

РОЗДІЛ 8 ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

УДК 821-31.09(410) Барнз:81'42

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2026.45.2.44>

СТИЛЬОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕКСТУ В РОМАНІ ДЖ. БАРНЗА «ЯК УСЕ БУЛО»

STYLISTIC ORGANIZATION OF THE TEXT IN JULIAN BARNES'S NOVEL «TALKING IT OVER»

Гаврило І.В.,

orcid.org/0000-0003-1782-7146*старший викладач кафедри романських мов і зарубіжної літератури
Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет»*

У статті висвітлено особливості стильової організації роману Джуліана Барнза «Як усе було». Даний твір є зразком постмодерністської прози, у якій поєднуються багатоголосся персонажів, жанрова гібридність, ігрова поетика та активна рецептивна стратегія. Досліджено поліфонічну організацію тексту, яка реалізується через систему драматизованих монологів, у межах яких персонажі репрезентують суб'єктивні, часто суперечливі версії одних і тих самих подій. Встановлено, що письменник моделює не завершену історію, а презентує процес її конструювання, при якому читач виконує активну функцію судді/тренера, інтерв'юєра чи психолога.

Особливу увагу приділяємо аналізу мовленнєвих стратегій Стюарта, Олівера та Джилліан. Індивідуалізація їхнього мовлення, синтаксична організація тексту, інтертекстуальність і багатомовність виконують функцію ключових засобів характеротворення та ідеологічного протиставлення персонажів. Зазначено, що герої роману характеризуються відмінними світоглядними позиціями, ціннісними орієнтаціями та моделями самопрезентації. Вони нерідко свідомо маніпулюють своєю мовою, а їхній оповідній манері притаманна вибірковість пам'яті, що створює ефект множинної відносною правди, яка не підлягає остаточній верифікації. У статті також обґрунтовано доцільність інтерпретації роману крізь призму дискурсу ток-шоу та інтерв'ю. Порушення «правил інтерв'ю», поява додаткових голосів і вторгнення другорядних персонажів розглядаються як пародійний прийом, що вказує на умовність художньої гри, підкреслює відносність наративних правил та розмивання меж між текстом і реальністю. Доходимо висновку, що роман Дж. Барнза демонструє характерні риси постмодерністської поетики: жанрове розмивання, автореферентність, ігрову наративність та активну діалогізацію з реципієнтом з метою залучення його до активної співтворчості.

Ключові слова: словесна гра, прийом театральності, прийом віддзеркалення, поліфонічна оповідь, дискурс ток-шоу, множинність інтерпретацій.

The article examines the peculiarities of the stylistic organization of Julian Barnes's novel «Talking It Over». The work represents a specimen of postmodern prose that combines polyphony of voices, generic hybridity, playful poetics and an active receptive strategy. The study analyzes the polyphonic structure of the text, which is realized through a system of dramatized monologues in which the characters present subjective, often contradictory versions of the same events. It is established that the author does not construct a finalized story but rather foregrounds the very process of its construction, assigning the reader an active role as judge/coach, interviewer or psychologist.

Special attention is devoted to the analysis of Stuart's, Oliver's, and Gillian's speech strategies. The individualization of their role patterns, syntactic organization of the text, intertextuality and multilingual nature of some heroes' utterances function as key devices of character construction and ideological opposition. It is noted that the protagonists are characterized by divergent worldviews, value systems and modes of self-presentation. They frequently manipulate language deliberately, while the selectivity of their memory produces an effect of multiple relative truths that resist definitive verification. The article also substantiates the relevance of interpreting the novel through the prism of talk-show and interview discourse. The violation of "interview rules", the emergence of additional voices and the intrusion of secondary characters are interpreted as parodic devices that expose the conditionality of the artistic game, emphasize the conventionality of narrative rules and blur the boundaries between text and reality. The study concludes that Barnes's novel exhibits characteristic features of postmodern poetics, including genre blurring, self-referentiality, playful narrativity and active dialogization with the reader aimed at engaging them in creative co-authorship.

Key words: verbal game, theatrical nature, mirroring technique, polyphonic narration, talk-show discourse, multiplicity of interpretations.

