МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ Г.С.СКОВОРОДИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БЄЛОВА ЮЛІЯ СЕРГІЇВНА

Прим. № ____

УДК 82.271

ДИСЕРТАЦІЯ

ФОРМА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ПРОЗІ Є. ГРИШКОВЦЯ

10.01.02 – російська література

Подається на здобуття наукового ступеня на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____

Науковий керівник : доктор філологічних наук, доцент **Гармаш Л.В.**

Харків – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП 4

РОЗДІЛ І. ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМИ 10

1.1. Основні погляди на проблему автора в літературі 10

1.2. Діалогічна інтерпретація форм авторської свідомості в художньому тексті 26

1.3. Феномен «Євгеній Гришковець» у контексті сучасної постмодерністської літератури 31

1.4. Творчість Є. Гришковця в оцінці критиків мідл-літератури 42

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ І 50

РОЗДІЛ ІІ. ДІАЛОГІЗМ ЯК ПРОВІДНИЙ СПОСІБ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В РОМАНАХ «АСФАЛЬТ» і «РУБАШКА» 54

2.1. Система образів, сюжетно-композиційна організація, проблематика і хронотоп як форми вираження авторської свідомості у романі «Рубашка» 54

2.2. Система образів, сюжетно-композиційна організація, проблематика і хронотоп як форми вираження авторської свідомості у романі «Асфальт» 64

2.3. Внутрішній діалогізм і душевно-емоційний стан героя Є. Гришковця 82

2.4. Експлікування авторської позиції в мовній характеристиці і рефлексії героя 100

2.5. Паратекст і символіка предметного світу як форми вираження авторської свідомості 104

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ІІ 110

РОЗДІЛ ІІІ. ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ І ЩОДЕННИКОВІЙ ПРОЗІ Є. ГРИШКОВЦЯ 113

3.1. Принципи і критерії виділення форм авторської свідомості в автобіографічній і щоденниковій прозі Є. Гришковця 113

3.2. Форми вираження авторської свідомості в хронотопному аспекті 121
3.3. Рефлексія як форма вираження авторської свідомості 138
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ІІІ 155
ВИСНОВКИ 159
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 165

ВСТУП

Актуальність теми. Євгеній Гришковець – один з найбільш популярних сьогодні представників російської постмодерністської літератури. Для його літературних творів властива гра з читачем, свобода мислення, любов до простих речей, імпровізаційність і колажність. Є. Гришковець прагне переконати аудиторію у можливості освоєння досвіду світової літератури через літературу як транснаціональний спосіб комунікації. У творах письменника органічно поєднуються ознаки реалізму і постмодернізму, натуралізму й екзистенціалізму, що зумовлюється його прагненням висвітлити загальнолюдські основи буття. Акцентуючи увагу читача на перебігу складних психічних процесів, що відбуваються у свідомості героїв його творів, Є. Гришковець культивує свідоме ставлення до життя, зосереджуючись на сформованих у літературі традиціях звернення до культурного контексту епохи.

Незважаючи на те, що деякі аспекти творчості Є. Гришковця-актора і драматурга останнім часом були об’єктом російських дисертаційних досліджень або їх розділів (наприклад, кандидатські дисертації І. М. Болотян [30], Г. Я. Вербицької [46], П. А. Катаєва [108], Р. В. Колосова [117], О. С. Наумової [153], М. В. Селеменєвої [187] та ін.), в Україні його творчість практично не привертала увагу вчених. Роботи російських літературознавців стосуються здебільшого сценічної творчості й драматургії Є. Гришковця, у той час як серйозні дослідження прозаїчних творів автора на сьогодні обмежуються декількома статтями, у яких порушуються лише окремі аспекти форм вираження авторської свідомості. У дослідженнях творчості Є. Гришковця склалася тенденція обмежуватися аналізом образної системи і композиції сюжету у творах письменника. Це, можливо, пов’язано із тим, що самого автора, відомого насамперед як актора моноспектаклів, практично повністю ототожнюють із його літературними персонажами. На наш погляд, саме категорія автора в прозі Є. Гришковця наразі є перспективним полем для

літературознавчого аналізу, покликаного ліквідувати прогалини у вивченні літературної творчості письменника. Таким чином, актуальність заявленої теми обумовлена недостатнім рівнем вивчення літературної творчості письменника, а також виключною важливістю тієї ролі, яку відіграє категорія автора як концептуального творця (Б. О. Корман) у художній прозі Є. Гришковця. Вияв основних форм вираження авторської свідомості в прозі письменника і визначення їх ролі в організації художнього світу дозволить глибше осмислити особливості поетики сучасної прози і встановити роль автора в літературі початку XXI ст.

Проблема автора в художній літературі є однією з основоположних у постмодерністській традиції. Причиною для того послужили два основні чинники: розвиток літератури в аспекті концентрації уваги на особистісно-індивідуальному характері творчості й різноманітних, часом химерних, формах «поведінки» автора у творі, а також чітко окреслена в сучасній науці про літературу тенденція розглядати літературний твір водночас у двох ракурсах: як особливий простір – результат креативної думки митця, який його створив, – і як певне висловлювання, представлене у вигляді діалогу автора з читачем [164, с. 5].

Особливий інтерес становить дослідження проблеми автора в контексті сучасної культури. З-поміж наукових праць, присвячених цій темі, можна назвати твори Р. Барта «Смерть автора» [13] і М. Фуко «Что такое автор?» [208], а також публікацію Л. Фідлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы» [205]. М. Фуко і Р. Барт висловлюють думку про інертну позицію автора в умовах постмодерністської дійсності і надмірної концентрації тексту на реципієнті. Л. Фідлер розглядає сучасного автора як «подвійного агента», що поєднує дві протилежні сфери культури – масову й елітарну. Однак, попри відмінності в концептуальних поглядах на цю проблему, сучасні науковці представляють автора як інтелектуала, сфера інтересів якого перебуває всередині спеціалізовано-елітарної культури. Усвідомлення суперечливої ролі автора за умов домінування масової культури мотивує виникнення питання про

його співвідносність із сучасним соціокультурним контекстом і ціннісні орієнтації. Це призводить до опозиції між автором як виробником духовної продукції і його місцем у соціокультурній парадигмі. З одного боку, автор претендує на духовне лідерство, задаючи соціуму своєю літературною творчістю стандарти поведінки й мислення. З другого боку, він є для суспільства певним об'єктом, від якого очікують дбайливого ставлення до інтелігенції, опікування її культурним прогресом і духовним благополуччям.

Після спроби теоретичної «елімінації» автора як суб'єкта творчості, до якої вдалися названі вчені, проблема автора стає одним з найбільш дискусійних питань сучасного літературознавства. Актуальними залишаються концепції М. Бахтіна [21], В. Виноградова [48], Б. Кормана [121], С. Бройтмана [37], Н. Бонецької [34] та ін. Виявлення форм текстуальної репрезентації авторської свідомості є одним з найбільш перспективних напрямів дослідження проблеми автора. Це сприяє виробленню інструментарію, необхідного для повноцінного літературознавчого аналізу художнього твору.

У вітчизняному літературознавстві питання про форми об'єктивації авторської свідомості розглядалося на широкому художньому матеріалі в працях М. Гірняка [61], В. Гусєва [74], Г. Давидової-Бєлої [75], М. Кодака [114], М. Легкого [132], А. Островської [157], І. Папуші [158], В. Смілянської [190], В. Терещенка [198] та інших науковців, які враховували досвід російських і західних дослідників.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана в межах реалізації комплексної теми «Закономірність розвитку і взаємодії європейських літератур у XIX-XXI ст.», що розробляється кафедрою світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Тема дисертаційного дослідження затверджена на засіданні Вченої ради Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (протокол № 9 від 28 грудня 2010 р.).

Мета роботи полягає у виявленні й аналізі основних форм вираження авторської свідомості в прозі Є.Гришковця та визначенні їх ролі в організації художнього світу письменника.

Сформульована мета визначає основні **задачі** дослідження:

- проаналізувати основні теоретичні погляди на проблему авторської присутності у творі;
- схарактеризувати підходи до вивчення й оцінки прози Є. Гришковця в сучасній критиці;
- установити роль принципів діалогізму в прозі Є.Гришковця і проаналізувати його вплив на способи втілення авторської позиції в постмодерністському тексті;
- проаналізувати різні способи вираження авторської свідомості в прозі Є. Гришковця;
- окреслити риси постмодерністської поетики в прозі Є. Гришковця;
- на основі аналізу форм вираження авторської свідомості в романній, автобіографічній і щоденниковій прозі письменника встановити напрям основного вектора еволюції Гришковця-прозаїка.

Об'єктом дисертаційної роботи є прозові твори Є. Гришковця: романи «Асфальт» і «Рубашка», повість «Реки» і книга «Год жжизни».

Предмет дослідження – форми вираження авторської свідомості в прозі Є.Гришковця.

Теоретико-методологічною основою дисертації послужили наукові праці М. М. Бахтіна [15 – 22], Н. К. Бонецької [33; 34], А. Н. Веселовського [46], В. В. Виноградова [47 – 49], Т. В. Власенко [50], В. Г. Зінченка [100; 101], Б. О. Кормана [121 – 124], Ю. М. Лотмана [138 – 142], В. В. Прозорова [167], Н. Т. Римаря, В. Шміда [220] та ін.; розвідки з історії літератури постмодернізму Е. Гідденса [58], Т. І. Гундорової [73], Д. В. Затонського [98, 99], І. П. Ільїна [104, 105], П. Козловського [116], Е. А. Усовської [202], Л. Фідлера [205]; роботи, присвячені вивченню художніх особливостей

сучасної літератури Н. Л. Лейдермана [134], М. Н. Липовецького [136; 137], І.С. Скоропанової [189], С. Чуприніна [215; 216] та ін.

Методи дослідження. Методологія дисертаційного дослідження обумовлена його метою і завданнями. У роботі були використані: описовий метод (для викладу літературно-теоретичного інструментарію цієї наукової роботи і конкретних фактів, пов'язаних із критичними поглядами літературознавців на традицію експлікування форм авторської свідомості у прозовому художньому творі), біографічний метод (для встановлення закономірностей між подіями в житті автора та його творчістю); структурно-семіотичний метод (для декодування смислового потенціалу категорії автора в текстах Є. Гришковця); метод комплексного аналізу (для встановлення способів інтерпретації авторської присутності в постмодерністському тексті); системний метод (для узагальнення й систематизації отриманих результатів дослідження).

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в тому, що вперше проаналізовані авторські стратегії в прозі Є. Гришковця. Художнє втілення форм авторської свідомості розглядається з урахуванням жанрових особливостей творів письменника з метою визначення специфіки формально-змістової структури постмодерністського прозаїчного тексту.

Практичне значення роботи полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані в лекційних курсах з історії російської літератури XX – XXI століть, у спецкурсах і спецсемінарах, присвячених літературі постмодернізму, у подальшому дослідженні творчості Є. Гришковця.

Апробація результатів дисертаційного дослідження. Основні положення дисертації обговорювались на засіданні кафедри світової літератури харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Результати дослідження та його основні положення висвітлені в доповідях на міжнародних і всеукраїнських конференціях: V щорічній Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 2015), VII науковій конференції молодих учених (Кам'янець-Подільський, 2015), II Міжнародній науково-теоретичній конференції

«Літератури світу: поетика, ментальність і духовність» (Кривий Ріг, 2015), II Всеукраїнська науково-практична конференція молодих учених «Українська освіта і наука в XXI столітті: погляд молоді» (Харків, 2017).

Публікації. Основні положення дисертації представлені в 7 публікаціях, з яких 4 надруковано у виданнях, що входять до наукометричних баз даних, у тому числі Index Copernicus, 1 стаття – у зарубіжному виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел, що становить 230 найменувань. Загальний обсяг роботи складає 182 сторінки. Основний текст дослідження – 163 сторінки.

РОЗДІЛ І
ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМИ

1.1 Основні погляди на проблему автора в літературі

Проблема автора і форм його свідомості сьогодні належить до однієї з найбільш актуальних у сучасній науці про літературу. Складність визначення поняття «автор» пов'язана з його багатозначністю, у свою чергу обумовленою одночасним існуванням у західному і вітчизняному літературознавстві декількох, часом взаємовиключних і суперечливих концепцій.

Під цим поняттям розуміють і реальну особу з певною біографією і комплексом індивідуальних рис, і певний погляд на дійсність, відображенням чого є весь твір, і суб'єкта, який інтегрує стильову єдність художнього твору, у тому числі й розповідача, який насправді є суб'єктною формою вираження авторської свідомості в тексті.

Численні ідеї щодо розгляду проблеми автора мотивували відповідні визначення: «думка автора» (В. Бєлінський), «світогляд автора» (М. Добролюбов), «голос автора» (М. Бахтін, В. Кожинов), «образ автора» (В. Виноградов), «принцип автора» (Ю. Лотман), «концепований автор» (Б. Корман), «позиція автора» (Б. Успенський), «смерть автора» (Р. Барт), «функція-автор» (М. Фуко), «абстрактний автор» (В. Шмід), «імпліцитний автор» (В. Тюпа), «автор-розповідач» (І. Роднянська) та ін. Інтенсивність наукових досліджень у цьому напрямі призвела до того, що виникло відчуття необхідності заснування навіть окремої філологічної галузі – «авторології», як назвав І. П. Карпов її у своїй монографії, а потім у «Словнику авторологічних термінів», що вийшов друком у 2004 році [107].

Сьогодні усі наявні погляди на проблему автора можна умовно поділити на три групи.

Першу групу представляють критики другої половини XIX століття, які

розглядали автора як особистість емпіричну, власне письменника з реальною біографією і певним світоглядом. Літературним дослідженням кінця XIX – початку XX століть була властива тенденція до ототожнення особи автора з його героями. До проблеми розмежування голосу автора і голосу героя (іще в першій половині XIX століття) впритул наблизився В. Г. Бєлінський, який першим відмітив стилістичну однорідність мовлення автора і героя в романі М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Доказом збігу їх позицій, на думку критика, є те, що автор-оповідач уживає характерну для головного героя лексику, а також подібність їх манери мовлення [23]. Аналізуючи «Униженных и оскорбленных» Ф.М. Достоєвського, М.А. Добролюбов зазначив, що «в усьому романі дійові особи говорять, як автор; вони вживають його улюблені слова, його звороти, у них такий же склад фрази. <...> в усьому видно творця, а не особу, яка говорить наче від свого імені» [82, с. 522]), що не відповідає сучасним науковим поглядам на цю проблему.

Друга позиція є діаметрально протилежною зазначеній і передбачає повне ігнорування автора як суб’єкта художньої творчості. У російській критиці XIX століття її представляв Д.П. Писарев, який уважав авторську присутність у тексті другорядним явищем і таким, що не заслуговує на увагу: «… мені немає діла до особистих переконань автора <...> Я звертаю увагу лише на ті явища суспільного життя, що зображені в його романі <...>; я вдивляюсь і заглиблююсь у ці події, намагаюся зрозуміти, яким чином вони витікають одне з одного, намагаюся пояснити собі, наскільки вони залежні від загальних умов життя, і при цьому залишаю поза увагою власний погляд розповідача, що може передавати факти дуже правильно й детально, але пояснює їх дуже погано» [161, с. 162].

Таким чином, критик мінімізує авторську функцію в тексті, залишаючи за читачем і критиком право аналізувати прочитане, ґрунтуючись на власних судженнях.

З найбільшою силою дебати з приводу авторської присутності в художньому творі розгорілися у другій половині XX століття, коли були видані

роботи французьких пост структуралістів, які оголосили «смерть автора». У статтях Р. Барта «Смерть автора», Ю. Крістєвої «Бахтин, слово, диалог и роман», М. Фуко «Что такое автор?» та інших науковців категоричному запереченню піддалися психоаналітичний і біографічний підходи до проблеми автора, згідно з якими «пояснення твору щоразу шукають у людині, яка його створила». Аналізуючи витоки «кризи автора», С. Бьорк у роботі «Смерть и возвращение автора: Критика и субъективность у Барта, Фуко и Деррида» (1993) віднаходить їх у творчості французького поета-символіста С. Малларме і в російському формалізмі, а основну причину вбачає в «біографічному позитивізмі» і в «безпорадності теорії автора в практиці літературного аналізу» [226, с. 15-16].

На думку Р. Барта, «присвоїти тексту автора – це значить неначе застопорити текст, наділити його вичерпним значенням, замкнути письмо» [14, с. 238]. За Бартом, де починається письмо, там наступає «смерть автора», оскільки «письмо – та сфера невизначеності, неоднорідності й нестабільності, де зникають сліди нашої суб'єктивності, чорно-білий лабіринт, де зникає будь-яка самототожність, і насамперед тілесна тотожність того, хто пише» [14, с. 239]. Місце автора займає Скриптор, метафорично уподібнений неосяжному словнику, «із якого він бере своє письмо, що не знає зупинки» [14, с. 239]. На думку науковця, кожний текст – це інтертекст, сформований з великої кількості цитат, що походять з різних культур і вступають одна з одною у відношення діалогу, пародії, суперечки, однак усе це розмаїття фокусується в певній точці, якою є не автор, як стверджували дотепер, а читач. Проголошуючи перемогу Читача над Автором, Барт заявляє, що саме «читач – це саме той простір, де фіксуються всі цитати, з яких потім складається текст; текст набуває єдності не у своєму походженні, а в призначенні, однак призначення це не особиста адреса; читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він лише хтось, хто поєднує всі ті деталі, що утворюють письмовий текст», тому «народження читача доводиться оплачувати смертю Автора» [14, с. 239]. Спираючись на праці М. Бахтіна, який виніс автора за

межі художнього тексту, постструктуралісти в своєму запереченні автора відмовилися визнавали в ньому ідейно-художній і стилістично-мовний центр літературного твору, оголосивши його «втіленням анонімності, пропуском», «він – ніщо і ніхто» [127, с. 108].

Не погоджуючись із радикальною елімінацією автора, М. Фуко все ж обмежує його роль, уводячи поняття «функція-автор». Він визнає необхідність вивчення біографічного і психологічного контексту, переводячи вектор літературознавчого дослідження з того, хто говорить, на те, як і в яких умовах «говориться», змінюючи підхід до аналізу суб'єктивності тексту: «Не ставити більше питання про те, як свобода суб'єкта може поєднуватися з товщею речей і надавати їй сенс; як вона, ця свобода, може персоніфікувати зсередини правила мови і проявляти, таким чином, ті наміри, що їй притаманні. Але, радше, питати: як, відповідно до яких умов і в яких формах щось таке, як суб'єкт, може з'являтися в порядку дискурсів? Яке місце він, цей суб'єкт, може займати в кожному типі дискурсу, які функції, підкоряючись яким правилам, може він реалізовувати?» [208, с. 40]. Визнаючи свободу автора як суб'єкта творчої діяльності, учений фокусує його роль на функції дискурсу.

Сьогодні навряд чи можна знайти науковця, який розділяв би переконання постструктуралістів щодо «смерті автора», оскільки «вилучення» автора (який розуміється «центро- і смислотвірною ланкою») спричинило, на думку А. Большакової, нівелювання критеріїв цілісності літературного твору, утрачання смислових орієнтирів в постійному процесі утворення нових художніх значень, «різноманіття інваріантних прочитань одного і того ж тексту», і врешті-решт призвело до посилення протилежних тенденцій в теоретико-літературній думці початку 90-х років минулого століття, до вимоги «повернення автора» [32, с. 16-17].

Намітилася в сучасному літературознавстві тенденція до створення єдиної, цілісної і чіткої теорії автора, що характеризується прагненням виявити риси типологічної подібності в теоріях, що раніше вважалися опозиційними. Насамперед це стосується таких учених, як В.В. Виноградов і М.М. Бахтін,

основна відмінність концепцій яких пов'язана з дихотомією мови і мовлення [160, с. 157].

За В.В. Виноградовим, який у 1930-і роки звернувся до розробки теорії автора з позицій лінгвістики, авторський стиль реалізувався через мовну характеристику. Автор – це конкретна «художньо-мовна свідомість», що вирізняється своєрідною індивідуальною формою, це індивідуальне вираження, специфічна організація, конструкція соціально-мовних форм певної історичної дійсності. Для науковця «образ автора» став тією категорією, у якій перетнулися семантичні, емоційні, культурно-ідеологічні інтенції художнього твору. За Виноградовим, «образ автора – це не простий суб'єкт мовлення, найчастіше він навіть не названий у структурі художнього твору. Це – концентроване втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з розповідачем, оповідачем або оповідачами і через них є ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого » [48, с. 118].

Полемізуючи з прихильниками розгляду біографії письменника поза літературознавством на тій підставі, що біографія є «завданням історика, а не літературознавця», В.В. Виноградов стверджує: «Автор як представник своєї епохи, свого суспільства, свого соціального середовища, залученого до розвитку соціально-політичного і культурного життя народу (а нерідко й ширше: народів, людства), є не тільки ланкою, а й рушійною силою, дієвим чинником в історії творчості культурних цінностей, важливих для його нації і навіть для всього світу. Разом із тим для історика мистецтва (у тому числі й літературного) важлива також історія внутрішнього особистого життя автора <...>. Отже, і в художньому творі можуть і навіть повинні відображатися сліди історичної своєрідності життя автора, своєрідності його біографії, стиль його поведінки, його світобачення» [48, с. 35].

Виноградов неодноразово підкреслював, що проблема образу автора має й літературознавчий аспект – саме завдяки категорії «образ автора» стає можливим поєднання лінгво-стилістичного і літературознавчого підходів до вивчення тексту в комплексному аналізі. Гармонія цих підходів є ключовим

моментом у створенні образу автора як потужного чинника, що визначає своєрідність поетики літературного твору. При цьому взаємоузгоджуються відомості, отримані з різних джерел. Створений і вивірений за допомогою такого взаємного узгодження образ автора набуває досить високої міри точності.

Згідно з Виноградовим, у контексті твору в автора відсутній індивідуальний стиль, оскільки немає його протистояння «іншим», іншим позиціям у системі цього твору; усі «інші» – це і він, і його маски; розповідач – це «мовне породження автора і образ розповідача в оповіді – це форма літературного артистизму автора. Образ автора вбачається в ньому як образ актора у створюваному ним сценічному образі» [48, с. 118]. Водночас дослідник сфокусував свою ідею на тому, що все це багатоголосся утворює певне ядро, що концентрується в одній свідомості; усі ці суб'єктні форми виступають «масками» автора-актора, який, по суті, розкриває в такий спосіб внутрішній світ своєї особистості.

Інша концепція автора, що його усвідомлюють як учасника мистецької події, належить М.М. Бахтіну. Не заперечуючи ключової ролі автора як носія «напружено-активної єдності завершеного цілого, цілого героя і цілого твору, трансгредієнтного кожному окремому моменту його», учений не погоджується з правомірністю введення в науковий обіг поняття «образ автора»: «Справжній автор не може стати образом, бо він творець усякого образу, усього образного у творі. Тому так званий образ автора може бути тільки одним з образів певного твору» [18, с. 14]. Аргументуючи свою думку, Бахтін пояснює, що автор не дорівнює своїм героям, перебуваючи з ними в ієрархічних відносинах: «Автор не тільки бачить і знає все те, що бачить і знає кожен герой окремо і всі герої разом, але й більше за них, причому він бачить і знає щось таке, що їм принципово недоступне, і в цьому завжди стійкому надлишку бачення і знання автора відносно кожного героя і знаходяться всі моменти завершення цілого – як героїв, так і спільної події їхнього життя , тобто цілого твору» [18, с. 14]. Бахтін виводить автора за межі написаного ним твору, уважаючи, що він

«повинен перебувати на межі винайденого ним світу як активний творець, тому що його вторгнення в цей світ руйнує його естетичну стійкість» [20, с. 139], а творцем образу автора науковець уважає «первинного» автора: цей образ, як і «інші авторські маски», може втілювати один з «чужих голосів» або брати участь у діалозі з персонажами [21, с. 276]. Саме цим дослідник підкреслював внутрішнє прагнення автора до створення іншої реальності, здатної на змістовний саморозвиток. При цьому вагома роль відводилася мові як будівельному матеріалу, використовуючи який, автор, відповідно до свого внутрішнього завдання, створює літературний твір.

Здійснений сучасними дослідниками порівняльний аналіз концепцій Виноградова і Бахтіна продемонстрував, що виникла потреба поєднання теорій автора, що раніше здавалися суперечливими; потреба виходу за межі дихотомічного протиставлення «автора» і «героя» до побудови більш складних структур, які враховують принципову двоєдність автора, діалектичний зв’язок монологізму і діалогізму в художньому тексті; відносини, що складаються між автором і текстом, автором і читачем тощо.

Сентенція про паритет свідомостей автора і героя стала головним об'єктом полеміки з приводу концепції поліфонічного роману М.М. Бахтіна. На думку Б.О. Кормана, «в основі парадоксального висновку, якого дійшов М.М. Бахтін, було <...> змішування автора як носія концепції, реалізацією якої є весь твір, з однією з форм авторської свідомості – розповідачем, оповідачем, героєм-оповідачем, автором-оповідачем, хронікером тощо. Вона, дійсно, рівноправна з героями; її ідеологічна і мовна зона – лише одна з багатьох. І вона зовсім не превалює над героями, а сама разом із ними є об'єктом відтворення і предметом аналізу »[122, с. 100].

Досліджуючи проблему автора в художній прозі, Корман виділяє «автора біографічного» і «автора – носія концепції»: «Автором ми називаємо носія концепції, вираженням якої є весь твір або сукупність творів письменника. Автор, потрактований подібним чином, відмежовується і від реального письменника, і від таких проявів автора, як оповідач, особистий оповідач,

розповідач, герой-розповідач тощо. Як вища смислова інстанція, автор безпосередньо не входить у твір: він завжди з’являється опосередковано через суб'єктність і сюжетно композиційні форми» [123, с. 61]. У «Экспериментальном словаре литературоведческих терминов» Корман пропонує поняття «автор – суб'єкт (носій) свідомості» і «автор художній (концепований) – «інобуттям такого автора, його опосередкуванням є весь художній феномен, весь літературний твір» [123, с. 61].

Слідом за Б. Корманом, В. Тюпою, В. Шмідом та іншими дослідниками, ми виділяємо дві основні форми вираження авторської свідомості в літературному творі: суб'єктні і позасуб'єктні [121; 122; 123; 124, 200; 220]. При цьому ми не відходимо від традиційної класифікації при визначенні оповідних інстанцій (автор-оповідач, автор-розповідач, герой-розповідач) і персонажів як суб'єктних форм вираження авторської свідомості, а сюжетно-композиційних елементів тексту та паратексту як позасуб'єктних.

Коментуючи наявні відмінності між фігурою біографічного автора і його креативної особистістю, А. Большакова зазначає: «Тут ідеться про своєрідне “роздвоєння” особистості художника, що у творчому процесі проявляється більш суттєво, ніж у повсякденному житті. Особистість, яка виражає себе у творчості, немов піднімається над конкретною побутової особистістю з усіма її життєвими дрібними турботами, очищається від усього випадкового, побутового і презентує себе як ідеальну особистість, як носія найкращих людських якостей » [32, с. 18].

У сучасній наратології на підставі підходів до інтерпретації художнього тексту виділяють два типи наратора: той, хто займає об'єктивно-інформативну позицію, і розповідача інтерпретаційно-оцінного плану. У першому випадку створений розповідачем образ світу постає «об'єктивним», «правдивим», не пофарбованим суб'єктивізмом посередника. У результаті використання другої позиції відбувається своєрідне розширення епічного космосу через зіставлення світу, зображеного в творі, із макрокосмом дійсності або з мікрокосмом власної особистості, або з обома названими сферами. Оскільки художній світ у цьому

випадку є суб'єктивною експресією розповідача, наведену тут форму оповіді можна назвати «суб'єктивною» (на відміну від «об'єктивної» в першому випадку) [37, с. 194].

Багатовимірність авторської присутності в тексті, співіснування різних поглядів на розуміння проблеми автора, безумовно, значною мірою продукують велику кількість термінів, якими дослідники намагаються визначити різні іпостасі автора і окреслити сфери його функціонування. У тексті автор завжди є модусом «іншого» існування, естетично перетвореним суб'єктом, а тому неможливо визначити, коли перед нами з'являється автентичне авторське «я», так само неможливо до кінця зрозуміти іншу, «чужу» свідомість. Водночас абсолютне ігнорування присутності автора в тексті не враховує, що, як влучно зауважив М. Хайдеггер, «у митці – джерело творіння, у творінні – джерело митця» і «немає одного без другого» [209, с. 266]. Це дозволяє розглядати авторську свідомість як складну метатекстуальну категорію. Під терміном «авторська свідомість» розуміють цілісну функціональну систему, що передбачає тісний взаємозв'язок психологічних (емоційних і інтелектуальних) структур свідомості письменника, його внутрішнього, і прихованого життя, зі структурами наративними. Це поняття, з одного боку, завдяки існуванню екстратекстових чинників, охоплює біографічного автора, а з другого, через текстуальний простір апелює до межового автора, що при появі самого тексту реалізується як автор-стиль (певний спосіб мислення і манера викладу), як автор-функція (організаційний принцип), як автор-концепція (у творах письменника, як правило, існують певні ключові образи, ідеї, що дають можливість говорити про відповідний світ авторської уяви, про певний світогляд, однак не йдеться про остаточне розмежування авторських поглядів або позиції) і як автор-суб'єкт (маємо на увазі численних суб'єктів художнього твору – нарраторів і персонажів, – у кожному з яких існує частина авторського «я»). Ці «автори» формують в тексті імпліцитного автора, партнером якого є імпліцитний читач. Імпліцитним автором уважають конструкцію, що не має чіткого оформлення, існує лише віртуально (як сукупність усіх значень), і

перебуває поза полем суб'єктивного сприйняття читача. Імпліцитний автор не може існувати без експліцитного, який самопрезентує себе в тексті, називаючи власне ім'я, реальні біографічні відомості тощо. У постмодерністській літературі експліцитне зображення розповідача, як і поняття «експліцитний читач», не зустрічається в тексті, а реалізується здебільшого за допомогою паратекстуальних прийомів.

Розкриваючи суть поняття «імпліцитний автор», В. Бут указує на неминучість вираження суб'єктивної позиції автора в художньому творі. У процесі творення художник залишає в тексті «прихований» (імпліцитний) варіант самого себе, свого «заступника», водночас надійно захищаючи власне біографічне «я» від читача, який обов'язково реконструює певний образ автора на основі тексту [225, с. 70].

Слідом за М. Балом, М. Ямпольський пропонує розрізняти «імпліцитного автора» як «інстанцію, відповідальну за побудову всього наративного тексту», «продуцента значень», і «абстрактного автора» – «утілення семантичної структури тексту», інстанцію, що є «результатом семантичного аналізу тексту» [224, с. 50]. Розвиваючи ідеї вченого, Т. Воропай спочатку стверджує, що імпліцитний автор «існує на межі між реальним автором і текстом і актуалізується в сприйнятті читача» [51, с. 306]. Потім дослідниця зазначає, що образ автора існує не поза текстом як привілейована позиція, а в самому тексті, «у верхніх шарах художнього матеріалу»; що автор перебуває з персонажами в одній площині, і в результаті робить висновок, що образ автора є «і в тексті, і над текстом» [51, с. 306]. Необхідно зауважити, що Т. Воропай уважає «образ автора» в постмодерністській літературі «центром, здатним перетворити розрізнений і гетерогенний матеріал в художнє ціле» [51, с. 307].

В. І. Габдулліна розглядає образ автора в контексті постмодерністської літератури як авторську маску, що її створює сам автор літературного тексту і яка нав'язує читачеві певну інтерпретацію твору, але водночас акцентує, що образ автора адресований читачеві і тільки читач може його реконструювати [52, с. 115]. Отже, з одного боку, ідеться про матеріалізованого в тексті

«автора», а з другого боку, – про віртуальний характер автора – образу, який існує лише у свідомості читача.

Проти такого розмежування виступає В. Шмід. На його думку, як продуцент значень, автор проявляється з позиції творіння, а результатом тих же значень він є в аспекті рецепції, тобто йдеться лише про об'єктивну і суб'єктивну основі тієї ж самої інстанції, яку дослідник уважає за краще називати «абстрактним автором». Ця категорія, за В. Шмідом, передбачає мимовільне самовираження художника в тексті і є «семантичним центром твору», в якому «сходяться всі творчі лінії тексту» [220, с. 54]. Вона одночасно міститься у творі і реконструюється читачем. Безперечно, В. Шмід має рацію в тому, що автор залишає в тексті певні сигнали, які дають підстави читачеві робити відповідні висновки про авторську позицію, проте не викликає сумнівів і те, що кожен читач в процесі сприйняття додаватиме «суб'єктивності» в образ автора, який, щораз буде іншим. Це означає, що між інстанцією «втілення» та інстанцією «реконструювання» автора існує серйозна відмінність, яка не дозволяє безперешкодно об’єднати ці інстанції в одну категорію.

Спробу об’єднати кілька підходів щодо потрактування категорії автора роблять також Г. Давидова-Біла (розглядає її як «складний тип (низку типів) ліричної особистості», виражений через композиційно «мовні репрезентанти» із «залученням аспекту читацького сприйняття» [75, с. 6]), і В. Смілянська (стверджує, що саме на основі тексту «в нашому читацькому уявленні з’являється певний людський образ -« образ автора »[190, с. 8]).

В. Смілянська використовує термін «власне автор» для визначення нейтрального наратора, який розмірковує над філософськими, морально-етичними і загальнолюдськими проблемами і таким способом «найадекватніше втілює авторську свідомість» [190].

М. К. Кадубіна розглядає поняття «автор» як родове стосовно видових – «власне автора», «оповідача», «персонажа» тощо [106, с. 6]. «Власне автор», «авторський відступ», «авторське втручання», «автор, як активна дійова особа», «автор-спостерігач», «автор-нарратор» та інші подібні терміни, що міцно

закріпилися в літературознавстві, з одного боку, стосуються, художньої дійсності, як відзначають самі дослідники, а з іншого, з огляду на їх внутрішню форму, передбачають апелювання до авторитету автора-творця або щонайменше до чітко вираженої позиції автора, «авторської концепції тексту», що «виникає на основі сприйняття автором реальності» [106, с. 10].

Іншої думки дотримуються вітчизняні дослідники О. А. Галич і В. М. Назарець, які вважають образом автора відображену в тексті індивідуальність творця. Вона проявляється у формі певної позиції, що рельєфно проступає за всім представленим у творі і служить з'єднувальною ланкою у вираженні певного світобачення. Отже, образ автора – характерна величина, яку, з одного боку, потрібно відрізняти від біографічної постаті автора як людини, а не як специфічної креативної особистості; з іншого боку, – від способу художньо проектованої особи наратора, який виконує у творі роль автора, тобто умовного, а не фактичного творця [53, с. 153].

А. П. Коваль доходить висновку, що образ автора художнього тексту створюється так само, як і образи персонажів. Правдивість, з якою він формується, – це художній вимисел, а не фактична правда, де на перший план виходить щирість почуттів і уяви автора, а не зовнішня правдоподібність біографічних деталей [113, с. 43].

Зосереджуючись на проблемі автора, В. А. Кухаренко зауважує, що основна думка твору реалізується через авторську оцінку, яка експліцитно виражається в діях, думках, монологах героя, а також представлена імпліцитно, а превалювання одного з названих способів залежить від світосприйняття автора. У художньому тексті завжди відчутний творець, його емоції, смаки, світоглядні принципи [130, с 48]. Отже, категорія автора в художньому творі репрезентується не тільки у світогляді загалом і в остаточних висновках, але у в усьому іншому: у сюжетних лініях, композиційних побудовах, пейзажних описах, у зображенні портретів героїв, деталей, у способах поєднання цих компонентів.

Ідея В. А. Кухаренко полягає у відсутності ідентичності між автором як

реальною людиною, із властивими їй біографією, характером, недоліками й перевагами, і образом автора, який, на відміну від особистості письменника, упроваджується в канву художнього твору нарівні з образами персонажів, але видається трохи зідеалізованим. Це пов'язано з підсвідомою спробою автора втілити власне бачення образу, а не свою фактичну особистість.

К. М. Орлова, досліджуючи проблему авторської присутності в тексті, зазначає, що на сучасному етапі розвитку літератури в ній «проявляються всілякої форми ”поведінки автора“ в художньому тексті» [156, с. 3]. Це пов'язано з розвитком науки про літературу, що прагне розглядати літературний твір і як особливий світ, результат креативної діяльності його творця, і як певне висловлювання, діалог автора з читачем [156, с. 3].

Літературний твір загалом може розглядатися як єдність подієвих площин – події, про яку йдеться, і події розповіді [16, с. 403-404], формуючи певне цілісне висловлювання, що належить певному суб'єктові (автору), яке розгортається в часі. Ми дотримуємося позиції тих літературознавців, які розглядають саме суб'єкта мовлення як форму об'єктивації авторської свідомості [120, 161; 191]. Він не тотожний авторові, до певної міри дистанційований від автора, але при всій своїй самостійності саме суб'єкт мовлення «є призмою, ідеєю, через яку переломлюється і певним чином оформлюється зображувана автором дійсність; його слово, позиція беруть участь у творенні художнього світу, образу і виступають як певна форма вираження авторської свідомості» [185, с. 65].

У 1970-х роках були сформульовані основні принципи німецькомовної оповідної типології (Ф. К Штанцель, В. Шмід та ін.). У науковий обіг були введені дві наративні категорії – оповідна перспектива і граматична форма. У свою чергу в перспективі були виділені «зовнішня» (AuBenperspektive) і «внутрішня» (Innenperspektive), а в граматичній формі Ich-form – розповідь від першої особи і Er-form – розповідь від третьої особи. Того, хто розповідає від третьої особи, не називаючи себе, умовно позначають терміном «розповідач», а того, хто розповідає від першої особи, прийнято називати розповідачем [157,

с. 6].

Er-form (Er-Erzahlung), або «об'єктивна» розповідь, уключає три різновиди залежно від того, наскільки відчутною в них є «присутність» автора або персонажів: власне авторська розповідь (у мові оповідача простежується авторський голос і авторська оцінка зображуваного, при цьому оповідач не тотожний авторові, а є формою втілення авторської свідомості, йому належать лише ті фрагменти тексту, які не можна приписати нікому з героїв); невласне-авторська розповідь (суміщення двох суб'єктів свідомості (автор і герой) при тому, що суб'єкт мовлення один – оповідач); невласне-пряма мова (превалювання голосу героя над голосом автора) [157, с. 8].

Ich-form (Icherzahlung) – розповідь від першої особи, у якій виділяють три важливих різновиди оповіді з огляду на те, хто є оповідачем: автор-розповідач (можливість максимально відкрито і прямо говорити від першої особи, організовувати текст, вести діалог з читачем, але при цьому не бути тотожним біографічному авторові); герой-розповідач (бере участь у подіях і розповідає про них; таким чином «невидимий» в оповіданні автор створює ілюзію достовірності того, що відбувається); розповідач, який не є героєм (не бере участі в подіях, а лише розповідає про них; як правило, наділений ім'ям, біографією, а головне – його розповідь характеризує не тільки персонажів і події, про які він розповідає, але і його самого) [157, с. 11-15]. К.М. Орлова стверджує, що в будь-якому літературному творі завжди виявляється авторська присутність, але міра вияву залежить від манери оповіді: одні форми більш близькі до автора, проте інші найбільш віддалені від нього.

Австрійській дослідник Ф. К. Штанцель, один з найбільш авторитетних сучасних наратологів, в основі своєї типології виділяє три наративні категорії: категорію особи, яка виступає показником тотожності або нетотожності, розмежування світу розповідача і світу акторів; категорію перспективи, що поділяє, під впливом німецького критика Е. Лайбфріда, на зовнішню і внутрішню; і категорію модусу, де Штанцель актуалізує традиційну дихотомію розповідь/показ. Через узаємодію цих категорій дослідник виводить три

«базові» оповідні ситуації («аукторіальна», «персональна», тобто «персонажна», і «я-оповідна», де розповідь йде від першої особи) і ціла гама опосередкованих наративних форм, кількість яких, на його думку, теоретично безмежна [230].

Без сумніву, різна термінологія – наслідок спроб багатьох дослідників якомога точніше зафіксувати присутність автора в тексті, простежити способи вираження суб'єкта в тексті, проте термінологічні неточності часто призводять до непорозуміння між науковцями щодо концептуальних питань. Складність змістовної і формальної структури тексту відображається в багаторівневій категорії автора, а дослідження форм авторської свідомості ми розглядаємо як один з найважливіших інструментів аналізу літературного тексту, як при вивченні його лінійного розгортання, так і при зіставленні різноманітних елементів текстових структур.

У дисертаційному дослідженні для визначення форм вираження авторської свідомості в прозі Є. Гришковця ми будемо оперувати поняттями «автор-розповідач», «герой-розповідач» і «автор-оповідач». Автором-оповідачом ми називаємо суб'єкта мовлення, який дистанціюється від героїв твору, зображує, не будучи при цьому зображеним, тобто він ніяк не виявлений в тексті, не персоніфікований, а розповідь ведеться від третьої особи. Під героєм-розповідачем будемо розуміти суб'єкта мовлення, який виступає одночасно і об'єктом зображення, і актантом (дійовою особою). Категорія «автор-розповідач» об'єднує в собі суб'єкта мовлення і суб'єкта дії і вводиться нами з метою підкреслити граничне скорочення дистанції між концепованим автором і головним героєм твору.

У відібраних для аналізу творах Є. Гришковця представлені обидва типи наратора –власне розповідач і оповідач. У романі «Асфальт» оповідь чітко об'єктивована, вона ведеться від третьої особи, автор-оповідач відчутно дистанційований від героїв твору. А ось в інших творах – романі «Рубашка», повісті «Реки» та інтернет-щоденнику «Год жжизни» – позиція наратора інша. У них розповідь ведеться від першої особи, суб'єктної формою вираження

авторської свідомості є головний герой, в образі якого суб'єкт мовлення і суб'єкт свідомості зближуються, але не збігаються повністю. Роман «Рубашка» унікальний тим, що в ньому представлені дві форми авторської свідомості: автор-оповідач і герой-розповідач, які взаємодіють між собою. У «Рубашке» і «Реках» герой-розповідач не тільки бере безпосередню участь в описуваних подіях, але й висловлює своє ставлення до них, дає оцінку того, що відбувається, рефлексує і под. В інтернет-щоденнику «Год жжизни» функції суб'єкта мовлення і суб'єкта свідомості поєднує в собі автор-розповідач.

Отже, в історії російського і зарубіжного літературознавства існувало кілька підходів до інтерпретації образу автора в художньому творі. У XIX столітті склалася традиція ототожнення «концепованого» автора з біографічним. Інтерес до суб'єктної організації твору зумовив посилення протилежних тенденцій, результатом розвитку яких стала ідея «смерті автора», сформульована Р. Бартом у 60-х роках XX століття і підтримана багатьма західними літературознавцями. Сьогодні така радикальна позиція перестала бути актуальною. Серед безлічі сучасних підходів до проблеми автора найбільш продуктивним, на нашу думку, є розроблена Б. О. Корманом система аналізу суб'єктної організації літературного твору як цілісного художнього феномена. Індивідуальна творча воля «концепованого» автора як ідейно-естетичного центру твору визначає його композиційну, структурну, лексичну і стилістичну єдність.

Дослідження Кормана в царині системи організації оповіді має для цієї роботи практичну цінність, надаючи літературознавчий інструментарій, оптимальний для вивчення суб'єктної організації прози Є. Гришковця. Теоретично значущим для нас стало осмислення науковцем єдності свідомості оповідача (розповідача) як суб'єктної форми вираження авторської свідомості. Такий підхід дає можливість досліднику вийти за межі рішення вузьких літературознавчих завдань на більш високий онтологічний рівень, що передбачає осмислення авторської свідомості Є. Гришковця як художнього цілого.

