


УДК 821.161.2'06.09(Жадан)

## НАРАТИВ ПЕРЕМІЩЕНЬ ЯК СПОСІБ КОНСТРУЮВАННЯ ГОРИЗОНТУ СВІДОМОСТІ ГЕРОЯ (РОМАН С. ЖАДАНА «ІНТЕРНАТ»)

Тетяна Мейзерська

Київський національний лінгвістичний університет  
вул. Велика Васильківська, 73, м. Київ, 03680, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0001-9954-0389>  
t\_mejzerska\_s@ukr.net

Актуальність і новизна запропонованої статті зумовлені потребою залучення в простір українського літературознавства тих методологій, до яких воно в силу різних обставин звертається вкрай рідко і які, залишаючись на маргінесі наукових зацікавлень, приховують у собі потужні можливості, актуалізуючи практику нових підходів до вивчення поетики художніх творів, інтерпретації художніх текстів. Предметом дослідження в запропонованій статті є рухливий смисловий горизонт свідомості головного персонажа роману С. Жадана «Інтернат», який увиразнює потенційні можливості конструювання його ідентичності. Використовуючи методи феноменологічно-екзистенційного аналізу структур життєвого світу та змін горизонтів свідомості, які виробили Е. Гуссерль та А. Бергсон, авторка статті доводить, що 1) вони органічно відповідають специфіці художнього мислення письменника, налаштованого на дослідження проблематики пошуків персонажами сенсу власного буття, і що 2) ці пошуки стосовно експлікації внутрішнього світу і руху свідомості головного персонажа твору Паші здійснюються в межах закріпленого наративом переміщення горизонту «протоімпресії», яка, за Гуссерлем, у кожному випадку є взаємодією трьох невід'ємних складників, явлених у переживанні «тепер», що обов'язковим чином вписуються в горизонт «колись» (ретенціональних — пов'язаних із минулим) і «потім» (протенціональних — пов'язаних із майбутнім) модифікацій. У результаті дослідження зроблено висновки, що художній наратив твору покликаний фіксувати своєрідне згущення горизонтів свідомості й пам'яті героя, структура переживань якого постає в різних модусах: сприйняття / відкидання, уяви, сну, спогаду, різноманітних прийомів візуалізації тощо. Акцентовано на споріднених із кінонаративом прийомах передачі «зсувів» свідомості героя, процесуальності образу-переживання, де особливої ваги набувають глибока експансія пам'яті, формування суб'єктивних вражень: асоціативна насиченість деталей, тяжіння до кінематографічної візуальності, змінна фокалізація, «ефект суб'єктивної камери», застосування техніки перемикання кадру тощо. Перспективи дослідження пов'язуються із подальшим залученням методології феноменологічно-екзистенційного аналізу та знань про застосування прийомів кінонаративу щодо аналізу сюжетно-композиційної майстерності письменника.

*Ключові слова:* війна; свідомість; горизонт; протоімпресія; спогад; наратив; феномен.

*Актуальність теми дослідження* зумовлена фактичною відсутністю уваги українських літературознавців до аналізу письменницьких художніх технік у площині методології феноменологічного аналізу структур життєвого світу людини (Е. Гуссерль), темпоральної організації її свідомості (А. Бергсон). Її використання стосовно прочитання тексту роману Сергія Жадана «Інтернат» зумовило новизну дослідження.

*Основною метою* дослідження стала систематизація способів конструювання ідентичності головного персонажа в контексті горизонтів його переміщень, фіксованих наративом «протоімпресії» (термін Гуссерля) як нерозривної динамічно-діалектичної часової єдності «тепер — колись — потому». Окрім того, звернено увагу на динаміку художнього наративу твору крізь призму перетворення конкретного фізичного руху персонажа в зображення руху його свідомості, що переключає просторову оповідну горизонталь

тексту в метафізичну вертикаль його смислових інверсій.