Постановка проблеми. Літературознавча наука приділяє значну увагу дослідженням оповідних стратегій у постмодерністській прозі.

Явища жанрової гібридності, поліфонії та автореферентності давно вже стали домінантами стилю письма сучасних авторів. Оповідь в романі

Джуліана Барнза «Як усе було» конструюється через множинність суб'єктивних голосів і версій подій. Стилістична організація цього роману (до якої відносимо жанр, композицію, стилі оповіді, індивідуалізацію персонажів, поетику твору, тропи, фігури, емоційність, психологічність, роль автора) досі не отримала вичерпного наукового осмислення, що й зумовлює необхідність комплексного аналізу стилістичних засобів, за допомогою яких письменник формує ефект множинної відносності правди та залучає читача до процесу інтерпретації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Останні філологічні дослідження вказують на зацікавлення літературознавців творчістю Дж. Барнза. Слід виділити такі вітчизняні дослідження як «Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980-2000-х років» [1] Велігіної Наталії Геннадіївни, в якій дослідниця вивчає поетикальні та семантичні особливості творчості Дж. Барнза, своєрідність художнього експериментування й жанрову специфіку його прози. Робота Дойчик Оксани Ярославівни «Ідіостиль Джуліана Барнса у лінгвоконцептуальному вимірі» [2] присвячена вивченню художньої індивідуальної концептосфери письменника, мовних засобів вираження іронії як домінанти його ідіостилію. Тупахіна Олена Володимирівна в праці «Поетика постмодерністської притчі у творчості Джуліана Барнса» [3] висвітлила своєрідність реалізації притчевих засад у творчості Дж. Барнза, довела визначальну роль притчі як першоелементу жанрової структури творів письменника.

Серед зарубіжних авторів слід виділити ґрунтовні розвідки Meritt Moseley «Understanding Julian Barnes» [7], Bruce Sesto «Language, History, and Metanarrative in the fiction of Julian Barnes» [9], в яких автори дають загальну характеристику творчості письменника, аналізують його творчий доробок в контексті постмодерністської літератури.

Постановка завдання. Метою даної статті є дослідження стильової організації тексту роману Дж. Барнза «Як усе було». Для її досягнення ставимо перед собою такі завдання: проаналізувати специфіку оповіді персонажів роману, визначити мовленнєві й стилістичні маркери індивідуалізації персонажів, висвітлити проблему надійності/ненадійності оповідачів та її вплив на читача, обґрунтувати спорідненість роману із моделлю ток-шоу/інтерв'ю.

Методи та методика дослідження. У статті використано такі методи: наратологічний аналіз

для дослідження специфіки монологічної нарації, надійності/ненадійності оповідачів, композиційної організації тексту, ротації наративних ролей та мультиперспективності в романі; дискурсивно-лінгвістичний аналіз для висвітлення мовленнєвих стратегій персонажів, синтаксичних, лексичних та стилістичних маркерів індивідуальних голосів, багатоголосся, риторичних прийомів; інтертекстуальний підхід для простеження іншомовних висловів, культурних алюзій, що формують інтелектуальну поетику тексту та характеризують героїв твору; рецептивна естетика: читач осмислюється як активний учасник комунікації, «суддя» й інтерпретатор, від якого залежить вибір версії подій і смислове наповнення тексту.

Виклад основного матеріалу. В романі Дж. Барнза «Як усе було» зображено молодих людей, Стюарта, Олівера та Джилліан, які, орієнтуючись на самореалізацію, вибудовують певні життєві стратегії в постіндустріальному суспільстві кінця 80-их років ХХ століття. Устремління дійових осіб можна кваліфікувати як триєдине, проте в індивідуальному вимірі вони є різними, оскільки репрезентують відмінні світоглядні позиції та належать до трьох субкультур, які умовно можна означити як «яппі», «денді» та «феміністка». На початку роману вони сперечаються, доводячи свої погляди: «Let me try and set down the opposing points of view. Perhaps I'll do the minutes of the meeting, like at the bank.

