

ПРОСПЕКТИВНІСТЬ ФІНАЛІЗАЦІЇ У РОМАНІ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ІНТЕРНАТ»

Фелікс ШТЕЙНБУК

Університет Коменського у Братиславі, Словаччина
E-mail: feliks.shteinbuk@uniba.sk

PROSPECTIVITY OF FINALIZATION IN SERHIY ZHADAN'S NOVEL *THE ORPHANAGE*
Feliks SHTEINBUK

Comenius University in Bratislava, Slovakia
E-mail: feliks.shteinbuk@uniba.sk

ABSTRACT: The article is devoted to Serhiy Zhadan's novel *The Orphanage*, which is considered by modern criticism mainly from a socio-political and ethical perspective because of the theme of war as the final crisis of a long complex history. The purpose of the research is to propose an interpretation of Zhadan's novel *The Orphanage* based on the principles of hermeneutic and comparative-typological methods, as well as applying elements of narrative analysis taking into account the artistic potential of a finalization phenomenon. As a result, the prospective nature of finalization is justified and the appropriate typology of this poetic phenomenon is singled out. According to the actual version, the typology consists of four types, namely, extra plot-spatial, oneiric-imaginary, eidetic, and narrative ones. These types correlate with each other, hence, a whole poetic block emerges, which actualizes the new meanings presented in the work, and deepens the content of the novel's loci communes. In particular, the listing of three days in the titles of the novel's chapters indicates a real continuation of the list. Moreover, the title of the novel against such a background expresses its ontological content, which is additionally underscored by oneiric-imaginary pictures and the eidetic way of representing these images; instead, the diegetic shift due to the change of narrators returns the novel narrative from the level of ontological-existential symbolism to the level of personal formation of the novel subject.

KEYWORDS: Serhiy Zhadan, prospective, finalization, typology, extra plot-spatial, oneiric-imaginary, eidetic, narrative, formation of the novel subject.

...де починається смерть і кінчається
література.

С. Жадан. «в цьому будинку
вони колись і жили»

Вступ. Постать Сергія Жадана усе більше і більше переростає національні кордони і набуває загальноєвропейського чи навіть світового виміру. Особливо відчутно ця тенденція посилилася після того, як у березні 2022 року Комітет літературознавчих наук Польської академії наук висунув митця на Нобелівську премію з літератури. Цій події передувала чимала кількість різноманітних нагород та відзнак, у тому числі і міжнародних, а також – численні переклади творів Жадана багатьма європейськими, у тому числі і болгарською (роман «Депеш Мод» вийшов друком у видавництві «Paradox» 2019 року), мовами.

Не обділені увагою твори Жадана і зі сторони літературних критиків та літературознавців. Однак якщо поезія цього автора розглядається, на щастя, переважно як факт естетики (див., наприклад, Коваленко, 2010; Бойцун, Мухаметзянова, 2013; Сапожникова, 2021 та ін.) або об'єкт, який надається на художньо-філософське осмислення (див., наприклад, Вишницька, 2014; Демченко, 2019; Реутова, 2019 та ін.), то частина прозової творчості українського письменника сприймається фаховою спільнотою здебільшого з огляду на її політичну або ж соціологічну ангажованість.

Так, якщо звернутися до роману «Інтернат», то Ніна Герасименко розглядає цей твір у контексті післярадянської травмованості його персонажів (2022). Ангеліна Кравченко стверджує, що «фокус тексту» цього твору зосереджено «на становленні національної ідентичності», і тому релігійні питання, дослідженням яких переймається ця авторка, «розпорошен[о] в полі традиційного», себто у полі «моралі й етичного» (Кравченко, 2020, с. 38). А Любомир Крупка ставить собі за мету «проаналізувати мотив дороги, як вагомий естетично-психологічний чинник у <...> моделюванні системи цінностей» (Крупка, 2019, с. 103), транспонуючи, таким чином, питання поезики у морально-етичну площину.

Зрештою, навіть тоді, коли автори концентрують свою дослідницьку увагу на поезиці, у результаті їм усе одно йдеться про політику, соціологію чи етику. Наприклад, Наталія Левченко та Любов Печерських у висновку до своєї статті пишуть про те, що «С. Жадан, використавши інтермедіальні засоби зображення дійсності, <...> створив панораму роману-повернення додому, до себе, до України», а «головний герой Паша <...> зрозумів, що саме його покоління є рушійною силою в національному та культурному житті країни, кинутої у вир визвольної війни» (Левченко, Печерських, 2020, с. 46). Ще суперечливіше стосовно позаететичної проблематики формулює свою позицію Інна Онікієнко, яка, досліджуючи полідискурсивність у романі Сергія Жадана, тим не менш стверджує, що «дискурси роману сприяють обговоренню надважливої для сучасного українського державотворення проблеми: не стати сходу нашої держави територією, закритою для України та всього світу» (Онікієнко, 2019, с. 88).

Однак чи не найбільш виразно окреслена аберация дається взнаки у роботі Тетяни Свербілової, яка, попри те, що ця авторка розглядає характер та зміст взаємодії візуального і наративного рівнів у сучасному романі дороги, все одно висловлює переконання, яке перегукується із тезами вже цитованих вище авторок і за яким «узагальнення автора в романі поступаються оповіді про екзистенційний досвід окремої людини, [що] наприкінці приходиться до висновку про свою укоріненість до цієї землі, до свого дому, до своєї родини» (Свербілова, 2018, с. 178). Зрозуміло, що роман Жадана «Інтернат» не може не спонукати фахівців до окресленого вище зацікавлення суспільно-політичними темами, оскільки у цьому творі і справді йдеться про російсько-українську війну, тобто про певну катастрофу, яка у певному сенсі фіналізувала увесь попередній період довгої та складної історії взаємин між двома народами. Внаслідок цього окреслена експліцитна проблематика закономірно актуалізується і неминуче повертає до себе увагу не тільки читачів, а й спеціалістів з літератури. Проте через наявність у тексті твору суспільно-політичної та етичної проблематики роман все ж таки не перестає бути романом, а тому він заслуговує і власне на поетикальний аналіз, один із аспектів якого якраз і може стосуватися такої дещо дивної сторони книги, як поетика фіналізації.

