

МНОЖИННІСТЬ ЧИТАЦЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ХУДОЖНЬОЇ УМОВНОСТІ ЯК НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ТЕКСТУ

Олена Вещикова

Викладач, кафедра культурології та українознавства,
Запорізький державний медичний університет (УКРАЇНА),
69035, м. Запоріжжя, проспект Маяковського, 26, e-mail: o4umet1@gmail.com

UDC: 820:801.82:028.02

ABSTRACT

Veshchikova Olena. *The multiplicity of readers' interpretations of fictional convention as a narrative strategy of the text.*

This paper is an attempt to analyze a text of fiction from the point of view of the deployment of narrative strategies. We consider scientific concepts of the term «narrative strategy» by Ukrainian and foreign literary critics. We give our own definition of the term «narrative strategy». Explication of narrative strategies is studied in H. Pahutyak's novel «Dreams of Julia and Herman». This strategy creates the variability of reader's reception of oneirotopos, the opportunity to choose on one's own the form of convention that defines the text.

Keywords: narrative strategy, oneirotopos, fictional convention, reader's reception

Пропонована стаття являє собою спробу аналізу художнього тексту з точки зору розгортання наративних стратегій. Розглядаються наукові концепції поняття «наративна стратегія» вітчизняних та зарубіжних літературознавців. Надається власна дефініція терміна «наративна стратегія». На матеріалі роману Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» досліджується експлікація наративної стратегії, яка створює варіативність рецепції читачем онейротопів, можливість самостійно обирати форму умовності, котра визначає текст.

Ключові слова: наративна стратегія, онейротоп, художня умовність, читацька рецепція

Адекватне розуміння художнього тексту реципієнтом досягається значною мірою завдяки імпліцитно наявним у самому тексті вказівкам, які спрямовують процес читацької інтерпретації і рецепції. У літературознавстві проблема співвідношення зовнішньої інтерпретації і тих підказок, які містить текст і котрі впливають на його сприйняття реципієнтом, стала предметом дослідження багатьох науковців. Одним із основних понять у розв'язанні зазначеної проблеми стала «стратегія тексту». Видається, що стратегія текстотворення й рецепція тексту залежать від багатьох факторів, зокрема характеру художньої умовності подій твору.

Мета пропонованої статті – уточнити зміст терміна «наративна стратегія», визначити вектори, за якими може відбуватися тлумачення художньої умовності читачем творів Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» та «Кенігсберзький щоденник».

Попри те, що термін «наративна стратегія» досить широко використовується в сучасному літературознавчому дискурсі, його сталу дефініцію досі не вироблено. Саме слово «стратегія», як зазначено у «Словнику української мови», означає «спосіб дій, лінію поведінки кого-небудь» [12, с. 751]. Самостійно цей термін у літературознавстві майже не вживається, найчастіше використовується у вигляді словосполучень «наративна стратегія», «оповідна стратегія», «авторська стратегія», «стратегія наративу», «стратегія тексту», «текстова стратегія», «наративна техніка», котрі переважно функціонують як синонімічні. У поєднанні з ад'єктивом цей термін набуває додаткових ознак. Так, згідно з Х.Р. Яуссом, розуміння тексту становить собою результат виконання певних вказівок, відкритих і при-

хованих сигналів, отримуваних реципієнтом з боку тексту в ході керованого сприймання. Способи такого керування Х.Р. Яусс називає текстуальними стратегіями [16, с. 194].

В. Ізер у своїх працях стратегіями тексту називає поєднання двох операцій – селекції і комбінування: «Селекція і комбінування мають на увазі перетин меж літературних і соціокультурних систем, з одного боку, і внутрішньотекстових референтних полів – з іншого» [5, с. 30].

Стратегічний підхід до комунікації запропонований Т. ван Дейком. Він уявляє процес організації знань не як жорстко алгоритмічну, а як гнучку стратегічну процедуру, отже, вона так само має селективний характер. «Стратегії і схеми являють собою основу процесу гіпотетичної інтерпретації: для даних структур тексту і прагматичного контексту вони забезпечують швидке висування припущень стосовно до можливого значення і наміру того, хто говорить, – утім, у подальшому ці гіпотези можуть бути спростовані» [2, с. 20]. В широкому значенні під стратегією слід розуміти «певну загальну інструкцію для кожної ситуації інтерпретації» [2, с. 10].