В одному зі своїх інтерв'ю Сергій Жадан зазначив, що сучасна воєнна дійсність витворила «нову українську інтонацію» і «нового українського персонажа» як цілком нові явища, для висвітлення яких література ще не виробила адекватних засобів: «ми всі відстаємо від часу, відстаємо від історії. <...> Пишеться все це в багатьох випадках ще тією, довоєнною мовою» (2018). Та й критика, оцінюючи цю «нову літературу, присвячену подіям на Донбасі, пише про неї теж, за великим рахунком, довоєнною мовою» (2018). Тож у висвітленні теми війни в сучасній українській літературі різко виокремились два полюси: одні автори і критики вважають, що для осмислення нових явищ потрібна часова дистанція, інші «не погоджуються чекати, фіксуючи перебіг історії вже сьогодні, роблячи її, історії, моментальні відбитки, намагаючись упіймати цей дивний і ледь

чутний ритм — ритм часу, ритм пам'яті» (2018). Саме до таких письменників-експериментаторів належить і сам Жадан, для якого переживання людини, аналіз невидимих порухів та зламів її душі завжди постає у фокусі зображення. Жадан — автор загадковий, хоча б тому, що ніколи не прагне особливо пояснювати свої твори, залишаючи їх на розсуд читача. Через це дуже важливо вчитуватися в його метатексти, вилущуючи в скупих інтерв'ю художника важливі моменти його творчої лабораторії. Для розуміння «Інтернату» важливою видається думка автора про те, що стосовно сучасного художнього висвітлення воєнних ситуацій «чи не найбільш доречними та прийнятними є саме такі, “позалітературні”, “позаформатні” способи проговорення — свідчення очевидців, миттєва фіксація, пряма мова, нередагована дійсність» (2018). Нашу увагу привернули саме ці, виділені письменником, «позалітературні», «позаформатні» способи «миттєвої фіксації», що видаються чи не найпродуктивнішими в організації ідейно-образного та сюжетно-фабульного планів роману «Інтернат». Миттєва фіксація предметів, деталей, надаючи оповіді зримої конкретики, разом із тим вихоплює найістотніше: ідентифікує середовище художнього світу, стежить за переміщеннями героя, вихоплює логічні взаємозв'язки зображуваних подій, за якими раптом, поступово, проступають інший, глибший, план, мотиви поведінки і таємниці внутрішнього світу героїв, горизонти проростання і змін їхньої свідомості. А потому відкривається ще глибша площина — авторської ідеї, тих цінностей — соціальних, естетичних, антропологічних, — які приховав письменник у плетиві своєї оповіді.

Серед найпродуктивніших позаформатних позалітературних засобів, до яких красне письменство активно звертається протягом усього ХХ і, особливо, початку ХХІ століття, є прийоми кінопоетики, зокрема техніки побудови кінонарративів, що досягли високого розвитку, фіксуючи нові підходи в організації внутрішньотекстової єдності ідеї та форми. Посилення ролі антропоцентричного фактора в художніх текстах розширило горизонти суб'єктивних нарративів, які сягають іманентних площин зображення процесів саморозвитку персонажів у тяглоті подій, що в кіномонтажній перспективі відтворюються через багатокідрові форми представлення.

У дослідженні «Що таке кіно?» відомий французький філософ Дельоз визначає дві найважливіші його особливості: кіно — це образ-рух і образ-час (2004). При цьому дослідник спирається на фундаментальну працю А. Бергсона «Матерія і пам'ять», після виходу якої в 1896 році вже стало неможливим протиставляти рух як фізичну реальність зовнішнього світу образу як психічної реальності свідомості. Відкриття Бергсоном образу-руху і глибшого образу-часу в подальших спостереженнях ученого («Творча еволюція», 1907) розвинулось із появою нового мистецтва —

кінематографу, у якому він кваліфікував рух як кінематографічну ілюзію. За Бергсоном, кінематограф фактично працює з двома групами даних, які доповнюють одна одну (цит. за Дельоз, 2004, с. 41): з миттєвими зрізами, що називаються образами, і з рухом, чи незримим або непомітним часом, який «перебуває в глибині» апарата і «за допомогою якого» нам прокручується низка образів (цит. за Дельоз, 2004, с. 23). Таке новаційне відкриття дало змогу усвідомити нову техніку схоплення світу в його потоці й становленні та зрозуміти, що суб'єкт є темпоральним — таким, що конструюється часом. Мистецькі форми передачі руху, отже, постали в різних ракурсах: з одного боку, рух — це те, що відбувається між об'єктами чи їх частинами, а з другого — те, що виражає тяглість або ціле в його становленні.

