

Дніпровський національний університет
імені Олеся Гончара

Ірина Кропивко

Українська і польська постмодерна проза

(карнавал, фрагментація, фронтир)

Монографія

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2019

УДК 821.161.2 – 3.09 + 821.162.1 – 3.09
К 83

Затверджено до друку вченою радою Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол № 8 від 24.01.2019).

Рецензенти:

Кеба О. В., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Гребенюк Т. В., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету

Циховська Е. Д., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики, реклами і зв'язків з громадськістю Національного авіаційного університету

Науковий редактор:

Гусєв В. А., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

К 83 **Кропивко Ірина Валентинівна**
Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір): монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.

ISBN 978-617-7621-31-6

У монографії досліджено українську й польську постмодерну прозу крізь призму категорії «трансгресія». Трансгресивні прояви увиразнено за допомогою понять «карнавал», «фрагментація», «фронтір». Тексти позиціоновано як поле карнавальної гри рівноправних учасників-гравців різнопорядковими фрагментами. Поняття «фронтір» використано для наголошення процесуальності постмодерних явищ.

Дослідження рекомендоване філологам, викладачам, студентам, усім, хто цікавиться питаннями теоретичного та компаративного вивчення української й польської літератури постмодерну.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 821.162.1 – 3.09

ISBN 978-617-7621-31-6

© Кропивко І. В., 2019

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ.....	37
1.1. Соціокультурні чинники явища постмодернізму. Постмодерна свідомість і постмодернізм як художня тенденція	37
1.2. Трансгресія і фронтир у культурі й літературі постмодерну.....	50
1.2.1. Поняття трансгресії	50
1.2.2. Фронтир і література	58
1.2.3. Художнє мовлення як трансгресивне й фронтирне явище.....	63
1.2.4. Трансгресивність постмодерного літературного тексту.....	65
Висновки до першого розділу	71
Список використаних джерел	76
РОЗДІЛ 2. КАРНАВАЛ У ПОСТМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ ТА ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНИ Й ПОЛЬЩІ	83
2.1. Постмодерний карнавал: політика, культура, література	85
2.1.1. Політичний карнавал у проекції на художні тексти	85
2.1.2. Карнавалізована культурна свідомість постмодерної людини. Автор, персонаж, критик постмодерністського тексту.....	96
2.1.3. Вплив ідей М. Бахтіна на письменників- постмодерністів	106
2.2. Соціокультурна ситуація цивілізаційного фронтиру в Україні й Польщі наприкінці ХХ сторіччя	113
2.2.1. Постапокаліптичний фронтир у культурі й літературі	113

2.2.2. Цивілізаційний фронтір як предмет осмислення в романах А. Стасюка «Дев'ятка» та А. Дністрового «Пацики»	121
2.3. Постмодерна карнавальна іронія й сміх	130
2.3.1. Іронія в передпостмодерних спробах руйнування гранднративів у романах П. Загребельного «Євпраксія» та Я. Бохенського «Божественний Юлій»	130
2.3.2. Карнавальна іронія та сміхова поетика (І. Карпович «Риб'ячі кістки», Т. Гаврилів «Фрутхен») . . .	141
2.4. Карнавалізований матеріально-тілесний низ у постмодерному тексті.	172
2.4.1. Форми репрезентації та способи осмислення матеріально-тілесного низу в романах Ю. Винничука «Мальва Ланда» та М. Гретковської «Метафізичне кабаре»	172
2.4.2. Несміхові форми втілення карнавалізованого тілесного «низу» в оповіданнях Ю. Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» та Я.Л. Вишневського «Аритмія»	186
2.5. Пошук смислових і ціннісних територій у літературі подорожей	195
2.5.1. Література подорожей: персонаж, трансгресія, жанр	195
2.5.2. Досвід мандрівного мислення й чуттєвого сприйняття навколишнього світу в постмодерному тексті-подорожі	204
2.5.3. Карнавальна деконструкція в текстах-подорожах М. Кідрука «Мексиканські хроніки» та Я. Рудницького «Тричі так!»	214
2.5.4. Художній і прагматичний аспекти літератури подорожей	227
Висновки до другого розділу	235
Список використаних джерел	247

РОЗДІЛ 3. ПОСТМОДЕРНІЗМ, ГЛОБАЛІЗАЦІЯ, МАСКУЛЬТ	271
3.1. Вплив наслідків глобалізації на поетику постмодерного тексту	273
3.1.1. Демократизація поетики постмодерного тексту .	273
3.1.2. Гіперреальність – прийом і предмет зображення .	279
3.1.3. Гіперреальний часопростір у текстах Я. Дукая «Старість аксолотля» та О. Шинкаренка «Кагарлик» .	287
3.2. Маскульт і література	300
3.2.1. Постмодерна проза – література споживання . . .	300
3.2.2. Антимаскулінний дискурс і література меншин . .	305
3.2.3. Маргінальність постмодерного персонажа в романах О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» та М. Вітковського «Хтивня» . .	315
3.3. Мімезис досвіду й знакова культура	320
3.3.1. Неомімізис у постмодерних художніх текстах: теоретичний аспект і специфіка текстової реалізації в повісті М. Бриниха «Електронний пластилін» та оповіданні Я. Дукая «Хто написав Станіслава Лема?» . .	320
3.3.2. Міжмистецька взаємодія як вияв знакової природи літературного тексту	334
Висновки до третього розділу	344
Список використаних джерел	351

РОЗДІЛ 4. ФРАГМЕНТАРНІСТЬ ПОСТМОДЕРНОЇ ПРОЗИ	359
4.1. Постмодерна інструменталістика фрагментації тексту й свідомості персонажа	361
4.1.1. Постмодерна фрагментація письма: засади і прийоми	361
4.1.2. Фрагментарність та ефект реальності (О. Чупа «Казки мого бомбосховища», П. Гілле «Равлики, калюжі, дощ»)	376

4.1.3. Постмодерністський персонаж і текст: мультифренічний дискурс у повісті «Острів Крк» Ю. Іздрика та романі «Сонька» І. Карповича	391
4.1.4. Антропологічне осмислення психічних станів персонажів у постмодерних текстах	406
4.2. Увага до предметного світу як розвиток традиції французького «нового роману»	416
4.3. Нова маргінальна сакральна географія української й польської постмодерної прози.	432
4.3.1. Трансресивна специфіка літературного картографування. Нова міфологізація території в художньому тексті	432
4.3.2. Локальний простір як «своя територія»: референція досвіду й сакралізація місця	445
4.4. Вияв ментальних кордонів у мовному постмодерному дискурсі	461
4.4.1. Етнолокалістські мовні дискурси та стратегії фрагментації	461
4.4.2. Субкультурний мовний дискурс – маркер самоідентифікації персонажа	471
Висновки до четвертого розділу	481
Список використаних джерел	491
ВИСНОВКИ	505

ВСТУП

Дискусії про постмодернізм як художню тенденцію в літературах України й Польщі тривають зі змінною активністю вже понад два десятиріччя. За цей час видано численні праці, у яких пропонуються нерідко протилежні погляди навіть на питання, які тексти варто вважати постмодерністськими, а які ні, а також чи дійсно постмодернізм реалізований на національному ґрунті та яка специфіка його прояву.

Серед тих, хто не визнає літературний постмодернізм в Україні, – Олександр Гордон [23] і Петро Іванишин [36]. У виданні 2012 року останній називає постмодернізм демоліберальною ідеологічною течією жорстко нетолерантного характеру, яка займається переважно дискурсивним конструюванням штучних проблем [36, с. 246]. А так він відгукується про український постмодернізм: «...ідеться про феномен суто західного зразка, аж ніяк не іманентний вітчизняній культурі, літературі зокрема» [36, с. 241]. Незважаючи на те що активний розвиток постмодерної літератури як принципово нетоталітарного явища став можливий в Україні лише після здобуття незалежності й серед постмодерністських досліджень вагоме місце посідають постколоніальні студії, дослідник убачає в постмодерністських текстах денационалізуючий тоталітарний вплив: «Антидуховна ідентифікація внаслідок рецепції постмодерних дискурсів формує ідентичність денационалізованого маргінала, добре знайомого українцям на прикладі манкурта-малороса» [36, с. 249].

Такі погляди становлять більше виняток, ніж правило, зважаючи на ґрунтовні праці (М. Андрейчика [1], Т. Гребенюк [25; 65], Т. Гундорової [28; 29] та інших), захищені дисертації (Л. Бербець [9], О. Вертипорох [19], Т. Гутнікової [30], Н. Дорфман [32],

Л. Печерських [50] й інших) та численні критичні статті (І. Бондаря-Терещенка [13], Я. Голобородька [22], Я. Поліщука [54], О. Стусенка [62] та інших). У Польщі широко представлені як одноосібні дослідження (Б. Барана [73], М. Велевської [120], К. Вілкошевської [122], Р. Війовського [121], А. Внук [123], М. Домбровського [80; 81], К. Кендера [92], К. Уніловського [116; 118] та інших), так і колективні праці («Постмодернізм. Тексти польських авторів» [105], «Була собі критика» [76], «Мистецтво й естетика після авангарду і постмодерністська філософія» [113] та інші). Негативно-критичне й недовірливе ставлення до постмодернізму характеризувало переважно початковий етап його осмислення на теренах обох країн, про що свідчить хрестоматійна на сьогодні книга В. Болецького «Лови на постмодерністів (у Польщі)» [75] чи стаття Я. Кльоц-Конколовича «Чи потрібен нам постмодернізм?» [94]. Таке ставлення відчутне й досі, навіть на рівні філософського осмислення явища. Його репрезентує Л. Журек [126], який не сприймає іронічної позиції ні західних, ні вітчизняних філософів-постмодерністів, що уникають серйозного ставлення до обговорюваних питань.

В Україні початок літературного постмодернізму дослідники одноставно пов'язують із діяльністю поетичного угруповання Бу-Ба-Бу, а найвиразніший прояв убачають у прозових текстах, зокрема Ю. Андруховича, С. Жадана, Ю. Іздрика, С. Поваляєвої, Ю. Покальчука, Т. Прохаська та інших авторів. Польський постмодернізм проявився, на переконання окремих літературознавців, у текстах письменників, які вже мали літературне ім'я, таких як В. Гомбрович (Е. Томпсон [115]), А. Загаєвський (Г. Рітц [106]), Т. Конвіцький (П. Лопушанський [95]), С. Лем (У. Добровольська [82]), та у творчості молодих письменників періоду постзалежності, які гуртувалися навколо мистецького часопису «brulion»¹ (Мануела Гретковська, Анджей Стасюк, Ольга Токарчук та інші). Він був першим, але не єдиним: часопис «FA-art», а згодом і «Ha!art» тривалий час

¹ Написання назви часопису в дослідженнях про нього різняться: «brulion», «bruLion», але завжди з маленької літери.

позиціонували себе як постмодерністські. В Україні мистецьким центром письменників-постмодерністів став часопис «Четвер».

Незважаючи на відмінні погляди науковців у питанні першості, сьогодні переважно не виникає сумніву в репрезентованості постмодернізму як художньої тенденції в літературах цих країн. Лише різняться думки про час тривання напряму, роль у національному літературному процесі та самостійність як естетичного явища. Дехто з науковців вважає постмодернізм набутком суто західноєвропейської та американської культур, через що постмодернізми пострадянських країн окреслені вторинним явищем, а іноді взагалі фантазмом (В. Мірошниченко [46]). Про це зауважує й Л. Лавринович. Узагальнюючи стан вивчення проблеми, дослідниця зазначає: «Український літературний постмодернізм аналізують недостатньо, убачаючи в ньому часто явище нав'язане, несамодостатнє, швидкопроминальне, авангардно-епатажне, відтак десь і неповноцінне» [42, с. 12]. Науковці, що дотримуються такої думки, наголошують на його незначному прояві, теоретичній нерозробленості, хоч постмодерністи й не прагнуть домінування, сповідують принципи мультикультуралізму, децентрації, іронічного ставлення. Іронія проявляється і в містифікації своєї творчості письменниками-постмодерністами, зокрема власної причетності до постмодернізму як літературного явища: від відмови визнавати свої тексти постмодерністськими² до визначення всіх текстів межі сторіч постмодерністськими³ незалежно від авторського самопозиціонування. Показовим є творче самоосмислення «антологічним» українським постмодерністом Юрієм Андруховичем в есе «Час і місце, або Моя остання територія», де він напівжартома

² Г. Воловець наводить характерне в цьому аспекті висловлювання М. Гретковської, що вона, коли її твори називають постмодерністськими, відчуває себе, як герой Мольєра, який не відав, що говорить прозою, бо поняттям «постмодернізм» означено різнірідні явища, тому письменниця порівнює його з відмичкою й називає глупством [124, с. 19].

³ К. Уніловський [117] наприкінці минулого сторіччя (1998) називав постмодернізм нашою сучасністю, а Т. Белоброва [10] й досі (2016) вважає постмодернізм формою існування сучасної культури.

й напівсерйозно узагальнює закиди науковців постмодернізму. На переконання автора, в Україні його не критикує лише лінивий або мертвий; постмодернізм проявляється там, де текст перестає бути засобом і стає метою, а оскільки так було завжди, то й постмодернізм був завжди, а отже, ніколи; відтак, письменнику не залишається нічого іншого, як визнати себе постмодерністом, при тому йому не так і важливо, як називають і класифікують його тексти. Водночас Ю. Андрухович акцентує на важливій для нашого дослідження ризі постмодернізму, що витікає із постмодерної ситуації часу, – його фронтірності, пов'язаній із з трансгресивністю: «...постмодернізм <...> – це там, де кожен із нас опинився сьогодні, це така обставина часу і місця, від якої нікуди нам не подітися, територія «поміж» і «всередині»...» [2, с. 262].

Дискусії українських і польських науковців уписуються в міжнародний контекст, зокрема прагненням осмислити сутність явища в різних його проявах (О. Барма [3], Л. Брега [15], О. Задорожна [33], К. Ірдиненко [37], Я. Козьмук [40], Г. Матвієнко [45], О. Палій [48; 49], Р. Семків [58; 59] та інші; Й. Батор [74], М. Війовський [121], М. Велевська [120], Т. Даласинський [78], Д. Скурчевський [111], Р. Фудаля [87] та інші). Крім того, досить давно звучать думки про завершення постмодернізму. Г. Воловець ще в 1996 році зазначав, що постмодернізм згасає, а дискусія про нього вичерпана [124]. Е. Рибіцька також вважає 1996 рік початком кінця дискусії про постмодернізм у Польщі [110, с. 332]. О. Поліщук дивиться на сучасний український літпроцес «[і]з після-постмодерної перспективи» [51]. Я. Поліщук говорить про автентизм як напрям у літературі ХХІ сторіччя, що прийшов на зміну постмодернізму [52]. Т. Мізеркевич цілий розділ монографії [99] називає «Відхід від постмодернізму», а назва його першого підрозділу звучить дещо ностальгійно: «Усі ми були постмодерністами». Водночас М. Гоetz у публікації 2013 року [88] оголошує постмодернізм досі недооціненим явищем.