В. Тюпа у статті «Наративна стратегія роману» визначає наративні стратегії як «особливий рід комунікативних стратегій культури: конструктивну єдність креативної (суб'єктної), референтної (об'єктної) і рецептивної (адресатної) компетенції наративного текстопородження» [14, с. 9]. Спираючись на його визначення, Г. Жилічева розуміє наративну стратегію як узагальнювальний принцип організації сюжету й оповіді й використовує це поняття як фундаментальну теоретичну категорію, що характеризує комунікативну єдність твору [4, с. 5].

О. Ковальов, характеризуючи зв'язок категорії стратегії і нарації, визначає поняття «стратегія» як «певну організацію поетики – системи виражальних засобів оповідного твору – з метою досягнення того чи іншого впливу на читача, яка, отже, є важливим складником комунікативного підходу до вивчення художнього твору» [6, с. 55]. При цьому науковець не зводить поняття стратегії до тільки авторської інтенції, а включає до нього цілий обшир завдань: прагнення автора до успіху (бажання підвищити власний статус), випереджальну відповідь критикам, здійснення влади (через маніпулювання читачем), боротьбу із собою, зі своїми амбіціями й випробування певних ідей [7, с. 108].

Показово, що «Routledge Encyclopedia of Narrative Theory» (2010) під редакцією Девіда Германа, Манфреда Джана і Мері-Лор Райан не містить окремої статті під назвою «наративні стратегії», хоча використання цього терміна (narrative strategies) у текстах словникових статей є досить частотним. Укладачі пропонують дивитися статтю «наративні техніки» (narrative techniques). Джеймс Фелан і Вейн С. Бут визначають цей термін як засіб оповідання історії (devices of storytelling), вказуючи на доцільність загального поділу між тим, «що» і «як» оповідається. Основними компонентами техніки вчені називають часовість (temporality), голос (voice) – «хто говорить?», фокалізацію («хто сприймає?»), стиль і надійність (reliability) наратора [18, с. 370].

Джоанна Вільямс зазначає: «Поняття «стратегія» можна витлумачити як обмеження актів вибору, імпліцитно закладених у самому творі, і як спосіб, у який у цьому творі сформульовано проблеми, попри суб'єктивність здійснення цих актів вибору» [19]. Девід Бодж, Мікаела Драйвер і Ю Ка, навпаки, дають більше свободи читачеві при інтерпретації тексту і апелюють до погляду на стратегію, «у якій множинність голосів, наприклад, авторського й читачьких, співтворюють літературну оповідь, яка потім може бути верифікована, за законами будь-якої творчості, у вимірах поняття жанру й окремих ознак досягнутого успіху, таких як вірогідність і новизна» [17, с. 195]. В. Остапчук у дисертаційному дослідженні додає: «Наративна стратегія визначається не лише сукупністю наративних процедур, а й як животворяща система, що здатна породжувати нові смисли» [10, с. 6]. Вважаємо, що науковець також при цьому має на увазі активну роль реципієнта і множинність тлумачень тексту.

Кірсті Еконен робить таке уточнення щодо характеру наративної стратегії: «Під поняттям стратегії я позначаю діяльність, котра має певну мету, але не обов'язково є усвідомленою» [15, с. 16]. Однак, на нашу думку, наявність конкретної мети вимагає усвідомленого вибору засобів для її досягнення, тож, і діяльність (якій передують авторська інтенція) має бути усвідомленою.

Отже, можна визначити спільні ознаки в усіх згаданих визначеннях: це процедурність творчості, її системний і селективний характер, наявність авторської інтенції і засобів для

досягнення необхідного ефекту. Проаналізувавши наведені вище дефініції науковців, під наративною стратегією розумітимемо систему способів і прийомів організації оповіді, спрямовану на досягнення певного художнього ефекту (авторська інтенція) й базовану на уявленнях автора про читача його творів та про особливості читацької рецепції твореного тексту.