Відтак мета пропонованої статті вбачається у тому, аби, ґрунтуючись на засадах герменевтичного і порівняльно-типологічного методів, а також застосовуючи елементи нарративного аналізу, запропонувати інтерпретацію роману С. Жадана «Інтернат» з огляду на художній потенціал такого своєрідного феномену, як фіналізація.

Перспективність та фіналізація: обернені протилежності. У своїй вельми цікавій та глибокій розвідці «Чорний романтик Сергій Жадан» один із патріархів українського літературознавства Іван Дзюба, аналізуючи збірку віршів поета «Тамплієри» (2016), у якій теж йдеться про російсько-українську війну і у якій в образах лицарів-ченців зображено українських воїнів, зокрема, зауважив, що «фінал поетичної оповіді повертає до її початку» (Дзюба, 2017, с. 53).

Звісно, це – доволі стандартна думка, яку нерідко використовують численні дослідники, але якщо замислитися над її змістом, то тоді стає очевидним, що фінал у такому контексті перетворюється на свою протилежність та набуває виразного антитетичного сенсу. Так, наприклад, за Йосипом Ужаревичем, який свого часу досліджував поетичну спадщину Йосипа Мандельштама та Бориса Пастернака, «кінець вірша злучає коло вірша, через що кінець, «як правило, повертається до заголовку або до початку вірша як його телеологічне виконання» (Uzarević, 1991, с. 37). І, попри те, що у цих роздумах хорватського науковця йдеться не про прозу, а про поезію, їх все одно можна вважати релевантними щодо роману Жадана остільки, оскільки український автор передусім є поетом, який, як і той таки, наприклад, Пастернак, не цурається прозової творчості.

Не менш цікавими у запропонованому плані видаються і роздуми Андрія Безрукова, який, розглядаючи роль фіналу в поемі В. Єрофеева «Москва – Петушки», стверджує, що, «будучи специфічним елементом структури, фінал концентрує у собі певне загальне бачення твору», через що «фінал у жоден спосіб не надається на однозначне потрактування, прочитання», а, навпаки, постає надзвичайно складною «проблемою, питанням, яке потребує нагального читачького та естетичного вирішення» (Безруков, 2009, с. 211).

Разом з тим ще один відомий поет – Томас С. Еліот, свого часу стверджував, що «те, що ми називаємо початком, зазвичай виявляється кінцем» (цит. за Абилова, 2014, с. 79; див. про це також Kryvoruchko, Kostikova, Gulich, Rudnieva, 2022, с. 117). І якщо взяти до уваги усі ці,

наведені вище рації та звернутися до «Інтернату» Жадана, то неважко буде помітити, що початок роману позбавлено експозиційного змісту і що він формально становить зав'язку твору. Втім за своїм змістовим наповненням у цьому початку йдеться про кінець усталеного існування головного героя і про необхідність рушити за межі ілюзорного прихистку, яким Паші видавався його дім, бо він «любив цей будинок, жив тут ціле своє життя, збирався жити далі» (Жадан, 2017, с. 7), – аби все ж таки у результаті небезпечної подорожі врятувати, якщо пощастить, племінника Сашка. Натомість у фіналі роману, крім того, що Паші поталанило, і він знайшов Сашка, після чого вони неушкодженими повернулися у родинне гніздо, вже племінник головного героя рятує від неминучої смерті випадково знайдене маленьке цуценя, через що цей фінал об'єктивно заперечує завершення розказаної історії і набуває власне проспективного сенсу.

Отже, початок, який семантично промовляє про фіналізацію, але, становлячи зав'язку роману, забезпечує розгортання дії, і фінал роману, що містить цілком промовистий образ врятованого цуценяти, – кожен з цих формально протилежних елементів тексту характеризується схожою аспірацією, спрямованою на майбутнє.

Щобільше, образи, які репрезентують певні різновиди фіналізаційної семантики, наділеною водночас проспективною інтенційністю, виникають з перших сторінок роману і вражають своєю суперечливістю. Так, стає відомо, що батько Паші «телевізор <...> не вимикає навіть уночі», а тому цей звичний побутовий пристрій палахкотить, «наче вічний вогонь», однак хоч він і «горить не так для втіхи живих, як у пам'ять про померлих» (Жадан, 2017, с. 7), та його «вічність» фактично заперечує його символічно мортуальний штиб. Щось подібне мовиться і про «меблі в домі» – «старі, але живучі», тобто такі, які «теперішніх господарів напевне переживуть» (Жадан, 2017, с. 7). Врешті-решт, і «все їхнє селище <...> будувалося довкола станції», бо «вона давала роботу, вона ж давала й надію», і тому «навіть тепер, коли депо стояло порожнє, наче басейн, із якого спустили воду <...> життя все одно трималося залізниці» (Жадан, 2017, с. 7).

Із наведених прикладів стає очевидним амбівалентний характер цих образів, оскільки і телевізор, і старі меблі, і залізнична станція слугують прямо протилежним інтенціям, пов'язаним як із зупинкою життя, так і з його безкінечністю. Надзвичайно переконливим з наведеного є образ залізниці, тому що перші два образи промовляють за метафізичним виміром, а образ залізниці – за екзистенційним, уособлюваним хронотопом дороги. Ще більш виразний штиб цей амбівалентний образ дороги набуває трішки згодом, коли Паша вирушає у свою, без перебільшення, доленосну мандрівку задля порятунку племінника, і біля блокпосту він стає свідком виходу з оточеного міста українських військових. Жадан, зокрема, пише про те, як «перші, вже підходячи, вдивля[ли]ся в обличчя, з докором і недовірою, так, ніби всі ті, хто тут сто[яв] і чека[в] на них, у чомусь винні, ніби все повинно [було] бути навпаки: вони, ті, хто прийшов, мали б стояти тут, під низьким січневим небом, і дивитися на південь, за обрій, де немає нічого, крім бруду та смерті» (Жадан, 2017, с. 21).