Загалом можна стверджувати, що постмодернізм в українській і польській літературах усе ж став явищем літературної й наукової

свідомості. Це підтверджено не лише вже згаданими монографіями, колективними працями й науковими конференціями (серед останніх – «Постмодернізм у літературі й культурі країн Центрально-Східної Європи» (Устронь, 1993), «Пост-модерн чи post mortem?» (Львів, 1999), «Де є постмодернізм?»⁴ (Краків, 2011) та інші), а також тим, що в науковій і навчальній літературах про літературний процес чи стан наукової думки ХХ – початку ХХІ сторіч (наприклад, [26; 66]) не обходиться без уведення як мінімум структурної частини про постмодернізм⁵ або використання термінології, що з'явилася у зв'язку із розвитком постмодерно-постструктуралістського мислення⁶.

Специфіка літературного постмодернізму на національному ґрунті опинялась у центрі уваги як критиків, так і науковців. В Україні це питання досліджували Н. Бездір [8], Л. Бербенець [9], І. Бетко [11], Н. Білоцерківець [12], І. Бондар-Терещенко [14], О. Бровко [16], О. Вертипорох [18], М. Гірняк [20], Я. Голобородько [22], Т. Гребенюк [24], Т. Гундорова [28; 29], В. Даниленко [31], Н. Дорфман [32], Н. Зборовська [35], Т. Кисла [39], Л. Лавринович [42], Ю. Логвиненко [43], Л. Печерських [50], Я. Поліщук [53], І. Старовойт [61], О. Стусенко [62], Т. Ткаченко [64], Р. Харчук [66], Ф. Штейнбук [70] та інші. Постмодерні студії в Польщі включають праці В. Болецького [75], Р. Війовського [121], К. Вілкошевської [122], Г. Воловця [124], О. Гнатюк [21], Б. Дарської [79], Г. Дзямського [84; 85], А. Доди [83], М. Домбровського [80; 81], А. Зейдлер-Янишевської [113], Я. Клейноцького [93], М.П. Марковського [96], З. Мітосек [97; 98], Р. Нича [102; 103], М. Новака [101], Д. Новацького [100], Р. Осташевського [104], В. Русинєка [107–109], М. Шверкоцького [114], К. Уніловського

⁴ Крайні доповіді конференції опубліковані в журналі «Полісемія» (2 томи: 2011, № 3; 2012, № 1).

⁵ Наприклад, до «Теорії літератури» [47] Соломії Павличко включено пункт «Літературознавство постмодернізму».

⁶ Наприклад, у монографії «Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології» [63] в розділі про українське шістдесятництво Л. Тарнашинська вміщує підрозділ «Аберація явища в постмодерному прочитанні».

[116–118], А. Ф'юта [86], П. Чаплинського [77], К. Шкараднік [112], Г. Янашек-Іваничкової [89; 90] та інших. Рецепцію національних постмодернізмів в обраних країнах в окремих розвідках узагальнювали Г. Воловець [124], В. Камінська [91], О. Маленко [44], Д. Попіль [55], Н. Сахарчук [57], І. Старовойт [61], В. Христо [67], М. Чобанюк [68] та інші.

Питання зіставлення українського й польського літературних постмодернізмів уже поставало перед науковцями. Зауважимо напрацювання таких дослідників, як Н. Бедзір [5–7], О. Веретюк [17], О. Гнатюк [21], Ю. Запорожченко [34], К. Заяс [125], О. Калинюшко [38], Л. Лавринович [41], Д. Попіль [56], А. Ф'ют [86]; теоретичне осмислення науковцями (Л. Бербенець [9], Е. Рибіцька [110], Ф. Штейнбук [70], М. Шульгун [72]) окремих понять на матеріалі, до якого включено прозові тексти українських і польських письменників-постмодерністів. Ці дослідження мають розрізнений характер і водночас засвідчують актуальність і доцільність компаративного вивчення літературних постмодернізмів в Україні й Польщі.

У нашій роботі розглянемо специфіку українського й польського постмодернізмів крізь призму категорії «трансгресія». Зазвичай дослідники її майже не використовують, однак постійно наголошують на її проявах, адже в них увиразнено специфіку мислення постмодерної людини, постмодерна ситуація та постмодерністська поетика. Наприклад, Галина Сиваченко вже в праці 1996 року зазначає, що «в мистецтві, літературі, філософії постійно відбувається схрещення та контамінація різних жанрів і методів, заперечується принцип диференційованості, впорядкованості, ідентичності – усе можливо, але ні в чому немає впевненості. Реально чи нереально? Живе чи неживе? Серйозно чи жартома? Провідною ознакою мистецтва стає зняття будь-якого “чи”» [60, с. 62]. Дослідниця висновковує, що поняття «постмодернізм» набуває значення суттєвого визначального чинника сучасного романного мислення, що постмодерністський витвір – «не готова річ, а процес взаємодії митця з текстом, тексту з простором культури, з

матерією духу, тексту з митцем і з самим собою» [60, с. 65]. Відмінність постмодернізму літератур Заходу й слов'янських народів Г. Сиваченко вбачає в тому, що в першому випадку постмодернізм був покликаний до життя вичерпаністю індустріального суспільства (поява мультинаціональних монополій, комп'ютерна цивілізація, загроза екологічної й ядерної катастроф, вичерпаність модернізму як методу, породженого індустріальним суспільством), а в другому, окрім зазначеного, додається факт, що він виник як одна з небагатьох можливостей для письменника зберегти власну мистецьку й людську позиції в умовах потужного ідеологічного й політичного пресингу [60, с. 65].

Про осмислення науковцями трансресивної специфіки постмодерністських явищ свідчить і той факт, що Ф. Штейнбук методологічним принципом для аналізу постмодерністських текстів виводить поняття тілесного міметизму, виходячи з ідеї, що тіло є водночас межею й місцем переходу реального в ідеальне й навпаки [69, с. 57]. Л. Бербенець, зі свого боку, слідом за Л. Гатчеон, наголошує, що постмодерністській оповіді властива гібридна суміш із реальності й вимислу, фікційності й фактичності, де межа між фактом і вигадкою легко перетинається в обидва боки [9, с. 4–5]. К. Шкараднік причину схожих явищ убачає у свідомості постмодерної людини, у тому, що бар'єри зі світу політики й фізичного простору переносяться в психічну реальність [112]. Д. Утрацька вже безпосередньо використовує термін «трансресія» як ключовий у праці «Трансресія і лімінальність тексту. Між естетикою фрагменту та «карнавалом» трансмедіальності» [119].

Загалом трансресію як процес долання межі можна назвати символом постмодерністської поетики як такої, що уникає будь-яких чітких означень і логоцентризму. Замість раціоцентричності – поетика досвіду, замість універсальності – ситуативність, замість закону – випадок, замість географічних кордонів – ментальні, що принципово є рухливими. Свідомість постмодерної людини орієнтована не на пізнання навколишнього світу й визначення власного місця в ньому, а на розуміння себе в єдності свідомих і

несвідомих процесів, самоусвідомлення й самовідчуття, у поєднанні зовнішнього самовияву з чуттєвим його пізнанням. Ключовим моментом постає дискурс як форма існування суб'єктивних досвідів, що має знакову природу вираження й апелює не до об'єктивної дійсності, незалежної від людини, а до суб'єктивних означень і суб'єктивності досвіду. Відповідно, за визначенням Р. Барта, єдиним позитивним героєм сюжету стає дискурс, у дотуку до якого під час художнього сприйняття, що позиціонується як письмо-читання, витворюється смисл [4, с. 141, 146].

Трансгресивна природа свідомості постмодерної людини спровокувала появу таких взаємопов'язаних ознак постмодерної літератури, як карнавальність (децентрація будь-якої влади), фрагментарність (наслідок відмови від раціоцентричності) і фронтирність (стан, що виникає в результаті аісторичного мислення постмодерної людини, яка живе в ситуації тут-і-тепер і в якій немає ні майбутнього, ні минулого). Крім інтертекстуальності як загально-визнаного маркера постмодерністської поетики, вони виявляються в такому: нівелювання ролі позалітературного світу як джерела значень і художньої цінності, відмова від ролі автора як смисло-надавчого центру, увага до маргінальних проявів – неканонічних текстів і жанрів, урівняння в правах автора й читача, наратора й персонажа; нонселекція й надлишковість значень (подвійне кодування, неможливість цілісного погляду, залежність смислу від рецептивної стратегії, наративного фокусу та семантичних кодів, випадкового дотуку значень окремих образів), сконструйованість постмодерністського літературного тексту, іронічна свідомість, що піддає сумніву будь-яку серйозність і можливість однозначного потрактування, але не зводиться до насмішки, неважливості початку й завершення, зосередженість на тривалості моменту (відсутність сюжетної й жанрової цілісності, домінування випадку над логікою) тощо.

У момент набирання сили постмодернізмом як художньою тенденцією трансгресія (долання межі) й фронтир (існування між межами) характеризують і соціокультурну (звільнення від

колоніальної залежності, з одного боку, та недовіра офіційних і моральних норм, відсутність чітких орієнтирів у політиці, економіці, мистецтві – з іншого), і літературну (утворився карнавальний надмір із залишків радянських принципів написання літературних творів, спроб писати по-новому й незнання, як це робити, а також інформаційної лавини із раніше заборонених текстів) ситуації в постсоціалістичних Україні й Польщі. Крім того, за допомогою цих термінів можна схарактеризувати основні положення постмодерністської теорії, а також використати їх для зіставлення з подальшим узагальненням специфіки українського й польського постмодернізму.

Мета роботи – дослідити кризу призми категорії «трансгресія» специфіку української й польської постмодерної прози та осмислити такі її риси, як карнавальність, фрагментарність, фронтірність.

Завдання дослідження: з'ясувати соціокультурні чинники постмодернізму як художньої тенденції на теренах України й Польщі; означити трансгресивну специфіку української й польської літератури постмодерну; окреслити риси постмодерного карнавалу в українській і польській політиці, культурі й літературі межі ХХ–ХХІ сторіч; простежити вплив «карнавальних» ідей М. Бахтіна на українських і польських письменників-постмодерністів; розкрити соціокультурну ситуацію в постсоціалістичних країнах (Україна, Польща) наприкінці ХХ сторіччя як цивілізаційний фронтір, відображений у постмодерній літературі; розглянути карнавальну іронію й сміхову поетику в постмодерній прозі українських і польських письменників; виявити в ній сміхові та несміхові форми втілення карнавалізованого тілесного «низу»; простежити специфіку постмодерної деконструкції сакрального як ціннісної вертикалі та пошуку нових смислів у літературі подорожей (екзистенційна горизонталь); осмислити вплив наслідків глобалізації на постмодерну прозу в Україні та Польщі; схарактеризувати взаємозв'язок маскульти й постмодерної прози, що виявився в позиціонуванні останньої як літератури споживання та в інтересі до маргінальних

сфер і явищ у культурі цих країн; теоретично осмислити й дослідити специфіку художньої реалізації в прозі українських і польських письменників постмодерного неомімесису як результату зміни вектора спрямованості художнього мислення від реальної дійсності на симулякрний простір знаку й екзистенційний досвід Іншого; розглянути міжмистецьку взаємодію в постмодерних текстах українських і польських авторів як вияв знакової природи літературного тексту; простежити інструменталістику фрагментації постмодерного тексту і свідомості персонажа; проаналізувати нову маргінальну сакральну географію у творчості українських і польських прозаїків-постмодерністів; схарактеризувати їхню увагу до предметного світу як розвиток традиції французького «нового роману»; дослідити етнолокалістські й субкультурні мовні дискурси в українських і польських постмодерних текстах як вияв ментальних кордонів і стратегії фрагментації.

Отже, **предметом дослідження** є карнавал, фрагментація, фронтір як прояви трансгресії в українській і польській постмодерній прозі.

Об'єкт дослідження – прозові тексти українських і польських письменників кінця ХХ – початку ХХІ сторіч, у яких увиразнено ознаки постмодернізму:

– з української літератури: Ю. Андруховича «Рекреації» (1992), «Московіада» (1993), «Перверзія» (1996), «Дванадцять обручів» (2003), «Лексикон інтимних міст» (2011), «Час і місце, або моя остання територія» (1999), «Carpathologia cosmophilica» (1999), «Три сюжети без розв'язки» (1999); О. Бойченка «Мої серед чужих» (2012); І. Бондаря-Терещенка «Літерний дім» (2006); М. Бриниха «Електронний пластилін» (2007), «Шидеври світової літератури. Хрестоматія доктора Падлючча» (2013); Ю. Винничука «Мальва Ланда» (2003), «Аптекарь» (2015), «Легенди Львова» (1999), «Таємниці львівської кави» (2001), «Моя остання територія» (2010); Т. Гавриліва «Фрутхен» (2010); Гр. Гусейнова «Сповідь дитинства: Станційні пасторалі» (1999), «Між часом і морем» (2013); В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» (2009), «Грози над

Туровцем» (2014); В. Діброви «Переказки» (2013); А. Дністрового «Пацики» (2003), «Дрозюфіла над томом Канта» (2010); О. Думанської «Хроніка пригод Геня Муркоцького» (2012); С. Жадана «Депеш мод» (2004), «Anarchy in the UK» (2005), «Месопотамія» (2014); О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» (1996); М. Закусила «Норичанка і птах» (2015); Ю. Іздрика «Острів Крк» (1994), «Воцтек» (1996), «Флешка. Дефрагментація» (2009); Ю. Ірванця «Хвороба Лібенкрафта» (2010); І. Карпи «Жовта книга» (2010); М. Кідрука «Мексиканські хроніки» (2009), «Навіжені в Мексиці» (2010); В. Кожелянка «Діти застою» (2012); А. Куркова «Львівська гастроль Джимі Хендрікса» (2012); Т. Малярчук «Згори вниз» (2007), «Звірослов» (2009); Д. Матіяш «Роман про батьківщину» (2006); В. Медведя «Льох» (1992); К. Москальця «Келія чайної троянди» (2001); С. Поваляєвої «Ексгумація міста» (2003); Ю. Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» (1994); Є. Положія «Подорожі по її тілу» (2008), «Дорога до Катманду» (2011), «Кама-сутра і вишиванки» (2011); Т. Прохаська «FM “Таличина”» (2001), «НепрОсті» (2002), «З цього можна зробити кілька оповідань» (2005), «Як я перестав бути письменником» (2005); І. Роздобудько «Мандрівки без сенсу і моралі» (2011); В. Трубая «Натюрморт з котами» (2008); О. Ульяненко «Сталінка» (1997), «Пророк» (2013 – посмертне видання); О. Чупи «Казки мого бомбосховища» (2014); О. Шинкаренка «Кагарлик» (2014).