За В. Тюпою, «наративна стратегія являє собою конфігурацію трьох селективних моментів, що взаємно зумовлюють одне одного: 1) тієї чи іншої наративної картини світу (референтна компетенція автора); 2) наративної модальності (креативна компетенція оповідача, розповідача, хронікера); 3) наративної інтриги (рецептивна компетенція адресата)» [14, с. 11]. Отже, В. Тюпа, вдаючись до модальної наратології, застосовує ідеї логіки (введені у філософію ще Г. Лейбніцом) до теорії наративу.

За допомогою таких категорій, як необхідність, випадковість, можливість, неможливість, формується алетична модальність. Ця модальність якнайкраще експлікується у тих художніх творах, де реалізується категорія ірреального. М. Кравець виділяє такі сфери ірреального: сфера трансцендентного (буття Бога, духу, душі, метафізичних сутностей, загробного життя); сфера надприродного (окультні істоти, магичні обряди, містичні властивості та сили, міфічні істоти); сфера сюрреального (мрії, сновидіння, психічні розлади, уявлення, фантазії) [9, с. 183]. Науковець ототожнює ірреальне з неможливим, отже, кожний зі складників наведених сфер фактично позбавляється права на існування. Що ж стосується сфери ірреального в літературному творі, то необхідність/випадковість/можливість/неможливість того чи іншого явища визначається характером художньої умовності.

У цій статті ми частково спираємось на класифікацію О. Ковтун, котра, досліджуючи поетику незвичайного, пропонує розрізнити шість самостійних типів художньої умовності: раціональну (наукову) фантастику, *fantasy*, казкову, міфологічну, сатиричну і філософську (притчову) умовність, які більшою чи меншою мірою пов'язані із жанровими структурами літературної чарівної казки, утопії, притчі, міфологічного, фантастичного, сатиричного роману тощо [8, с. 9]. Літературознавець припускає синтез цих типів у конкретному творі і можливість внесення коректив до зазначеної схеми у зв'язку з появою у кінці ХХ ст. нових художніх течій. Тож, на нашу думку, до цієї класифікації незвичайного варто додати ще й абсурдистський та містичний різновиди умовності, які набувають поширення в літературі ХХІ століття і котрі важко повністю ототожнити з будь-яким із наведених О. Ковтун типів.

Множинність читацьких інтерпретацій залежить від авторської наративної стратегії. «Інтерпретувати текст, – писав Ролан Барт, – зовсім не означає наділяти його певним конкретним змістом (відносно правомірним чи відносно довільним), але, навпаки, зрозуміти його, як утілену множинність. <...> Інтерпретація, якої вимагає текст, безпосередньо взятий як множинність, не має нічого спільного з уседозволеністю: йдеться про те, <...> щоб, наперекір будь-якій байдужості, утвердити саме існування множинності, яке не зводиться до існування істинного, вірогідного чи навіть можливого» [1, с. 34]. Простежимо засоби, за допомогою яких автор визначає відношення художніх онейротопів (містить як саме сновидіння, так і художні деталі, пов'язані з ним – термін Т. Теперик [13]) до дійсності, на прикладі конкретних творів.

Для аналізу обрано роман Галини Пагутяк «Сни Юлії і Германа» та її «Кенігсберзький щоденник». Ці твори є досить репрезентативними, оскільки містять значну кількість онейротопів, що надаються до множинного потрактування читачем, крім того, у творчості Г. Пагутяк послідовно постулюється ймовірність множинності світів. Згаданий роман вийшов у 2011 році. Переважна більшість попередніх творів авторки позначена виразною містичною аурую, що може вплинути на рецепцію роману читачем, знайомим із доробком письменниці.

Наративна структура роману – нелінійна: художній світ складається з чотирьох площин, дві з яких лежать у реальному бутті (виживання 15-річної Юлії, яка втратила рідних, у зруйнованому Кенігсберзі наприкінці Другої Світової війни; життя відставного прусського офіцера Германа в цьому ж місті, але на 100 років раніше), а дві – в ірреальності, царині снів (зміст сновидень Юлії відбувається під час реального життя Германа, і навпаки). Дві сфери буття героїв симетричні, чітко розмежовані як композиційно (реальність і сон чергуються), так і графічно (онейротопи виділені курсивом).