Зміст описаної сцени полягає у тому, що поява українських бійців водночас означає як закінчення оборони міста через наступ сильнішого ворога, так і розгортання нової і ще невідомої перспективи, пов'язаної із подальшою подорожжю Паші, який поставив собі за мету забрати з інтернату свого племінника і першою зупинкою якого після того, як він рушив від блокпосту у товаристві українських військових і випадкового знайомого на ймення Пітер, стало кафе «Парадіз». Щоправда, у райській семантиці цього пересічного закладу громадського харчування одразу ж почав сумніватися той самий Пітер, висловивши припущення, що це – «швидше перше коло пекла» (Жадан, 2017, с. 30). Однак така прозора образна стратегія дозволяє припустити, що текст роману вщерть сплетено, зокрема, із численних контрверсійних поєднань буцімто непоєднуваних феноменів фіналізації та проспективності, а їхня кількість потребує відповідної типологізації.

Онтологія заголовків. Серед дослідників переважає думка, за якою «фінал стає формою художнього дослідження процесу зміни культурної парадигми», а надто – «картина смерті у фіналі сполучається з темою народження», і навіть може йтися про «виникнення світу з небуття» (Apolloni, 2017).

Натомість поняття «проспективність» розробляється переважно лінгвістами і потрактовується або як «поняття категорія аспектуальності, що корелює із характеристикою процесуальної тривалості, яка (разом із традиційними початком, серединою та закінченням дії)

репрезентує передпочаткову фазу, неоднорідну за своєю структурою» (Фёдорова, 2010, с. 82); або як «використання різноманітних мовних засобів і прийомів віднесення змістовно-фактуальної інформації, наявних у певних фрагментах тексту, до того, про що йтиметься у подальших частинах оповіді» (Мачильская, 2016, с. 31). Тож якщо узагальнити наведені рації, то попередньо можна висувати, що поняття «фіналізація» і «проспективність», попри свою антонімічну семантику, все ж таки здатні корелювати між собою у тій частині, яка стосується дієвості, спрямованої на майбутнє. Разом з тим неоднорідна структура окресленої спрямованості також змушує вдаватися до систематизації її численних різновидів за посередництвом відповідної та адекватної типології.

Насамперед необхідно виокремити позасюжетно-просторовий тип проспективності фіналізації, який представлено назвою роману, оскільки, з одного боку, «заголовок – це своєрідний парафраз тексту», бо, «посідаючи проміжне місце між текстом і розташованою поза ним дійсністю, заголовок слугує сполучною ланкою між ними», а з іншого боку, «проспективність заголовка закладена в його природі, адже він – це скомпресований нерозкритий зміст тексту» (Юлдашева, Кобиліна, Коломинська, 2022, с. 85).

Своєю чергою, сама назва – «Інтернат» – становить своєрідний символ проспективного характеру фіналізації, тому що у заклади такого типу потрапляють ті, чиє життя не може з певних причин тривати так, як воно тривало попередньо. Водночас не йдеться і про припинення цього життя, оскільки воно продовжує тривати – але вже в інших формах, а через те, що у романі Жадана йдеться про інтернат для дітей, а не для людей, які потребують опіки, то об'єктивно йдеться про топос, який теж має амбівалентний характер, адже в таких інтернатах діти дорослішають і готуються до подальшого самостійного життя. У разі із Сашком, який потрапляє до інтернату за живої мами, а також дідуся і дяді, ця ситуація ще більшою мірою посилюється та набуває, вочевидь, і справді екзистенційного виміру, внаслідок чого вже не випадковим виявляється узагальнення, до якого вдається Паша і за яким «ми ж тут усі, якщо подумати, як в інтернаті живемо. Кинуті всіма...» (Жадан, 2017, с. 147).

Попри позірну невибагливість номінацій, важко оминати увагою і назви трьох частин роману, тому що три дні Пашиної подорожі саме так і позначено: «День перший», «День другий» і «День третій». Стилїстика цих заголовків нав'язує як до біблійної космогонії, так і до сакральності числа «три», однак, за версією першої частини Старого Завіту з більш ніж вимовною назвою «Буття», днів разом із неділею було сім. Тож можна припустити, що три дні, про які пише у своєму романі Жадан, водночас становлять і алюзію на три дні творення світу, і полеміку із божественною креацією, бо, на протигагу біблійній містерії, що розповідає про виникнення з небуття Буття, у романі українського автора йдеться про щасливе уникнення героями твору лабет смерті, а отже, про кореляцію із воскресінням. Прикметно, що мотив воскресіння дається взнаки і у тексті роману, коли під час зворотного шляху Паша із племінником змушені були долати «глибок[у] улоговин[у], яр, забитий туманом <...> широкий» і такий глибокий, що навіть «дна не видно», а тому якщо «ступиш туди – вийдеш із іншого боку життя» (Жадан, 2017, с. 169). Саме це і відбувається дещо згодом, «вже коли не залишається ні сил, ні певності», втім «Паша раптом <...> розуміє, що це все, край, інший край прірви, протилежний берег ріки мертвих» (Жадан, 2017, с. 170–171).

Врешті-решт, мотив воскресіння реалізовано і у постатях головного героя та його племінника. Зокрема, «Паша – сердечник, нервувати йому не можна», і тому протягом усієї подорожі він ризикує життям не тільки через зовнішню загрозу, зумовлену військовими діями, які точаться навкруги, а й через те, що його «серце могло схопити будь-де й будь-коли» (Жадан, 2017, с. 327). І справді, декілька разів йому ставало геть погано, та свого апогею підступний біль у серці досяг тоді, коли Паша намагався допомогти важкопораненому українському воїну. Однак, всупереч Пашиній, як пише Тетяна Мейзерська, «хвор[ий] тілесність[і]», яку, крім «хворого серця», позначає також те, що «він погано бачить» і «має скалічену руку» (Мейзерська, 2019, с. 127), цього разу йому вдалося все ж таки уникнути неминучого, бо цей воїн, за словами Наталії Левченко та Любові Печерських, «бере на себе Пашину смерть» (Левченко, Печерських, 2020, с. 45). Та якщо стосовно Паші і можна погодитися із цитованими щойно авторками і ствердити, що «його триденна подорож схожа на квест сходження до царства мертвих і повернення <...> шляхом ініціації смерті» (Левченко, Печерських, 2020, с. 44), то епілепсія – невиліковна хвороба, на яку страждає племінник Паші Сашко, має інший характер, а тому кожен

її напад можна інтерпретувати як вмирання і поступове повернення з того світу, «ніби [хлопчина] провалюється в теплий глибокий сон» (Жадан, 2017, с. 275 – 276).

