



Віра Балдинюк

“ПАРАЛЕЛЬНА АГІОГРАФІЯ” І АВТОРСЬКИЙ НАРАТИВ: КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ У РОМАНІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА “ОКО ПІРВИ”

Художній наратив, створюваний автором, є простором інтерсуб’єктивних відношень, структурою, де повною мірою виявляється комунікативна й суспільна природа мистецтва. Йдеться про те, що в художньому часопросторі не лише відтворюються певні сподівання і норми поведінки суб’єкта, а й з’ясовується досвід та ролі інших суб’єктів, які “можуть переформувати, а також формувати і змінювати свою суспільну поведінку”¹. В цьому сенсі наратив виступає комунікативною одиницею, а іманентною характеристикою художнього тексту стає його спрямованість на адресата.

Комунікативне розуміння природи наративу передбачає аналіз рецептивних ролей читача, які створюються автором у тексті й моделюють ситуацію спілкування з ідеальним читачем або прямо чи опосередковано вказують на його бажаний образ. У працях мовознавців та представників лінгвістичної наратології вже достатньо проаналізовані механізми лінгвістичного, семантичного, семіотичного вираження внутрітекстового фіктивного спілкування (Є. Падучева, Л. Чернець, В. Тюпа, Н. Онипенко). Водночас залишається актуальним питання співвіднесеності авторської наративної стратегії з горизонтом читацького очікування, коли вплив на рецепцію адресата здійснюється екстралінгвістично, тобто на рівні обраної форми (структури), жанру, ідеології тощо.

Комунікативний процес у межах художнього тексту (відправник, комунікант, адресат) є, умовно кажучи, “неповноцінним”, адже автор і читач безпосередньо не втягнуті у “прагматичну ситуацію” — остання “проявляється у віртуальності партнера, котрого заступає текст”².

Іншими словами, реальне спілкування носить ситуативний характер, а фікціональний і мовленнєвий масиви художнього твору не передбачають однієї чітко й миттєво визначеної конотації. В акті віртуального спілкування між автором і читачем зустрічаються відмінні мовленнєві, психологічні, інформаційні, логічні та естетичні контексти, і суперечності, які між ними виникають, вимагають свого зняття. Розвантаження своєрідної діалектики різноспрямованих смислів і контекстів породжує певну напругу (активність) у межах наративного поля. Однак метою внутрітекстового спілкування не обов’язково є прагнення до остаточної ясності та відкритості смислу. Згадаймо жанр детективу, де кожний наративний крок залучує читача, щоб лише в кінці привести його до розв’язки. Інколи комунікативний експеримент із читачем, наративне маскування і стилізація, “стьоб” і переписування готових розповідних кліше лягають в основу загальної наративної конструкції і слугують прикладом контакту заради гри, а відтак — гри заради

¹ Яусс Г. Естетичний досвід і літературна герменевтика // *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літ.-крит. думки ХХ ст.* / За ред. М.Зубрицької. — Л., 1996. — С. 304.

² Попова Е. О лингвистике нарратива // *Филологические науки.* — 2001. — №4. — С. 88.

задоволення, що успішно експлуатується сучасною прозою (“Історія про пана Зоммера” П.Зюскінда, “Пушкінський дім” А.Бітова та ін.). Таким чином, апелюючи до повноти та інтерактивності, неканонічна комунікативна ситуація вимагає від письменника комплексності різних засобів керування читацькою увагою (свідомістю), що загалом зумовлює потужну впливову функцію художнього наративу.

Контактна заданість тексту, комунікативна “прозорість” наративу або наративні “шуми” (термін Р. Барта) підтримуються власне текстовою організацією й особливою структурованістю в поєднанні з фатичними та емоційно-експресивними прийомами, зверненими до читача і його уваги. Нерідко в художніх творах задля створення ілюзії багатовимірності використовуються вставні історії, уривки потоку свідомості та ретроспективні оповідання, які звучать з уст наратора чи персонажа гомодієгетичного типу, котрий виконує функції наратора й актора, як, наприклад, в “Героєві нашого часу” М.Лермонтова. Вплітання в наративне полотно інших жанрових складових (листи, документи, свідчення тощо) опосередковано так само виконує функцію впливу, переконування читача. Такі форми начебто “чужого” мовлення слугують додатковим аргументом на користь правдоподібності авторського тексту. Серед наративних вставних конструкцій, як-от легенди, притчі, розгорнуті філософські метафори, історичні анекдоти (кожна з цих малих форм, безперечно, може виступати як самодостатній наратив), окремо слід виділити агіографічні оповідання.