– з польської літератури: К. Варги «Гуляш з турула» (Krzysztof Varga. Gulasz z turula, 2008), «Чардаш з мангалицею» (Czardasz z mangalicą 2014); Я. Л. Вишневського «С@мотність у мережі» (Janusz Leon Wiśniewski. S@motność w sieci, 2001), «Аритмія» (Arytmia, 2003); М. Вітковського «Хтивня» (Michał Witkowski. Lubiewo, 2005); П. Гіллі «Мімезис» (Paweł Huelle. Mimesis, 1996), «Перше літо» (Pierwsze lato, 1996), «Равлики, калюжі, дощ» (Winniczki, kaluże, deszcz, 1991), «Стіл» (Stół, 1991); М. Гретковської «Метафізичне кабаре» (Manuela Gretkowska. Kabaret metafizyczny, 1999), «Полька» (Polka, 2001); Я. Дукая «Хто написав Станіслава Лема?» (Jacek Dukaj. Kto napisał Stanisława Lema?,

2008), «Старість аксолотля» (Starość aksolotla, 2015); 3. Жакевича «Гіркота й сіль моря» (Zbigniew Żakiewicz. Gorycz i sól morza, 2000); А. Загаєвського «У чужій красі» (Adam Zagajewski. W cudzym pięknie, 1998); І. Карповича «Риб'ячі кістки» (Ignacy Karłowicz. Ości, 2013), «Сонька» (Sońka, 2014); Я. Клейноцького «Як я не став пияком (спроба антиінтелектуальної автобіографії)» (Jarosław Klejnocki. Jak nie zostałem menelem (próba autobiografii antyintelektualnej), 2002); Т. Конвіцького «Чтиво» (Tadeusz Konwicki. Czytadło, 1992); серія детективів М. Краєвського про Ебергарда Мокка «Смерть у Бреслау» (Marek Krajewski. Śmierć w Breslau, 1999), «Кінець світу в Бреслау» (Koniec świata w Breslau, 2003) та інші; В. Кучока «Гівнюк» (Wojciech Kuczok. Gnój, 2003); Д. Масловської «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» (Dorota Masłowska. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną, 2002), «Павич королеви» (Paw królowej, 2005); Д. Одії «Вулиця» (Daniel Odija. Ulica, 2001); Я. Рудницького «Тричі так!» (Janusz Rudnicki. Trzy razy tak!, 2013), «Біограф» (Życiorys, 2014); М. Сеправського «Містечко з людським обличчям» (Marek Sieprawski. Miasteczko z ludzką twarzą, 2002); А. Стасюка «Галицькі оповідання» (Andrzej Stasiuk. Opowieści galicyjskie, 1995), «Дев'ятка» (Dziewięć, 1999), «Дорогою на Бабадаг» (Jadąc do Babadag, 2004), «Фадо» (Fado, 2006), «Як я став письменником (спроба інтелектуальної автобіографії)» (Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej), 1998); Щ. Твардоха «Драх» (Szczepan Twardoch. Drach, 2014); О. Токарчук «Правік та інші часи» (Olga Tokarczuk. Prawiek i inne czasy, 1996), «Суб'єкт» (Podmiot, 2001), «Бігуни» (Bieguni, 2007); М. Туллі «Сни й каміні» (Magdalena Tulli. Sny i kamienie, 1995); С. Хвіна «Коротка історія одного жарту» (Stefan Chwin. Krótka historia pewnego żartu, 1991), «Ханеманн» (Hanemann, 1995), «Долина Радощів» (Dolina Radości, 2006).

Крім книг з одноосібним авторством, ми зверталися до книг, написаних групою авторів, а саме: текстів українських письменників, що увійшли до збірки «Пентакль» (2004), авторами якої

виступили Марина та Сергій Дяченки, Генрі Лайон Олді, Андрій Валентинов, збірки малої прози «Гопак» (2013) (зокрема оповідань Г. Белякова «Фантазія», В. Карп'юка «Гоп-стоп, алілуя!», П. Коробчука «Чьо», А. Шийчука «Кот»); польських «дуетів» Я. Л. Вишневського і М. Домагалик «Між рядками» (Janusz Leon Wiśniewski, Małgorzata Domagalik, «Między wierszami», 2008) та В. Шабловського й І. Мейзи «Моя маленька ПНР» (Witold Szablowski, Izabela Meyza. Nasz mały PRL, 2012), а також до збірки есеїв українського й польського авторів Ю. Андруховича й А. Стасюка «Моя Європа» (2000). Також використано інтернет-джерела, зокрема матеріали тревел-блогів «Пенсіонерка в подорожі – ретроспективний блог» («Emerytka w podróży – blog retrospektywny»), «На іншому краю веселки. Подорожні історії» («Na drugim brzegu tęczy. Opowieści z podróży»), «Jee Yoga», «Дорога – це життя. Тревел-блог Бориса Крімера. Мої подорожі Україною та Світом», блог Тетяни Давиденко про подорожі з ведмедиком Стьопою на sumno.com.

У виборі текстів як об'єкта дослідження ми виходили з того, що літературний постмодернізм залежить від формування постмодерної свідомості письменників і читачів, несумісної з тоталітаризмом. З огляду на колоніальні умови розвитку української літератури, що визначали форми її існування, вважаємо за доцільне зосередитися на текстах, написаних після здобуття Україною незалежності, тобто після 1991 року. Польський постмодернізм увиразнився раніше, оскільки польські письменники були значно вільнішими в можливостях виявлення власної художньої позиції в літературному тексті. Водночас постмодернізм як тип мислення, що не визнає домінування жодної влади, і в цій країні системно репрезентований після 1989 року – року початку політичного переходу від тоталітаризму (ПНР) до демократичного суспільства й утворення III Речі Посполитої. Задля забезпечення повноти репрезентації художніх проявів постмодерної прози також залучено окремі тексти українського (П. Загребельного «Свпраксія» (1975)) і польських (Я. Бохенського «Божественний Юлій» (Jacek

Bocheński «Boski Juliusz», 1961), Т. Конвіцького «Хроніка любовних подій» (Kronika wypadków miłosnych, 1974), С. Лема «Абсолютний вакуум» (Stanisław Lem «Doskonała próżnia», 1971)) авторів, написані в попередній період.

Наголошуємо, що звертаємося як до оригінальних, так і перекладених польських художніх текстів, оскільки, на нашу думку, якісний переклад, здійснений фахівцями, зберігає особливості постмодерної поетики цих текстів.

Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження становлять праці М. Бахтіна й теоретиків постмодернізму Р. Барта, Ж. Бодріяра, П. Бурдьє, Л. Гатчеон, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, Ф. Джеймсона, У. Еко, В. Ізера, Ю. Крістєвої, Ж.-Ф. Ліотара, П. де Мана, Д. Міллера, Р. Рорті, Д. Фоккеми, М. Фуко, І. Хассана, а також польських і вітчизняних науковців Б. Барана, З. Баумана, С. Гейко, Т. Гуменюк, Т. Гундорової, Г. Дзямського, М. Зубрицької, Р. Нича, Е. Рибіцької, Р. Семківа, К. Уніловського, Д. Утрацької, П. Чаплинського, К. Чижевського, А. Шахая, М. Шимчишин, Г. Янашек-Іваничкової.

Із застосуванням компаративних методів аналізу (порівняльно-типологічний, контактологічний, імагологічний, інтертекстуальний, інтерпретаційний, постколоніальний підходи та інші) простежено літературні зв'язки українських і польських текстів на рівнях інтертекстуальних перегуків, контактів між письменниками та проведено типологічні зіставлення проявів постмодерністської поетики в прозових текстах.

Сучасна літературна компаративістика активно послуговується методами загального літературознавства та суміжних дисциплін. Для з'ясування національної специфіки українського й польського постмодернізмів використано принципи крос-культурного дослідження. Культурологічні студії покладені в основу окреслення взаємоз'язку постмодернізму з глобалізаційними процесами. Субкультурні дискурси та питання специфіки маргінальності постмодерного персонажа розглянуто на засадах постколоніальних студій. Увага письменників-постмодерністів до неусвідомлених /

напівусвідомлених процесів як предмета художнього аналізу зумовила звернення до психоаналітичного методу і шизоаналізу.

Принципи літературної антропології й соціології літератури застосовано для розкриття специфіки позиціонування автора, читача, персонажа як суб'єктів літературного поля-гри. Проведене дослідження базується на синхронному аналізі, без виділення етапів, натомість акцентовано умови розвитку, специфіку літературної ситуації на момент увиразнення постмодерністської поетики в українських і польських прозових текстах, її варіативність. За допомогою деконструктивістських принципів аналізу розглянуто прояви децентрації в літературних текстах та реалізацію явища глокалізації в художній рефлексії письменників-постмодерністів. Симулякрівість і гіперреальність постмодерної літератури вимагали семіотичного підходу. Неможливістю однозначної інтерпретації текстів обумовлені звернення до прагматичного підходу та концептуалізація позиції реципієнта. Постмодерний текст потребує реципієнта для реалізації власної смислової варіативності й встановлення літературних конвенцій у своїх межах. Для розкриття цього аспекту застосовано принципи рецептивної естетики, а для дослідження трансгресивної поетики постмодерних текстів як сукупності ієрархічних прийомів – принципи когнітивного літературознавства й інтертекстуального аналізу. На засадах наратології означено оповідні структури постмодерних текстів як разові моделі, непридатні для відтворення в текстах інших письменників.

Наукова новизна: уперше для дослідження систематичних проявів поетики постмодерної прози застосовано категорію «трансгресія».

Переосмислено базові категорії літературознавства в аспекті відходу від усталеності до процесуальності означених ними явищ (література позиціонується як поле гри суб'єктів літературної творчості: автора, персонажа, реципієнта, критика; літературний твір розуміється як конструкт, що вибудовується на перехрещенні конвенційних ліній, утворених його суб'єктами; знівельовано

межі між літературним текстом і позатекстовою реальністю; деактуалізовано межі між віртуальним і тілесним аспектами існування літературного твору). Трансгресивним визнано предмет зображення в постмодерній прозі – особистий досвід суб'єкта (що є внутрішнім і зовнішнім водночас, як і його наративізація – поєднанням висловлюваного й невисловленого) і віртуальна реальність сучасної культури, що має знакову природу, а також спосіб його (предмета) репрезентації – неомімесис. Наявне потрактування неомімесису як факту постмодерного принципу відображення віртуально-знакової реальності доповнено дослідженням можливих джерел цього явища в попередніх періодах розвитку естетичної думки та конкретизовано аналізом художніх текстів.

На основі аналізу трансгресивної специфіки постмодерної прози України й Польщі увиразнено відмінність постмодерного твору від модерного, зокрема наголошено на заміні пізнавальної домінанти прагматично-екзистенційною та на децентралізації в постмодерному тексті логоцентричної концепції, властивій модерному твору, на використанні як традиційних, так і авангардних художніх засобів і прийомів. Унаслідок цього актуалізується фрагментарна природа постмодерного тексту, що може бути наративно акцентована або прихована за єдністю нарації та завдяки ефекту реальності. Поняття трансгресії визнано наступником модерних понять структури й цілісності. Процесуальність постмодерних явищ увиразнюється поняттям «фронтір», завдяки якому фіксується їхня рухливість, відносність і тимчасовість.

Змінено ракурс осмислення категорії «карнавал» стосовно української й польської постмодерної прози. На відміну від попередніх досліджень, у яких науковці називали атрибутивні ознаки карнавалу в трактуванні М. Бахтіна, ми зосередилися на презентуванні карнавального постмодерного мислення на різних рівнях літературного твору й літературної творчості. Карнавалізованою територією без зовнішніх меж і зі змінними внутрішніми є сам текст, не відмежований від паратексту, контексту, позатекстової реальності та який постає в процесі його написання / сприйняття.

Усі суб'єкти літературної гри (автор – персонаж – наратор – читач – критик) позиціонуються як можливі наративні фокуси і рівноправні учасники з частковим знанням наративної ситуації.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їх застосування у вивченні історії української літератури, історії польської літератури, теорії літератури, історії зарубіжної літератури кінця ХХ – початку ХХІ сторіч, порівняльного літературознавства, спецкурсів і спецсеминарів із вивчення постмодернізму. Результати можуть бути використані для розробки нових літературознавчих дисциплін для вищої школи, підручників і навчальних посібників та в підготовці курсових, дипломних, магістерських і дисертаційних робіт. Робота може стати концептуальним підґрунтям для наукових досліджень, присвячених теоретичним засадам і поетиці постмодерністської прози, її жанровій поліморфності, інтермедійності, студіюванню специфіки й засобів реалізації амбівалентно-іронічного мислення постмодерного персонажа, фрагментації тексту як наративної стратегії постмодерної прози, конструювання локальних і субкультурних наративів тощо.

Проведене дослідження не претендує на повноту розкриття питання. Хочеться вірити, що воно сприятиме поживленню наукових дискусій і появи нових ідей.

Список використаних джерел

1. Андрейчик М. Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття / пер. з англ. Ігор Андрущенко. Львів: Піраміда, 2014. 188 с.
2. Андрухович Ю. Час і місце, або Моя остання територія. *Моя остання територія*: вибрані твори. Львів: Піраміда, 2009. С. 255–262.
3. Барма О. Концепція ризоморфного лабіринту в культурі постмодерну. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 9. С. 16–22.
4. Барт Р. *S / Z* / пер. с фр.; под ред. Г.К. Косикова. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.

5. Бездир Н. Концепт «малой родины» в эпоху глобализации: польский и украинский варианты постмодернистской интерпретации (О. Токарчук, Ю. Андрухович). *Русская литература. Исследования*: сб. науч. трудов. Київ: Логос, 2005. Вип. 7. С. 289–299.
6. Бездир Н. Транскультуральность как стратегия постмодернизма в украинской и польской прозе: Ю. Андрухович и А. Стасюк. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. Ужгород: УжНУ, 2005. Вип. 12. С. 101–109.
7. Бездір Н. Слов'янський світ у порівняльних дослідженнях постмодернізму. *Філологічні семінари*. Київ: Київський університет, 2006. Вип. 9. С. 17–23.
8. Бездір Н. П. Російська постмодерністська проза в східно- та західнослов'янському літературному контексті: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.02; 10.01.05. Київ, 2008. 460 с.
9. Бербенець Л. С. Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2008. 21 с.
10. Бетко І. Архетипальна постать блазня в українській постмодерній прозі: (на прикладі творів Ю. Андруховича та ін.). *Сло-во і Час*. 2009. № 3. С. 54–64.
11. Белоброва Т.А. Вал. Шевчук і постмодернізм. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. Ізмаїл: [б.в.], 2016. Вип. 35. С. 3–6.
12. Білоцерківець Н. Бу-Ба-Бу та ін. *Слово і Час*. 1991. № 1. С. 42–52.
13. Бондар-Терещенко І. Неоліт: Літературно-критичні статті. Луцьк: Твердиня, 2008. 316 с.
14. Бондар-Терещенко І. Апорія постмодерну. *Слово і Час*. 1999. № 3. С. 57–58.
15. Брега Л.О. Гендерний аспект української постмодерної літератури в сучасних наукових літературознавчих студіях. *Література в контексті культури*. 2011. Вип. 21(2). С. 54-61. URL:

- [http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2011_21\(2\)_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2011_21(2)_11) (дата звернення: 26.11.2018).
16. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції. Луганськ: ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2011. 400 с.
 17. Веретюк О. Три моделі постмодернізму: Анжела Картер, Мануеля Гретковська, Юрій Андрухович. *Київські полоністичні студії*. Київ, 2011. Т. 17. С. 512–516. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Kyivski_polonistychni_studii/Tom_17/ (дата звернення: 25.12.2018).
 18. Вертипорох О. Універсальний постмодерністський авторефлексивний текст по-українськи (на матеріалі прози Євгена Пашковського). *Філологічні семінари*. Київ, 2015. Вип. 18. С. 120–128. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=njuu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21COLORTERMS=0&S21P03=I=&S21STR=%D0%9670776%2F2015%2F18 (дата звернення: 25.12.2018).
 19. Вертипорох О. В. Авторефлексивний текст Євгена Пашковського як явище українського постмодернізму: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2007. 180 с.
 20. Гірняк М. Ігри з ідентичністю в романах Юрія Андруховича. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 72–85. URL: http://old.philology.lnu.edu.ua/visnyk/44_2008/44_2008_hirnjak.pdf (дата звернення: 25.12.2018).
 21. Гнатюк О. Між літературою і політикою. Есеї та інтермедії. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.
 22. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблшмент. Київ: Факт, 2006. 160 с.
 23. Гордон О. Еволюція української поезії від модернізму до постмодернізму. *Українська літературна газета*. 2015. № 21 (157). 23 жовтня. С. 6–7.