OLIVER said that words like everyone and someone and no-one are singular pronouns and must therefore be followed by the singular possessive pronoun, namely his.

GILLIAN said you couldn't make a general remark and then exclude half the human race, because fifty per cent of the time that someone will turn out to be female. So for reasons of logic and fairness you ought to say his or her.

OLIVER said we were discussing grammar not sexual politics.

GILLIAN said how could we separate the two, because where did grammar come from if not from grammarians, and almost all grammarians – probably every single one of them for all she knew – were men, so what did we expect; but mainly she was talking common sense.

STUART then came up with a solution. His being either inaccurate or insulting or quite possibly both, and his or her being diplomatic but awfully cumbersome, the obvious answer was to say their. Stuart put forward this compromise suggestion with full confidence, and was surprised by its rejection by the rest of the quorum.» [4, p. 6]

Вже на початку роману Дж. Барнз окреслює світоглядні установки персонажів та їхні ціннісні орієнтири: Стюарт виявляє прагнення раціоналізувати дійсність, упорядкувати її шляхом зведення до простих і однозначних категорій, а конфлікти схильний розв'язувати через консенсус. Олівер, навпаки, наполягає на власній позиції, активно полемізує, використовуючи іронію і дотеп як засіб дискредитації компромісних установок Стюарта, що здійснюється ним упевнено і з високою мірою риторичної майстерності. Джилліан же постає послідовною прихильницею феміністичної ідеології, яка, спираючись на принципи гендерної лінгвістики, порушує питання трансформації усталених мовленевих кліше.

Покоління «яппі», яке представлено образом Стюарта, трансформується у категорію соціально ізольованих індивідів, для яких пріоритетність професійної діяльності та кар'єрного зростання обернулася невдачами в особистісній сфері. В умовах сучасного постіндустріального суспільства такі люди настільки інтегровані в логіку технічного прогресу, що втрачають здатність до повернення до традиційних ціннісних орієнтацій і природного плину життя.

Для Стюарта проблема власності набуває визначального значення, слугуючи основним критерієм особистісної та соціальної успішності. Його ставлення до шлюбно-сімейних стосунків зумовлене не пріоритетом кохання як цінності, а прагненням уникнути самотності. Це ілюструється на прикладі повторюваних займенників «we» та «our», які виступають у ролі маркерів спільності, на противагу займеннику «I», що сигналізує про самотність, та «he», який Стюарт використовує для контрастного зображення Олівера як невдахи: «And he was in a terrible state. He seemed to have lost weight, and his face was all white and drawn, and his hair, which he normally keeps quite neat, was getting straggly. He sort of stood there, and then, after we'd recognised him, he threw himself on us both, hugging and kissing us. Not typical behaviour at all, because it was more pathetic than welcoming.» [4, p. 71]

На відміну від Стюарта, Олівер характеризується високим рівнем комунікабельності та індивідуальністю до матеріальних благ, водночас демонструючи підвищену чутливість до естетичних цінностей. Об'єктом його зацікавленості є краса в усіх її проявах – у дизайні автомобілів, одязі, гастрономічній культурі, виноробстві, жіночій привабливості та мистецтві. Подекуди естетизоване ставлення до дійсності набуває гіперболізованих форм: самозахоплення переростає

у позерство, а інтерес до жінок – у гедоністичну поведінку. Олівер перебуває в опозиції не лише до попереднього покоління, а й до своїх сучасників, оскільки свідомо конструює образ денді та дотримується стилю життя, що історично втратив актуальність в англійській культурі наприкінці XIX століття.