Поява у наведеному порівнянні згадки про сон теж видається не випадковою, тому що сон корелює зі смертю, адже так само, як і смерть, він має безпосередній стосунок до телеологічного за своєю структурою світу, тобто такого, який, за Павлом Флоренським, розгортається не від «причини, яка діє», а від «причини кінцевої» – від так званого телосу. А отже, йдеться про те, що сновидіння відбувається у «телеологічному» часі – у часі, спрямованому до початку (Флоренський, 1994, с. 14 – 15). Про це писав також і Мішель Фуко, який стверджував, що «у глибині сновидіння людина зустрічає власну смерть – смерть, яка у найбільш неавтентичній формі є просто бруталним та кривавим перериванням життя, а в істинній формі вона становить вінець існування» (Foucault, 1994, с. 94), що, необхідно додати, попри свій фіналізаційний вимір, має очевидний проспективний кшталт.

Підтвердження наведених рацій наявні і у романі Жадана хоча б тому, що кількість описів сновидінь, а особливо їхній зміст дозволяють виокремити й наступний тип проспективності фіналізації – онірично-уявний.

Телос сновидінь. Вперше образ, у якому поєдналися сон і смерть, а також мотив воскресіння, виникає ще на початку роману, коли Паша, вже вирушивши на порятунок племінника, у певний момент згадав, як до їхньої школи приїхали українські військові, змусили перервати навчання і перетворили навчальні кабінети на пункт опору і санітарну частину водночас. Тож, виходячи із кабінету, Паша «[за]чіп[ив]ся поглядом за пораненого, якого поклали під фарбованою батареєю», і ця трагічна постать викликала чомусь асоціації із пасажиром «загального вагона», який «на ранок випростовує руку з-під залізничної ковдри, що облягає його сонне нерухоме тіло, відтворюючи злами колін і западину живота, як плащаниця відтворює тіло Христове...» (Жадан, 2017, с. 25). Доля цього пораненого солдата залишається невідомою, але згадка Христової плащаниці у пересічному, чи, точніше, у профанному, локусі «загального вагона» виразно промовляє про можливість повернення зі сну до життя, а отже, хоча б про метафізичне подолання смерті у майбутньому. Внаслідок запропонованого прочитання кореляції сну та смерті закономірно актуалізується також і темпоральний вимір цієї проблематики. Так, на думку Михайла Ямпольського, смерть і сон створюють інший, «звернений назад» часовий напрямок, який може перетинати хронологічний потік часу. І людина, яка потрапляє у ці два спрямовані у різні сторони часові потоки, водночас ніби роздвоюється. Через це і виникає або типовий мотив зустрічі із власним двійником напередодні смерті, або мотив спостереження у сновидінні за самим собою. При цьому статус суб'єкту, який переживає таке сновидіння, трансформується, і людина отримує сновидіння не внаслідок особистого вибору – воно (сновидіння) немов *відвідує* (курсив авт. – М. Я.) людину, ігноруючи бажання останньої (Ямпольский, 1998, с. 125).

Певно, саме тому Фуко зараховував сновидіння до «думки зовнішнього» («la pensee de dehors»), мислимого нами, але мислимого поза рамками нашої суб'єктивності. Людина зустрічається зі сном, як із «чужим», як із чимось, що дається їй ззовні. Або, як зауважував з цього приводу Людвіг Бінсвангер, у жодному випадку людина не дається сама собі як така, що власноруч робить свій сон, а, швидше за все, як хтось, для кого – «у невідомий їй спосіб» – сон є зробленим іншим (Binswanger, 1963, с. 247).

Прикметно, що другий епізод, у якому описується сон, стосується спогадів Паші якраз про те, як вони із сестрою, що працювала провідницею, їхали до Києва, як вони «спали, сидячи на нижній полиці» службового купе, і як сестра «виснажено випадала в сон», а коли «на черговому перегоні потягом струшувало, сестра скрикувала й волила щось крізь сон, лякаючи застудженого пасажирів на другій полиці» (Жадан, 2017, с. 149). У цій сцені даються ознаки попередні міркування і підтверджуються наведені щойно теоретичні постулати, відповідно до яких, з одного боку, сон незмінно залишається загадкою, яка здатна лякати, а з іншого боку, сон подвоює того, хто спить, і внаслідок цього наприклад, галасливу сестру Паші, яка на всіх «кричала цілу дорогу» (Жадан, 2017, с. 148), перетворює на перелякану самотню жінку, що «хилила голову братові на м'яке плече» (Жадан, 2017, с. 149).

Зрештою, сон – принаймні, в аналізованому романі – має амбівалентний сенс і у тому плані, що, лякаючи сновидця, він дозволяє людині сховатися від реальної загрози, яка походить з оточуючого світу, як-от під час розмови Паші з учителем фізкультури в інтернаті, коли «Валера