24. Гребенюк Т. Феномен недостовірної нарації в системі сучасних нарративних студій. *Слово і Час*. 2016. № 6. С. 12–21.
25. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція: монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2010. 424 с.
26. Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози): навч. посіб. Запоріжжя: [б.в.], 2007. 136 с.
27. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.08. Київ, 2002. 395 с.
28. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.
29. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2013. 548 с.
30. Гутнікова Т. Ю. Концепція світу і людини в українському постмодерністському романі 90х років ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2013. 199 с.
31. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. Київ: Академвидав, 2008. 352 с.
32. Дорфман Н. В. Концепт карнавалу в слов'янській постмодерністській прозі: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2013. 200 с.
33. Задорожна О. Постмодернізм як культурне та літературне явище кінця ХХ – початку ХХІ століть. Теоретичні засади постмодернізму. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. Київ: Київський університет, 2012. Вип. 23. С. 10–12.
34. Запорожченко Ю. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті (Ю. Андрухович, А. Стасюк). *Слово і Час*. 2009. № 7. С. 11–17.

35. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. 502 с.
36. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності: монографія. Київ: Академія, 2012. 288 с.
37. Ірдиненко К. Постмодернізм Ж.-Ф. Ліотара в контексті становлення французької естетики. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Серія: Філософія. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2012. Вип. 602–603. С. 219–223.
38. Калинюшко О. Постімперський простір в рецепції мандрівника: версії А. Стасюка та Ю. Андруховича. *Молодий вчений*. 2015. № 1. С. 165–169.
39. Кисла Т. Специфіка маски автора фемінного постмодерністського роману: на матеріалі романів О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», С. Пиркало «Зелена Маргарита» та Н. Зборовської «Українська Реконкіста». *Українська література в загальноосвітній школі*. 2007. № 5. С. 11–14.
40. Козьмук Я., Тимошенко У. Нелінійний проект постмодернізму Ж. Дериди. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Серія: Філософія. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2014. Вип. 706–707. С. 203–208.
41. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – Напрямок? Стиль? Метод? *Слово і Час*. 2001. № 1. С. 39–46.
42. Лавринович Л. Б. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Луцьк, 2002. 173 с.
43. Логвиненко Ю. Підстави для абсурду і втеча від абсурду: ранній український постмодернізм крізь оптику біблійної міфології. *Слово і Час*. 2008. № 6. С. 57–61.
44. Маленко О. О. Світоглядні модули постмодернізму в національній художньо-естетичній практиці кінця ХХ ст.: рецепція наукового осмислення проблеми. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*. Серія: Філософія. 2013. Вип. 40 (2). С. 110–124. URL: <http://>

- journals.uran.ua/index.php/2312-1947/article/view/34116 (дата звернення: 25.12.2018).
45. Матвієнко Г. І. Фрагментарний характер постмодерністського тексту (на прикладі романів Ю. Андруховича). *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди*. Серія: Літературознавство. 2009. Вип. 2 (1). С. 95–104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2009_2%281%29__16 (дата звернення: 25.12.2018).
 46. Мірошниченко В. Капітан Очевидність, або Про український постмодернізм / опубліковано 08.06.2016. URL: <http://litakcent.com/2016/06/08/kapitan-ochevudnist-abo-pro-ukrajinskyj-literaturnyj-postmodernizm/> (дата звернення: 28.06.18).
 47. Павличко Соломія. Теорія літератури / упоряд. В. Агєєва, Б. Кравченко. Київ: Основи, 2009. 679 с.
 48. Палій О. П. Поетика постмодерністського роману (до теоретичних аспектів). *Літературознавчі студії*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 39 (2). С. 278–288. URL: http://philology.knu.ua/files/library/lit_st/39-2/39.pdf (дата звернення: 25.12.2018).
 49. Палій О. П. Постмодернізм як світоглядна та художня система (до історичних і теоретичних витоків). *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. Київ: [б.в.], 2013. Вип. 21. С. 288–302. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kdsm_2013_21_41 (дата звернення: 25.12.2018).
 50. Печерських Л. О. Концептуальні дискурси сміхової культури в українській прозі 90-их років ХХ століття (творчість Юрія Андруховича): дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2008. 185 с.
 51. Поліщук О. Академічні бесіди: Із після-постмодерної перспективи. *Слово і Час*. 2011. № 2. С. 87–102.
 52. Поліщук Я. Автентизм (спроба дефініції художнього напрямку ХХІ століття). *Філологічні семінари*. Київ: [б.в.], 2011. Вип. 15. С. 11–17. URL: http://philology.knu.ua/files/library/filol_seminar/fs_15.pdf (дата звернення: 25.12.2018).

53. Поліщук Я. Постмодерна пропозиція і сучасна література. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Вип. 33. Ч. 1. 2004. С. 116–120. URL: http://old.philology.lnu.edu.ua/v33_1.php (дата звернення: 25.12.2018).
54. Поліщук Я. РЕвізії пам'яті: літературна критика. Луцьк: Твердиня, 2011. 216 с.
55. Попіль Д. Ю. Медіакартини розвитку українського постмодернізму в пресі кінця 90-х – початку 2000-х рр. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2013. Т. 53. С. 228–231. URL: http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/nz_ij/nz_ij_2013_53.pdf (дата звернення: 25.12.2018).
56. Попіль Д. Ю. Національні особливості рецепції постмодернізму в українській та польській пресі. *Держава та регіони*. Серія: Гуманітарні науки. Запоріжжя: [б.в.], 2013. № 2–3 (33–34). С. 131–136. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/drgn_2013_2-3_27 (дата звернення: 25.12.2018).
57. Сахарчук Н. Український літературний постмодерн як предмет обговорення в науковій періодиці. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк: Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. № 28 (277). С. 119–125.
58. Семків Р. Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури. *Іронія: збірник статей*. Львів: Літопис; Київ: Смолоскип, 2006. С. 9–27.
59. Семків Р. Фрагменти: есеї. Київ: Смолоскип, 2001. 88 с.
60. Сиваченко Г. М. Постмодернізм і словацька проза 70–80-х років. *Питання літературознавства*. Чернівці: Видавництво Чернівецького університету, 1996. Вип. 3. С. 62–70. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_1996_3_9 (дата звернення: 25.12.2018).
61. Старовойт І. М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Львів, 2001. 177 с.

62. Стусенко О. Нові аспекти молодіжного роману. *Київ*. 2007. № 2. С. 144–149.
63. Тарнашинська Людмила. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. 534 с.
64. Ткаченко Т. Ю. Карнавалізація у романах Ю. Андруховича. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. Серія Філологія. Харків: ВЦ ХНУ, 2005. Вип. 45. № 666. С. 83–86.
65. Турган О. Д., Гребенюк Т. В. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми): монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2008. 292 с.
66. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. Київ: Академія, 2008. 248 с.
67. Христо В. О. Український постмодернізм в оцінці критики. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського*. Серія: Філологічні науки. Миколаїв: [б.в.], 2014. Вип. 4. С. 189–193. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2014_4. (дата звернення: 25.12.2018).
68. Чобанюк М. М. Рецепція українського постмодернізму на межі тисячоліть. *Література в контексті культури*. Дніпропетровськ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 23 (2). С. 136–140. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2013_23%282%29_23 (дата звернення: 25.12.2018).
69. Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: суперечлива апологія. *Слово і Час*. 2008. № 12. С. 56–66.
70. Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття: монографія. Київ: Педагогічна преса, 2007. 292 с.
71. Шульгун М. Проблема типології літературних подорожей. *Сучасні літературознавчі студії*. Київ: КНЛУ, 2013. Вип. 10: Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри. С. 493–505. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/

- cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Sls_2013_10_48.pdf (дата звернення: 25.12.2018).
72. Шульгун М.А. Метажанр подорожі в контексті перехідного художнього мислення (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06, 10.01.05. Київ, 2017. 481 с.
 73. Baran B. Postmodernizm i końce wieku. Kraków: Inter esse, 2003. 304 s.
 74. Bator J. Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza: filozoficzne dylematy feministek «drugiej fali». Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria, 2001. 294 s.
 75. Bolecki W. Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999. 398 s.
 76. Była sobie krytyka: wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych / w opracowaniu i ze wstępem Dariusza Nowackiego i Krzysztofa Uniłowskiego. Katowice Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003. 256 s.
 77. Czapliński P. Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych. URL: <http://culture.pl/pl/artykul/wyzwania-prozy-polskiej-lat-dziewiecdziesiatych> (дата звернення: 08.11.2016).
 78. Dalasiński T. Jak jest autor? Gra w (nie)obecność. *Polisemia*. 2013. № 2 (11). Strategie krytyczne, kategoria gry. URL: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2013-11/gra-w-nie-obecnosc> (дата звернення: 20.08.2015).
 79. Darska B. Liberacki sposób na życie. *Witryna.czasopism.pl*. 2003. № 32 (79). 22 listopada. URL: http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id_artuku=276 (дата звернення: 10.08.2015).
 80. Dąbrowski M. Modernizm, awangarda, postmodernizm – próba całości. *Sbornik praci filozoficke fakulty Brnenske univerzity. Studia minora facultatis philosophicae*. Universitatis Brunensis. № 8. 2005. S. 19–30.
 81. Dąbrowski M. Postmodernizm: myśl i tekst. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «Universitas», 2000. 194 s.

82. Dobrowolska U. Miłość to fikcja – ujęcia tematyki erotycznej w «Doskonałej próznie» Stanisława Lema. *Podteksty*. 2015. № 1. URL: <http://podteksty.amu.edu.pl/content/milosc-to-fikcja-ujecia-tematyki-erotycznej-w-doskonalej-proznie-.html> (дата звернення: 18.08.2015).
83. Doda A. Ironia przeciw erozji wyobraźni. *Powaga ironii* / pod red. Agnieszki Dody. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2004. S. 80–98.
84. Dziamski G. Awangarda po awangardzie: od neoawangardy do postmodernizmu. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1995. 191 s.
85. Dziamski G. Rewolucja smaku. *Kultura Współczesna*. 1998. № 1. S. 82–87. URL: https://nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/8_grzegorz_dziamski_-_rewolucja_smaku.pdf (дата звернення: 25.12.2018).
86. Fiut A. Spotkania z Innym. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006. 268 s.
87. Fudala R. Płynna nowoczesność: czas zabawy i karnawału. *Ogrody Nauk i Sztuk*. 2014. № 4. DOI: 10.15503/onis2014-121-127
88. Goetz M. «Postmodernizm. Wartości powieści postmodernistycznej» Robert Wijowski: recenzja / wpisany przez 10.03.2013. URL: <http://www.obliczakultury.pl/literatura/kultura/eseje/3296-postmodernizm-wijowski-recenzja> (дата звернення: 25.12.2018).
89. Janaszek-Ivaničková H. Nowa twarz postmodernizmu. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002. 331 s.
90. Janaszek-Ivaničková H. Od postmodernizmu kosmopolitycznego do postmodernizmu nacechowanego narodowo. *Przegląd Humanistyczny*. 1998. № 1. S. 174–178.
91. Kamińska W. Recepcja postmodernizmu. Esej dla zainteresowanych. *Filozoficznie*. 2006. Jesień. URL: http://www.filozoficznie.pl/3/33_W_Kaminska_Recepcja_postmodernizmu.Esej_dla_zainteresowanych.pdf (дата звернення: 20.08.2015).

92. Kęder K. C. *Wszyscy jesteśmy postmodernistami!: szkice o literaturze lat dziewięćdziesiątych XX w.* Katowice: Uniwersytet Śląski: Wydawnictwo FA-art, 2011. 378 s.
93. Klejnocki J., Sosnowski J. *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia «brulionu» (1986 – 1996).* Warszawa: Sik, 1996. 190 s.
94. Kloc-Konkołowicz J. Czy potrzebny nam postmodernizm? *Kultura i Społeczeństwo.* 1997. № 3. S. 41–50.
95. Łopuszański P. *Życie i pamięć. O Tadeuszu Konwickim. Podkowiński Magazyn Kulturalny.* № 51. URL: <http://www.podkowianskimagazyn.pl/nr51/konwicki.htm> (data звернення: 21.08.2015).
96. Markowski M. P. *Krótką encyklopedia postmodernizmu. Postmodernizm. Teksty polskich autorów / pod red. Marii Anny Potockiej.* Kraków: Bunkier Sztuki; inter esse, 2003. S. 79–102.
97. Mitosek Z. *Co z tą ironią? Gdańsk: Wydawnictwo słowo / obraz terytoria,* 2013. 371 s.
98. Mitosek Z. *Ta dziwna mimesis. Teksty Drugie.* 2003. № 5. S. 82–87.
99. Mizerkiewicz T. *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce.* Kraków: TAIWPN Universitas, 2013. 404 s.
100. Nowacki D. *Nadzieje i złudzenia. Witryna Czasopism.pl.* № 16 (27). 2002. 2 czerwca. URL: http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id_artykulu=128 (data звернення: 16.09.2018).
101. Nowak M. *Ironologia? Czyli różne postacie teoriopoznawcze ironii w literaturze i kulturze. Powaga ironii / pod red. Agnieszki Dody.* Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2004. S. 201–213.
102. Nycz R. *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia. Kultyrowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje / red. Tereza Walas, Ryszard Nycz.* Kraków: UNIVERSITAS, 2012. S. 31–61.
103. Nycz R. *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze.* Kraków: Universitas, 2000. 348 s.

104. Ostaszewski R. Młode, ponoć gniewne. *Witryna Czasopism.pl*. 2002. № 25 (36). 2 września. URL: http://witryna.czasopism.pl/gazeta/drukuj_artykul.php?id_artykulu=155 (дата звернення: 16.09.2018).
105. Postmodernizm. Teksty polskich autorów / pod red. Marii Anny Potockiej. Kraków: Bunkier Sztuki; inter esse, 2003. 281 s.
106. Ritz G. Postmodernizm liryczny albo co przytrafiło się Adamowi Zagajewskiemu w drodze do Lwowa. *Teksty Drugie*. 1993. № 1 (19). S. 55–73.
107. Rusinek W. Debiuty prozatorskie po roku 1989 i problem tekstualizmu. Praca doktorska. Katowice, 2010. 191 s. URL: <http://www.sbc.org.pl/Content/100682/doktorat3134.pdf> (дата звернення: 20.08.2015).
108. Rusinek W. Pożegnanie z powieścią warsztatową? w polskiej krytyce literackiej lat dziewięćdziesiątych i pierwszych. *Konteksty kultury*. 2012. № 9. S. 161–170. URL: http://www.ejournals.eu/Konteksty_Kultury/Tom-9-2012/Tom_9/ (дата звернення: 25.09.2017).
109. Rusinek W. Z tekstów i przeciw tekstom. Szkice o najnowszej prozie polskiej. Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2016. 134 s.
110. Rybicka E. Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich. Kraków: UNIVERSITAS, 2014. 474 s.
111. Skórczewski D. Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach. *Teksty Drugie*. 2008. № 1–2. S. 33–55.
112. Szkaradnik K. Meandry (po)nowoczesnego przekraczania własnych granic – wezwanie i wyzwanie dla hermeneutyki. *Polisemia*. 2014. № 2: Transgraniczność. URL: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2014-13/szkaradnik-meandry-ponowoczesnego-przekraczania> (дата звернення: 20.08.2015).

113. Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna / red. A. Zejdler-Janiszewska. Warszawa: Instytut Kultury, 1994. 220 s.
114. Świerkocki Postmodernizm: paradygmat nowej kultury. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997. 197 s.
115. Thompson E. O «Dzienniku» Witolda Gombrowicza: postmoernizm, tomizm, tożsamość narodowa. *Skripten des Slavischen Seminars der Universitat Tübingen*. Tübingen, 2010. № 39. S. 111–119.
116. Uniłowski K. Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999. 181 s.
117. Uniłowski K. Postmodernistyczny kanon / data publikacji: 17.11.1998. URL: http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IC/rec_kanon_postmodern.html# (дата звернення: 17.08.2015).
118. Uniłowski K. Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury. Katowice: Uniwersytet Śląski; Wydawnictwo Fa-art, 2013. 397 s.
119. Utracka D. Transgresje i liminalność tekstu. Między estetyką fragmentu a «karnawalem» transmedialności. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*. 2015. T. III. Folia 186. S. 36–67.
120. Wielewska M. Czy tak zwana powieść postmodernistyczna jest próbą odpowiedzi na tak zwany kryzys powieści? *Polisemia*. 2012. № 1 (8): Gdzie jest postmodernizm? (II). URL: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8/czy-tak-zwana-powie> (дата звернення: 20.08.2015).
121. Wijowski R. Postmodernizm. Wartości powieści postmodernistycznej. Warszawa: Warszawska Firma Wydawnicza, 2012. 250 s.
122. Wilkoszewska K. Wariacje na postmodernizm. Kraków: Księgarnia Akademicka, 1997. 226 s.

123. Wnuk A. Postmodernistyczna wizja świata? – elementy groteski i czarnego humoru w najnowszej prozie polskiej. *Tekstualia*. 2014. № 4 (39). S. 43–54.
124. Wołowicz G. Recepcja postmodernizmu w polskiej krytyce i publicystyce literackiej: wstępne rozpoznanie. *Kultura Współczesna*. 1996. № 3/4. S. 11–25. URL: <http://kulturawspolczesna.pl/sites/default/files/artykuly/402.pdf> (data звернення: 25.12.2018).
125. Zajas K. Czy moja Europa to twoja Europa? Stasiuk i Andruchowycz. *Konteksty Kultury*. 2012. Tom 8. S. 114–124.
126. Żurek Ł. Beka z postmodernizmu. *Dwutygodnik*. URL: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5359-beka-z-postmodernizmu.html> (data звернення: 18.08.2015).

Розділ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

1.1. Соціокультурні чинники явища постмодернізму. Постмодерна свідомість і постмодернізм як художня тенденція

Постмодернізм – поліаспектне явище, що увібрало в себе різні методологічні основи – психоаналіз, семіотику, постструктуралізм, деконструкцію, феміністичну критику⁷. Постмодерністи відмовляються від знаходження єдиного базису та визначають як неможливу трансцендентну істину, наголошуючи на полівалентності смислу. Відповідно під поняття постмодернізму підпадають далекі одне від одного художні явища, що зумовлюється низкою причин. По-перше, постмодернізм, як й інші естетично-світоглядні явища, еволюціонував і мав відмінну специфіку в різних місцях свого виявлення (на початковому етапі найбільш виразно у Франції й США). По-друге, як наслідок глобалізаційних процесів швидко поширився в інших країнах, де існували інакші соціокультурні умови (США, країни Західної Європи, країни постсоціалістичного табору). Спільне для всіх країн – невдоволення станом соціальних інститутів та панівних світоглядних систем. Потреба їхнього докорінного перегляду зумовила швидке пристосування постмодерних принципів до нових умов. Тому постмодернізм може вважатися кризовим світоглядом, через що деякі дослідники

⁷ Питання, розглянуті в цьому розділі, апробовані в статтях [26–30; 56].

віднаходять постмодерні етапи в кожному періоді розвитку культури, що визначають стан його завершення.

Водночас можна простежити спільні культурні засади виникнення явища постмодернізму як світоглядної позиції, що проявилася в естетичній формі постмодернізму як мистецького явища. До них належать такі:

1) осмислення сучасною людиною власного існування як посткатастрофічного (після двох типів тоталітаризму – фашистського та сталінського), коли ваги набувають принципи демократії, плюралізму та мультикультурності;

2) усвідомлення ідейно-семіотичної сутності реальності, адже соціальні й політичні інститути сприймаються як різновид владної ілюзії, що править суспільством, а мас-медіа – життям окремої людини;

3) потрактування сучасної історичної ситуації як посткатастрофічної спонукає до розуміння кінця історії як завершення цивілізаційної еволюції людства та деактуалізації часу як категорії, що засвідчує зміну етапів еволюції;

4) перехід суспільства від індустріального стану виробництва товарів до постіндустріального суспільства виробництва інформації та послуг (товаром стає задоволення бажання, а не матеріальний предмет, що забезпечує існування);

5) зміна співвідношення категорій простору й часу, коли завдяки швидкому розвитку телекомунікаційних мереж зв'язок між людьми долає простір і час, а кордони втрачають своє значення розмежування за сталими національними ідентичностями чи приналежністю до регіональної спільноти, вищим утіленням якої виступає держава;

6) надмір і швидке зростання обсягу інформації, що формує специфічний простір, який вимагає від людини вміння швидко орієнтуватися і реагувати, повсякчас самоідентифікуватися, а також надає можливість жити за готовими зразками, пропонованими медіа й орієнтованими не лише на національну політичну й

економічну еліту (як у модерному суспільстві), а на всі прошарки населення.

Якщо підсумувати вищенаведені факти, то виявиться, що підставою появи постмодерного світобачення стало усвідомлення світоглядної кризи, зумовленої неспроможністю в нових умовах модерних політичних, економічних та суспільних стандартів існування як таких, що перейшли до розряду штампа та втратили актуальність. Сама ж криза пов'язана зі швидким розвитком інформаційних систем, які разом з економічними процесами пришвидшили процес глобалізації. Власне вже саме протистояння двох тоталітарних режимів у другій світовій війні, а згодом «холодна війна» стали проявом глобалізації, оприявнили причетність кожної людини до історії. Неможливість подальшого існування в захищеному просторі традиційної спільноти (регіональної, національної, родинної, професійної), чії цінності й форми поведінки передавалися в спадок від батьків до дітей, засвідчена і стрімким поширенням транснаціональних корпорацій, появою в різних кутках планети однакових моделей існування, не пов'язаних із традиціями.

Означені суспільно-культурні тенденції спричинили нівелювання ролі зв'язків між поколіннями, часової тягlostі, актуальним став екзистенційний простір людини, його формування й наділення власним, а не заданим кимось смислом. Наслідком глобалізації є також явище маскульту, коли культура перетворилася на товар, пропонований споживачеві. Мистецький твір перекваліфікувався на послугу, що з'являється для задоволення його (споживача) потреб. Відповідно значення набуває рекламування творів мистецтва та авторів, що самі стають явищем ринкової економіки, об'єктами ринку послуг, а не суб'єктами-творцями художньої реальності.

Зміна соціальної домінанти й означення нової стадії розвитку суспільства як постіндустріального, глобалізованого мала своїм результатом переорієнтування свідомості з логосу як основної цінності модерної культури на досвід, що засвідчує екзистенцію людини в єдності свідомого й несвідомого вимірів її прояву. Якщо

для модерної культури з її орієнтованістю на пізнання й освоєння навколишнього (у тому числі й трансцендентного) світу важило визначення причинно-наслідкових зв'язків між різними явищами, винайдення відповідної цьому явищу мови та виявлення прихованих істин, то для постмодерної культури на передньому плані – освоєння екзистенційного простору, що сприймається як сукупність суб'єктивних символів і знаків, та наділення його смислом.

Відповідно для модерної культури визначальними стають поняття *сутності* й *часу*, а для постмодерної – *знаку* й *простору*. Перша вбачала цілісність явища в поєднанні трансцендентної істини, спільної для певного ряду явищ, з її формальним утіленням. Друга, відмовляючись від визнання розподілу явища на сфери сакрального й профанного, зосередилася на одному вимірі – екзистенції людини, її суб'єктивного досвіду як поєднання свідомого й несвідомого. Свідомість, позбавлена часового виміру, виявляється в художніх текстах як зображення моменту чи фрагмента, позначених випадковістю й описовістю, відсутністю динаміки та логічного розгортання. Часто предметом художньої уваги стає сфера внутрішнього досвіду, що перебуває за межами семіотичного означення. Вона непідвладна розумінню і поясненню й тому якнайкраще розвінчує значення логосу як категорії, визначальної для смислоутворення.

У класичних і некласичних творах сполучення часу й простору задає систему координат, у якій відбувається детермінаційна динаміка образів, і сюжет рухається в напрямі пошуку відповіді на запитання, що розкриває авторську інтенцію, його істину. Натомість у постмодерністському тексті час не відіграє концептуальної ролі. Усі знаки, що утворюють інформаційне поле тексту, перебувають в одній площині (просторовій) і потребують інтерпретативної активності реципієнта. Як відомо, інтерпретативні варіанти принципово не обмежені й залежать від рецептивних ракурсів. Постмодерністська інтерпретація тексту відрізняється від герменевтичної процедури, яка зводить потрактування тексту до єдиного можливого варіанта.

Для означення специфіки постмодернізму як світоглядного й художнього явища використовуються образні терміни-метафори, у яких показовою є просторова семантика, орієнтована на площину як двовимірний простір: мапа, знак, слід. Інша група термінологічних образів-метафор актуалізує принцип зв'язку між предметами в одній площині та їхню роль: смітник, супермаркет, Вавилонська вежа, роман-ріка. Ще одна група виявляє принцип існування / створення художнього світу: бібліотека Борхеса, лабіринт, ребус, пазл.

Отже, постмодернізм як світоглядна підвалина постмодернізму як художнього напрямку не має єдиного методологічного базису. Він зумовлений глобалізаційними процесами, недовістю політичних ідеологій як суспільних метанарацій, переходом суспільства від індустріального до інформаційного етапу розвитку, поширенням принципів маскульту на художню творчість, зокрема на розуміння художнього твору та його автора як об'єктів ринкової економіки. Як наслідок, модерний принцип логоцентричності замінений на категорію досвіду як джерела й критерію достовірності художньої інформації, що в літературі постмодернізму виявилось в увазі до екзистенції особистості в трансгресивній єдності внутрішнього й зовнішнього проявів, а також в осмисленні цієї екзистенції в площинно-знаковому вимірі, позбавленому спільного поля значень. Тому літературний постмодернізм – відкрита, еволюційна система, неоднорідна в художніх проявах.

Постмодернізм як світоглядне й художнє явище сформувався в контексті переосмислення ролі глобалізації як його соціокультурного чинника. Вплив наслідків глобалізації на літературний процес і специфіку літературної творчості став одним із актуальних питань сучасного літературознавства. Історики й теоретики літератури говорять про зміни в способі й предметі художнього зображення. На теренах країн колишнього соцтабору соціально-економічні глобалізаційні трансформації набувають особливих рис і пов'язуються з такими поняттями, як постколоніалізм, неокolonіалізм, регіоналізм, національна ідентичність, з одного боку, та

споживацька філософія сучасної людини, всевладність мас-медіа, маскульт, постмодернізм – з іншого, що позначилося на тематиці й образній своєрідності літературних творів. Зазначеним аспектам присвячено праці українських та польських науковців, у тому числі літературознавців І. Бетко [5], О. Гнатюк [10], Т. Гундорової [13; 14], І. Лімборського [31–33], М. Марковського [58], К. Муци [59], М. Ревакович [36], О. Юрчук [49] та інших. Окремий напрям досліджень у цій галузі розвинувся в Польщі під впливом ідей З. Баумана [3].

Глобалізаційні процеси призвели до знецінення усталених у модерному світі критеріїв пізнання і творчості. Зрушені поняття центру та периферії, що відбилося й на структурі літературного твору. Власне, саме поняття структури втратило свою актуальність, його замінило поняття системи. Принцип домінування замінений демократичним «рівноправ'ям» образів і прийомів. Замість логічно виструнченого сюжету – фрагментована оповідь, авторська інтенція скеровується на її (оповіді) сконструйованість замість оригінальності, більше уваги приділяється маргінальним раніше сферам («тілу» тексту) та переосмисленню специфіки літературної образності (наближення її до рубіжних носіїв образності – звуку, графіки тощо).

Разом із поширенням глобалізації змінилося і розуміння літературної творчості, яка втрачає ореол сакральності й розуміється як товар на ринку споживання. Якщо модерна література вважала власним відкриттям звернення до масового виробництва, то постмодерна література вже безпосередньо орієнтована на економічну діяльність, що позначилося на переакцентуванні теорії літературної творчості з ракурсу виробництва літературних текстів на ракурс споживання, коли реципієнт стає не лише рівноправним учасником у літературному виробництві, а й підпорядковує собі всі текстологічні процеси (моделювання художньої дійсності, її смислове наповнення).

У постмодерному глобалізованому суспільстві товаром стає інформація. Відповідно на передній план виходить процес

породження художньої інформації. Особливе значення надається особі реципієнта не лише з погляду функціонування художньої інформації та смислопородження в художньому тексті, але й як потенційному споживачеві культурного продукту. Відбувається градація реципієнтів за рівнем культурних запитів, естетичного досвіду, стереотипами споживання літературної продукції тощо. Тобто маємо чітку орієнтацію літературних творів на кінцевого споживача, що відповідає розумінню сучасної масової культури як такої, що виробляється відповідно до смаків і вподобань споживачів, котрі формуються сучасними засобами масової інформації. У такий спосіб мас-медіа набувають домінуючого значення в орієнтуванні читачів на споживання літератури як товару («Постмодернізм – це безнадійно комерційна культура... Ми тепер стаємо свідками зникнення не просто різниці між високою і масовою культурою, а й відмінності між сферою культури і сферою економічної діяльності», – стверджує Фредрік Джеймсон (наведено за: [38, с. 260])) та локалізації їх за групами сформованих споживачьких запитів.

Руйнування меж між високою й масовою літературами відбувається на рівні текстологічної концепції, коли твір спрямований автором водночас на різні рівні рецептивної спроможності споживачів. Натомість розшарування читачів важливе для інтенціональної спрямованості письменників на певну категорію споживачів, що часто виявляється в появі текстів, націлених на певну субкультуру. Зазвичай героями такого твору виступають її представники, а його специфіка простежується на мовному, тематико-проблемному й образному рівнях, бо твір відбиває культуру, з якою ідентифікують себе представники такої субкультури.

Можемо провести паралель: як при осмисленні двоспрямованої специфіки глобалізаційних процесів на просторову всеохопність і локальне самовизначення регіональних суспільств сформувалося поняття глокалізації, так і в літературному процесі спостерігаємо паралельні процеси уніфікації (вироблення стандартизованих запитів до літератури під тиском мас-медіа) та диференціації

(переважно це увага до маргіналізованих прошарків суспільства, як-то сексменшини та молодіжні субкультури). Вони не виключають, а доповнюють один одного, бо диференціація відбувається на загальних, глобальних принципах, а не окремих для кожної національної літератури, а значить, полегшуються порівняльний аналіз на єдиних засадах та визначення спільних тенденцій у світовій літературі, які стають відносно одночасними.