Його стратегія самореалізації пов'язана з використанням інтелектуального потенціалу, харизми та дотепності. Наратив Олівера, попри очевидну зниженість ступеня надійності, є найбільш виразним і закарбовується в пам'яті читача саме завдяки інтелектуальній насиченості, блискучості висловлювання та дотепності персонажа. Дослідники характеризують його як «культурного поліглота, який вправно жонгує фразами» [8, с. 157], що пояснюється активним використанням інтертекстуальних алюзій у поєднанні з лексемами французького, латинського, італійського та німецького походження. Подібна поетика свідчить не лише про педантичність і манірність героя, а й акцентує увагу на його високому рівні обдарованості та ерудиції. Він любить повторювати складні і незвичайні слова як-от: «steatopygous» чи «crepuscular», викрикувати «крилаті вислови» на кшталт: «Mea culpa, mea maxima culpa» [4, p. 15], «hie me to the vomitorium pronto!» [4, p. 45], «C'est un canard mort, tu comprends?» [4, p. 133], «crepuscular oubliette» [4, p. 28], «limpid Weltanschauung» [4, p. 124]. Олівер використовує інші мови не тільки щоб вразити навколишніх людей, а й щоб вивищитися над Стюартом, котрий зауважує: «Oliver impresses people. He talks well, he's travelled to distant lands, he speaks foreign languages...» [4, p. 19].

Наративна монологічна техніка виявляється надзвичайно ефективною для репрезентації персонажа через особливості його/її мовлення, систему інтересів і культурну ідентичність. Дж. Барнз майстерно застосовує диференційні маркери, що розмежовують оповідачів. Індивідуальність кожного голосу поступово стає впізнаваною для читача завдяки специфічним рисам мовної поведінки персонажів, особливостям синтаксичної організації висловлювань і ритміці оповіді.

На початку роману висловлювання Джилліан вирізняються підкресленою конфліктністю: вона регулярно виявляє протест щодо усталених правил, стереотипів та домінантної суспільної думки. Водночас така агресивність виконує функцію захисту приватної сфери суб'єкта від небажаного вторгнення інших: «Look, I just don't particularly think it's anyone's business. I really don't. I am an ordinary, private person. I haven't got anything to say» [4, p. 10], «I met Stuart. I fell in love. I mar-

ried. What's the story?» [4, p. 40]. Згодом її дискурс поступово набуває рис широкості, серйозності, відкритості й внутрішньої свободи, що супроводжується звільненням від штучності та демонстративності. Професійна діяльність Джилліан як реставраторки живопису постає метафорою постійного пошуку правильної інтерпретації описаного та поступового виявлення істини, прихованої під нашаруваннями суб'єктивних презентацій. Описуючи специфіку своєї роботи вона фактично окреслює і стратегію читання твору, натякаючи реципієнтові на необхідність поетапного розшифрування написаного.

Джилліан зауважує, що первісний образ, тобто остаточну істину, ніколи неможливо відновити повністю, оскільки доступ до неї завжди опосередкований багатошаровістю тлумачень. Вона схильна до рефлексії щодо власних учинків, осмислення мотивів та інтенцій, здійснює оцінювання власної та чужої поведінки. Водночас ці міркування подаються не у формі імперативних тверджень, а у вигляді запитань, адресованих як читачеві, так і самій собі: «You don't know exactly when you fall in love with someone, do you?» [4, p. 75], «Should I have told Stuart all that?» [4, p. 100]. Вона задає їх з метою пошуку відповідей, правди. У моменти найглибшого емоційного напруження її висловлювання набувають форми щоденникових записів та сповіді. Її оповідь нерідко розпочинається з реплік, які маркують підвищений рівень емоційності та внутрішньої дезорієнтації персонажа: «I don't know if I did the right thing, either» [4, p. 107], «No, I'm not sure I can tell you the rest» [4, p. 135]. Джилліан часто вагається в тому, що робить, відчуває себе невпевнено та дозволяє чоловікам вирішувати за себе.

Роман «Як усе було» починається зі слів Стюарта: «My name is Stuart, and I remember everything» [4, p. 3], і цим же реченням він закінчує свій монолог: «I remember everything» [4, p. 9]. Мова Олівера є більш розкутою, він з самого початку звертає увагу читача на свою відмінність від Стюарта: «I remember all the important things» [4, p. 11]. Оскільки пам'ять Олівера вибіркова (і він це визнає), то читачу не варто йому повністю довіряти. Хоча обидва друзі вже з перших сторінок роману намагаються сподобатися читачеві: «Hullo, I'm Stuart Hughes, nice to meet you. Shall we shake hands? Right, good» [4, p. 4] і «Hi, I'm Oliver, Oliver Russell. Cigarette? No, I didn't think you would» [4, p. 10] – Олівер весь час заграє з реципієнтом, поводить себе фамільярно: «Stuart ... No, wait a minute. You've been talking to him, haven't you? You've been talking to Stuart. I