Для наративних форм ХХ ст. стало звичним “затихання” авторського голосу на користь суб’єктивності персонажа, що видозмінювало попередню традицію відверто коментаторської функції автора в тексті. Психологічна багатосуб’єктність стала більшою цінністю, аніж дидактичні, а чи й менторські пасажі романів ХІХ ст. Дуже не характерними в межах такої тенденції виглядають експерименти Валерія Шевчука з текстуальним втіленням всюдисущого автора, й особливо цікавими є звернення письменника до агіографічних джерел. Саме в творчості Шевчука вибудовується наративний простір, в якому віднаходить своє друге життя архаїчна літературна форма – житіє святих. При цьому агіографічний матеріал використовується автором не лише як засіб сюжетотворення, а і як важливий структурний елемент комунікативної ситуації.

Агіографія як давній літературний жанр має ту особливість, що попри релігійно-повчальний зміст та канонічно визнаних персонажів, її тексти залишаються не до кінця легітимізованими і мають двозначний статус – як наслідування першоджерела³. Житійний наратив формується як вторинна система, якій притаманні структура, сюжет і функції первинного канону – Святого Письма (оповідь з дидактичною метою про “народження від благочестивих батьків, ранне чернецтво, аскетичні й проповідницькі подвиги, “блаженну смерть”⁴ святого). Але наріжне питання *віри* тут замінюється питанням іншого характеру – *довіри* до тексту, в якому *сакральне* перетворюється на *художнє*. Це означає, що божественне і святе можна розглянути зблизька та в деталях, а присутнє в каноні поняття “боголюдини” в агіографічному тексті змінює свій вектор: людина завдяки своїм подвигам наближається до Бога. Інше (однак не протилежне)

³ Це стосується і наративів “поза законом” – апокрифів та апокрифічних агіографій, котрі “нешадно переплітали священні істини і догми з різними забобонами, трішили проти канону помилками, доповнюючи його вигаданими оповідями” (Сивокін Г. Одвічний діалог: Українська література і її читач від давнини до сьогодні. – К., 1984. – С. 38). Однак міра невизнаності у них різна: апокрифічний наратив *претендує на входження в канон* (відповідно, набуває статусу “ложного”), тоді як агіографічний наратив існує “не агресивно”, навпаки, розширює функціональні (дидактичні, зокрема) можливості самого канону.

⁴ Павлик Г. Житійна література // Українська література у портретах і довідках: Давня література – література ХІХ ст.: Довідник. – К., 2000. – С. 104.

місце в житійному наративі посідає і тілесність: агіографічне “тіло-як-доказ” versus “відсутність-тіла-як-доказ” у каноні. Святі мощі, детальні описи приборкання плоті — один з неодмінних елементів агіографічного сюжету.

Велика кількість писемних житійних пам'яток, накопичених християнською православною та католицькою літературами (розповіді Євагрія Схоластика, Симеона Метафраста, Петра Скарги), стилістична варіативність та постійні спроби впорядкувати їх у новітні “Четві Мінеї” вимагали від авторів у різні часи специфічних риторичних прийомів. В українській літературі, починаючи з творчості Дмитрія Туптала, великої ваги набуває доведення істинності життя, для чого агіографи надавали тексту особливої “чутливості і зворушливості”⁵. Феофан Прокопович визначав завдання риторики в такий спосіб: “Арістотель [...] каже, що риторика — це спроможність бачити або видумувати те, що в кожній речі або питанні правдоподібне. Цього визначення не приймає Квінтіліан [...], бо воно не охоплює нічого, крім підбору матеріалу. Але якщо це визначення розглянути ґрунтовно і слова “видумувати правдоподібне” віднести до того, що вимагає обов'язок ратора, то воно буде добре, як це влучно розглядає Юній Мельхіор [...]. Адже не тільки предмет, а й слова і розміщення предметів і слів повинен винаходити оратор, як це вчить Цицерон у творі “Частини промови”, бо все це робить речі правдоподібними”⁶. Звідси випливає, що мета промовця — задовольнити своїми риторичними прийомами того, хто прагне дослідити актуальне для себе питання. На думку Прокоповича, при побудові риторичної промови автор перебуває в стані вибору між істинним і фальшивим, справедливим і несправедливим, вірою і невірою, “бо кожна віра істинна, а невіра — неправдива”.