1.2. Діалогічна інтерпретація форм авторської свідомості в художньому тексті

Комунікативний діалог в межах художнього тексту є двостороннім процесом пізнання і сприйняття індивідом навколишньої дійсності і себе як частини цієї дійсності, що представлений, з одного боку, творчим суб'єктом – автором художнього твору, а з другого боку, – читачем. Посередником і об'єктом подібного «спілкування» виступає герой твору. Отже, автор, герой і читач належать до основних смислових категорій літературного тексту, системний характер відносин між якими і певні координаційні взаємини в смисловий і лексико-семантичній структурі тексту впливають на формування і розміщення інших елементів тексту. При цьому концепований автор відіграє абсолютну формотворчу роль у літературному тексті: завдяки йому всі компоненти текстової структури поєднуються через спільне ставлення до зображуваного і є безпосередніми учасниками діалогу [225, с. 238].

Праці М. М. Бахтіна сприяли еволюції художнього сприйняття і, у тому числі, літературознавчому обґрунтуванню концепції діалогу, який входить у коло інтересів цього дослідження у зв'язку з тим, що діалогічні відношення виступають основоположними для творів Є. Гришковця, проявляючись на різних рівнях тексту – сюжетно-композиційному, смисловому, оповідальному та ін., і обумовлюючи адекватність сприйняття його творів читачем.

Предметом зацікавлення М. М. Бахтіна стало «спілкування» автора і героя, що полягає в оформленні «завершення» героя – у його тілесно-духовній природі – з боку автора. Це естетичне явище містить у собі життєво-етичний компонент. Герой, що відноситься, за Бахтіним, до реальності, може чинити опір авторській ідеї, що «завершує» його, яка залучає його до вічності, позбавляючи при цьому власного активного начала. Інакше кажучи, герой може в естетичному контексті проявити особистісну свободу, і автор може до певної міри визнати за ним це право [15, с. 127]. Не висловлюючи оцінного судження

про істинність його висновків, автор надає герою можливість повністю реалізувати себе, висловити світоглядну позицію, власне ставлення до світу й людини.

Автор, безпосередньо спрямовуючи героя на життєвому шляху, провокує його на прояв внутрішнього «я». Таким чином, реалізується «діалог» автора і героя, і якщо автор одночасно веде кілька подібних «діалогів» з героями, то твір перетворюється на переплетення життєвих позицій героїв, їхніх «голосів». «Діалог» усередині художнього твору, за Бахтіним, відбувається не тільки між автором і героєм, а й між самими героями, проявляючись у формі розмов про гострі проблеми буття. У подібній композиційній будові можна виявити певну теологію: як безпосередній творець тексту, автор у М. М. Бахтіна виступає прообразом Бога-Творця, який вочевидь не втручається в життя свого героя, наділяючи його певною свободою. Таким чином, художній твір, за М. М. Бахтіним, є цілісною моделлю буття і навіть самим буттям.

Про буття як діалог писали й інші вчені – Ф. Ебнер [227], Ф. Розенцвейг [176, 177], М. Бубер [39], однак діалогічна структура буття у кожного зі згаданих мислителів своя. Ф. Ебнер, як представник діалогічного філософії, виходив з існування унікальної, конкретної людини («Я»), який не ізольований, а невідривний від зв'язку з «Ти». «Я» подібний до Бога, що накладає на кожну людину моральну відповідальність і обов'язок бути подібним до абсолютного «Ти». І лише «Ти», що апелює до «Я», є носієм живого духу; отже, основа власного буття пізнається через комунікацію з іншою людиною. Цей діалогічний зв’язок «Я» і «Ти» існує завдяки мові. Ф. Ебнер у своїй філософії засвідчує фундаментальну значущість слова у формуванні духовної реальності. Першопочаток мови і слова – Бог, вони – одкровення Бога людині. Таким чином, розроблена Ф. Ебнером теорія про «діалогічне мислення» будується на «діалозі з Богом», тому його філософія набуває релігійно-екзистенціального характеру [227, с. 25]. Якщо розглядати діалогізм у тексті з позиції Ф. Ебнера, то подібна комунікація може здійснюватися лише в межах моделі «Я» (автор, творець) – «Ти» (читач) безпосередньо, без проміжної ланки «персонаж», що не

може вповні відображати комунікативні відносини всередині художнього твору.

Ф. Розенцвейга називають основоположником філософії постмодернізму, який передбачив сучасну кризу гуманітарних наук і соціальної свідомості і визначив вектор «нового мислення». В історію філософії XX століття Ф. Розенцвейг увійшов як теоретик, що створив систематизовану концепцію про діалогічне «нове мислення», кардинально протилежне класичному розумінню того, що не є мисленням, спрямованим до абстрактного нерухомого та вічного «всеохопного», а є комунікативним мисленням у часі. У цьому темпоральному типі єдності важливу роль відіграє комунікація, що водночас є і інструментом, і ознакою здійснення первинного контакту. У теорії Ф. Розенцвейга актуалізація реальності можлива лише тоді, коли взаємодіють її складники, що може статися тільки в комунікативному акті. На думку науковця, навіть особистість сприймається відповідним чином у тому разі, коли стає «людиною, яка говорить». У свою чергу, комунікація як діалог, означає усвідомлення існування «Іншого», що тягне за собою визнання людиною власної тимчасовості і завершеності [177, с. 96]. Таким чином, теорія Ф. Розенцвейга дозволяє говорити про певну хронотопність діалогізму, ідея якого була згодом розвинена іншими мислителями.

Діалог у розумінні М. Бубера – це не просто обмін висловлюваннями або дискусія, головна мета якої – нівелювати думку співрозмовника власної аргументацією; справжній діалог може відбуватися мовчки [39, с. 96].

Окрім справжнього, філософ виділяє ще два види діалогу: «технічний» і «монолог, замаскований під діалог». «Технічний» діалог ставить за мету домогтися координації дій індивідів для досягнення «об'єктивного взаєморозуміння». «Замаскований монолог» – один із видів дискусії, коли учасники комунікативного акту прагнуть «утвердитися у своєму марнославстві, прочитавши на обличчі співрозмовника створене враження, або зміцнити невпевненість у собі»; це – розмова друзів, у якій «кожен вважає себе абсолютною і законною величиною, а іншого – відносною і сумнівною» [39,

с. 109]. Жоден із цих видів діалогів неможливий між автором і героєм, однак подібні діалоги можуть відбутися в парі «автор-читач» за умови їхньої інтелектуальної рівності.

Для М. М. Бахтіна первинність діалогу ґрунтується на переконанні в унікальності в основі, принциповій цілісності та універсальності кожної людської особистості – необхідної і незамінної, що не має «алібі в подіях буття», яка перебуває в процесі комунікації з іншою, такою ж унікальною і водночас не своєю подобою, а справді принципово іншою особистістю [22, с. 88].

М. М. Бахтін стверджував, що основоположною категорією людської дійсності є «буття-між» як відношення-спілкування, що передбачає визначення й конкретний розподіл учасників діалогу. Із цього випливає, що тільки між справжніми особистостями можуть виникнути справжні відносини, які, у свою чергу, базуються на «буття-між». Вони насамперед міжособистісні, і ця основна єдність внутрішньо невідривна від особистісної унікальності тут і зараз конкретних «Я» та «Іншого». Міжособистісна наповненість «буття-між» не стосується жодного конкретного індивіда, проте вирізняється конкретно-особистісним характером і проявляється як первісна, «вроджена» енергія спілкування-діалогу [18, с. 33].

Діалог у цьому аспекті – це узагальнення початкової, основоположної ситуації життя особистості, коли цілісне «буття-між» через внутрішню необхідність стає множинним, але монолітним, поєднаним енергією початкової комунікації. У цій фундаментальній ситуації здатність існувати, говорити, виражати себе – це одночасно здатність давати відповіді, об'єднуючи в собі і собою рішення і відповідальність, реалізовуючи при цьому відносини-спілкування [18, с. 49].

Діалогізм М. М. Бахтіна близький до діалогізму М. Бубера, але характеризується деякими відмінностями. Акценти у М. М. Бахтіна зовсім інші: особистість вибирає діалог через примус. Життя – низка питань і пошук відповідей на них. Навіть мовчання тут неможливе за бажанням, воно

примусово реалізується у формі внутрішнього мовлення. У цьому плані мовчання не протистоїть мові, а є однією з його форм. Там, де є мовчання, там немає місця для комунікації, отже, і для особистості. Людина – це те, що і як вона говорить: «Чим я повинен бути для іншого, тим Бог є для мене». «Інший» даний для мене через мову і за допомогою мови. Чужа репліка, чуже висловлювання, чужа мова – це єдина форма існування «Іншого». Таким чином, відношення бахтінського «Я» до «Іншого» знаменувало ціннісне визначення особистості [16, с. 274].

Діалог, за М. М. Бахтіним, – це «протистояння людини людині як протистояння «Я» та «Іншого». Однак, це зовсім не означає, що в такому діалозі герої зустрічаються в просторі теми, яка не є предметом діалогу і відіграє самостійну роль. Саме в діалозі М. М. Бахтін бачить ключ до розуміння сутності індивіда, тому в його розумінні справжня природа індивіда «доступна тільки діалогічному проникненню в неї, якому вона сама у відповідь вільно розкриває себе» [22, с. 19]. За Бахтіним, сенс буття зароджується лише в точці зіткнення двох свідомостей, двох голосів у діалозі [22, с. 67]. Тому діалогічне мислення включає в себе енергію позитивного вирішення конфліктів, заснованого на конструктивному вдосконаленні, доповненні радикально різного й опозиційного одне одному, отже згода – це не просто маніфест, бажаний стан або певний розумовий принцип. Згода – це те, що притаманне об'єктивності буття, точніше, між-буття людей, їхнє спілкування, необхідність якого одночасно є вибором вектора руху – до світу або війні, до життя або смерті. Потреба в комунікації – це і можливість унікальної самореалізації, самоздійснення в житті, яка непередбачувана, але має сенс, і життєвий сенс або осмислене життя можуть знову й знову відроджуватися, відтворюватися в реальному досвіді кожного [22, с. 119].

Таким чином, діалогізм, як один з принципів постмодерністської літератури, формує не лише міжкультурну опозицію естетичних систем усередині тексту, а й своєрідні протистояння «автор – персонаж», «персонаж – читач», «автор – читач». Є. Гришковець, який звик до комунікації з глядачем зі

сцени, у межах своїх літературних творів розпочинає імпліцитний діалог з читачем, ставлячи питання або самостійно, або від імені своїх персонажів, провокуючи читача на полеміку щодо порушених питань. Подібний діалог можливий завдяки тому, що мідл-література, представником якої є Гришковець, орієнтується на інтелектуальну аудиторію, здатну зрозуміти авторські натяки й адекватно відповісти на сформульовані запитання. У свою чергу, саме герой, що має характеристики як самого автора, так і вигаданого персонажа, стає центром міжтекстового діалогізму, але при цьому не є «заручником» певної культурологічної формули.

1.3. Феномен «Євген Гришковець» в контексті сучасної постмодерністської літератури

Літературний процес на зламі століть зазнав істотних змін: якщо на межі 1980-1990-х років література пережила культурний шок, то протягом наступного десятиліття вона перебувала в процесі активного пошуку ціннісних та естетичних орієнтирів, що проявилися в новій моделі відносин автора з читачем. Значно посилився інтерес до літературно-художніх здобутків минулих епох, заборонених тоталітарним режимом з ідеологічних міркувань. Багато письменників прагнули подивитися на навколишню реальність по-новому, а не крізь призму соцреалізму. У літературі цього періоду відбулися кардинальні зрушення в системі критеріїв оцінки літературного тексту, утворилася нова парадигма художнього мислення, виникли різні форми і жанри, характерні для постмодернізму.

Як відомо, постмодернізм – продукт постіндустріальної епохи розпаду цілісного погляду на світ; руйнування філософських, економічних і політичних систем; продукт, який змінив у середині XX століття модернізм. Письменники-постмодерністи віддають перевагу грі випадку, схильні до самопародії і постійно ставлять під сумнів авторитетність і всемогутність автора художнього твору. Вони прагнуть розмити межі між масовою та елітарною літературою і

ніколи не прогають нагоди змішати стилі й жанри. Якщо твір епохи модерну цілком спрямований на пошук сенсу в хаосі, то автор постмодерністського тексту нерідко іронізує над самим процесом пошуку, ставлячи під сумнів існування сенсу взагалі.

Зародження постмодернізму почалося в Сполучених Штатах Америки. Поступово він ширився Європою, охопивши всі культурні сфери життя. У 60-ті роки XX століття сформувалася філософська концепція неоструктуралізму (постструктуралізму), що заперечує ідеали гуманізму і відмовляється від системності й структури: на перше місце ця концепція висувала людини та історію, відкидаючи таким чином антисуб'єктні основи структуралізму [116, с. 67]. Ідеї французьких поструктуралістів, зокрема Ж. Дерріда [77; 78], Ж.-Ф. Ліотара [135], М. Фуко [208], сприяли кращому розумінню процесів, що відбувалися в культурі того часу, і дали імпульс дискусіям про постмодернізм, які спалахнули на сторінках журналу «October». Знаковою подією 60-х – 70-х років минулого століття стала стаття німецького літературознавця Л. Фідлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы» (1969) [205]. У ній автор продемонстрував пафос зближення стильових домінант модернізму і постмодернізму з мовою масової літератури. Творча манера письменника-постмодерніста тяжіє до інтертекстуальності, іномовлення, примітивної шаблонності масової белетристики, що, на думку естетів, зменшує прірву між «мистецтвом для інтелектуалів» і його спрощеним варіантом «для неосвічених» [205, с. 28].

Ґрунтовний висновок про стильові ознаки постмодернізму був представлений у роботі І. Хассана «Культура постмодернизма» (1985): постмодернізм характеризується беззмістовністю, переривчастої формою, грою, випадковістю, анархією, описом процесу, деконструкцією, ефектом відсутності, розсіюванням уваги читача, інтертекстуальністю, специфічною риторикою, метонімічністю, колажністю і концентрацією на незавершеності [229]. У тексті постмодерністськоготвору образ героя «блукає», «губиться» між рядків.

Вітчизняні погляди на постмодернізм суперечливі. Так, на думку М. Ігнатенка, «найкращі традиції, найдобірнішу духовність, будь-яке високе минуле постмодернізм асимілює, убиває, сучасна культура постмодернізму особливим чином паразитує на традиційних класичних цінностях: переводить їх в ігрові, недійсні,« трансцендентні » [105, с. 10]. Унікальну реальність постмодернізму створює атмосфера тотального страху, що, за словами дослідника, спирається на три атомних бомби: «перша – власне атомна; друга – моральна “атомна бомба”; третя – екологічна» [105, с. 12]. Л. Тарнашинська пропонує сприймати постмодернізм не як тотальну загрозу, а як ланку в ряду культурно-історичних епох загалом і літературної еволюції зокрема: виникнути він міг лише за принципом спадковості і, як справедливо стверджує Л. Тарнашинська, «саме в такому невротичні соціумі, яким він є сьогодні, і за наявності того типу свідомості “безладу“ або “приголомшеної“ свідомості, що прийшла на заміну свідомості “переляканій“ »[197, с. 24]. К. Баліна стверджує, що постмодернізм – це нове бачення світу, яке ще не зовсім зрозуміле для більшості наших сучасників і, отже, не прийняте ними. Це гра, карнавал, руйнування цілісного погляду на світ, у якому неможливо виявити істину. Прихильники постмодернізму вважають, що людина позбавлена можливості осягнути й систематизувати світ. Сучасний автор не має справи з «чистим» мистецтвом: його мотиви, сюжети, образи, художні засоби не є оригінальними, а вже не раз творилися і використовувалися в попередні епохи. Отже, його твір є лише «сукупністю цитат». Художність постмодернізму – це мозаїка часу, слова і життя. Постмодерністський текст ставить проблему: багатовимірність людського існування як прояв світоглядних і соціальних змін сучасності, онтологічне осмислення актуального сьогодні образу людини. Кожен творець демонструє власне розуміння суспільно-історичних метаморфоз. Дослідниця С. Руссова зазначає, що «під знаком питання – хронологічні рамки цього явища. Різні дослідники відносять до постмодерністів Пушкіна, Гоголя, Достоєвського, Булгакова і Набокова »[180, с. 19].

На основі досліджень І. П. Ільїна [104; 105], П. Козловського [116],

Т. Гундорової [73], В. Пахаренка [159] можна виділити кілька основних рис, властивих сучасному постмодернізму: антиідеологічність, відмова від первісного перетворення світу; не створення первинного, а конструювання, колаж зі вторинних елементів, ремінісцентність, цитатність; руйнування ілюзорних цінностей, стирання меж між такими поняттями, як хороше / погане, прекрасне / потворне, комічне / трагічне, реальність / вигадка тощо.; ідеал людини – вільна самодостатня особистість; акумуляція духовно-культурного досвіду різних часів і народів; вивчення явищ сучасності в контексті історії і культури попередніх епох; сприйняття повсякденної реальності як театру абсурду; підкреслено ігрова, карнавальна атмосфера, навмисна театральність; іронія і пародійність; бурхлива асоціативність, несподівана метафора, експресивність.

У XIX столітті система цінностей мала антропоморфний характер: особистість прагнула знайти своє місце у світі, передбачене людською першоосновою. Письменники XX століття зрозуміли: ніхто такого місця не гарантує, тому криза антропоцентризму стала визначальною темою літератури того часу. Конформіст – це породження техногенної цивілізації, «одновимірна людина» (за висловом Г. Маркузе), людина слабкодуха, бездуховна, покірна волі влади. Образ конформіста, який хоче підпорядкувати світ своїм потребам і власному світогляду, письменники-постмодерністи не підтримують і жорстко критикують. Вони художньо моделюють і сприймають людину як незалежну індивідуальність, яка знаходиться не над, а нарівні з іншими людьми.

У постмодернізмі відбувається розмивання всіх традиційних естетичних категорій і елементів поетики: «... постмодернізм, з формальної позиції, виступає як мистецтво, що свідомо відкидає всякі правила і обмеження, вироблені попередньою культурною традицією» [107, с. 34].

У постмодерністських творах різко активізується вияв авторської рефлексії. Письменник пропонує читачеві для обговорення ті питання, що цікавлять його самого. У літературному творі таке обговорення є співпрацею і характеризується витонченою грою, що посідає важливе місце в

постмодерністській поетиці. Гра тісно переплітається з текстом, який стає її об'єктом, і в результаті читач, уживаючись в оповідь, перетворюється на співавтора його «партитури». Таким чином, постмодерністський текст створює нового читача, який приймає правила літературної гри.

Сучасна постмодерна література, що у вільній манері застосовує та інтерпретує символи, образи, архетипи, історичні реалії, стереотипи культури, використовує штучні форми, а художній образ світу вибудовує за принципом нескінченної гри, яка замінює сенс, – це символічний хронотоп, що включає в себе автора, його героя і читача. У постмодерністській літературі читач існує, перш за все, у просторі авторської реальності, стаючи важливим компонентом авторської моделі культури.

Як відомо, постмодернізм у російській літературі виник на хвилі тих суспільних настроїв і релігійних віянь, що заявили про себе в середині 60-х років XX століття в середовищі опозиційно налаштованої інтелігенції. Виразником нової свідомості стає А. Д. Сахаров, який у своїй роботі «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» заявляє, що роз'єднаність людства, яке володіє ядерною зброєю, загрожує йому загибеллю [186, с. 3].

На перше покоління постмодерністів особливо сильний вплив справило читання праць заборонених у той період авторів, зокрема Ф. Ніцше і В. Розанова, якого часто називали «російським Ніцше». Вони закликали до переоцінки цінностей, приваблювали самостійністю думки, незвичайною стильовою манерою. Нове світовідчуття породило і новий, постмодерний тип письма. У творах, написаних представниками першого покоління російських постмодерністів, вагоме місце посідали «поетичне мислення» як «основна, фундаментальна ознака постмодерністської чутливості», інтертекстуальність, гра, теоретична рефлексія з приводу власного твору [189, с. 261].

Дослідниця І. С. Скоропанова у своїй монографії виділяє дві хвилі в російському постмодерністському напрямку. До перших постмодерністів вона відносить А. Терц, В. Єрофєєва, А. Бітова. Друга хвиля в російському

постмодернізмі представлена, разом із В. Єрофєєвим, творчістю Є. Попова, М. Берга, А. Соколова, В. Сорокіна. Деякі вчені говорять про третій період, що приходить на зміну періоду становлення постмодернізму (кінець 60-х – 70-ті роки) і періоду його остаточного формування (кінець 70-х – 80-ті роки) – це період його легалізації (кінець 80-х – 90-ті роки), до якого відносять творчість Т. Кібірова, В. Коркіна, Л. Петрушевської, В. Пелевіна. А М. Епштейн вважає, що постмодернізм закінчився 11 вересня 2001 року, коли суспільство сколихнулось від трагічних подій в Америці.

На думку С. Чуприніна, головними об'єктами деконструкції у російських постмодерністів стали класика XIX століття і література соцреалізму, що розглядається як явище масової культури, який маніпулює свідомістю народу. Деканонізація постмодерністами класичної літератури була спрямована, перш за все, проти догматизації і стереотипного, шаблонного сприйняття художнього твору масовою свідомістю [215, с. 74].

Основою постмодерністського тексту часто виступає авторська маска, іронічна за своїм характером: « "Автор" як дійова особа постмодерністського роману виступає у специфічній ролі своєрідного "трикстера", який висміює не тільки і не стільки умовність класичної, а набагато частіше масової літератури з її шаблонами: він, перш за все, знущається з очікувань читача, з його "наївності", зі стереотипів його літературного і практично-життєвого мислення, бо головна мета його глузувань – раціональність буття »[114, с. 193]. Російські постмодерністи звільняли літературу від усіх нелітературних завдань і нормативної естетики, виступаючи, таким чином, за автономний статус літератури і мистецтва [109, с. 76].

Несподівано з'явившись на літературному небосхилі епохи постмодернізму, Євген Гришковець стрімко вийшов на орбіту визнаних письменників і театральних діячів. Постаючи перед публікою в різноманітних іпостасях – актора, письменника, театрального режисера, автора музичних альбомів, – він постійно змінюється, залишаючись при цьому самим собою і не перестаючи дивувати тих, хто цікавиться його творчістю [88].

Євген Гришковець, драматург і письменник, родом з Кемерово, став відомим завдяки своїм моновиставам. Його тексти відображають світовідчуття автора, співзвучне смакам і уявленням про навколишній світ сучасного глядача / читача. Творчість Гришковця багатопланова і цілісна водночас. Його розповідь може йти як від першої, так і від третьої особи, але це завжди – він. Загальну інтенцію його словесних репрезентацій відрізняє прагнення викликати в читача емоційну реакцію. Про своє місце в сучасній літературі Гришковець відповідально заявляє, що його цікавить сучасник, співвітчизник, а не маргінал з фальшивих похмурих псевдохудожніх текстів авторів, які вважають себе новими нонконформістами. Гришковець позиціонує себе мало не останнім реалістом, навіть соцреалістом, оскільки його герой завжди має конкретну професію, працює і завжди занурений у певне соціальне середовище. У цьому письменник орієнтується на кращі зразки радянської літератури [85]. Його твори адаптують ідейні та художні принципи міської прози до реалій межі XX-XXI століть і відтворюють морально-філософську парадигму, що визначає сучасного героя-городянина. У романах «Рубашка» і «Асфальт» Гришковець відтворює хронотоп мегаполісу – типовий простір спальних районів, у якому погано орієнтуються навіть корінні москвичі, і час, що минає занадто швидко, нав'язуючи прискорений темп життя. Головною цінністю для жителя великого міста є спокій, під яким мається на увазі уповільнення часу і локалізація життя в просторі квартири (готельного номера, дачного будиночка) [88].

Є. Гришковець вважає, що В. Г. Сорокін, до якого він на початку своєї письменницької кар'єри звертався за консультацією з питань структурації творів, правил побудови епізодів і створення картотеки ідей, залишився в епосі модернізму, у той час як сам Гришковець хоче бути зрозумілим для сучасного читача і проживати розповідь разом із ним. На думку письменника, хороша література посилює бажання жити, дає можливість читачеві відчути, що він не самотній [85]. Так, як пише Є. Гришковець, на його власну думку, сьогодні не пише ніхто.

Попри те, що Гришковець категорично заперечує приналежність власної

творчості до постмодерністської літератури, його тексти багато в чому відповідають вимогам до творів такого напряму: акцент на деталях, руйнування кордонів між абстрактними антонімічними поняттями, зображення героя зі повною волею, іронія в описі повсякденності, розмаїття метафор і атмосфера театру абсурду. Театральні твори Є. Гришковця – це безкінчений монолог, спроба розкрити душу перед глядачем, проте літературні твори – це щось інше, діалог з читачем через героя, який наділений характерними рисами автора, але не тотожний йому.

Перевтілення з драматурга у прозаїка, за словами самого письменника, «було абсолютно несподіваним», перші тексти його п'єс були письмовою фіксацією переказаних його акторською трупою оповідань [85]. В оригіналі це були розповіді Е. А. По, а в результаті вийшли «моторошні й смішні міські історії, причому ті, що відбулися в Кемерово» [85]. Зазнавши певної авторської трансформації, вони оформилися в абсолютно новий текст в дусі постмодерністської естетики.

Є. Гришковець неодноразово визнавав в інтерв'ю, що є послідовником А. Чехова та І. Буніна і небайдужий до романтиків. Він захоплюється «північними оповіданнями» Д. Лондона, один з його улюблених творів – «Мобі Дік» Г. Мелвілла; його не привертають тексти без абзаців і діалогів, тому що вони представляються йому нудними [102]. Критики висловлюють думку, що в літературних текстах Гришковця відлунюються тексти А. Чехова, В. Шукшина і його власних моноп'єс [102]. Письменник створює сучасні історії про комічні і трагічні дрібниці, з яких складається життя: побутові чвари, хронічний недосип, розбита банка з консервацією, – будь-яка життєва деталь під пильним поглядом автора набуває практично епічного розмаху, змушуючи серйозно задуматися над несерйозними речами [102].

Творчість Є. Гришковця на сьогоднішній момент складається з п'ятнадцяти п'єс, що створили основу драматичних вистав, і чотирнадцяти книг різної жанрової належності: романи, повісті, есе, збірки оповідань, книги, засновані на щоденникових записах. Для дисертаційного дослідження були

відібрані чотири твори письменника: романи «Рубашка» (2004) і «Асфальт» (2008), автобіографічна повість «Реки» (2005) і книга, базована на інтернет-щоденнику – «Год жжизни» (2008). Вибір названих творів обумовлений метою роботи, досягнення якої здійснюється шляхом аналізу форм вираження авторської свідомості в текстах у міру скорочення в них дистанції між біографічним автором і оповідачем. На наш погляд, саме в цих творах, контрастних за стильовою природою і за жанром, можливо найбільш точно й повно визначити специфіку вираження форм авторської свідомості в прозі Є. Гришковця.

Роман «Рубашка» став першим досвідом в прозі Гришковця. Текст твору практично цілком складається з прямої мови героя-розповідача. За визнанням самого Є. Гришковця, він не мав уявлення про правила оформлення прямої мови в прозовому творі, тому спочатку писав діалоги, а потім розбавляв їх фразою «він сказав» [88].

Роман «Рубашка» написаний в епоху глобального конфлікту між розмовною мовою і літературною мовою; у часи, коли мова вулиць безцеремонно увірвалася в художню літературу. Сформовані на той час жанри зазнають суттєвих метаморфоз, змінюються пріоритети, і в межах постмодерністського «культурного поля» відбувається виділення окремих літературних фрагментів. В епіцентрі цих процесів перебувала творчість Є. Гришковця, що еволюціонувала від експериментальної театральної драматургії до письмової репрезентації тексту.

«Рубашка» – це один день із життя успішного архітектора Саші, у минулому – провінціала, який вранці надягає нову сорочку і ходить у ній цілий день: їсть, стрижеться, думає про вподобану жінку, розмовляє з другом Максом, бачить сни про війну. У результаті сорочка, ясна річ, забруднюється. Спочатку складається враження, що твір написаний за театральними законами класицизму: єдність часу (доба), місця (умовно кажучи, місце позначене сорочкою, у якій ходить Олександр протягом дня) і динамічний розвиток дії, що тримає читача в напрузі до кінця роману. Така структура оповіді не є

дивною, адже «Рубашка» – перша спроба Є. Гришковця заявити про себе як про літератора після довгих років театрального життя, є перехідною ланкою від Гришковця-актора до Гришковця-письменника. Текст характеризується повною відсутністю художніх фігур мови, рясним використанням знаків пунктуації та написанням слів повністю великими літерами, за допомогою чого, власне, і передається емоційна атмосфера твору [88]. Більшу частину сюжету займають роздуми героя про свою долю, минуле й майбутнє. Персонаж проживає звичайні життєві ситуації: дружня зустріч в кав'ярні, поїздка в таксі, знайомство з красивою жінкою, проте його поведінка в них не типова. Кожна прожита ситуація, спогад або мрія-фантазія розкриває характер героя з нового боку, виявляючи його потребу в кардинальному перегляді власних життєвих орієнтирів.

Роман «Асфальт» у творчості Є. Гришковця стоїть осібно. Його головним завданням була демонстрація швидкого переживання трагедії в сучасному світі, і, на думку автора, «Асфальт» «сильно випередив літературний процес», залишившись «майже непоміченим» твором Є. Гришковця з боку критиків, попри великий тираж [64]. Це масштабний твір, до написання якого автор готувався кілька років, узявши за основу реальну історію, що сталася з однією його знайомою-іноземкою. Дія розгортається в Москві протягом декількох днів, головний герой Михаїл – бізнесмен, діяльність якого пов'язана з дорожньою розміткою та виготовленням знаків дорожнього руху, цілком успішна людина і загалом зразковий сім'янин, який любить свою дружину і двох дітей. Одного ранку в телефонній розмові старий друг Володя повідомляє, що його старша сестра і найкраща подруга Михаїла Юля наклала на себе руки, повісившись у ванній. На цьому спокійне життя головного героя закінчується. Юля була для нього найближчим товаришем і завжди приходила на допомогу в скрутну хвилину, тому її передчасна і безглузда смерть вибила головного героя зі звичної колії. У пошуках причин, що підштовхнули її до цього трагічного вчинку, Михаїл переосмислює власне життя, яке короткими «флешбеками» проноситься в його голові. Композицію роману становлять більш складні

форми потоку свідомості, автор дозволяє собі порушувати логічну послідовність розповіді, подаючи додаткову інформацію, необхідну для розуміння внутрішньої роботи свідомості героя. Гришковець схильний використовувати в романі різні структури тексту: від коротких фраз, авторство яких незрозуміле, до детально прописаної сцени в ресторані зі скрупульозним описом фізіологічного процесу сп'яніння. Письменник згадує, що в тексті «Асфальту» відсутній навіть натяк на будь-який маніфест, це твір, написаний виключно в традиціях класичної художньої літератури із серйозною претензією на сучасний реалістичний текст [111].

«Реки» – проникливий і душевний твір Є. Гришковця, написаний для тих, хто має мужність жити там, де з'явився на світ, і для тих, хто знайшов причини, щоб виїхати звідти. Це розповідь про формування особистості героя з розмитою системою координат у часі й просторі, що викликає у читача цілу гаму суперечливих почуттів. Повість насичена спогадами про події з життя самого письменника з раннього дитинства і до цього часу. Численні описи навколишньої природи, архітектури, взаємин з родичами і друзями формують у читача уявлення про речі, що вплинули на світогляд автора.

Основою книги «Год жжизни» стали сторінки інтернет-щоденника, майже документальний виклад року життя Є. Гришковця як вельми популярного письменника, актора, режисера і телевізійного ведучого. Людині властиво осмислювати свої переживання, потаємні думки, почуття та емоції, відносини з навколишнім світом, фіксувати їх у щоденнику, але роблять це публічно далеко не всі. Гришковцеві вдалося за допомогою інтернет-щоденника поділитися з читачами миттєвостями свого життя, враженнями від музики, кіно, зустрічей, проведеної відпустки тощо. А головне – йому вдалося перенести на сторінки книги теплоту людських відносин, почуття прихильності до батьків, сім'ї, друзів і доброзичливе ставлення до незнайомих глядачів і читачів [2].

У зв’язку з тим, що сучасний письменник часто успадковує, обігрує твори світової літератури, говорити про вторинність будь-якого літературного тексту

в епоху постмодернізму немає сенсу. Окрім того, справжнє мистецтво завжди обробляє запозичені ідеї так, що в них складно впізнати оригінал . Це і є головною особливістю російської літературної традиції сучасного періоду, в якій проявляється чуттєво-образне, духовно-релігійне, екзистенціальне усвідомлення людського буття, на відміну від західної ментальності, де панує імперативність мислення.

Феномен Є. Гришковця виражається в тому, що, як «продукт» постмодерністської літератури, він не вписується в цю канву: його творчість погано піддається класифікації, тому що книги письменника далекі від класичних канонів. Як і багато письменників кінця XX – початку XXI століть, Є. Гришковець усе частіше спирається на реальні події, уключаючи автобіографічні моменти у власні тексти. Він намагається поєднати художню вигадку і правду життя, не звертаючи при цьому уваги на стиль самого викладу – часто закручений, плутаний і місцями несподівано-сповідальний, головною цінністю якого є щире бажання поділитися з читачем власним життєвим досвідом. Сумбурність оповіді, порушення хронотопу, відкритий фінал творів, використання нецензурної лексики для створення образу героя – усе це характерне для творчості Є. Гришковця як письменника-постмодерніста.

1.4. Творчість Є. Гришковця в оцінці критиків мідл-літератури

Сучасні літературні й театральні критики намагаються визначити, ким є Євген Гришковець, чим завоювала інтерес аудиторії його творчість, які прийоми і форми він використовує, яким є герой його творів тощо.

У статті «Гришковец: автор, феномен, синдром» І. Болотян дає Гришковцеві такі визначення: «людина-театр», «російський народний Марсель Пруст», «абсолютний суб’єктивіст», «аскетичний автор», «наївний драматург»; той, який «опопсів», «списався», «згламурився»; той, якого «читали й читають, любили й люблять» [30]. Список можна доповнити визначеннями М. Громової: «Є. Гришковець – це “новий російський сентименталіст“, “театральний

романтик“, “король моновистави“, його п'єси – це “документальні імпровізації“ або “театральний аналог довлатівської прози“» [70].

У статті В. Єлістратова «Между “!!!!!!!!!“ и стариком Хэмом» аналізується роман Є. Гришковця «Рубашка» як один із центральних текстів 2004 року, що його критик розглядає як «симптом» або навіть «діагноз» не тільки безпосередньо літературного процесу, але й усієї палітри культурних процесів того часу [88]. Автор статті вважає, що в романі «Рубашка» геть відсутня інтрига, сюжет і композиція, а словниковий запас досить невеликий. На його думку, проблема взаємодії між мовою звучання і письмовою мовою в прозі Гришковця розв’язана за допомогою пунктуаційних імпровізацій [87].

А. Урицький у статті «Человеческие приключения» акцентує увагу на безпосередньому зв'язку роману «Рубашка» з попередніми п'єсами Гришковця, а відмінність між ними вбачає в тому, що стислий і місткий матеріал, поданий у п'єсах, у романі деталізований і спрощений для комфортного читання [201]. Автор публікації не може визначитися із жанровою належністю твору «Реки»: «Жанрове визначення сумнівне, це, звичайно, ніяка не повість, цей жанр особливий, називається "гришковець", вид особливого емоційного, напружено-монологічного оповідання про життя» [201]. Разом із тим А. Урицький уважає, що «Реки» – це беззаперечний крок уперед Євгена Гришковця як прозаїка [201].

М. Абашева в статті «С чего начинается родина» підкреслює, що Є. Гришковець привертає і утримує увагу глядача й читача протягом декількох років тільки за рахунок власної щирості й харизми [1]. Аналізуючи повість Гришковця «Реки», автор публікації наголошує, що основною для тексту є інтонація, яка достеменно передає емоційний стан як автора, так і героя, а другим важливим чинником є мова, що характеризується повторами, схвильованістю, паузами та повсякденною лексикою. Дослідниця акцентує також на принциповій художній відмінності творів письменника від шедеврів сучасної літератури, уважаючи, що сам Гришковець перебуває далеко від літературних догматів, коли спирається у створенні власних текстів тільки на свій набутий досвід, «продираючись крізь шум сучасності, полуду чергових

емоцій, захисну оболонку втомленої іронії » [1]. У повісті виділяється базисний елемент – головний герой-автор, життєва історія якого виходить на перший план. Із цього випливає, що «Реки» – своєрідний екскурс в минулі переживання письменника, пов'язані з дитячими враженнями, що склали основу формування особистості як автора біографічного, так і автора-героя [1].

Слід зазначити, що в критичній статті М. Абашевої проза Є. Гришковця характеризується як дуже проста для розуміння, оскільки в ній відсутні філософські міркування, витончені літературні експерименти, складні художні конструкції, вона розрахована на середньостатистичну людину, яка не замислюється над складністю системи буття [1].

У своїй статті «Речевой образ города и горожанина» К. Щукіна розкриває зміст термінів «мідл-література» (тобто література, орієнтована на середнього читача), одним з авторів якої, на її думку, виступає Є. Гришковець, а «офісний інтелектуал» – головний реципієнт цієї літератури. Дослідниця зазначає, що реальність у своїй прозі письменник представляє як щось абстрактне, позбавляючи оповідь ознак певного місця і епохи, а об'єктом свого дослідження нерідко робить «не так місто, скільки час нашого життя» [222, с. 370]. Відзначаючи таку характерну для стилю Гришковця рису, як «включення» читача в текст, літературознавець доходить висновку, що це відбувається завдяки використанню форм другої особи, які змушують читача відчути себе «безпосереднім учасником описуваної ситуації»; отже, усе, що відбувається з героєм Гришковця «природним чином накладається на кожного читача і співвідноситься з його життєвим досвідом» [222]. Використання таких художніх прийомів, як «зміна фокуса» і «погляд зсередини», характеризує зміст і напрям творчих пошуків Є. Гришковця.

С. Єфросинін у статті «Актуальное одиночество Евгения Гришковца» аналізує його прозові тексти крізь призму читацького сприйняття, стверджуючи, що глядач Гришковця, переходячи в категорію «читач», згадує його артистичну інтонацію, тим більше, що, «слухаючи виступ Гришковця , мимоволі сам починаєш ловити себе на спокусі говорити й думати про

предмети саме так, як робить це він » [88]. Автор публікації концентрує увагу на авторсько-літературній манері Гришковця, який не встановлює певних меж між реальною дійсністю і художнім вимислом; помічає непомітні побутові дрібниці; дотепно й нестандартно переосмислює знайомі моделі поведінки; постійно перебуває в пошуку таких умов, у яких читач може найбільш яскраво відчути всі фарби і емоції поточного моменту. [88] Герої Є. Гришковця «самотні, але тимчасово», сам прозаїк не претендує на місце серед «серйозних» письменників», а навпаки – намагається «відобразити життя таким, яким воно є», і рамки подібного мистецтва чітко обмежені, оскільки воно існує рівно стільки, скільки живуть ті, хто є сучасниками письменника і розуміє його мову в природному прояві. [88]

У статті «Евгений Гришковец. Рубашка» М. Ратгауз акцентує на егоцентричності художнього світу Є. Гришковця: « Він постійно знаходить і описує в інших самого себе <...> але, фіксуючи схожість, він не помічає відмінностей » [170]. Критик підкреслює, що, на відміну від колишньої щирості, Є. Гришковець «став більш замкнутим і різкішим, заговорив неприємним тоном громадської персони, яка набрала вже ніким не скасованої соціальної ваги. По суті, це голос людини, що засвоїла правила гри, які ще недавно були б йому дуже несимпатичні» [170].

О. Маслова в статті «Роман о любви сегодня. Новый взгляд или вечное возвращение» інтерпретує роман Є. Гришковця «Рубашка» як «наївний реалізм», що ґрунтується на тривіальному описуванні «складних» моментів і ситуацій. У цьому, на думку критика, «полягає чарівність його прози», сповнена «до певної міри міфологізованими» просторово тимчасовими межами [145]. Любов у Гришковця «хвороблива, виснажлива, але <...> без істерик», а його герой зображений в момент «найвищої напруги сил, усі люди і події сприймаються ним крізь призму болісного почуття любові» [145]. Відзначаючи «підкупливу чесність» і «наївну безпосередність зізнань» головного героя «Рубашки», О. Маслова доходить висновку, що завдяки цьому роман пронизує «відчуття камерності, ніби хтось, дуже схожий на тебе, з такими ж думками,

страхами, комплексами, ділиться з Тобою власним досвідом» [145], а до специфічних рис поетики письменника відносить поєднання загальної сповідальної емоційної тональності прози Гришковця з міфологізацією хронотопу.

У статті Р. Сенчина «Рассыпанная мозаика. Рассказ в прозе тридцатилетних» здійснена спроба визначити спільні межі для представників однієї генерації, серед яких вагоме місце належить Є. Гришковцеві. Критик зауважує, що в прозі цих письменників непросто виявити комплексну систему образів-персонажів і складну композиційну структуру з епічними інтонаціями, а самі автори надихаються власними біографіями, що обмежує їхню фантазію, змушуючи ґрунтуватися лише на здобутому досвіді. Дослідник виділяє Гришковця серед плеяди письменників-постмодерністів саме через його здатність з легкістю зображати сучасного міщанина, помічаючи його мову, захоплення, проблеми, демонструючи його важке, але бідне на події життя, що протікає в шаленому ритмі, і невпинну тугу «за любов'ю, за подвигом, за дружбою » [188].

Наведений вище огляд критичних статей, присвячених творчості Є. Гришковця, демонструє, що кожен дослідник виявляє в його прозі нові штрихи, сукупність яких створює портрет душевного і такого зрозумілого кожному читачеві героя і автора, який стоїть за ним. Критики не полемізують між собою, навпаки, змагаються в тому, яку грань його таланту вони ще не виявили. Одні критикують його за бідність лексичного матеріалу і надмірне захоплення пунктуацією, другі відмічають зв'язок між його драматургією і прозою в перенесенні монологу з театральної сцени на сторінки літературного твору, треті відзначають як характерну рису його творчості недотримання літературних канонів і акцент на власному досвіді при написанні своїх творів. Але всі сходяться в одному: Гришковець є гідним представником когорти мідл-літераторів – прозаїків, які пишуть свої твори для середнього класу.

Мідл-літературу відрізняє наповненість філософсько-риторичними питаннями, інтелектуалізація текстів, тяжіння до постановки художнього

експерименту, демонстрація авторського ставлення до загальновизнаних моральних цінностей. Подібні якості відкривають для представників цієї літератури широкі перспективи, пояснюючи її популярність як серед читачів, так і серед професійних літературних критиків. Особливість текстів мідл-літератури визначається типом конфлікту, моделлю поведінки героя, специфікою передачі перехідного часу. Названі характерні риси дозволяють говорити про мідл-літературу як про художню систему. За визначенням С. Чуприніна, мідл-література є «типом словесності, стратифікаційно розташованим між високою, елітарною і масовою, розважальною літературами, що породжена їхньою динамічною взаємодією і по суті знімає одвічну опозицію між ними» [215]. Критик стверджує, що до такого типу можна віднести як твори «неглибокого» сенсу високої літератури, так і якісну белетристику, призначену для широких мас.

До основних характеристик мідл-словесності відносять високий професіоналізм художнього викладу, акцент на комунікативній спрямованості тексту, орієнтацію на ерудовану офісну інтелігенцію з розвиненим літературним смаком, перевагу гостроти сюжету прихованого змісту твору, зневагу до канонів класичного викладу оповіді на догоду спрощеній і зрозумілій для сучасної людини мові [215].