sensed that little hesitation when I floated the subject of his double chin. You mean you didn't notice it?» [4, p. 14], «What are you smirking at now?» [4, p. 14], «Oh dear, you're giving me that look again. You don't have to say it. I know» [4, p. 29]. Він володіє здатністю емоційно залучати співрозмовників, здобувати їхню прихильність і переконувати у власній правоті, відверто маніпулюючи читацькою думкою та враженням про себе. Втім, саркастична дотепність Олівера виявляється недовговічною. З моменту його закоханості в Джилліан він постає заручником почуттів і втрачає здатність до раціонального контролю над емоціями.

Роман характеризується специфічною композиційною організацією, складаючись з 17 частин: 1. His, His or Her, Their. 2. Lend Us a Quid. 3. That Summer I Was Brilliant. 4. Now. 5. Everything Starts Here. 6. Stave Off Alzheimer's. 7. Now Here's a Funny Thing. 8. Ok, Boulogne It Is. 9. I Don't Love You. 10. I'm Not Sure. I Can't Believe This. 11. Love, etc. 12. Spare Me Val. Spare Yourselves Val. 13. What I Think. 14. Now, There's One Cigarette in the Ashtray. 15. Tidying Up. 16. De Consolatione Pecuniae. 17. Sont fous, les Anglais. Кожна з перших шести частин відкривається усталеним порядком монологів Стюарта, Джилліан та Олівера. Однак, після епізоду, коли Олівер дарує Джилліан букет квітів зі словами «I love you» [4, p. 90], ця структура зазнає змін: мовлення персонажів набуває хаотичного та нерегулярного характеру. Таким чином, наративний безлад постає художнім відображенням емоційної дезінтеграції, спричиненої зізнанням у коханні.

Внаслідок цього між Олівером і Стюартом відбувається своєрідна ротація ролей, віддзеркалення один одного, що виявляється у трансформації їхніх мовленнєвих стратегій. Стюарт пропонує читачеві сигарету, що дотепер робив лише Олівер: «By the way, would you like a cigarette?» [4, p. 129], «So take one, it's a sign that you're on my side» [4, p. 143]. Він починає палити, говорить про зв'язок куріння з хворобою Альцгеймера: «'Did you know,' I replied, 'that it has been statistically proved that smokers are less vulnerable to Alzheimer's disease than non-smokers?' I was rather pleased with this obscure item of information, which I'd picked up from somewhere.» [4, p. 134], забуваючи, що цю інформацію йому надав саме Олівер: «But I have puckish news for you. I read in the paper this morning that if you smoke you're less likely to develop Alzheimer's disease than if you don't. A hit, a veritable hit?» [4, p. 79], який кидає паління як символічний акт прощання з хаосом та невлаштованістю у житті і початок нових відносин із Джилліан.

Варто також підкреслити економічний вимір взаємин між суперниками твору: стосунки між Олівером і Стюартом значною мірою ґрунтуються на матеріальній вигоді, оскільки Стюарт регулярно надає Оліверу фінансову допомогу. Їхнє знайомство починається саме з грошового прохання Олівера: «‘Lend us a quid.’ That was the first thing he ever said to me.» [4, p. 20]. Закохавшись у Джилліан, він метафорично говорить про «ринкові сили» та «захоплення» її, редукувавши кохання до комерційного дискурсу. Перед освідченням він повертає Стюарту частину боргу, що символічно набуває значення «купівлі» коханої. Таким чином, автор репрезентує духовно незрілих персонажів, які втратили етичні орієнтири, але водночас омріяно прагнуть досягти ідеалу в міжособистісних стосунках.