Цю риторичну опозицію використовує Валерій Шевчук у романі “Око Прірви”. В діалозі двох його персонажів виринає і стає центральним питанням фікції і правдоподібності життя. Адже метою одного з героїв роману було перевірити істинність життя свого сучасника, Микити Стівника, котрий наслідував подвиг канонічного святого — Симеона Стівника (тут, власне, бачимо згадуваний раніше “погляд впритул” на сакральне через особистий досвід): “Хочу написати про них книгу, Четві Мінеї, — мовив Созонт. — Тобто книгу такого байкотворення, яке східною церквою дозволене. — Вважаєш життя святих байками? Через це і грішний?.. — Хочу, щоб вони не були байкотворними”⁷. Зрештою, це питання програмує сюжет твору.

Наратор гомодієгетичного типу, Михайло Василевич, а також персонажі-актори Павло Гутянський та Созонт Трипільський, “мудраки, які перемудрилися”, переживають моменти сумніву й випробування характеру. Стрижневим для їхньої історії стає мотив подорожі. Герої тримають шлях на острів, оточений болотами й озером, де живе змій-полоз і застигло Око Прірви, через яке годі кому-небудь перейти. Кожен з товаришів прагне зустрітися зі святим Микитою: Михайло — для благословення на творчість, Павло — для зцілення від корчів, Созонт — для написання новочасних Четвіх Міней.

Мандрівка супроводжується оповідками про життя святих або псевдобіографічними сповідями — в такий спосіб мандрівники відточують мистецтво аналогії. Так, подорожній Кузьма, що пристав до ченців у дорозі, оповів історію про життя святого Калістрата. Коли сліпий Теодорит оповідає про життє і чудеса Святого Микити, товариші розуміють, що йде цитування чужого наративу, написаного справжнім Теодоритом, єпископом кирським: “...Тут ніби заходило на якусь вигадливу і химерну гру, в яку ми мимовільно включилися”, — зізнаються вони собі.

¹ Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / Упор., прим. і вступ. ст. В.Крекотня; Ред. О.Мишанич. — К., 1987. — С. 22.

² Прокопович Феофан. Філософські твори: В 3 т. / Пер. з латин. — Т. I. “Про риторичне мистецтво”. — К., 1979. — С. 118–119.

³ Шевчук В. Око Прірви. Роман. — К., 1996. — С. 52. Далі подаємо сторінку в тексті.

Павло оповідає історію про зустріч із жінкою-відлюдницею Анастасією та її двома служницями, котрі мешкають у печері протягом десяти років, відбуваючи добровільний послух в ім'я Господа. Знайомство Павла з відлюдницями супроводжується містичним ритуалом випробування на чистоту помислів мандрівника, фантастичними сновидіннями й загадковою смертю трьох жінок під час молитви, причому смерть над струмком трічі набуває рис ритуальності, “урочистого і водночас печального жаху”. Павло-наратор зберігає характерну для агіографії дистанцію оповідача, котрий усвідомлює власну обтяженість гріхом. Житійна історія слугує для нього можливістю пережити досвід самообмеження, смирення й спілкування зі святими жонами, але, як з'ясувалося пізніше, лише шляхом долучення до чужого наративу. Як свідчить Созонт, оповідка Павла повторює відому історію єпископа Павла Миновосійського. Вона розкриває свої смисли тільки для книжних людей, які розуміють певний елемент *художньої естетики*, які здатні “вилущувати брехню, мов кукіль із колоса”, інакше при буквальному прочитанні, як те сталося із братом Кузьмою, життє перетвориться на “стидомор'я” й оповідку про “голих бабів”.

Питання загальної істинності наративу непокоїть головних героїв чи не по кожній розмові: “Отже, не здолаєш доказати правдивості своєї оповідки. Не може такого бути, брате Павле, щоб пережита тобою історія настільки відповідала відомій історії книжній” (48). Учасники “декамеронівського” полілогу свідомі того, що триває дидактична й дискурсивна гра, тому рідко стають наївними слухачами. Власне, самі історії, насичені богословськими цитаціями, переповідаються з метою взаємоповчання, “учительності”, за аналогією до Христа й учнів.

