового поєднання на перший погляд не пов'язаних текстів – це образ внутрішньотекстового автора в його різноманітних проявах (оповідач історій, свідок подій, їх учасник, автор-персонаж тощо).

Внутрішньотекстовий автор може бути не тільки експліцитно вираженим у тексті, але й вдаватися до відкритого маніпулювання художньою дійсністю. В «Усіх, хто пропливає» Ю. Буйди Буйда-персонаж постійно підкреслює свою владу над текстом і рештою персонажів, яка символічно проявляється в праві поставити крапку там, де забажає творець тексту. Фіктивний автор у «Нарисах бурси» А. Санченка часто розігрує читача, нібито помилково водячи його то містом, то територією училища, то казармами, а згодом жартівливо вибачається за свою «затурканість» та «неуважність». Обидва автори-персонажі здатні виступати в ролі своєрідних *deus ex machine*, втручаючись таким чином в уже задану текстову логіку.

Окрім самого автора-персонажа, у творах часто з'являються його двійники. У Буйди – це насамперед баба Буяниха та Жопсик, а в певному смислі решта героїв оповідань, у творах Санченка – образи курсантів Гоголя та Котляревського.

Для створення авторських масок сучасні автори доволі часто вдаються до інтертекстуальних прийомів (алюзії, пародія, стилізація, пастиш) та ведуть явний або прихований діалог з модерністами та іншими літературними попередниками. Однак якщо російські письменники іронізують, заперечують або переграють класику на рівні конкретних текстів, образів, сюжетів та стильових особливостей (В. Пелевін, В. П'єцух), то українські митці зосереджуються на рівні поетики, ідей та типів героя, характерних для

певних літературних та соціокультурних дискурсів, причому часто це або неонародництво (як у творах В. Портяка), або підкреслене неомодерністське естетство (О. Забужко). Без виявлення та інтерпретації інтертекстуальних відсилань до різноманітних літературних, філософських, історичних та інших текстів неможливий адекватний аналіз ідейно-сміслового навантаження авторської маски.

На специфіці масок у національних літературах значною мірою позначилося колоніальне (імперське) минуле. Так, самосвідомість внутрішньотекстових авторів в українській малій прозі часто позначена відбитком комплексу меншовартості, який проявляється в постійному прагненні довести свою повноцінність (національну, мовну, статеву, гендерну, творчу, інтелектуальну, матеріальну) або, навпаки, в маргіналізації особистості (маски пияки, блазня, носія суржику, емігранта, який мусить пристосовуватися до реалій та менталітету чужої країни). Наратори українських оповідань та новел зазвичай більш пасіонарні та активні, вони діють, рухаються, мандрують, за щось борються, хоч і не завжди успішно і продуктивно.

Що ж до внутрішньотекстових авторів у російських творах, то відсутність проблеми національного самоствердження сформувала дещо інший тип масок, позбавлений зайвої пасіонарності та динаміки. Тут найчастіше зображені пасивні спостерігачі, які вдаються до споглядання світу зовнішнього і світу всередині себе. Навіть у найепатажніших текстах, де часто профануються традиційні російські цінності і класична література (наприклад, оповідання Марусі Клімової та І. Яркевича), розповідачі схильні більше спостерігати, критикувати, висміювати, пародіювати класику, культуру, традиції, національний менталітет, владу, аніж вдаватися до реального (дієвого) протесту.

Зрештою, обираючи різноманітні маски, українські автори, свідомо чи несвідомо, більше акцентують на проблемі особистості в постколоніальному світі, нерідко маргінальної, яка часто проектується на проблеми національні.

Російські автори частіше спостерігають саму дійсність і її вплив на особистість. Саме тому для української літератури характерніше бланнювання як спосіб приховати певні психологічні комплекси і отримати право свободи слова, а для російської – юродство як викриття недосконалості навколишнього світу.

Загалом же ретельне дослідження особливостей авторської маски в українській та російській малій прозі підтверджує нині популярну і досить помірковану, щоб її прийняли більшість сучасних дослідників, думку, що авторська маска у двох східнослов'янських літературах характеризується посиленням авторським началом і не сприймається як конструкт, поява якого спричинена «зникненням» автора. Навпаки, вибір маски (стилізаційної, образно-емоційної, іконічної чи наративної) для розглянутих вище та багатьох інших авторів є стратегією свідомою, зумисне націленою на гру з читачем.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашева М. Частное время литературы: год 1999 [электронный ресурс] / Марина Абашева // Дружба народов. – 2000. – №1. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/1/abash.html>.
2. Аверинцев С. Автор и авторитет / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / [ответст. ред. П. А. Гринцер]. – М. : Наследие, 1994. – С. 105– 125.
3. Автор и текст: сборник статей / [Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида]. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. – Вып. 2. – 472 с.
4. Агеев А. Черная бабочка сновидений [электронный ресурс] / Александр Агеев // Знамя. – 1999. – №7. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/7/ageev.html>.
5. Агеева В. Покоління Жадана: примарне минуле, ворожий простір сучасності [Електронний ресурс] / Віра Агеева. – Режим доступу: [http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/45000/Pokolinna\\_Zhadana\\_prymarne\\_mynule\\_vorozhyj\\_prostir\\_suchasnosti](http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/45000/Pokolinna_Zhadana_prymarne_mynule_vorozhyj_prostir_suchasnosti).
6. Андрусів С. Модернізм / постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох / С. Андрусів // Світовид. – 1997. – №1–2. – С. 113–116.
7. Андрухович С. Люба // Жінки їхніх чоловіків / Софія Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 160 с.
8. Анкудинов К. Праздники и будни. Журналы недели: «Октябрь». 2006. №5, №6 [электронный ресурс] / Кирилл Анкудинов // Взгляд. Деловая газета. – 17 августа 2006. – Режим доступа: <http://vzglyad.ru/culture/2006/8/17/45619.html>.
9. Антология современного рассказа, или Истории конца века / [сост. А. Михайлов]. – М. : Олимп, АСТ, 2001. – 448 с.

10. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. Марії Зубрицької]. – [2-е вид., доповнене]. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
11. Аристотель. Поэтика // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск : Литература, 1998. – С. 1064– 1112.
12. Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 50–58.
13. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі; [пер. з англ. Ольги Погинайко]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
14. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт; [пер. с франц.]. – М., 1994. – С. 384– 391.
15. Басинский П. Возвращение. Полемические заметки о реализме и модернизме [электронный ресурс] / Павел Басинский // Новый мир. – 1993. – №11. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1993/11/basin.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/11/basin.html).
16. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин / [Сост. С. Г. Бочаров]. – М. : Искусство, 1986. – С. 9–191.
17. Бахтин М. М. Из записей 1970 – 1971 годов // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин / [Сост. С. Г. Бочаров]. – М. : Искусство, 1986. – С. 355–380.
18. Бахтин М. М. Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин / [Сост. С. Г. Бочаров]. – М. : Искусство, 1986. – С. 7-8.
19. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Собрание сочинений в семи томах / М.М. Бахтин. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т.4 (2). – С. 8–508.
20. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234– 407.

21. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 6– 71.
22. Бедзир Н. П. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте : [монография] / Н. П. Бедзир. – Ужгород : «Видавництво Олександри Гаркуші», 2007. – 472 с.
23. Бедзір Н. П. Російська постмодерністська проза у східно- та західнослов'янському літературному контексті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література», 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Н. П. Бедзір. – К., 2008. – 40 с.
24. Беляева Н. Поэтика маски в русском романе: интертекстуальные аспекты / Н. В. Беляева // Русская литература. Исследования: сб. науч. тр. – Киев: Логос, 2004. – Вып. VI. – С. 38– 53.
25. Беневоленская Н. П. «Ника» Виктора Пелевина : [научная монография] / Н. П. Беневоленская. – СПб. : Факультет филологии и искусств Санкт-Петербургского государственного университета, 2009. – 94 с.
26. Беневоленская Н. П. Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика : автореф. дис. на соискание уч. степени д. филोल. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. П. Беневоленская. – СПб., 2010. – 50 с.
27. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / Михаил Берг. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.
28. Библер В. Рождение автора – тема искусства XX века (к статье Ролана Барта «Смерть автора») / Владимир Библер // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 2–3. – С. 7–11.

29. Білоцерківець Н. Література на роздоріжжі / Наталя Білоцерківець // Критика. – 1997. – №1. – С. 28-29.
30. Богданова О. В. Постмодернизм и современный литературный процесс : автореф. дис. на соискание уч. степени д. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. В. Богданова. – СПб., 2003. – 42 с.
31. Большакова А. Ю. Автора теории / А. Ю. Большакова // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / [Науч. ред. Е. А. Цурганова]. – М. : INTRADA, 2004. – С. 23-24.
32. Бондар-Терещенко І. Маруся не отравилась! [Электронный ресурс] / Бондар-Терещенко Ігор. – Дикое поле. – 2005 – №8. – Режим доступа: [http://www.dikoepole.org/numbers\\_journal.php?id\\_txt=390](http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=390).
33. Бонецкая Н. Проблемы методологии анализа образа автора / Бонецкая Н. К. // Методология анализа литературного произведения / [Отв. ред. Ю. Борев]. – М. : Наука, 1988. – С. 60–85.
34. Брандес М. Стилистический анализ / Брандес М. П. – М. : Высшая школа, 1971. – 192 с.
35. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : [підручник] / Василь Будний, Микола Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
36. Буйда Ю. В. Все проплывающие / Юрий Буйда. – М. : Эксмо, 2011. – 704 с.
37. Буйда Ю. В. Прусская невеста / Юрий Буйда. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 320 с.
38. Буйда Ю. Живем всего два раза. Рассказы (Беспричинный человек. Живем всего два раза. Ванда Банда. Старуха Це-це. Яблоко Макса. Буйда) [Электронный ресурс] / Юрий Буйда // Новый мир. – 1998. – №6. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1998/6/buida.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/6/buida.html).
39. Буйда Ю. Рассказы (Продавец добра. Рыжий и Рыжая. Что-то оранжевое. Вита Маленькая Головка) [Электронный ресурс] / Юрий Буйда //

Октябрь. – 1996. – №7. – Режим доступа:  
<http://magazines.russ.ru/october/1996/7/buyda.html>.

40. Буйда Ю. Слишком, чтоб было правдой. Рассказы (Чарли Чаплин. Тема быка, тема льва. Все больше ангелов. Голубка. Миленькая и Масенькая. О реках, деревьях и звездах) [Электронный ресурс] / Юрий Буйда // Новый мир. – 1997. – №5. – Режим доступа:  
[http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1997/5/buyda.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/5/buyda.html).

41. Буйда Ю. Три рассказа (Синдбад Мореход. Казанский вокзал. Пятьдесят два буковых дерева) [Электронный ресурс] / Юрий Буйда // Новый мир. – 1996. – №8. – Режим доступа:  
[http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1996/8/bujda.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/8/bujda.html).

42. Бунин И. А. Легкое дыхание // Избранные сочинения / И. А. Бунин. – М. : Художественная литература, 1984. – С. 261–265.

43. Валгина Н. Авторская модальность. Образ автора // Теория текста : [учебное пособие] / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – С. 59– 68.

44. Васильків О. В. Топологія маски в українській літературі початку ХХ століття (на матеріалі прози Володимира Винниченка та Гео Шкурупія) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Васильків. – Київ, 2012.

45. Васильків О. В. Онтологія «авторської маски» в модерністському наративі Володимира Винниченка і Гео Шкурупія / Олена Васильків // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. – Тернопіль, 2011. – Вип. 33. – С.132– 150.

46. Васильків О. В. Стилізація карнавальних масок у наративі Гео Шкурупія / Олена Васильків // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. – Тернопіль, 2015. – Вип. 42. – С.53– 60.

47. Вечеря на дванадцять персон. Житомирська прозова школа / [упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленко]. – К. : Генеза, 1997. – 536 с.

48. Винничук Ю. Груші в тісті / Юрій Винничук. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 288 с.
49. Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи / Акад. В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – С. 105–211.
50. Виноградов В. В. Стилль «Пикової дами» // Избранные труды о языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – С. 176– 239.
51. Водоп'янова К. М. Функції авторської маски у сказовій оповіді (на матеріалі творів М. С. Лєскова) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Водоп'янова Ксенія Михайлівна. – Донецьк, 2012. – 20 с.
52. Водопьянова К. М. Авторская маска как средство реализации коммуникативной и эстетической задач художественного текста в повестях Н. С. Лескова «Очарованный странник» и «Воительница» / К. М. Водопьянова // Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. – Харьков, 2009. – №4 (41). – С. 89– 93
53. Водопьянова К. М. Авторская маска как художественный образ сказового повествования (на материале повести Н. С. Лескова «Пигмей») / К. М. Водопьянова // Мова і культура : [науковий журнал]. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 13. – Т. IV (140). – С. 86–92.
54. Водопьянова К. М. Эволюция значения и содержания теоретико-литературной категории автора и понятия «авторская маска» в истории литературоведения [Электронный ресурс] / К. М. Водопьянова // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць (Серія «Філологічні науки») / [За ред. В. Б. Будака, М. І. Майстренко]. – Випуск 4.10. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2012. – Режим доступа: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/10.4.10.pdf>