Герої роману пропонують різні версії одних і тих самих подій. Кожен із них постає своєрідним свідком, який відстоює власну інтерпретацію, аргументує її та пояснює мотиви своїх вчинків: «We each had a different opinion. Let me try and set down the opposing points of view» [4, p. 5]. Стюарт ностальгічно згадує «gentle breeze» [4, p. 8] (ніжний вітерець), який стає «too much wind» (занадто вітряно) у версії Олівера [4, p. 43]. Стюарт описує реєстратора як «a dignified man who behaved with the correct degree of formality» [4, p. 8], у той час як Олівер висловлюється: «this perfectly oleagynous and crepuscular little registrar» [4, p. 13]. Евфемізм Стюарта «I said my vows a bit too loud» [4, p. 8] контрастує з гіперболою Олівера: «Stuart bellowed his words as if answering court-martial...» [4, p. 13]. Вони весь час змагаються, віддзеркалюють один одного.

Олівер наче й сам розуміє, що є персонажем книги, а не реальною людиною: «You can't even go through a whole book being called Nigel.» [4, p. 15], як і Вел: «You won't be seeing me again, not unless there's a real turn-up for the book.» [4, p. 185] Водночас, всі герої роману виступають не просто персонажами, а гравцями, і час від часу нагадують читачу, що сам він виступає суддею чи тренером: «This is player power. Hey you – aren't you meant to be the manager, aren't you meant to own the whole fucking team?» [4, p. 220].

Беручи до уваги манеру спілкування головних героїв з читачем, слід відмітити її схожість з ток-шоу, які базуються на подібній схемі: «Схема інтерв'ю – це різновид обміну між мовцями, де один виконує роль інтерв'юера, а інший – роль респондента. Інтерв'юер ставить запитання, респондент відповідає, причому його відповіді мають бути релевантними поставленому запи-

танням або припущенню. Окрім ставлення запитань, інтерв'юер має право на підсумовування, доповнення, уточнення, акцентування та загальне керування перебігом розмови, а також обов'язок оцінювати якість співпраці, релевантність, достатність та загальну якість внеску респондента, хоча всі ці повноваження можуть розділятися з ним або піддаватися його сумніву.» [11, с. 115] Розважальна функція є обов'язковою складовою ток-шоу. Натомість програми, які претендують на ширший, ніж суто розважальний статус, актуалізують інтимний досвід із метою його катарсичного переживання учасниками, сприяючи перетворенню індивідуального досвіду на колективний та відкриттю його для множинності інтерпретацій, що можуть як допомогти суб'єкту подолати упередження чи ілюзії, так і інформувати аудиторію та проблематизувати домінуючі культурні практики. Дж. Барнз використовує схожий підхід в своєму романі.

Інтерв'ю в жанрі ток-шоу вирізняється концентрацією на зізнаннях пересічних учасників, що здійснюються у штучно сконструйованому комунікативному просторі, стилізованому під домашню вітальню. Такі висловлювання репрезентуються в межах драматизованої моделі, яка стабільно вибудовується як конфліктна взаємодія між дійовими особами за участю активної студійної аудиторії. У крайніх випадках акцент робиться на загостренні конфронтації та створенні видовищності, що набуває характеру «нетрансформативної надмірності» [12, с. 178]. Так робить Дж. Барнз, коли вводить в оповідь Валду, яка ламає розмірену оповідну манеру спілкування і провокує Олівера та Стюарта, які у відповідь звертаються безпосередньо до читача, апелюючи до його «обов'язку» як судді та вимагають усунути її, тобто втрутитися в конфлікт і підтримати «правильну версію подій». Такий прийом формує пародійну модель ток-шоу, у якій учасників заохочують до публічних конфронтацій задля викриття чиєїсь «помилки» або «неправди». Так само й Гордон, батько Джилліан, з'являючись на сторінках роману, висловлюється, що робить це всупереч правилам: «I shouldn't be talking to you. I'm sure it's against the rules. After all, you know what you think about me, don't you? Filthy old lecher...» [4, p. 237]. Точка зору даних другорядних персонажів є важливою, позаяк вони є соціальними, національними типами і передають погляд збоку, тобто погляд незацікавлених осіб. Письменник формує враження у читача, що саме він визначає коло учасників інтерв'ю, ухвалюючи рішення щодо допуску одних персонажів і відсто-

ронення інших, що робить його помітно залученим в акт композиції роману.