замовка[в]», бо тоді «виразніше луна[ли] вибухи й автоматне тріскотіння за вікном», і «відразу ж ста[вало] незатишно, ніби хтось із теплого сонного купе прочиня[в] двері в гамірливий вагонний коридор» (Жадан, 2017, с. 155). Або коли на зворотному шляху Паша із Сашком опинилися на вокзалі, і переповнений «сонни[ми], тимчасово переміщені[ми] пасажир[ами]» зал очікування, «що розклалися, де тільки можна: на підлозі, на підвіконнях, під колонами» (Жадан, 2017, с. 199), перетворився із прихистку мирного населення на острівець позірної безпеки саме тому, що, засинаючи, більшість із цих людей плекали надію на краще майбутнє чи хоча б на цей конкретний кращий ранок. Підтверджує цю думку і той факт, за яким, наприклад, «тітка», «що плакала, спокійно спить, звисивши голову собі на груди», а «коротко стрижена натомість нервово киває головою, ніби погоджується з кимось невидимим» (Жадан, 2017, с. 205). Суттєвим чином поглиблює загадковість сну також те, що останній корелює, зокрема у романні Жадана, із ніччю. Це пов'язано із тим, що на переконання Роже Кайуа ніч розмиває межі тіла, робить тіло невидимим і завдяки цьому дозволяє людині ніби вийти за свою власну межу. Тож «Я» деперсоналізується, розчиняється у темному світі з нечіткими контурами, і тому Кайуа називає це «деперсоналізацією через асиміляцію простору», своєрідною нічною «психастенією» – послабленням «ego» (Caillois, 1972, с. 109). І поведінка Паші у цьому епізоді цілком відповідає наведеним раціям, оскільки йому сниться страшний сон, через який він перелякано прокидається, фізично відчуваючи «мертвий псячий запах» (Жадан, 2017, с. 205), проте поводить він себе нехарактерно – навпаки, сміливо, ризиковано і навіть необачно. Внаслідок цього йому поталанило не тільки знайти плитку шоколаду, аби хоч якось втамувати голод, а й вже у якості самопроголошеного «представника громадськості» (Жадан, 2017, с. 213) стати доволі успішним посередником між окупаційною «адміністрацією» та «громадським населенням» (Жадан, 2017, с. 237). Завдяки цьому людей спочатку нагодували, а згодом надали автотранспорт, «два пошарпані “лази”» (Жадан, 2017, с. 241), і вони із Сашком хоч і без особливого комфорту, але досить швидко скоротили свій шлях додому.

Перспективність цих фіналізаційних ексцесів, пов'язаних зі сном, який становить переривання або зупинку часу, за окресленого контексту не викликає жодних сумнівів, бо кожного разу занурення у сон, а пізніше – повернення до реальності через пробудження і справді дозволяє персонажам рухатися вперед і сподіватися на якесь бодай інше майбутнє. Але ще більш переконливим у цьому плані є сон-спогад, опис якого виникає у тексті роману двічі – спочатку як сон-спогад, а вдруге – як спогад-маревно.

Бідетизм спогадів. В обох різновидах цих спогадів основними композитами образної диспозиції є біле засніжене поле і чорні велетенські пси. Однак позірна бідність цієї антиномічної колористики із зайвиною компенсується взаємодією безкінечності білого простору із несамовитою динамікою хижої агресії собак. Отже, ця історія почалася якось на Новий рік, коли Паша був ще п'ятнадцятирічним підлітком, але актуалізується вона у той момент, коли Паша із Сашком знайшли ненадовго прихисток у хаті, ім'я хазяїна якої так і залишилося невідомим, і отримали там змогу трішки перепочити. У цю коротку мить Паші й наснився сон-спогад про те, як він зранку, поки усі ще спали, вийшов із дому, вирушив за місто «і перед ним [ніби] відкрив[ся] цілий світ – по вінця засипаний снігом» (Жадан, 2017, с. 287).

Будучи захопленим неозорою цілиною недоторканого снігу, Паша дійшов аж до річки, і оскільки вона не встигла ще добре замерзнути, хлопчина «котиться схилом униз <...> переможно скрикує й тут-таки провалюється під лід» (Жадан, 2017, с. 289). Тому зворотний шлях перетворюється на справжнє випробування, бо мокрий одяг, холод і біла далечінь стають його смертельними ворогами, до яких приєднуються «чорні крапки – одна, дві, три, чотири, п'ять – і починають рости, рухаючись у його бік» (Жадан, 2017, с. 289). Відтак Паша «розуміє, ясно й прозоро: <...> це рухається його смерть, і в жодному разі не можна дати їй себе наздогнати» (Жадан, 2017, с. 289 – 290).

Отже, і цього разу йдеться про оберненість неосяжної перспективи на реальність смертельного фіналу, з одного боку, а – з іншого, про інверсію суцільної небезпеки і цього разу вдалу спробу «перехитрити власну смерть» (Жадан, 2017, с. 290).

Подібний зміст характеризує цю картину і коли вона повторюється вдруге. Однак цього разу йдеться вже не лише про головного героя, а й про долю важкопораненого українського воїна, якому лікар, попри екстремальні обставини, встиг зробити операцію і якого залишився доглядати тільки Паша. Поранений просить Пашу зателефонувати його бабусі, але вона не бере

слухавку, й у певний момент у Паші стається серцевий напад, і йому вижається вже давно знайома картина: «білі поля й чорна проталина траси, <...> яка його має порятувати», і він «біжить, ховаючи очі від сліпучого білого марева довкола» (Жадан, 2017, с. 323), «і чітко розрізняє темних псів на білому тлі» (Жадан, 2017, с. 324). Проте і цього разу Паші вдається уникнути смерті, бо «смерть оминає його, відступає, переходить на іншого» (Жадан, 2017, с. 323).

Крім зазначених вище сенсів, наведений епізод важливий також ще через дві вагомні обставини. Передусім нав'язливий характер цієї епічної фрески, яка репрезентує біле поле із чорними собаками і у такий метафоричний спосіб втілює образ смерті, – ця фреска має виразний ейдетичний штиб. Тож якщо керуватися визначенням, за яким ейдетичний образ – це зображення, що забезпечується зоровою пам'яттю, це «слід, який зберігається доволі тривалий час і за відповідних умов знову відтворюється та стає предметом свідомості» (Лурия, 2006, с. 192), то є усі підстави говорити про третій тип проспективності фіналізації – ейдетичний. Зміст останнього полягає у тому, що повторюваний яскравий образ уникнення смерті засвідчує її подолання, а внаслідок повторюваності цього образу постає феномен, який водночас і корелює зі спогадами, і має виразний парадоксальний зміст.