Спираючись на твердження Бергсона, розгортання образів у часі Дельоз структурує за трьома ієрархічно упорядкованими рівнями: 1) миттєвим зрізом — фіксацією конкретних «непорушних» моментів; 2) образом-рухом — фіксацією зрізу руху, що показує змінність між цими моментами «непорушності»; 3) образом-часом, який виражає дію як зміну в становленні. Центральним у цій типології Дельоз визначає образ-рух як провідний у вираженні кінематографічним способом зафіксованої свідомості, що констатує рухливість, зрушення. Цей тип, що дає можливість отримати знання про «трансформованого суб'єкта», Дельоз кваліфікує як своєрідний новий кінематографічний код сприйняття, який активно вкорінюється й у модерністській письменницькій практиці. Особливою прикметою його вираження в літературі стає монтажний принцип розгортання оповіді, що спричинив динамічність художнього нарративу, налаштованого не стільки на констатацію подій, скільки на рух свідомості, передачу процесуальності образу-переживання, де особливої ваги набирає глибока експансія пам'яті, формування глибоко суб'єктивних вражень, образів, спогадів дитинства, звукових і зорових візій, запротокольованих пам'яттю, яка виступає важливим оповідним чинником, провокуючи почергове поєднання реальних і віртуальних образів, межі між якими розмиті.

Неявно (а можливо, й цілком свідомо) С. Жадан органічно та досить продуктивно використовує такі прийоми, розгортаючи в короткому часі (в «Інтернаті» це три дні) драматичну картину пошуку центральним героєм власної ідентичності. Основним принципом нарративного зображення внутрішніх суб'єктивних зламів свідомості персонажа стає динамічна єдність часу, простору та причинно-наслідкових зв'язків. Такий тип нарративності В. Шмід, зокрема, кваліфікує в межах структуралістської термінології, «оскільки зображуване в них має часову структуру і містить деяку зміну ситуації» (2003, с. 312).

Аналіз Жаданового тексту дає підстави стверджувати, що в романі «Інтернат» письменник

органічно використовує прийоми кінонарративу, зокрема так званий *ефект суб'єктивної камери*, коли око читача ніби ототожнюється з камерою, відстежуючи найменші деталі й дрібниці. Характеризуючи такий спосіб оповіді, К. Седов зауважив, що злиття точок зору читача і оповідача на психологічному рівні констатує посилення сприйняття психологічного переживання героя, яке досягається методом наростання динаміки сприйняття: «що вищий градус психологічної напруги зображуваних подій, то більше суб'єктивується точка зору читача. При цьому сюжетний розвиток утворює своєрідний темпоритм: оповідь досягає найвищої точки кипіння, потім напруга спадає і знову поступово наростає до кульмінації» (2016, с. 332). Ця характеристика, яку тонко помітив дослідник, видається суттєвою для розуміння композиції «Інтернату» — такого градаційного, хвилеподібного komponування подій, що забезпечує посилення психологічного переживання героя. За винятком деяких спогадів і снів, головний персонаж твору, учитель Паша, перебуває в постійному психологічному напруженні: спочатку роздратування, далі — страх, паніка, передчуття смерті, непритомність. Ефект напруження досягається і динамікою зміни кадрів, їх монтажуванням, що найчастіше зводить (здвоює) видимі й невидимі зміни — просторові зміни та пов'язані з досвідом побаченого і пережитого спалахи усвідомлення екзистенційних катастроф, які поступово приводять його до прозріння. Особливим чином ця динаміка згущення подій наростає в другій і третій частинах твору, коли збайдужілий до світу Паша потрапляє в пастку, де загроženим стає не лише його особисте життя, але й життя всіх, за кого він бере відповідальність.