Принцип локалізації інтерв'ю в одному чітко окресленому просторі також порушується Дж. Барнзом. Зокрема, коли Стюарт нарікає на свою долю та тужить, він звертається до читача із запрошенням: "Sit down. Do you like Patsy Cline?" [4, p. 155]. У цей момент у текстовому тлі постає музичний супровід, що актуалізує читача у вітальні персонажа, ніби він безпосередньо чує музику та спостерігає відчай Стюарта.

Таким чином, ми бачимо, що роман демонструє жанрові ознаки, подібні до драматичного твору, оскільки оповідна стратегія ґрунтується на системі усних монологів, кожному з яких передує позначення імені мовця. Текст нагадує п'єсу без ремарок, тож деякі критики вбачають у ньому схожість з сучасною театральною постановкою (Дж. Бейлі [5], Р. Тодд [10]), що дає змогу відносити його до жанру роману з елементами драматичної форми. Окремі рецензенти порівнюють його з телевізійною п'єсою (Д. Голлоуей [6]), в якій герої ведуть мову та відповідають на запитання невидимого інтерв'юера за кадром. Позаяк в романі присутні порушення «правил інтерв'ю», поява додаткових голосів і змагальність різних версій подій, що набуває характеру видовищної конфронтації – це надає йому рис пародії на ток-шоу/медійного дискурсу.

Форма драматизованих монологів, безпосередні звернення до читача та імітація комунікативної ситуації одкровення зближують текст із жанровим різновидом роману-сповіді. Множинні суб'єктивні монологи персонажів, які пропонують взаємовиключні версії одних і тих самих подій, надають тексту рис поліфонічного роману. Такі паралелі з різними літературними формами свідчать про розмитість жанрових меж роману. Роман Дж. Барнза «Як усе було» є жанрово гібридним постмодерністським твором, у якому поєднуються риси поліфонічного роману, роману-інтерв'ю та драматизованої прози з елементами пародійного медійного дискурсу. З огляду на загальний доробок письменника, можна стверджувати, що автор послідовно тяжіє до експериментування з формою художнього тексту.

У романі нема уособленого образу автора, нема нав'язаної точки зору, нема істини, єдиної правди. Переважає фікціональність оповіді. Є пряма мова персонажів, грандіозний діалог із монологів усіх персонажів – із емоціями, психологією, філософічністю. Така жанрова структура є постмодерна (все підлягає сумніву, нічого

сталого нема), а от змалювання персонажів абсолютно реалістичне, це типологічний реалізм. Поєднання постмодерну і реалізму виняткове і новаторське у романі.

Дж. Барнз репрезентує не стільки завершену історію, скільки сам процес її конструювання на основі множинності точок зору та інтерпретацій. Персонажі не просто повідомляють факти про себе, а прагнуть сформувати у читача певний образ власної особистості, зумовлений їхніми соціальними ролями. Автор не пропонує однозначної, остаточної версії подій: усе, що отримує читач, – це варіанти «відносної правди» кожного оповідача, в яку ті щиро вірять. Вибір позиції та рівень довіри до того чи іншого персонажа залежать від читача, який стає активним співтворцем тексту, оскільки саме на нього зорієнтована нарративна стратегія автора. Читач виконує функцію зв'язувального елемента, що поєднує різні версії подій, запропоновані персонажами. Саме тому рецепція тексту набуває калейдоскопічного та мультиперспективного характеру. У романі відбувається розмивання меж між реальністю та художньою вигадкою: персонажі активно залучають реципієнта до діалогу, руйнуючи дистанцію між оповідачем і автором, між романом і дійсністю, створюючи ефект тяглості й невизначеності фіналу.