У романі переважає гетеродієгетична нарація (типологія Ж. Женетта) з внутрішньою фокалізацією, завдяки чому наратив оповідача та думки персонажів ніби поєднані. Лише

один раз упродовж тексту наратор стає екстрадієгетичним, «всезнаючим», якому відома доля Юлії. Така стратегія дає читачеві можливість самостійно робити припущення щодо подальшого перебігу подій. Однак повної довільності у тлумаченні свого твору Г. Пагутяк не допускає. По-перше, після роману Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» містяться «Коментарі», у яких авторка частково дає ключ до інтерпретації. По-друге, у цьому ж виданні надруковано «Кенігсберзький щоденник», який можна розглядати як своєрідний метатекст: у ньому письменниця докладно описує процес створення роману. Записи щоденника також містять підказки до тлумачення тексту. Звісно, логічніше було б, якби ці застереження (частина яких, крім того, є суперечливими) читач отримав перед прочитанням роману. Те, що реципієнт не мав такого скерування раніше, певно, є частиною наративної стратегії авторки, яка надала свободу самостійно обирати вектор сприймання – в раціональному, ірраціональному чи філософському ключі, констатуючи «смерть автора»: «Перше слово, перша фраза викличуть ланцюгову реакцію, а далі від мене вже мало що залежатиме» [11, с. 199]; «Магічне дійство затягує глядача в світ туги, відчаю й жаху» [11, с. 226]. Таким чином, у свідомості читача відбувається певна еволюція сприймання завдяки поєднанню різних текстів: роман – коментарі – щоденник.

Множинність читацьких інтерпретацій твору, в основному, пов'язана з тим, що реципієнт самостійно обирає, в межах якого саме типу художньої умовності слід сприймати певні фрагменти тексту. Ця наративна стратегія реалізується в кількох напрямках.

Перший напрям – навіювання читачеві сумніву в тому, який із двох поданих у романі можливих світів є актуальною реальністю твору (фантастична / фентезі / абсурдистська / умовність). Так, наратор періодично збиває читача з пантелику: композиційно й графічно певна подія подається як реальність, фактично – є певним межовим, перехідним станом між сновидінням і явою, що може тлумачитися й містично, і цілком профанно, наприклад, як наслідок отруєння чадним газом: «У напівсні-напівз'яві Юлія побачила себе збоку: як вона біжить до передпокою, зачувши голос дідуся. <...> Відчуття того, що все переплуталось, і щось було сном, а щось реальністю, будить Юлію. <...> Ще трохи і вона могла б не прокинутись, бо скотилась у сні занадто близько до чавунної грубки» [11, с. 48].

«Ірреальність» сновидінь персонажів теж досить умовна. Сам зміст сновидінь дуже реалістичний, насичений деталями побуту, ніби Юлія і Герман користуються машиною часу. Кожен наступний сон є логічним продовженням попереднього, а у звичайних сновидіннях такого не відбувається. Персонажі уві сні цілком здатні до логічного мислення, усвідомлюють навколишню дійсність. Сни настільки «живі», що Юлія, наприклад, хотіла б не прокидатися, не повертатися до реальності, для неї ява – наче нічний кошмар: «І засинає з думкою, що все це мусить колись скінчитись, що все це сон, її жажливий сон» [11, с. 58]. Нарешті, і Герман перестає вважати сновидіння сном. Характер навколишньої дійсності стає предметом рефлексії персонажів, а отже, і предметом сумнівів читача. Реальність і сновидіння врешті переплітаються: у Юліїному сні їй сниться босонога дівчинка у подертій сукні – тобто сама Юлія із реальності 1945 року; Юлія з 1945 року розмовляє з Паулем з 1845-го: « – Чому в тебе заплющені очі? – питає Пауль, міцно стиснувши її долоню. – Вони в мене розплющені. – Ні, ти, мабуть, заснула. Розплющ очі, Юліє» [11, с. 134] (тут і далі курсив у прикладах наш. – О.В.).

Сни бачать не тільки головні персонажі твору Г. Пагутяк, а й другорядні. Баронеса з реальності Германа, яку вважають медіумом, стверджує, що бачила офіцера у своєму сні, причому деталі її сновидіння дивовижним чином збігаються із видіннями Германа, у яких представлений палаючий Кенігсберг: «Мені сьогодні снились ці очі. <...> Вогонь, багато вогню, я в полум'ї... Жах! І ви, я впізнала вас по очах, простягаєте мені руку...» [11, с. 78].