Тяжіння письменника до використання техніки кінонарративу демонструє й такий своєрідний прийом монтажування, як *перемикання кадру*, коли вихоплена з реального ходу речей деталь асоціативно стає ключовим чинником спогаду — цього разу вже деталлю пам'яті. Скажімо, побачені на вокзалі *валізи* повертають героя до спогаду з 90-х, коли вкрай збіднілі батьки не змогли докупити дітям путівки і складена Пашею в радісному передчутті поїздки *торба* до осені залишиться нерозібраною, а разом із нею — крик, сварка і дитяче ниття; зсудомлена *рука* пораненого, якого герой бачить на шляху до станції, вмить викликає спогад про недавні події в школі — у його кабінет української мови зносять поранених. Відтепер образ безсилої руки наскрізно супроводжуватиме його уяву — аж до останнього дотику бійця, який умирає в шпиталі. Або беззахисні *очі голубів* на привокзальній площі, які миттєво, з відчиненням вокзальних дверей, перетворюються на нажахані *очі людей*, що там переховуються.

Застосування кінематографічної візуальності як важливого стильового компонента прози

письменника видається перспективним для розуміння інтермедіального складника його поетики як певного типу внутрішньотекстових взаємозв'язків. Однак використання елементів «нелітературного» виду мистецтва в літературному тексті С. Жадана, де воно постає невід'ємною частиною його семіосфери, заслуговує на окреме дослідження. У романі «Інтернат» художня версія кіноформатної поетики, яку застосував Жадан, сприяє глибшій передачі найтонших нюансів сприйняття світу, пов'язаних із передачею трансформації свідомості персонажа.

Використовуючи принципи кінокомпозиції, психологічні стани героя автор передає з максимальною точністю. Важливим видається, що в поезії твору прийом монтажування дає можливість здвоювати плани реальності та свідомості, яка поступово, однак ненастанно змінюється. Скажімо, згадуючи про перших привезених до школи поранених, Паша констатує свою реакцію байдужості до всього, що відбувається навколо: «...давайте без мене, — пошепки говорить Паша і йде додому» (2017, с. 26); а на вокзалі, «під прискіпливими пташиними поглядами», він раптом відчуває незатишність, і в його свідомості зароджується перший докір собі — пташина беззахисність («Якщо згорить вокзал? Тоді що? Куди їм? Де ховатися?? Раптом стає так шкода...») раптово переноситься в оцінку беззахисності позбавленого уваги й теплоти племінника Сашка («...і малого стає шкода: давно час забрати його додому... завжди відкладаю все на потім, завжди не вистачає часу на найважливіше, на найголовніше, завжди від усього ухиляюсь, відходжу вбік, не маю сміливості говорити, що думаю, і думати, що хочу, коли це все вже закінчиться?») (2017, с. 61)).

Тут можна провести паралель зі сторінками повісті «Ворошиловград», де спогади Гери про футбольне змагання з друзями подаються в площині актуального, а не минулого часу. Такі стосунки, які виникають між актуальним образом і образом-спогадом, Дельоз кваліфікує як образ-флешбек (2004, с. 175). Неважко помітити, що в організації образу Паші в романі «Інтернат» такі спогади — образи-флешбеки — відіграють чи не найважливішу художню функцію: вони зчіплюють у єдиний художній континуум потоки фізичного світу та образів свідомості персонажа, монтуючи тим самим часовий образ-рух між переживанням і дією в процесі становлення.