55. Волошин М. А. Лики творчества / Максимилиан Волошин / [ответ. редакторы Б. Ф. Егоров, В. А. Мануйлов]. – Ленинград : Наука, 1989. – 848 с.
56. Время рожать : [антология] / [сост. В. Ерофеев]. – М. : Подкова, Деконт +, 2001. – 312 с.
57. В'язовський Г. А. Самопізнання. Автор і його герої. Перевтілення / В'язовський Г. А. // Автор і авторство у словесній творчості: Зб. наук. праць / [Одеськ. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Філол. фак.; відп. ред. д. філол. наук. проф. Н. М. Шляхова]. – Одеса : Поліграф, 2007. – С. 20–56.
58. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного // Актуальность прекрасного / Х.-Г. Гадамер; [пер. с нем.]. – М. : Искусство, 1991. – С. 266–323.
59. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер; [пер. с нем.] – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
60. Газданов Г. Призрак Александра Вольфа // Собрание сочинений в пяти томах // Гайто Газданов. – М. : Эллис Лак, 2009. – Т. 3. – С. 3–136.
61. Ганиева А. Возрождение концепта «молодые писатели» в нулевые годы [электронный ресурс] / Алиса Ганиева. – Режим доступа: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/ganieva.htm>.
62. Ганиева А. И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе [электронный ресурс] / Алиса Ганиева // Новый мир. – 2007. – №3. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2007/3/ga15.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2007/3/ga15.html).
63. Гарин И. Русская идея в постмодернизме [электронный ресурс] / Игорь Гарин. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2013/02/28/581>.
64. Герасим'юк В. Вісім новел / Василь Герасим'юк // Василь Портяк. У снігах. Новели. – К. : Факт, 2006. – С. 113–118.
65. Гиршман М. О соотносительности категорий: автор и стиль литературного произведения / М. М. Гиршман // Проблема автора в

художественной литературе. — Устинов : Удмуртский гос. ун-т, 1985. — С. 44– 49.

66. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність / Оля Гнатюк; [авториз. пер. з польської]. — К. : Критика, 2005. — 528 с.

67. Голобородько Я. Жінки не без чоловіків (Проза Софії Андрухович) / Ярослав Голобородько // Слово і час. — 2007. — №4. — С. 63– 66.

68. Голобородько Я. Резонансне слово Оксани Забужко в українській прозі / Я. Голобородько // Вісник НАН України. — 2008. — №1. — С. 45– 50.

69. Григорьева Е. А. Дмитрий Быков в ордене «Куртуазных маньеристов» (к проблеме создания авторской маски) [Электронный ресурс] / Григорьева Е. А. // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. — Тольятти, 2012. — №3. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/dmitriy-bykov-v-ordene-kurtuaznyh-manieristov-k-probleme-sozdaniya-avtorskoj-maski>.

70. Гром'як, Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997 – 2007 / Роман Гром'як. — Тернопіль : Джура, 2007. — 368 с.

71. Груздев И. Лицо и маска / И. Груздев // Серапионовы братья: Заграничный альманах. — Берлин, 1922. — С. 203– 237.

72. Гудзенко В. Експресіоністичні первини В. Стефаника у творчості В. Портяка / В. Гудзенко // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. — Вип. 21. — С. 4– 6.

73. Гундорова Т. Карнавал после Чернобыля (топография украинского постмодернизма) / Т. И. Гундорова // Постмодернизм в славянских литературах. Сборник статей : [научное издание]. — М. : Российская академия наук. Институт славяноведения, 2004. — С. 160– 190.

74. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Часопис «Критика», 2005. – 264 с.
75. Гуцко Д. Высоконравственная затея [Электронный ресурс] / Денис Гуцко // Вопросы литературы. – 2007. – №4. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/gu15.html>.
76. Гуцко Д. Осенний человек [электронный ресурс] / Денис Гуцко // Октябрь. – 2004. – №5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2004/5/gu17.html>.
77. Давидова-Біла Г. В. Дельартівська маска в ліриці М.Семенка (витоки, естетичні можливості) / Давидова-Біла Г. В. // Мова і культура. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2003. – Вип. 6. – Т. VI/2. – С.154– 161.
78. Даниленко В. Золота жила української прози / Володимир Даниленко // Вечеря на дванадцять персон. Житомирська прозова школа / [упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка]. – К. : Генеза, 1997. – С. 5– 12.
79. Даниленко В. Не романом єдиним, або ще раз про сучасне українське оповідання / В. Даниленко // Дніпро. – 2011. – №3. – С. 158– 161.
80. Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років / [уклад. Сергій Жадан]. – Х. : Книжковий Клуб "Клуб Сімейного дозвілля", 2010. – 317 с.
81. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири / Тетяна Денисова // Слово і час. – 1995. – №2. – С. 18–27.
82. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе наук о человеке / Жак Деррида // Современная литературная теория. Антология / [Сост. И. В. Кабанова]. – М. : Флинта : Наука, 2004. – С. 47– 68.
83. Десятка. Антология современной русской прозы / [сост. Захар Прилепин]. – М. : Ad Marginem, 2011. – 432 с.
84. Десять українських прозаїків. Антологія сучасної прози / [упоряд., передм., бібліогр., літ. ред. В. Медвідя]. – К. : «Роккард», 1995. – 162 с.

85. Детский мир. Рассказы / [Сост. Дмитрий Быков]. — М. : АСТ, 2015. — 432 с.
86. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения ; [пер. с румын.] / Дима, Александр. — М. : Прогресс, 1977. — 212 с.
87. Діброва В. Чайні замальовки. Оповідання / Володимир Діброва. — К. : Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2012. — 196 с.
88. Дмитриев-Младший А. Маруся Климова «Морские рассказы», изд-во «Митин журнал», СПб, 1999: рецензия [Электронный ресурс] / Андрей Дмитриев-Младший // Лимонка. — 1999. — №130. — Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/klimova/limonka.shtml#2>.
89. Долгушева О.В. «Трикстер» — «простак» — «маска» в украинській та американській літературах (до проблеми теорії) / О. В. Долгушева // Вісник Київського державного лінгвістичного університету. Серія: філологія. — 2000. — Т. 3. — №2. — С. 223– 228.
90. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы ; [пер. с словацк.] / Дюришин, Диониз. — М. : Прогресс, 1979. — 318 с.
91. Евреинов Н. О. О новой маске / Н. Евреинов. — Петроград : Третья стража, 1923. — 48 с.
92. Еко Умберто. Поміж автором і текстом / Умберто Еко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. Марії Зубрицької]. — [2-е вид., доповнене]. — Львів : Літопис, 2001. — С. 564–578.
93. Елизаров М. Ю. Красная пленка // Красная пленка : [рассказы] / Михаил Елизаров. — Москва : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2005. — С. 121– 129.
94. Ермолин Е. Не делится на нуль. Концепции литературного процесса 2000-х годов и литературные горизонты [электронный ресурс] / Евгений Ермолин. — Континент. — 2011. — №150. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/e16.html>.