Крім агіографій Микити Халтуларія із Царгорода, Павла із Карпатських гір (запозичення із житія Павла Миновосійського), Анастасії Загоровської, Микити Стопника (запозичення із житія Симеона Стопника), письменник використав доволі розширену наративну вставку – слово-проповідь про гру. Гра створює загальний контекст роману: починаючи із зовнішньотекстового рівня, коли імпліцитний автор використовує багатоступеневий рівень захисту правдивості своєї історії, і закінчуючи внутрітекстовою комунікацією (цитатними візерунками героїв і притчами, які мають характер загадки) та сюжетним рівнем – смертельною грою трьох ченців у пошуки істини. Інколи гра трансформується у “скомороші дивоглядні ігриська” або в агон, умовою якого стає життя (приміром, привселюдна загибель карлика Мусія, який на доказ своєї правоти насмілився перейти Око Прірви). Саме такі протилежні смисли гри розрізняє Созонт у своєму слові: “Не бачу нічого лихого у грі, а коли так, не заперечую і не осуджую Божої гри, якою є цей світ та дійсність, але сама гра [...] може бути добра й лиха. Розум людині на те й даний, щоб розрізнати добре від лихого, а відтак творити добро чи зло, а це значить вести чи добру, чи лиху гру” (95). Завдяки експлікації цих ідей у проповідь, слухачі Созонта, а за ними й читачі роману розуміють усю глибину і складність ситуації, в яку мимоволі потрапили ченці.

Олександр Александров, розглядаючи ранню агіографічну прозу, виділяє в ній такі принципи побудови образу людини, як дидактизм і символізацію. Перший принцип зумовлений тим, що агіографія унаочнює певну релігійну ідею чи втілює певну сентенцію. Дидактизм відповідає комунікативній спрямованості як агіографічного піднарративу (в романі їх декілька), так і нарративу в цілому. Другий принцип – символізація – “характеризується не імперативністю, а швидше асоціативністю й необов'язковістю”⁸, що слугує каталізатором для асоціативної роботи читацької уяви, завдяки чому теж стає комунікативно значимим.

⁸ Александров О. Старокиївська агіографічна проза XI – першої третини XIII століття. – Одеса, 1999. – С.12.

Як теоретик і знавець давньої літератури, Валерій Шевчук відтворює жанрові особливості останньої в авторському наративі. Так, близькість агіографічної оповіді до “низової міфологічної свідомості” з “елементами карнавального світовідчуття”⁹ зумовила появу в романі сцени застілля, де зображено тварний світ “уломних та почварних” мешканців острова, “болвохвальство” сектантів-симеонідів довкола вогнища, таємну вечерю псевдоаскетів тощо. Саме в таких епізодах, слідуючи законам агіографічного жанру, автор використовує алюзійні перегуки імен, “плетіння слівес” (“вряди-годи вони видавали із себе крики, зойки, стогони, верески, виття, трубіт, скавчання, скімлення” – 161), а також модель стосунків учителя та учнів.

У романі зображено псевдоапостольське учнівство, видимість якого підтримується на острові завдяки блюзнірству й шарлатанству Микити Стовпника та його послідовників. З неабияким натуралізмом у тексті трактується “святе” тіло псевдоугодника. Він – самозванець, відтак у наративі переінакшуються всі значимі моменти святості; *ars bene moriendi* замість життя, сластолюбство замість утримання, гниле тіло за життя замість благовонних мощей по смерті. На противагу цьому під час подорожі трьох ченців триває справжнє учнівство між рівноцінними особистостями. На чолі негласно стоїть освічений Созонт, котрий володіє аналітичним мисленням (“був він до чернецтва правником і служив у гродському суді”), дивує глибиною своїх теологічних та філософських знань.

Особистістю, ідейно порівнянною з образом Созонта (вжити термін “прототип” було б надто однозначно), можна вважати Дмитрія Туптала, відомого своєю ґрунтовною працею над укладанням “Четырех Міней”. Твір Туптала “Розыск о брынской вере”, присвячений вивченню питань розколу й сектантства у православної церкви, а також частини “Житий Святых”, які зазнали цензури з боку вищої ієрархії, можуть стати ключем до трактування принципового для роману моменту. Созонт змушений паралельно створити два життя – одне письмове, затверджене учнями святого Микити, інше – правдиве (але усне), створене для нащадків. Як заповідає Созонт Михайлові, тексти справжнього, істинного життя мусять зберегтися в пам’яті художника, аби не підпасти під цензуру фанатиків-симеонідів.