Трансформація розуміння літературної творчості як явища пов'язана і з глокалізаційною специфікою. Ідеться про прагнення авторів подолати межі традиційної літературної творчості. Залучення до літературних творів нелітературних фрагментів стало поширеним явищем і класифікується як один із виявів постмодерного еkleктизму, що бере початок у модерному колажі.

Український і польський варіанти постмодернізму можна вважати проявами глобалізації з огляду на те, що виник він значно раніше в Західній Європі й розвинувся в Східній Європі тоді, коли в Західній заговорили про його вичерпаність. Затримка розвитку на слов'янських теренах зумовлена історико-культурними обставинами. Постмодернізм як художня тенденція тісно пов'язаний з ідеологією демократичного суспільства і постмодерним типом мислення. Носії постмодерної свідомості в Польщі й Україні епохи ПНР та УРСР могли творити лише в умовах неофіційності, «другого обігу» літератури. Такі твори часто пов'язують із передпостмодерними явищами, вони ще не мають систематичного прояву. Невипадково Ж. Бодріяр порівняв Східну Європу з холодильником для громадянського суспільства, оскільки в ній були замороженими комуністичною диктатурою на тривалий час усі демократичні процеси [6, с. 111]. Лише зі зняттям «залізної завіси» тоталітаризму стало можливим відносно вільне поширення ідей постмодернізму. Відносно вільне, оскільки за час панування спочатку російської імперської, а згодом радянської ідеології (що в Україні, на відміну від Польщі, відбувалося фактично безперервно) деформувалися смаки читацької публіки та зведена до мінімуму її здатність до сприйняття альтернативних текстів, які

не підпадають під офіційні стандарти, також симптоматичною стала звичка боятися мати інакшу, ніж дозволена, думку. Зокрема, Р. Семків в есе «Іронія непокірної структури» зауважує неготовність українського читача до сприйняття постмодерністського тексту, через що постмодернізм в Україні на 2001 рік – рік публікації есе – ще не мав реальної аудиторії [37, с. 29]. Переважно цими чинниками зумовлене неприйняття «дорослим» суспільством постмодерністських текстів у момент їхньої появи в цих країнах. Апологетами нових віянь виступила молодь, чиє становлення припало на часи перебудови, означені послабленим ідеологічним тиском і гаслом суспільного реформування. Молоді письменники увиразнили потребу смислової девальвації та деактуалізації ідеологічних стереотипів радянського часу, що було необхідним для вивільнення художньої літератури з-під ідеологічного тиску (у тому числі від критерію оцінювання твору в аспекті втілення в ньому проблематики боротьби за незалежність⁸) та сприяло появі в національних постмодернізмах України й Польщі карнавалізації як способу створення художнього нарративу.

Постмодерне світовідчуття мешканця Західної Європи закорінене в іншому, ніж у модерному світі, типі страхів та втраті впевненості в пізнавальній спроможності сучасної людини, яка живе серед створених нею самою ілюзій – бодіярівських симулякрів. Політична ідеологія, втрачаючи владу над людиною, втратила і свою реальність. Життя стало симулякровим, бо зумовлене споживацькою ідеологією і сформоване не життєвими потребами людини, а нав'язаними мас-медіа стереотипами мислення. Якщо людина епохи пізнього модерну боялася смерті й катастрофи (оскільки пережила дві світові війни та одну «холодну»), то постмодерна людина, позбавлена прив'язаності до конкретного місця, живе у

⁸ Станіслав Гавлінський зауважив, що А. Потоцький, польський історик літератури, який жив в еміграції в Парижі, ще 1911 року переймався питанням, чому твори геніїв польської літератури А. Міцкевича, Ю. Словацького, З. Красинського, Ц.К. Норвіда мало відомі культурному світу, і дійшов не зовсім втішної думки, що польська література лише виконувала функцію боротьби за незалежність [52, с. 148].

віртуальному світі в усвідомленні своєї теперішності. Людина модерну шукала мети й способу її досягнення, переживала історичність буття в його логічності й зумовленості, прагнула до трансцендентних ідеалів Істини, Краси, Добра. Їй важливо було згармонізувати минуле з майбутнім. Світ модерної людини звужувався до рамок її соціуму, із яким вона себе ідентифікувала. Натомість постсучасна людина, незацікавлена в структуруванні, ієрархізації навколишнього світу, перебуває виключно в ситуації тут-і-тепер. Для неї не існує необхідності шукати свого чітко визначеного місця в реальності, її реальність – віртуальний світ ілюзій, власних і суспільних. Страх модерної людини, пов'язаний з усвідомленням кінцевості свого існування, змінився на страх постійної самоідентифікації у світі, позбавленому усталеності. Трансгресивні процеси постмодерної епохи нівелюють межі, що колись фіксували світ у певних структурах, і постмодерна людина опиняється перед хаосом безвладдя й необхідністю реагувати на невпинний потік нової інформації. Їй загрожує цілковита втрата самості або перебування в стані перманентної самоідентифікації. З усталенням правил ринкової економіки на пострадянському просторі одним із актуальних аспектів окреслення постмодерністського персонажа в українській і польській постмодерністських літературах стає симулякрність його екзистенції.

Постмодернізм як тенденція змін у мистецтві зумовлений означеними вище процесами трансформації ментальності під впливом глобалізаційних процесів. Постмодернізм як літературний напрям, з одного боку, послуговувався відкриттями попередників, і найбільше модерністів як таких, що ближчі за увагою до форми й розумінням літератури як ремесла. З іншого боку, за типом мислення до нього ближчим виявилось бароко з його амбівалентністю світосприйняття й усвідомленням двоїстої природи людини – божественної й профанної (тілесної), що зумовило приреченість барокової людини на постійні метання «між двох сил». Модерністичний ідеал гармонізації трансцендентних істин та матеріальних форм для постмодерніста неможливий, оскільки його

буття перебуває поза всіма ієрархіями, його світ – це світ власних відчуттів, ілюзій та істин. Наратив інтеріоризується, позбавляється раціональності й зв'язності; постмодерністський персонаж зосереджений на собі й своєму оточенні, він у пошуках істини не для всіх, а лише власної. Зовнішній світ у текстах прозаїків-постмодерністів не є тлом чи незалежною від людини реальністю, не набуває функцій психологізації зображення. Натомість увиразнює свідомі й неусвідомлювані психічні процеси людини (та/або колективної свідомості), відбиваючи її рефлексії й емоції.

Численні спроби визначити ознаки постмодернізму через зіставлення з модернізмом важко назвати успішними, зважаючи хоч би на той факт, що передпостмодерні явища у світовій літературі виводять ледь не з початку ХХ сторіччя. Важливими, на наш погляд, є два чинники. По-перше, певна відповідність напрямів. Обидва надаються до аналізу постфактум через варіативність і неоднорідність їхніх художніх проявів. Осмислення обох спричинили численні дискусії в різних країнах. По-друге, уже сама назва «постмодернізм» указує на певну спорідненість / генетичні стосунки з модернізмом. Традиційно виділяються два типи таких стосунків: постмодернізм як заперечення модернізму або постмодернізм як чергова фаза модернізму. Є також третій варіант, що поєднує обидві позиції дослідників постмодернізму. Зокрема Богдан Баран вважає можливим говорити про нього водночас як про продовження низького модернізму історичних авангардизмів та завершення, вичерпання високого модернізму, що дає науковцю підстави означити постмодернізм як сюрмодернізм або метамодернізм [50, с. 247–248].

На нашу думку, доцільно зважити на певний паралелізм явищ: як свого часу модернізм виділився зміною перспективи в погляді на світ та попередню художню традицію, так і постмодернізм вирізняється від модернізму інакшою позицією. Відмінність – у ставленні до традиції: модерністи вибудовували герметичний твір за допомогою пошуку нової мови й нової художньої моделі, заперечуючи попередні надбання; постмодерністи ж звертаються до

цих надбань як джерела художності власних текстів, що конструюються на відмінних засадах.

Спробуємо простежити деякі тенденції. Модернізм орієнтований на експеримент (штучність, неміметичність як ознака краси), науковість (мистецтво стає засобом пізнання; відбувається документування внутрішнього та зовнішнього світів відповідно в імпресіонізмі й натуралізмі та реформування літературної мови у футуризмі й сюрреалізмі, її відрив від семантики), творення нової людини засобами мистецтва. Натомість постмодернізм заперечує можливість розвитку, світ постає як текст, у якому неможливе щось нове, як і вплив автора за допомогою твору на позахудожню реальність. Постмодерне мислення відмовляється від логоцентричності, а отже, й від експерименту, тому широко послуговується виробленими раніше прийомами, у тому числі й модерністськими.

Твори імпресіоністів орієнтовані на досягнення внутрішнього світу людини за допомогою науково точної фіксації в слові її емоцій і вражень, зовнішня реальність деструктується. Постмодерністи долають межу зовнішнього-внутрішнього, акцентуючи тілесність досвіду. Світ так само постає деструктурованим, але з іншої причини. Його фрагментарність є результатом ентропії, відсутності цілісності через заперечення логоцентричності.

Експресіоністи репрезентують свого героя в ситуації катастрофи, розумового катаклізму, перебування на межі. Постмодерністський персонаж зазвичай знаходиться в посткатастрофічній ситуації втрати значень і усталеності. Спільне – у деформації реальності. У першому випадку – для увиразнення ідеї твору, у другому – з метою репрезентації реальності як знакової ілюзії, художньої умовності.

Футуристи наголошують ідею руху, індустріального розвитку. Постмодернізм, породжений постіндустріальною інформативною епохою, зберігає важливість руху як ознаки екзистенції, але цей рух не спрямований у майбутнє, стосується теперішнього. Крім

того, активно послуговується засобами гротеску й провокації, домінуючими у футуризмі.

Одним із найбільш наближених до поетики постмодернізму є сюрреалізм як мистецтво, що виникає в процесі деструкції реальності завдяки розміщенню її на межі зі сном. Ідеї ілюзійності реальності, її неоднозначності, вираження дії думки без контролю розуму та позбавлення слова значення відбилися в таких поняттях постмодерністської поетики, як «симулякр», «ризом», «реальність підсвідомості», «смерть автора»⁹.

Загальна риса всіх авангардистських мистецтв – духовне оновлення суспільства через естетичний шок, завдяки якому читач позбавляється автоматизму сприйняття, а твір – однозначного смислу, що змушує реципієнта уважніше ставитися до формальної організації твору. Митці-постмодерністи, хоч і орієнтовані, як і авангардисти, на масового читача та формальну конструктивність тексту, проте не ставлять перед собою жодних суспільних завдань, лише – розважити, дати задоволення читачу від споживання тексту.

Низька авангардистська традиція 1960-х років – поп-арт – стала одним із джерел постмодернізму, особливо в аспекті зацікавлення предметами щоденності, використання символів поп-культури та затиранні межі між мистецтвом елітарним і масовим.

Оригінальність постмодернізму в ставленні до попередньої художньої традиції в тому, що він використовує її як явний діалог із класикою й / або провокацію та шукає нові джерела, зокрема в контркультурі та масовій культурі (див. про це: Я. Клейноцький, Є. Сосновський [54, с. 136–137]).

Отже, постмодернізм перебуває в діалогічних стосунках із попередніми художніми формаціями, у тому числі й модерністськими

⁹ Сюрреаліст не конструює текст, автор залишається пасивним, образи самі повинні зіставлятися між собою; сюрреалізм звільнений від естетики, бо автоматизм закінчується, коли з'являється естетика; цим сюрреалізм знищує відмінність між мистецтвом і життям (Б. Баран) [50, с. 31–32].

течіями, використовуючи їх як джерело власної художності на відмінних світоглядних і концептуальних засадах.

1.2. Трансгресія і фронтір у культурі й літературі постмодерну

1.2.1. Поняття трансгресії

Ключовим для розуміння постмодерністської літератури й мистецтва загалом, що визначаються віртуальністю культури, у якій вони функціонують, виступає термін «трансгресія», а для означення самої культури – «фронтір». Обидва терміни мають тривалу історію наукового побутування й стосуються різних періодів розвитку літератури й культури, але актуалізувалися як такі, що визначають провідні тенденції, лише в постмодерні. Термін «трансгресія» в ХХ – на початку ХХІ сторіччя перебував у зоні особливої уваги філософів Моріса Бланшо, Жана Бодріяра, Рене Жирара, Роже Каюа, Мішеля Фуко та інших, а терміном «фронтір» послуговувалися історики Волтер Вебб, Ярослав Дашкевич, Андреас Каппелер, Володимир Кравченко, Овен Латтімор, Вільям Макніл, Фредерік Тернер та інші.

Віртуалізація постмодерної культури спричинена швидким і агресивним розвитком мас-медіа, інтернет-культури, збільшенням актуальної інформації в геометричній прогресії. Сучасна глобалізована людина, перед якою відкритий весь світ, бо географічні й національні кордони стають усе більше умовними, живе вже не в природному світі, від якого залежать фізіологічні аспекти її життя, а в інформаційному та матеріальному світах, сформованих нею самою під впливом реклами й маскульту. Таке майже нерозрізнення двох сфер життя підпадає під означення трансгресії як долаття межі. Стосунки «межа – трансгресія» функціонально взаємооборотні: межа самим фактом свого існування створює можливість трансгресії, а трансгресія як процес визначає межу. Отже, трансгресія виступає інтеріоризацією межі.

Трансгресію в різні періоди розвитку людства вбачали в різних явищах, що залежало від розвитку філософської думки, у якій можна виділити два періоди – метафізичний і постметафізичний. Метою метафізиків був пошук есенційності, віднаходження істини, прихованої за суцим¹⁰. Відповідно модель світу мала поділятися на дві частини – суще (видиме) та трансцендентне (світ сутностей, пізнаване). Знання розумілося як трансцендентне, належне до сфери сакрального.

Постметафізична філософія відмовляється від поділу на світ сутностей і світ видимостей (Жиль Дельоз), адже немає світу самого по собі, є лише осмислене буття¹¹. У такий спосіб знімається опозиція реального – уявного, що отримало назву «зникнення реальності». Місце трансцендентного знання посідає інформація, на основі якої витворюється інтерпретативне поле, що репрезентує не одну, а різні логічні форми, для подальшого наділення смыслом. Відмова від трансцендентних «вищих» цінностей метафорично означена як смерть Бога – ціннісного джерела. Як наслідок, вертикальна ціннісна ієрархія виявилася переведеною в горизонтальну площину. Замість абстрактних ідеалів, критерієм оцінки (самооцінки) за відсутності зовнішнього оцінного центру стає Інший, що не є носієм ідеалу, а лише об'єктом для зіставлення, для знаходження відмінностей. Інший потрібен для виходу за власні (уявні) межі¹². Від дотику до нього в носія свідомості як смыслонадавчого

¹⁰ Метафізика – філософське вчення про надчуттєві начала й закони буття, що пояснює субстанції, не пов'язані з фізичним світом і які засвідчують перевагу світу досвіду; пошук основи того, що не має власного відповідного фундаменту; наука про суще, про буття, цілісне вивчення дійсності (Б. Мондін) [34].