95. Ермошин Ф. Падающий автор (Александр Иличевский. Пение известняка) [электронный ресурс] / Федор Ермошин. – Октябрь. – 2008. – №9.- Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2008/9/er17.html>.
96. Жадан С. В. Біг Мак та інші історії: книга вибраних оповідань / Сергій Жадан. – Харків : Фоліо, 2011. – 320 с.
97. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры: в 2 т. / Жерар Женетт; [пер. с франц.]. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60– 282.
98. Женская проза «нулевых» : [рассказы] / [сост. Захар Прилепин]. – М. : Астрель, 2012. – 413 с.
99. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1979. – 494 с.
100. Жолдак Б. Реально // Шизотерапія. Оповідання / Богдан Жолдак. – Львів : Піраміда, 2004. – С. 191– 194.
101. Забужко О. Інструктор з тенісу // Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – [Видання друге] / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2004. – С. 57– 166.
102. Загурская Н. «Речь держала баба, звали ее Мурка, / хитрая и смелая была...», или «писательница с зубами» / Наталья Загурская // Гендерные исследования. – Харьков : Харьковский центр гендерных исследований, 2007. – № 16. – С. 189– 193.
103. Зборовська Н. В. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури : [монографія] / Ніла Зборовська. – Київ : Академвидав, 2006. – 504 с.
104. Иванов Вяч. Вс. Маска как элемент культуры // Избранные труды по семиотике и истории культуры / Вяч. Вс. Иванов. – М. : Языки славянских культур, 2007. – Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. – С. 333–344.
105. Иванова Н. Ускользящая современность. Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной

[Электронный ресурс] / Н. Иванова // Вопросы литературы, 2007. – №3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html>.

106. Иличевский А. В. Случай Крымского моста. Рассказ о реке // Бутылка Клейна // Александр Иличевский. – М. : Наука, 2005. – С. 371– 389.

107. Ильин И. Авторская маска / Ильин Илья Петрович // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / [Науч. ред. Е. А. Цурганова]. – М. : INTRADA, 2004. – С. 24–25.

108. Ильин И. Интертекстуальность / И. П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / [Науч. ред. Е. А. Цурганова]. – М. : INTRADA, 2004. – С. 164– 166.

109. Ильин И. Нарратология / И. П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / [Науч. ред. Е. А. Цурганова]. – М. : INTRADA, 2004. – С. 280– 282.

110. Ильин И. Нарратор / Ильин Илья Петрович // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / [Науч. ред. Е. А. Цурганова]. – М. : INTRADA, 2004. – С. 282.

111. Интервью Ирины Дудиной с Марусей Климовой [Электронный ресурс] // Топос: литературно-философский журнал. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/4853>.

112. Исаев С. Г. Литературная маска как форма художественной условности в теоретических и художественных исканиях Серебряного века / С.Г. Исаев. – В. Новгород: Изд-во ВНГУ, 2000. – 195 с.

113. Исаев С. Г. Литературно-художественные маски: Теория и поэтика / С. Г. Исаев. – СПб. : издательство «Дмитрий Буланин», 2012. – 336 с.

114. Исаев С. Г. Литературные маски и превращения / С. Исаев // Балтийский филологический курьер. – Калининград : Изд-во Балтийского федерального ун-та им. И. Канта, 2011. – Вып. №8. – С. 190– 203.

115. Іванюк С. Запрошення до діалогу / Сергій Іванюк // Діброва В. Чайні замальовки. Оповідання. – К. : Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2012. – С. 3– 4.
116. Ірванець О. Наш вожатий Фреді Крюгер / Олександр Ірванець // «Бу-Ба-Бу» : Вибрані твори. – Львів : АЛ «Піраміда», 2007. – С. 276– 279.
117. Казначеев С. Вокруг нового реализма / С. М. Казначеев // Русский язык за рубежом. – 2012. – №3. – С. 85–90.
118. Карпова В. В. Автор в современной русской постмодернистской литературе (на материале романа А. Битова «Пушкинский дом») : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Карпова Василина Валерьевна. – Тамбов, 2003. – 14 с.
119. Касперський Е. Про теорію компаративістики / Едвард Касперський // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : [антологія] / [за заг. ред. Дмитра Наливайка]. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 125–146.
120. Квіти в темній кімнаті. Сучасна українська новела. Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років / [упоряд. В. Даниленко]. – К. : Генеза, 1997. – 419 с.
121. Кисла Т. М. Специфіка маски автора фемінного постмодерністського роману (на матеріалі романів О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», С. Пиркало «Зелена Маргарита» та Н. Зборовської «Українська Реконкіста») / Т. Кисла // Українська література в загальноосвітній школі. – 2007. – № 5. – С. 11– 15.
122. Климова Маруся. Морские рассказы / Маруся Климова. – Спб. : Митин журнал, 1999. – 122 с.
123. Климова Маруся. Морские рассказы [Электронный ресурс] / Маруся Климова. – Режим доступа: <http://www.mitin.com/books/klimova/morstor.shtml#12>.
124. Книга, ради которой объединились – 2 / [проект Фонда помощи хосписам «Вера»; сост. Т. Холодова]. – М. : Эксмо, 2012. – 480 с.

125. Книга, ради которой объединились писатели, объединить которых невозможно : [сборник] / [проект Фонда помощи хосписам «Вера»; сост. О. Вавилов]. – М. : Эксмо, 2009. – 480 с.

126. Ковалів Ю. Авторська маска // Літературознавча енциклопедія: в 2 т. / [Автор-укладач Юрій Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – С. 26-27.

127. Ковінько М. В. Автор, авторська маска, наратор, образ автора: кореляція понять (на матеріалі новели В. Пелевіна «Ніка») / Ковінько М. В. // Літературознавчі студії. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 40. – Част. 1. – С.331– 341.

128. Ковінько М. В. Авторська маска в культурологічному контексті / Ковінько М. В. // Літературознавчі студії. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 39. – Част. 2. – С. 389–395

129. Ковінько М. В. Авторська маска у «Нарисах бурси» Антона Санченка / Марина Ковінько // Теорія літератури: концепції, інтерпретації. Науковий збірник / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології, каф. теорії л-ри, компаративістики і літ. творчості. – К. : Логос, 2014. – С. 148– 159.

130. Ковінько М. В. Авторська маска як наративна стратегія («На матеріалі новели В. Портяка «Гуцульський рік (на берегах старого календаря)» / Марина Ковінько // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. Збірник наукових праць. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2015. – Вип. 18– 20. – С. 435– 443.

131. Ковінько М. В. Авторські маски у «Чайних замальовках» Володимира Діброви / Ковінько М. В. // Літературознавчі студії. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 42. – Част. 2. – С. 31– 37.

132. Ковінько М. В. Два підходи до тлумачення авторської маски / Марина Ковінько // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Збірник наукових праць. – Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2015. – Вип. 23. – С. 237– 241.