Факт вимушеного переписування агіографами своїх текстів – явище, наявне в українській культурі XVIII ст. як наслідок інституціонального контролю над написанням релігійних текстів. Те, що на початку століття набирало вигляду поодиноких втручань у книжні справи, далі знайшло своє логічне продовження в указі Петра I про встановлення цензури над друкованими церковними книгами в Україні: “А других никаких книг, ни прежних, ни новых изданий, не объявляя об оных в духовной коллегии и не взяв от оной позволения, в тех монастырях не печатать, дабы не могло в таких книгах никакой в церкви восточной противности и с великороссийской печатью несогласия произойти”¹⁰. Романіст, котрий так чи так звертається в своїй творчості до мотиву книжності, в романі “Око Прірви” зачіпає питання довіри до друкованого слова, питання істини й свободи автора цю істину оприаявити.

Отже, риси агіографічного жанру, наявні в житійних піднаративах, проймають сутність самого роману. Валерій Шевчук використовує не лише зовнішню площину наративного полотна, розвиваючи головний сюжет, а й змушує звучати всі додаткові історії всередині розповідного простору, вплітаючи агіографію в тканину роману. В такий спосіб автор наслідує агіографічну традицію, про комунікативні особливості якої говорить Григорій Сивокінь: “...Не тільки обов’язковий тут ряд традиційних сюжетних ходів-кліше, а й майстерне, можна навіть сказати,

⁹ Там само. – С.23.

¹⁰ Україна: Наука і культура. – Вип. 26–27. – К., 1993. – С.95.

психологічно вивірене їх розташування, чергування притчевих і одверто повчальних фрагментів, — пише він про жанр агіографії, — невтомне нагадування читачеві про “документальну” правдивість життєпису, проникливі ліричні відступи — все це ...обумовлене і доречне, тобто дійове, свідомо-функціональне”¹¹.

Слід відзначити, що Валерій Шевчук відображає структурованість загального нарративу аж у третьому ступені, передоручивши свою рефлексію персонажам. Внаслідок такої “рефлексії в кубі” автор вкладає історію в уста Созонта і Павла, які її розповідають, а далі ці історії нібито пригадує наратор — Михайло.

Тричі читач мусить зустрітися з життєм — він має згадати реальний агіографічний твір про Симеона Стовпника, порівняти його з життєм новочасного святого Миколи, щоб, нарешті, сприйняти авторську нарацію, яка, мов поверхня дзеркала, розділяє два однакових правдоподібних зображення, одне з яких є реальним, інше — фальшивим. Отже, перед читачем постійно фігурує примара самозванства, яка матеріалізується в паралельних агіографіях, що переповідаються різними персонажами й зіставляються одна з одною. Їхні оповідки можна сприйняти і як звичайну байку, і як серйозне відхилення від істини: “Річ у тім, — коментує Созонт, — що у краях, де панує римська церква, байкотворення не вважається гріхом, більше достойністю; згадати б Джованні Боккаччо з його романами “Філоколо”, “Ф’яметта” чи “Декамерон”, є там десятки, а то й сотні подібних книжок, і автори їхні пошановуються, а в церкві грецькій навпаки — ті, що бавляться у байкотворення, осуджуються і беруть це за діло гріховне” (49).

Структурованість авторського нарративу в тексті передбачає, що кожний його елемент має власну функцію. Так, у своєму есе “The Two Principles of Narrative” французький структураліст Цветан Тодоров твердить, що будь-який наратив має п’ятичленну структуру, кожна зміна події в ньому утворює нову наративну ланку, а між усіма ланками існують взаємозв’язки умови (condition) і наслідку (consequence)¹². Дослідник пропонує свою універсальну структуру, де існують: 1) ситуація рівноваги; 2) відхилення рівноваги в якийсь бік, що зумовлене певними діями героїв; 3) стан нерівноваги та боротьба за її відновлення; 4) кульмінація і розв’язка; 5) відновлення стану рівноваги. Як стверджує Ц.Тодоров, такий цикл відбив зміст поняття “наратив”: “...важко уявити наратив, який би не містив у собі хоча б одного з елементів цього циклу” (Р. 29).