У міру розгортання сюжету читач має змогу спостерігати динаміку внутрішніх трансформацій персонажів. Їхня психологічна структура виявляється значно складнішою, ніж у героїв класичної літератури, що зумовлено проблемністю, багатомірністю та фрагментарністю культурного контексту 70-80-тих років ХХ ст. Тут є проблеми, пов'язані з історико-літературним життям Англії, Франції та Америки у цей історичний період. Англія зображена абсолютно неповторним конгломератом вродженої стриманості, скромності, прагненням до порядку і манірності. У романі з'являється завдяки французькому впливу витонченість, легкість. Герої прагнуть уникнути лондонської стриманості, сховатися хоча б на короткий період у Франції, протилежній за духом. Америка уособлює шанс на початок нового життя, яке на перевірку виявляється порожнім, побудованим на матеріальних надбаннях, що затьмарюють істинні цінності.

Джуліан Барнз прагне показати антропологічну кризу та відсутність моральної опори, певне спустошення героїв, створює спробу повернути людям те, що справді вартісне, робить це у формах сучасного «ґрайливого», парадоксального гуманітарного мислення.

Дійові особи роману постають як варіативні та невизначені, оскільки відсутній всезнаючий авторський голос, який би здійснював остаточне оцінювання або скеровував інтерпретацію. Ба більше, самі персонажі нерідко полемізують між собою, заперечуючи чи коригуючи висловлювання інших, унаслідок чого вибудовується не лише система альтернативних версій подій, а й різноаспектні тлумачення їхнього внутрішнього стану та емоційних переживань.

Висновки. Таким чином, резюмуємо, що оповідна манера Дж. Барнса в романі «Як усе було» характеризується такими рисами:

– оповідачі демонструють активну участь у процесі формування нарративної структури твору;

– герої роману періодично актуалізують читацьку присутність, наголошуючи на його контролі над викладом подій;

– персонажі твору здійснюють безпосереднє звернення до читача, виокремлюючи його саме в ролі адресата тексту;

– вони свідомо й демонстративно маніпулюють та варіюють свої точки зору;

– наявність текстової авторефлексії в творі, що актуалізує його статус як літературного артефакту.

До особливостей стилістики роману відносимо:

– виразно конструйовані, навмисно штучні стилістичні моделі мовлення;

– стилістична експресія істотно переважає над власне сюжетною компонентою;

– застосування полісемічних мовних засобів, зокрема різних форм словесної гри;

– використання прийому театральності;

– використання прийому двійництва/віддзеркалення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Велігіна Наталія Геннадіївна Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980-2000-х років. : автореф. дис...к.філол.н. : спец.. 10.01.04. Дніпропетровськ, 2013. 22 с.
2. Дойчик Оксана Ярославівна. Ідіостиль Джуліана Барнса у лінгвоконцептуальному вимірі : автореф. дис...к.філол.н. : спец.. 10.02.04. Харків, 2012. 19 с.
3. Тупахіна Олена Володимирівна Поетика постмодерністської притчі у творчості Джуліана Барнса : автореф. дис...к.філол.н. : спец. 10.01.04. Київ, 2007. 20 с.
4. Barnes J. Talking It Over. New York : Vintage Books, 1992. 294 p.
5. Bayley J. Getting to Know You. *The New York Review*. 1991. URL: <https://www.nybooks.com/articles/1991/12/05/getting-to-know-you/> (дата звернення: 24.01.2026).
6. Holloway D. Parroting on about Gillian and Oliver and Stuart. *Weekend Telegraph* (13 July 1991), p. XX.
7. Moseley M. Understanding Julian Barnes. Univ. of South Carolina Press, 1997. 198 p.
8. Roşcan A. Rewriting history in the novels of Julian Barnes. Bucureşti : Editura Central Tehnic-Editorial al Armatei, 2016. 264 p.
9. Sesto B. Language, History, and Metanarrative in the fiction of Julian Barnes. Peter Lang, 2001. 136 p.
10. Todd R. Domestic Performance: Julian Barnes and the Love Triangle. *Consuming Fictions. The Booker Prize and Fiction in Britain Today*. Bloomsbury, 1996. pp. 260-280
11. Tyler S. The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World. Madison : University of Wisconsin Press, 1987. 258p.
12. White Mimi. Tele-advising: Therapeutic Discourse in American Television. Chapel Hill: U. of North Carolina P., 1992. 236p.



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 26.02.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 30.03.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 07.05.2026