Так, Серен К'єркегор писав свого часу про те, що «повторення та спогади – це один і той самий рух, але він є спрямованим у протилежні напрямки: те, що згадується, було у минулому, воно повторюється у напрямку минулого, натомість власне повторення – це спогади, спрямовані вперед» (Kierkegaard, 1964, с. 33). Більш того, за К'єркегором, й життя людини є нічим іншим, як повторенням: воно ніби вдягає наш попередній досвід у новий та цілком реальний одяг буття, у той час як спогади є цілковито спрямованими на минуле, а тому виявляють свою непродуктивність.

Ще рішучіше з цього приводу висловився коментатор Мартіна Гайдеггера Девід М. Левін, який писав про те, що «справжні спогади – це *не* (тут і далі курсив авт. – Д. Л.) “повторення” у тому сенсі, у якому воно намагається повторити досвід минулого, рабськи копіюючи історичний прецедент, це скоріше “повторення” іншого типу – особливим чином і при загостреній свідомості власного часу воно готує нас до того, аби ми пережили *первісний* досвід Буття...» (Levin, 1985, с. 77). Тому якщо транспонувати ці максими на роман Жадана в цілому і на аналізовані епізоди зокрема, то можна констатувати, що повторювана проспективність фіналізації ейдетичного типу дозволяє головному герою сягнути онтологічних глибин власного існування і у такий спосіб забезпечити основу для свого майбутнього.

Додатково підтверджує цей висновок і той факт, що після пережитого Пашею біля обраного цього разу смертю пораненого воїна у романі різко змінюється наративна стратегія, і нарацію «всезнаючого автора» несподівано і буцімто безпідставно заступає оповідь від першої особи, що її провадить вже Сашко – племінник Паші.

Прспективність наративу. За словами Поля Рикера, мистецтво вигадки полягає, зокрема, у тому, щоб «зіткати разом світ дії та світ інтроспекції, змішати сприйняття повсякденності та сприйняття внутрішнього світу» (Рикєр, 2000, с. 111), а тому, всупереч позірній необґрунтованості згаданої зміни наративів, не може не впасти в око очевидний і, либонь, невивадковий збіг, бо Сашко на цей момент має приблизно стільки ж років, скільки було Паші, коли останній ледь не загинув через підліткову необачність, впертість та схильність до ідеалізації оточуючого світу. Історія Сашка з огляду на ці мотиви є геть іншою, тому що спочатку невиліковна і важка хвороба, себто епілепсія, потім фактично зрада найближчих йому людей, яка визначила на певний час його долю, бо матір, попри мляве потурання дядька та діда хлопця, все одно здала його в інтернат, і врешті-решт війна, через яку хлопчина ледь не загинув, – усе це не залишає навіть натяку на можливість будь-якої ідеалізації.

А втім здається, що і Сашко унаслідок усіх цих драматичних колізій не просто повертається додому, що вже само по собі робить такий фінал проспективним, і, отже, у такий спосіб завершує певний цикл буття – цей персонаж стає тільки сильнішим і сповненим аспірацій, спрямованих у майбутнє. Через ці обставини він із другорядного трансформується на головного героя, переконливим свідченням чого і є якраз, щонайменше, два фактори. Перший стосується отримання Сашком наративних преференцій, а другий – врятованого хлопцем цуценяти. Останній вчинок теж надається на розгляд через категорію повторення. Щобільше, як пише Оксана Колмакова, «погляд на художній текст як на “простір комунікації” дозволяє розглядати

його не тільки у якості сукупності низки комунікативних актів нараторів та персонажів, а й як повідомлення у структурі «автор – читач» (Колмакова, 2016, с. 109), і за окресленого контексту ситуацію вже на рецептивному рівні можна інтерпретувати як таку, яка повторює попередній порятунок Пашею Сашка та переконливо підтверджує, що Пашина жертвовність не була даремною. Натомість поступка наративними повноваженнями автора на користь Сашка імпліцитно засвідчує, що можливість переживання первісного способу Буття спричинила ще й особистісне зростання і дорослішання героя такою мірою, що він здобуває не запозичений і, тим більше, не вкрадений, а свій власний голос, аби стати гідним і більш самостійним продовженням свого дядька, причому саме у символічному сенсі, тому що Сашко був не сином, а племінником Паші, якому наснаги упродовж усього роману вистачило лише на невласне пряму мову і внутрішні діалоги, передані у тексті твору «всезнаючим автором».

У зв'язку із цим є достатньо підстав вирізнити ще один тип проспективності фіналізації – наративний, і тому якщо міркувати про цю ситуацію власне у наратологічних категоріях, то цілком помічним за такого контексту може стати категорія дієгетичного зсуву, який, наприклад, за Ларисою Мурав'йовою, «реалізується через зміщення одного або декількох планів точки зору, у зміні наратора та/або в переході на інший дієгетичний рівень», а також «утворює наративну дистанцію, яка характеризується різним ступенем модальності» (Мурав'єва, 2013, с. 363). Тож з огляду на наративну дистанцію – поняття, яке свого часу запровадив ще Жерар Женнет і яке він визначив як «вид регулювання наративної інформації, що репрезентує собою модальність» (Женнет, 1998, с. 378), – можна дійти висновку, що за ним заміна наратора у фіналі призводить до зміни модальності. Окреслена зміна вказує на те, що історія Паші вичерпується, але внаслідок цього вимушено або ж радше закономірно розпочинається історія його племінника Саші, а це, вочевидь, заперечує номінальний фінал та символізує нескінченність життя, тобто підтверджує проспективний характер остаточного фіналу роману ще й на дієгетичному рівні.

Висновки. Таким чином, розгляд феномену фіналізації у романі Жадана «Інтернат» дозволив обґрунтувати можливість її парадоксального, себто проспективного, характеру і запропонувати відповідну типологію цього поетикального феномену. Відтак, попри обмежений і, вочевидь, відносний штиб цієї типології, яка складається за актуальною версією із чотирьох типів, а саме:

- позасюжетно-просторового;
- онірично-уявного;
- ейдетичного;
- наративного, – немає жодних сумнівів стосовно їхньої кореляції між собою, через що

виникає цілий поетикальний блок, який актуалізує нові сенси, наявні у творі, і поглиблює зміст, сказати б, *loci communes*, тобто загальних місць, роману.