133. Ковінько М. В. Дискурс малої прози в сучасних українській і російській літературах // Теорія літератури: концепції, інтерпретації. Науковий збірник / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології, каф. теорії л-ри, компаративістики і літ. творчості. – К. : Логос, 2015. – С. 112– 121.

134. Ковінько М. В. Образ автора-персонажа у сучасній українській та російській малій прозі / Ковінько М. В. // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур: Пам'яті академіка Леоніда Булаховського: Збірник наукових праць. – К. : Освіта України, 2015. – Вип. 27. – С. 311– 319

135. Ковінько М. В. Проблема типології авторських масок (на матеріалі сучасної української та російської малої прози) // Літературознавчі студії. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 46. – С. 165–174.

136. Ковінько М. В. Специфіка авторської маски в «Морських оповіданнях» Марусі Клімової / Ковінько М. В. // Літературознавчі студії. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 43. – Част. 1. – С. 310–320.

137. Ковінько М. В. Специфіка функціонування авторської маски в оповіданні О. Забужко «Інструктор з тенісу» // Літературознавчі студії. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2015. – Вип. 44. – Част. 1. – С. 265–273.

138. Когут О. Теоретичні межі “авторської маски” в постмодерній літературі / Ольга Когут // *Studia Methodologica* : [науковий збірник] / гол. ред. О. Лешак ; відп. ред. І. Папуша ; редкол.: О. Куца, Т. Волкова, Р. Гром'як [та ін.]. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 107– 114.

139. Кожин В. В. Проблема автора и путь писателя (на материале двух повестей Юрия Трифонова) / В. В. Кожин // *Контекст-1977: Литературно-теоретические исследования*. – М. : Наука, 1978. – С. 23– 47.

140. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Антуан Компаньон; [пер. с франц. С. Зенкина]. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.

141. Кондратович В. Предисловие к «Морским рассказам» [Электронный ресурс] / Вячеслав Кондратович // Маруся Климова. Морские рассказы. – Режим доступа: <http://www.mitin.com/books/klimova/morstor.shtml#12>.

142. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман / [предисл. и составл. В. И. Чулкова]. – Ижевск : изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.

143. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 111 с.

144. Костомаров А. С. Маска как способ объявления лица в социокультурном пространстве: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филос. наук: спец. 09.00.11 «Социальная философия» / А. С. Костомаров. – Самара, 2006. – 20 с.

145. Костромицький Р. І. Тенденції «пізнього постмодернізму» в творчості В. О. Пелевіна («ДПП», «Священна книга перевертня») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 / Костромицький Роман Іванович. – К., 2009.

146. Кочергин И. Алтайский рассказы [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Знамя. – 2001. – №12. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/12/kochergin.html>

147. Кочергин И. Алтынай. Рассказ [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Новый мир. – 2000. – №11. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novy\\_i\\_mi/2000/11/kocher.html](http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2000/11/kocher.html)

148. Кочергин И. Волки. Рассказ [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Новый мир. – 2001. – №6. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novy\\_i\\_mi/2001/6/koch.html](http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2001/6/koch.html)

149. Кочергин И. Зависимые. Рассказы [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Дружба народов. – 2013. – №3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2013/3/k8.html>

150. Кочергин И. Золотое кольцо. Рассказ [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Континент. – 2006. – №130. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/130/ko8.html>.
151. Кочергин И. Красная палатка в снегах Килиманджаро. Рассказ [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Дружба народов. – 2005. – №1. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2005/1/koch3.html>.
152. Кочергин И. На пониженной [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Знамя. – 2015. – №4. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2015/4/36k.html>
153. Кочергин И. Нечаянная радость. Рассказы [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Знамя. – 2011. – №12. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/12/ko4.html>
154. Кочергин И. Поскребыш. Рассказ [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Новый мир. – 2015. – №10. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/10/poskrebysh.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/10/poskrebysh.html)
155. Кочергин И. Потенциальный покупатель. Рассказ [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Дружба народов. – 2003. – №2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/2/koch.html>
156. Кочергин И. Сон-остров. Рассказ [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Знамя. – 2005. – №3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/3/koch3.html>
157. Кочергин И. Фея. Рассказы [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Знамя. – 2015. – №2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2015/2/7k.html>
158. Кочергин И. Чужой доктор. Рассказ [электронный ресурс] / Илья Кочергин // Октябрь. – 2015. – №5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2015/5/6k.html>
159. Кошель А. А. Функциональная роль авторской маски в повести Н. В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» / А. А. Кошель // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім.

Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – Харків, 2011. – Вип. 1(1). – С. 48– 52.

160. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / [Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : ИГ «Прогресс», 2000. – С. 427– 457.

161. Кузнецова А. Н. Авторская маска юмориста в творчестве М. Веллера / А. Н. Кузнецова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием (8 февраля 2013 г.). – Екатеринбург : УрФУ, 2013. – Ч. 2. – С. 141– 147.

162. Курицын В. Русский литературный постмодернизм / Вячеслав Курицын. – М. : ОГИ, 2011. – 286 с.

163. Лавринович Л. Б. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Л. Б. Лавринович. – Тернопіль, 2002. – 20 с.

164. Лавринович Л. Б. Сучасний український постмодернізм – Напрямок? Стиль? Метод? // Лілія Лавринович. — Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 39– 46.

165. Лавринович Л. Б. Типологія постмодерного персонажа / Л. Б. Лавринович // Филологические исследования : сб. науч. работ / Донец. гос. ун-т. – Донецк : Юго-Восток, 2002. – Вып. 4. – С. 230–243.

166. Лавринович Л. Б. Часові та просторові маркери у збірках оповідань А. Санченка «Баркаролі» та «Нариси бурси» / Лавринович Л. Б. // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. – Бердянськ, 2011. – Вип. XXIV. – Ч. III. – С. 63–73.

167. Латынина А. – Ваши классики – уроды и кретины, – объясняет нам Маруся Климова [Электронный ресурс] / Алла Латынина // Новый мир.

– 2005. – №4. – Режим доступа:  
[http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2005/4/lat9.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/4/lat9.html).

168. Леви-Строс К. Путь масок // Путь масок / Клод Леви-Строс; [пер. с франц. А. Б. Островского]. – М. : Республика, 2000. – С. 19–156.

169. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература – 1950– 1990-е гг. : [учебное пособие] : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Academia, 2003. – Т. 2. : 1968– 1990-е. – 684 с.

170. Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) [электронный ресурс] / Марк Липовецкий // Знамя. – 2002. – №5. – Режим доступа:  
<http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html>.

171. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. у-т, 1997. – 317 с.

172. Лихина Н. Е. Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм : [учебное пособие] / Н. Е. Лихина. – Калининград: Калинингр. гос. у-т, 1997. – 59 с.

173. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992– 1993. – Т.1. : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 1992. – С. 377– 380.

174. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2000. – С.11–148.

175. Лотман Ю. М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2000. – С. 557–567.

176. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14–285.

177. Мала українська енциклопедія актуальної літератури / [упоряд. Ю. Андрухович]. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 287 с.

178. Манн Ю. Автор и повествование / Ю. В. Манн // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / [ответст. ред. П. А. Гринцер]. – М. : Наследие, 1994. – С. 431– 480.

179. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

180. Маргинальность как средство от постмодернизма. Интервью Анастасии Станковской с Марусей Климовой и Вячеславом Кондратовичем [Электронный ресурс] // Петербургский книжный вестник, – 2000. – №3. – Режим доступа: <http://www.bookman.spb.ru/14/klim/klim.htm>.

181. Маска // Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия / [Ред. Телицын В. Л.]. – М. : ЛОКИД-ПРЕСС; РИПОЛ классик, 2005. – С. 290- 291.

182. Маяковский В. В. Товарищу Нетте – пароходу и человеку // Полное собрание сочинений: в 12 т. / Маяковский В.В. / [Под общей ред. Н.Н. Асеева, Л.В. Маяковской, В.О. Перцова и М.И. Серебрянского]. – М. : Гос. изд-во «Художественная литература», 1939– 1949. – Т. 8. Стихи, 1926–1927. – 1940. – С. 86–88.

183. Мережинская А. Ю. Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения : [учеб. пособие] / А. Ю. Мережинская. – К. : Логос, 2004. – 234 с.

184. Мережинська Г. Ю. Російська проза 80– 90-х років ХХ століття. Типологія, стадіальність розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. наук : спеціальність 10.01.02 «Російська література»; 10.01.06 «Теорія літератури» / Г.Ю. Мережинська. – К., 2002. – 35 с.

185. Меркушов С. Ф. Гностицизм, советский городской фольклор и творчество М. Ю. Елизарова / С. Ф. Меркушов // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». – 2014. – №3. – С. 339– 343.

186. Метласова Т. М. Интертекстуальность, реминисценции и авторские маски в романе Н. Г. Чернышевского «Повести в повести» : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Т. М. Метласова. – Самара, 2006. – 19 с.

187. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Исследования по эстетике и теории искусства / Мукаржовский Я. – Москва : Искусство, 1994. – С. 198-244.

188. Набоков В. Лолита // Американский период. Собрание сочинений в 5 томах / Владимир Набоков. – СПб. : Симпозиум, 2008. – Т. 2. – С. 11– 390.

189. Наливайко Д. С. Компаративістика й історія літератури / Дмитро Сергійович Наливайко. – Харків : Акта, 2007. – 425 с.

190. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Сергійович Наливайко. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 347 с.

191. Наше время : [антол. соврем. лит. России: повести и рассказы писателей, родившихся в 60-е годы XX в.] / [Лит. фонд «Дорога жизни»; сост. Борис Лукин]. – Москва : Лит. ин-т; Нижний Новгород : Вертикаль. XXI в., 2010. – 415 с.

192. Незнайома. Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. XX – поч. XXI ст. / [упор. В. Габор]. – Львів : ЛА «Піраміда», 2005. – 600 с.

193. Немзер А. Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-х годов [Электронный ресурс] / Андрей Немзер. – Новый мир. – 2000. – №1. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/1/nemzer.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/1/nemzer.html).

194. Неупокоева И. История всемирной литературы : Проблемы системного и сравнительного анализа / Ирина Неупокоева. – М. : Наука, 1976. – 216 с.

195. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Фридрих Ницше; [пер. с нем. А. Михайлова]. – М. : Ad Marginem, 2001. – С. 63– 215.

196. Оксана Забужко: «Після сорока – просто супер!» : інтерв'ю [електронний ресурс] / [розмову вела Ірина Панченко] // Публичные люди. – 2010. – №4. – Режим доступа: <http://simya.com.ua/articles/57/40763/>

197. Оксана Забужко: я дуріла від того, як Кундера працює із сексом : інтерв'ю [електронний ресурс] / [розмовляла Анна Яценко]. – Режим доступу: <http://www.unian.ua/society/106380-oksana-zabujko-ya-durila-vid-togo-yak-kundera-pratsyue-z-seksom.html>.

198. Осовский О. Е. Маска авторская / О. Е. Осовский // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК «Интелвак», 2001 . – С. 511–512.

199. Острів зимового мовчання. Антологія жіночої прози / [упоряд. Галина Тарасюк]. – К. : Преса України, 2013. – 448 с.

200. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе 1760–1830 гг.: автореф. дис. на соискание уч. степени д. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. Ю. Осьмухина. – Саранск, 2009. – 40 с.

201. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX века: генезис, становление традиции, специфика функционирования: [монография] / О. Ю. Осьмухина. – Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2008. – 188 с.

202. Осьмухина О. Ю. В. Пелевин и «Лолита»: преломление набоковской традиции авторской маски в романном творчестве В. Пелевина / О. Ю. Осьмухина // Вестник Тюменского государственного университета. – 2011. – №1. – С.47–53.

203. Осьмухина О. Ю. Маска / О.Ю. Осьмухина // Знание. Понимание. Умение. – М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. – №2. – С. 226–228.

204. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: Маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия : [монография] / О. Ю. Осьмухина. – Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2009. – 284 с.

205. Осьмухина О. Ю. Традиция авторской маски в русской сатирической прозе 1920-х. гг. (на материале новеллистики М. Зощенко и

М. Волкова) / О. Ю. Осьмухина // Вестник Томского университета. Филология. – 2009. – № 324 (июль) – С. 41–48.

206. Очарованный остров. Новые сказки об Италии / [сост. Г. Киселев]. – М. : Астрель, Corpus, 2014. – 304 с.

207. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму / Марк Павлишин // Сучасність. – 1992. – № 5. – С. 117–125.

208. Пелевин В. Ника [Электронный ресурс] / Виктор Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-nika/1.html>

209. Передача посвящена выходу в свет книги Маруси Климовой «Морские рассказы» (издательство «Митин журнал», 1999) [Электронный ресурс] / [Участствуют: Дмитрий Волчек, Маруся Климова]. – Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/klimova/prodomikper.shtml#2>.

210. Петрушевская Л. Мост Ватерлоо. Рассказы [электронный ресурс] / Людмила Петрушевская // Новый мир. – 1995. – №3. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1995/3/petrush.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/3/petrush.html).

211. Пирогов Л. Постмодернизм после и перед modernity / Л.В. Пирогов // Русский постмодернизм : Материалы межвузовской научной конференции. – Ставрополь : Изд-во СГУ, 1999. – С. 22– 33.