Алетична модальність тексту, що створює множинність зазначених інтерпретацій, реалізується за допомогою лексичних засобів: «Він знав, що вона мертва, але йому було байдуже. Можливо, він теж мертвий, бо майже не відчуває холоду й болю» [11, с. 182]; «Час від часу в неї стискалось серце від думки, що все насправді не таке, як їй здається» [11, с. 162].

«Коментарі» інтенсифікують зазначений напрям інтерпретації: «Кенігсберг – не конкретне місто, яке колись існувало, а лише художній образ. Мабуть, це теж її (авторки. – О.В.) сон» [11, с. 185].

Друга проблема інтерпретації – пояснення змісту, призначення і наявності кодів у незвичних сновидіннях Юлії і Германа (абсурдистська / містична / філософська / казкова

умовність). Г. Пагутяк натякає на можливе тлумачення подій роману в містичному ключі, неодноразово згадуючи і в романі, і в «Кенігсберзькому щоденнику» філософа-містика Сведенборга. «Коментарі» також відсилають реципієнта до теми містики, зазначаючи, що люди на руїнах острова Кнайпхоф, вірогідно, є послідовниками окультного вчення [11, с. 186]. При цьому авторка залишає читачеві право робити висновки самостійно: так, незвичність сновидінь Германа пояснюється скоріше раціонально, як вияв божевілля чи лунатизму, або як механізм пам'яті, результат впливу прочитаного п'ять років тому. Сам Герман досить скептично ставиться до спиритичних сеансів і чорної магії: «Він чув, що серед медіумів повно шахраїв» [11, с. 77]. Але при цьому усвідомлює, що «щось із ним не те», натякаючи читачеві на надприродність подій. Так само у реципієнта є можливість вибору, як тлумачити сновидіння Германа, в якому йому являються мертві Ганс і Софія: як містичний знак чи поступове збожеволення Германа.

Подібний спосіб маніпуляції читацьким сприйманням спостеріг у «Піковій дамі» О. Пушкіна Ф. Достоєвський: «Фантастичне повинно до того торкатися реального, що ви повинні майже повірити йому. <...> І ви вірите, що Германн дійсно мав видіння, і саме співвідносно з його світоглядом, а між тим у кінці повісті, тобто прочитавши її, ви не знаєте, як вирішити: чи вийшло це видіння з природи Германна, чи дійсно він один із тих, хто стикнувся з іншим світом, злих і ворожих людству духів» [3]. Зауважимо очевидний інтертекстуальний зв'язок твору Г. Пагутяк із «Піковою дамою», що здобуває вираз як у зовнішніх деталях (ім'я Герман, образи старої аристократки та бідної вихованки тощо), так і у глибинних кодах, як-от мотив невблаганності долі, містичний модус оповідуваних подій.

Інтертекст у романі «Сни Юлії і Германа» наявний також у вигляді алюзії до китайського філософа Чжуан-цзи (3 ст. до н.е.), котрому наснилося, що він метелик. Прокинувшись, філософ поставив перед собою питання: чи це Чжуан-цзи бачив уві сні себе метеликом, чи це метелику наснилося, що він – Чжуан-цзи? Така алюзія (за умови, що реципієнт знайомий із китайською філософією) активує в тексті притчову умовність.

Події, що відбуваються у житті і снах головних героїв, можуть визначати умовність ще й як казкову («чарівний» ліхтар Юлії, яким вона користувалася в підземеллі, мав би вже давно згаснути, але продовжує горіти і згасає лише тоді, коли дівчина вже майже наблизилась до виходу) або міфологічну (духи вітру, домашнього вогнища, неба й землі, котрі начебто взяли під опіку Юлію; Парки, які діють у виставі в реальності Германа).