Яскравими представниками мідл-літератури є Людмила Улицька, Віктор Пелевін, Михайло Веллер, Борис Акунін, Сергій Мінаєв, Володимир Сорокін і багато інших. Віднесення прози Є. Гришковця до мідл-літературі здається природним в аспекті його «серединної» позиції між елітарною та масовою словесністю, коли автор намагається, з одного боку, виправдати очікування читача, заручитися його підтримкою, а з іншого, іронізує над його довірливістю, не втрачаючи при цьому зв'язку між оповідачем і читачем, акцентуючи увагу на ставленні до власних персонажів і подій, які формують основу художнього сюжету. Критики мідл-літератури говорять про Гришковця як про письменника «сердечного й щирого», «новатора», який створює нудотно-ідеальний образ свого героя – «красномовного, як Сократ,

парадоксального, як Оскар Уайльд, дидактичного й пристрасного, як ніцшевський Заратустра» [216, с. 103]. Гришковцеві вдалося зайняти власну нішу в мідл-літературі, він «не лізе напролом, як Акунін, котрий наступає семимильними кроками. І не шокує, як Сорокін », твори якого просякнуті огидою до всього в культурі, на чому є відбиток «радянського тоталітаризму » [215].

Гришковець завжди ввічливий та інтелігентний, навіть до своїх опонентів звертається на «ви», улюблене амплуа його героя – «всепереможний ботанік-провінціал», «російський Вуді Аллен» [215]. Подібна позиція допомагає йому сформувати індивідуально-авторську концепцію, згідно з якою розповідь може вестися як від першої, так і від третьої особи, але за образом оповідача або розповідача завжди відчувається присутність самого автора. І лише читацьке сприйняття є головним критерієм оцінки його творчості, адже байдужим письменник не залишає нікого: у кожного, хто знайомиться з його текстами, написане викликає яскраві емоції, що надовго запам'ятовуються, – в одних просто сміх, а в інших – щирі сльози.

Гришковець часто зображує міську буденність експресивно-концентрованою. Його стихія – «Заповедник Грез», в якому автор дбайливо зберігає все людські емоції. У його творах можна зустріти мільйон умовностей, ритуалів і канонів, але авторське «Я» завжди превалює над жорстокою несправедливістю світу.

В одному зі своїх інтерв'ю Гришковець щиро нарікає, що письменницька робота приносить йому одні незручності, оскільки швидкість записування тексту обернено пропорційна швидкості його виникнення в результаті мозкової активності, при цьому необхідно також утримувати в пам'яті обсяги щойно створеного, але ще не відтвореного на папері матеріалу, щоб вони «не зникли, не стерлися, щоб не завис внутрішній комп'ютер тощо.» [7]. Тому письменницька техніка Гришковця здебільшого спрямована на подолання незручностей письмової роботи, у чому йому посутньо допомагає багаторічний досвід роботи у своєму унікальному монотеатрі. При цьому авторська проза

завжди конкретна й образотворча, а манера подачі матеріалу підпорядкована бажанням максимально щиро й правдиво відобразити «шматок життя» [7].

Герой Гришковця не хоче нікого образити або поставити в незручне становище, він проти відкритого конфлікту, тому намагається домовитися, щоб усім було добре: «Не краще, і не трохи краще, а саме добре» [95]. Його по-дитячому тішить процес оволодіння правилами соціального співіснування, на відміну від В. Сорокіна, який інтерпретує лише процес руйнування, спотворення моральних норм.

Нерідко Гришковець свідомо експлуатує свій дитячий провінційний досвід для демонстрації процесу включення в доросле життя. Відмітна особливість Гришковця: він не боїться і не соромиться зізнатися в «очевидному відкритті», для нього справді існує тільки випробуване, а не просто пізнане. На відміну від прози Сорокіна, сповненої образами вмирання й старіння, і, як зазначає О. Геніс «послідовним аж до педантизму і винахідливим до відрази викриттям метафізичної порожнечі» [55, с. 121], Гришковець любить зображувати дорослішання, становлення, духовне зростання своїх героїв, їх прагнення до самопізнання й саморозвитку. Саме такі цінності вносить Гришковець у сучасну літературу. Його присутність дарує шанс на позитивне сприйняття навколишньої дійсності – для нього склянка завжди «наполовину повна». Герой Гришковця ніколи не втрачає надії і завжди впевнений у власних цілях, навіть якщо «світ валиться, і це відбувається прямо зараз» [96].

Гришковець як письменник кожного разу інший, його твори не схожі один на одний: роман «Асфальт» створений переплетенням сюжету одномоментного зі спалахами-спогадами з минулого; роман «Рубашка» характеризують детально виписаний сюжет і відкритий фінал; «Реки» – щось середнє між повістю, есе і мемуарами, поемою і прозою, де фінал є відкритим; книга «Год жжизни», яка базується на інтернет-щоденнику і практично мінімізує дистанцію між Є. Гришковцем і читачами, дає останнім можливість дізнатися найпотаємніше про життя і характер автора.

Таким чином, простір мідл-арту, спрямованого насамперед на зображення

гострих соціальних протиріч, що панують у сучасному суспільстві, стало плідним ґрунтом для творчості Євгена Гришковця. Неоднозначність у всьому – від визначення жанру власних творів до оцінок критиків – у цьому полягає його авторський парадокс. Слово Гришковця ніби функціонує не за канонами літератури, а за простими законами життя. Для нього важливим є прагнення не тільки донести до читача те, що він має на увазі, але, перш за все, акцентувати на принциповій різниці між власним баченням проблеми та загальноприйнятою думкою. Ставлення критиків мідл-літератури до творчості Є. Гришковця неоднозначне: одні дорікають йому за примітивність мови, банальність сюжету; інших дивує сумбурність організації сюжету і глибина авторської думки. Об'єднує їх усіх одне – творчість Є. Гришковця нікого не залишає байдужим. Неповторність його стилю бере витоки в драматичному минулому письменника і значно впливає на прозову творчість, основу якого формує складно організована система діалогів, що робить його твори цікавими як для сучасних критиків, так і для читачів.

Огляд критичної літератури, присвяченої прозі Є. Гришковця, дозволяє говорити про сформовану тенденцію обмежуватися аналізом образної системи і композиції сюжету у творах письменника. Це пов'язано здебільшого з тим, що самого Гришковця, відомого перш за все як актора моновистав, практично повністю ототожнюють з його літературними персонажами і рідко розмежовують образ героя і образ автора. На наш погляд, саме категорія автора в прозі Є. Гришковця наразі є перспективним полем для літературознавчого аналізу, покликаного заповнити прогалини у вивченні літературної творчості письменника.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ І

Проблема автора неодноразово ставала об'єктом дослідження російських, українських і зарубіжних літературознавців. Серед безлічі сучасних підходів до проблеми автора найбільш продуктивною, на нашу думку, є ідея аналізу

суб'єктної організації твору як цілісного художнього феномену, де творча воля «концепованого» автора як ідейно-естетичного центру твору визначає його структурну, композиційну, лексичну і стилістичну єдність.

Відображення картини світу автора, його ідей і ціннісних орієнтирів у свідомості героя вказує на такий значущий естетичний складник сучасної прози, як діалогізм. Основоположними працями з теорії діалогізму є роботи М. Бахтіна і М. Бубера, що хоча й близькі один до одного, але характеризуються низкою відмінностей. М. Бубер уважає неможливим діалог між автором і героєм, тому що вони знаходяться на різних ієрархічних рівнях, однак визнає існування діалогу в парі «автор-читач». М. Бахтін же стверджував, що автор провокує героя на прояв внутрішнього «я», реалізуючи, таким чином, «діалог» автора і героя.

Ми розглядаємо сучасний літературний твір як складну діалогічну структуру, що включає в себе два типи діалогу – зовнішній (діалог автора з читачем, героя з читачем) і внутрішній (діалог автора з героєм, героя із самим собою). Автор уступає в імпліцитний діалог із читачем, ставлячи питання або самостійно, або від імені своїх героїв, провокуючи таким чином читача на полеміку щодо актуальних для нього проблем, – у постмодерністських творах різко зростає рівень вияву авторської рефлексії. Водночас саме герой, що володіє характеристиками як самого автора, так і вигаданого персонажа, стає центром міжтекстового діалогу.

Російська художня література кінця XX – початку XXI століть характеризується тенденцією безжально ламати усталені стереотипи в прагненні створити неординарний твір, здатний привернути увагу читача своєю незавершеністю, насичений інтертекстуальністю, самоіронією, багаторівневої організацією тексту, фрагментарністю, жанровим і стильовим синкретизмом, що властиво новому літературному напрямку – постмодернізму, який прийшов на зміну реалізму і модернізму. Теоретиками філософії постмодернізму вважаються Ж. Дерріда, Ж-Ф. Ліотар, Ф. Розенцвейг, М. Фуко, Л. Фідлер та ін.

У сучасній російській літературі послідовниками цього напряму є

письменники, які не побоялися кинути виклик укоріненим художнім нормам, – В. Єрофєєв, В. Сорокін, В. Пелевін, С. Соколов, Є. Попов, А. Терц і багато інших. Серед письменників означеного напрямку помітною фігурою, на наш погляд, є Євген Гришковець – популярний театральний актор, автор і виконавець власних моноп'єс, що ризикнув перенести свою творчість на літературний ґрунт і досяг значного успіху в цьому, ставши письменником-новатором з індивідуальним, не схожим ні на кого стилем художньої оповіді. Незважаючи на те, що сам письменник не відносить свою творчість до цього напрямку, манера, в якій написані його твори, дає підстави розглядати постать Є. Гришковця як письменника-постмодерніста.

Сьогодні літературна спадщина Гришковця включає в себе різножанровий арсенал: п'єси, романи, повісті, оповідання, інтернет-щоденники.

Літературознавчому аналізові в цій роботі піддалися чотири прозових твори Є. Гришковця: романи «Рубашка» і «Асфальт», автобіографічна повість «Реки» і книга заснована на інтернет – щоденнику – «Год жжизни». Ці тексти є знаковими у творчості письменника, оскільки кожен з них – це авторська спроба виразити себе в новому жанрі. Три з них – «Рубашка», «Реки» і «Год жжизни» – базуються не на вигаданих історіях, а на пережитому автором досвіді. Оповідь про життєві історії завжди вимагає авторської присутності в тексті, що набуває різноманітних форм утілення. Суб'єктні форми вираження авторської свідомості у творчості Є. Гришковця на прикладі аналізованих нами творів виявляють певну динаміку – тенденцію до скорочення дистанції між автором і героєм.

Огляд критичних статей М. Абашеєвої, В. Єлістратова, С. Єфросиніна, О. Маслової, М. Ратгауз, Р. Сенчина, О. Урицького, К. Щукіної та інших формують уявлення про основні тенденції творчості Є. Гришковця, проблематику, характери його персонажів. Дослідники відзначають очевидний зв'язок між драматичними й літературними творами письменника, його спроби перенести в прозу театральні напрацювання, свої спогади, пережитий досвід,

щоденникові записи і вважають його гідним представником мідл-літератури, орієнтованої на середньостатистичного читача.

Аналіз різних підходів до інтерпретації образу автора дозволив визначити оптимальний інструментарій для нашого дослідження. Для аналізу суб'єктних форм організації оповіді були використані виділені Ф. К. Штанцель оповідні типології: акторіальний («я-оповідання») і аукторіальний (розповідь від третьої особи) типи оповіді. Для аналізу форм вираження авторської свідомості в прозі Є. Гришковця були застосовані класифікація В. Шміда, що включає в себе такі суб'єктні форми втілення образу автора в тексті, як «автор-розповідач», «герой-розповідач» і «автор-оповідач», а також класифікація Б.О. Кормана, згідно з якою ми розглядаємо і позасуб'єктні форми вираження авторської свідомості – систему образів, хронотоп, сюжетно-композиційну організацію твору, символіку предметного світу, паратекст, мовні та психо-емоційні складники образу головного героя. Для постмодерністської літератури, як уже зазначалося, характерною є перевага суб'єктних форм вираження авторської свідомості над позасуб'єктними.

РОЗДІЛ ІІ. ДІАЛОГІЗМ ЯК ПРОВІДНИЙ СПОСІБ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В РОМАНАХ «РУБАШКА» і «АСФАЛЬТ»

2.1. Система образів, сюжетно-композиційна організація, проблематика і хронотоп як форми вираження авторської свідомості у романі «Рубашка»

Діалогізм є домінантою в художній прозі Є. Гришковця. Особливості діалогізму в його творах, на нашу думку, реалізовані передусім у формі «живого спілкування» між автором і читачем, що ґрунтується на загальнолюдських морально-духовних цінностях. Спираючись на теорію М. М. Бахтіна, ми здійснили спробу інтерпретації романів письменника щодо реалізації в них принципів діалогічного мислення.

Згідно з основними принципами наукової концепції М.М. Бахтіна, діалогом називаємо форму буття особистості, що реалізує свій внутрішній потенціал у процесі комунікації, здійснюваної в межах системи «Я» та «Інший»: «…диалогическая функция на имплицитном уровне раскрывается через разные формы социально-внешних диалогов» [21, с. 132]. Зовнішній діалог у романах Гришковця є одним із визначальних способів вираження базисних форм самопізнання особистості, виявлення яких важливе для розуміння складних і часто суперечливих процесів, що відбуваються у свідомості головного героя твору.

Реконструкція внутрішнього діалогу в романах письменника втілюється в стійких мовних структурах, зафіксованих у тексті. Імпліцитний образ автора у внутрішньому діалозі розкривається за допомогою докладної фіксації переживань головного героя, якого в певному сенсі можна розглядати як «маску» письменника Є. Гришковця.

Специфіка структури діалогічної комунікації Є. Гришковця полягає в тісній взаємодії зовнішнього і внутрішнього діалогів героя. Авторська інтенція спрямована на подолання кордонів між ними з метою максимально повного втілення в тексті твору індивідуально-авторського розуміння дійсності.

Присутність автора виявляється в ситуації діалогу, а його позиція розкривається при зображенні широкого спектру внутрішніх переживань героя, усвідомлення ним власного соціального і професійного статусу, напруженого пошуку героєм виходу зі складної ситуації і його особистісного самовизначення.

Діалогізм образу автора представлений внутрішньотекстовою комунікацією автора з читачем через образ героя. Досліджувані тексти дають підставу стверджувати, що образи головного героя і автора зближує пошук відповідей на екзистенційні питання. Сюжетні перипетії дозволяють письменникові поміщати героя в ситуації, що співвідносні до певної міри з біографічною основою, і вибирати варіанти їхнього розвитку, приміряючи їх на себе і знаходячи необхідні рішення. Подібний художній прийом нерідко зустрічається в сучасній прозі.

Є. Гришковець не приховує, що його герої – складні особистості, і прагнення розібратися в їхньому характері і мотивах поведінки, а загалом і у власних думках – його первинне завдання: «Я знаю так много умных, сильных, трудолюбивых людей, которые очень сложно живут, которые страдают от одиночества или страдают от неразделенной любви, которые запутались, которые, не желая того, мучают своих близких и сами мучаются. То есть людей, у которых нет внешнего врага, но которые живут очень не просто. Но продолжают жить и продолжают переживать, желать счастья, мучиться, влюбляться, разочаровываться и опять на что-то надеяться. Вот такие люди меня интересуют. Я, наверное, сам такой» [64, с. 2].

Головний герой Олександр, успішний архітектор, і його друг дитинства Макс – родом з одного міста, обидва свого часу одружилися, проте Олександр вже встиг розлучитися, а його друга ще тримають шлюбні зв’язки, попри часті зради Макса. Після розлучення Олександр переїхав до Москви, а Макс залишився жити в рідному місті, приїжджаючи іноді в гості до друга. Макс – це відображення старого Олександра з його шкідливими звичками, завищеною самооцінкою і великими претензіями до навколишнього світу. Життя Макса

руйнується у фіналі роману, і з цим фактом завершуються душевні шукання головного героя. Макс – це alter ego головного героя, із яким він бореться протягом всієї оповіді й перемагає. Пізніше герой-розповідачрозповідач знайомить нас зі своєю коханою, колегами по роботі, таксистом, випадковими знайомими на виставках і в барах. Характеристика персонажів, їхній зовнішній вигляд, звички подаються крізь призму свідомості головного героя. Так, його кохана завжди охайно одягнена і зачесана, добре вихована, граційна, жіночна. Водій таксі і колеги по роботі, навпаки, викликають роздратування в Олександра і зображені неохайними, надмірно балакучими, заздрісними, нечемними. Таким чином персонажі створюють необхідне авторові тло, що увиразнює душевні муки головного героя і показує його емоційний стан.

Роман «Рубашка» Є. Гришковця починається з епізоду зустрічі головного героя Олександра і його друга дитинства Максима. Уже з перших рядків роману герой-розповідач занурює читача у свій емоційний стан, використовуючи для цього опис кімнати, погоди, одягу й навіть транспорту. Ми дізнаємося, що Олександр засмучений чимось, пригнічений. З опису його почуттів зрозуміло, що цей стан не властивий герою, він сам здивований емоціями, які переповнюють його. Він пригнічений і намагається знайти виправдання цьому в поганій погоді, брудних машинах, несподіваному приїзді друга. Почувши по радіо про жахливу авіакатастрофу, він навіть на секунду захотів, щоб це був літак його друга Макса, адже тоді в нього був би привід виправдати свій душевний стан: «Но у меня был бы такой настоящий повод быть несчастным. А я был бы по-честному несчастным, если бы это был самолет Макса. Зато я смог бы отлично пить неделю, исчезать куда-то или пить при всех… И все бы сочувствовали. А главное, я смог бы позвонить Ей, прямо сейчас!» [69, с. 3]. У цьому бажанні героя виявляється справжня причина його пригніченого стану, яку, можливо, він і сам ще не усвідомлює до кінця; це закоханість, що спричинила духовну зміну героя. Цей епізод і є зав'язкою сюжетної дії, в основі якої любовний конфлікт.

Створюючи образи героїв своїх творів, Є. Гришковець велику увагу приділяє деталям – опису зовнішнього вигляду героя, його одягу, автомобіля, побуту, а також характеристиці їхніх уподобань. Усе це відображає внутрішній світ персонажа, розкриває його характер, допомагає читачеві проникнути в суть його переживань. Описуючи свою з Максом давню гру, герой-розповідач повідомляє про свою любов до перевтілення: гра в Гемінгвеїв полягає в удаванні такого собі хлопця Ернеста, розкутого, веселого, заможного, товариського, позбавленого всіляких комплексів, свого роду «дамського підлесника»: «Глаза Эрнеста должны быть слегка незрячими, глаза должны быть такими, чтобы в поле их зрения хотели попасть… все женщины» [69, с. 5]. Метою перевтілення є швидкоплинні знайомства з жінками в барі. Вигаданий Ернест – повна протилежність реальному Олександрові з його любовними проблемами і комплексами. Одягаючи маску безтурботної людини, герой таким чином намагається дистанціюватися від реальних проблем. Герой-розповідач уважає, що знайомства з жінками йому даються легше, ніж Максимові. Він більш товариський, ерудований, і Ернест із нього виходить привабливіший. Це уточнення, зроблене розповідачем, який уже вклинюється в розповідь, наведене недаремно. Основний конфлікт роману – любовний. Упевнений у собі герой, який користується великим успіхом у жінок, перетворюється на боязкого молодика, нездатного зробити комплімент, коли сам закохується: «Как же мне невыносимо! Господи!!! Зачем я так влюбился?!!! »[69, с. 8]

Фінал роману відкритий: герой-розповідач не повідомляє нам про те, чим завершилася його любовна історія: чи вдалося йому завоювати серце коханої жінки, чи була вона взагалі коханою? Він лише натякає, виходячи з чого, кожен читач зробить власні висновки. В останньому епізоді розмови Макса і Олександра видно, що герой став іншим. Його хвилювання, переживання кудись зникли, він відчував себе пригніченим, але вільним від проблем: «Я зарыдал бесшумно, но свободно» [69, с. 90]. Духовне звільнення герою принесло усвідомлення того, що він просто людина і йому не обов'язково бути ідеальним другом, чоловіком, працівником, він має право на помилки і саме

таким, «звичайним», його теж можуть полюбити. Прозріння прийшло тоді, коли Олександр побачив свою ситуацію відсторонено: Макса кинула дружина через те, що він «не зможе стати кимось» у цьому житті; він незадоволений роботою, весь час намагається гнатися за виконанням нереальних завдань. Макс – це Олександр, у душі якого оселилися плутанина, спустошеність, розгубленість. Спокій прийшов до Олекандра з прийняттям себе таким, яким він є, із відмовою від бажання боротися з усім світом. У розмові з Максом головний герой скаже:

— Макс, кто я такой, чтобы время работало на меня!? Кто я такой?! Ты меня не спрашивай ни о чём, пожалуйста. Кто я такой, чтобы тебе что-то советовать?! Только знаешь, Макс, здесь с этим можно жить.

— С чем, Саня?

— С тем, что я понял, что я никто… [69, с. 89].

З одного боку, ці слова героя демонструють відчай, але з другого, засвідчують його моральне дорослішання. Саме з усвідомлення того, що ти такий, як усі, і починається процес саморозвитку.

У романі «Рубашка» Є. Гришковця простежується взаємодія суб'єктів мовлення – героя-розповідача і автора- розповідача, у процесі якої послідовно розкривається життєва позиція героя. Роздуми персонажа набувають особливого значення в контексті: відтворення в тексті роману потоку свідомості героя пропонує читачеві осмислити складний і суперечливий психоемоційний процес усвідомлення героєм свого призначення в житті: «Я полагал, что у меня должна быть особенная судьба! Когда я играл в футбол во дворе, мне всегда казалось, что обязательно должен мимо пройти какой-нибудь футбольный тренер. Он остановится, посмотрит на меня и на то, как я играю, и подумает: ”Вот отличный парень, настоящий талант…” А потом он спросит кого-нибудь из мальчишек: ”А кто этот парень? Тот, который… вон тот, в синей майке?” Я понимал, что моя фамилия должна прозвучать. Я не могу так же, как те люди, которые стали поварами, раствориться … Нет!» [69, с. 45].

Примітною особливістю творів Є. Гришковця є стійке прагнення героя до самопізнання. Здійснюючись як рух у «власному внутрішньому просторі», процес пізнання навколишньої дійсності в супроводі напруженої рефлексії з приводу свого призначення, наповнює змістом життя літературного героя і за допомогою індивідуального маркера «Я» реалізується в його мовленні: «Как мне, тому, который сидел в вагоне московского метро, нравился тот «Я», который в холодном море… или в пустыне… ”Там спасение! – понял я. – Спасение!”» [69, с. 53].

Авторська свідомість розкривається через філософський пошук гармонії в житті. Процеси гоління, ігри, дискусії в мріях-фантазіях героя-розповідача можна інтерпретувати як відображення його діалогу з уявними партнерами: «Я был бы всегда хорошо выбрит. (Кстати, интересно, как они там брились, тогда, давно.) Хорошо, если бы ко мне приходил цирюльник и брил меня каждое утро… И чтобы иногда приходил священник и беседовал со мной. Мы вели бы с ним бесконечные, спокойные философские дискуссии…. Можно было бы играть в шахматы с надсмотрщиком»[69, с. 82].

У романах Є. Гришковця особливе місце відведене внутрішньому діалогові героя, що характеризується конфліктністю, суперечливістю, постійними сумнівами й численними питаннями, зверненими безпосередньо до суб'єкта мовлення. Власні думки героя виражаються в мікродіалозі, у якому знаходиться потрібна відповідь і розкривається справжнє «Я» героя. У романах Гришковця активно використовується прийом незавершеного діалогу, що будується згідно з твердженням М.М. Бахтіна: «Пока человек жив, он живет тем, что еще не завершен и еще не сказал последнего слова» [22, с. 256]. Герой вступає в діалог зі своєю свідомістю в моменти слабкості, душевних переживань. У цьому діалозі увиразнюється позиція автора, який виступає в ролі розважливого помічника. «”А каким же местом я устал?” – задал я себе вопрос. “Душой, ваше благородие! Душой!” – послышался ответ» [69, с. 65]; «Вертолёты!» – сказал я сам себе. “А вы-то напились в жопу, ваше благородие”, – прозвучал во мне трезвый и сильный голос» [69, с. 65].

Внутрішній діалог дозволяє авторові розкрити емоційну сферу характеру героя, душа якого сповнена почуттям самотності через «поранене» кохання. Звільненню персонажа від цих болісних переживань сприяють його фантазії про відвідування віддаленої від Землі космічної станції, завдяки чому відбувається усвідомлення ним нескінченності часу і знаходження гармонії буття: «Ещё, я бы согласился отправиться в бесконечную космическую экспедицию. Такую экспедицию, которая не вернётся, а если и вернётся, то тогда, когда на Земле уже не останется никого из тех, кто бы мог меня ждать. В космосе и на Земле время идёт не одинаково. Я улетал бы и знал, что больше я Её никогда не увижу и не услышу. Меня бы усыпили, чтобы я проснулся через сотни лет, за миллионы парсек от Земли» [69, с. 59].

Ще одна фантазія героя – робота на полярній станції, що має ознаки романтики й особливої значущості для суспільного життя. Автор описує характерні особливості життя в Заполяр'ї і кліматичну специфіку регіону. Для довершення картини з’являється образ «суворого напарника», але, з огляду на індивідуальність героя, можна дійти висновку, що напарник – це його власне «Я». Цим «Я» в романі виступає сам автор, який протягом всієї розповіді виявляє себе в спогадах, роздумах, сновидіннях героя. Авторське подання героя за допомогою психоемоційних характеристик, що є відображенням власної натури письменника, – важливий елемент діалогізму. Наділяючи напарника такими рисами, як небалакучість і суворість, автор наводить на думку, що саме цих характеристик і бракує особистості його героя: «Еще было бы здорово находиться где-нибудь на полярной станции. Чтобы был маленький такой вагончик среди бесконечных льдов и снегов. Холодный океан отделял бы эти снега и льды от материков, где было тепло, где шла жизнь. Хорошо было бы жить на этой станции много-много месяцев, а то и лет. Чтобы там со мной был молчаливый и суровый напарник, с которым мы обменивались двумя-тремя словами за день. <…> Мне нужно было бы изо дня в день выходить на связь, что-нибудь куда-то докладывать…» [69, с. 18].

Найважливішим чинником у формуванні свідомості сучасної людини є діалог культур і духовних цінностей. Цей діалог здійснюється в тексті за допомогою актуалізації імен всесвітньо відомих письменників М. Твена, Ж. Верна, В. Скотта, Р. Л. Стівенсона, таких літературних творів, як «Капитанская дочка», «Повести Белкина» О.С. Пушкіна, «Женитьба Фигаро» П. Бомарше, але примітним є те, що свідомість героя опирається процесу входження в «нову культурну парадигму» : «…необходимо, чтобы было много книг. Таких толстых и бесконечных старых романов. Всё перечитать или прочитать впервые! Нужен был бы весь Жюль Верн, Вальтер Скотт, Стивенсон, Марк Твен, никакого Достоевского и Толстого! Диккенс? Можно! «Капитанскую дочку» и «Повести Белкина» тоже хорошо, но, к сожалению, Пушкин мало такого написал. В общем, ничего современного и поменьше отечественного… “Откупорить шампанского бутылку и перечесть женитьбу Фигаро” – это прекрасно… наверное. Но я не могу этого сделать. Не могу! По простой причине, что я не читал «Женитьбу Фигаро». Значит, как я могу ее перечесть? Да и откуда шампанское на полярной станции?» [69, с. 37].

У пошуках героєм абсолютної життєвої гармонії і задоволення Є. Гришковець за допомогою ще однієї його фантазії малює «принади тюремної романтики», апріорі віддаючи перевагу системі французького ув'язнення. У підтексті автор починає діалог з адміністрацією російської в'язниці, яка характеризується грубістю й жорстокістю. Слід зазначити, що в прихованому діалозі автор знаходить компроміс і вводить у текст «Рубашки» Біблію як символ віри і християнської духовності: «Ещё, хорошо сидеть в тюрьме. Но не в нашей, не сейчас и не за преступление. А так… непонятно за что и во французской тюрьме…. Давно. Чтобы была даже не тюрьма, а крепость. Каменные стены, деревянная дверь с металлическими заклепками, свежее сено на полу, высокое окно с решёткой и синим небом. Книга у меня должна была бы быть только одна — тяжёлая старинная Библия, и больше никаких книг. Надо же, в конце концов, прочитать Библию!» [69, с. 15].

У романі «Рубашка» прагнення героя пізнати Абсолют і відчути гармонію з внутрішнім «Я» з'являється і в сцені обмірковування змісту майбутнього вірша. Буддійський вислів «ширше розплющ очі» формує у свідомості автора ідеальний власний образ людини, який не шукає життєвих вигóд і комфорту, а фокусується на навколишньому світові і гострих для нього питаннях: «Там бы я написал своё первое стихотворение… палочкой на песке. Стихотворение о дожде, облаках, сверчке, цикаде… о тумане и песке. И ни слова о себе… Ни единого слова про себя! »[69, с. 39].

Принцип діалогу активно використовується в зображенні емоційно-чуттєвої сфери життя героя. Автор акцентує увагу на відсутності довіри героя до життя й оточення, на остаточній втраті ним життєвої енергії: «Чтобы на душе было спокойно, чтобы не было неотомщённой обиды или долга чести. Чтобы точно знать, что я посажен в эту крепость навсегда! И нет совершенно никакого смысла ждать смены власти и помилования. Нет! Вот так до конца!» [69, с. 43].

Діалогічна природа свідомості героя реалізується в романі через смислові архетипи. Так, відсутність свободи і вибору асоціюється в нього з образом православної людини, яка дотримується аскетичного способу життя відповідно до монастирського статуту. Праведність, покірність, поміркованість відштовхують героя, продукуючи серію нових внутрішніх діалогів, основною метою яких, як уже зазначалося, є пошуки Абсолюту: «Очень хорошо было бы быть монахом, но не православным, с длинной и непослушной бородой. Я не хочу жить в холодной келье, не хочу есть постные щи и кислую капусту, сидя за общим столом с такими же, как я сам (если бы я был монахом), бородатыми, бледными, сутулыми и некрасивыми людьми. Не хочу делать грубую и убогую работу, преимущественно зимой на морозе. Не-е-ет!» [69, с. 78].

Архетип ченця в художньому творі актуалізується через структуру бінарних опозицій, у яких проступають суперечливість, а також узаємодія чернечих культур, народжуючи унікальний феномен людської свідомості. Зображуючи особливості життя тибетських ченців, автор виявляє свою

романтичну натуру і прагнення до пізнання буття й духовної рівноваги. Його бажання концентрувати думку за допомогою асан і медитацій свідчить про внутрішню суперечність особистості: «Хочется быть монахом где-то далеко-далеко, где красивые пейзажи, тишина, в маленьком озере плавают карпы. В общем, где красиво, есть и горы и равнины, не жарко и не холодно. Где можно, наконец-то, побрить голову раз и навсегда. Там не было бы вообще ни одной книги. Там все и так всё знают! Там бы я изнурял своё тело сложнейшими упражнениями, учился спокойствию и силе, встречал восход и провожал солнце на закате, сидя в одной позе» [69, с. 54].

Розмірковуючи про життєвий досвід героя, автор співвідносить його з архетипом «учитель», вибудовуючи семантичний ланцюжок процесу навчання і пов'язуючи різні покоління спільною ланкою – образом учителя (наставника): «Там, наконец-то, появился бы авторитетный для меня человек – мой учитель. Обязательно маленький, сухонький и знающий всего меня насквозь и на три шага вперёд. Он научил бы меня слышать дождь и отличать песню сверчка от трели цикады, научил бы видеть облака и понимать их, научил бы идти сквозь туман <…> и всегда выходить к храму» [69, с. 67].

Архетипні образи створюються автором у тексті з метою демонстрації етапів становлення характеру героя і визначення впливу на нього з боку інших людей. Архетипи ченця в «Рубашке» і вчителя в «Асфальте» обрані Гришковцем не випадково: вони відповідають за дві важливі сфери життя героя – духовну й освітню, разом формують індивідуальність героя, що багато в чому є відображенням натури самого автора.

Слід зазначити, що герої романів Є. Гришковця перебувають в умовному просторі, де кожен переслідує свою мету і демонструє в ситуації діалогу свою роль і своє місце в навколишньому світі, що також визначається важливістю діалогічного складника в прозі письменника. Головним завданням письменника є розрив діалогічного ланцюжка для демонстрації недосконалості навколишньої дійсності. Так, наприклад у «Рубашке», сюжет зав'язується на закоханості головного героя, на почутті, що для нього зовсім не характерне. Головний

герой відчуває постійні сумніви й душевні переживання, пов'язані з думками про те, як завоювати серце коханої. Ця боротьба за любов повністю обеззброїла героя, морально виснажила його, і ось, коли ситуація майже стабілізувалася, серце дами було завойовано, а моральний дух героя піднято, життя завдало останнього нищівного удару – герой виявився просто коханцем. Такий прозаїчний і звичайний для сучасних реалій фінал любовної історії звів нанівець усі душевні муки, діалоги зі своєю свідомістю, що їх переживав герой упродовж усієї розповіді. Недосконалість навколишнього світу, з одного боку, придушила й розтоптала самолюбство героя, а з другого, стала тим випробуванням, яке зробило його сильнішим, загартувало дух.

2.2. Система образів, сюжетно-композиційна організація, проблематика і хронотоп як форми вираження авторської свідомості в романі «Асфальт»

Знайомство читача з головним героєм роману «Асфальт» починається з його діалогу зі своїм другом, де обговорюються риси характеру їхнього спільного знайомого і його «вміння добре поводитися». У цьому невеликому епізоді закладений величезний підтекст, що багато в чому пояснює ті події, які відбудуться з героєм у романі. Автор-оповідач (відповідно до класифікації В. Шміда) детально описує душевний стан героя, його ставлення до навколишнього світу, до друзів, сусідів, колег по роботі. У цьому діалозі проступає перший натяк на те, що світогляд Михайла починає змінюватися: йому перестали подобатися імпульсивні, емоційні люди, його не хвилює думка інших про його вчинки, відійшли на другий план державні проблеми, негаразди на роботі. Сам герой замислюється над причиною таких змін і пов'язує це з довгоочікуваною психологічної зрілістю: «Что-то происходило с ним, потом случился тот самый спор, во время которого он сказал ту самую фразу, и тогда он обнаружил в себе такие серьёзные изменения. Он слегка удивился такому открытию и скорее обрадовался ему. Ему показалось, что он наконец-то повзрослел к своим тридцати семи годам и наконец-то стал ещё лучше

разбираться в людях. Он даже поменял свой способ и стиль общения и, как ему показалось, сам стал хорошо себя вести» [64, с. 3].

Духовна еволюція головного героя проявляється і в подальшому діалозі з двома старими друзями – Сергієм і Стьопою. Сергій – успішний бізнесмен, неодружений, дітей немає. Він живе у своє задоволення, багато подорожує і веде досить розв'язний спосіб життя. На відміну від нього, Стьопа – гарний сім'янин, спокійний і врівноважений, знаходить розраду в сім'ї та дітях. Герої дружать давно, проте, якщо раніше Михайло був у захваті від способу життя Сергія, то тепер захоплення й повагу викликає спокійний Стьопа, який уміє промовчати в потрібних ситуаціях, знайти копроміс, радіти простим речам. Михайло дивується змінам у своїх пріоритетах, наляканий тим фактом, що до улюблених занять відчуває огиду й нудьгу, а друзі перестали його розуміти. Усе це викликає в головного героя роману «Асфальт» агресію, бажання втекти, утекти від буденного життя: «Все у нас такие знатоки людей, куда там! Знаете, братцы, а ведь и я тоже, как мне кажется, хотя я практически в этом уверен, всё про вас понимаю и знаю. Вот такие мы здесь умные и тонкие. Так как раз я и хочу отдохнуть от таких вот знатоков и от своих знаний» [64, с. 5]. Однак, душевні хвилювання героя не прийшли до логічного фіналу: Михайло вирішує, що значно простіше залишити все як є, жити колишнім життям і нічого не міняти. І тільки після шести місяців Михайлові знову доведеться повернутися до пізнання свого внутрішнього світу, коли його друг Володя повідомить йому про самогубство Юлі – близької подруги й наставниці головного героя. Цей епізод є зав'язкою сюжету, імпульсом до душевних шукань героя, його морального перетворення і психологічного дорослішання. Кульмінація роману збігається з його розв'язкою і настає в епізоді набуття героєм істинного сенсу життя – сімейного благополуччя. В одну мить Михайло вирішує зняти знак нескінченності, що висів на стіні його кабінету і служив символом вічних шукань з метою досягнення емоційної стабільності й життєвого щастя. Замість знака, на стіні тепер висить малюнок його дочки Каті, і саме в ньому, у символі сім'ї, спокою і рівноваги, Михайло знаходить щастя. Зав'язкою сюжету служить

смерть близької подруги головного героя, проте в романі мова йде про два види смерті – ментальну й фізичну. Фізична смерть Юлі спричинила й ментальну смерть «старого Михайла», який вічно квапиться жити, імпульсивного, схибленого на роботі, випивці й цигарках. Ця трагічна подія послужило поштовхом для народження духовно оновленого Михайла – чистого, розважливого, який ставить на чільне місце сімейні цінності, а не матеріальні блага й кар'єру.

Особливістю системи образів роману «Асфальт» є той факт, що їх характеристика подається автором-оповідачем крізь призму свідомості головного героя, що властиво для літератури «потоку свідомості». Михайла оточує безліч персонажів: дружина Аня і їх двоє дітей Соня і Катя, його давні знайомі Сергій і Стьопа, друг юності Володя зі своєю дружиною Вікою і сестрою Юлею, колеги по роботі, клієнти та партнери. Образи другорядних персонажів виписані Є. Гришковцем досить рельєфно: автор-оповідач знайомить з історією життя практично кожного з них. Ми дізнаємося про те, що один Володя грав з Михайлом у музичній групі; його дружина Віка не викликає симпатії у Михайла, оскільки вона постійно чимось невдоволена і сварлива; Юля допомагала Михайлові під час його навчання в інституті, була його наставницею; із Сергієм і Стьопою він щодня ходить до спортивної зали і намагається зав'язати зі шкідливими звичками; іще є нова знайома Соня, яка мріє завоювати серце Михайла. Усі ці персонажі абсолютно різні, проте пов'язує їх усіх Михайло, точніше його до них ставлення. Розповідаючи про взаємини головного героя і другорядних персонажів, автор-оповідач у кожній історії наголошує на зміні ставлення Михайла до них. Сам герой знаходить у своїх співрозмовників ті якості, що їх ніколи раніше не помічав. Тепер йому імпонують спокій, розсудливість, неконфліктність, традиційні сімейні цінності. Михайло все більше заглиблюється в самоаналіз, посилюється бажання розібратися в тривогах, що мучать його: «И ещё он понял, что впервые так сильно встревожился по такому поводу. “Значит, что-то теперь не так, как

раньше, – думал он. – Значит, теперь есть то, что нужно поберечь от разных тревог и переживаний. Значит, теперь важнее другое…”» [64, с. 22].

Зміни відбуваються з Михайлом не лише в духовній сфері життя, а й у його кар'єрі. Уже давно герой намагається отримати контракт на розробку дорожніх знаків на федеральній трасі в Петрозаводську. Однак за довгі роки будівництво то починалося, то припинялося, змінювалося й керівництво міста і ось, нарешті, Михайлові випав шанс усе-таки здійснити свою мрію і підписати довгоочікуваний контракт. Михайло довго не наважувався взятися за цей проект через невпевненість у власних силах, страх переїзду до іншого міста. У столиці його тримали старі знайомі, звички, страх змінити все й рухатися далі, розвиватися. І тільки смерть Юлі підштовхнула його до прийняття доленосного рішення й підписання контракту, послужила відправною точкою на шляху до душевної зрілості.

Є. Гришковець наділяє свого героя письменницьким талантом, використовуючи його перші спроби в царині літературної діяльності як спосіб демонстрації його морального дорослішання. Михайло багато часу приділяє обмірковуванню сюжету майбутнього оповідання і під час творчого процесу починає розуміти, що готовий до чогось великого й серйозного – до написання роману: «Я напишу рассказ, – думал Миша. – Короткий рассказ про эту ночь. Нет, не про эту… Я знаю, про что… Напишу так: „Мальчику часто снилось, как он поднимается по лестнице какого-то неизвестного ему дома. У лестницы того дома не было перил. Мальчик жался к стене от страха упасть вниз с этой странной лестницы. <…>. И уже про себя подумал: ”Какой рассказ? Кому он нужен? Он и мне-то не нужен! Какой, к чёрту, мальчик? Петрозаводск! Вот это будет целый роман. А с мальчиками и рассказами надо заканчивать навсегда”» [64, с. 42]. Ця віра в себе і бажання написати щось більш серйозне, ніж просте оповідання, приходить до Михайла водночас із душевним дорослішанням, набуттям нових життєвих орієнтирів.

Гришковець знайомить читача з муками творчості, пережитими героєм, і таким чином неначе знайомить читача із власною творчою лабораторією. З

контексту стає зрозумілою думка автора про те, що написання твору – копітка робота, яка вимагає натхнення, зусиль і певних умов: «Миша жил с этой идеей довольно долго, и наконец, вечером, дома, когда дети уснули, а Аня что-то читала, он сел за клавиатуру и попробовал начать писать. С первым предложением мучений было много. Тогда он взял лист бумаги и ручку. Получалось ещё хуже. Миша понял, что не писал длинных текстов ещё со студенческих времён» [64, с. 37]. Творчість – це близька й зрозуміла авторові частина життя, і він щоразу намагається поділитися з читачем секретами написання творів. На прикладі свого героя автор показує, наскільки захоплює його цей процес і як критично він ставиться до власної творчості: «Он написал в первый вечер полторы страницы и, взглянув на часы, поразился тому, что было почти два часа ночи. То есть он потратил на написание полутора страниц больше трёх часов и даже не заметил этого. Миша перечитал написанное, остался доволен и уснул моментально и крепко. Утром он перечитал то, чем был доволен ночью, и удивился, что утром ему всё не понравилось. Он сел и начал править написанное и чуть не опоздал на работу» [64, с. 59].

Кожен письменник перебуває під впливом тієї літератури, яку він читає. У чужих творах можна знайти не тільки натхнення, але й ідеї для власних творів. Головний герой роману «Асфальт» захоплений незвичайним іноземним романом, що складається із щоденникових записів. Через деякий час і сам Гришковець напише роман на основі власного інтернет-щоденника – «Год жжизни». Образ автора в цьому контексті проявляється в спробі поділитися з читачем планами на майбутнє творче життя: «В тот день Миша в обед решил немного почитать давно уже купленную и прочитанную только до половины книжку модного норвежского писателя. Это был роман, состоящий из писем и дневников главного героя. Начало книги ему понравилось, но потом пошло труднее. А в тот день Миша стал читать и понял, что читает теперь иначе. Он понял, что смотрит, как текст сделан и устроен. В глаза Мише полезли длинноты и другие проблемы повествования. Читать он не смог. Он всё время думал о том, как он сам написал бы то или иное предложение» [64, с. 61]. Цей

епізод сигналізує про розпочаті зміни у внутрішньому світ героя: книга, куплена давно й припала пилом на полиці, раптом стала цікавою, але інтерес викликало вже зовсім не те, що приваблювало в ній Михайла раніше. Герой змінився духовно, випадок із Юлею змусив його переглянути свої життєві цінності й звернути увагу на те, чого раніше не помічав і не цінував.

Автор ділиться з читачем письменницькими секретами, наділяючи героя власними характеристиками – самокритичністю й перфекціонізмом. Намагаючись виправити й поліпшити вже написаний текст, герой розчаровується у власних силах: «Приблизительно через две недели не очень регулярной, но кропотливой и долгой работы у Миши получился рассказ или новелла. Он точно не понимал, что у него получилось, но то, что получилось, закончилось само собой. Миша думал, что он будет долго-долго работать, писать ему понравилось, а текст сам – раз, и закончился. Миша удивился такому результату. Он перечитывал и перечитывал написанное, постоянно находил неточности или то, что хотел исправить. В конце концов, он устал от собственного произведения и решил больше его не трогать. Тогда же Миша подумал, что, может быть, все-таки есть специальные профессиональные писательские тайны и технологии, знание которых и позволяет писателям писать большие и объёмные книги» [64, с. 63]. Залучаючи героя до письменницького хобі, Є. Гришковець проводить паралель із собою: він починав кар'єру як актор, потім став автором драматургічних текстів, пізніше вирішив спробувати свої сили і в прозових жанрах. Описуючи труднощі, які відчуває Михайло під час написання оповідання, Є. Гришковець «виливає душу» читачеві, передає свої творчі страждання, сумніви щодо правильності обраного шляху, наче просить вибачення перед читачем за можливу неідеальність твору.