Застосовуючи методологію феноменологічного аналізу Гуссерля до з'ясування природи переживань Паші в кожній фазі їх свідомої фіксації, слід акцентувати на їх рухомому горизонті, що утворює певну атмосферу потенцій особистого сприйняття світу персонажем. За Гуссерлем, у кожному разі горизонт свідомості є взаємодією трьох його невід'ємних складників: «протоімпресії» (Urimpression), явленої в переживанні «тепер», яка обов'язковим чином вписується в горизонт «колись» (ретенціональних — пов'язаних

із минулим) і «потім» (протенціональних — пов'язаних із майбутнім) модифікацій (цит. за Свасьян, 1987, с. 61). Саме Гуссерль, що піддав сумніву механістичне розведення психологією початку ХХ століття буття та свідомості, переконливо довів, що найважливішою умовою для характеристики свідомості і рефлексій людини є її життєвий світ — своєрідний «*матковий розчин*» (цит. за Свасьян, 1987, с. 56), від якого в кожному випадку своєї інтенціональної діяльності відштовхується свідомість. Тому й природу будь-якого переживання в кожній фазі його усвідомленої фіксації Гуссерль розглядав як таку, яку неодмінно супроводжує рухомий горизонт, що створює навколо нього певну атмосферу потенцій сприйняття (цит. за Свасьян, 1987, с. 52), фіксує рухливість і змінність — динаміку свідомості: адже «свідомість-тепер не є самою тепер» (цит. за Свасьян, 1987, с. 61), і жодне «тепер» не може мислитись окремо від універсального горизонту часових потенцій, через які свідомість набуває цілісності та життєздатності (цит. за Свасьян, 1987, с. 62–63). Стосовно нашого предмета дослідження слід актуалізувати важливу тезу вченого: мета інтенційного аналізу зводиться до предмета, який сприймається не в модусі «тут і тепер», але як *полюс ідентичності*, або *магніт*, що притягує до себе всю суму власних інтенціональних імплікацій, що постають як «напередзадані потенційні можливості» його конструювання (цит. за Свасьян, 1987, с. 52–53) (виокремлення моє. — Т. М.).

Художнє конструювання життєвого світу Павла Івановича здійснюється в межах закріпленого нарративом переміщень горизонту «протоімпресії»: кожна мить пережитих персонажем трьох днів відбувається в термінах змінної очевидності, густо пронизаної фокусом пережитого минулого — дитинство, хвороба, стосунки з родиною і вчительським колективом — усім, що, як папороть на вуглині, позначилось на його вдачі й поведінці, позбавило світлих надій і перспектив. Відтак наратив покликає фіксувати своєрідне підмуре згущення горизонтів. Конструюючи цілісний потік переживань персонажа, автор цілком переконливо (*цілокупно*) показує, що жодне з них не є прив'язаним до миті, навпаки, кожне *тягне* за собою безліч асоціативних нитей, невідривних від «універсального горизонту», через який свідомість набуває цілісності, а духовне життя — внаслідок безперервної взаємодії власних горизонтів «колись» і «потім» — досягає просвітлення, усвідомлення смислу та сутності речей. Фактично, застосовуючи щодо характеристики стану свідомості й поведінки головного героя термінологію Гуссерля, можемо констатувати, що персонаж здійснює своєрідне *epoché* (грец. *epochē* — уникнення суджень) — радикальне зведення свідомості до самої себе. Гуссерль називав *epoché* катарсисом свідомості, що готується до зустрічі із собою. Його метою стає пошук смислу власного буття.

У єдності «тепер — колись — потім» у творі найчастіше актуалізована єдність «тепер — колись», наростання зіставлення частин якої динамізує процес прозріння героя, його спраглого почуття повернення додому — актуалізацію «потому». Несподівано вони виявляють перед ним затерті, непрояснені досі смисли: «Варто було потрапити сюди, — розмірковує він, — в середину пекла, аби відчути, як багато ти мав і як багато втратив. Просто потрібно швидше повернутись додому, <...> швидше додому...» (2017, с. 308).