212. Пирогов Л. Текст как мир. О нашей шизофрении [Электронный ресурс] / Лев Пирогов. – Режим доступа: <http://pirogov.livejournal.com/21051.html?thread=432187>

213. Поколение «Лимонки». Книга для чтения под партой / [сост. А. Глущенко]. – Екатеринбург : Ультра. Культура, 2005. – 384 с.

214. Поліщук О. Б. Автор і персонаж в українській новітній прозі: [монографія] / Олена Поліщук. – К. : ПЦ «Фоліант», 2008. – 176 с.

215. Поліщук Я. Альтернативна історія літератури – постмодерна парадигма / Ярослав Поліщук // Слово і час. – 2002. – № 1. – С. 20–26.

216. Поліщук Я. Між модернізмом і постмодернізмом: українська література як стратегія культуротворення / Ярослав Поліщук // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 66– 67.

217. Портяк В. Гуцульський рік (на берегах старого календаря) // У снігах. Новели / Василь Портяк. – К. : Факт, 2006. – С. 3–14.
218. Похід через засніжений перевал. Українське соціальне оповідання XXI століття (2000–2012) / [упорядник В. Даниленко]. – К. : Преса України, 2013. – 384 с.
219. Приватна колекція: вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / [упор. В. Габор]. – Львів : ЛА «Піраміда», 2002. – 625 с.
220. Прозоров В. В. Автор и читательская направленность художественного произведения // Проблема автора в художественной литературе. — Устинов : Удмуртский гос. ун-т, 1985. — С. 27–32.
221. Прохорова Т. Г. Постмодернизм в русской прозе : [учебное пособие] / Т. Г. Прохорова. – Казань : Казан. гос. у-т, 2005. – 96 с.
222. Пустовая В. Пораженцы и преображенцы. О двух актуальных взглядах на реализм [электронный ресурс] / Валерия Пустовая // Октябрь. – 2005. – №5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18.html>.
223. Ремак Г. Літературна компаративістика: її визначення і функції / Генрі Г. Ремак // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : [антологія] / [за заг. ред. Дмитра Наливайка]. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 44– 58.
224. Русские цветы зла : [антология] / [сост. В. Ерофеев]. – М. : Подкова, 1997. – 504 с.
225. Русский жестокий рассказ / [сост. В. Сорокин]. – М. : Астрель, Corpus, 2014. – 640 с.
226. Русский рассказ XX века: [антология] / [сост. В. Сорокин]. – М. : Захаров, 2005. – 560 с.
227. Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев. – Воронеж : Логос-Трест, 1994. – 253 с.

228. Рябченко М. М. Концепт маски у творчості Юрія Винничука / Рябченко М. М. // Літературознавчі студії. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 39. – Ч. 2. – С. 360– 366.
229. Санченко А. Вызывной канал: рассказы / Антон Санченко. – К. : Пересвет, 2003. – 264 с.
230. Санченко А. Нариси бурси / Антон Санченко. – К. : Темпора, 2011. – 224 с.
231. Сафронова Л. В. Постмодернистский текст: поэтика манипуляции / Л. В. Сафронова. – СПб. : ИД «Петрополис», 2009. – 212 с.
232. Семенов В. Б. Стилизация / В. Б. Семенов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК «Интелвак», 2001 . – С. 1029-1030.
233. Семків Р. Постмодернізм як дискурсія та дискурсивність (з побіжними нотатками про українську літературну ситуацію) / Р. Семків // Література плюс. – 1999. – Ч.11–12. – С. 13– 16.
234. Сенчин Р. Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых [электронный ресурс] / Роман Сенчин. – Дружба народов. – 2010. – №1. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/se13.html>.
235. Сенчин Р. Рассыпанная мозаика. Рассказ в прозе тридцатилетних [электронный ресурс] / Роман Сенчин. – Континент. – 2006. – №130. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/130/se26.html>
236. Сенчин Р. С биографией (и без) // По пути в Лету. Публицистика, литературная критика / Р. В. Сенчин. – М. : Литературная Россия, 2015. – С. 5– 13.
237. Сила малого. Антологія сучасної малої прози / [ред. П. Алепський]. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. – 172 с.
238. Скоропанова И. С. Модификации постмодернизма в современной русской литературе / И. С. Скоропанова // Rossica Olomucensia

XXXVIII (za rok 1999). – Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. – S. 167– 173.

239. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : [учеб. пособие] / И.С. Скоропанова. – [6-е изд.]. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 608 с.

240. Скуратівський В. Нельотна погода. Замість передмови та замість монографії / Вадим Скуратівський // Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – [Видання друге]. – К. : Факт, 2004. – С. 5– 19.

241. Славникова О. Обитаемый остров [Электронный ресурс] / О. Славникова // Новый мир. – 1999. – №9. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1999/9/slavn.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/9/slavn.html).

242. Снегирев А. Сделано в Америке [электронный ресурс] / Александр Снегирев // Октябрь. – 2006. – №5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2006/5/sn7.html>.

243. Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI века) : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / [С. И. Тимина, В. Е. Васильев, О. Ю. Воронина и др.]. – СПб. : филологический факультет СПбГУ; М. : Издательский центр «Академия», 2005. – 352 с.

244. Современная русская проза. 22 рассказа / [сост. Г. Дурстхофф]. – М. : Захаров, 2003. – 320 с.

245. Софронова Л. А. Маска как прием затрудненной идентификации / Л. А. Софронова // Культура сквозь призму идентичности / [Ответственные редакторы: Л. А. Софронова, Н. М. Филатова]. – М. : Индрик, 2006. – С. 343–359.

246. Старовойт І.М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І.М. Старовойт. – Львів, 2001. – 19 с.

247. Страхов Е. Метафизики в поисках реальности [электронный ресурс] / Евгений Страхов. – Режим доступа: <http://arcto.ru/article/1168>.

248. Тмарченко Н. Д. Автор / Н. Д. Тмарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПҚ «Интелвак», 2001. – С. 17–18.

249. Тарасюк Г. Т. Політ із Серафимою // Ковчег для метеликів : [новели] / Галина Тарасюк. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. – С. 60– 72.

250. Тиха У. І. Авторська маска як наративна стратегія літератури постмодернізму / У. І. Тиха // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Серія : Філологічна. – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2014. – Вип. 48. – С. 251-252.

251. Ткачева П. Маска как приём построения литературного дискурса в творчестве В.Высоцкого / Полина Ткачева // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі / [пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка]. – Мінск : РІВШ, 2010. – Вып. 7. – С. 186– 191.

252. Трофимова Е. «Отъехавшая» реальность или поэтика безумия в прозе Маруси Климовой / Елена Трофимова // Гендерные исследования. – Харьков : Харьковский центр гендерных исследований, 2007. – № 16. – С. 171– 178.

253. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Литературная эволюция : Избранные труды / Ю. Н. Тынянов / [сост., вст. ст., коммен. В. Новикова] – М. : Аграф, 2002. – С. 300– 339.