Одна з головних умов будь-якого сюжету – не заплутатися в сюжетних лініях, тому що їхня велика кількість може спричинити втрату інтересу до тексту з боку читача. Автор усвідомлює це і на прикладі героя вказує на небезпеку, яка чатує на більшість письменників-початківців: «Вскоре Мише

пришла идея новой книги. Он хотел написать историю художника, который <…>. Мише удалось написать девять страниц, и на этих девяти страницах у него появилось такое количество персонажей, что Миша запутался и остановил работу над книгой. Как раз и на основной работе начались горячие деньки. Но всё новые и новые замыслы так и лезли в голову» [64, с. 61].

Для будь-якого автора дуже важливо бути зрозумілим для свого читача, а початківці письменники досить болісно сприймають критику, не залежно від того, наскільки вона обґрунтована. Герой «Асфальту» не є винятком, він переживає почуття глибокої образи й несправедливості, почувши від Юлі несхвальний відгук про своє оповідання, і тому в подальшому, щоб більше не наражати своє самолюбство на випробування, Михайло «поостерёгся показывать свой рассказ ещё кому-то до поры до времени, хотя распечатал рассказ в нескольких экземплярах» [64, с. 61].

Автор, проводячи приховану паралель між собою і головним героєм «Асфальту», говорить про його творчі здібності, які почали проявлятися із самого дитинства і не завжди підтримувалися батьками: «А он всегда любил рисовать. В детстве он ходил в музыкальную школу, учился играть на фортепиано, но всё время хотел рисовать. Потом он, вопреки желанию родителей, поступил в художественное училище, но его не закончил. Поучился два года и бросил. Там он понял, что он любит рисовать, но не до такой же степени, чтобы делать это постоянно и только это. <…>Рисовать всю жизнь то, что не хочется, он не желал, но и разобраться, что же именно хочется ему рисовать, тоже не смог. Вот и бросил» [64, с. 5].

Читач дізнається, що Михайло замолоду грав у музичній групі, займався живописом і мріяв об'єднати ці два захоплення, однак друг Володя відмовляв його, аргументуючи свою позицію тим, що музикою і картинами не заробити на життя. Завдяки Юлі, її підтримці, Михайлові все-таки вдалося перетворити своє хобі на професію: тепер він малює дорожні знаки, і нехай це не картини, але у своїй роботі герой проявляє креативний підхід.

Спроба героя реалізувати свої літературні здібності дозволяє говорити про риси подібності між героєм-розповідачем із Гришковцем-письменником: обидва перетворили своє захоплення на професію, що приносить не лише радість і матеріальні блага їм, але й користь суспільству. Діалогізм образів автора і героя, виявляється в захопленні героя професією письменника (як хобі), – це спроба продемонструвати читачеві, використовуючи одну з форм утілення авторської свідомості, з якими труднощами стикається письменник при створенні художнього тексту, намагаючись завоювати інтерес аудиторії.

Автор приділяє увагу описові не лише духовних чеснот героя, його інтелектуальних здібностей і творчого хисту, а й особливостям його фізичного розвитку: «Миша в детстве, классе в пятом, вдруг вытянулся выше всех и долго был самым высоким в классе. Он выглядел старше своих одногодок, ему было дозволено общаться с более взрослыми ребятами, а потом и с девчонками. Он играл в баскетбол и волейбол со старшими. Он был счастлив этой своей особенностью и взрослостью. К окончанию школы многие сверстники догнали Мишу в росте и даже перегнали. Так что он из высокого мальчика превратился в парня ростом чуть выше среднего, да так и остался молодым человеком, а потом и мужчиной ростом чуть выше среднего» [64, с. 47]. Швидке зростання героя в підлітковому періоді підкреслює його прагнення бути дорослим, спілкуватися з людьми старшими за свій вік, а значить, – з людьми більш розумними, досвідченими і серйозними. Це стремління залишається в Михайла і в дорослому житті, і лише смерть Юлі змінює його свідомість і породжує в душі зворотне бажання – бути молодим, безтурботним, позбавленим тягаря проблем дорослого життя.

Тимчасовий діалогізм творів Є. Гришковця пов'язаний з комунікацією поколінь – батьків і дітей, а також із зображенням різних вікових періодів життя героя.

Автора гостро непокоїть проблема віку. Перебуваючи в складному для чоловіків віковому періоді, він намагається знайти відповіді на питання, що цікавлять його питання в поведінці свого героя: «”Неужели я научился так

хорошо владеть лицом? – подумал Миша. – Вот это да! Даже с самим собой…” И он ощутил себя очень взрослым, таким взрослым, каким он себя никогда не ощущал. И это ощущение взрослости, так же, как все переживания уходящей среды, самой, наверное, длинной среды в его жизни, ему не понравилось. Хотя прежде чувствовать себя взрослым Мише нравилось. А иногда это чувство было связано даже с переживанием радости и счастья» [64, с. 35].

Бажання здаватися молодшим за свій вік і водночас мати можливість оцінити ситуацію з позиції пережитого досвіду – дилема, вибір в якій автор намагається зробити за допомогою свого героя: «Он внутренне не чувствовал себя сверстником тех людей, которые выскочили к нему из ресторана и радостно его обнимали и похлопывали по плечу. Миша смотрел на них и думал: “Не может быть, чтобы окружающие воспринимали меня в таком же возрасте, как вот эти люди. Я не такой. Я моложе”» [64, с. 37].

Автор порівнює відчуття героя в одній і тій же ситуації в різні вікові періоди, акцентуючи увагу на тому, що в дитинстві все було простішим: «Это напомнило ему почему-то то, как он старшеклассником приходил домой, когда родителей ещё не было дома, а брат был у бабушки. Приходил и думал: чем бы заняться? И было дома хорошо и скучно. А теперь Миша пришёл домой днём, и это было странно и как-то нехорошо» [64, с. 43].

Є. Гришковець – батько двох дочок і сина, і батьківські переживання автора найчастіше збігаються з позицією героя, через яку транслюється ставлення самого письменника до зображуваної в романі ситуації: «Девочки чем-то занимались в своей комнате. Оттуда иногда доносились звуки детского игрушечного металлофона. Соня, видимо, лупила по этому инструменту. ”Кто же детям эту дрянь подарил? – думал Миша. – Не сами же мы купили. Это бесчеловечно, делать такие подарки чужим детям”» [64, с. 103]. Роздратування, що викликає в Михайла іграшка дочки, характеризує його, з одного боку, як турботливого батька, який дуже відповідально ставиться до виховання своїх дітей, навіть якщо це стосується вибору іграшок, а з другого боку, демонструє внутрішній дисбаланс героя, який виник у зв'язку зі смертю подруги. Звичні

речі викликають агресію й обурення, проте причина цих емоцій не в предметах, а в психологічному стані героя, бажанні закритися від усього світу, побути в тиші, наодинці зі своїми думками й страхами, щоб знайти відповіді на гострі питання.

Ставлення до дітей як до особистостей також передалося герою від письменника, який у власній родині підтримує прояв самостійності з раннього віку: «Миша улыбнулся этой лошади, подумал, что для девяти лет Катя могла бы рисовать и получше. Он медленно, аккуратно и нехотя положил разорванный листок обратно в мусор. “Что же, самокритично, – подумал он. – Сама нарисовала, сама и выбросила. Это поступок. Хорошо”» [64, с. 88].

Турбота і щире занепокоєння героя майбутнім власних дітей є віддзеркаленням життєвої позиції автора – батька й сім'янина. Сам Гришковець неодноразово з'являвся на різних кінофестивалях зі своєю старшою дочкою Наталею і заявляв, що пишається й підтримує її захоплення режисурою. Голос автора в романі «Асфальт» звучить в унісон із думками героя, виступаючи прихованим закликом до всіх свідомих батьків брати участь у становленні й дорослішання дітей: «Но думал Миша тогда совсем о неожиданном. Он вдруг подумал: а как можно уберечь своих детей, своих дочек, от страшной и простой жизни, о которой так спокойно говорил Дима. <…> А если Катя или Соня сами захотят чего-нибудь подобного или совершат какую-нибудь глупость? Сами совершат! Са-мо-сто-ятельно! Или влюбятся в какого-нибудь законченного подонка, который испортит и изломает им жизнь, а главное, даст узнать о жизни то, что знать человеку, в общем-то, совершенно необязательно» [64, с. 89].

Герой роману «Асфальт» – зайнята людина, яка намагається проводити вільний час із сім'єю, але цього часу не завжди буває достатньо. Це ще одна паралель з Є. Гришковцем, життя якого сповнене гастролей і небагате на зустрічі з близькими. Шкодування автора з приводу неможливості проводити більше часу з сім'єю позиціонуються як роздуми героя, що намагається знайти розв’язання проблеми, актуальної як для героя, так і для самого автора:

«Семейное время всегда было резервом, из которого и черпались недостающие ресурсы. Миша фантазировал, что, когда он всё окончательно организует и упорядочит в жизни, тогда-то он и будет уделять больше времени детям, прежде всего. Он даже стал подумывать о приобретении или постройке некоего загородного дома. Об этом он думал как о неопределённой перспективе. Ему думалось, что в своём отдельном доме жизнь всё же пойдёт размеренной чередой, появится семейный уклад и ему самому никуда не захочется из «своего» дома, а наоборот, всегда будет в него хотеться. Тогда-то он и займётся детьми, станет проводить с ними много времени и будет спокоен и счастлив в семейном кругу» [64, с. 67]. Незважаючи на професійну зайнятість героя, автор зображує його як зразкового сім'янина, який усвідомлює роль сімейного вогнища і родини у своєму житті. У цьому контексті позиція автора максимально зближується з позицією героя: «И все-таки Миша был уверен, что его семейная жизнь – жизнь хорошая, и лучше, чем у многих. Он любил своих дочерей сильно, гордился ими и был убеждён, что сделает для них всё. <…> Ещё он всегда чувствовал, что виноват перед Аней и детьми тем, что мало бывает дома, тем, что не уделяет им достаточно времени, а главное, внимания» [64, с. 68].

Діалогізм вікових періодів виявляє прагнення автора через головного героя поділитися власним життєвим досвідом, радістю батьківства, і водночас, спираючись на теплі спогади про дитинство, застерегти від швидкого дорослішання. Актуальною проблемою для автора залишається брак вільного часу на сім'ю, зокрема на спілкування з дітьми, можливо, тому його герой, перебуваючи в аналогічній ситуації, усе ж не втрачає надії на зміни на краще в цій дуже важливій сфері свого життя.

Діалогізм простору також є одним зі способів вираження авторської позиції. Передаючи відчуття героя, що їх викликає довкілля, явища природи, особливості ландшафту, автор виявляє свою позицію, розкриває особливості свого характеру, використовуючи для цього оцінні слова, епітети, не властиві мовленню головного героя.

Євген Гришковець народився й виріс у провінційному містечку Кемерово. Вимушений переїзд до Москви, пов'язаний з роботою, він сприйняв дуже болісно, про що неодноразово відкрито заявляв і в інтерв'ю, і в особистому інтернет-блозі. Герой роману «Асфальт» Михайло – також не корінний москвич, його батьківщина – Архангельськ. Антитеза «столиця – провінція» не раз виринає в романі і є спробою автора знайти відповідь на питання «де ж краще?», чи не припустився він сам помилки, промінявши свого часу рідне й улюблене містечко на чуже і «ніколи не спокійне місто» [64]. Протиставлення рідного міста і місця, де герой живе зараз, актуалізоване в тій чи тій формі в усіх досліджуваних творах. Можливо, це пов'язано з тим, що сам Є. Гришковець не раз заявляв про те, що сумує за своїм рідним Кемеровим і ніяк не може звикнути до шуму й метушні величезної столиці. Порушуючи цю тему у творах, автор і сам намагається зрозуміти причину своєї ностальгії.

Зіставлення двох міст починається з нічного пейзажу. Герой, як і сам Гришковець, відчуває більш тепле ставлення до рідного міста і страх перед столицею: «Миша вспомнил небо над Архангельском, а особенно над Северной Двиной в её широком течении. Он вспомнил, что звёздные ночи там были всегда холодными и очень прозрачными. И он вспомнил, что там, в этом северном небе, там, в детстве и юности, там за звёздами он легко и почти всегда угадывал непостижимую бесконечность. <…> А над Москвой он в небе бесконечности не чувствовал никогда. Этой бесконечности в московском бледном, подсвеченном массой огней небе вовсе и не было. Зато Миша иногда мог почувствовать пугающую и тем самым сладкую и жуткую бесконечность в самих московских огнях» [64, с. 53]. У своїх численних інтерв'ю Є. Гришковець неодноразово зізнавався, що побоюється Москви й Петербурга з їхнім швидким темпом життя, сумує за рідним містом з його розміреністю, затишними вуличками, скверами. Проживши довгий час у Петербурзі, письменник усе-таки вирішує влаштуватися в передмісті.

Намагаючись з'ясувати, у чому полягає відмінність між Москвою та іншими містами, герой доходить висновку, що Москва як місто з туристичними

визначними пам'ятками не цікавить нікого. Усі їдуть туди «за життям», точніше за можливістю щось поміняти у власній долі. Але яким чином повинні відбутися ці зміни і як вижити в столиці? Автор питає про це словами свого героя: «Чем отличается Москва от всех других городов страны и мира? Во всех других городах приезжих людей город, куда они приезжают, интересует как город. <…> Он знал людей и слышал от них, зачем и почему они уехали в Париж, и именно в Париж. А кто-то рвался в Лондон. <…> Сколько Миша читал прекрасных высказываний о Нью-Йорке. <…> Миша знал людей, которые даже переехали в Санкт-Петербург! И все эти люди говорили, что им так нравится в Париже гулять и пить кофе, именно где-нибудь в районе Трокадеро. Другие мечтали гулять не по Гайд-парку, а именно по Риджен-парку, и поэтому поселились на севере Лондона. <…> Но он не слышал ни разу ни от кого и не знал ни одного человека <…> которые могли бы сказать: ”Я приехал в Москву, чтобы иметь возможность прогуляться по Остоженке, чтобы бродить по Тверской, посещать Третьяковскую галерею, Большой и Малый театры и иногда выводить детей в парк имени Горького”. <…> ”Все ехали и едут сюда за жизнью, – думал Миша, стоя у балконной двери, но на балкон не шёл. Сигареты он держал в руке. – Все хотят здесь жить и не так, как жили до этого. А как? Как тут жить-то?!”» [64, с. 88].

Автор удається до порівняльного аналізу Москви й Архангельська в декількох аспектах. Щодо знання міста, то столиця була менш вивченим героєм, ніж рідний Архангельськ, де він знав кожен кут: «Город Архангельск Миша знал очень хорошо. Весь Архангельск был исхожен, излазан, изъезжен и изучен. А в Москве Миша неплохо знал центр, основные магистрали, свой околоток и несколько привычных маршрутов. В машине всегда лежала карта Москвы, и она часто была востребована и необходима» [64, с. 75].

Важливий аспект відносин – міжособистісне спілкування. На думку автора, у столиці в людей бракує сил і часу на комунікацію. Герой солідаризується з авторською позицією: «Людей Миша в Москве знал довольно много, а вот общения стало существенно меньше. На общение в Москве нужно

было много сил. Силы Миша в себе ощущал, но тратить их на общение в Москве не хотел. Рабочие контакты Миша общением не считал» [64, с. 79].

Незважаючи на очевидну перевагу на користь рідного міста, герой почувається в Москві добре, хоча автор і не може дати адекватного пояснення, у чому причина цього стану: «Хорошо ли ему было в Москве? <…> Даже в ту бессонную ночь он всё равно сказал бы – ”хорошо!”. Хотя в то же самое время он не понимал, чего же хорошего. Интересно ли ему было в Москве? Да Миша и не видел эту Москву, и не за Москвой он ехал в Москву. Что он здесь видел? Чего хорошего он получал от Москвы как от города? Он, как только обосновался в столице, сразу стал её ругать, ворчать и сердиться на всё то, на что сердятся и ворчат все столичные жители и не только. <…> Почему именно в Москве Миша с особой гордостью подчёркивал, что он с Севера, что он из Архангельска, что он не местного замеса?» [64, с. 74].

Результат зіставлення дозволяє стверджувати, що рідне місто ближче і дорожче героєві, так само як і авторові, який акцентує той факт, що Михайло пишається власним походженням і не вважає себе москвичем, на відміну від більшості нетутешніх. Однак Москва дала йому нове життя, повне перспектив, гарну роботу і статус, що визначають життя героя, тому роль столиці в його долі не можна недооцінювати. Зближуючи себе з героєм, автор робить важливе відкриття: Москва, попри всі її недоліки, стала для нього другою домівкою, хоча рідне місто назавжди залишиться на першому місці.

Герой, проте, захоплюється такою страшною Москвою. Автор підкреслює, що це місто зробило з його героя, провінційного хлопчика, справжнього чоловіка. Подібних метаморфоз Москва додала й життю самого Гришковця, коли, переїхавши до столиці, він здобув популярність і, завдяки своєму таланту, став відомим на всю країну і за її межами: «Вечерняя Москва была холодна, по-осеннему ярко горела огнями и отчётливее обычного звучала. Кристально-прозрачный осенний воздух обострил и запахи. Казалось, в этом воздухе даже ночной холод имеет свой определённый, может быть, слегка металлический, но всё же очень тонкий и мужественный запах» [64, с. 76].

Спогади героя також пов'язані з несхожістю спокійної атмосфери рідного міста із бурхливим ритмом життя столиці. Аналіз розумового процесу дозволяє зробити висновок, що герой, з подачі автора, відчуває міста як простір, і в цьому випадку, Москва має більш виграшне становище, оскільки її потенціал потужніший, а можливості для самореалізації різноманітніші, ніж в Архангельську. Михайло так само намагається виявити в новому оточенні щось схоже на минуле, те життя, до якої він давно звик, і автор допомагає відшукати його, чим надихає й тішить свого героя: «За всеми фасадами, стенами и рядами бесчисленных московских окон для Миши не было известной ему жизни. Известная жизнь за стенами и окнами осталась в Архангельске. Он от неё решительно уехал. И никак не ожидал найти её в Москве. А ещё он не ожидал того, что, когда эта обычная и знакомая ему жизнь в Москве обнаружится, Миша обрадуется ей» [64, с. 61].

Туга героя по рідному місту – це символ утрати духовного начала, сигнал про емоційну нестабільність. Переїхавши до столиці, Михайло змушений змінювати свої звички, усталений спосіб життя і навіть свій характер. Його творча натура ламається під тиском столичної метушні, лицемірства, гонитви за матеріальними благами. Головний герой роману «Асфальт» стає більш жорстким, трохи фальшивим, піддається загальному настрою стати кимось значущим у цьому місті, однак це не приносить йому душевного задоволення. Антитеза «столиця – провінція» – це, перш за все, протиставлення щирого Михайла і тієї маски, яку він змушений носити, щоб його визнало й полюбило оточення. Постійні спогади про рідне місто, роздуми про те, де краще жити, доводять факт психологічної нестабільності героя і внутрішньої боротьби, що реалізується в діалозі, який Михайло веде із самим собою.

Антитеза «місто – провінція» не нова для російської літератури. Письменники XIX-XX століть у своїх творах часто експлуатують цю тему. Так, наприклад, Л. Толстой у романі «Воскресение» зображує місто як щось хибне, неправильне, що спотворює людську душу і збиває з істинного, праведного шляху. Ф. Достоєвський у своїх творах показує ворожість міста відносно долі

простої людини: у романі «Преступление и наказание» Петербург ламає прибулого з провінції Раскольникова, який так відчайдушно намагається добитися загального визнання й гідного життя. В оповіданні А. Чехова «Тоска» місто постає крізь призму свідомості візника, який приїхав із села. Усе, що бачить візник, – це міська метушня з її божевіллям: на вулицях багато людей, усі вони кудись поспішають, чимось стурбовані, усім байдуже до чужих проблем. Дивно, але в такому натовпі людина з села почувається абсолютно самотньою й безпорадною. У прозі російських символістів (А. Бєлого, О. Блока та ін.) також зустрічається протиставлення міста і провінції, де місто представлене чимось таким, що спотворює людську сутність, провінція ж мислиться як хранителька традиційних цінностей.

Аналіз просторового діалогізму дозволяє зробити висновок про те, що на біографію героя Гришковець проектує історію власного життя: народившись у провінції і проживши там чималу частину життя, він вимушено переїздить до Москви через професійну діяльність. Герой намагається знайти відповіді на питання, актуальні і для самого автора: у чому справжня причина переїзду з провінції до столиці; яке місце в його житті займає Москва; який вплив вона справила на становлення його як особистості.

Аналіз образу автора крізь призму професійної діяльності героя також дозволяє виявити приховані автобіографічні мотиви.

Професійна діяльність героя роману «Асфальт» пов'язана з виготовленням дорожніх знаків і нанесенням дорожньої розмітки. Це відрізняє його від творчої натури автора, але Гришковець, намагаючись наблизити образ героя до власного «я», доповнює його опис внутрішнім відчуттям прекрасного і креативним підходом до роботи: «Миша в первую очередь видел в любой стране дорожные знаки и радовался тому, что с первого взгляда определял, какие материалы использованы для производства знака, на каком оборудовании знаки изготовлены, и он знал, сколько стоят и материалы, и оборудование. Он в каждой стране подмечал особенности, а если видел какой-нибудь необычный знак, то тут же его фотографировал. Друзья об этом знали, и поэтому у него

дома и на работе валялось несколько одинаковых подарков из Австралии. Это были треугольные знаки с изображением кенгуру. Эти австралийские сувениры были именно что сувенирами. Миша, когда ему подарили первый такой знак, сразу увидел, что сделан он из тонюсенькой жести, и краска на нём обычная, а не световозвращающая. То есть это был чисто фальшивый знак для туристов. Мише тот подарок не понравился. <…> Сам же Миша часто дарил друзьям изобретённый им знак «Бесконечность». И изготовлял Миша этот знак на настоящем оборудовании и делал всё, как по-настоящему» [64, с. 54].

Автор у захваті від бажання героя пізнати всі нюанси професії і постійно виявляє свій інтерес до всього, що пов'язано з безпосередньою діяльністю персонажа: «Миша везде, где бывал, старался узнать и рассмотреть не только как выглядят и как изготовлены сами знаки, но и разузнать, как эти знаки установлены и как закреплены. Миша уставал от своего внимания и интереса, потому что объекты его внимания и интереса были повсюду. Он думал, что его постоянное любопытство к дорожным знакам – это что-то ненормальное, какая-то навязчивая идея и паранойя. Но однажды он услышал разговор двух газовщиков и успокоился» [64, с. 59].

Автор заохочує професійний інтерес героя, пов'язаний з родом його діяльності, характеризує його як фахівця у своїй галузі й підкреслює важливість відповідального ставлення до професії: «Велась дорожная разметка. «Понятно! Спешат, бездельники, – подумал Миша. – Дотянули до холодов, вот теперь жопу рвут днём и ночью. Вот, смотри, Миша, как нельзя работать! А снег-то может пойти в любой момент, и тогда всё. А что это у них за агрегат? Почему не знаю?» [64, с. 76].

Лейтмотив професії переносить герой і на свою дружбу з Юлею. Михайло сприймає свою близьку подругу Юлю як друга й учителя (хоча за професією вона фотограф). Таким чином автор прагне донести до свідомості читача той факт, що близькі люди найчастіше виконують роль наставника і є джерелом життєвого досвіду, а життя з його численними сферами – найкраща школа: «Она была мне ближайшим старшим другом, мудрым помощником,

учителем, наконец <…>. Воспитателем, если хочешь <…>. Но прежде всего другом» [64, с. 84].

Автор демонструє особистісний ріст героя, порівнюючи його робочий офіс зі школою, а самого Михайла – із директором. Просування кар'єрними сходами допомогло йому перевершити своїх вчителів, опинитися, на думку автора, вище в професійній ієрархії. Цією контекстуальної ситуацією Гришковець дає зрозуміти, що успіх у житті прямо залежить від того, який досвід був переданий герою його вчителями: «Миша поднимался по ступеням в офис<…>. Но в то утро он поднимался по лестнице и впервые подумал, что ему спешное шагание по лестнице утром напоминает то, как он со смертельной неохотой всё же спешил в старших классах на нелюбимый первый урок. <…> Это было скучно. И в опостылевший институт на ненужные лекции ему тоже было скучно идти и подниматься по лестнице в аудиторию. Особенно утром! И как же радостно было по тем же ступенькам убегать из школы или из института! Миша вспомнил это, подумал про Лёню, как про нелюбимую учительницу, а про Валентину, как про любимую. И тут ещё он вспомнил, что, как ни крути, а он директор этой школы и бояться учителей теперь просто смешно. Миша усмехнулся этой мысли» [64, с. 101].

Герой дуже відповідально ставиться до вибору репетитора з англійської мови для себе, у чому простежується авторська думка про роль учителя в житті героя. Автор переконується, що комфортна комунікація між учителем і учнем – запорука засвоєння знань, а негативний досвід спілкування з учителями тільки підтверджує причини прискіпливих пошуків і жорсткого відбору кандидатів: «Поисками педагога занималась, разумеется, Валентина. И это оказалось совсем непростым делом. Студенты, изучающие иностранные языки и активно подрабатывающие занятиями с детьми, не годились. Миша встречался с некоторыми. Говорили они по-английски бегло, насколько Миша мог оценить. Но он их стеснялся, не доверял им и не верил, что им хватит терпения, а главное, деликатности в работе с уже взрослым и закостеневшим в своём незнании человеком. С учителями из школ и преподавателями университетов

тоже не срослось. <…> Миша их испугался и решил не мучить себя за свои же кровно заработанные деньги тоской и прежними ученическими страхами» [64, с. 107].

Однією з домінантних особливостей романів Є. Гришковця є авторське мислення, тісно пов'язане з літературним героєм і художнім вираженням його індивідуальної свідомості. Ця смислова особливість просякнута діалогічністю простору, культури й світогляду. Принцип діалогізму формується на основі пізнання й реальності. Важливо звернути увагу на подвійну форму сприйняття навколишнього світу й дійсності. Авторське сприйняття світу передається в оповіданні через призму свідомості головного героя: з одного боку, воно забарвлене емпіричними особливостями характеру головного героя, а з другого, має відбиток особистого досвіду й емоційну оцінку самого автора.

2.3. Внутрішній діалогізм і душевно-емоційний стан героя Є. Гришковця

У романах Є. Гришковця «Рубашка» і «Асфальт» перед читачем постає образ суперечливої людини, якій притаманні, з одного боку, такі риси характеру, як зібраність, здатність до раціональних учинків, логічного мислення й самоорганізації, з другого боку, – прагнення до усамітнення, незалежності, схильність до рефлексії, самоіронії, самокритики, нездатність до брехні. Постійні діалоги героїв із самими собою визначають вектор внутрішнього діалогу – саморефлексію, що служить для розкриття особливостей їх душевного світу. На думку критиків, твори Є. Гришковця справляють на читача сильний психологічний вплив.

У романі «Асфальт», незважаючи на експресивний характер героя, автор-оповідач акцентує на його прагненні до впорядкування власних думок і дій через складання чіткого письмового плану, наявність якого, як видно з авторських коментарів, заспокоює героя роману: «”Поговорить с

психотерапевтом. Поговорить с Юлиными коллегами, лучше всего с Борисом Львовичем. Ещё подробнее поговорить с Володей. Постараться поговорить со следователем”. Миша написал это, подумал и ниже этого списка написал: “Сегодня дать Валентине задание поднять всю документацию по Петрозаводску”. Завтра с утра позвонить в Петрозаводск». Под этой записью Миша провёл жирную, почти горизонтальную и прямую черту. Только тогда он взял сигарету и с удовольствием закурил» [64, с. 51].

Автор-оповідач констатує той факт, що відсутність будь-яких планів дезорієнтує героя, порушуючи його звичний розпорядок дня: «На часах было 15:16. ”Забавно”, – подумал Миша. Он ещё подумал немного и решил сегодня на работу не ехать. Это было непростое решение, но Миша его принял и совсем растерялся, не зная, что делать с оставшимся временем суток» [64, с. 62].

Підсумкова оцінка ситуації героєм в «Асфальте» наочно демонструє, до яких результатів призводить наявність екстра-чинників, через які неможливо дотримуватися намічених планів: «”Ну и неделька выдалась, – подумал он. – Этих приключений, а главное, переживаний с лихвой хватило бы растянуть на один нормальный средний год. И то год можно было бы назвать нелёгким”. Он тяжело вздохнул» [64, с. 97]; «Миша потерял счёт выпитому. Ему стало скучно и безразлично. “Зачем я здесь? Не хотел же сюда ехать, – ворочалось в медленно думающей голове. – А с другой стороны, куда я хотел? Домой? Да, надо ехать домой! Но тогда я не хотел домой. Хорошо Серёге, ему сейчас понятно, чего он хочет …” Миша скривил улыбку. Он улыбнулся своим мыслям» [64, с. 13].

Отже, у романі «Асфальт» герой постає як людина зібрана, що дотримується планів у роботі і здатна організувати своє дозвілля з користю. Однак це не заважає йому іронізувати над своєю звичкою все планувати, про що нам розповідає автор-оповідач: «Миша подумал так, и ему даже стало как-то легче. У него появился почти план. А план – это действие. Миша даже горько и иронично усмехнулся и подумал: «План! Да-а-а… Действовать по плану намного легче, чем бездействовать без плана» [64, с. 49]. Емоційні

міркування героя у внутрішньому діалозі з приводу самоорганізації дозвілля, що перериваються ремарками автора, указують на схильність до логічного мислення і вміння вибирати пріоритети: «Места, куда можно было бы поехать сейчас. Были только работа и дом. “А куда ещё? Не в спортзал же? – подумал он. И тут же ещё подумал, что в спортзал было бы даже лучше, чем домой. – Посидеть в сауне, а потом душ – было бы неплохо, совсем неплохо. Чёрт возьми, о чём я думаю!” – оборвал он сам себя» [64, с. 38].

У романі «Асфальт» автор-оповідач підкреслює прагнення головного героя до самотності, усамітнення, незалежності. Йому комфортно перебувати у створеному ним самим світі, де діють особливі, прийняті ним правила: «Ещё ему нравилось не совпадать с общим временем и способом отдыха» [64, с. 5]. Навіть згадуючи дружбу з Юлею, Михайло підкреслює, що любив її тільки тому, що вона не зазіхала на його незалежність: «Миша прожил в квартире на Кутузовском почти четыре года. Юля сразу его приняла и сделала всё, чтобы он чувствовал себя независимо, свободно и как дома. Что она для этого сделала? Да ничего! Она просто не проявляла излишней заботы о нём и не деликатничала» [64, с. 8].

Смерть близької подруги Юлі спровокувала хаос, тривогу у житті головного героя роману «Асфальт». Жах ситуації, на думку автора, полягає не стільки у факті загибелі людини, скільки в тому, що Михайла більше хвилювало, як ця подія позначиться на ньому і на звичному плині його життя: «Миша чувствовал, что что-то ушло из его кабинета и из его жизни, что-то, что ему было дорого, и то, что он ценил и даже любил. Он ещё не понимал, что это, и безвозвратно ли оно исчезло. Только сильнейшее беспокойство и тревога наполнили все его ощущения, мысли и чувства. Ему стало страшно. А вдруг эта тревога не уйдёт? Вдруг это надолго? <…> В эти минуты он отчётливо осознал, что ему необходимо вернуть своё гордое спокойствие и свою жизненную основу, к которой он так непросто пришёл» [64, с. 16].

У «Рубашке» побудова логічного ланцюжка дій героя всебічно підтримується розповідачом, що проявляється у вживанні оцінних слів в

оповіді: «Нужно сменить рубашку! Принять душ и сменить рубашку», – эта мысль была *ясной* (тут і далі виділено нами. – Ю. Б.) и *очень конструктивной*. «Надо бы поехать домой. Домой!» [69, с. 50]. «Ясною» і «дуже конструктивною» називає думку Олександра оповідач, у мовленні якого чітко виявляється авторська позиція – схвалення вчинків героя. Однак він не завжди дотримується наміченого плану. У ситуаціях, коли герой пригнічений або засмучений, він порушує свої плани, і оповідач навмисно підкреслює і засуджує це: «Так захотелось смалодушничать и позвонить всем-всем, сказать, что я заболел, наврать, и всё-всё отменить. Отменить ВСЁ, а главное не вставать, не зажигать яркий свет, *не* умываться и *не* бриться, *не* надевать носки… и всё остальное, *не* выходить из квартиры, позвякивая ключами, *не* гасить перед уходом свет в прихожей, *не* давить на кнопку с цифрой «1» в лифте, *не* выходить на улицу, *не* делать первый утренний холодный вдох, *не* садиться в твердую, холодную машину… и *не* ехать в аэропорт, чтобы встретить Макса» [69, с. 3]. Схильність до брехні не є характерною рисою героя, тому йому так важко відмовитися від звичного плану дій.

Ставлення героя до брехні в «Асфальте» проявляється із часткою наївності та інфантильності, що свідчить про його бажання уникнути конфлікту і про надію на вирішення ситуації «малою кров'ю»: «“Да ещё и Ане соврал. Зачем, зачем?! А теперь уже надо продолжать. Как глупо всё!” – думал Миша. Его очень беспокоил Анин холодный тон. Этот тон был таким неспроста. Миша надеялся, однако, что Аня обиделась просто на то, что он напился, и всё» [64, с. 101].

Душевно-емоційний стан головних героїв романів Є. Гришковця «Асфальт» і «Рубашка» прямо пов'язаний з такими моральними цінностями, як любов, дружба, ставлення до світу природи.

Лейтмотивом роману «Асфальт» і вихідним імпульсом для самовизначення головного героя є смерть його давньої подруги Юлі. Ця ситуація має автобіографічне підґрунтя, а герой у межах сюжету намагається зрозуміти причини самогубства близької йому людини.

Теплі спогади героя роману про знайомство з Юлею та її роль у становленні його як особистості сповнені неприхованого захоплення силою характеру героїні та її самобутністю: «Юля очень скоро и надолго стала одним из самых важных людей в Мишиной жизни. Она стала первым в его жизни старшим товарищем. Не совсем старшим, а просто, безусловно, мудрым, сильным, спокойным и житейски рассудительным, причём по всем вопросам. Она помогла Мише избежать кучи ошибок, помогла разобраться во многих сомнениях, поддержала во всех важнейших решениях, пару раз уберегла от серьёзных трагедий и даже дала несколько, как выяснилось позже, бесценных советов» [64, с. 8].

Автор-розповідач передає хвилювання героя, який опинився в несподіваній ситуації, за допомогою риторичних запитань, що виникають як реакція на пережитий стрес: «Во дворе Миша понял, что забыл надеть пальто, когда убегал из офиса. Он курил и всё хотел спросить, а точнее, изнемогал от желания сказать: ”Как это случилось? Как она смогла такое сделать? В чём причина такого ужаса?” То, что случилось, было неожиданным, непонятным и необъяснимым» [64, с. 8].

Письменник наділяє героя «Асфальта» здатністю до аналітичного мислення, підштовхуючи його до всебічного аналізу ситуації, що склалася, і виявлення її причин: «Эту причину нужно найти и попробовать понять, попробовать принять или не принять её как причину. Но сначала её надо найти. “Надо будет разузнать, что с Юлей происходило в последние месяцы, – думал Миша, – не такой человек Юля, чтобы ни с того ни с сего <…>. Надо будет подробно в этом разобраться”» [64, с. 28]; «И для этого ему обязательно нужно, как можно скорее, а лучше немедленно выяснить и понять, почему Юля сделала то, что сделала. А Юля сделала такое!!! Она сделала то, что никак не вязалось с его представлениями о том, что такое вести себя хорошо или вести себя плохо» [64, с. 29].

Герой не лише схильний до самокритики, а й висуває посилені вимоги до оточуючих, критикуючи їх у разі невідповідності власним очікуванням.

Аналізуючи зустріч із психотерапевтом, він дуже суб'єктивно й емоційно оцінює діалог зі співрозмовником, що зачепив його «за живе». При цьому авторитет Юлі залишається для нього непохитним: «Часы золотые нацепил! – продолжал ругаться про себя Миша. – Кому он и что хочет этим сказать? Мол, посмотрите, какой я успешный психотерапевт и у меня такие профессиональные навыки, блядь, что я могу купить себе такие вот часы <…>. Так? Или, посмотрите, какие мне подарки делают за мою специфику <…>. Ну всё, всё, хватит об этом <…>. А Юля сразу этого деятеля поняла. Юля все-таки Юля! Как он сказал: дерзко шутила? Представляю! Конечно, он её запомнил! Созвучные имена?! Куда ему до неё! Ой, какой ужас…» [64, с. 33].

Страх перед мертвим тілом подруги передається автором-розповідачом за допомогою внутрішнього монологу героя «Асфальта», просякнутого невпевненістю й хвилюванням перед невідомим: «Миша вспомнил про брата, докуривая вторую сигарету, и подумал: “Вот, братец, мне скоро всё же предстоит взглянуть на смерть. У тебя, конечно, всё совсем по-другому, но твоя выдержка мне завтра пригодилась бы”» [64, с. 9].

У роздумах героя про звичаї і традиції, пов'язані з похороном, автор-розповідач фокусує увагу на захопленні героя чіткістю механізму його здійснення: «Миша сидел на стуле, смотрел на всех и думал: “Как все-таки хорошо люди научились хоронить друг друга. Как этот процесс уже отработан! Я раньше думал, что поминки дело необязательное и тяжелое. А вот нет…”» [64, с. 7]. Герой гостро реагує на ситуації, пов'язані з Юлею, і намагається змусити інших поважати її пам'ять: «Миша едва справился с желанием немедленно позвонить Володе и сказать, что если он будет цепляться к его работникам с вопросами о Юлином наследстве, особенно пока Юля даже не похоронена, то <…> ”А чего «то»? Что я ему скажу?” – подумал Миша и твёрдо решил Володе пока не звонить. А если Володя сам заведёт этот разговор, Миша поклялся сам себе, резко не реагировать и с Володей не ссориться, по крайней мере пока Юлю не похоронили» [64, с. 21].

Автор-оповідач характеризує героя як відданого друга, здатного згадувати про померлу подругу навіть у моменти душевного задоволення; йому властива ідеалізація образу Юлі, він завжди згадує її з повагою і вдячністю за все, що вона зробила для нього за життя: «И в голове даже пролетело: ”Ох, Юлечка, прости меня, но мне сейчас так хорошо! Но, я думаю, ты не против <…> ты точно не против. Я знаю”» [64, с. 74]. Герой відчуває вдячність за допомогу, надану йому Юлею в той момент, коли він найбільше цього потребував: «А всё Юля! Кем бы я был без Юли?!” – всегда в моменты ощущения успеха думал Миша» [64, с. 40].

Герой щиро шкодує про самогубство подруги і робить спробу осудити її вчинок, але автор-оповідач пом'якшує його запал уточнювальними обставинами неадекватності його психічного стану: «”Эх! Сейчас самое лучшее было бы взять коньяку, да и завалиться к Юле всей компанией, – подумалось Мише, когда шёл к машине. – Но то, что ты сотворила, – это твой самый неудачный розыгрыш, Юленька. Совсем плохой. Так людей не разыгрывают…” – проскочило в Мишином пьяном мозгу» [64, с. 35].

Перебуваючи в стані алкогольного сп'яніння, герой продовжує аналізувати вчинки Юлі, намагаючись критикувати її дії і шукати альтернативні варіанти розвитку подій, яким не судилося реалізуватися: «Но Миша смотрел на свою обувь и себя не видел. И мысли ещё медленно, но членораздельно проползали в сознании короткими фразами: “Ох, и худо же мне будет… Зато проблема, как прожить субботу, решена уже в пятницу… Надо бы запомнить эту мысль… А вот ты, Юля… На кой тебе нужна была эта Италия?… Намекнула бы…. Трудно было тебе мне позвонить?… Да мы бы с тобой в Москве всё бы нашли…Я бы от тебя не отошёл бы… Ох, и худо мне будет утром! Мама-дорогая… Но у меня утро будет, а у тебя… Ладно, Юлечка… Хотя какое, к чёрту, ладно…. Ничего не ладно…”» [64, с. 31]. Спогади героя про подругу і каяття про те, що він рідко спілкувався з нею останнім часом, передані із жалем, у чому простежується особиста для автора емоційна травма: «Страшная новость накрыла его, но горе – ещё нет, осознание ещё не пришло.

Он только пытался вспомнить, когда в последний раз видел Юлю. Вспомнил, что это было в июне. ”Давно!” – подумал он. Тогда он забыл её поздравить с днём рождения и приехал к ней с запоздалыми поздравлениями и с бутылкой коньяку» [64, с. 20].

Спроби героя проаналізувати логіку дій Юлі перед смертю лякають його, залишаючи питання без відповідей, а теорії – без підтверджень: «”Интересно, – подумал Миша отчётливо, – а Юля посмотрелась в зеркало… там у себя в ванной комнате… перед тем, как…” Миша ощутил силу и ужас этой мысли, как электрический разряд внутри себя, и при этом с ещё большим ужасом увидел, что лицо в зеркале внешне никак не изменилось. Он резко плеснул в зеркало водой, закрыл кран и очень быстро вышел из ванной» [64, с. 25]. Смерть Юлі приголомшила Михайла, проте не викликала тих почуттів, які повинна була б, – страх, гіркоту. У його душі виникло лише нерозуміння й бажання знайти причину вчинку. Він навіть почав міркувати над можливими варіантами самогубства, що налякало його, і Михайло негайно відігнав ці думки. «”Семь этажей – это наверняка, – подумал Миша. – А у Юли третий. Так что прыжок как вариант она даже не рассматривала“. – Тьфу-у ты <…> – уже не плюнул, а скорее высказался Миша, стараясь немедленно отогнать залетевшую в голову страшную мысль» [64, с. 26].

Емоційний стан героя в романі «Асфальт» сягає апогею, коли, не знайшовши виправдань поведінки померлої подруги, він у внутрішньому діалозі апелює до дівчини як до уявного співрозмовника. Така спроба героя поставити себе на місце Юлі й спрогнозувати перебіг її думок є способом усвідомлення й пояснення причин її вчинку: «Вот, Юлечка, полюбуйся, что ты наделала. Ты же понимаешь, ты же умная баба, что всё это из-за тебя, – думал Миша. – Отчего ты сбежала? Что тебя такое допекло? Зачем в петлю-то? Что? Мол, танцуйте без меня? Ты это хотела сказать? Ну вот! Видишь, как танцуем?! Ты зачем телевизор отдала? Чтобы добрым словом помянули? А разве тебе было не всё равно? Должно было быть всё равно! Мол, делайте, что хотите, а я

пошла! А тут, видишь, что творится? Думаешь, ты ни при чём? Ошибаешься!» [64, с. 19].

Розв'язка сюжету демонструє, що спроби героя пояснити причини суїциду, скоєного близькою людиною, так і залишилися без відповіді, але на емоційному рівні Мишкові/Михайлові вдалося впоратися зі стресом і взяти ситуацію під контроль.

Автор-оповідач в «Асфальте», описуючи психологічний стан героя, завжди ніби знаходиться поруч із ним, коментуючи його думки і транслюючи внутрішній голос героя: «Соня не долго ждала ответа. Телефон подал буквально три-четыре сигнала и затих. ”Деликатно“, – подумал Миша. Он снова встревожился. Но не сильно. ”А вдруг влюбилась она? – подумал Миша. – Это было бы совсем некстати”» [64, с. 44].