Проаналізуємо, як один і той же уривок з тексту роману може бути прочитаний порізно залежно від уявлення реципієнта про природу умовності твору. На виході із підземелля Юлія натрапляє на кінський череп: « – Бідний кінський череп! – зітхнула Юлія. – Я назву тебе Ріхардом. Ріхардом Вагнером. Добраніч, пане Ріхарде Вагнере!» [11, с. 111]; потім героїні сниться, що вона катається на коні. Фраза дівчини може викликати в уяві реципієнта цілу низку асоціацій, залежно від рівня його інтелектуального розвитку, жанрових сподівань та обізнаності з творчістю авторки роману. Зокрема, якщо читач-інтелектуал сприймає роман у межах філософської (притчової) умовності, він відреагує на алюзію до Шекспірівського «Гамлета» («бідний Йорик»). Сприймання тексту за законами містичної умовності, ймовірно, висуває на перший план: 1) сновидіння Юлії, у якому череп «оживає»; 2) персоналію Ріхарда Вагнера – німецького композитора, творчість якого насичена містичною символікою. Кілька семіотичних кодів уможливають сприймання тексту в системі умовності міфологічної: 1) образи валькірій з однойменної опери Вагнера – персонажі германо-скандинавської міфології, войовничі жінки, котрі літають по небу на конях; 2) алюзія до легенди про смерть Олега Віщого; 3) вказівка самої Г. Пагутяк про зацікавлення символікою кінського черепа, яке вона виявляє у «Кенігсберзькому щоденнику» («кінський череп на жердці як знак, що попереджає про небезпеку» [11, с. 226]; цей код межує з містикою). Вислів авторки у щоденнику про те, що «кінь – як ланка, що сполучає світи, потоки часу» [11, с. 280], також може виступати кодом містичної умовності: кінь сполучає світ живих зі світом мертвих. І, нарешті, якщо читач сприймає роман як міметичний текст і не ідентифікує інтертекстеми, то він може розцінити факт надання імені черепу просто як абсурд, а подальше сновидіння про кобилу – як збіг.

Фінал роману розчарує читача, якщо він сподівається на поєднання сюжетних ліній двох головних героїв: Юлія і Герман не зустрінуться ані в реальності, ані в жодному з їх снів. Розв'язка твору наводить на роздуми про можливі світи, які існують паралельно, але не перетинаються. Горизонт сподівань зруйновано авторкою, напевно, свідомо, задля

створення притчової умовності: «Люди в стані напруження завжди притягують до себе містику. Не варто довіряти дорозі, яка лежить перед тобою як на долоні – від початку до кінця. Ти вже в думці пережив мандрівку, і от, аби не повторюватись, вона виявляється зовсім не такою» [11, с. 261].

Читач, який, можливо, нарешті сформував для себе уявлення, як тлумачити текст роману, стикається з «Кенігсберзьким щоденником», який або підтвердить, або спростує його версію рецепції. Адже, судячи з записів Г. Пагутяк (до того ж, суперечливих), її твір можна сприймати багатозначно: 1) як фантастику («це і є фантастична реальність» [11, с. 287]); 2) як містику («Магічний реалізм, як у Маркеса чи, краще, як у Алехо Карпентьєра. Так слід писати про Кенігсберг» [11, с. 190]. Додамо: і читати; «На Кенігсберг було накладено біблійне прокляття «херем». Щоб увесь світ опинився в пеклі» [11, с. 193]; «елемент містики повинен бути присутній» [11, с. 263]); 3) як філософський твір («найтонші ментальні нитки, що пронизують Кенігсберг» [11, с. 209]; «Кант у мене в романі, наче місяць за хмарами. Він продовжує впливати на світ, зі спостережень над яким брав свої думки» [11, с. 295]; «мій роман аж ніяк не є фантастичним» [11, с. 283]; «я ставлюсь до снів у літературі критично» [11, с. 212]); 4) як абсурдистську умовність («Моє справжнє життя – це сни» [11, с. 196]; «я описую сни двох людей, які далекі від усілякої містики» [11, с. 289]; «<...> обрала для свого роману форму снів, які більш реальні, ніж сама реальність» [11, с. 244]).