¹¹ Зокрема Жак Дерріда говорив, що не існує присутності до семіологічного розрізнення й поза ним [17, с. 34]

¹² Про ідентифікаційний процес з Іншим, у ролі якого виступає соціальна група, Ярослав Грицак зазначає: «Ідентифікація з тією чи іншою групою означає встановлення меж, за якими приписувані цій групі ідентичності втрачають свої властивості. Майже завжди ці межі є уяв(ле)ними – не в тому сенсі, що вони реально не існують, а в тому, що єдиний реальний спосіб їхнього існування є уявлення. Відповідно, вони не є заданими раз назавжди та наперед, а конструйованими, змінюваними й залежними від обставин» [12, с. 17].

центру виникають нові межі. Таким чином, центр залежить від погляду, ракурсу осмислення. «Зникла реальність» розуміється як омовлена: «Світ, який у щоденному досвіді ми визнаємо дійсністю, – це, відповідно, світ опосередкований і побудований за участю мови. Це, як писав Бахтін, «світ омовлений», розшарований і видозмінений різномов'ям» (Р. Нич) [35, с. 298]¹³. Її (зниклої реальності) симулякрівність визначається семіотичною природою, де знак посідає місце референта, така собі відкладена присутність. Подолання трансценденції зняло питання пошуку істини та знівелювало погляд «углиб». Замість істини та глибини¹⁴, залишилася поверхня, а способом її осмислення стало вибудовування меж.

Виявляючи трансгресію у світі, де панувала метафізична думка, учені говорять про трансгресію як додання соціальних меж дозволеного, причиною якого ставало прагнення з'ясувати крайні межі кінцевості, зокрема аналіз переходів «людина – тварина», «життя – смерть (екстаз як її різновид)», «профанне – сакральне», «свято (карнавал) – буденність». Особливе значення надавалося межі як забороні, що передбачає її подолання, тобто трансгресію: «Заборона спонукає до порушення заборони, до її подолання, до трансгресії, без чого заборонена дія втратила б зловісний і звабливий вигляд...» (Ж. Батай) [2, с. 295].

Трансгресія поділялася на індивідуальну й колективну. Колективним досвідом трансгресії виступали свята й карнавали, під час яких дозволено й навіть вимагалось те, що веде до екстазу й в інший час заборонено [2, с. 297]. Також сюди як спроба подолати неподоланне (раціональне й унормоване повсякдення) належать гра та війна. Індивідуальними трансгресивними практиками є еротизм, сміх, трансгресивне мовлення (лайка), вбивство (С. Каштанова) [25, с. 13].

¹³ Або: «словами людина створює світ навколо себе, у словах втілює вона свої уявлення про невідоме їй Буття, у слова огортає вона саме існування в ілюзорному світі істин» (О. Гурко) [15, с. 46].

¹⁴ Істина отримала статус ситуативного ефекту або індивідуальної дискурсивної практики (Г. Балута) [1, с. 213].

У трансгресивних практиках убачали не лише стосунки «людина – людина», «людина – суспільство», «людина – тваринний світ», а й вихід на внутрішній світ людини в зіставленні його із зовнішнім щодо нього об'єктивним буттям. Зокрема Гастон Башляр звернув увагу на феномен розриву, що виникає, коли людина мріє. Безкрайній простір уяви він протиставляє обмеженій реальності, трансгресивним переходом при цьому виступає замріяність: «Мрія уводить мрійника за межі навколишнього світу, відкриваючи перед ним світ, позначений знаком безкінечності» [4, с. 160]. Діалектику розриву в наведеному випадку утворюють внутрішнє й зовнішнє, буття людини й буття світу. Показовим є також антропологічний аспект, пов'язаний з освоєнням географічного простору та осмисленням у філософії його наслідків для етнографії, зокрема протиставлення свого – чужого, де чужий слугував для набуття знань про себе.

Філософи-постмодерністи, що репрезентують постметафізичний підхід, акцентують зміну погляду на сам предмет трансгресії. Зокрема Мішель Фуко звертає увагу на процесуальну й символічно-знакову специфіку й віртуальну природу цього явища: «Трансгресія – це жест, звернений до крайньої межі; там, на найтоншому зламі лінії, миготить відблиск її проходження, можливо, також уся тотальність її траєкторії, навіть саме її джерело. Можливо навіть, що та лінія, яку вона пересікає, утворює весь її простір. Здається, гра меж і трансгресії спрямовується звичайною впертістю: повсякчас трансгресія долає одну й ту саму лінію, яка, ледь опинившись позаду, стає хвилиною без пам'яті, що знову відступає вдалину – до самого горизонту неподоланного. Але ця гра не просто грає цими елементами; вона виводить їх у сферу недостовірності достовірностей, що повсякчас ламаються, де думка одразу зникає при спробі їх схопити. Крайня межа і трансгресія завдячують одна одній щільністю свого буття; не існує крайньої межі, через яку абсолютно неможливо переступити; з іншого боку, даремною буде будь-яка трансгресія ілюзорної або примарної межі» [43, с. 117].

Бернхард Вальденфельс осмислює повсякдення не як практику, щоденний досвід, а як дилетантське повсякденне знання в його протиставленні точним знанням, наголошуючи на його нестабільності, імпровізаційності, okazіональності [9, с. 44], та називає його змінною й варіативною раціональністю [9, с. 45].

Трансгресивними практиками в сучасній культурі, позбавленій табу (а отже, і можливості соціальної трансгресії), до яких зверталися науковці-постмодерністи, уважаємо симулякри та не-місця як ознаки семіотичної культурної реальності. У структурно визначеному модерному світі пізнавальний центр завжди був трансцендентним щодо об'єкта пізнання. Постмодерний світ, позбавлений ознаки трансцендентності та здатності до пізнання, може наділяти смыслом лише явища, до яких дотичним є суб'єкт як носій свідомості. Місце структурних зв'язків посідають системні. Центр стає змінним і залежить від його місця в системі. Центр втрачає свою просторову визначеність, натомість стає функцією, не-місцем (nonlokus), де відбувається «нескінченна гра незчисленних заміщень знаків» (Ж. Дерріда) [18, с. 49].

Термін «не-місце» має ще одне значення, пов'язане із наведеним. Не-місце як територія, що не закріплена на мапі та слугує для реалізації тимчасових формалізованих зв'язків між людьми (магазини, вокзали тощо) (Марк Оже). Сюди можемо додати теорію М. Фуко про гетеротопні місця, які водночас існують і не існують у колективній свідомості стандартизованого суспільства. Такими є місця для людей, що перебувають у маргінальних станах: лікарні для хворих, хоспіси для тих, хто помирає, тюрми для злочинців тощо. Перебуваючи в цих місцях, люди ніби є в суспільстві й водночас відгороджені від нього. Гетеротопією також виступає дзеркало, яке дозволяє людині ніби бути присутньою у двох реальностях водночас – фізичній та відображеній [42].

Багато дослідників (Р.Барт, З. Бауман, Ж. Бодріяр, У. Еко та інші) порушують питання взаємопроникнення медіального і реального світів. Перший із них осмислюється як «середовище постсучасної екзистенції» (Р. Ключинський) [55], зважаючи на вплив мас-медіа на свідомість сучасної людини. Перехрещення

цих світів утворює своєрідний фронтір, буття поміж: «Наше життя розігрується у своєрідних міжпросторах і межичасах, у гібридному світі «поміж». Уже не лише між різними цивілізаціями, різними культурами, але також і поміж реальністю та віртуальністю» (П. Лопушанський) [57]. Медіальність зазвичай пов'язують як із надрозвитком інформаційних технологій, так і з консумпційністю¹⁵ та перевиробництвом речей, що створює надлишок. Надлишок, що колись уважався ознакою свята (застілля, карнавал) та раю як місце, де виповнюються земні бажання, згодом був представлений як соціальна утопія. Террі Іглтон називає постмодерний час часом реалізованої утопії, завершеної у своїй бруталній оречвленості, бо в ньому є все й нічого не бракує [23, с. 297].

Як окрема трансгресивна практика розуміється література¹⁶, що відображає в текстах гетеротопні практики реальності (предмет осмислення), сама є межею між світом реальним (книга як матеріальний предмет) та неіснуючим (віртуальна реальність

¹⁵ Стереотипізація свідомості людини відбувається завдяки візуалізації потреб. Споживацьке суспільство є суспільством виробничого надлишку, адже товар стає сміттям, ще будучи в робочому стані, через те, що з'являється нове покоління цього виду товару. Людина опиняється в ситуації «сповнення бажань»: те, що вона може захотіти, їй уже пропонується з екранів.

¹⁶ Основою трансгресивних явищ у літературі можна вважати апеляцію літературних явищ до досвіду як осмислюваного й невисловного водночас. Досвід за своєю суттю є трансгресивним явищем як такий, що поєднує внутрішній і зовнішній виміри людської суб'єктивності. На основі досвіду суб'єктивного освоєння світу як центральної категорії з'явився проект одеського філософа Марата Вернікова «екзистенційної соціальної онтології», центральним положенням якого є зміщення смислового поля від родової загальності до індивідуально-екзистенційної тотальності. Інна Голубович зазначає, що йдеться про новий вимір досвіду як досвіду свідомості, що конститує себе і світ. Досвід цей складно надається до артикуляції через збіг того, що виражається, і того, що виражає [11, с. 84, 88]. На підтвердження думки про невисловність досвіду можна навести фразу Д. Чалмерса: «Немає нічого, що ми знаємо ближче, ніж свідомий досвід, але немає нічого важчого для пояснення» [46, с. 121]. До станів досвіду вчений зараховує тілесні й ментальні процеси, зокрема зорові, слухові, тілесні відчуття, у тому числі біль, оргазм, а також ментальні образи, якість емоції, досвід потоку свідомої думки.

створеного митцем художнього світу)¹⁷ й водночас, будучи семіотичною структурою, апелює до невисловлюваного¹⁸.

Література торкається тих сфер життя, що випали з сучасної системи організації дійсності. Цю недоступну пізнанню й контролю відповідними системами територію, що стає осягненою в літературі, Вольфганг Ізер називає осадом реальності й наголошує, що «[н]епізнаване може матеріалізуватися в продуктах уяви, в образах. Література робить непізнаване пізнаваним, тому що її сюжети й образи використовують ті самі механізми сприйняття й фантазії, які ми використовуємо в щоденній інтерпретації світу. У такий спосіб література створює ілюзію сприйняття, і неіснуюче, проведене крізь ланцюг образів, набуває для свідомості матеріальності, властивість присутності. <...> Вона оволодіває непізнаваним, або, точніше, створює видимість оволодіння ним» [24, с. 42]. Співзвучною є й думка Фредріка Джеймсона про те, що одна з характеристик постмодернізму – трансформація реальності в образи [19].

Трансгресивність постмодерністської літератури має також інші прояви. Серед них – долання власних меж у явищах інтертекстуальності¹⁹, метатекстуальності²⁰, способах створення

¹⁷ Зокрема Мацей Шверкоцький зауважує долання постмодернізмом межі між дивом і правдоподібністю, реальністю й міфом [62, с. 65].

¹⁸ Трансгресія як вихід літератури за межі конвенційності: предметом осмислення стає як пізнаване (артикульоване), так і непізнаване (неартикульоване).

¹⁹ За М. Фуко, трансгресивним явищем виступає книга як об'єкт літературної творчості, що пізнається в межах дискурсу та має інтертекстуальні зв'язки, за допомогою яких витворюється її смислове поле: «Межі книги ніколи не окреслені досить суворо: в її назві, у першому й останньому рядках, у внутрішніх конфігураціях і формах, що позначають її окремішність, міститься система відсилань до інших книг, інших текстів і фраз, які й утворюють вузли мовленнєвої мережі» [41, с. 24].

²⁰ Відзначимо трансгресію фікційності: метатекст «розгерметизує» художній світ твору, автор переходить межю реального й вигаданого світів (саморефлексивний перехід). Зокрема Войцех Русинек зауважує в постмодерністській прозі процес затирання межі між метатекстом та тим, чого той метатекст стосується (сфера репрезентації), що залежить від контексту прочитання, у тому числі методологічної перспективи, яка мотивує спосіб читання тексту [61].

інтерпретативного поля²¹, поєднанні з нелітературними та немистецькими явищами (мультимедійний посттекст), рецептивна трансгресія (перенесення смислового центру з авторської інтенції на реципієнта, у свідомості якого відбувається процес надання смислу художній інформації через дотик до інших дискурсів, що становлять актуалізований досвід реципієнта від зіткнення з художнім текстом). Жиль Дельоз уважає трансгресивною асоціацію (один із механізмів літературної творчості, що став прийомом і предметом зображення водночас), яка пов'язує ідеї в уяві [16, с. 49]. Її важливість у тому, що, на відміну від афектів, вона рефлектується [16, с. 54].

Рецептивна трансгресія виявляється в практиці прочитання тексту згідно з поінформованістю та інтерпретаційним вибором читача (дискурсивна трансгресія) та його виходом у сферу Іншого (екзистенційна трансгресія). Зокрема Генрик Чубала зауважує, що слідування за автором, як за Орфеєм, дає можливість пережити його досвід, що є мистецьким актом занурення в інше; у процесі «на-слідування» читач наближається до того, що не можна уявити [51, с. 45]. Такий стан називає екстазом – виходом із себе. Вольфганг Ізер рецептивну трансгресію вбачає в тому, що лінія поділу пролягає тепер всередині самого читача. Думаючи чужі думки, він тимчасово відмовляється від власної індивідуальності, що стало результатом порушення поділу на суб'єкт-об'єктні відносини в літературній творчості [24, с. 223].

Трансгресивною специфікою літератури постмодерного періоду зумовлено потрактування М. Фуко літературної творчості як гри, що повсякчас порушує власні правила та виходить за власні межі. Мета цієї гри – у створенні простору, у якому розчиняється суб'єкт, який пише [45, с. 71]. Постмодерністський автор як скриптор або персонаж власного твору стає Іншим для читача. Якщо модерна література орієнтувалася на принципи художнього

²¹ Літературна трансгресія виявляє межі мистецтва через крайню автономність чи автодеструкцію (дві ідеї досягнення межі мистецтва, які Р. Ніч приписує постмодернізму як різновиду неоавангарду [35, с. 163]).

творення дійсності згідно з науковою картиною світу та ідеологічними настановами автора, то постмодерна – на перцептивну спроможність художнього відтворення екзистенції як входження у світ Іншого. Вона стає мистецтвом наслідування, що включає досвід недосяжного (для позитивістськи трактованого пізнання) для світу, замкненого в раціоналістичних уявленнях і актах свідомості (Г. Чубала) [51, с. 45]. Звичним, а не експериментальним явищем для постмодерної літератури, зверненої до семіотичної реальності сучасної культури, є її вихід за інтерпретаційне та оцінне описування дійсності, демаскування світу уявлень як світу ілюзії та уяви, симулякру, продукту інтерпретації [51, с. 39].

1.2.2. Фронтір і література

Поняття «трансгресія» й «фронтір» об'єднуються ознакою змінності, рухливості, а також залежністю від поняття межі²². Відмінність – у спрямованості руху. Трансгресія передбачає процес подолання межі, а фронтір – стан руху в рамках межі, завдяки чому поняття фронтіру зближується з поняттям поля. Як зазначає Дорота Утрацька, поняття границі (межі) має два значення: 1) зона поміж і дотичність до поняття лімінальності, 2) досвід подолання, нівеляції та переміщення меж – трансгресія [63, с. 37]. Трансгресія сприяє увиразненню й динамізації межі, що зникає під її впливом, тоді як фронтір актуалізує стан самої межі перед її зникненням.