Герой відчуває ревнощі до подруги, до якої у нього є глибока прихована симпатія. Автор-оповідач не підтримує і не виправдовує його поведінку, тому що відносини між героями дуже неоднозначні: «То, что Соня не смогла ответить ему и написала, что занята, Мишу неприятно задело. ”Чем она там может быть занята в такой час?” – думал он. И хоть он никак не мог и не должен был претендовать на Сонино вечернее и ночное время, Мише стало неприятно от подозрений. Несмотря на то, что он себе твердил, что Соня ему друг и не более того, Миша чувствовал ревность и сердился» [64, с. 57]. Ревнощі в героя виникають аж ніяк не від великої любові до Соні, швидше за все це образа від того, що дівчина, його друг, не посвячує весь свій час йому. Михайла щойно «кинула» Юля, тепер чимось зайнята Соня – герой розгублений і просто боїться залишитися один, без підтримки друзів.

Зацікавленість героя астрологією пов'язана з коханою жінкою, за знаком зодіаку він намагається визначити її характер, висловлюючи думки за допомогою внутрішнього діалогу. Автор-оповідач відтворює логіку міркувань героя роману «Асфальт»: «Она была красиво одета и с распущенными волосами. Миша решил, что у неё день рождения. ”Какой это знак зодиака у нас теперь? – подумал он. – Февраль – это Водолеи, а потом Рыбы. Она, значит,

Рыба“, – вспомнил Миша, но не вспомнил, хорошо это или плохо. Он даже азартно подумал отправить ей букет цветов»[64, с. 55].

Гришковець наділяє героя емпатією – усвідомленим співпереживанням поточного емоційного стану іншої людини: «”Так вот, недаром я всегда чувствовал, что Соня в жизни что-то сильное пережила“, – подумал Миша, практически не слушая того, что говорит ему Аня. ”Не дай Бог такое пережить!” – ещё подумал он» [64, с. 43].

Любовні переживання героя роману «Асфальт» виражаються автором-розповідачом у плутаних думках і занепокоєнні персонажа з приводу невдало завершеного роману: «Миша держал свой телефон в руке и думал, кому бы позвонить. «”Позвоню-ка я Соне, – придумал он. – Позвоню ей. Мне она не сказала, когда звонить, значит, могу сейчас. А позвоню-то я ей в последний раз! Всё. Наша лирическая история с ней закончилась”, – подумал он без сожаления, но и не без трепета» [64, с. 45].

Автор максимально концентрує увагу читача на образі головного героя, прагне якомога точніше передати його думки, почуття й хвилювання. Герой роману «Асфальт» – одружений чоловік, який із побоюванням ставиться до нової закоханості, уважаючи, що вона спричинить проблеми і може зруйнувати стабільний світ навколо нього: «Он внимательно изучал сам себя, чуть ли не прислушиваясь к тому, как бьётся сердце. При этом Миша задавал себе один-единственный вопрос: “Неужели я влюбился? Опять?! Неужели влюбился?”» [64, с. 30].

Розкриваючи у внутрішньому діалозі головного героя його емоційні переживання, автор наполегливо намагається запропонувати нову модель поведінки, яка означає, що художній суб'єкт приходить до очікуваної події через заперечення. Акафістне словосполучення «Слава Богу» і стійке словосполучення «Все добре», що означають для героя задоволення життям, детальний опис навіть незначних подій, свідчать про виняткову увагу автора до внутрішнього стану героя «Асфальта» і його почуттів: «”Нет! Все-таки не влюбился. Не влюбился. Это точно!” – вдруг получил он ответ из своих

собственных недр. ”Слава Богу! – тут же подумал Миша, с удовольствием затянулся и с благодарностью посмотрел в серое небо, на первые снежинки и на по-субботнему не очень шумный город. – Слава Богу!”» [64, с. 31]. Почуття закоханості змінює героя, змушує його думати й діяти інакше, не так, як він звик. Героя лякають виниклі почуття й стан безпорадності, що проявляється в його мінливій емоційності, де гнів змінює переляк, а потім істеричний сміх: «”Всё хорошо! Не надо, этого сейчас совсем не надо!” – думал он. А потом ему даже стало смешно. Он беззвучно смеялся над своими страхами и над тем, как он сам себя изучал на предмет наличия в нём самом влюблённости. ”Смешно! Ой, как смешно! А вот влюбился бы, и тут было бы не до смеха!” – докуривая, думал он» [64, с. 32].

Роман «Рубашка» відрізняється від «Асфальта» ступенем дистанційованості реального автора від представленої у творі форми вираження авторської свідомості. Якщо в «Асфальте» ми маємо справу з чітко визначеною позицією автора-розповідача, то в романі «Рубашка» відносини між суб'єктними формами авторської свідомості організовані значно складніше. У «Рубашке» взаємодіють такі форми:

1) розповідач, що збігається з головним героєм (герой-розповідач);

2) об’єктивний оповідач, який постійно вклинюється в оповідь героя, аналізує його емоційний стан, дає оцінку його вчинкам тощо.

У «Рубашке» автор фіксує перепади в емоційному стані героя-розповідача, зосередившись на передачі експресивної мови персонажа і наповнивши її численними риторичними питаннями, характерними для його висновків: «А почему мне не весело, почему я не рад, где счастье, которого я так ждал?… Наверное, я заболел!…» [69, с. 63].

Зображуючи переживання героя, пов'язані з любовними перипетіями його життя, автор акцентує увагу на образі коханої Олександра, яка зумовила виникнення цих емоцій героя «Рубашки»: «Вдруг это Она! Как жаль, что Она знает мой телефон <…>. Точнее, не то, что она его знает, а то, что он у Неё есть <…>. Или был. Во всяком случае, я его Ей давал. Зачем я это сделал?! Как

только я дал ей номер своего телефона, я сразу стал ждать её звонка. Это ужасно!!!» [69, с. 61]. Автор показує розгубленість, хвилювання героя: успішний, упевнений у собі чоловік раптом перетворюється на переляканого молодика, що заплутався у власних почуттях.

Гришковець приділяє значну увагу психології головного героя, його емоційності й пережитому стану сильного внутрішнього напруження. Особистість героя, метаморфози його характеру, сприйняття ним навколишнього світу виступають в оповіданні на перший план, відсуваючи на другий заплутаність сюжету з його перипетіями. Натяк на епістолярний жанр у романі «Рубашка» служить не лише засобом передачі щирих почуттів відносно улюбленого об'єкта, але й може трактуватися як любовний учинок: «Все так устали, что было не до таких мыслей. Кто-то спешно дописывал письмо, чтобы отдать уходящим. Последние письма! А я не стал писать. А кому?! Я хотел написать только Ей! А что я Ей могу написать? Что я думаю только о Ней. И буду думать до самой смерти <…>. Нет! Я не могу так Ей написать <…>. А если я напишу Ей что-нибудь милое и забавное, Она же всё равно узнает, что со мной случилось. Она поймёт, что я писал Ей это милое и забавное письмо, будучи уже обречённым. Она будет плакать. А я не хочу, чтобы Она плакала. Вот я и не стал ничего писать »[69, с. 56].

Як уже зазначалося вище, в аналізованих творах Є. Гришковця одна з основних художніх категорій – час, за допомогою якого автор передає психологічний стан героя та інтимізує його життя. У «Рубашке» репрезентація цієї категорії відбувається через життєвий досвід героя, у свідомості якого вибудовується система часових одиниць (секунда, хвилина, день, тиждень, місяць, рік і далі), у такий спосіб детермінується позиція героя-розповідача і визначаються часові інтервали: «А я понял, что так боюсь опоздать!!! Хотя, чего было так бояться? Если взглянуть на ситуацию иначе…Ну, на сколько я могу опоздать, ну, на десять минут. Что Она, не поймёт? Да поймёт, конечно! Ну, будет у нас не тридцать минут, а двадцать. Ну и что?! Для того, чтобы сказать Ей то, что я хочу сказать, достаточно минуты. А если я не решусь

сказать Ей сегодня, что я Её люблю… как никогда не любил… То тут хоть два часа, хоть три… Но почему-то было ясно, что опаздывать нельзя!» [69, с. 72].

Своєрідна природа психологічного стану героя роману «Рубашка» в період закоханості, для характеристики якого Є. Гришковець докладно описує його переживання, ґрунтуючись на психолого-асоціативному зв'язку і хаотичності думок героя: «Действительно, а что случилось? Она не смогла прийти?! Значит, действительно не смогла! Она потом всё объяснит. Она же не издевается надо мной. Нет! Она всегда очень внимательна. Она что, не чувствует, как я Её люблю? Конечно, чувствует. Такая женщина! Конечно, Она чувствует! Да Она просто знает это! А вдруг Она меня тоже любит!!!» [69, с. 70].

Герой Гришковця демонструє схильність до рефлексії, здатність до виявлення власних помилок і адекватність оцінки своєї поведінки. За допомогою оцінної лексики автор розкриває таку рису героя, як самокритичність: герой називає себе «егоїстом», «дурнем», «сволотою», «хорошою людиною» тощо. У «Рубашке» підвищена експресивність тексту свідчить про зміну емоційного стану літературного героя, таким чином підкреслюючи його тонку й романтичну натуру: «Может быть, Она тоже живёт последние недели в каком-то своём невыносимом состоянии, а я тут…. Эгоист! Эгоист!!! Дурак, блядь! Ну конечно, Она меня любит! Ей, может быть, хуже, чем мне. И Ей точно сложнее сейчас! А я тут… От этой мысли вдруг захотелось подскочить и мчаться куда-то… А куда??? К Ней, конечно!!! Но куда? От этой мысли всё внутри задрожало… Но стало легче. Стало намного легче!!!!!!!! Какая же я сволочь! »[69, с. 76].

Інтимізація особистості в романі визначається через кореляцію між фізіологічною й емоційною сферами героя. Присутність характерних змін у фізичному стані героя свідчить про виникнення почуття любові й страждання: «Ну чего ты нас мучаешь? Мы-то чем виноваты? Нам нужно от тебя немного. Нам нужно нормальное питание, регулярный сон, хотя бы иногда свежий воздух. Неплохо бы какое-нибудь подобие спорта, ну или, хотя бы, прогулки.

Пешком надо иногда ходить! Ходить, не спеша куда-то, а ходить, чтобы… ходить. Ведь мы, твои органы, всё делаем, стараемся, вырабатываем волосы, ногти, пот, слюну и другие жизненные соки. Нам трудно! Мы устали от тебя. Мы не понимаем, не можем выяснить, какой орган отвечает за то, что с тобой происходит. Сердце? Нет! Оно само уже не радо! Оно, конечно, у нас, тьфу-тьфу-тьфу, крепкое… Ну всё же объясни нам… Что случилось? Что случилось-то?» [69, с. 39].

Справжня чоловіча дружба, підтримка, уміння вчасно прийти на допомогу – це важливі моральні орієнтири для героїв Гришковця. У романі «Асфальт» автор-оповідач передає обурення головного героя діями його друга у властивій експресивній формі вираження думки. Герой вибудовує логічну послідовність подій, що, на його переконання, повинні відбутися у зв’язку з поведінкою його візаві: «Теперь Миша гневался на Володю <…> ”Вот ведь, Вова! Ну Вова! Нет, не зря он на Вике женился, ох не зря. Они друг друга стоят! – думал он. – Юрист ему нужен! А потом он все дела на меня свалит, будет только звонить, торопить и капать на мозги. А потом ещё скажет, что юрист сволочь и дорого берёт. Тоже мне романтик! Музыкант! Поэт-песенник, блядь!”» [64, с. 48].

Внутрішні переживання героя про близьких і розчарування з приводу їхньої надмірної нав'язливості формують його емоційний стан, що супроводжується окличними репліками й риторичними питаннями, що їх автор-оповідач пояснює як наслідок загального роздратування героя: «Миша заранее сердился на Лёню… ”Нет, ну надо же… – думал Миша, – я ещё даже не опоздал, а он звонит! Да если бы даже опоздал? Пожар у него? Ему больше всех надо, что ли? Надо будет его куда-нибудь в отпуск отправить. Что его жена, вообще, думает о его работе? Он дома, интересно, чем занимается? Ужас какой-то! Нет, надо его заставить куда-то поехать отдохнуть или полечиться. Только он же не болеет, зараза”» [64, с. 62].

Автор-оповідач у романі «Асфальт» підтримує прагнення героя викрити свого друга і супроводжує його натхненну тираду ремарками з приводу того,

що відбувається: «Миша и Сергей отошли к гардеробу, там Сергей взял Мишу обеими руками за плечи и заглянул ему близко прямо в глаза. Миша увидел, что Сергей улыбается, и глаза его блестят. ”Так, – подумал Миша, – он сейчас мне сознается, что это он меня разыгрывал по телефону. А я скажу ему, что он дурак и шутки у него дурацкие”» [64, с. 87].

Герой вдається до спроби подолати страх перед відповідальністю за власні вчинки, виправдовуючи своє бажання знайти рішення проблем в алкоголі і дружній підтримці: «Если бы не мучили его страшные воспоминания тех самых мгновений, не совесть и ужас содеянного, а именно воспоминания, сны и ожидание того, что тайное станет явным. Боялся бы он так теперь, если бы прожил всю свою жизнь без этого страха, или, наоборот, смело и спокойно отмахнулся бы от угроз. ”А вот теперь всё! – сказал Миша себе. – Стыдно, брат, так трусить! Стыдно! Где там водочка? Где там мои друзья?”» [64, с. 88].

Позитивне ставлення героя роману «Асфальт» до алкоголю бачимо в його роздумах про розслаблювальні властивості напою: «Миша поднял рюмку, кивнул Стёпе и одним глотком выпил налитую Стёпой водку. Он чувствовал, что жизнь проще не становится, но думать о жизни становится проще. ”А сейчас ещё и эта рюмочка упадёт куда надо, и станет ещё проще, – с удовольствием подумал Миша. – Удивительны химические реакции мозга! Так тому и быть!”» [64, с. 75].

Емоційне збудження героя, пов'язане з алкогольним сп'янінням, передається автором-розповідачом за допомогою окличних інтонацій та уточнювальних ремарок, що вказують на наявність екстра-чинників, через які день героя пройшов не за звичним сценарієм: «Миша всё ждал звонка. Но телефон молчал. Он знал, что выпил такую дозу водки, которая обычно брала его в крепкие объятия. Но водка пока не брала. ”Ну вот, тоже мне, повеселился, – думал Миша. – Ничего! Он позвонит, и я, так или иначе, эту дурацкую историю закончу. Все-таки нервы ни к чёрту… но ещё не вечер! Сегодня веселье от меня не уйдёт! Какой разговор со Стёпой испортили!”» [64, с. 53].

Герой схвально реагує на піднесений емоційний стан друга, який переживає почуття закоханості, а це позитивно оцінює оповідач: «Миша не мог припомнить, чтобы он хоть раз видел Сергея в таком состоянии. ”Может быть, действительно, влюбился, – подумал он. – Ну, дай-то бог…. Посмотрим“. Миша не испытывал ни ревности, ни досады. Ему было весело и очень хотелось действовать» [64, с. 30].

Складні відносини героя роману «Асфальт» з друзями автор-оповідач пояснює його повагою до пам'яті померлої подруги і небажанням брати участь у фарсі на її честь. Тут авторська позиція повністю суголосна настроям героя (у зв’язку з біографічним підґрунтям цієї трагічної події): «Миша понимал, что надо бы позвонить Володе и предупредить, что он прийти не сможет. Однако он не хотел звонить Володе заранее. Он знал, что тот будет уговаривать, канючить, мол, как же можно без Миши, как обойтись без его партий на клавишах? ”Володя умеет канючить, – подумал он. – Попозже позвоню и совру что-нибудь значительное. Не пойду туда. Там будет много фальши по отношению к Юле”» [64, с. 63].

Герой роману «Асфальт» намагається розібратися в причинах дружби – незрозумілого і незбагненного для нього явища. Авторська позиція виражається в роздумах автора- оповідача: «Сергей давно продавал автомобили, и у него накопилось много самых разных знакомых. А с Ромой они даже дружили. Почему? Непонятно. Как непонятно было Мише, почему Сергей тянется к нему, к Мише, хотя Миша неизвестный человек и ничем не мог быть Сергею полезен практически. Но они дружили» [64, с. 56].

Реалії великого міста часто є перешкодами для дружніх взаємин, розділяючи, а не зближуючи людей. Герой роману «Асфальт», який звик проводити час серед знайомих і близьких друзів, скептично ставиться до перспективи нових знайомств. Ця проблема знайома й самому авторові, який через свою професійну зайнятість і постійні гастролі дуже рідко бачить свою сім'ю, тим більше друзів, тому цінує їх і неохоче заводить нові близькі контакти: «В чужую компанию Миша ехать категорически был не готов, а

выдёргивать друзей из дома или из компаний было непросто. Да к тому же, если даже те согласятся встретиться и где-то посидеть, то на такое дело в Москве уйдёт уйма времени. Через сколько они смогут встретиться? Ну, в самом лучшем случае часа через полтора. И это в лучшем случае! И что?! А завтра на работу. То есть одеваться для посиделок и выпивки Миша решил себе запретить» [64, с. 105].

Тема дружби порушується і в романі «Рубашка». Герой-розповідач стикається з дилемою: у яку суму оцінити допомогу іншої людину. Роздуми про матеріальну сторону питання переходять у площину роздумів про взаємини з друзями і взаємодопомогу: «”Хороший мужик”, – думал я. Нужно было решить, сколько заплатить ему… в смысле, сколько дать на чай. Это самое сложное. Как оценить деньгами его участие и помощь. Он же помогал мне не с целью набить себе цену. Просто помог. Может быть, я ему симпатичен. Как выразить в денежном эквиваленте свою благодарность? Важно не ошибиться с этим. Много давать не следует – он может обидеться, мол, ему дают деньги за искреннюю помощь. И обычные чаевые дать тоже нельзя, нужно показать, что я оценил его стиль и этот стиль мне по душе» [69, с. 34].

Для героя «Рубашки» аналіз поведінки його друга Макса стає приводом для того, щоб розібратися у власних переживаннях. Урешті-решт він доходить висновку, що причиною його поганого психологічного стану стали невдачі на любовному фронті. Його аргументи й емоційна манера мовлення свідчать про часткову втрату контролю над ситуацією: «Хорошо, – подумал я дальше, – с беспорядком сейчас не справиться, это очень неприятно. Но понятно! Нечего так нервничать из-за этого. В любом случае, дело поправимое. Беспокоит ли меня выходка Паскаля? Пожалуй, нет! Паскаль, скорее, мне помог. Я, по совести, не хотел этого заказа! С Паскалем всё в порядке, к тому же он хочет извиниться. Нормально с этим! А отчего же так хреново-то мне?! Рубашка и эти волосы? Да! Это серьёзно. С этим нужно срочно что-то делать. И Она выключила телефон! Вот основной источник тревоги!!! Плохо мне! Плохо! Мне нужно услышать Её голос! Скорее! Немедленно!» [69, с. 54].

Одним із прийомів демонстрації душевно-емоційного стану головного героя є його реакція на довкілля. У «Рубашке» це сприйняття змінюється відповідно до емоційного стану героя. Ці відчуття варіюються від приємних до нестерпних: «Потом я наклонился и стал протирать этим снегом шею. Шея горела от волосков, которые нападали за воротник. От снега было очень приятно!» [69, с. 19]. «Жуткий зной сразу сменился холодом. Ветер почти срывал пламя с костров» [69, с. 11]; «В машине было накурено, грязно и жарко» [69, с. 13]. Пригнічений емоційний стан героя проектується на його сприйняття природних явищ – і ось уже сонце викликає негативні емоції: «*Солнце мешало смотреть*, а *трещинки на асфальте мешали идти*. В голове мозг ощущался как определенный орган» [69, с. 23].

У романі «Асфальт» відчуття героя також співвідносні з природою і навколишнім світом. Загострення пристрастей і тривоги в душі головного героя підкреслює зміна погодних умов: «Тревога усиливалась. <…> Морозный воздух приятно и резко ухватил Мишу за влажные, всклокоченные волосы и скользнул по лицу. Миша увидел редкие снежинки, которые медленно падали с серого осеннего неба. Ветра совсем не было. Это были первые снежинки наступающей зимы» [64, с. 18].

Отже, душевно-емоційний стан головних героїв у романах «Асфальт» і «Рубашка» розкриті в їхніх любовних переживаннях, дружніх відносинах, сприйнятті довкілля і зреалізовані в тексті у вигляді внутрішніх діалогів.

2.4. Експлікування авторської позиції в мовній характеристиці і рефлексії героя

В аналізованих творах автор надає великого значення мовній характеристиці героя, зокрема обсценній лексиці, за допомогою якої виражається емоційно збуджений стан персонажа, його розкутість і незалежність, прагнення зняти в такий спосіб психологічну напругу. Так, у романі «Асфальт» головний герой використовує нецензурну лексику, його

висловлювання невпорядковані, насичені вигуками й обуренням: «Сволочь, сволочь, – думал Миша и даже ударил по рулю рукой. – Высокомерный козёл! Что он понимает? Этакий, блядь, гений! Насквозь он всех видит! Обидчивый какой! Обманули его, видите ли! Профессиональные навыки у него, специфика у них, сссука! »[64, с. 38].

Уживання оцінних слів в оповіді та нецензурної лексики в мовіголовного героя роману «Рубашка» є не тільки основою для створення його образу, але також способом, що служить для вираження автором власного ставлення і до героя , і до ситуації, що склалася: «Дочь восьми-девяти лет!!! Ни фига себе. Мне она показалась одновременно и очень юной, и взрослой. Точнее, я почувствовал. Что она старше меня» [69, с. 8]; «Она согласилась! Не в тот же день, конечно, а через пару дней»[69, с. 14]. Оцінна лексика, нагромадження окличних конструкцій ми розглядаємо як засіб вираження авторського думки. З їхньою допомогою автор оцінює дії героя, і загалом саме він розставляє пріоритети й акценти в оповіді.

Схильність героя «Рубашки» до самокритики свідчить про його прагненні до самовдосконалення. Здатність персонажа об'єктивно ставитися до себе і своїх помилок проявляється у відновленні в пам'яті недавнього діалогу з якимось співрозмовником: він подумки повторює сказані фрази, паралельно аналізуючи їх та оцінюючи власні дії. Автор змушує свого героя вирішувати серйозні онтологічні питання, пов'язані з проблемою усвідомлення сенсу власного буття, самоідентифікації особистості. Таким чином, історія героя стає для автора приводом для роздумів на філософські теми. Протягом усієї розповіді через спогади героя, опис його емоцій і думок автор прагне продемонструвати процес зміни світовідчуття особистості, появу «Я іншого», який усвідомлює відмінність між зовнішньою поведінкою і внутрішнім самовідчуттям. У цьому проявляється екзистенційний погляд автора на людину. За висловом М. Бердяєва, людина – «точка пересечения двух миров вечного и временного», причому «не может быть только объектом, он есть субъект, он имеет свое существование в себе» [26, с. 56].

Наявність вигуків, риторичних запитань, ненормативної лексики презентують вищий ступінь переживання героєм усього, що відбувається, і позначають етапи особистісної трансформації. У романі «Асфальт» мова автора- розповідача, яка втручається в роздуми героя, указуючи на його крайню схвильованість, створюючи атмосферу екзальтації, нагадує ремарки в драматичному творі: «”А он ведь, падла, прав! Прав этот Юрий Николаевич, – думал и думал Миша. – Успокоиться я хочу. Успокоиться, и срочно. Только чего в этом плохого то? А?! Юрий Николаевич, чего тут плохого? А вот насчёт совести, тут уж вы ошибаетесь! Чёрта с два вы тут правы! Тоже мне, усовестил! Как глупо! Как глупо всё!”» – Миша наконец нашёл сигареты и немедленно закурил <…>. «”А я то, я то куда полез? Тоже мне частный детектив! Мямлил там перед ним: „Это нужно мне, и не только мне“, „Это не я придумал про кино“, – Миша, вспоминая свои слова, даже состроил жалкую рожу. – Да, мне это нужно! Только мне, и никому больше. И ещё оправдывался, как пацан, как дурак» [64, с. 34].

У професійній діяльності героя його ставлення до самого себе розкривається через внутрішній діалог. Активне використання займенника «я» в романах Є. Гришковця слід інтерпретувати як один із факторів особистісного розвитку, що визначає базис самооцінки героя в «Рубашке»: «А сколько таких как я, архитекторов, ядрёна мать! Таких же точно, как я: суетливых, эгоистичных, амбициозных, компромиссных, недобрых <…> Кто я такой!» [69, с. 79]; «И мне казалось, что я не растворился. Я работаю в Москве. В Москве!!! Что может быть дальше? Это предел! Я здесь работаю! Я молодец! Я пишу свою фамилию на моих проектах <…>. И что?! Я построил один хороший дом, на одной из маленьких улиц одного из подмосковных поселков. Всё!!! А в основном я, как жук-короед, точу и точу какие-то ответвления бесконечного московского лабиринта. Таких, как я, в Москве больше, чем поваров в моём Родном городе!» [69, с. 80].

Іноді самокритика героя доходить до абсурду. Так, у романі «Асфальт» самоосуд змушує головного героя засумніватися в правильності власних дій і

жахнутися з їхніх наслідків: «Он видел перед собой единственную свою доведённую до результата художественную идею, и она его пугала. ”Что же это я за ужас-то придумал? – звучало у Миши в голове. – А ещё радовался, веселился, всем дарил <…>. И всем нравилось <…>. Многие тоже на стенку повесили <…>. А вдуматься-то – это же страшно! Как я раньше этого не замечал и не видел!”» [64, с. 82].

Внутрішній страх перед ситуацією, яку він не може контролювати, також стає об'єктом самокритики. Автор-оповідач пояснює, чого герой роману «Асфальт» соромиться насправді, і частково поділяє це почуття з ним, намагаючись виправдати: «А ещё ему было стыдно за свой страх, за то, что беспомощно разговаривал с незнакомцем, за то, что вообще поддался, подчинился, испугался и, вопреки всякому здравому смыслу, выслушал всё, что ему хотели сказать. Он ругал себя и думал, почему он так оцепенел от страха? ”От того, что он назвал мой домашний адрес. Да, от этого…”, – подумал Миша» [64, с. 98]. Наведений приклад також демонструє діалог між автором-розповідачом і героєм.

Емоційний внутрішній діалог, пов'язаний зі страхом героя з приводу конфліктної ситуації, характеризує його як недовірливу людину, здатну до перебільшення масштабів трагічності того, що відбувається. Автор-оповідач у романі «Асфальт» підкреслює відчуття безвиході, що його герой переживає в один зі складних моментів життя, за допомогою вигуків та експресивної лексики: «Телефон перестал звонить. И Миша подумал: ”Если он мне сейчас перезвонит, значит, можно его не бояться больше. Значит, я победил. Значит, просто девка мужика изводит, а он дёргается и изображает из себя чего-то. Точно Стёпа сказал про ту девку…. Рысь! Она и есть Рысь! …”» [64, с. 96].

Таким чином, у творах письменника наявні кілька моделей мовної комунікації, що використовуються для характеристики персонажів – їхнього рівня володіння мовою, інтелектуальних можливостей, захисних рефлексів. По-перше, мова головних героїв творів насичена ненормативною лексикою, проте з'являється вона у висловлюваннях героя лише в моменти емоційної напруги.

Уживання образливої лексики демонструє розгубленість, безпорадність, іноді обурення з відчаєм. Герої Є. Гришковця належать до середнього класу, вони не дурні, досить освічені, захоплюються літературою, мистецтвом і музикою, однак, поставлені в незвичну для них ситуацію, що вимагає прийняття нестандартних рішень, вони виявляються абсолютно не готовими до змін, нездатними розв'язувати життєво важливі проблеми. Почуття безпорадності й неприйняття ситуації змушує героїв вдаватися до невластивої для них нецензурної лексики. Використання чужої для героя лексики підкреслює незвичайність, нервозність умов, у які автор ставить свого персонажа.

По-друге, мовною особливістю героїв Є. Гришковця є значна кількість риторичних питань, що їх ставить перед собою герой у моменти відчаю, пошуку себе. На початку творів герої постають перед читачем упевненими в собі, розкутими людьми, які сміливо йдуть до поставлених цілей. Однак, зіткнувшись із проблемами, не властивими для їхнього звичного способу життя, вони тут же стають безпорадними, закомплексованими, розгубленими особами, що перебувають на межі нервового зриву. Ця емоційна напруга виражається в мові героїв за допомогою величезної кількості риторичних запитань, що їх герой ставить сам собі навіть з незначного приводу, який у звичайній ситуації не мав би викликати сум'яття: «Значит, так: «Отчего же меня трясёт? А?! В целом всё более-менее нормально. У меня сейчас два объекта. На одном всё О.К.… Почему опять О.К.? Я что, герой-ковбой что ли?…» [69, с. 25]; «А теперь, кто мне даст выходной?! Кто мне даст выходной день от того, что творится у меня голове? Кто мне даст выходной от Неё? Да никто! Даже если бы давали, как его взять?! Я сам взять не смогу» [69, с. 37].

Третя мовна модель комунікації героїв творів Є. Гришковця формується на основі окличних конструкцій. Автор управно підкреслює емоційний стан героїв за допомогою вигуків, що служать також захисною реакцією від навколишнього середовища, від ситуацій, незрозумілих і неприємних для героїв. Знервованість героїв, почуття безпорадності в конкретній ситуації поширюється на всі сфери їхнього життя. Вони тепер помічають речі, на які

ніколи не звертали уваги; їх дратує те, у чому знаходили втіху багато років, вони починають змінюватися. Ці зміни відбуваються бурхливо, емоційно, що виражається в мові героїв: «Нужно было что-то делать с машиной. Не бросать же её так! И я её тут же бросил. <…> Как-нибудь завтра разберусь. «Не могу сейчас этим заниматься! Не могу-у-у!!!» [69, с. 19].

Євген Гришковець підкреслює у своєму герої схильність до самоаналізу, наділяє його високим ступенем самокритичності, що вказує на його бажання бути кращим, позбутися недоліків і наблизитися до ідеалу, хоча вибір шляхів його досягнення не завжди однозначна. Використання обсценної лексики служить для передачі емоційного збудження героя, модель поведінки якого є близькою і зрозумілою для багатьох сучасників письменника. Тому, незважаючи на ситуації, у яких виявляються не найкращі риси героя, автор намагається знайти виправдання його вчинків, бурхливого прояву емоцій, внутрішнього страху, навіть брехні близьким людям; прагне показати читачеві, що його герой – людина позитивна, хоча й не позбавлена певних недоліків.

2.5. Паратекст і символіка предметного світу як форми вираження авторської свідомості

Є. Гришковець активно використовує паратекст для діалогу з читачем. На думку Ж. Женнетта, паратекст – це певна зона між текстовою і позатекстовою реальністю, метою якої є безпосередній вплив на читача [89]. До паратексту можна віднести назву, епіграф, присвяту, передмову, післямову, примітки тощо. Так, вибираючи назви для творів, Гришковець зупиняє свій вибір на назвах-символах. У «Рубашке» повсякденний предмет гардеробу служить способом передачі й зображення внутрішнього світу головного героя, трансформації його свідомості: через любов до речі автор інтерпретує його вчинки й рішення.

У своїх творах за допомогою паратексту Є. Гришковець або навмисне дистанціює себе від образу автора і головного героя, або зближує себе з ними.

Присвята роману «Рубашка» – «Присвячується Л ...» – зумовлює припущення, що образ головної героїні і ситуація, описана в творі, реальні й узяті з особистого досвіду автора. Ці припущення посилює примітка в кінці книги, де Гришковець пропонує докладний рецепт улюбленого напою головного героя, який ще більше зближує образ головного героя із самим автором, котрий не раз згадував про своє особливе ставлення до цього коктейлю: «Название коктейля: Мохито (mojito (исп.) — комар). Тип коктейля: Аперитив. Long drink. Рецепт коктейля: 50 г кубинского рома, 1 барная ложка сахара, 1 веточка мяты, 20 мл сока сладкого лайма и кожуры. В стакане для лонгдринка раздавить веточку мяты с сахаром. Руками выжать в стакан сладкий лайм, кожуру положить в стакан. Наполнить стакан толчёным льдом, влить ром и перемешивать, пока стакан не запотеет. Долить содовой воды, украсить мятой и подать к столу с соломинкой. Существует миф, который вполне может быть правдой, что мохито был любимым напитком Хемингуэя. — Примеч. автора» [69, с. 280].

Роману «Асфальт» передує анотація, за допомогою якої реальний автор зближує себе з головним героєм. Спираючись на інформацію, надану Гришковцем в анотації, можна судити про певну автобіографічність сюжетних колізій «Асфальта», що полегшує розуміння переживань і вчинків героя. У «Асфальте» назва також є символом, співвідносним із рисами характеру героя – стабільність, жорсткість, вірність життєвим орієнтирам і цінностям. Асфальт – це символ дороги, життєвого шляху героя, який описує автор.

У прозі Є. Гришковця наявний різноманітний арсенал усіляких засобів, використовуваних для характеристики головних героїв. Не останню роль у цьому арсеналі відіграє художня деталь, якою часто стає елемент гардеробу. Символіка одягу дає можливість виразити внутрішню сутність героя, продемонструвати його переживання, особливості душевної організації та розкрити його ставлення до навколишнього світу. Найбільш значущими для розуміння авторської позиції художніми деталями в романі «Рубашка» є сорочка і взуття, а в «Асфальте» – халат, пальто і такий предмет індивідуального користування, як автомобіль.

Образ сорочки використовується письменником як засіб нівелювання духовного чи соціального статусу героя, його освіти та роду занять і може інтерпретуватися як символ таємничості й невизначеності: «Рубашка – обязательный элемент одежды <…>. Одежду нужно выбрать как бы вневременную. Этой одеждой нужно размывать признаки возраста, а стало быть, поколения. Эта одежда кого угодно должна поставить в тупик по поводу образования, занятий, доходов и социального статуса <…>, эта одежда должна сообщить игроку некоторую нездешность, таинственность и намёк на какой-то серьёзный, неведомый жизненный опыт. Белая рубашка – это самое лучшее, что можно выбрать» [69, с. 15]. Ставлення героя до сорочки передає особливості сприйняття ним навколишнього світу, а також допомагає читачеві краще зрозуміти його характер. Нерішучість, страх перед змінами, бажання оточити себе тільки приємними речами й подіями – усе це проявляється через ставлення героя до повсякденного предмета гардеробу: «Надо хотя бы снять рубашку и очистить воротник от волос… Было ясно, что нужно что-то сделать. — Рубашку новую купить, что ли? Но купить рубашку — это же целое дело. Только кажется, что это легко! На самом деле хороших рубашек так же мало, как… всего хорошего. Это же вещь, которая будет очень близко к телу!..» [69, с. 15].

Індивідуальне пізнання й осмислення світу героєм виражається через художній символ – сорочку, що в цьому контексті має функцію певного амулета, який захищає від негативних обставин, а її крій і тканина уособлюють духовну свободу й непохитну віру в добро: «У меня всегда были бы чистые, свежие рубашки со свободными рукавами и узкими манжетами. Рубашки не такие, как сейчас, не тонкие, а из такого толстого полотна» [69, с. 27].

Зв'язок героя з особистими речами виявляється через його внутрішній діалог із самим собою, риторичні запитання та комунікацію героя-оповідачарозповідача з уявним читачем, що встановлюється за допомогою ситуативних питань. Ставлення персонажа до особистих речей розкриває його внутрішній світ, демонструє всі зміни, що відбулися з ним. Якщо на початку

твору сорочка – це символ чистоти, радості, благополуччя, успіху, то ближче до кінця оповіді вона вбирає в себе весь негатив, якого героєві хочеться позбутися духовно й фізично – на сорочці раптом з'являються плями, волосся, неприємний запах: «Рубашку просто хотелось снять и бросить. На ней запеклись какие-то пятна, я за день уже десять раз потел, а следом высыхал. Платочек на шее как-то весь скрутился, чуть ли не в верёвочку» [69, с. 70].

Взуття для героя Гришковця виступає, по-перше, індикатором ступеня його внутрішньої свободи, а по-друге, доказом певного комфорту, показником високого соціального і фінансового становища: «…обувь… должна быть первоклассная. Ботинки классические, этакие английские, потёртые, но ухоженные, правда, без фанатизма. То есть обувь должна быть такой, чтобы можно было сказать: “За этим что-то стоит, не правда ли?!”» [69, с. 35]; «Когда я помою машину, она начинает лучше ездить, когда привожу в порядок обувь — улучшается здоровье» [69, с. 27].

У романі «Асфальт» для вичерпної характеристики психологічного стану головного героя письменник уводить такий предмет одягу, як домашній халат, що символізує бажання героя відсторонитися від зовнішнього світу і розібратися у своїх душевних переживаннях: «…он только-только проснулся и умывается. Эти факты соединялись с большим трудом. А главное, непонятно было, что же с этим всем делать? Причём непонятно было, «что делать?», не в глобальном смысле, а в смысле: переодеваться ему из домашнего халата, в котором он спал, а потом умывался, во что-то другое или так в халате и оставаться. А если переодеваться, то во что? От этого очень многое зависело. От этого решения зависело практически всё на ближайшие часы. Во что одеться вечером?! Или остаться в домашнем халате?» [64, с. 38].

Зауважимо, що образ халата, можливо, є художньої ремінісценцією і містить у собі натяк на відомий халат Іллі Ілліча Обломова. Як і в романі І.А. Гончарова, у Гришковця халат, особливо на початку твору, також є символом затишку, стабільності й спокою. Однак, якщо халат Обломова – це образ-символ із негативною конотацією, що означає лінь, певну стагнацію в

особистісному зростанні й розвитку, то халат у Гришковця асоціюється з відпочинком, тимчасовою передишкою: одягаючи халат, герой дистанціюється від навколишнього світу з його страхами й тривогами. Халат – це певний кокон, у якому час ніби зупиняється і герой може спокійно, неквапливо, без стороннього втручання подумати про питання, що його хвилюють. Небажання розв'язувати нагальні проблеми, змінювати щось у своєму житті герой приховує за довгим сподом свого халата: «Тревога усиливалась. Перед тем как выйти из ванной, он накинул на себя свой любимый старый халат…» [64, с. 18]. Однак любов до халата пропадає, коли герой прощається зі своїми душевними стражданнями і необхідність закриватися, ховатися від світу зникає. Тепер він знаходить утіху в домашньому затишку, у спілкуванні з близькими, у живому, а не матеріальному світі: «Дома было тепло, тихо и пахло его домом. Миша отчётливо различил этот запах. <…> В голове его протекали, а в груди теснились никогда не сказанные, ненаписанные и недодуманные слова, ненарисованные картины и несочинённые мелодии. Сердце не билось, оно сжималось. В тусклом голубом свете глаза почти не моргали. Глаза стали влажными» [64, с. 196].

Пригнічений емоційний стан героя роману «Асфальт» відбивається на його ставленні до улюблених речей, кудись пропадає манірність і акуратність: «Миша ощущал под собой смятые складки пальто. Он сел в машину, не позаботившись о своём любимом пальто, хотя всегда снимал его, садясь в машину. И в кафе он пальто не снимал» [64, с. 44].

Описуючи одяг героя, автор демонструє не тільки його емоції, але й певні риси його характеру: «Миша снял своё лёгкое тёмно-серое пальто и остался в костюме, рубашке и галстуке. Он уже давно одевался так на работу, иногда удивляясь тому, как он ловко завязывает галстук и совершает утром выбор пиджака и рубашки совершенно автоматически. Он удивлялся этому, иногда вспоминая, что, казалось бы, недавно у него и пиджака-то не было, не говоря уже про галстуки и десяток пар строгой обуви» [64, с. 29]. Михайло – простий хлопець, який усього досяг самотужки, наполегливою працею, але, маючи

власну справу, герой досі не може знайти себе, він намагається довести, що здатний на більше, і підвищена увага до свого гардеробу – це спроба мати солідніший вигляд, успішніший, ніж він є насправді.

Сентиментальність героя «Асфальта» стає очевидною, коли йдеться про його ставлення до власного автомобіля. Михайло лає себе за надмірну педантичність: «Он бросил портфель в багажник, чуть дольше обычного посмотрел на машину, понимая, что оставляет её надолго. Миша даже успел быстро подумать: ”А чего на неё смотреть? Что я высмотрю? И когда куда-нибудь в отпуск еду, как-то особенно тщательно дверь закрываю и смотрю на неё так же. А чего смотреть-то? <…> Всё! Хватит цепляться за всякую мелочь и хватит уже думать на сегодня <…>. Надо выпить…”» [64, с. 86]. Абсурдність надмірної прив'язаності до речей герой усвідомлює лише після смерті близької людини, що порушує звичний плин його життя. Виниклі в Михайловій голові думки свідчать про початок його внутрішньої трансформації.

Таким чином, символіка предметного світу служить засобом характеристики внутрішнього психологічного стану героїв Гришковця: їхнє бажання здаватися кращими, прагнення до досконалості, до реалізації свого внутрішнього потенціалу,але водночас вони виявляють властиву їм нерішучість і залежність від чужої думки. Разом ці символічні елементи складаються в образ вразливого і не завжди впевненого в собі героя, який є імпліцитним втіленням автора в бахтінському розумінні цього поняття. Надзвичайна прив’язаність героя до повсякденних речей допомагає авторові показати проблему сучасної людини і суспільства в цілому – надмірна прихильність до речей призводить до підміни моральних цінностей матеріальними, до спотворення моральних ідеалів і, як наслідок, духовної деградації суспільства. Позбавлення благ або незначне порушення у звичному перебігу подій викликає в сучасної людини стрес і призводить до втрати життєвих орієнтирів.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ІІ

Діалогізм як провідний спосіб експлікації образу автора в романах Є. Гришковця має психологічну природу і безпосередньо пов'язаний зі свідомістю автора як творця, що визначає напрям і перебіг внутрішньотекстової комунікації. Комунікація виявляється у двох аспектах – внутрішньому (героя із самим собою, автора з героєм) і зовнішньому (автора з читачем), що закономірно простежується в досліджуваних романах «Асфальт» і «Рубашка».

Аналіз романів Є. Гришковця допоміг виявити загальні принципи та індивідуальні прийоми, що письменник використовує для створення образів головних героїв і організації оповідання загалом. У романі «Асфальт» образ автора не є прямим відображенням письменницького «я», а, згідно з класифікацією В. Шміда, відповідає категорії «автор-оповідач». Відповідно до класифікації Ф.К. Штанцеля, цей тип оповіді можна визначити як аукторіальний.

У романі «Рубашка» задіяні, за класифікацією В. Шміда, дві форми авторської свідомості – «герой- розповідач» і «автор-розповідач», таким чином тип розповіді стає комбінованим – акторіальним і аукторіальним водночас. Незважаючи на очевидну автобіографічність творів, Є. Гришковець навмисно дистанціює себе від головного героя, бажаючи уникнути ототожнення описуваних подій з реаліями власного життя.

Вибираючи тип розповіді, використовуючи особливості оповідної мови як засіб утілення образу автора, Є. Гришковець занурює читача у «вигаданий світ», що подається крізь призму свідомості героя- розповідача, дозволяє йому самому робити висновки, не залежати від нав'язаних автором кліше. Лише зрідка автор «уклинюється» в розповідь, починаючи діалог із читачем, висловлюючи ставлення до ситуації за допомогою вигуків, повторів, риторичних запитань, оцінних слів, ремарок.

Паратекстуальні прийоми служать для прямого вираження авторської думки: анотація в романі «Асфальт», присвята і детальний рецепт улюбленого

напою головного героя в примітках до роману «Рубашка», – у всьому цьому проступає реальний автор, його ставлення до героя, його позиція, характер.

Авторська свідомість виявляється в розповіді й через особливості мови героя: активне використання обсценної лексики як спосіб демонстрації збудженого емоційного стану героя, риторичні запитання й повторювані вигуки, що передають схвильованість й розгубленість героя, загострюють увагу читачів на важливих, на думку автора, проблемах.