254. Тюпа В. Категория автора в аспекте исторической поэтики (к постановке проблемы) / В. И. Тюпа // Проблема автора в художественной литературе. — Устинов : Удмуртский гос. ун-т, 1985. — С. 22– 27.

255. Українка Леся. Над морем (оповідання) // Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975– 1979. – Т. 7. Прозові твори. Перекладна проза. – 1976. – С. 159–190.

256. Українська мала проза ХХ століття: [антологія] / [упор. В. Агєєва]. – К. : Факт, 2007. – 284 с.

257. Фаустов А. А. К вопросу о концепции автора в работах М. М. Бахтина / А. А. Фаустов // *Формы раскрытия авторского сознания (на материале зарубежной литературы) : мезвузовский сборник научных трудов / [отв. ред. А. Б. Ботникова]. – Воронеж : Изд-во Воронеж. у-та, 1986. – С. 3–10.*

258. Федосій О. О. Жанрові моделі сучасної української малої прози (Людмила Тарнашинська, Галина Тарасюк, Володимир Даниленко, Олександр Жовна): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. О. Федосій. – К., 2011. – 24 с.

259. Фізер І. Постмодернізм: post / ante / modo — термін з нульовим значенням / І. Фізер // *Сучасність. – 2000. – № 3. – С. 117–123.*

260. Фізер І. Чи таки смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути) / Іван Фізер // *Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 50–55.*

261. Фрайзе М. После изгнания автора: литературоведение в тупике? / Маттиас Фрайзе // *Автор и текст: сборник статей / [Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида]. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. – Вып. 2. – С. 25–32.*

262. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Михайловна Фрейденберг / [Подгот. текста, справ.-науч. аппарат, предв., посл. Н. В. Брагинской]. – М. : Издательство «Лабиринт», 1997. – 448 с.

263. Фуко М. Что такое автор? // *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Мишель Фуко; [пер. с франц. С. Табачниковой]. – М. : Касталь, 1996. – С. 7–46.*

264. Хализев В. Е. Теория литературы: [Учебник для вузов] / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.

265. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період / Р. Б. Харчук. – Київ : Академія, 2008. – 248 с.

266. Хейзинга Й. Homo Ludens. Опыт определения игрового элемента культуры / Йохан Хейзинга / [Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова]. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
267. Цурганова Е. А. Рецептивная критика / Е. А. Цурганова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 872– 875.
268. Чемодурова З. М. Рефлексивная авторская игра в метапрозе / З. М. Чемодурова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – СПб., 2013. – №2. – Т. 7. – С. 160– 171.
269. Четверо за столом: антологія чотирьох приятелів / Олег Говда, Василь Габор, Олег Лишега, Василь Портяк. – Львів : ЛА «Піраміда», 2004. – 171 с.
270. Чудаков А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи начала XX в. / А. П. Чудаков // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. – М. : Наука, 1980. – С. 285–315.
271. Чухно В. Гендерний аспект у соціолінгвістичному дискурсі Оксани Забужко / Чухно Валентина // Вісник Львівського університету. Серія філологія. – 2009. – Вип. 46. – Ч. 1. – С. 183– 187.
272. Шавокшина Н. В. Особливості реалізації топосів свята та маски в східнослов'янському постмодернізмі (на матеріалі російської та української прози) / Наталія Шавокшина // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – К., 2010. – Вип. 17. – С. 64– 70.
273. Шавокшина Н. В. Типологія сміхових персонажів в українському, чеському та російському постмодернізмах (блазень – пабітель – юродивий) / Н. В. Шавокшина // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Сер. : Філологія. Літературознавство. – Миколаїв, 2009. – Т. 124. Вип. 111. – С. 113– 119.

274. Шаповал М. О. Інтертекст у світлі рампи: між текстові та міжсуб'єктні реляції української драми : [монографія] / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
275. Шаргунов С. Отрицание траура [электронный ресурс] / Сергей Шаргунов // Новый мир. – 2001. – №12. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2001/12/shargunov.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html).
276. Шаф О. Леся Українка – Оксана Забужко: до проблеми творчої комунікації / Ольга Шаф // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – 2012. – Вип. 20. – Ч. 2. – С. 243–249.
277. Шевченко Т.М. Поетика сучасної української прози: особливості «нової хвилі» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Т. М. Шевченко. – Одеса, 2002. – 16 с.
278. Шляхова Н. М. Герменевтична маска автора (Вал. Шевчук «Кросворд») / Нонна Шляхова // Автор і авторство у словесній творчості: Зб. наук. праць / [Одеськ. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Філол. фак.; відп. ред. д. філол. наук. проф. Н. М. Шляхова]. – Одеса : Поліграф, 2007. – С. 347–366
279. Шляхова Н. М. Теорії автора в сучасному літературознавстві / Шляхова Н. М. // Автор і авторство у словесній творчості: Зб. наук. праць / [Одеськ. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Філол. фак.; відп. ред. д. філол. наук. проф. Н. М. Шляхова]. – Одеса : Поліграф, 2007. – С. 57–76.
280. Шмид В. Нарратология / Шмид В. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
281. Эйхенбаум Б. М. О прозе. Сборник статей / Б. Эйхенбаум. – Ленинград : Художественная литература, 1969. – 503 с.
282. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе : [учеб. пособие для вузов] / М. Н. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 2005. – 495 с.
283. Юдін О. А. Авторство як культурний інститут: стратегії авторизації в художньому та літературознавчому дискурсах : [монографія] / Олександр Анатолійович Юдін. – К. : Ніка-Центр, 2015. – 323 с.

284. Юнг К. Г. Персона как фрагмент коллективной психики [Электронный ресурс] // Отношение между Я (эго) и бессознательным / К. Г. Юнг. – Режим доступа: <http://jungland.ru/node/1493>.

285. Яркевич И. Большое русское ограбление // Свечи духа и свечи тела. Рассказы о смене тысячелетий / Игорь Яркевич. – М. : Вагриус, 2001. – С. 3– 23.

286. Bennett A. *The Author* / Andrew Bennett. – London and New York : Routledge, 2005. – 151 p.

287. Burke S. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* / Sean Burke. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 1992. – 216 p.

288. Herman L., Vervaeck B. *Handbook of Narrative Analysis* / [Written and translated from Netherlands by Luc Herman and Bart Vervaeck]. – Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2005. – 232 p.

289. Kovinko M. Autobiographical author's mask in series of short stories by Serhiy Zhadan *Big Mac* / Marina Kovinko // *Spheres of Culture* (Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies) / [Editor-in-Chief prof. I. Nabytovych]. – Lublin : Maria Curie-Sklodovska University, 2015. – Volume X. – С. 92– 101.

290. Malmgren C. *Fictional Space in the Modernist and Post-Modernist American Novel* / Carl Darryl Malmgren. – Lewisburg : Bucknell University Press, 1985. – 240 p.