Зокрема, перелік у назвах частин роману трьох днів вказує на цілком реальне продовження цього переліку, а назва роману на такому тлі поглиблює свій онтологічний зміст, який додатково посилюється онірично-уявними картинками та ейдетичним способом репрезентації цих образів; натомість дієгетичний зсув через зміну нараторів повертає романну оповідь з рівня онтологічно-екзистенційної символічності на рівень особистісного становлення романного суб'єкту. Тому у результаті сумний зміст роману, обтяжений об'єктивною і вкрай складною суспільно-політичною й етичною проблематикою, тим не менш не справляє гнітючого враження, а промовляє про якусь ще невідому, але невідворотну добру звістку.

ЛІТЕРАТУРА:

- Абилова, Ф. А. (2014)** Викторианский роман и уэссекские романы Т. Гарди: поэтика финала. // *Вестник Пермского университета*, № 1(25), с. 72 – 80. (Abilova, F. A. Viktorianskij roman i uessekskie romany T. Gardi: poëtika finala. // *Vestnik Permskogo universiteta*, № 1(25), s. 72 – 80.)
- Безруков, А. Н. (2009)** Эстетическая целесообразность финала поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». – В: *Поэтика финала*. Новосибирск, с. 209 – 214. (Bezrukov, A. N. Estetičeskaja celesoobraznost' finala poëmy Ven. Jerofejeva «Moskva – Petushki». – V: *Poëtika finala*. Novosibirsk 2009, s. 209 – 214.)
- Бойцун, І. Є., Мухаметзянова, М. (2013)** Міські акварелі Сергія Жадана. // *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*, № 2 (261), ч. II, с. 5 – 10. (Bojcuin, I. Je., Muchametdzjanova, M. Mis'ki

- akvareli Serhija Žadana. // *Visnyk LNU imeni Tarasa Shevčenka*, № 2 (261), č. II, s. 5 – 10.)
- Вишницька, Ю. (2014)** Текстова поліваріативність міфологічного сценарію початку як реалізація космогонічних та антропологічних міфів (на матеріалі поезії Сергія Жадана). // *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, № 4, с. 3 – 9. (*Vyšnyts'ka, Ju. Tekstova polivariatyvnist' mifolohičnoho scenariju počatku jak realizacija kosmohoničnych ta antropohoničnych mifiv (na materialі poeziji Serhija Žadana). // Literaturnyj proces: metodolohija, imena, tendenciji*, № 4, s. 3 – 9.)
- Герасименко, Н. В. (2022)** Травмовані СРСР (На матеріалі роману С. Жадана «Інтернат»). // *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*, том 33 (72), № 4, ч. 2, с. 59 – 64. (*N. V. Herasymenko, Travmovani SRSR (Na materialі romanu Serhija Žadana «Internat»). // Včeni zapysky TNU imeni V. I. Vernads'koho*, том 33 (72), № 4, č. 2, s. 59 – 64.)
- Демченко, А. (2019)** Міфопоетична танатологія у ліриці Сергія Жадана. // *Slavica Wratislaviensia*, № CLXVIII, с. 165 – 172. (*Demčenko, A. Mifopoetyčna tanatolohija u liryci Serhija Žadana. // Slavica Wratislaviensia*, № CLXVIII, s. 165 – 172.)
- Дзюба, І. М. (2017)** Чорний романтик Сергій Жадан. Київ: Либідь, 112 с. (*Dzjuba, I. M. Čornyj romantyk Serhij Žadan. Kyjiv: Lybid', 112 s.*)
- Жадан, С. (2017)** Інтернат. Чернівці: Meridian Czernowitz, 336 с. (*Žadan, S. Internat. Černivci: Meridian Czernowitz, 336 s.*)
- Женетт, Ж. (1998)** Фигуры. Т. 1 – 2. Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 944 с. (*Ženett, Ž. Figury. T. 1 – 2. Moskva: Izd.-vo im. Sabashnikovyx, 944 s.*)
- Коваленко, О. В. (2010)** Мотиви дороги (рух і процесуальність) у поезії Сергія Жадана (На матеріалі збірки «Цитатник») / Патологічна потреба дороги у поезії Сергія Жадана (На матеріалі збірки «Цитатник»). // *Magisterium*, № 38, с. 90 – 93. (*Kovalenko, O. V. Motyvy dorohy (ruch i procesual'nist') u poeziji Serhija Žadana (Na materialі zbirky «Cytatnyk»). // Magisterium*, № 38, s. 90 – 93.)
- Колмакова, О. А. (2016)** Коммуникативная стратегия в романе А. Понизовского «Обращение в слух». // *Вестник Бурятского государственного университета*, № 2, с. 109 – 116. (*Kolmakova, O. A. Kommunikativnaja strategija v romane A. Ponizovskogo «Obraščeniye v sluch». // Vestnik Burjatskogo gosudarstvennogo universiteta*, № 2, s. 109 – 116.)
- Кравченко, А. (2020)** Релігія у структурі ідентичності за романами Сергія Жадана. // *Synopsis: text, context, media*, № 26 (2), с. 32 – 41. (*Kravčenko, A. Relihija u strukturі identyčnosti za romanamy Serhija Žadana. // Synopsis: text, context, media*, № 26 (2), s. 32 – 41.)
- Крупка, Л. (2019)** Дороги Донбасу в художній концепції Сергія Жадана (за романом «Інтернат»). // *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*, № 7 (75), с. 103 – 105. (*Krupka, L. Dorohy Donbasu v chudožniji koncepciji Serhija Žadana (za romanom «Internat»). // Naukovi zapysky Nacional'noho universytetu «Ostroz'ka akademija»: serija «Filolohija»*, № 7 (75), s. 103 – 105.)
- Левченко, Н. М., Печерських, Л. О. (2020)** Інтермедіальність як засіб відображення дійсності в романі Сергія Жадана «Інтернат». // *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*, том 31 (70), № 4, ч. 4, с. 42 – 47. (*Levčenko, N. M., Pečers'kych, L. O. Intermedial'nist' jak zasib vidobražennja dijsnosti v romanі Serhija Žadana «Internat». // Včeni zapysky TNU imeni V. I. Vernads'koho*, том 31 (70), № 4, č. 4, s. 42 – 47.)
- Лурія, А. Р. (2004)** Лекции по общей психологии. Санкт-Петербург: Питер, 320 с. (*Luriya, A. R. Lekcii po obščej psihologii. Sankt-Peterburg: Piter, 320 s.*)
- Мачильская, Д. О. (2016)** Проспективная функция пространственных значений. // *Известия Саратовского университета*, т. 16, вып. 1, с. 31 – 34. (*Mačil'skaja, D. O. Prospektivnaja funkcija prostranstvennych značenij. // Izvestija Saratovskogo universiteta*, t. 16, vyp. 1, s. 31 – 34.)
- Мейзерська, Т. С. (2019)** Тіло війни і межі художності. // *Сучасні літературознавчі студії*, № 16, с. 125-130. (*Mejzers'ka, T. S. Tilo vijny i meži chudozhnosti. // Sučasni literaturoznavči studiji*, № 16, s. 125 – 130.)