Зовнішній вигляд героїв, ставлення до речей, дому і звичних занять також відображають їхні емоції і разом із тим є способами вираження авторської свідомості в текстах Є. Гришковця. Спокійний душевний стан, піднесеність духу завжди супроводжуються охайним зовнішнім виглядом, дбайливим ставленням до особистих речей, машини, домашньої обстановки; розлюченість або емоційна пригніченість передається автором за допомогою опису неохайного одягу, брудного взуття, роздратування, що його викликає в героя будинок, улюблена кімната.

Діалогізм творів Є. Гришковця проявляється на рівні їх сюжетно-композиційною організації. В основі романів життєві сюжети, проблеми, що хвилюють усіх читачів у певний період життя, – сімейні відносини, особливості виховання дітей, дружба, кар'єрне зростання, подружні зради. Упродовж усієї розповіді автор починає приховану дискусію з читачем, обговорює гострі питання, а залишаючи фінал відкритим, мотивує читача зробити власні висновки з прочитаної історії.

Діалогізм романної прози Є. Гришковця простежується і в хронотопному аспекті: численні спогади, мрії і фантазії героя переносять його з реального часу то в минуле, то в майбутнє. У своїх спогадах, мріях і сьогоднішньому житті герої переміщуються в межах Москви (кав’ярня, офіс, ресторан, виставка, архітектурне бюро, студентська квартира), по найвіддаленіших частинах Росії (Сибір, Заполяр'я), за межами країни (Тибет, французька в'язниця і навіть космос). Михайло і Олександр ніби блукають загубленими просторами своєї свідомості в пошуках відповідей на поставлені запитання. Прийом «польоту

фантазії» дає можливість герою побачити ситуацію відсторонено й швидше розібратися в ній. У спогадах героя дистанція між ним і автором мінімізується, відкриваючи читачеві доступ до думок самого письменника.

Система образів обох романів традиційно центрична: головні герої зображені в оточенні другорядних персонажів – колеги, друзі, члени сім'ї, кохані. Персонажі постають перед читачем крізь призму сприйняття їх головними героями. Система образів через експлікацію категорії характеру і душевно-емоційної сфери головного героя виконує роль однієї з форм вираження авторської свідомості в тексті.

Герої Є. Гришковця – це люди середнього віку, освічені, забезпечені, які досягли певного соціального статусу. Планування відіграє важливу роль у їхньому побуті. Звичайний день героїв розписаний по хвилинах, здається, ніби і все їхнє життя вибудуване згідно з визначеним планом, порушення якого позбавляє їх душевної рівноваги. Об'єднує героїв бажання розібратися в неординарній ситуації, у яку вони потрапили. Їхній емоційний стан – розгубленість, безпорадність – автор передає за допомогою діалогізму в оповіді. Схильні до рефлексії герої ведуть діалог з природою, усесвітом, предметами гардеробу і предметами індивідуального користування, сновидіннями, спогадами і зі своїм внутрішнім «Я». Не знаходячи відповіді в навколишньому світі, герої звертаються до своєї свідомості, породжуючи в такий спосіб внутрішній діалог твору.

РОЗДІЛ III.
ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ ТА ЩОДЕННИКОВІЙ ПРОЗІ Є. ГРИШКОВЦЯ

3.1. Принципи і критерії виділення форм авторської свідомості в автобіографічній і щоденниковій прозі Є. Гришковця

Обрані для дослідження тексти відтворюють фрагменти реального життя автора і сприймаються як цілісне довершене зображення, що реалізується через естетичний об'єкт, у цьому разі, – книгу, засновану на інтернет-щоденнику («Год жжизни»), і автобіографічну повість «Реки».

Автобіографія є одним з основних типів літератури спогадів. Ф. Лежен дає таке визначення цього жанру: це «ретроспективна прозова оповідь реальної людини, яка розповідає про своє існування, особливо акцентуючи на історії своєї особистості» [133, с. 269]. Для автобіографії, на відміну від щоденника, характерним є ретроспективне, з висоти прожитих років, прагнення осмислити своє життя як ціле; той, хто пише літературну автобіографію, часто вдається до вигадування. На відміну від мемуарів, в автобіографії письменник зосереджений на історії своєї особистості, а не на навколишньому світові.

Автобіографічна повість «Реки» складається з епізодичних спогадів, пов'язаних із батьківщиною автора – Сибіром. Сюжет повісті – це певний колаж історій, у яких фігурує одна дійова особа – власне герой твору. Характер оповідання, у якому всі події подаються крізь призму свідомості головного героя, обумовлює однострижневу, персональну систему образів повісті. На відміну від книги «Год жжизни», автор повісті «Реки» не повідомляє ні імені свого героя, ні назви його рідного міста, хоча все це легко ідентифікувати, зіставивши сюжет із фактами біографії самого Гришковця, дитинство якого пройшло в сибірському містечку Кемерово на річці Том. Це роздуми про батьківщину, про місце людини в цьому світі, уміло переплетені з інтимними

переживаннями й дитячими враженнями. Незважаючи на відверто автобіографічний характер повісті, автор намагається відсторонитися від героя-розповідача (за класифікацією В. Шміда), надаючи право кожному читачеві пройти цей шлях разом із ним і задуматися про власну «річку життя». Дистанціювання автора від героя-розповідача здійснюється за допомогою передмови: «Необхідно сказати кілька слів про автора. Автор не повідомив свого імені, прізвища, і не вказав, звідки саме він родом, і де живе тепер. Невідомо, чим він займається, хто він за своєю освітою, яка в нього професія. Про те, скільки йому років, теж можна тільки здогадуватися. Відомо лише, що автор мав намір написати чималий за обсягом твір, а надав зовсім невелику повість. Він попросив повідомити, що сам здивувався, що обсяг твору виявився таким невеликим. У зв'язку з цим він сказав: «Так, напевно, навіть і краще». Жодним чином не можу прокоментувати ці слова» [68, с. 3]. Ця дистанція лише уявна, вигадана для того, щоб читач не ототожнював розповідача з персоною реального автора; у самій повісті ця дистанція не простежується і нічим не підкріплюється. Реальний автор ніяк не втручається в процес оповіді, зовсім себе не проявляє.

Повість «Реки» містить спогади про події, що відбувалися в житті Євгена Гришковця з раннього дитинства й до часу написання, і охоплює приблизно тридцятирічний період. Спогади чергуються з описами природи, архітектури, взаємин із родичами й друзями; роздумами, що формують уявлення про речі, які певною мірою вплинули на світогляд автора, образ якого втілено в тексті.

За своєю структурою повість «Реки» істотно відрізняється від попередніх творів Є. Гришковця. Організатором композиції в повісті виступає її центральний образ – річка. Усі спогади героя-розповідача стосуються різних періодів його життя, але все одно виявляються пов'язані з річкою. Герой-розповідач, розповідаючи про своє дитинство, повідомляє про те, якою великою і страшною здавалася річка йому і його друзям, як любив він проводити час біля річки в юнацькі роки, якою маленькою і спокійною здається річка вже дорослому герою і його дідові.

Як і в романної прозі, в автобіографічних творах письменник активно використовує паратекст для актуалізації авторської присутності в тексті. У назві повісті іменник «річка» вживається у множині, хоча в самому творі фігурує лише одна річка. Таким чином, видається логічним припустити, що річка – це символ людської долі. Герой-розповідач відкриває нам завісу над своїм життям, таким же бурхливим, як річка навесні; спокійним і безтурботним, як улітку; холодним і суворим, як річкові води взимку; романтичним і привабливим, як берега річки золотої осені. У повісті «Реки» герой-розповідач ділиться своїми проблемами й переживаннями, що є близькими й зрозумілими кожній людині: усі бояться життєвих змін, у певний період життя люди бувають нещасні в любові, мають проблеми на роботі і в сім'ї. Називаючи свою повість «Реки», Є. Гришковець підкреслює, що його герой – звичайна людина з типовими проблемами, які намагається розв’язати вже не одне покоління.

Багато теоретиків, інтерпретуючи концепцію автора М. М. Бахтіна, стверджують, що «біографічний автор – це історично реальна людина, наділена персональною біографією і «позаположна» відносно твору. Для М. М. Бахтіна він перебуває за межами науки про літературу» [204]. Дослідник А. А. Фаустов, якому належить ця думка, має рацію в тому сенсі, що біографічний автор не входить у структуру естетичного об'єкта, але місце в сучасній науці для нього все ж визначене. Кожний автобіографічний, щоденниковий і мемуарний твір ґрунтується на фактах біографії письменника, і проза Гришковця в цьому разі – не виняток. У повісті «Реки» він не лише звертається до власного біографічного матеріалу (опис дитинства, своїх відносин з дідусем, служби в армії), але й здійснює спробу осмислити свою поведінку, переживання, учинки. Ми поділяємо позицію М. М. Бахтіна, який категорично виступав проти «змішування автора-творця, моменту твору, і автора-людини, моменту етичної, соціальної події життя», але аж ніяк не заперечував «можливість науково продуктивного порівняння біографії героя і автора та їх світогляду , продуктивного як для історії літератури, так і для естетичного аналізу» [21, с. 159]. На думку Б. Рубчак,система поглядів, етична

позиція біографічного автора передається, як правило, «у спадок» герою, перш за все, автобіографічному. Біографічний автор у процесі творчої діяльності стає первинним автором, що оглядає цілісність героя і декларує ціннісний зміст його буття, але не звільняється від відповідальності в реальному житті за свої вчинки. Єдність відповідальності за сказане у творі і за вчинене в дійсності об'єднує естетичного автора з біографічним [178, с. 72].

Класичний жанр щоденника традиційно вважають літературно-повсякденним. У ньому фіксується ситуація, що склалася, або новина, виражаються почуття, ідеї, комунікаційна поведінка індивіда. Слід зазначити, що щоденник пишеться для аналізу власних дій і почуттів, але частими є випадки, коли щоденникові записи публікуються і стають доступними для широкого кола читачів. Літературний жанр щоденника характерний як для літератури XVIII-XIX століть, коли тільки починали цікавитися внутрішнім світом людини, так і для літератури постмодернізму, в якій фіксуються всі тимчасові віхи, життєві поневіряння й біди літературного героя, аналізуються його почуття, переживання й роздуми на ту чи ту тему.

Щоденник – це переповідання подій з особистого життя індивіда, відображає світосприйняття автора, допомагаючи йому осмислити різні естетичні, філософські, культурні концепції, дає чітке уявлення про навколишній світ, а чесність, неупередженість суджень і достовірність у викладі матеріалу визначають його документальну цінність.

У теорії літератури існують різні класифікації щоденникових записів. Р. Барт у книзі «Ролан Барт о Ролане Барте» пропонує класифікацію щоденників, виходячи з їх функції, і виділяє щоденники-чернетки; щоденники з описом повсякденного життя автора; щоденники, у яких фіксуються історично значущі події. Т. Меллон додає до класифікації Барта ще дві категорії – щоденники-апології (apologists) і щоденники-сповіді. Ці два підтипи дуже близькі один до одного за типами оповіді й викладу подій, однак, зауважує Меллон, у першому випадку автор переконаний – «я мав рацію», проте в щоденнику-сповіді він вигукує «я помилявся!» [14].

Б. Рубчак, у свою чергу, виділяє жанри щоденника з огляду на статус його автора:

а) щоденник громадського діяча, де представлені події соціального масштабу, в яких брав участь розповідач;

б) літературно-письменницький щоденник, у якому описані інтимно-особистісні епізоди з життя автора або літературного героя, утіленого в образі автора, ««однак, на відміну від “терапії” інтимного щоденника, такі моменти – це жести персони-маски, яка виконує для себе написану роль у присутності численних невідомих глядачів. Перевтілення власної особистості в мову свідомо і суворо контролюється самою мовою. Більше того, роздуми про власне “я” повинні постійно ангажувати зовнішність, тобто обставини, у яких “я” змушене діяти» [178, с. 70].

Жанр щоденника належить до канонічних жанрів літератури, його форму слід характеризувати як відкриту і динамічну. Як точно помітив М. Бахтін, «жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку» [19, с. 270], і в першу чергу ця жанрова характеристика застосовна до щоденникових і автобіографічних творів.

У літературному дискурсі щоденника й автобіографічної повісті так чи інакше розв’язується проблема щирості перед собою, перед людьми довкола, проблема правдивого вираження власних почуттів і роздумів, що реалізується в літературній схемі «комунікація – автокомунікація». Сьогодні жанр щоденника значно модернізується, у ньому виявляються проблемно-тематичні центри, авторська позиція розглядається в більш широкому літературному просторі. На думку Т. Раздієвської, жанр щоденника містить у собі значний морально-етичний і культурно-естетичний потенціал, а увага письменників, які реалізують цей літературний жанр у власній творчості, концентрується на психологічній основі особистості, на проблемі взаємин автора-персонажа і автора-читача [169, с. 49].

Дослідниця формулює загальний концептуальний висновок: «Щоденниковий діяльність в цілому є гібридної, складається з компонентів,

кожен з яких може утворювати складні сполуки з іншими. Комунікативна ситуація, в якій відбувається дія, не створює умови, які чітко детермінували б спосіб дії, вона не створює грунт для формування автономного фундаментального стилю. Ведення щоденника в однаковій мірі потрапляє під дію комунікативних чинників » [169, с. 48].

Із розвитком сучасних технологій стає дедалі більше можливостей для міжособистісної комунікації. Останнім часом онлайн-щоденники, або блоги, набирають популярності, збираючи навколо себе аудиторію активних користувачів, серед яких все частіше зустрічаються люди творчості, особливо письменники (Сергій Лук'яненко, Сергій Мінаєв, Т. Толстая, Євген Гришковець та інші) і зірки шоу-бізнесу (Мадонна, Мобі, Брюс Стерлінг, Вільям Гібсон та інші).

Інтернет-щоденник – це особистий простір у мережі, місце, де можна бути самим собою або кимось ще (придумати псевдонім або окремий образ), оформленням якого можна займатися самостійно, проявляючи авторську індивідуальність, або використовувати шаблони. Це розповідь про життя автора, наповнене думками, почуттями, емоціями, які хочеться зберегти й поділитися ними з оточенням – групою осіб, об'єднаних спільними інтересами і поглядами. Це можливість самовираження, комунікації і творчості у віртуальному середовищі.

Перший у світі щоденниковий ресурс LiveJournal (Живий Журнал, ЖЖ) був створений американцем Бредом Фіцпатриком у 1999 році. Зараз у ЖЖ вже більше 10 мільйонів користувачів, з яких активно пишуть близько половини. Цінність подібних щоденників полягає в тому, що читати й коментувати його може хто завгодно (якщо не обрані налаштування приватності), а це дозволяє шанувальникам стежити за творчістю й життєвими пригодами своїх кумирів, часто вступаючи з ними в діалог у коментарях, долучаючись таким чином до літературної інтернет-культури [201].

«Год жжизни» – це перенесена на папір стенограма автобіографічного життєпису, що охоплює період трохи більше року: оповідання починається з

подій 13 червня 2007 р. і закінчується 17 липня 2008 р. Записи в щоденнику не щоденні, автор веде ЖЖ у міру своєї зайнятості й ділиться з читачами всім, що безпосередньо відбувається в його житті: гастролі, зустрічі з друзями, обговорення нової книги, роздуми про життя, спогади дитинства тощо. Початковий формат інтернет-журналу давав можливість авторові безпосередньо вступати в діалог зі своїми читачами, які залишали свої коментарі до його текстів, і навіть відповідати їм, підтримуючи діалог. Коментарі не ввійшли в остаточний варіант книги, але автор відтворив у тексті кілька яскравих реплік читачів і цікавих питань, заданих йому в рамках обговорень. Автор і головний герой живого щоденника – один і той же чоловік – Євген Гришковець, що дає право констатувати граничне скорочення дистанції між автором і розповідачем. Письменник ділиться власними переживаннями, емоціями, міркуваннями, що допомагають читачеві розібратися в його характері, скласти про нього власну думку і самостійно змалювати авторський образ.

У книзі «Год жжизни» так само, як і в повісті «Реки», Є. Гришковець використовує паратекст (передмову), що пояснює мету й причини створення цього твору і за допомогою якого письменник мінімізує дистанцію між автором і читачем. Видно, що сам Гришковець до кінця не впевнений у користі й важливості свого творіння й залишає остаточні висновки на розсуд читача, починаючи діалог із ним таким чином: «Перед вами книга, що я як книгу не писав. Трохи більше року тому, абсолютно не розуміючи навіщо й чому, а головне, не знаючи як, я почав вести свій Живий Журнал. Це сталося, певною мірою, за поради й наполягання друзів і колег. Із цього приводу в мене було дуже багато сумнівів і мушу сказати, що сьогодні цих сумнівів у мене нітрохи не менше, а часом більше. Чи потрібен цей Живий Журнал, яким він повинен бути, що для мене цей щоденник в Інтернеті, чи потрібен він мені, чи потрібен він його читачам, чи не шкодить він мені як письменникові, чи не розмиває він якихось таємничих письменницьких рамок, чи не порушує він ту саму дистанцію між письменником і читачем, яку розмивати й порушувати не

можна? Я цього не знаю. Я ставив собі це питання багато разів і не знаю відповіді. Але, втім, щоденник уже існує. А тепер є і ця книга ... » [65, с. 2]. Закінчує Гришковець оповідання так само раптово, як і починає, – ще одним календарним днем. У кінці книги є післямова, у якій, на відміну від передмови, автор вже доходить розуміння, навіщо створював цю книгу й описував своє життя. За словами Гришковця, під час роботи над «Годом жжизни» він сам розібрався в тому, чого чекає від нього читач, що шукає й цінує в його творах. Тож «Год жжизни» – це не просто автобіографічний твір, це діалог автора з читачем.

Книга «Год жжизни» та її основа – інтернет-щоденник – докорінно відрізняються. У свою книгу Є. Гришковець уключив не всі епізоди життя, описані в Інтернеті. Сюжети історій книги відібрані з метою демонстрації емоційного стану автора-розповідача (за класифікацією В. Шміда), ставлення до проблеми особистісного зростання, перегляду моральних цінностей, опису процесу самоідентифікації особистості в соціумі. Книга «Год жжизни» – найпізніша з аналізованих нами творів. Сам автор ніяк не об'єднує свої твори – ні тематично, ні жанрово. Однак уважаємо за доцільне відзначити тематичну спільність романів «Асфальт» і «Рубашка», повісті «Реки» і книги «Год жжизни». У цих творах порушується тема самоідентифікації особистості, пошуку духовної рівноваги, набуття моральної та психологічної зрілості. Якщо в романі «Рубашка» герой у результаті пережитих подій тільки доходить усвідомлення того, що необхідно змінюватися, збагачувати свій внутрішній світ, то в романі «Асфальт» пошук героєм свого місця в цьому світі завершується встановленням душевного спокою в сім'ї. Повість «Реки» продовжує тему самоідентифікації особистості, в процесі якої розв’язуються серйозні філософські проблеми. Її герой намагається розібратися в причинах втрати свого духовного начала. Нарешті книга «Год жжизни» поєднує в собі всі теми й проблеми, порушені в попередніх творах, проте автор-розповідач переосмислює їх із позиції людини, яка подолала весь шлях самопізнання.

Образ автора завжди імпліцитно присутній у літературному творі й виражений опосередковано за допомогою тих чи тих художніх засобів, що є його субститутами, – особових займенників, прислівників місця й часу, відмінювання дієслів та ін. Якщо розповідь ведеться від першої особи, то ні особистий займенник, ні часова форма дієслова не належать безпосередньо до письменника, а втілюють його «alter ego», ментально відсторонене від автора. Отже, образ автора не тотожний ні автору біографічного, ні вигаданому розповідачеві; він існує між ними як необхідна сполучна ланка. Присутність автора в тексті виявляється також у сюжетно-композиційній організації твору, у використанні письменником паратекстуальних прийомів (назва, посвята, післямова, коментарі), у зображенні душевно-емоційної сфери героїв. В автобіографічній і щоденниковій прозі спостерігається тенденція переважання розповіді над показом, тому суб'єктні форми організації оповіді в таких творах за своєю значущістю домінують над позасуб'єктними. З усіх позасуб'єктних форм вираження авторської свідомості в автобіографічній і щоденниковій прозі Є. Гришковця найбільш затребуваними є хронотоп і рефлексія, що активно взаємодіють із суб'єктними (мова героя, авторські коментарі).

3.2. Форми вираження авторської свідомості в хронотопному аспекті

Утілення образу автора в автобіографічній і щоденниковій прозі Є. Гришковця слід розглядати через взаємозв'язок реальності, у площині якої протікає людське існування, і пережитого досвіду, результати якого впливають на сприйняття цієї реальності.

Визначальним у творчості письменника є те, що Є. Гришковець здатний презентувати в образі автора власний досвід, не відмовляючись при цьому від традиційної системи цінностей, що продовжує зберігатися й транслюватися в сучасному культурному просторі. Формами втілення авторської свідомості стають спогади, роздуми про красу довкілля, сімейні та загальнолюдські цінності, творчість тощо. Важливу роль в автобіографічних і щоденникових

творах письменника відіграють також маркери простору (природа, міське середовище і властиві їй специфічні локуси) і часу (дитинство, юність, зрілість). Авторська свідомість виражається за допомогою думок, почуттів і спогадів розповідача, проявляється у вибудуваній певним чином стратегії й тактиці спілкування, диктує вибір тих чи тих художніх деталей, що характеризують особистість головного героя і обумовлюють його ціннісні орієнтири. Гришковець управно комбінує особисте сприйняття реальності зі знанням російської історії, формуючи на цій основі власну позицію.

У творах «Реки» і «Год жжизни» Гришковець прагне продемонструвати сукупність особистої, філософської, культурологічної, політичної, морально-етичної та соціальної позицій, кожна з яких має свої хронотопні особливості, зреалізовані через тріаду понять «життя-позиція-досвід», де саме досвід відіграє основну роль в інтерпретації авторської позиції.

Важливе місце в текстах Гришковця займає незабутній відрізок життєвого шляху – дитинство. У повісті «Реки» герой-розповідач починає розповідь із характеристики місцевості, де провів чудові роки й здобув перший життєвий досвід, розмірковує про свої враження, порівнюючи себе маленького з розмірами навколишнього міста. На присутність автора в тексті вказує оповідь від першої особи (уживання характерних займенників *я, мій, мені* і відповідних форм дієслів): «*Я родился* и первые свои тридцать с небольшим лет *прожил* в Сибири. В Сибири, где когда-то родился и умер *мой* прадед, где родился и умер *мой* дед, где родился *мой* отец. *Я родился* и *вырос* в городе, который *не могу ощущать* ни как большой, ни как маленький. *Я не могу понять* его размеров. Когда-то он казался *мне* непостижимо большим, а когда *я бежал* из него, он был удушливо тесен» [68, с. 2]. Уживаючи форму «я-оповідання», письменник не конкретизує ні імені, ні інших характеристик реальної особистості, підкреслюючи відсутність повної тотожності між біографічним автором і героєм-розповідачем.

Дитинство – пора перших вражень, спогади про яких залишаються з людиною на все життя. Є. Гришковець ілюструє цей час історією поїздок у

місто з батьками, що для кожної дитини завжди асоціюються зі святом; ділиться з читачем враженнями, відчуттями безтурботності й абсолютного щастя від часу, проведеного з близькими людьми: «Поездка в центр – это веселые и нарядные родители, покупка *мне* чего-нибудь…. Еще в центре был горсад с каруселями <…> на котором *я* катался по аллеям <…>. Но начинался и заканчивался центр всегда фонтаном <…>. А когда фонтан работал!.. Папа помогал *мне* подставлять ладошку под струю и удерживать руку… Струя приятно резала ладонь, брызги летели на волосы и одежду. *Мы* смеялись с папой » [68, с. 23].

Гришковець згадує про яскраві події з життя дідуся, захоплюючись і радіючи, що така людина була в його житті. Образ автора в епізодах спілкування героя з дідом також виявляє себе в особистих займенниках (*я, мій, наш*), оцінних елементах (*це не важливо, взагалі, здається*) і уточнень (*тобто*), а також в інших формах дієслова. Спосіб викладу інформації вказує на те, що комунікація між героєм і його дідом відбулася до описуваних подій, вони добре знали один одного, ділилися спогадами й особистим сприйняттям навколишнього світу: «*Мой* дед родился в *нашем* городе <…>. И *это не важно*, каким был город тогда, когда родился *мой* дед. Большим был или маленьким, этот город, для *моего* деда, *я* не знаю <…>. *Мой* дед воевал, и *вообще*, он не сидел всю жизнь на одном месте <…>. И, *кажется*, он был доволен. Он говорил, что когда ему было столько же лет, сколько *мне*, *то есть* двенадцать-тринадцать, у него было две пары ботинок <…> Но все лето, с мая по середину сентября, *то есть* до самых холодов, он бегал босиком…» [68, с. 6].

Опис ранніх спогадів наводить на думку, що письменник сумує за тим прекрасним і безтурботним часом, коли можна було радіти кожній дрібниці, не обтяжуючись дорослими проблемами, і коли найважливішим у житті було намалювати красивий малюнок, щоб порадувати батьків. Уживання особового займенника (*я, наш, себе*), оцінних зворотів (*ясна річ*) і особових форм дієслова орієнтують на присутність автора в тексті: «*Я* рисовал *наш* дом, *я* рисовал такой домик <…>. Как дети рисуют домик: квадратик, сверху треугольник

крыши, окно посередине домика, и даже крестик в окне, то есть рама. На крыше обязательно труба, из трубы всегда шел кудрявый, похожий на пружину дым. Низ листа *я* долго и упорно закрашивал черным, поверх черной полосы так же долго красил зеленую полосу – это были земля и трава. Верхний край листа закрашивался синим – это, *понятное дело*, небо, и в углу листа помещалось улыбающееся солнце с лучами. Возле дома *я* рисовал маму, папу, *себя*, бабушку, дедушку и дерево»[68, с. 165].

«Год жжизни» – твір із навмисно прозаїчним назвою: її вибір спричинений бажанням автора обмежити часові межі оповіді, що розширюються за рахунок картин з минулого учасника-розповідача.

У книзі «Год жжизни» спогади Гришковця, пов'язані зі шкільним життям, безпосередньо розкривають його ставлення до вивчення шкільних предметів і до освіти загалом. Із розповіді стає зрозуміло, що ставлення з роками змінилося на краще. Спосіб викладу тексту, наявність особових займенників (*я, мені*) у супроводі дієслів відповідної форми, а також одиниць з оцінною семантикою (*абсолютно*), що вказують на особисте ставлення до всього, що відбувалося, є маркерами авторської мови в тексті: «*Я* учился когда-то в Кемерове в школе с английским уклоном и *совершенно* не понимал, зачем изучаю английский язык <…>. Спустя много лет после школы *я* попал в Берлин, и *мне* пришлось говорить по-английски » [65, с. 13].

Комунікація з батьками в шкільні роки також представлена в текстах письменника. Як і будь-яка дитина, Гришковець боявся несхвалення з боку дорослих, особливо це стосувалося навчання, тому при описі свого стану перед розмовою з батьком після батьківських зборів він акцентує увагу читача на власному хвилюванні (*я хвилювався*), страху перед покаранням (*з жахом чекав*) і невідомістю (*я ж не знав*): «Помню, отец приходил с родительского собрания, а *я волновался* и *с ужасом ждал* его возвращения, не зная, что ему в школе скажут про мои проделки <…>. Потом отец вызывал меня на кухню, смотрел прямо в глаза и говорил металлическим голосом: ”Ну давай, рассказывай сам“. А *я же не знал*, что именно ему известно, и из-за мнительности выкладывал всё

начистоту <…>. Как-то после отец сознался, что ему ничего про меня в школе не говорили, кроме как про не очень хорошие отметки. А я выкладывал» [65, с. 79].

Одним із яскравих дитячих спогадів прозаїка, що вплинуло на формування його естетичних смаків, був перегляд телевізійної прем'єри радянського фільму про Шерлока Холмса. В описі цієї події задіяний образ матері й згадка про батька, які створюють відчуття родинного затишку й захищеності; присутні елементи авторської оцінки того, що відбувається (*відчуття початку нового періоду в житті, уперше почули, гостре задоволення, повна можлива насолода*) і поєднання себе з близькою людиною в одне ціле, здатне відчувати й переживати однакові емоції, що в тексті передано за допомогою маркера «*ми*»: «А тогда *мы* только переехали в новую квартиру на проспекте Химиков в Кемерове, был конец зимы, папа уехал в командировку. *Мы* сидели с мамой в абсолютно пустой квартире, на окнах не было штор, было *ощущение начала нового периода в жизни*. И *мы впервые услышали* ту музыку из фильма, и началось *острое удовольствие*. <…> От удовольствия захотелось есть <…>. Отчётливо помню, что нашлись сосиски и початая банка зелёного горошка. Первая серия премьеры «Шерлока Холмса», на тарелке сосиски и зелёный горошек <…>. Я тогда и подумать не мог, что когда-нибудь сыграю в кино и буду иметь представление о том, как кино делается. Я просто получал *полное возможное наслаждение*, какое только можно получить от кино дома у телевизора» [65, с. 91].

Літературні вподобання Гришковця, що визначили його подальший творчий шлях, ґрунтуються на класичних творах Джека Лондона, прочитання яких залишило глибокий емоційний відбиток у душі письменника, змусило його по-іншому поглянути на очевидні речі, задуматися про вічне й звернути увагу на деталі, які найчастіше розкривають суть усього твору. Наявність емоційного складника – пропускання через внутрішнє «я» прочитаного матеріалу і зіставлення здобутого знання з власним життєвим досвідом -є одним з найбільш значущих елементів, що характеризує образ автора: «На меня

огромное впечатление произвели рассказы Джека Лондона. Мне было лет двенадцать, я прочел несколько рассказов, *был потрясен* и за год прочел собрание сочинений Лондона <…>. Я даже прочитал все рассказы про южные моря, не очень понятный мне тогда роман «Мартин Иден» <…>. Но северные рассказы *поразили меня*. *Поразили* тем, чем и должны были *поразить*, то есть, ощущением всепроникающего холода. Рассказ «Белое безмолвие» был таким, что когда я прочел его, я отложил книжку и *не мог придти в себя*, все думал и думал, думал и думал»[65, с. 54].

Образ автора, утілений від імені героя-розповідача, формується за допомогою різних художніх засобів. Одним із таких засобів є психологічний портрет дитини, якій важко дається вивчення точних наук і оволодіння іноземною мовою, хлопчик боїться гніву батьків і при цьому захоплюється своєю сім'єю, яку, судячи з величезної кількості позитивних спогадів, можна назвати щасливою. У картинах дитинства фігурують батьки й дідусь, спільне проведення часу, наповнене радісними емоціями. Любов до рідного краю, до первісної природи Сибіру також відіграла важливу роль у становленні автора як особистості й громадянина своєї країни, а на його художній смак вплинули хороші радянські кінофільми й захоплення класичною зарубіжною літературою, що стало невичерпним джерелом знань про життя і допомогло сформувати оригінальний літературний стиль автора. Відтворення подібних образів (психологічний портрет дитини, образ сім'ї, образ природи) – важливий елемент у створенні цілісної літературно-художньої картини. Моделювання певного сенсу тісно пов'язане з конкретними життєвими ситуаціями, завдяки яким ідентифікується втілення образу самого письменника. Формування образів – це взаємозв'язок декількох процесів: предметної діяльності, пережитих автором емоцій і поняттєвого рівня, що їх об'єднує.

Юність – пора проб і помилок, перших кроків у дорослому житті. До невдалого досвіду письменника, яким він відверто ділиться з читачами через героя-розповідача, можна віднести згадку про уроки водіння й отримані травми. Гришковець описує безпосередньо пережиту ним ситуацію, яка мала

наслідки для його фізичного стану: «Учился, брал уроки вождения. Во время шестого урока в нас врезалась патрульная машина. Мой инструктор был не пристегнут и вылетел через лобовое стекло, я отделался легким испугом и несколькими царапинами» [65, с. 15]; «В юности я сильно травмировал указательный палец правой руки, долго носил гипс, месяца три. Делать ничего не мог, пытался писать левой рукой, получалось плохо. Тогда я решил освоить печатную машинку, тыкал в нее пальцами левой и двумя пальцами правой руки »[65, с. 16].

Спогади юності характеризуються особистісним зростанням, пошуком улюбленої справи і майбутньої професії. Вибір не завжди призводить до позитивного результату, але допомагає визначитися з тим, чим насправді хочеться займатися в житті. Гришковець описує в повісті «Реки» процес пошуку власного професійного шляху в період студентства так: «Я участвовал в раскопках древних могильников. Ребята взяли меня с собой в экспедицию, я тогда закончил второй курс <…>. Продержался я три дня и сбежал. Просто выяснилось, что я не очень люблю умываться из озера и тут же мазаться мазью от комаров (это утром), днем копать, с удовольствием обедать, а потом снова копать…» [68, с. 28].

Багато уваги в автобіографічній і щоденниковій прозі Є. Гришковця приділено зображенню процесу становлення особистості героя. Терміном «особистість» називають системну якість, набуту індивідом у контактному спілкуванні й предметній діяльності, що характеризує людину з боку її інкорпорованості в суспільні відносини [158, с. 356]. Особистість індивіда формується в процесі колективної практики, що виступає як єдина система пізнання довкілля й здобуття першого негативного досвіду, неминучих у повноцінному житті людини. Так, перший досвід вживання алкогольного напою розкриває нову грань утілення образу автора в названому творі: «Я помню, как я первый раз выпил водки. Я боялся не выдержать испытание глотком водки. Но вот мне наливают, на мой взгляд, очень много водки. И я вроде бы взрослый, если мне можно выпить водки. И отказаться и сбежать уже

нельзя, к тому же я чувствую, что это точно важная веха в моей жизни, и что назад дороги нет. И вот я беру рюмку, и вот поднимаю <…> и вот я пью и уже глотаю ВОДКУ <…>. И ничего страшного! Она легко льется в горло, и ничего ужасного не происходит, и вот он, вкус водки <…>. С этим вкусом жизнь уже идет дальше» [68, с. 52]. В інтернет-щоденнику «Год жжизни» Гришковець описує свої відчуття від уживання безалкогольного імпортного напою «Спрайт» .: «В 1989 году я впервые попробовал напиток «Спрайт» из зелёной баночки. Это был первый напиток, выпитый мной из баночки. В те времена баночки собирали, выставляли их в серванты <…>. В общем, я попробовал этот напиток из банки и он мне понравился. Но я его пил и не видел, какой он. Каково же было моё удивление, когда, спустя несколько лет, он появился в бутылках и оказался совершенно прозрачным. Это было изумление. Такие чудесные, наивные были времена» [65, с. 73].

Зіставлення цих двох життєвих ситуацій показує, що очікування героя не справдилися ні в першому, ні в другому випадку, тобто отриманий ефект був іншим, отже, і досвід виявився корисним. Обидва епізоди рясніють оцінними елементами, демонструючи таким чином авторське ставлення до зображеної події в житті героя .

Студентське життя – часовий відтинок, що характеризує початок самостійного життя і закладає основи майбутнього. Образ автора-розповідача розкривається в оповіданні про творчі захоплення, що вплинули згодом на його професійну діяльність і заклали літературну основу його майбутніх творів: «Когда-то давно, ещё на втором курсе университета я увлекался английской поэзией для детей. В частности меня очень радовали лимерики, особенно Эдвард Лир. Я даже пытался их переводить. Про себя я отлично знаю, что поэт я никудышный <…> совсем никудышный. Благо стихов, которые писал в юности, не сохранилось. Так что никто их не сможет найти и опубликовать» [65, с. 52].

На творчу складову образу автора-розповідача вплинули не тільки літературні вподобання, а й інтерес до хореографії та драматургії. Захоплення

останньою стало важливим визначальним фактором професійної діяльності: саме захоплення театром у студентські роки згодом відкрило широкій аудиторії акторський талант Гришковця. Письменник згадує свій сценічний дебют із гордістю і світлим смутком, супроводжуючи опис характерними оцінними елементами: «В 1993 году мы выступили на фестивале «Студенческая весна» в Кемеровском госуниверситете <…>. Дело в том, что на филологическом факультете мало учится парней, а хотелось продемонстрировать факультетские мужские возможности. Вот я и придумал танец под названием «Танец настоящих мужчин». <…> К сожалению, в 1984 году ещё не было бытовых видеокамер, а так бы, может быть, сохранилась бы запись моей первой «СтудВесны». В том году мы показывали душераздирающую пантомиму под названием «Тени Хиросимы». Была годовщина бомбардировки Хиросимы, а Советский Союз боролся за мир. Пантомима была очень грустная: несколько человек изображали прекрасную жизнь, а потом всё гибло, и они превращались в тени. И музыка была трагическая»[65, с. 96-97].

Служба на Тихоокеанському флоті по-своєму відбилася на образі автора-розповідача – це час становлення Гришковця як чоловіка, воїна, громадянина. Багато курйозних армійських моментів, що фігурують у тексті, дають можливість припустити, що цей етап залишив у житті письменника багато позитивних емоцій. У тексті відсутній опис будь-яких негативних ситуацій, оскільки завдання автора – не переказувати прозу армійської буденності, а звернути увагу читача на те, що навіть у суворій військовій службі є місце для простої людської радості й пустощів. Характерним внеском служби на флоті у формування особистості головного героя можна вважати і його знайомство з нестримною водною стихією, захоплення якою зміцнило у свідомості Гришковця-матроса любов до рідної північної природи.

Перше кохання, що зародилося в студентські роки і яке письменник проніс через усе життя, додало образу автора-розповідача ліричного відтінку. Романтичну історію, що сформувала основу подальшого міцного сімейного життя, Гришковець описує з особливим хвилюванням, змушуючи читача

проживати емоції разом із ним, звертаючи увагу на деталі антуражу, які створюють неповторну атмосферу: «…группа студентов Кемеровского университета поехала в Таллин, тогда ещё советский. В этой группе были моя будущая жена и я. Я был тогда влюблен, но ещё не сокрушительно <…>. В один из дней нас повезли на экскурсию на таллинскую телебашню <…>. Рядом со мной стояла моя будущая жена, под нами были воды залива с корабликами, за горизонтом – невидимая Финляндия» [65, с. 82].

На цьому етапі письменник формує образ автора як особистості за участі зовнішніх чинників, що нашарувалися на досвід попереднього життєвого циклу. Тож можна зробити висновок, що образи автора-розповідача в «Год жжизни» і героя-розповідача в «Реках» циклу «юність» (студентство, армія) характеризуються переживаннями від здобуття першого дорослого життєвого досвіду; творчими пошуками; зустрічами з прекрасним, з першим коханням, яке згодом переросло в міцні сімейні стосунки.

Життєвий цикл «зрілість» оповідає про нові віхи в житті письменника: радість батьківства, спілкування з дітьми, театральний успіх, поява перших прозових творів і роздуми про життя.

Важливим етапом в житті Гришковця стало батьківство, що в його розумінні нерозривно пов'язане з чоловічим началом, поняттям сім'ї, виховання, особистого прикладу для молодшого покоління. Система моральних цінностей письменника, що апріорі притаманна йому як оповідному амплуа автора, збігається з моральними установками його героя: «Мой опыт показывает, что если мужчина лет до тридцати пяти не подержал на руках своих детей, он либо уже не сможет ощутить радости отцовства, даже если у него появятся дети в более позднем возрасте, либо будет так сильно любить своих поздних детей, что залюбит их, изломает им жизнь и в итоге этих детей потеряет. Бывают исключения, но они редки»[65, с. 22].

Безпосередній момент усвідомлення себе в ролі батька передається автором-розповідачем через сплеск позитивних емоцій, що супроводжують таку подію. У тексті фігурує справжнє ім'я дочки Гришковця, а це ще один

незаперечний доказ існування реального зв'язку між письменником і автором-розповідачем: «Отчётливо и остро помню мгновение, когда ощущение отцовства обрушилось на меня, и я в первый момент не справился с объёмом и силой этого чувства. Помню, Наташа уже родилась, мне уже показали её в окошко роддома, я знал, что у меня дочь» [65, с. 23].

Узаємини з дітьми письменник ілюструє кумедними ситуаціями, пов'язаними зі святкуванням Нового року. Образ батька в книзі «Год жжизни» характеризується турботою й ніжністю стосовно сім'ї, прагненням продовжити казку в житті дітей і не затьмарювати їхні мрії суворою правдою життя: «Наша дочь Наташа лет в шесть засомневалась, что Дед Мороз действительно существует <…>. И неожиданно к нам зашёл Дед Мороз <…>. Мы его не вызывали, я растерялся, Лена тоже растерялась. Дед Мороз зашёл, начал громким голосом, как обычно: “Так, кто это у нас здесь? <…>’’. А мы все были очень растеряны. И он шёпотом спросил меня: “А какая это квартира?’’ Я сказал. Он извинился, сказал, что ошибся дверью, и ушёл. А Наташа поверила, что это был настоящий Дед Мороз: он не просил её рассказывать стихи, не давал ей стандартные, оплаченные нами подарки, просто зашёл, извинился и ушёл» [65, с. 126].

Згадує письменник і про свого сина Олександра. Примітно, що, порівнюючи себе в дитинстві зі своїм сином, Гришковець розуміє, що син уже перевершив його, зігравши головну роль на новорічному ранку. Цей факт не може не викликати батьківської гордості, яка передається в тексті голосом автора-розповідача: «Завтра у сына утренник в детском саду. Он нас очень повеселил. Мы спросили его, кем он там будет, наверное, зайчиком. А он ответил: “Нет, я буду самый главный король, а остальные будут зайцы’’. Мы поинтересовались у воспитательницы, она сказала, что он будет принцем, а остальные – зайцы. Не соврал. Просто он громче и смелее всех поёт, вот и принц. А я всегда был зайцем. Только один раз – котом в сапогах» [65, с. 123].

Роздуми про театральний складник творчого життя допомагають поглянути на Гришковця-драматурга очима самого письменника через образ

автора-розповідача. Це один із тих прикладів, коли в тексті нівелюється формальна межа між безпосереднім автором твору і образом його присутностів тексті. Вони зливаються в одного цілісного автора, завдання якого – донести до читача власну позицію, створивши таким чином підґрунтя для обговорень і коментарів – невід'ємний атрибут інтернет-щоденників: «Как это ни удивительно, я сыграл около тысячи спектаклей в разных городах и странах. Есть уже и опыт и самые разнообразные навыки доведения спектакля до конца даже в экстремальных условиях. Я делаю театр, который не скрывает того, что это театр, то есть мой персонаж на сцене всегда обращается к тем людям, которые сидят в зале и отдают себе отчёт в том, что театр – это довольно странно и ситуация спектакля – нечто по крайней мере необычное» [65, с. 19].

Досвід сценічної драматургії дозволяє авторові-розповідачеві розмірковувати про літературний аспект театру, виділяючи спільні та відмінні риси між літературним текстом і акторським монологом, що може бути інтерпретацією такого тексту. Оцінна шалька терезів переважує в бік тексту як більш чіткої та організованої структури, на відміну від монологу, що віддаляється від основного тексту через зовнішні чинники: «Какая всё-таки странная и сложная штука – текст. Стоит его чуть-чуть видоизменить, например, неправильно разбить на абзацы или главы, и он обретает совершенно другое значение. Это в театре: сказал не то, понял, извинился и сказал как надо. Потому что в театре у тебя есть глаза, голос, жесты, возможность сделать паузу или наоборот, ускориться до предельной возможности. А текст – это буквы, слова, и каждый сам решает, с какой скоростью ему это читать. Так что композиция текста и даже его графика – очень важные и требующие постоянного изучения вещи» [65, с. 13].

Гришковець із задоволенням ділиться власними емоціями від першої зустрічі з читачем. Для нього як особистості, що не прагне надмірної публічності, уперше побачити людину, яка читає його книгу, було незвичайною подією. Цей факт додає образу автора-розповідача рис скромного, без претензій на гучну славу письменника: «Зимой прогуливался по Петровскому бульвару и

увидел пожилого московского дядьку в хорошем пальто с каракулевым воротником и в каракулевой же шапке-пирожке. Он сидел на скамеечке и читал книгу <…>. И вдруг понял: боже мой, а книжка-то моя!» [65, с. 31].