Врешті у творі цікавим є не стільки зовнішній сюжет (по суті, він доволі простий), але насамперед сюжет внутрішній — складне плетиво руху думок, спогадів і переживань, які організують темпоральну структуру роману, динамічні стосунки фабульного і сюжетного часу, здвоєння реальності та спогадів, що утворює загальне тло нарративного часу роману. При цьому на деяких подіях і спогадах автор зупиняється, докладно їх описуючи, а деякі залишаються ніби «за кадром». Такими найчастіше виявляються батальні сцени, адже твір в остаточному підсумку — про війну, про зустріч персонажа віч-на-віч зі смертю. Натомість автор переважно їх оминає, зосереджуючись на тому, що було після, точніше, до і після, — навмисне повертаючись до раніше зображеного, аби зафіксувати його змінений вигляд. Так ми констатуємо своєрідне нарративне кружляння, повтори одних і тих же пейзажів, інтер'єрів, деталей побуту, одягу тощо. У першому випадку вони виконують ніби звичайну, нічим не примітну візуальну оповідну функцію: скажімо, герой одягнений у шубу чи пальто, чи п'є чай із кружки, проте надалі ця деталь повертається, набираючи іншого, екзистенційного смислу, стаючи метонімічною деталлю трагічного, деталлю, що означає *зникнення* власника певної речі. Змінені, подвійні ракурси зображення провокують функціонування особливих випадків «нарративного еліпсису», коли пропускаються певні часові періоди, у результаті чого скорочується сюжетний час (Єфіменко, 2013, с. 89). Проте в цьому разі, очевидно, не таким важливим видається це скорочення, важливою постає фіксація певної межі авторського зображення воєнних подій.

Після побаченого й пережитого внаслідок фізичних переміщень, радикальних зсувів, зміщень у сфері самооцінок Паша здійснює вирок над собою: він «жив так, ніби коїв тяжкий злочин безпосередньо на очах потенційного свідка, <...> сам себе загнав у пастку...» (2017, с. 128). Поведінка персонажа впродовж першого та другого днів кардинально змінюється: його байдужість, страх і невпевненість, які протягом першого дня змінювались поки що мимоволі, ситуативно (нехіть до змін, замкнутість, прагнення уникнути контактів), далі перетворюються в наступальну тактику, коли він уже цілком свідомо бере на себе функцію відповідальності за тимчасово переміщених

осіб: «у мене дитина на руках... Я вчитель» (2017, с. 200–201), — зухвало вигукує він, називаючи себе «уповноваженим від імені громадськості».

Таким чином, *дорога, яку долає Паша з дому до інтернату і назад, фіксує не лише горизонтальне (територіальне) переміщення, але й переміщення вертикальне* — ментальне, ідентичнісне. Використанням техніки перемикавання кадру автор майстерно вибудовує послідовність візуальних зображень — тих, що відбуваються з героєм у реальності, і тих, що виникають у його спогадах, — об'єднуючи зовнішню та внутрішню сюжетні лінії. У першому випадку можна виділити два типи представлених просторово-топографічних локусів руху героя: центральні чи осьові (станція-вокзал-підвал-інтернат і повернення назад — знову інтернат-підвал-вокзал-госпіталь-станція), а також локуси мимохідні (промзона, гаражі, дачні кооперативи, лісосмуга, поле, газогін, залізничне полотно тощо). Ця горизонталь переміщень має особливу ритмічність організації: від виходу з дому до повернення назад ми помічаємо, як поступово згущується образність, «камера» все частіше повертається до передачі мозаїки людського болю і страждань, наростання паніки, «купа баб», із якими Паша вирушає до міста, беззахисний хворий дід, якого довелося нести на собі, згорілий танк із двома трупами (день перший); зустріч ворожої колони, сліди розправи над мешканцями інтернату, газети з плямами свіжої крові, пальто фізрука з чотирма кульовими отворами, Вірина шуба — мокра, замащена глиною, з відірваним рукавом, дитячий садочок з роздертими матрацами, розтерзане зогниле тіло, що випадає з холодильника, мертвий сапер у замінованому полі (день другий); розбите помешкання, на багатті якого гріються люди, «жовтий мертвий сніг», зона бою, крики, жах, фрагменти людських тіл, відірваних рук і ніг, епілептичні конвульсії малого Сашка (день третій). Паша йде слідом за злочинами, кожен з яких вірається в його душу. Перед ним, що опинився в самому епіцентрі воєнних подій, відчиняється «присмак загибелі, крижане дихання страху та небуття» (2017, с. 290) — дихання смерті, її невідступність, яка на повну силу розгорнеться в картинах шпиталю.