Щоденник змушує читача до пошуку адекватної інтерпретації: «Дати ім'я персонажів – означає дати йому долю», в реалізмі «був втрачений містичний зв'язок з іменем» [11, с. 223]. Письменниця стверджує, що обрала ім'я інтуїтивно. Слідуючи за авторською інтенцією, дізнаємося, що «Герман» (Негманн) означає «військовий чоловік», отже, ім'я таки збігається з його професією (офіцер). У читача є вибір: вважати це простим збігом чи вірити у містику письменницької творчості. «Я закінчила його (роман. – О.В.) тим словом, що планувала», – пише Г. Пагутяк, артикуючи тим самим наявність нарративної стратегії [11, с. 296]. Останнє слово роману – Софія, ім'я померлої коханої дівчини Германа, яким чомусь називає себе Юлія. З огляду на те, що авторка надає цьому імені особливої ваги (Софія – це «мудрість»), читач може обрати варіант інтерпретації умовності роману як притчово-філософської.

Отже, у романі «Сни Юлії і Германа» і «Кенігсберзькому щоденнику» Галина Пагутяк реалізувала специфічну нарративну стратегію: за допомогою різних засобів (композиційних, лексичних, метатексту, інтертекстуальності, незавершеності, відкритості твору) створюється множинність читацьких інтерпретацій тексту. Оскільки сни героїв доводять існування інших можливих варіантів буття, реципієнтові відводиться активна роль і надається можливість декодувати відношення онейротопів до дійсності (реальність/ірреальність), самостійно обираючи форму умовності, яка, на його думку, визначає текст: фантастична, фентезі, абсурдистська, філософська (притчова), містична, міфологічна, казкова тощо.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. S/Z / Ролан Барт. – Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г.К. Косикова. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
2. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. – Благовещенск : БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.
3. Достоевский. Материалы и исследования. Т. 13. К 175-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского. – [Электронный ресурс]. – С.-Пб. : Наука, 1996. – Режим доступа: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_1880_pisma_polivanovoy.shtml
4. Жиличева Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.) : [монография] / Г.А. Жиличева. – Новосибирск : НГПУ, 2013. – 317 с.
5. Изер В. Вымыслообразующие акты / Вольфганг Изер // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 27. – С. 23–40.
6. Ковалев О.А. Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского) : [монография] / О.А. Ковалев. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2009. – 198 с.
7. Ковалев О.А. Парадоксальность нарративных стратегий в романе «Подросток»: Аркадий Долгорукий vs Федор Достоевский / О.А. Ковалев // Известия Уральского

- государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2010. – № 4 (82). – С. 106–116.
8. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) : [монография] / Е.Н. Ковтун. – М. : Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.
 9. Кравець М.В. Ознаки категорії ірреальності у прозових творах Е.А. По / М.В. Кравець // Слово і речення: синтактика, семантика, прагматика: Матеріали міжнародної конференції. – К., 2013. – С. 182–185.
 10. Остапчук В.В. Наративна стратегія в романах-епопеях С. Жеромського «Роріоу» і Л. Толстого «Война и мир»: компаративний аспект [Текст] : автореферат ... канд. філол. наук, спец.: 10.01.05 - порівняльне літературознавство / В.В. Остапчук. – Тернопіль : Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2011. – 20 с.
 11. Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа: (роман). Кенігсберзький щоденник / Галина Пагутяк. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 304 с.
 12. Словник української мови: в 11 томах. — Том 9. – К. : Наукова думка, 1978. – 917 с.
 13. Теперик Т.Ф. Литературное сновидение: терминологический аспект / Т.Ф. Теперик // Литература XX века : итоги и перспективы изучения : материалы пятых андреев. чтений / [под ред. Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко, Н.Т. Пахсарьян]. – М., 2007. – С. 47–55.
 14. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа / В.И. Тюпа // Новый филологический вестник. – 2011. – № 3 (18). – С. 8–25.
 15. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме / Кирсти Эконен. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 400 с.
 16. Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. – М. : Флинта; Наука, 2004. – 344 с.
 17. Boje D., Driver M., Yue Ca. Fiction and Humor in Transforming McDonald's Narrative Strategies // Culture and Organization, September 2005, Vol. 11(3), pp. 195–208.
 18. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory /Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. – London and New York : Routledge, 2005. – 718 p.
 19. Williams J. The Two-Headed Deer: Illustrations of the Ramayana in Orissa – [Електронний ресурс]. – Berkeley : University of California Press, 1996. – Режим доступу : <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft6870073m;brand=ucpress>