Ставлення до власної творчості для Гришковця виявляється надзвичайно важливим компонентом його особистості. Щирість подачі інформації зворушує, допомагаючи читачеві розібратися у внутрішньому світі автора-розповідача, який без удаваної скромності пишається результатами своєї літературної праці і прагне до самовдосконалення в кожному наступному творі: «А свою прозу я могу перечитывать, и у меня не возникает желания что-то переделать. Для меня каждая книжка – ясный документ, демонстрирующий мои литературные возможности на момент написания. Тогда я мог так, и меня интересовало то, что там написано. Теперь могу иначе, и меня интересует другое <…>. Я очень стараюсь любить своё прошлое и поэтому спокойно признаюсь, что люблю свои книжки, мне за них не стыдно» [65, с. 165].

Враження від написаного роману, відчуте тільки через певний час, презентує письменницький погляд «з боку» на власний твір. Спогади разом із сьогоднішніми відчуттями складають повноцінну картину сприйняття автором свого твору: «Недавно пересматривал «Рубашку» и отчетливо вспомнил, как писал этот роман. Тогда я был очень-очень счастлив, и сам процесс меня радовал невероятно: это был новый, неизведанный процесс вхождения в профессиональную литературу <…>. А теперь я вижу в тексте «Рубашки» признаки и отголоски того счастья. Это очень счастливый текст» [65, с. 165].

Роздуми Гришковця про власну творчість виражаються в певній авторської позиції «золотої середини», що дозволяє йому дотриматися балансу між поколіннями своїх читачів: «Я не ощущаю себя человеком определённого поколения <…>. Люди одного поколения придерживаются признаков своего поколения <…>. Есть определенно поколенческие слова, словечки, выражения <…>. Но я для себя отчетливо понял, что если буду делать литературу или спектакли поколенческие, я остро попаду в сердце тем, кто себя к этому поколению причисляет, но останусь мальчишкой для поколения

шестидесятников и стариком для поколения «Пепси». А я хочу быть современным, сегодняшним, остро сегодняшним <…>. Я хочу быть интересным и тем и другим – ну и своим» [65, с. 174].

Образ автора-розповідача періоду зрілості характеризується осмисленими міркуваннями про своє життя, поглядом зі сторони на власну творчість, спробою занурити читача в атмосферу внутрішнього сприйняття автора-розповідача через спогади.

Серед художніх засобів, що створюють образ автора-розповідача в тексті, слід виділити пейзаж – картини природи, яка безпосередньо оточує розповідача в будинку в Калінінграді, під час його гастролей країною і подорожей за кордоном, а також у його спогадах дитинства.

Детально Гришковець зображує міський пейзаж і природу безпосередньо поблизу власного будинку – у нього достатньо часу для спостережень. Авторська присутність у тексті підтверджується наявністю топоніма Калінінград – реального місця проживання письменника: «В Калининграде погода опять испортилась. Самая писательская погода: дождь и прохладно, настроение печальное» [65, с. 11]; «В Калиниграде совсем тепло – +7°. Облака над городом летят с какой-то невероятной скоростью. Сколько живу в Калининграде, всё не устаю удивляться здешнему небу, так быстро оно меняется. А когда на город падает снег и когда замерзает озерцо, которое видно из окна, можно убедиться, что Брейгель вообще ничего не выдумывал, рисовал с натуры» [65, с. 90]. Автор-розповідач вказує на свою емоційну залежність від явищ природи, декларуючи похмуру погоду як найбільш комфортну для творчої роботи. Оцінні елементи, поряд з уживанням особових займенників, також притаманні його описам природи: «А у *нас* снежок выпал. *Жалкий, неубедительный* прибалтийский снежок. И сейчас идёт, *лениво* так идёт. На кого-то, наверное, *нагоняет тоску*» [68, с. 56].

Відпочинок письменника також нерозривно пов'язаний з природою – флорою і фауною, представленою в тій місцевості, де він у цей момент знаходиться. Безпосередня участь автора-розповідача в перебігу подій

підтверджується в книзі «Год жжизни» викладом фактичного матеріалу з чітким зазначенням часу і назв місцевості: «А в Эгейском море шторм. Мы укрылись в маленькой бухте маленького острова. Скучно и прекрасно. Рыба не клюет» [65, с. 19]; «Ещё 25-го утром, часов в десять по московскому времени мы плыли на длинном африканском каное по заливному лугу дельты Окаванга <…>. Было ощущение, что мы просто скользим по лугу <…>. В нескольких сотнях метров от нас по лугу бродили слоны, над нами летали птицы, названия которых я не знаю и воспроизвести не смогу» [65, с. 35].

Особисті спостереження, прдставлені в «Годе жжизни» у вигляді своєрідних подорожніх нотаток, відображають індивідуально-авторське бачення природи відвіданих ним місць. Образ автора-розповідача проступає в оповіданні від першої особи, в оцінних судженнях, у згадуванні точних географічних назв і дат, що збігаються з біографією письменника: «Хортица – удивительное место. Не водопад Виктория, конечно, но очень красивое и значительное произведение природы» [65, с. 41]; «Только что вернулся из Ярославля. И мне есть о чем рассказать, кроме того, что город старинный и красивый и дорога от Ярославля до Москвы засыпана глубоким снегом, а деревья согнуты в три погибели под тяжестью того же снега, и всё это довольно красиво» [65, с. 46]; «Зато по Орлу удалось погулять <…>. Я совсем не разбираюсь в деревьях, но в Орле очень много разноцветных деревьев сейчас. Ясно, что, стоит подуть ветру или пройти сильному дождю, и всё это разноцветье создаст орловским дворникам много работы на несколько дней. А какие в Орле огромные ивы! <…> Таких больших ив в Сибири нет. В Орле я понял, что ивы мне очень нравятся <…>» [65, с. 58]; «Нахожусь в Тюмени и скоро пойду играть спектакль. А два дня назад, в Омске, выглянул в окно гостиницы – а там наряженная ёлка. 14-го марта. Пока это рекорд. В Тюмени полно снега. Короче, мороз и солнце» [65, с. 204].

Погодні умови визначені характерними особливостями температурного режиму рідного для Гришковця регіону. У «Реках» авторська присутність представлена оцінними висловлюваннями й географічними реаліями Сибіру: «-

42 С, это пугает само по себе. Выходя в такой мороз страшно сделать первый шаг, первый вдох. Но вот ты шагнул, потом вдохнул и ничего страшного, ничего особенного. Не холодно. Совсем!» [68, с. 52]; «В Сибири, конечно, есть Байкал. Байкал, это совершенно непонятно, что такое. Это какой-то космический объект. Он непостижим, как непостижима его глубина» [68, с. 70]; «Где-то в Сибири еще лежит до сих пор не найденный Тунгусский метеорит. Но он как-то не тревожит воображение. Хотя он, конечно, штука интересная. Но не тревожит потому, что ясно, что его не нашли и не найдут» [68, с. 75].

Як один з великих і стратегічних об'єктів регіону, транссибірська магістраль представлена просторово-часової відміткою, що латентно підкреслює швидкоплинність людського життя і безпосередньо – життя самого письменника. Риторичне питання, що є втіленням внутрішнього діалогу, і назви міст, у яких відбуваються описувані події, указують на злиття в тексті голосу письменника і героя-розповідача: «Транссибирская магистраль… Она тянется и тянется, она пронзает… Пронзает что? В протяженности транссибирской магистрали даже не чувствуется расстояний. Между городами, что нанизаны на Транссиб, лежат не километры, а время. От Красноярска до Новосибирска столько-то, от Новосибирска до Омска столько-то. Часы и минуты» [68, с. 78]. Ставлення Гришковця до північної природі Росії особливе: він виріс у цій місцевості й завжди емоційно сприймає зміни, що відбуваються в ній. Присутність автора в повісті «Реки» окреслена наявністю «я» і «ми»-маркерів, а також характерних оцінних конструкцій, які вказують на те, що герой-розповідач безпосередньо відчував на собі погодні зміни: «Когда *я* побывал в тайге, погода была <…> скорее *плохая*. Конец августа, *прохладный* или, даже, *сырой* день, был *серым* и *ветреным*, *но не беспросветным*. Иногда солнышко задевало *нас*, но не мощно <…> подмигивало из-за *толстых объемных* облаков» [68, с. 11]; «*Я* прошел мимо родника, и прошагал метров восемь вдоль ручейка, который истекал из земляной воронки. Он струился, образуя небольшие заводи, а точнее лужи. *Я* шел, и вдруг в одной из луж *я* увидел

отчетливый след. *Я* наклонился к воде и разглядел большой след, оставленный крупным животным» [68, с. 19].

Рідний край асоціюється в уявленні героя-розповідача із цілющим джерелом, що живить корінець людської свідомості. У повісті «Реки» центральний символічний образ – річка. Про неї постійно згадує головний герой повісті, для нього дуже важливо, як ставляться до річки його друзі та близькі йому люди: «И еще дед говорил, что по берегам нашей реки росла масса дикого чеснока…» [68, с. 2]. Річка – це символ дороги, дороги життя, що тече, змінюється й ніколи не буде колишнім, так само як і життя головного героя і його оточення. Образ річки має й філософський підтекст, змушуючи згадати Геракліта і його знаменитий вислів про швидкоплинність і мінливість нашого буття; про те, що неможливо увійти двічі в одну й ту ж річку. Герой усвідомлює, що в різні періоди свого життєвого шляху він по-іншому сприймає зміни, що відбуваються в природі: «Конец июня, было тепло и даже жарко, листва и трава были уже большие и темные. Я подошел к окну и стал смотреть на дерево, на которое так много часов я смотрел, тоскуя во время уроков. Я почувствовал разницу в том, как в тот момент смотрел на него, и как я смотрел во время уроков. Но разницу-то я почувствовал, а в чем она – нет» [68, с. 29].

Спогади про рідний край почергово виринають в оповіданні через зображення сьогоднішніх реалій і згадку історичних фактів; детально характеризується місцевість, де відбувалося становлення особистості героя-розповідача, присутність якого в тексті визначається розповіддю від першої особи, чітким описом деталей і конкретних локацій: «Когда-то через мои родные места, правда когда еще не было моего родного города, провезли декабристов. А во время гражданской войны в нашем городе даже стоял адмирал Колчак» [68, с. 69].

В автобіографічній повісті «Реки» представлений акторіальний тип оповіді (за Ф.К. Штанцелем), оскільки реальність подається читачеві через призму свідомості головного героя, а суб'єктною формою авторської свідомості виступає герой-розповідач (за В. Шмідом). Дистанція між автором і героєм-

розповідачем у них значно скорочується порівняно з романами «Асфальт» і «Рубашка». Указівка на географічні місця, дати, імена, що пов'язані з біографією автора, але не конкретизують його особистість; спогади, внутрішній діалог, риторичні питання – усе це автор використовує для вираження власних думок, ставлення до описуваних подій. Герой-розповідач повісті «Реки», подорожуючи сторінками свого життя, аналізує власне минуле, сьогодення, розмірковує про майбутнє, фантазує, мріє. Як і всі герої творів Є. Гришковця, він стоїть на роздоріжжі, переживає життєву кризу, розібратися в якій допомагає діалог зі своєю свідомістю, унаслідок чого герой знаходить душевний спокій. В оцінних словах, у риторичних питаннях і вигуках виражається певна авторська позиція.

В інтернет-щоденнику «Год жжизни» представлений аукторіальний тип оповіді (за Ф.К. Штанцелем), а формою авторської свідомості є автор-розповідач (за В. Шмідом), завдяки чому дистанція між автором і героєм скорочується до мінімуму. Таким чином, жанр щоденника дає авторові можливість відкрито вступати в діалог з читачем, уже не ховаючись під маскою героя.

3.3. Рефлексія як форма вираження авторської свідомості

Вивчення форм оповіді в літературному творі не можна вважати повноцінним без прийняття до уваги такого необхідного текстотвірного атрибута, як авторська модальність.

Модальність як категорія буває двох видів: суб'єктивна модальність (ставлення мовця до змісту висловлювання), що створюється за допомогою модальних слів, часток, вигуків, і об'єктивна модальність, що передається займенниками «я», «мені», формами способів дієслів і словами, що виражають значення ствердження, можливості, побажання тощо., відображаючи таким чином індивідуально-авторське сприйняття дійсності.

Аналіз особистості автора через форми її втілення в тексті – процес двосторонній. Він передбачає комунікацію автора й читача. Модальність твору – це сформульоване в тексті ставлення автора до викладеного, його концепція, морально-ціннісна позиція, яку необхідно донести до читача [153, с. 21].

В аналізованих творах Є. Гришковця читач волею автора цілком і повністю занурюється в душевно-емоційний світ його героїв. Емоції героя відбиваються в описі природи, погоди, проявляються в його ставленні до предметного світу – елементів гардероба та домашнього побуту, приватного транспорту. Усі події, персонажі й топоси в творі постають перед читачем крізь призму свідомості головного героя і характеризуються, з одного боку, його емоційною оцінкою, а з іншого, – авторськими коментарями, оцінними словами. В аспекті психологічної інтерпретації автобіографічна повість Є. Гришковця «Реки» і щоденникова книга «Год жжизни» розповідають про певний спосіб життя або етап життєвого шляху героя, при цьому в оповіданні образ автора є ключовою фігурою.

Перш ніж аналізувати рефлексивні сентенції письменника, які виражають його ставлення до всього того, що відбувається в житті героя, необхідно приділити увагу розглядові базових характеристик, які визначають авторську присутність у літературному творі.

Пряма мова в книзі «Год жжизни» – один з головних проявів авторської присутності в тексті – характеризується частим уживанням особового займенника «я» («мені»), описом переживань, спогадів і міркувань від імені автора. При цьому суб'єкт мовлення (мовець) і суб'єкт свідомості (того, чия свідомість при цьому виражається) тотожні: «Я уже давно понял, что мне очень хочется быть понятным. Прямо непреодолимое желание высказаться так, чтобы было понятно. И я радуюсь, когда узнаю, что достиг своей цели» [65, с. 13].

Автор у передмові до книги «Год жжизни» розмірковує про необхідність інтернет-щоденника, своє ставлення до технічного прогресу і своєму місці у віртуальному просторі. Присутність автора в тексті видає пряма мова, за допомогою якої передаються роздуми автора-розповідача і його щире

прагнення поділитися з читачами власним баченням проблеми: «Я никогда в жизни не вёл дневник, никогда не делал путевых заметок, хотя очень много перемещался по стране и миру» [65, с. 2]; «Я недавно в Интернете и знаю, что есть люди, которые живут ЗДЕСЬ давно и невероятно активно. Догадываюсь, что для многих такая жизнь наполнена всеми возможными переживаниями <…>. И многие намекали мне на то, что в общении и жизни в Интернете есть свои особые законы. Я не претендую на знание этих законов, но о законах общения знаю, а они универсальны» [65, с. 29]; «Я вовсе не горжусь тем, что не владею компьютером, как гордятся многие, заявляя, что у них дома нет телевизора, что они не читают газеты или отказались от мобильного телефона <…>. Я не знаю клавиатуру, никогда прежде не печатал на машинке, так что пишу ручкой» [65, с. 15].

Гришковець не боїться озвучувати власну думку, попри те, що вона відрізняється від загальноприйнятої. Цей факт підкреслює прояв авторської індивідуальності в тексті: «Я, например, не люблю интернетовские термины и жаргонизмы. Термины я не люблю ещё со времен научных докладов и конференций. Чем сильнее был загружен терминами какой-нибудь доклад или выступление, чем запутаннее оно было, тем на поверку оказывалось поверхностнее и бессмысленнее. И как же ясно и почти без терминов наши блистательные профессора раскрывали специфические литературоведческие проблемы и выводили их на общечеловеческий уровень и смысл!» [65, с. 87].

Письменник не приховує, що технічний прогрес обігнав його, і він не намагається в нього інтегруватися. Це стосується не тільки володіння комп'ютером, але й водіння автомобіля. Авторська присутність у тексті характеризується чесним визнанням відсутності досвіду в цьому питанні: «Я очень люблю автомобили, но машину водить не умею… Я понимаю, что водить машину не научусь, хотя это обычное дело и многие-многие миллионы, кто хорошо, кто очень плохо, но машины водят» [65, с. 15].

Гришковець цінує в людях уміння спілкуватися і особливо слухати, не тільки як актор розмовного жанру, а й як звичайна людина, відкрито заявляючи

про це у своїй книзі: «Я давно уже убедился, что подлинное общение и настоящий глубокий, внимательный и требующий внимания собеседник – это большая редкость. Я очень стараюсь быть таковым с любым человеком»[65, с. 28].

Письменник критично ставиться до своєї творчості, не прагне слави й категорично проти включення своїх текстів у шкільну програму. Образ автора-розповідача в цьому разі проявляється в імперативній подачі інформації: «Недавно узнал, что мою повесть «Реки» рекомендуют для внеклассного чтения в школах. Я категорически против. Не могу представить, что будет, если это войдет в школьную программу <…>. Предположим, отрывки будут давать для сочинений, изложений или диктантов. Дети же возненавидят этот текст! А я не хочу, чтобы меня кто-то ненавидел» [65, с. 85].

Ставлення до відпочинку у письменника специфічне: з одного боку, це зміна роду діяльності, а з другого, – привід засумувати по буднях: «Я-то уверен, что отдых нужен для того, чтобы соскучиться по дому, по работе и по повседневности» [65, с. 17]; «Я снимался немного, всего в пяти картинах, и всё эпизоды, но сниматься в кино мне очень нравится, и я считаю это занятие хорошо оплачиваемым отдыхом» [65, с. 94].

На думку О.В. Журчевої, кожен текст є індивідуальним висловлюванням і в цьому весь сенс його функціонування. У ньому можлива розповідь про що завгодно, а це відносно певного моменту виявляється матеріалом і засобом. Цей факт нерозривно пов'язаний з моментом авторства. Письменник вибирає для свого тексту мову і стиль, жанр і напрям. Таким чином, з'являється єдиний і неповторний текст, що виражає певний світогляд, людський тип, і є вільним одкровенням особистості. Автор літературного тексту створює єдиний і цілісній мовленнєвий твір (висловлювання). Але він створює його з різнорідних, наче б з чужих висловлювань. Непряме говоріння, ставлення до своєї мови як до однієї з можливих мов (а не як до єдино можливої мови), здебільшого представлене в аналізованих творах цитуванням [93, с. 34].

Цитування, як один зі способів передачі авторської мови в тексті, – досить поширене явище в інтернет-щоденнику Є. Гришковця «Год жжизни». Письменник наводить найрізноманітніші цитати щодо його творчої діяльності, звичайних побутових ситуацій, які трапляються в повсякденному житті. Відмінною рисою цитат Гришковця є їхня характеристика: кожний фрагмент розмови аналізується з авторської позиції і супроводжується певною оцінкою.

Вирішальну роль у розкритті образу автора відіграє герой. Не випадково і герой, і сам біографічний автор – представники однієї вікової групи, їм 30-40 років. Як відомо, саме цей вік є «граничним», кризовим: у цей час відбувається зміна свідомості; підбиваючи певні підсумки, людина починає замислюватися про сенс життя, про своє місце у світі і про те, чим є, власне, цей світ. Герой неначе повинен все починати спочатку, а «ощущение начинающейся с нуля жизни <...> обеспечивает им (героям Гришковця – Ю.Б.) непрекращающуюся молодость» [65, с. 58]. Криза середнього віку частково виникає через те, що саме в цей час людина починає гостро реагувати на час і рівноцінно ставитися до минулого й майбутнього.

У повісті «Реки» емоційний стан героя-розповідача передається за допомогою його численних спогадів: вони сповнені роздумів про час, що минає, який уже неможливо повернути. У кожному віці люди сприймають одні й ті ж речі по-різному. Ніколи не буде другого шансу побачити щось уперше. У цих роздумах героя чітко проглядаються думки самого Гришковця. Можна стверджувати, що реальний автор переживає переломний етап свого життя, коли все переосмислюєш і бачиш інакше. Як і сам автор, герой-розповідач розгублений, проте в його словах немає гіркого жалю, лише усвідомлення того, що для всього свій час і місце: «Ясно же, что ту книжку, которую я когда-то прочел, не понял, и собирался перечитать, теперь уже не перечитаю, и даже не потому, что не будет на это времени, а потому что не смогу вспомнить, что же я там не понял. И что-то недодуманное когда-то, недочувствованное так и останется там» [68, с. 37]. Хиткість, невизначеність, несформованість позиції героя в оповіданні виражається і значною кількістю риторичних запитань і

знаків питання, наявних у його роздумах: «Из чего состоит теперь мой мир, где территории любви и не любви, где теперь для меня тайны и страхи? И еще, до каких пределов распространяются мои собственные границы, где заканчивается живая, необходимая и ощущаемая мною, как моя… моя география? <…> И какое место во всем этом занимает мой город, моя родная земля, и Сибирь в целом?» [68, с. 34].

Цікавими в плані авторської позиції є спостереження Гришковця за іноземцями. У зв'язку з професією йому доводиться багато подорожувати і, відповідно, зустрічатися з людьми різних національностей. Авторська присутність виявляється в цитованих фрагментах тексту книги «Год жжизни», де позиція автора-розповідача не завжди виразно позитивна стосовно англомовних персонажів – вони викликають у Гришковця легку іронію: «За завтраком ко мне подошла одна американка с обычной своей фальшивой улыбкой и дежурными вопросом "Дид ю слип велл?"» [65, с. 34]; «Когда эти седенькие умильные старички просят разрешить им погладить по голове африканского ребенка и мяукающими голосами говорят: "Oh! So sweet, so sweet", они относятся к нему не совсем как к человеку» [65, с. 34]; «А еще с восторгом наблюдал, как один человек пошутил. Мы стояли возле клуба, на празднике мультипликаторов, а мой знакомый – изрядного роста и веса человек, большой и даже толстый. И может быть, по этой причине именно к нему подошла маленькая японка и спросила его: "Are you a bodyguard?". А он тут же ответил: "No! I'm just a body"» [65, с. 60].

Іноді цитований текст представлений у вигляді діалогу автора з персонажем у ситуативному контексті. У цьому випадку образ автора чітко визначається за наявністю «я»-маркера і через протиставлення мови персонажа авторській мові: «*Я* пошел ей навстречу и спросил: "Можно ли вас поцеловать?" Она от *меня* шарахнулась и спросила с сильным акцентом, говорю ли *я* по-английски <…>. Тогда *я* сказал на своём вполне среднем английском, что сегодня очень счастлив и *мне* просто необходимо её поцеловать, потому что *я* так загадал. Она спросила: "Are you really happy?" *Я*

сказал: “Да! Очень”. Тогда она сказала: “Come on”» [65, с. 5]; «Тут уж *я* не выдержал, подошел к нему и сказал: “Извините, а это *моя* книжка”, – и он ответил: “Нет, юноша, это *моя* книжка”. *Я* покраснел и сказал: “Конечно-конечно, просто *я* её написал”» [65, с. 31].

Спілкування з глядачами зі сцени і з шанувальниками після вистави Гришковець також передає за допомогою цитатної мови. Образ автора вбачається в інтимній передачі діалогу актора із залом (автора-розповідача з аудиторією): «Как-то в Норильске ко мне вышла на сцену девушка с цветами – ростом метр сорок, не больше <…> и радостно сказала: “Ой, какой же вы м-м-маленький!” А сама едва мне до плеча доставала» [65, с. 101].

Роздуми письменника про життєві ситуації, творчість, відпочинок і про все, що цікавить його і читачів, – це спосіб передачі читачеві індивідуального бачення проблем у завуальованій формі (за допомогою запитань до самого себе – розповідача), з подальшими відповідями й оцінними елементами, що втілюють образ автора в тексті. Комунікація автора з самим собою – своєрідна спроба стати ближчим до читача, передбачити його інтерес і відкрити завісу внутрішнього «я»: «Но я тут же задаю себе вопрос: а что летнего, весёлого ты хочешь? Рыбалку? Нет. Футбол? Нет. Что, что ты хочешь? И сам себе отвечаю: я действительно хочу писать, и как можно скорее закончить эту книгу» [65, с. 9]; «Кому нужны мои мемуары? Они даже мне не нужны. Книжка выйдет скоро, в сентябре, то есть лето уже скоро кончится. Чёрт возьми, как же быстро оно течёт сквозь пальцы!» [65, с. 10]; «Как отдыхать? Как веселиться? Не знаю. Но это летнее ощущение сильно тревожит и мешает» [65, с. 9].

Численні творчі вияви Є. Гришковця – письменника, актора театру й кіно – надають багатогранності образові автора. Як театральний актор, письменник прагне поділитися з читачем зворотною стороною творчості, до моменту виходу на сцену: показати те, що завжди приховано і тому становить ще більший інтерес для читача: «Меня неоднократно спрашивали, как я готовлюсь, настраиваюсь на спектакль <…>. Никак не готовлюсь. Правда, иногда, когда забываю в течение дня пообедать, люблю именно перед спектаклем выпить

очень сладкого чаю и съесть бутерброд: белый хлеб, масло и отечественный сыр. Это очень вкусно перед спектаклем, и вообще вкусно. Хотя, наверное, очень вредно» [65, с. 68]; «И ещё у меня есть обязательный ритуал перед выходом на сцену: я проверяю, застегнута ли ширинка. Даже перед спектаклем «Как я съел собаку», хотя его я играю в настоящих матросских брюках, а на них, как известно, ширинки нет, матросские брюки застегиваются по бокам. Но я всё равно делаю символическое действие, обозначающее проверку застёгнутости ширинки» [65, с. 70].

Гришковець-письменник використовує можливість комунікації з читачем для демонстрації власного ставлення до літературної творчості, як до особистого, так і до літератури взагалі. Авторський погляд часто відрізняється від загальноприйнятої думки, підкреслюючи в тексті, таким чином, індивідуальність образу автора: «Я как-то сказал, что рукопись можно сравнить с растворимой в воде таблеткой. Потому что только тогда, когда таблетка попадает в воду, начинается какой-то процесс. И если книга хорошая, пространство немножко бурлит, а главное, меняется <…>. Хотя бы на некоторое время пропитывается чем-то» [65, с. 178].

Точкой взаємодії автора й героя в Гришковця стає ремарка. Автор вкладає у вуста героя свої думки, а потім за допомогою ремарки висловлює інші ідеї, що відрізняються від думки героя або доповнюють її. Автор ніби вклинюється в розповідь розповідача: «Сегодня в Калининграде подписывал книги. Давал первые автографы на «Асфальте». (Автограф на «Асфальте» — забавно!) »[65, с. 65].

Емоційній стан Є. Гришковця, як і будь-якої творчої людини, захопленої своєю улюбленою справою, вельми мінливий. Письменник не заперечує своєї залежності від настрою, оскільки вважає його невід'ємною частиною процесу створення літературного твору, що надає образові автора рис емоційної нестабільності: «Бывают разные состояния. То стремишься вперёд, весь наполнен солнечным, энергичным, свободным настоящим, радуешься, и для тебя не существует ничего, кроме этого. А бывает вдруг защемит о чём-то

потерянном, и загрустишь о серебристом, дождливом, нежном прошлом» [65, с. 30].

Цікавими є роздуми письменника про натхнення: він не може пояснити цю категорію окремо від інших чинників, що впливають на успішну роботу над твором, тому не зводить її в ранг трансцендентного поняття, а розглядає в нерозривному зв'язку з іншими атрибутами творчості: «Считаю, что слово «вдохновение» – что-то очень непрофессиональное. Не знаю, что такое вдохновение. Может быть, это тот миг, когда приходит замысел. Может быть, это когда хорошо получается. Не знаю. Я пишу, когда на это удается выделить время. Но выделяю время на писательскую работу, когда есть замысел. А если пришел замысел, время необходимо найти. И если это время найдено, то в это время я буду писать. Главное, чтобы было в тот момент хорошее здоровье, не было отвлекающих и тревожащих факторов и было хоть что-то, напоминающее душевное равновесие» [65, с. 135].

Рефлексії Гришковця від акторської професії сильно відрізняються від його самосприйняття в письменницькому середовищі. Автор уважає кінозйомки легшим різновидом творчості і ставиться до них більше як до відпочинку, ніж до роботи. Одкровення розповідача провокують альтернативну думку, що позиціонується як особисте бачення і не претендує на об'єктивну оцінку процесу: «Съёмочный процесс для актера – постоянный отдых и ожидание. Это режиссёры и операторы бегают, нервничают, а ты сидишь и ждёшь, когда тебя позовут в кадр. Причём если фильм получился плохой, все ругают режиссёра, а если хороший – хвалят артистов. Это так приятно!» [65, с. 95].

Професійна критика є невід'ємним атрибутом будь-якого творчості, і ставлення автора до неї є його оцінкою власної письменницького праці. На думку Гришковця, негативна критика його творів і вистав не завжди адекватна. Авторську присутність у тексті видає емоційна реакція творця на пред'явлені оцінки: «И вот тогда я познакомился с критикой, имеется в виду негативной. Этой критикой я был очень удивлен, прежде всего тем, что наибольшее

недоверие и негатив вызывали у критиков социальные аспекты моих произведений. Проще говоря, о спектаклях и книгах почти никто не говорил, а говорили только про жизнь в моих текстах и спектаклях. В частности, спектакль «Планета», а потом роман «Рубашка» были названы гламурными, буржуазными и пр. А спектакль «Дредноуты» обвинили в том, что в нём содержится поддержка курса Владимира Путина на усиление государства <…> – так писали большие газеты. Я был растерян такой реакцией и, должен сказать, весьма сильно переживал. Но когда прочёл, что и повесть «Реки» – тоже гламурное произведение, почти сразу успокоился» [65, с. 182].

Як уже зазначалося, у передмові до книги «Год жжизни» Гришковець ділиться з читачами роздумами, що спонукали його спочатку завести інтернет-щоденник, а потім – створити з нього книгу. Схильний до рефлексії, сумнівів і питань до самого себе – таким сприймає читач образ автора, лише знайомлячись із твором. Однак оптимізму додають твердження письменника про продуманий підхід до написання твору, а це демонструє коригувальний вплив на формування образу автора: «В этой книге хорошо видно, как я осваивался в интернет-пространстве, как долго и даже мучительно выбирал стиль и язык высказываний в Интернете. Видно, как упорно и наивно я на чём-то настаивал и продолжаю настаивать» [65, с. 3].

Заслуговує на увагу процес спілкування Гришковця зі своїми читачами. Комунікація здійснюється у двосторонньому напрямі за допомогою коментарів, і читачі майже завжди отримують зворотний зв'язок. Автор інтернет-щоденника досить часто використовує оцінні висловлювання. Він доброзичливий стосовно адресатів, однак уміє відстоювати власну думку в інтернет-просторі: «Атмосфера в ЖЖ меня действительно интересует. Я удаляю отдельные комментарии чаще всего по той причине, что они недоброжелательны или поверхностно сердиты <…>. Я удаляю их из своего пространства, чтобы не вступать в дискуссию, тем самым намекая, что не желаю авторов ЗДЕСЬ видеть. Мне кажется это вполне вежливым и тактичным способом указать человеку на дверь. А атмосфера ЗДЕСЬ есть, и я её берегу. И радуюсь, когда

симпатичные мне люди начинают ЗДЕСЬ общаться между собой. А слово «ЗДЕСЬ» выделяю большими буквами из уважения и к атмосфере и к тем, кто ко мне зашёл» [65, с. 87].

Гришковець дискутує з читацькою аудиторією про популярність Інтернету, уживаючи при цьому жаргонізм «опопсіти» щодо предмета обговорення. Цей крок допомагає йому стерти бар'єри між ним і його читачами, продемонструвати інтелектуальну єдність і готовність до змін: «Натолкнулся на комментарий, где кто-то сказал, что, мол, раньше в Интернете в основном существовали и писали личности, было с кем пообщаться, а теперь, мол, Интернет «опопсел». Прочёл я это высказывание и тут же захотел ответить. И появилось у меня, на мой взгляд, забавное высказывание: если разобраться, то «опопсело» всё! Даже космос! Космос «опопсел». Раньше там летал Гагарин, а теперь <…>. Что с этим делать? Не «попсеть» самим. Например, один из маленьких способов борьбы с «опопсением»: не посылать друзьям по случаю праздника эсэмэски с дурацкими стихами» [65, с. 144].

Ставлення до інтернет-термінів і специфічної лексики в письменника негативне, про що він неодноразово згадує в інтернет-щоденнику. При цьому Гришковець не намагається нав'язати читачеві власну думку, а лише пояснює свою позицію за допомогою оцінних елементів і виявляє авторську присутність через «я»-маркер: «*Я*, например, не люблю интернетовские термины и жаргонизмы <…>. *Мне*, например, не нравится ИМХО. *Я* сначала даже не понимал, что это значит, потом догадался по контексту. *Мне* видится в этом упрощение задачи высказывания. Гораздо сильнее звучат: по *моему* мнению, *я* убеждён, *я* настаиваю, уверен, *мне* кажется, *мне* думается и т. д. В ИМХО нет даже и графической красоты, а есть пренебрежение к выражению собственного мнения. Вот слово «мнение» – красивое, старое и звучное. Но *я* далёк от того, чтобы попытаться запретить ИМХО. Это глупо, бесполезно и невежливо. Ну не нравится *мне* и не нравится. Просто сам его не употребляю» [65, с. 88].

Письменника цікавить не тільки лексичне, а й графічне втілення особистості в ЖЖ: відповідаючи на читацьке питання про аватарки або юзерпік

(фотографії в профілях користувачів), Гришковець розмірковує про індивідуальність (у тому числі й власну) користувача, який переховується за фото, нерідко чужим, що належить відомій персоні. З позиції образу автора це питання розглядається в психологічному аспекті співвідношення реальної особистості із зображуваною: «Мне задали заставивший поразмышлять вопрос – об аватарках. Это одно из самых удивительных и интересных явлений: как человек пытается себя представить в интернет-пространстве, как хочет расположить к себе или просто привлечь внимание. Определённо сложились уже целые жанры аватарок: собственные фотографии, любимые персонажи, цветочки-лютики, текстовые высказывания и так далее и так далее. К сожалению, я лишён возможности сделать себе аватарку с лицом любимого артиста. А такие аватарки привлекают моё внимание: вижу лицо хорошего актёра, да ещё из хорошего фильма, и с большим вниманием отношусь к комментарию просто потому, что с тем, кто писал, у нас совпадают вкусы, есть аванс доверия. Я даже иногда думал, кого бы разместил на своей аватарке или юзерпике. Фигурировали Олег Даль, Шон Пени, Эраст Гарин, Зиновий Гердт и много других <…>. Как часто наши представления о себе совершенно не совпадают с тем, как мы выглядим в глазах других! И это проявляется в том, какие люди выбирают себе юзерпики. По ним очень многое можно сказать…» [65, с. 151].

Обережним є ставлення Гришковця і до смайлів у тексті, що свідчить про його небажання інтегруватися в сучасний технічний прогрес і бажання робити все «по-старому». Через утілений образ автор намагається донести до читача своє бачення, яке категорично не хоче міняти: «Много спрашивали почему я пишу слово «улыбка» вместо того, чтобы поставить «:)» А просто хочу, чтобы эмоция была заметнее и выразительнее. Потому что в Интернете люди ставят такое количество этих смайлов по делу и без дела, что этот значок перестаёт выражать хоть что-либо. А хочется быть выразительным. Вот и всё…» [65, с. 188].

Авторська присутність у тексті передає ставлення письменника до комунікації в інтернет-просторі з користувачами, зацікавленими в його творчості. Аналіз демонструє бажання автора дискутувати за своїми правилами, нерідко ігноруючи загальноприйняті в Інтернеті норми спілкування (використання абревіатур, смайлів, аватарок). Складається враження, що, з одного боку, письменник намагається позиціонувати власну думку як домінантну (про що свідчать численні оцінні конструкції і наявність «я»-маркера), а з другого, – намагається нівелювати відмінності між собою й читачами, говорячи їхньою мовою.

Образ автора у творах Є. Гришковця розкривається також через призму абстрактних понять – любов до рідної країни, патріотизм. Незважаючи на той факт, що кожен читач укладає в ці поняття щось своє, автор-розповідач має на увазі широкий спектр дії, за допомогою яких реалізується причетність і відповідальність за все, що відбувається в державі. Письменникові не байдуже, що діється з його рідною країною і як вона розвивається. Авторська позиція чітка й зрозуміла: йому боляче від думки, що суспільство перебуває в перманентній стагнації, а він не може вплинути на ситуацію в позитивному плані. Емоційний імпульс і об'єктивна модальність виявляють авторську присутність у тексті: «Я уже знаю, я почувствовал, что страна не меняется <…>. В смысле, внешне она меняется, и даже периодически, внешне же, соответствует какой-то соответствующей эпохе. И я уже не раз убеждался в том, что кто бы чего не придумывал, не набирался бы уверенности или ощущения собственной необходимости <…> и не принимался что-то затевать, тревожить или попросту мучить страну <…>. Нет, нет! Я не хочу, хотя так и скатывают к тому, чтобы сказать, что страна все стерпит, переживет, и будет жить дальше своим непостижимым и самобытным образом. Нет, я так не хочу сказать, потому что мне эта мысль как таковая не нравится» [68, с. 177].

Патріотизм у загальному розумінні – це любов до батьківщини, що повинна проявлятися вже в дитячій свідомості для подальшого становлення гармонійної особистості. У повісті «Реки» авторська позиція реалізується в

дитячих роздумах героя-розповідача про державні символи: «Я понимаю теперь, что страна тогда, когда я был маленьким, а потом юным, никак мною не ощущалась. Я конечно знал, как звучит наш гимн, я знал, какой у нашей страны флаг, и знал, что страна у нас самая большая, хорошая и сильная» [68, с. 173]. Герой-розповідач упевнений: патріотичне почуття гордості, що ти є частиною величезної країни, починається з поняття «маленька батьківщина» – з рідної домівки, батьків і взаємин між ними: «Наша страна что-то делала, правительство чем-то занималось, что-то происходило. Меня это не беспокоило, от этого я был защищен родителями. Они смотрели новости, отец читал газеты, их тревожили новости и газеты. А меня гораздо сильнее тревожило, пугало и терзало, если родители ссорились и ругались <…>. Вот это уже было всепоглощающе ужасно и никто не мог с этим помочь. Страна-то уж точно. Да я и не думал о ней в такие моменты, как о субстанции или силе, которая может помочь» [68, с. 174].

У зрілому віці Гришковець сприймає патріотизм із позиції життєвого досвіду, тому дозволяє собі певну іронію в полеміці з опонентами з цього питання, за якою маскується переживання за долю Російської держави: «Завтра буду в итоговой программе Познера «Времена». Я уже был там несколько раз, мне было интересно. Особенно когда программа была посвящена патриотизму, и удалось пополемизировать с Жириновским <…>. Как я уже говорил, речь шла о патриотизме и о любви к Родине. Понятное дело, что Жириновский любит Родину больше всех. В общем, я сказал приблизительно следующее: ”Никто не сомневается, что Владимир Вольфович очень любит Родину. Но, наверное, каждый боксер очень любит свою грушу, на которой тренирует удар…”. Все порадовались, а Жириновский не ответил, задумался, а потом передача кончилась. Я был очень доволен, а он даже и не думал обижаться…» [65, с. 112].

Однак Гришковець любить час, у якому живе. Це не заважає йому мріяти про інші часи і можливі варіанти реалізації себе, але навіть після роздумів про альтернативні реальності він завжди повертається до парадоксального

твердження, що сьогодні і зараз – найкращий час, хоча і не найкомфортніший. Образ автора передає емоційний стан і переконання автора-розповідача: «Я люблю своё время. Я его ощущаю абсолютно своим. Его любить очень непросто, но совершенно уверен, что пока удаётся его любить, удаётся быть современным художником. Но комфортным я наше время не считаю. Мне кажется комфортным время конца XIX и самого начала XX века. Хотел бы быть морским офицером в то время. Но это так мне кажется. Скорее, я хотел бы побывать в том времени. Хотя бы недолго. И в пятидесятые годы в Америку хотел бы, побыть адвокатом типа Перри Мейсона. Или владельцем джаз-клуба в Сан-Франциско, и чтобы вокруг только девушки пин-ап. Многие времена мне кажутся комфортными, а люблю наше, другого-то не будет» [65, с. 139].

Усе вищесказане вмотивовує висновок, що в образі автора аналізованих творів проглядається дуалістичне сприйняття батьківщини – маленької або великої, але дуже важливої для розповідача. Біль і переживання метаморфоз, що відбуваються з нею сьогодні, передаються від Гришковця-письменника до його авторського втілення в тексті.

Географія гастролей Гришковця не обмежується територією Росії: його однаково раді бачити як у країнах Балтії, так і в інших пострадянських державах. Євген Валерійович не приховує, що частина його серця належить Грузії. Щораз поїздка в цю країну, незалежно від приводу, дарує йому безліч невигаданих історій, які навряд чи могли б статися з ним у будь-якому іншому місці. Дуже часто в інтернет-щоденнику Гришковця зустрічаються теплі спогади про Тбілісі: «Тбилиси – прекрасный город! Он входит для меня в чувственное географическое пространство Родины» [65, с. 42].

Гостинне грузинське місто відповідає письменнику взаємністю. Гришковець акцентує увагу на пошані й повазі, які надають там гостям і людям мистецтва. Ця неповторна атмосфера толерантності обмежується простором міста, за межами якого, на думку письменника, весь грузинський шарм поступово сходить нанівець. Образ автора передає емоційне відчуття міста:

«Тбилиси ещё прекрасен тем, что в этом городе люди искусства на особом счету. Как приятно быть писателем или артистом в Тбилиси!» [65, с. 43].

Автор-розповідач ділиться з читачем тими позитивними емоціями, які він відчув під час трагічної зустрічі з давнім другом – грузином, товаришем по службі на флоті: «После второго спектакля ко мне на сцену Хабаровского музыкального театра вышел из зала Джамал Беридзе, с которым мы вместе служили, про которого я написал в книге «Планка» и которого разыскивал двадцать лет. <…> Как же мы с ним выпили водки!!! Когда мы расстались, я сидел в баре и рыдал, рыдал от пьяного изумления и неспособности справиться с навалившимися на меня ощущениями прожитых лет, остро нахлынувшей юности, дружбы, чего-то непроходящего и на самом деле давно ушедшего» [65, с. 272].

Любов до Грузії у свідомості автора посилюється відносинами з друзями, яких він набув за роки гастрольного життя. Знайомством з Вахтангом Кікакбідзе Гришковець пишається особливо: зустріч із кумиром дитинства справила незабутнє враження на письменника. Для нього це – як доторкнутися до чогось божественного, як здійснення заповітної мрії, після якої вже немає про що мріяти, оскільки все потрібне вже відбулося. Це особливо щемне почуття передається читачеві втіленим у тексті автором: «Я много знаю крупных, больших и даже великих артистов. Но Кикабидзе входит в очень ограниченно число любимейших. К тому же он из детства. И вот мы поехали к нему <…>. Дома у него красиво, очень по-грузински и вневременно, много фотографий и картин. Он отлично выглядит, в прекрасном расположении духа. Он много рассказывал про свое детство времен войны, про маму, про родственников. Сам внимательно слушал мои рассказы. Смеялся. Читал отрывки из своей книги. Мы сфотографировались» [65, с. 301].

Гришковець описує у своєму інтернет-щоденнику ще одну історію, яка демонструє найкращі традиції грузинського колориту. Письменник подає матеріал, що спочатку видається серйозним, трохи іронічним, бо до всього, що відбувається в Тбілісі, він намагається ставитися з посмішкою. Присутність

автора в тексті видає наявність автобіографічних моментів, імен, оцінних елементів: «Есть у меня старинный друг и коллега, прекрасный грузинский актёр Гиоргий Накашидзе…» [65, с. 308]. Після операції з виправлення носової перетинки до нього додому прийшла невелика компанія друзів, і Георгій розіграв для них красиву трагічну театральну мізансцену, яку змінило традиційне грузинське застілля, – усе це нагадало Є. Гришковцю сцену з фільму «Не горюй», де головний герой за життя влаштував собі поминки: «…в разгар лета, когда театры не работают и большинство актеров в отпусках, главным театральным событием Тбилиси стал нос моего друга…» [65, с. 308].