Горизонтальне переміщення персонажа й побутий ним досвід страждання, цілокупно виражений передачею потоку свідомості, формують основну метафізичну вертикаль твору, пов'язану з художнім зображенням прозріння героя: «Варто було потрапити сюди, в середину пекла, аби відчути, як багато ти мав і як багато втратив» (2017, с. 299). Зустріч зі смертю, її переживання має вирішальне значення в процесі духовного саморозвитку персонажа, його самопізнання, яке доходить свого логічного кінця — аж до знепритомнення, що фіксує кризовий злам горизонту його свідомості, позначивши сюжетну перипетію твору — оптимістичну гуманістичну розв'язку.

Просторові зміщення актуалізують ментальне сприйняття перейденої героєм території як екзистенційної, що констатує моменти поступових «зсувів», фіксація яких здійснюється двома основними способами: 1) здвоєнням дійсності та спогаду, що розгортається за принципом градації «прозріння — каяття», вирізьблення ідентичності; 2) візуальними стратегіями — повторенням образів у змінених формах, специфіці деталізованої передачі просторово-тілесних зміщень, що прочитуються як метафори символічної смерті / відродження.

У кінці твору Жадан знову використовує кінематографічний прийом *перемикавання кадру* — зміщення наративного фокусу з передачі внутрішнього потоку свідомості героя на своєрідну екстеріоризацію: зовнішнє споглядання його поведінки крізь призму зору його племінника — це остаточне долання відчуженості, інтимне почуття причетності до найближчого, найріднішого, «повернення до себе» (2017, с. 63).

Вивчаючи способи конструювання горизонту свідомості героя роману Жадана, які в авторській інтенції першочергово пов'язані з його пошуками ідентичності — особистої, громадянської, орієнтаційної, поведінкової тощо, — констатуємо оригінальність авторських підходів, що прочитуються в радикальному зміщенні акцентів із соціально-психологічного аналізу подій і фактів на екзистенційно-феноменологічний ракурс художнього дослідження природи людських емоцій і переживань, життя душі людини в нелегкі кризові часи.

*Висновки і перспективи.* Застосування методології феноменологічного аналізу дає змогу значно поглибити розуміння художнього тексту як способу передачі меж людської суб'єктивності, структур свідомості й переживання героями світу явищ, речей, смислів, що потребує особливих прийомів організації художнього наративу. Визначаючи переживання як «сутнісну частину природи чи структури свідомого досвіду» (Сміт), сучасна феноменологія вивчає різні типи переживань, яскраво зафіксованих зокрема й у творах красного письменства. Оскільки художнє письмо Жадана-прозаїка тяжіє до зображення невидимих структур найчастіше травматичної свідомості персонажів, практика феноменологічного прочитання його творів може скласти вельми перспективну площину сучасних літературознавчих студій. Аналіз роману засвідчив продуктивність використання основних прийомів кінонаративу для художнього зображення складних явищ, пов'язаних із експлікацією внутрішнього світу героїв, потоку їхньої свідомості та невидимих зламів душі (асоціативна насиченість деталей, тяжіння до кінематографічної візуальності, змінна фокалізація, «ефект суб'єктивної камери», застосування техніки перемикавання кадру тощо), які заслуговують на подальше розгорнуте дослідження.

## Покликання

- Делёз, Ж. (2004). *Кино*. Москва: Ад Маргинем.  
Жадан, С. (2017). *Интернат*. Чернівці: Меридіан Черновіц.  
Жадан, С. (2018). *Потрібно не чекати, а писати — Сергій Жадан про війну України з Росією*. <https://www.radiosvoboda.org/a/29521972.html>.  
Ефименко, В. (2013). Кинонарратив как объект нарратологического анализа. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 9(27), ч. 2. Тамбов: Грамота. [https://www.gramota.net/articles/issn\\_1997-2911\\_2013\\_9-2\\_23.pdf](https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2013_9-2_23.pdf).  
Свасьян, К. (1987). Справочник феноменолога. Имманентное время. In: *Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика*. Ереван: Изд-во АН Арм. ССР.  
Седов, К. (2016). *Общая и антропоцентрическая лингвистика*. Москва: Издательский дом ЯСК.  
Смит, Д. Феноменология. In: *Стэнфордская философская энциклопедия: переводы избранных статей*. Д. Волков, В. Васильев, М. Кедрова (ред.).  
Шмид, В. (2003). *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры.