- Муравьёва, Л. Е. (2013)** MISE EN ABYME: нарративная дистанция. // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*, № 4 (2), с. 362 – 365. (Murav'jova, L. Je. MISE EN ABYME: narrativnaja distancija. // *Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N. I. Lobačevskogo*, № 4 (2), s. 362 – 365.)
- Онікієнко, І. (2019)** (Onikijenko, I. Polidyskursyvnist' romanu Serhija Žadana «Internat». // *Filolohični studiji*, № 19, s. 77 – 90.)
- Реутова, М. (2019)** Екзистенційні мотиви збірки поезії Сергія Жадана «Життя Марії». // *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*, № 27, с. 112 – 123. (M. Reutova, Ekzystencijsni motyvy zbirky poeziji Serhija Žadana «Žyttja Mariji». // *Aktual'ni problemy ukrajins'koji literatury i fol'kloru*, № 27, s. 112 – 123.)
- Рикёр, П. (2000)** Время и рассказ. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, т. 2, 224 с. (Rikër, P. Vremja i rasskaz, Moskva; Sankt-Peterburg: Universitet'skaya kniga, t. 2, 224 s.)
- Сапожникова, Г. М. (2021)** Особливості використання повторів у поетичній збірці Сергія Жадана «Антенa». // *Альманах науки*, № 6, с. 74 – 77. (Sapožnykova, H. M. Osoblyvosti vykorystannja povtoriv u poetyčnij zbirci Serhija Žadana «Antena». // *Al'manah nauky*, № 6, s. 74 – 77.)
- Свербілова, Т. Г. (2018)** Взаємодія візуального і нарративного рівнів у сучасному романі дороги («Інтернат» Сергія Жадана і «Похований велетень» Кадзуо Ішігуро). // *Сучасні літературознавчі студії*, № 15, с. 172 – 180. (Sverbilova, T. H. Vzajemodija vizual'noho i naratyvnoho rïvniv u sučasnomu romani dorohy («Internat» Serhija Žadana i «Pochovanyj veleten») Kadzuo Išihuro). // *Sučasni literaturoznavči studiji*, № 15, s. 172 – 180.)
- Фёдорова, Р. В. (2010)** Структура аспектуальной категории проспективности. // *Вестник Нижневартовского государственного университета*, № 3, с. 82 – 86. (Fedorova, R. V. Struktura aspektual'noj kategorii prospektivnosti. // *Vestnik Nižnevartovskogo gosudarstvennogo universiteta*, № 3, s. 82 – 86.)
- Флоренский, П. (1994)** Иконостас, Москва: Искусство, 256 с. (Florenskij, P. Ikonostas. Moskva: Iskusstvo, 256 s.)
- Коломинська, Т. Б. (2022)** Прагматичні особливості заголовків сучасної української літератури. // *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*, том 33 (72), № 1, ч. 1, с. 83 – 90. (Juldaševa, L. P., Kobylina, Ju. M., Kolomyn's'ka, T. B. Prahmatyčni osoblyvosti zaholovkiv sučasnoji ukrajins'koji literatury. // *Včeni zapysky TNU imeni V. I. Vernads'koho*, tom 33 (72), № 1, č. 1, s. 83 – 90.)
- Ямпольский, М. (1998)** Беспамятство как исток (Читая Хармса). Москва: Новое литературное обозрение, 384 с. (Jampol'skij M., Bepamjatstvo kak istok (Čitaja Charmsa). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 384 s.)
- Apolloni, A. (2017)** The end of the era of endings. // *Symbol*, № 10. <<https://www.eurozine.com/the-end-of-the-era-of-endings/?pdf>> (28.07.2023).
- Binswanger, L. (1963)** Being-in-the-World: Selected papers of Ludwig Binswanger. New York: Basic Books, 364 p.
- Caillois, R. (1972)** Le Mythe et l'homme. Paris: Folio essais, 188 p.
- Foucault, M. (1994)** Dits et écrits: 1954-1988, v. 1. Paris: Gallimard, 1707 p.
- Kierkegaard, S. (1964)** Repetition: An Essay in Experimental Psychology. New York: Harper & Row, 144 p.
- Kryvoruchko, S., Kostikova, I., Gulich, O., Rudnieva, I. (2022)** Time Trends in Simone de Beauvoir's memoirs «Force of Circumstance». // *Amazonia Investiga*, № 11 (52), s. 115 – 122.
- Levin, D. M. (1985)** The Body's Recollection of Being: Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism. London: Routledge, 402 p.
- Uzarevic, J. (1991)** Kompozicija lirske pjesme: O. Mandeljstam i B. Pasternak. Zagreb: Zavod za znanost o knjizevnosti Filozofskog fakulteta, 243 s.