Примітно, що в післямові до інтернет-щоденника «Год жжизни» Гришковець також згадує Грузію. Але це вже не прославляння, а думки людини, яка заплуталася в тому, що відбувається, і відчайдушно намагається знайти правду. Образ автора постає перед читачем в стані розгубленості, і це разюче відрізняється від усього, що було написано в самій книзі: «Когда я писал тот самый текст, которым завершается книга, я ещё не знал, что совсем скоро грузинские войска будут обстреливать город Цхинвали и случится короткая, но страшная и непонятная война. Я тогда не знал, что день за днём буду писать в своём Живом Журнале слова, в которых будет отчаянная попытка разобраться в том, что происходит, и не менее отчаянная попытка успокоить своих читателей и как-то по возможности сдержанно ответить на огромное количество злобы и лжи» [65, с. 333].

Отже, героями творів Гришковця стають люди певного типажу: представники середнього класу, цілеспрямовані, які досягли певних висот у житті; вони постають перед читачем у критичний момент своєї біографії – життєво важливого вибору, схильні до самоаналізу, до душевних шукань, вони не люблять змін, трохи боязливі й егоцентричні. Наділяючи своїх героїв подібним набором особистісних характеристик, автор стає пізнаваний в їх образах. Своєрідною є й мова героїв: використання обсценної лексики як спосіб демонстрації підвищеного емоційного стану героя, велика кількість роздумів,

діалогів зі своєю свідомістю, спогадів – усе це зустрічається в аналізованих творах.

Реалізація образу автора з позиції рефлексії в повісті «Річки» і книзі «Год жжизни» розкриває індивідуально-авторську специфіку подачі матеріалу, що ґрунтується на емоційно-оцінній рецепції з подальшим самоаналізом і створенням суб'єктивної реальності контексту, спрямованого на двосторонню комунікацію автор-читач.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

Повість «Реки» має автобіографічну основу. Це послідовно викладена історія життя Є. Гришковця – з дитячих років і до служби в армії, акцент в якій зроблений на найбільш яскравих спогадах з життя письменника. Тут немає вигаданих персонажів, придуманих історій або фактів, що можна було б вважати недостовірними. Історія викладається не день за днем, як у щоденнику, а від однієї незабутньої події до іншої, емоційний складник яких характеризує психологічний стан автора. У повісті «Реки» дистанцію між образом автора і біографічним автором письменник навмисно підкреслює у передмові до твору. Є. Гришковець просить не ототожнювати головного героя з самим собою, проте в повісті розкриваються окремі важливі аспекти особистості самого письменника, відображені в образі автора. На відміну від «Года жжизни», центром орієнтації для читача у «фіктивному світі» цього художнього твору є свідомість героя (читач бачить «фіктивний світ» його очима), отже перед нами акторіальний тип розповіді (за Ф. К. Штанцелем). Категорія «герой-розповідач» (відповідно до класифікації В. Шміда), де розповідач виступає в ролі суб'єкта оповіді і є головним героєм, є найбільш придатною для визначення представленої у творі суб'єктної форми авторської свідомості. Внутрішній дискурс актора (героя) передається його численними монологами, спогадами, ліричними відступами-рефлексіями. У цих рефлексіях героя виявляє себе і автор: «уклинюючись» у роздуми героя, він дає свою оцінку подіям за

допомогою ремарок, вигуків, риторичних запитань. Переважання розповіді над показом в автобіографічній і щоденниковій прозі Є. Гришковця визначає превалювання суб'єктних форм вираження авторської свідомості над позасуб'єктними.

Простеживши історію розвитку жанру щоденника від канонічного літературного жанру до сучасної інтернет-реалії, ми дійшли висновку, що сучасні онлайн-блоги стали більш публічними порівняно зі своїми попередниками, а їх автор має можливість отримати «зворотний зв'язок» відразу ж після моменту опублікування тексту на своїй сторінці за допомогою коментарів від підписників його щоденника. Розповідь у книзі «Год жжизни» ведеться від першої особи, інакше кажучи, ми виявляємо тут виділений Ф. К. Штанцелем аукторіальний тип оповіді, оскільки центром орієнтації для читача у «фіктивному світі» художнього твору є судження, оцінки й зауваження розповідача. Відповідно до класифікації В. Шміда суб'єктної формою вираження авторської свідомості є автор-розповідач, де розповідач виступає в ролі об'єкта й суб'єкта оповіді і бере на себе функцію головного героя. В оповіданні превалює вживання «я»-маркера, день за днем викладаються справжні події, що відбулися в житті автора, він ділиться з читачами своїми переживаннями, враженнями, думками з приводу тих чи тих моментів, тобто в книзі «Год жжизни» відбувається майже повне ототожнення особистості письменника з образом автора.

Утілення образу автора в автобіографічній і щоденниковій прозі Є. Гришковця ми розглядаємо через взаємозв'язок реальності, у площині якої протікає людське існування, і пережитого досвіду, результати якого впливають на сприйняття цієї реальності. В аналізованих нами творах наявний послідовний виклад епізодів життя героя в часі й просторі, суб'єктивно забарвлений і супроводжуваний авторською оцінкою. Дитинство, юність і зрілість – ці часові періоди акцентуються в повісті «Реки» за допомогою подій, притаманних певному періоду; основним просторовим маркером виступає Сибір – край, де народився і виріс Гришковець. У хронотопному аспекті книга

«Год жжизни» має встановлені часові межі й описує невеликий відрізок життя автора – один рік, хоча в розповідь часто вклинюються спогади героя, пов'язані з різними топосами – Сибір, Калінінград, поїздки за кордон і в пострадянські країни.

Багато уваги в автобіографічній і щоденниковій прозі Є. Гришковця приділено зображенню процесу становлення особистості героя. Особливості душевної організації героя автор передає через його ставлення до природи, дозвілля, сім'ї – до всього того, що є важливим і для самого автора. Сприйняття предметного світу і навколишнього середовища подається крізь призму свідомості головного героя, проявляючи, таким чином, головні риси його характеру – схильність до самоаналізу, рефлексії. Герої творів Є. Гришковця нерішучі, невпевнені в собі, але чисті душею. У книзі «Год жжизни» рефлексія виступає вже не тільки як форма вираження авторської свідомості, а й як форма вираження авторської позиції – автор відкрито висловлює в тексті свої думки, розмірковує на цікаві для нього теми. Авторська позиція, його ставлення до описуваних подій, проявляється у творі і в плані модальності, що реалізується на граматичному (використання «я»- і «ми»-маркерів) і лексичному (часте вживання оцінних слів, визначень) рівнях.

У творах Є. Гришковця наявний внутрішній діалогізм (діалог автора і героя, героя із самим собою, представлений за допомогою риторичних запитань і вигуків у тексті) і зовнішній діалогізм (автор намагається відповідати на запитання читачів або звертає свої питання і прохання до них). Діалогізм на рівні оповіді проявляється також у використанні письменником прийомів паратекстуальності, у сюжетно-композиційній організації творів. Символічність обраних письменником назв, наявність посвяти в обох творах скорочує дистанцію між самим письменником і образом автора. Автобіографічна і щоденникова проза Є. Гришковця характеризується однострижневою, персональної системою образів, у якій усі сюжетні лінії нерозривно пов'язані з головним героєм. Діалог між автором і героєм має емоційний характер і реалізується в оповіданні в спогадах, сновидіннях і мріях-фантазіях героя, що

переносять його в різні куточки світу – Росія, близьке і далеке зарубіжжя і навіть космос. Герої Є. Гришковця не тотожні його особистості, однак вони представляються певним alter-ego письменника. Разом зі своїми героями автор ще раз переживає епізоди з власного життя, маючи можливість вибрати іншу модель поведінки і потім за допомогою ремарок, оцінних слів висловити свій вердикт, визначитися з позицією і життєвими орієнтирами.

ВИСНОВКИ

Постмодернізм як літературний напрям справив значний вплив на зміну усталених канонів російської літератури XX століття. Як продукт постіндустріальної епохи західного світу, він сформувався на основі постфрейдистських літературно-філософських концепцій і постструктуралістських теорій. Герой постмодерністського твору перебуває в стані постійного діалогу – як внутрішнього, так і зовнішнього, оточений хаотичними образами і випадкової низкою подій. Акцент з персонажа зміщується на висвітлення процесу, подій, що характеризуються інтертекстуальністю, переривчастою формою і незавершеністю. Постмодерністська література підміняє наявну реальність символічним ігровим простором, де головним є не результат, а сам процес, у якому безпосередньо взаємодіють автор, герой і читач.

Літературна кар'єра Євгена Гришковця розвинулася досить стрімко, його творчість стала одним зі значних явищ сучасної літератури. За короткий період він пройшов шлях від провінційного актора і драматурга до визнаного й популярного прозаїка, твори якого впливають на літературні смаки сучасного суспільства. Сьогодні на його творчому рахунку різножанровий арсенал: п'єси, романи, повісті, есе, збірки оповідань і книги, що ґрунтуються на інтернет-щоденниках. Стиль художнього письма Гришковця відрізняється від «класики» постмодернізму насамперед інтересом до героя, його внутрішніх переживань і душевних пошуків. Сам письменник неодноразово заявляв, що не відносить себе до жодного літературного напряму, оскільки для нього не важливе дотримання будь-яких літературних канонів. Для автора має значення самий процес написання твору, а також думки, якими він хоче поділитися з читачем.

Євген Гришковець є представником когорти мідл-літераторів, більшу частину читацької аудиторії яких складають представники середнього класу. Літературні критики у своїх відгуках не завжди були прихильні до його творів, через те що бачили в ньому перш за все актора, який, на їхню думку, не завжди

вправно намагався перенести свій театральний монолог у площину літературного твору, замінюючи сценічні паузи кількістю пунктуаційних знаків у тексті. У зв’язку з численними паралелями, що проводяться між його сценічним утіленням і літературною діяльністю, сформувалося критичне ставлення до Гришковця-письменника на користь Гришковця-актора і драматурга. Однак у пізніших творах письменника ситуація кардинально змінилася: монологічність драматичних творів, що не сприймається як форма літературної прози на початку його письменницької кар'єри, переросла в постмодерністський діалогізм, до якого залучено три сторони літературного процесу – автор, герой і читач.

На матеріалі проаналізованих творів виявлені способи інтерпретації авторської присутності в текстах Є. Гришковця. Розглянуто поняття «образ автора» як літературного ядра, навколо якого організовується текст, ураховані думки авторитетних зарубіжних, російських та українських учених-літературознавців і погляди сучасних критиків. Як створюваний елемент, будь-який художній текст апріорі містить авторське начало в певному вираженні. Авторська присутність може читатися між рядків (імпліцитно) або передаватися в тексті прямою мовою, «я -маркером, присвійними конструкціями (експліцитно). Суб'єктні форми вираження авторської свідомості потрактовуються в працях теоретиків літератури дуже неоднозначно. Ми дійшли висновку, що доцільно виділити в прозі Гришковця кілька таких форм, спираючись на класифікацію В. Шміда, який інтерпретує авторську присутність у тексті за такими категоріями: «автор-розповідач» (або об'єктивний оповідач), «герой-розповідач»,«розповідач, який не є героєм» і «біографічний автор». Для аналізу типу оповіді ми використовували класифікацію Ф. Штанцеля, який виділяє дві оповідні типології – акторіальний («я»-розповідь) і аукторіальний (розповідь від третьої особи) типи оповіді. Для аналізу позасуб'єктних форм вираження авторської свідомості у творах Є. Гришковця (система образів, хронотоп, сюжетно-композиційна організація твору, мовні та психоемоційні складники образу головного героя) була

застосована класифікація Б.О. Кормана. Названі класифікації дозволяють робити найбільш адекватні висновки про способи втілення авторської свідомості в прозових творах письменника.

Прозу Є. Гришковця 2004-2008 років ми ділимо на дві групи. До першої ми віднесли романи «Асфальт» і «Рубашка» як твори, у яких превалює авторський діалогізм, а дистанція між реальним автором, оповідачем і героєм є досить відчутною. Другу групу утворили повість «Реки» і перша книга письменника, заснована на інтернет-щоденнику, – «Год жжизни». У цих творах рельєфно виражене «я» автора – його «alter ego», а дистанція між автором біографічним і героєм-розповідачем як суб'єктною формою авторської свідомості мінімальна. Цінність названих творів визначається тим, що всі вони певною мірою базуються на реальних подіях, що відбулися з самим автором або з кимось з його оточення. Саме пережитий досвід, емоційно-моральний стан людини, яка перебуває у вирі подій, сповідальність, а не художній вимисел на догоду актуальним літературним смакам і вподобанням публіки, є відмінними рисами його творів, що виокремлюють його творчий потенціал серед інших майстрів слова сучасності.

Аналіз вибраних творів письменника дає підстави, всупереч деклараціям самого Є. Гришковця, виділити низку постмодерністських особливостей його прози, а саме: використання драматургічних прийомів у літературних творах; акцент на суб'єктній організації тексту; його незавершеність (відкритий фінал); ремінісцентність, цитатність, асоціативність; акцент на деталях (реаліях повсякденного життя), іронія в описі повсякденності; значна кількість внутрішніх і зовнішніх діалогів; колажність; хаотичність, безладність розповіді; порушення просторово-часового континууму; експресивність (риторичні запитання, вигуки, ремарки і наявність нецензурної лексики); активне використання паратексту (назва, посвята, передмова, післямова, примітки) для ведення діалогу автора з читачем.

Слід зазначити, що домінантою авторської манери подачі художнього матеріалу є її емоційно-психологічний складник викладеного тексту. Авторське

світосприйняття Є. Гришковця відображене в проблематиці його творів: пошук себе в професії, свого місця в соціумі відіграє в них значну роль, а контакт із внутрішнім світом індивіда здійснюється за допомогою діалогу. Діалогізм твору повністю залежить від індивідуально-авторського задуму і допомагає здійсненню як внутрішньотекстової комунікації (внутрішній діалог, що характеризує взаємодію героя із самим собою і автора з героєм), так і зовнішньої комунікації автора з читачем, що виразно простежується в аналізованій прозі письменника. Реалізація діалогізму в романах Є. Гришковця «Рубашка» і «Асфальт» здійснюється через систему внутрішнього і зовнішнього діалогу. Авторська позиція спрямована на перегляд традиційної рефлексії діалогу в художньому тексті через індивідуально-авторське розуміння дійсності. Образи головних героїв романів «Рубашка» і «Асфальт» не ототожнюються з особистістю самого автора. Гришковець провокує читача на рефлексію в межах зовнішнього діалогу, абстрагуючись таким чином від головного героя.

Дослідження суб'єктних форм авторської свідомості на матеріалі інтернет-щоденника «Год жжизни» і автобіографічної повісті «Реки» виявило, що для творчої манери Гришковця характерною є тенденція до мінімізації дистанції між образом автора й особистістю письменника («Реки»), яка зумовлює практично повну тотожність між ними («Год жжизни»). Авторське начало в оповіданні виражається від першої особи, у називанні географічних місць, дат, імен, цитат, пов'язаних з біографією автора, в оцінних елементах, вигуках, особовими займенниками, уточненнями, риторичними конструкціями, а також у прийомах паратекстуальності. Таким чином, особистість автора в названих творах самоідентифікується через комунікативну рефлексію за допомогою індивідуально-авторської специфіки її втілення в тексті. Художній світ письменника постає перед читачем у вигляді складної філософсько-етичної системи, у якій центральне місце належить людині, що прагне розібратися в собі і знайти своє місце в мінливому світі.

Реалізація просторово-часового континууму в прозі письменника – це співвідношення реального і умовного конфлікту життєво-психологічних інтересів. В автобіографічних творах Є. Гришковця виразно проступає минуле й сьогодення героя через життєвий шлях самого автора, що дозволяє говорити про спробу автора оцінити своє минуле і сьогодення через літературний образ.

Таким чином, проведене нами дослідження дає можливість стверджувати, що категорії «автор-оповідач», «автор-розповідач» і «герой-розповідач» є домінантними для інтерпретації авторської присутності в аналізованої прозі Є. Гришковця.

Є. Гришковець не просто один з яскравих представників постмодерністської течії в сучасній російській літературі, він творець літературного феномену з однойменною назвою «Гришковець». Біографічність творів, тісний їхній зв'язок з особистістю автора роблять його творчість оригінальною і залежною від особистості автора: ніхто, крім самого Гришковця, не може грати його п'єси; аналіз і сприйняття його прози неможливі без зіставлення описуваних подій з реальними фактами біографії автора. Створюючи дистанцію у творах між собою реальним і формою авторської свідомості за допомогою технік паратекстуальності і в самій оповіді (у характерах героїв, їхньому мовленні, одязі, ставленні до дійсності), Є. Гришковець, однак, цю дистанцію мінімізує, формуючи сюжетну канву з подій власного життя.

Загалом в автобіографічній і щоденниковій прозі Є. Гришковця позасуб'єктні форми вираження авторської свідомості поступаються суб'єктним формам за своєю значущістю. Також простежується тенденція до скорочення дистанції між формами авторської свідомості і реальним автором: автор-оповідач у романі «Асфальт», дві форми авторської свідомості в романі «Рубашка» (оповідач і герой-розповідач), плавний перехід до героя-розповідача в повісті «Реки », а пізніше Гришковець публікує свій інтернет-щоденник «Год жжизни», не приховуючи прямого зв'язку образу головного героя із собою (автор-розповідач). З кожним твором авторська сповідь стає більш очевидною й

відвертою, про що свідчить публікація протягом 2011-2013 років ще кількох інтернет-щоденників – «151 эпизод ЖЖизни», «От жжизни к жизни» і «Почти рукописная жизнь».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашева М. С чего начинается родина. Рецензия на книгу (Евгений Гришковец. Реки). Знамя. 2006. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2006/4/ aba22.html.

2. Адамова Е. Рецензия на книгу «Год жжизни» (Евгений Гришковец). URL: http://liveknigaru.livejournal.com/tag/евгений%20гришковец.

3. Алейник Р. М. Образ человека во французской постмодернистской литературе. Спектр антропологических учений. М.: ИФ РАН, 2006. 214 с.

4. Андерсен А. Реки. Евгений Гришковец. URL: http://newslab.ru/article/ 203069.

5. Андреев А. Л. Место искусства в познании мира. М.: Полииздат, 1980. 255 с.

6. Атарова К. Н., Лесскис Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица. Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т.35. №4. С. 343-355.

7. *Бабаева А.* Гришковец Евгений: всё гениальное – просто. URL: http://www.nashfilm.ru/teatrstars/27.html.

8. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста: практикум. М.: Академ. проект, 2003. 400 с.

9. Бабенко Н. Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической нормы: автореф. дисс. док. филол. наук: 10.02.01. Калининград: СПб., 2008. 21 с.

10. Баліна К. Постмодерністський дискурс Юрія Артуховича. Українська література в ЗОШ. 2007. № 11. С. 14 – 18.

11. Барський Р. Постмодерність. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.

12. Барт Р. Драма, поэма, роман. Французская семиотика: от

структурализма к постмодернизму. М.: Прогресс, 2000. С. 312-334.

13. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ад Марингем Пресс, 2014. 224 с.

14. Барт Р. Смерть автора. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 237–240.

15. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. М.: Азбука, 2000. 334 с.

16. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 523 с.

17. Бахтин М. М. Заметки. 1961 год. Собр. соч. в 7 т. Т. 5. М.: ИМЛИ, 1996. 351 с.

18. Бахтин М. М. К философии поступка. Работы 1920-х годов. Киев: «Next», 1994. 384 с.

19. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. М.: Художественная литература, 1963. 167 с.

20. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. М.: Художественная литература, 1975. 514 с.

21. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.

22. Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. СПб., 1840. Ч. 1–2. Белинский В. Г. М. Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л.: ОГИЗ, 1941. С. 28–123.

23. Белянин В. П. Психолингвистический анализ текста в целях идентификации личности. Актуальное состояние и перспективы развития судебной психологии в Российской Федерации: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2010. С. 67–73.

24. Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции. М.: Тип. тов-ва «Общественная польза», 1998. 400 с.

25. Богомолов Н.А. 2002: Автор и герой в литературе рубежа тысячелетий. Филологические науки, 2002. №3 С. 3–8.

26. Болотнова Н. С. Образ автора. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 253–255.

27. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. М.: Флинта, 2009. 520 с.

28. Болотян И. М. Гришковец: автор, феномен, синдром. «Литературная Россия». 20.10.2006. №42. URL: http://www.litrossia.ru/article.php?article=829.

29. Болотян И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2008. 21 с.

30. Большакова А. Образ автора. Литературная учеба. М., 2001. № 5. С. 170-175.

31. Большакова А. Теории автора в современном литературоведении. Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5. С. 15–24.

32. Бонецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория. Контекст. М.: Наука, 1986. 296 с.

33. Бонецкая Н. К. Проблемы методологии анализа образа автора. Методология анализа литературного произведения. М.: Наука, 1988. С. 65–85.

34. Бочаров С. Г. Характер и обстоятельства. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. М.: Наука, 1962. С. 312–321.

35. Брагина Н. Г. Имплицитная информация и стереотипы дискурса. Имплицитность в языке и речи. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 43–57.

36. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс: учебник. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. 416 с.

37. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. 320 с.

38. Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. 464 с.

39. Бутакова Л.О. Авторское сознание как базовая категория текста: Когнитивный аспект: дис. док. филол. наук. Омск., 2001. 459 с.

40. Вайман С. Драматический диалог. М.: Едиториал УРСС, 2003. 208 с.

41. Валгина Н. С. Теория текста: учеб. пособ. М.: Логос, 2003. 280 с.

42. Валуева Н. Н. «Миддл-литература» как составляющая современного литературного процесса. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2012. Вип. 1(1). С. 28-34.

43. Вафина А. Х. Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе Андрея Белого: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01. Казанский федеральный ун-т. Казань, 2011. 20 с.

44. Вербицкая Г. Я. Отечественная драматургия 70-90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики: автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2008. 21 с.

45. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.

46. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1970. 240 с.

47. Виноградов В.В. Проблема автора в художественной литературе. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1970. 240 с.

48. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М.: ГИХЛ, 1961. 616 с.

49. Власенко Т. Л. Литература как форма авторского сознания. М.: Наука, 1995. 223 с.

50. Воропай Т. В. В поисках себя. Идентичность и дискурс. Харьков: ХГПУ, 1999. 418 с.

51. Габдуллина В. И. Авторский дискурс Ф.М. Достоевского: проблемы изучения: учебное пособие. Барнаул: АлтГПА, 2010. 138 с.

52. Галич О. Теорія літератури. К.: Либідь, 2001. 488 с.

53. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.140 с.

54. Гальперин И. Р. Членимость текста. Сборник науч. трудов МГПИЯ им. М. Тореза. Вып. 125. М., 1978. С. 26-36.

55. Генис А. Вавилонская башня (Искусство настоящего времени). Иностранная литература. М., 1996. №9. С. 97-126.

56. Гёльц К. Теории автора в восточноевропейской филологии XX в. Narratorium. М.: РГГУ, 2014. №1 (7). URL: http://narratorium.rggu.ru/article. html?id=2633111.

57. Гидденс Э. Постмодерн. Философия истории. 1994. № 6. С. 340-348.

58. Гилберт К. Э. История эстетики. М.: Искусство, 2000. 764 с.

59. Гірняк М. О. Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.06. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2006. 20 с.

60. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя. Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича. Львів: Літопис, 2008. 286 с.

61. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 1991. 169 с.

62. Горошко Е. И. Интернет-коммуникация: проблема жанра. Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе. Межвуз. сб. науч. тр., 2006. Вып. 4. С. 165-175.

63. Гостев А. А. Образная сфера человека. М.: Аллел, 1992. 64 с.

64. Гришковец Е. Асфальт: роман. М.: Махаон, 2008. 570 с.

65. Гришковец Е. Год жжизни. М.: АСТ, Астрель, 2008. 336 с.

66. Гришковец Е. Дневник Евгения Гришковца. URL: http://e-grishkovets.livejournal.com.

67. Гришковец Е. Названия у меня нету. «Коммерсант». 29 марта 2000 года. URL: http://www.smotr.ru/pressa/grishko02.htm?01.

68. Гришковец Е. Реки. М.: Махаон, 2009. 192 с.

69. Гришковец Е. Рубашка: роман. М.: Время, 2004. 280 с.

70. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М.: Флинта: Наука, 2006. 368 с.

71. Гундорова Т. Ностальгія та реванш. Український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності. Кур'єр Кривбасу. 2001. №144. С. 165-172.

72. Гусев В. А. Формы выражения субъективного авторского начала в рассказах В. М. Гаршина, В. Г. Короленко, А. П. Чехова. Гусев Система повествовательных жанров русской литературы конца XIX века: учеб. пособ. по спецкурсу. Днепропетровск: ДГУ, 1982. 96 с.

73. Давидова-Біла Г. В. Образ автора в ліриці І. Я. Франка: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Львів: ЛНУ ім. І. Франка 1999. 20 с.

74. Давыдова Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы. М.: Логос, 2003. 229 с.

75. Денисова Т. На рубежі епох (постмодернізм, мультикультуризм другої половини XX століття). Зарубіжна література. 1998. № 29-32. С. 66-67.

76. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири. 1995. № 2. С. 18-28.

77. Деррида Ж. О грамматологии. [Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой]. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.

78. Деррида Ж. Письмо и различие. [Пер. с фр. под ред. В. Лапицкого]. СПб.: Академический проект, 2000. 430 с.

79. Диалоги с Валерием Выжутовичем. Рассказ от первого лица. Российская газета – Неделя. URL: http://www.rg.ru/2011/06/16/grishkovec.html.

80. Добролюбов Н. А. Забытые люди. Воспоминания и исследования о творчестве Ф.М. Достоевского. Книга вторая. М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. С. 506-580

81. Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? Литературная критика: в 2 т. Т. 2. Ленинград, 1984. С. 179-227.

82. Драгомирецкая Н. Автор и герой в русской литературе XIX-XX веков. М.: Наука, 1991. 382 с.

83. Дьячук М. В. Категория другого как пространственно-временной принцип построения героя в драматургии Е. Гришковца. Вестник Иркутского

государственного лингвистического университета. 2008. №4. С. 154-159.

84. Еко У. Поміж автором і текстом. Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. Львів: Літопис, 2002. С. 564-578.

85. Елистратов В. Между “!!!!!!!!!” и стариком Хэмом (Евгений Гришковец. Рубашка). Знамя. 2005. №2 URL: http://magazines.russ.ru/znamia/ 2005/2/eli19.html

86. Ермаков И. Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М.: НЛО, 1999. 512 с.

87. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. М.: Наука, 2000. 218 с.

88. Ефросинин С. Актуальное одиночество Евгения Гришковца. Новый мир. 2006. № 11. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/11/ef12.html.

89. Женетт Ж. Фигуры: том 1-2 URL: http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-l.pdf

90. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1978. 407 с.

91. Жлуктенко Н. Ю. Психологический роман ХХ века. К.: Высшая школа, 1988. 160 с.

92. Журчева О. В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме ХХ века: Монография. Самара: Издательство СГПУ, 2007. 418 с.

93. Журчева О. В. Образ времени в драматургии М. Горького. «Максим Горький и ХХ век». Горьковские чтения 1997: Материалы международной конференции. Нижний Новгород, 1998. С. 45-73.

94. Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме ХХ века: дис. Док. филол. наук. Самара, 2009. 485 с.

95. Заславский Г. С. На полпути между жизнью и сценой. Октябрь. 2004. №7. URL: http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zasl10.html.

96. Заславский Г. С. С Гришковцом на дружеской ноге. Независимая газета. 2001. URL: http://www.ng.ru/culture/2001-05-31/7_friendship.html.

97. Засурский Я. Н. Литература XX века. М.: МГУ, 1984. 504 с.

98. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. Харьков: Фолио, 2000. 259 с.

99. Затонский Д. Постмодернизм: гипотезы возникновения. Иностранная литература. 1996. № 2. С. 167-193.

100. Зинченко В. Г. Автор – субъект сознания в системе «литература». Проблема автора в художественной литературе: Тезисы докладов. Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 1990. С. 9-11.

101. Зинченко В. Г. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. М.: Флинта: Наука, 2001. 280 с.

102. Иванова Н. Евгений Гришковец. Роман «Асфальт». URL: http://www.timeout.ru/books/event/114253/.

103. Ігнатенко М. Жити мертвим для мертвих? (Постмодерн). Слово і час. 1997. № 8. С. 6-13.

104. Ильин И. П. История искусства и эстетика. М.: Искусство, 1983. 288 с.

105. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 312 с.

106. Кадубина М. К. Биографический автор в системе категорий авторства М. М. Бахтина: к 115-летию со дня рождения М. М. Бахтина. Русский язык, литература, культура в школе и вузе. 2010. № 6. С. 6-10.

107. Карпов И. П. Словарь авторологических терминов: Пособие по курсу «Теория лит-ры. Поэтика». Йошкар-Ола: МарГПИ, 2003. 64 с.

108. Катаев Ф. А. Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01. Пермь, 2012. 21 с.

109. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта, 2014. 402 с.

110. Киричёк И. А. Диалогизм как категория хронотопа в романе Евгения Гришковца «Рубашка». Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2014. № 9. С. 60-63.

111. Киричёк И. А. Танатологический мотив как элемент авторского диалогизма в романе Е. Гришковца «Асфальт». Вісник Луганського національного університету імені Т. Шевченка. Філологічні науки. 2014. № 1(284). Ч. 1. С. 140-146.

112. Клочек Г. Д. Художнє мислення письменника як формотворчий чинник. Наукові записки КДПУ імені Володимира Винниченка. Кіровоград: Вид-во КДПУ імені В. Винниченка, 2005. Випуск 61. С. 3-18.

113. Коваль А. П., Конторчук Г. К. Композиційна роль образу автора у публіцистиці. Особливості мови і стилю засобів масової інформації. К.: Вища школа, 1983. С. 36-50.

114. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика: монографія. НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. 2-е вид. Луцьк: Твердиня, 2014. 274 с.

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

116. Козловский П. Культура постмодерна. М.: Республика, 1997. 240 с.

117. Колосов Р. В. Театр одного актера в России последней четверти XX – начала XXI века: автореф. дисс. канд. Искусствоведения: 17.00.09 . СПб., 2010. 22 с.

118. Колшанский Г. В. К вопросу о содержании языковой категории модальности. Вопросы языкознания. 1961. № 1. С. 94-99.

119. Колядина А. Дневник как литературный жанр. Газета «Литература». Издательский дом «Первое сентября», 1-15.10.2006. №19 (610).

120. Колядич Т. Русская проза конца XX века. М.: Издательский центр «Академия», 2005. 424 с.

121. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 1992. 236 с.

122. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 112 с.

123. Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведе-ния: Учеб. пособие. Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 1977. 72 с.

124. Корман Б. О. Экспериментальный словарь литературоведческих терминов. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. 68 с.

125. Краузе М. Гришковец в Берлине. URL: http://www.izum.de/?c=2&cid=7&act=show&i=349.

126. Крижевский А., Проскуровский Д. «Я устал изображать». URL: http://www.gazeta.ru/culture/2012/12/12/a_4888741.shtml.

127. Кристева Ю. Бахтин. Слово, диалог и роман. Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. 1995. № 1. С. 100-123.

128. Кручевская Г. В. «Образ автора» как организующая категория в комплексных методиках исследования стиля художественного произведения: Методическая разработка по спецкурсу. Томск: Томский гос. ун-т, 1987. 35 с.

129. Кузнецов И. В., Максимова Н. В. Диалектика «чужого» и «своего» и типология коммуникативных стратегий «чужой речи». Дискурс. М.: РГПУ, 2005. №12/13. С. 131-141.

130. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие. 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1988. 192 с.

131. Левидов А. М. Автор образ – читатель. 2-е изд., Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. 350 с.

132. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів: Львівське відділення Ін-ту л-ри ім.Т. Шевченка НАН України, 1999. 160 с.

133. Лежен Ф. Когда кончается литература? Автобиографическая практика в России и во Франции / под ред. К. Вьолле, Е. Гречаной. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 261–275.

134. Лейдерман Н. Л. Маргиналы вечности, или Между «чернухой» и светом: (О драматургии). Урал. 1998. №10-12. С. 156-172.

135. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна [Перевод с французского: Н. А. Шматко]. СПб.: Издательство «АЛЕТЕЙЯ», 1998. 160 с.

136. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики: монография. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1997. 317 с.

137. Липовецкий М. Н Трагедия и мало ли что еще: Рецензия на книгу Л. Петрушевской «По дороге бога Эроса». Новый мир. 1994. С. 229-231.

138. Лотман Ю. М. Выход из лабиринта. М.: Книжная палата, 1989. 472 с.

139. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 129-132.

140. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1968. Вып. 209. С. 5-50.

141. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 417-430.

142. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство. 1970. 384 с.

143. Манн Ю. Автор и повествование. Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. № 1. Т. 50. С. 3–19.

144. Маркова И. В. Смена социокультурной парадигмы рубежа XIX – XX вв. в контексте постмодернизма. URL: http://www.iai.donetsk.ua/_u/iai/ dtp/CONF/9/articles/sec4/s4a2.html.

145. Маслова О. Роман о любви сегодня. Новый взгляд или вечное возвращение. Континент. 2007. № 13. URL: http://magazines.russ.ru:81/ continent/2007/133/ma14.html

146. Махлин В. Я и Другой: К истории диалогического принципа в философии XX в.. М.: Лабиринт, 1997. 252 с.

147. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Российский государственный гуманитарный университет. М., 1994. 136 с.

148. Мельник М. В. Блог как жанр интернет-коммуникации. Система і структура східнослов’янських мов: збірник наукових праць. Випуск 5. К.: Вид-

во: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2012. С. 216-223.

149. Мещеряков В. Н. К вопросу о модальности текста. Филологические науки. 2001. №4. С. 99-105.

150. Набок М. М. Образ автора в стильовій єдності художнього твору. Матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів, співробітників та студентів факультету іноземної філології та соціальних комунікацій. Суми, 18-23 квітня 2011 року. Ч. 1. Суми: Сумський державний університет, 2011. С 126-128.

151. Наумова О. С. Проблема автора в современной драматургии. Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Серия «Педагогика и психология», «Филология искусствоведение» . Самара: Изд-во Самарского научного центра РАН, 2008. №1. С. 267-274.

152. Наумова О. С. Проблема театрального синкретизма в творчестве Евгения Гришковца. Современная драматургия. 2008. №2. С. 207-208.

153. Наумова О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв.: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01. Самара, 2009. 21 с.

154. Немов Р. С. Психологический словарь. М.: Владос, 2007. 560 с.

155. Николаева Т. Н. Современное состояние и перспективы. Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8. М., 1978. С. 5-39.

156. Орлова Е. И. Образ автора в литературном произведении: учеб. пособ. М.: МГУ, 2008. 44 с.

157. Островська А. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації к. XIX – п. XX ст. (на матеріалі малої прози В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського). Дис. канд. філол. наук. Донецьк, 1999. 205 с.

158. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій) . Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23-24 жовтня 2003 р.. Studia Methodologica. Випуск 16. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 29-46.

159. Пахаренко В. Постмодерн. Сучасний український літературний процесс. Українська мова і література в школі: Науково- методичний журнал. 04/2002. № 4. С.59-64

160. Перлина Н. Диалог о диалоге: Бахтин-Виноградов (1924-1965). Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. СПб.: Изд-во «Але-тейя», 1995.С. 155-157.

161. Писарев Д.И. Борьба за жизнь. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 162.

162. Постмодерністська модель світу в українській і світовій інтерпретаціях / упоряд. Олександр Михед. К.: Спадщина, 2007. 224 с.

163. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.

164. Потреба Н. А. Просторові образи в літературному творі. (на матеріалі творів І.О. Буніна): автореф. дисс. канд. філол. наук: 10.01.06. Донецьк, 2007. 20 с.

165. Пращерук Н.В. 1999: Феноменология И. А. Бунина: авторское сознание и его пространственная структура: дис. док. филол. наук. Екатеринбург. 366 с.

166. Приходченко П.И. Формы выражения авторского сознания в романе М.А.Шолохова «Тихий Дон»: дис. канд. филол. наук: 10.01.01. Арзамас: АГПИ, 2008. 174 с.

167. Прозоров В. В. Автор. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М.: Высшая школа, Академия, 1999. 556 с.

168. Пруст М. По направлению к Свану. М.: Художественная литература, 1973. 464 с.

169. Радзиевская Т. В. Инструктивный потенциал комментария (художественные и мемуарные тексты). Принципы изучения художественного текста: тезисы 2-х Саратовских стилистических чтений, апрель 1992. Саратов: Саратовский гос. ун-т. им. Н.Г. Чернышевского, 1992. С. 48–49.

170. *Ратгауз* М. Евгений Гришковец. Рубашка. Критическая Масса. 2004.

№2. URL: http://magazines.russ.ru/km/2004/2/ra28.html.

171. Рахматуллин Р. Ю. Понятие образа. Грамота. М., 2012. № 12 (26). С. 167–170.

172. Решетников К. Художнику нельзя давать денег. URL: http://www.vz.ru/culture/2012/11/19/607873.print.html.

173. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерк о герменевтике. М.: Академический Проект , 2008. 695 с.

174. Роднянская И. Б. Автор. Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 9: А-Я. 970 с.

175. Розанов В. В. Максим Горький о самоубийствах. Легенда о Великом инквизиторе. URL: http://www.vehi.net/rozanov/legenda.html

176. Розенцвейг Ф. Об одном месте из диссертации М. Бубера (Примечания и перевод с нем. В. Л Махлина). Философские науки. М., 1995. № 1. С. 136-139.

177. Розенцвейг Ф. «Я и Другой» (истоки философии «диалога» XX в.). Прим. и пер. с нем. В. Л Махлина. СПб., 1995. С. 95–97.

178. Рубчак Б. Живописаний Шевченко («Журнал» як текст). Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. Т. 214. Нью-Йорк, 1991. С. 65–90.

179. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. 3-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2001. 608 с.

180. Руссова С. Постмодернізм у сучасній поезії, або Набоков – автор – «Трікстер». Слово і час. 2000. № 6. С. 17–23.

181. Рыклина В. Евгений Гришковец: «Благо мода на меня прошла». Русский Newsweek. 2005. № 47. С. 28-30.

182. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема худо-жественной деятельности. Воронеж: Логос-траст, 1994. 264 с.

183. Салтанова Н. Ю. Специфика рассуждения в художественном тексте: в сравнении с рассуждением в научном тексте: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2008. 21 с.

184. Салтымакова О. А. Авторское повествование в композиционно-

стилистическом аспекте. Художественный текст и языковая личность: Материалы III Всерос. науч. конф., посвященной 10-летию кафедры современного русского языка и стилистики Томского гос. пед. ун-та (29-30 октября 2003 г.) / Под ред. проф. Н. С. Болотновой. Томск: Томский гос. пед. ун-т, 2003. С. 133-136.

185. Саморукова И. В. Дискурс – художественное высказывание литературное произведение: Типология и структура эстетической деятельности. Самара: Самарский университет, 2002. 204 с.

186. Сахаров А. Д. Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе: Предисловие по просьбе редакции. Юность. М.: 1980. № 3. С. 2–3.

187. Селеменева М. В. Художественный мир Ю. В. Трифонова в контексте городской прозы второй половины XX века: автореф. дисс. док. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2009. 20 с.

188. Сенчин Р. Рассыпанная мозаика. Рассказ в прозе тридцатилетних. *Континент. 2006. № 130. URL*: http://magazines.russ.ru:81/continent/2006/130/se26.html.

189. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта: Наука, 2007. 608 с.

190. Смелянский А. В ожидании Годо. «Московские новости». 11-17 апреля 2000 года, № 14. URL: http://www.smotr.ru/pressa/grishko03.htm.

191. Смілянська В. «Святим огненним словом…». Тарас Шевченко: Поетика. К.: Дніпро, 1990. 290 с.

192. Смирнова Н. Теория автора как проблема. Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 367–392.

193. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / Науч. ред. и сост.: И.П.Ильин, Е.А. Цурганова. М.: Интрада ИНИОН, 1996. 302 с.

194. Солганик Г. Я. Автор как стилеобразующая категория публицистического текста. Вестн. Моск. ун-та.: Сер.10. Журналистика. 2001. №

3. С. 74–84.

195. Солтыс А. Интернет-дневники как социальное явление. URL: http://www.mobimag.ru/Articles/1915/nternetdnevniki_kak_socialnoe_yavlenie.htm.

196. Тамарченко, Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра . Известия РАН. Серия литературы и языка. 2001. Т.60. №6. С. 3–13.

197. Тарнашинська Л. Такі різні, такі цікаві...: Постмодернізм. Слово і час. К.: 1999. № 7. С. 22–24.

198. Терещенко В. Проблема автора в повістях Т.Г. Шевченка. дис. канд. філол. наук. Кривий Ріг, 1997. 213 с.

199. Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории: сборник [Пер. с англ.]. М.: Рольф, 2002. 592 с.

200. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высщ. учеб. заведений. 3-е изд. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.

201. Урицкий А. Человеческие приключения. Тройная рецензия. Дружба народов. 2005. №7 URL: http://magazines.russ.ru/druzhba/2005/7/uri16.html.

202. Усовская Э. А. Постмодернизм в культуре XX века: учеб. пособие для вузов. Минск, 2003. 189 с.

203. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб: Азбука, 2000. 352 с.

204. Фаустов А. А. К вопросу о концепции автора в работах М. М. Бахтина. Формы раскрытия авторского сознания (на материалах зарубежной литературы). Воронеж, 1986. URL: http://www.philology.ru/ literature 1 /faustov-86.htm

205. Фидлер Л. Пересекайте границы, засыпайте рвы. Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993. С. 26-31.

206. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.

207. Флоренская Т. А. Диалог в практической психологии: Наука о душе. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС. 2001. 208 с.

208. Фуко М. Что такое автор? Воля к истине: по ту сторону знания, власти и

сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. 448 с.

209. Хайдеггер М. Искусство и пространство. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. С. 95–102.

210. Хайдеггер М. Исток художественного творения. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 264-312.

211. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.

212. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.

213. Циплаков Г. Битва за гору Миддл. Знамя. 2006. № 8. URL: http:// magazines .russ.ru/znamia/2006/8/cy11.html.

214. Черняк М. А. Миддл-литература в контексте современного литературного процесса: Массовая литература XX века. Учебное пособие. М.: Флинта, 2007. С. 170-186.

215. Чупринин С. Звоном щита. Знамя. 2004. №11. URL: http://magazines .russ.ru/znamia/2004/11/chu13.html.

216. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007. 768 с.

217. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М.: НЛО, 2000. 576 с.

218. Шаповал С. Русский путешественник. Независимая газета. 1 марта 2000 года. URL: http://www.smotr.ru/pressa/grishko01.htm.

219. Шевелев И. Театр и жизнь русского путешественника.URL: http:// www.smotr.ru/pressa/inter/gr.htm.

220. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

221. Щирова И. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: учеб. пособ. СПб.: ООО «Книжный дом», 2007. 472 с.

222. Щукина К. Речевой образ города и горожанина (на материале малой прозы А. Кабакова и Е. Гришковца). Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. Волгоград, 2007. С. 369–374.

223. Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа,

2005. 495 с.

224. Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. 376 с.

225. Booth W. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 2010. 572 p.

226. Burke S. The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993. 199 p.

227. Ebner F. Das Wort und die geistige Realitäten. Gesammeilte Werke: Bd 1. Wien, 1952. 261 s.

228. Genette G. Paratext. Thresholds of interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.

229. Hassan I. The Culture of Postmodernism. Theory, Culture & Society. 1985. Vol. 2. №3. P. 119–131

230. Stanzel F. K. Theorie des Erzählens. Göttingen, 1979. 231 s.