## References (translated and transliterated)

- Deloz, Zh. (2004). *Kino*. Moscow: Ad Marginem.  
Sedov, K. (2016). *Obshchaya i antropotsentricheskaya lingvistika*. Moscow: Izdatel'skiy dom YASK.  
Shmid, V. (2003). *Narratologiya*. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.  
Smith, D. Fenomenologiya. In: *Stenfordskaya filosofskaya entsiklopediya: perevody izbrannykh statey*. D. Volkov, V. Vasil'yev, M. Kedrova (Ed.). <http://philosophy.ru/phenomenology>.  
Svas'yan, K. (1987). Spravochnik fenomenologa. Immanentnoye vremya. In: *Fenomenologicheskoye poznaniye. Propedevtika i kritika*. Yerevan: Izd-vo AN Arm. SSR.  
Yefimenko, V. (2013). Kinonarrativ kak obyekt narratologicheskogo analiza. *Filologicheskoye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 9(27), Vol. 2. Tambov: Gramota. [https://www.gramota.net/articles/issn\\_1997-2911\\_2013\\_9-2\\_23.pdf](https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2013_9-2_23.pdf).  
Zhadan, S. (2017). *Internat*. Chernivtsi: Merydian Chernovits.  
Zhadan, S. (2018). *Potribno ne chekati, a pysaty — Serhiy Zhadan pro voinu Ukrainy z Rosiyeyu*. <https://www.radiosvoboda.org/a/29521972.html>.

## NARRATIVE OF TRANSLOCATION AS A WAY TO CONSTRUE THE PROTAGONIST'S HORIZON OF CONSCIOUSNESS (THE NOVEL BOARDING HOUSE BY S. ZHADAN)

Tetiana Meizerska

Kyiv National Linguistic University, Ukraine

The topicality and novelty of the proposed article is accounted for by the need to involve into the space of Ukrainian literary studies those methodologies that are extremely rarely used due to various circumstances and that remain on the margins of scientific interests, though having powerful potential opportunities to address new approaches to studying poetics and interpretation of artistic texts. The subject of the research in the proposed article is the moving semantic horizon of protagonist's consciousness in S. Zhadan's novel "Boarding School", which expresses the potential possibilities of construing his identity. Using the methods of phenomenological and existential analysis of the structures of the living world and shifts in the horizons of consciousness developed by E. Husserl and A. Bergson, the author of the article proves that they 1) are naturally in line with the specificity of the writer's artistic thinking aimed at the analysis of the characters in their search of the purpose of existence and 2) this search of explication of the inner world and shifts of consciousness of the protagonist Pasha is carried out within the narrative of shifting horizons of "protoimpression" which, according to Husserl, in each case is the interaction of three integral components manifested in the experience of "now", which inevitably fits into the horizon of "once" (retentional — past-related) and "then" (potential — future-related) modifications. It is proved that the artistic narrative of the novel is designed to capture the thickening of the horizons of consciousness and memory of the protagonist, whose experience appears in different modes: perception / rejection, imagination, dream, memory, various visualization techniques, etc. Emphasis is placed on the methods of transferring "shifts" of the protagonist's consciousness related to the film narrative, the process of image-experience, where profound expansion of memory gains special importance, the formation of subjective impressions: associative saturation of details, attraction to cinematic visualisation, change focalization, "subjective camera effect", the use of frame switching techniques, etc. Prospects for further studies are associated with the further involvement of the methodology of phenomenological and existential analysis and knowledge of the application of film narration techniques for the analysis of the plot and composition skills of the writer.

*Keywords:* war; consciousness; horizon; proto-impression; memory; narrative; phenomenon.

*Стаття надійшла до редакції 08.08.2020*