У романі “Око Прірви” чітко простежуються всі вказані елементи, а саме: одночасна душевна криза героїв-протагоністів, що спонукає їх до подорожі; мандрівка на острів і зустріч з учнями Микити Стовпника; низка загадкових смертей Кузьми, Мусія, зайшлого злочинця й розслідування цих справ Созонтом; загибель Павла і Созонта, виявлення правди про святого та його учнів; повернення Михайла до роботи над книгою. П’ятий елемент циклу перегукується з першим, третій є інверсією першого, а другий і четвертий симетрично протиставлені. У взаємозв’язках елементів усього циклу маємо не тільки послідовність подій, а й їхню смислову трансформацію. За Тодоровим, це і є два принципи побудови нарративу. Отже, у наративній структурі Шевчукового твору задіяні принципи послідовності й трансформації, однак нез’ясованим лишається механізм трансформації. Чи вона є однозначною чи багатозначною? Які форми видозміни значення у наративі? Адже існує безліч подібних елементів, які зумовлюють різні взаємовідносини між фікційними персонажами.

Тодоров виділяє два основні типи трансформації: трансформація заперечення (transformation of negation) і трансформація способу дії (transformation of mode)

¹¹ Сивокін Г. Цит. вид. — С.40

¹² Todorov Tzvetan. The Two Principles of Narrative // Genres in Discourse. — Cambridge University Press, 1990. — P.28. Далі вказуємо в тексті сторінку — Р.

– (Р. 31). Перший має місце тоді, коли герой із початкової позиції “А” переходить у кінцеву позицію “НЕ-А” (приміром, казкові сюжети про Івана-Дурника, Попелюшку тощо). Другий виникає тоді, коли герой має певну мету і робить усе можливе для її досягнення. В цьому випадку ключові характерні дієслова – “спланувати” й “прагнути”.

Наслідком смислових видозмін є різні типи наративів. В основі *ідеологічного* наративу лежить певна абстрактна ідея, закономірність, що спричиняє різноманітні перипетії. Тут елементи циклу не рухаються від негативної до позитивної версії подій, від незнання до знання. В організації такого тексту беруть участь просторові відношення (*spatial relations*), виділені Тодоровим: повторення, антитеза, градація (Р. 37). Поєднання певної послідовності подій із трансформацією першого типу утворює простий наратив, який Тодоров пропонує назвати *міфологічним*. З іншого боку, коли логічну структуру послідовності підтримує трансформація другого типу (при цьому не так важливі події, як наше сприймання і ступінь знання про них), такий наратив автор називає *гносеологічним*. Для Шевчука характерне використання першого (“Птахи з невидимого острова”) і третього типів наративу, коли розповідну форму диктує або ідеологічний імператив, або характерні мотиви давньої літератури (“Три листки за вікном”, “Початок жаху” та ін.).

Наратив “Ока Прірви” має мету – своєрідний пошук Граалю, конкретного духовного і тілесного зцілення, яке насправді є пошуком істини (“гносео”). У романі чітко структурована послідовність подій інколи створює враження незворотності, близької катастрофи, що спрацьовує як механізм, що привертає увагу читача до наступної ланки подій. Як у казці про Шехерезаду, де кожна оповідь вартує життя, тут кожне нове спостереження трьох мандрівників за темними справами секти спричиняється до загибелі одного з персонажів. Фатальна небезпека, з якою Михайло, Павло і Созонт перейшли Око Прірви, не полишила їх до кінця подорожі, а передача істинного життя з уст в уста стала справою життя і смерті у повному розумінні слова. Отже, елементарні сюжетні кроки сприяють внутрішній трансформації героїв, відкриваючи в них нові обрії духовного вдосконалення через пошук однієї спільної правди. Адже головне бажання героя – переконатися, що тлінна краса – теж від Бога, а не марнота марнот, як запевняв Микита Стовпник, це не що інше, як прагнення подолати какофонію діалектів і прийти до єдиного Слова.

Автор використовує ланки наративного ланцюга роману (малі агіографічні оповідки) не лише як прийом зацікавлення читача, а і як засіб опосередкованого впливу на нього: так у романі реалізується переконувальна функція наративу і втілюються дидактичні риси, притаманні письменнику. Оскільки сучасний роман часто відмовляється від прозорості нарації, автор викладає свої концепції крізь призму іншої свідомості і при цьому намагається завуалювати методи впливу на читача та спосіб своєї оповіді. За допомогою комбінування наративних структур і введення побічних сюжетів у романне полотно автор вибудовує свою історію так, що комунікація між ним і читачем, між наратором і нараті перебуває у постійному тонусі.