Фронтір – межа як динамічний простір між тим, що вже завершене й існує у вигляді уламків минулого, і тим, що ще не виявлене, перебуває в потенційному, зародковому стані. Фронтір означає і внутрішній стан постмодерної людини, і стан зовнішнього щодо неї світу, який вона інтеріоризує у своєму сприйнятті.

²² Сама межа в наш час теж стає рухомою. Зокрема Кшиштоф Чижевський наголошує на актуалізації в сьогоденні не національних чи географічних кордонів, а культурних, суспільних та соціологічних аспектів проблеми кордонів [47].

Отже, межі опанували не лише реальний (на глобусі не залишилося вільних місць, а супутникові фотокарти можуть показати навіть тріщини на асфальті) та інформаційно-віртуальний (інтернет, мас-медіа) простори, а й ментальний. Специфіка їх репрезентації полягає в їх опросторовленні, вони стають видимими завдяки літературному дискурсу. Постмодерністські літературні тексти візуалізують тимчасові ментальні кордони під час картографування ментальності постмодерної людини, фіксуючи її розмаїті, відмінні психічні стани й стани свідомості. Особливу роль у цих процесах відіграє мовний дискурс персонажа як трансгресивне явище, що інтеріоризує зовнішній щодо нього (персонажа) світ й опредмечує його як семіотичний продукт. Мова визначає простір досвіду людини, виходячи за власні межі й не апелюючи до об'єктивного світу, а лише до світу знаків.

Фронтір як вияв маргінальності постмодерної людини є нерозробленим поняттям, на відміну від фронтиру як ознаки історико-культурної ситуації. Це поняття стало широко відомим у науці завдяки Фредеріку Джексону Тернеру та його праці «Значення фронтиру в американській історії» (1892) [39]. Дослідник розробив його на матеріалі американської історії Дикого Заходу та розумів як зовнішній край хвилі – місце зустрічі дикості з цивілізацією, наголошував на його динамізмі та значущості як поля для серйозних економічних й історичних досліджень. Зокрема він уважав, що «просування фронтиру означало неухильне віддалення від впливу Європи, а разом із тим – постійне збільшення суто американських рис. Вивчення цього просування, людей, які зросли за таких обставин, а також політичних, економічних і соціальних його результатів, – це вивчення по-справжньому американської частини нашої історії» [39, с. 14]. Бйорріс Куцмані зауважує тезу в теорії фронтиру Ф. Тернера, яка була новим, інтердискурсивним поглядом на суто історичне питання й отримала подальший розвиток, а саме його спроба поєднати у своїй концепції економічні, ментально-історичні та політичні аспекти [40, с. 71].

В історичній науці дебати про фронтир тривають уже понад сторіччя й вироблено чимало його дефініцій. Більшість із сучасних трактувань базується на розумінні фронтиру, запропонованому Овеном Латгімором, як зони інтенсивної взаємодії різних культур (І. Чорновол) [48, с. 271]. Для нас важливі нижченаведені. Андреас Каппелер називає фронтир «інструментом для дослідження мобільних пограничних суспільств» [40, с. 49]. Ситуація в Україні та Польщі після розвалу радянської імперії є саме такою, мобільною й межевою. Володимир Кравченко акцентує не лише палімпсестність, а й символічність українського фронтиру: «Символічні кордони різних історичних спадщин <...> не збігаються із сучасними адміністративно-політичними кордонами» [40, с. 57]. Символічність у цьому випадку можна співвіднести з символічними планами різних станів свідомості чи змінних психічних станів постмодерністського персонажа. У позиції Ларрі Вульфа нас приваблює спостереження ним не просто рухливості фронтиру, а його примарності, майже неконвенційності: «Концепт прикордоння потрібен для того, щоб спробувати визначити те, що погано піддається окресленню, що є розмитим, гібридним апріорі» [40, с. 57]. Сергій Плохій акцентує на його значенні для ідентифікаційних процесів, називаючи «фактором у процесі становлення сучасних ідентичностей» [40, с. 65]. У дискусії про варіативність термінів на означення історично рухомої межі Кейт Браун озвучила вагому для нас тезу на користь терміна «фронтир», що термін «прикордоння» передбачає наявність стороннього спостерігача [40, с. 67]. Постмодерний світ, відображений у постмодерністській літературі, позбавлений виміру трансцендентності; персонаж занурений у мінливий світ свого сьогодення й не має змоги визирнути поза нього, навіть якщо він (персонаж) виступає образом автора. Сергій Леп'явко висуває дві корисні для нашого дослідження тези: фронтир як освоєння цивілізаційно «порожнього» або відносно порожнього простору; фронтир може вміщувати декілька прикордонних зон [40, с. 70].

Для означення фронтиру як соціокультурної ситуації плідним вважаємо визнання його рухливості й часової «вилученості» з історичного процесу. Фронтир як наслідок трансгресії між минулим і майбутнім є історичним міжчассям та існує лише в ситуації тут-і-тепер. Це «тепер» має своєрідну просторову реалізацію, бо «[д]ається водночас як те, чого вже немає, і як те, чого ще немає» (Ж. Дерріда) [17, с. 61].

Ситуація фронтиру осмислюється в постмодерністському художньому тексті не абстраговано-узагальнено, а через тілесний і ментальний досвід персонажа, що відтворює відчуття людини постмодерного часу в сприйнятті власного існування. Зокрема Ф. Джеймсон зауважує про фрагментацію часу в серію повторюваного сучасного як ознаку постмодернізму та про те, що «при розриві темпоральної безперервності досвід сучасного стає непереборно, надприродно живим і “матеріальним”» [19].

Символічний простір фронтиру уявляється дотичним поняттю поля як території з невизначеними межами. Зокрема Жак Дерріда вважав поле місцем дифузії й взаємодії й використовував його для означення явищ, позбавлених чітких меж і структури. Він розумів поле як маргінальну територію й зіставляв із берегом книжкової сторінки, що дозволило увиразнити таку його ознаку, як утримання меж і зсередини, і ззовні. Учений потрактував поле як зовнішнє тексту [17, с. 13], «[п]ервісно чистий, однорідний і негативний простір, що залишає своє зовнішнє назовні, без позначки, без протиставлення, без визначення, здатний, як тканина, матриця, kнога, прийняти й розповсюдити будь-які типи» [17, с. 22–23].

Поняття поля опрацьоване й соціологією літератури. Термін «соціальне поле» розвинув П'єр Бурдьє. Йому ж належить розробка поняття літературного поля [8]. Якщо літературу, літературну творчість розуміти як гру знаків і гру знаками, організованими згідно з природою означника (М. Фуко) [45, с. 71], то літературне поле буде створюватися суб'єктами, задіяними навколо літературної творчості, зокрема письменниками та видавцями як основними гравцями на цьому полі.

Літературне поле, на думку П. Бурд'є, становить поле сил, що впливають на всіх, хто входить до нього, по-різному, залежно від обраної позиції (наприклад, автор бестселера чи поет-авангардист у питаннях дотримання традиції самопрезентації та текстуальних стратегій). Поле також є місцем конкурентної боротьби, спрямованої на його консервацію або трансформацію. Внутрішньо-зовнішня трансгресія літературного поля виявляється в розширенні його за рахунок появи не лише нових авторів, але й видавців. Зміни всередині поля від появи видавців полягають в інноваційних змінах у матеріалі, техніці виробництва, спробах нав'язати полю виробництва культури нові критерії оцінювання продукції [8].

Основними межами літературного поля, на переконання П. Бурд'є, виступають межі між жанрами, дисциплінами, способами виробництва в межах одного жанру. Важливою ознакою літературного поля вчений називає невисокий ступінь інституалізації його меж, а саме те, якою мірою динамічні крайні межі, що охоплюють весь простір, звернені в юридичну межу, захищену кодифікованим правом доступу (титули, успіхи в конкурсах) або заходами виключення й дискримінації. Межі літературного поля він визнає надзвичайно проникними, що є наслідком неінституалізованості вимог до посад, множинності суперечливих принципів легітимності. Ці поля не вимагають від тих, хто входить до них, ні такого обсягу успадкованого економічного капіталу, як поле економіки, ні такого обсягу освітнього капіталу, як університетське субполе чи деякі поля влади (як вища бюрократія). Професія письменника – одна з найменш кодифікованих і здатних «прогодувати» агентів. Очевидна лише символічна користь. Кар'єрні шляхи розмиті й сповнені незрозумілостей. Агенти поля відмінні у своїх властивостях, диспозиціях і амбіціях [8].

У статті «Деякі властивості полів» [7] П. Бурд'є звертається до питання співвідношення літературного поля й літературного тексту, зауважуючи, що ефект поля виявляється в тому, що ми не можемо зрозуміти твір без знання історії поля, у якому він вироблений.

Поняття поля в літературознавстві можна застосувати для означення простору художнього світу твору та простору його функціонування, наприклад, щодо поєднання різних ментальних просторів персонажа (-ів), проявів ментальних дигресій як відхилень від його первинного стану, ситуації. Ще одним аспектом є існування рецепційного поля як своєрідної групи реципієнтів, що поступово формується появою інноваційних текстів, які радикально ламають усталений горизонт сподівань (М. Зубрицька) [21, с. 117]. При сприйнятті літератури як дискурсу актуалізуються аспекти інтерпретативного та інтертекстуального полів.

Отже, категорія фронтиру може бути застосована як до характеристики соціокультурної ситуації періоду постмодерну, так і специфіки постмодерного тексту.

1.2.3. Художнє мовлення як трансгресивне й фронтірне явище

Ознаками і трансгресії, і фронтиру наділене мовлення, що є тілесно-чуттєвим і водночас семіотичним явищем. Мовлення виносить назовні, наділяє присутністю внутрішнє уявлення, змушує означуване існувати (Ж. Дерріда) [17, с. 117]. Мисленнево-тілесне (відчуттєве) і мисленнево-дискурсивне разом становлять недуалістичний спосіб опису відношення мови до реальності (Р. Нич) [60, с. 43]. Суб'єкт наділяє смыслом те, що проникло до його єства, стало його внутрішнім переживанням; «плечем іншого» для суб'єкта є вироблена суспільством система понять, мови, уявлень [60, с. 45]. Візуальне опосередковується дискурсивним і виявляється в мовленні – досвіді, який доходить до виголошення²³. Р. Нич визначає в цьому досвіді такі ознаки: гібридність, бо водночас він є тілесно-мисленневим, суспільно-культурним

²³ Суб'єктивний досвід, часто допонятійний і невербалізований, не обов'язково має бути виголошений чи то в усній формі, чи як внутрішнє мовлення, адже, за спостереженням Ришарда Нича, суб'єктивний досвід становить комунікація, що не стає об'єктивною [60, с. 52].

і понятійно-мовним; співтропність (*współtropiczny charakter*) – взаємопов’язана «пасивна активність» суб’єкта й об’єкта досвіду; трансформаційність – стосується і речі, і суб’єкта [60, с. 45]. Означений досвід можна назвати, послуговуючись термінологією М. Фуко, порогом видимого (що включає також уявне й пережите) й висловлюваного [44, с. 12], що поєднуються в оригінальний спосіб, який можемо продемонструвати метафорою цього ж ученого, використаною для увиразнення поняття трансгресії: «У виряченому оці здригається видовище» [43, с. 122]. Яскрава й гіперболічна метафора дозволяє «відчути» процес інтеріоризації зовнішнього завдяки акцентуації фізіологічного процесу, у якому око виконує роль рецептора, але не екрана. Окреслюється емоційність сприйняття й наділення смыслом побаченого як нероздільних процесів (сприйняття як видовища), а як відомо, осмислення має семіотичну природу. Трансгресія, отже, виявляється в подоланні розриву між внутрішнім і зовнішнім, тілесним і дискурсивним. Проте мовлення, як і фронтір, не має ні минулого, ні майбутнього, існує в ситуації виключно тут-і-тепер, є тимчасовим і динамічним явищем, апелює до колишніх дискурсів і водночас належить до нового дискурсу, що лише народжується, бо володіє потенційними смислами, не рівнозначними висловленому.

Філософи-постмодерністи уважно ставилися до мовних питань і часто користувалися літературними прикладами, оскільки література є формою артикуляції досвіду, у тому числі мовленнєвого, та спробою мовного опанування світу (М. Зубрицька) [21, с. 57]. Витоки цієї уваги – у вченні про антигуманізм, що постулює примат мови над людиною, та розумінні літератури як «парадигми соціокультурної практики» (М. Зубрицька) [22, с. 35]. Суб’єкт мовлення постає розчиненим у мові, що передує й опосередковує його досвід. Мова становить дім буття людини.

Досвід постмодерної людини зосереджений на власній екзистенції, об’єктивованій у мовленні, яке відходить від універсальної мови в бік вироблення індивідуальних дискурсів та соціолектів. І індивідуальні дискурси, і соціолекти є наслідком усвідомлення

постмодерними суб'єктами власних культурних відмінностей, що утворюють поле гри відмінностей і подібностей між окремими соціальними та/чи мовними групами. Як відомо, із занепадом «великих нарацій» активізувалися явища ідентифікаційних дигресій – відходу від усталених образів про суспільство й людину в ньому. Як наслідок, зауважуємо процеси фрагментації й мультикультурації життєвих сфер, що проявились у створенні нового соціального поля як поєднання різних ментальних просторів – індивідуальних і групових, що репрезентують субкультурні й регіональні відмінності. Виникає своєрідна «культурна нестабільність» (А. Дністровий) [20, с. 10]. Найяскравіше культурні відмінності виявляються в мовленнєвих дискурсах груп і візуалізуються в мовленні її представників. Означені групи (мовно-регіональні, субкультури) створюють окремі семіотичні простори в межах уже існуючого культурного, апелюючи при цьому не до реальності, а до образу себе – уявлення про себе.

1.2.4. Трансгресивність постмодерного літературного тексту

Концептуальна неоднозначність твору в постмодерний період зумовлюється ускладненням його смислової структури. Класична смислова структура твору вибудовувалася як послідовність розгортання фабули й надання їй певного типу смислової завершеності. Як наслідок, смисл твору був тотожним його змісту. Щоб зрозуміти смисл твору, треба було дешифрувати художню умовність, виявлену зазвичай часопросторовими зрушеннями в зіставленні з нехудожньою реальністю, що усвідомлювалася лінійною й історичною, та спрощеною логікою подачі подій, у якій простежувалась авторська інтенція як ідейна настанова. Некласичний твір порівняно з попереднім мав складнішу смислову структуру, оскільки авторська інтенція розшаровувалася між двома рівнями художнього тексту – наративу та ситуацією нарації, утворюючи таку собі ситуацію інтелектуальної провокації. Оповідач мав

можливість відмінної позиції від реалізованої в тексті авторської інтенції, завдяки чому витворювався смисловий поліфонізм, з'являлася можливість дискусії, однак із незмінною в підсумку перемогою авторської інтенції. Смысл твору виступав як математичне рівняння з одним невідомим – авторською інтенцією, закладеною в підтексті чи представленою як сума векторів оцінних позицій персонажів твору, що виступають концептуальними фігурами. У такий спосіб відбувається розрізнення понять змістової наповненості твору (поняття, що стосується наративу, тобто фабули оповіданої історії) та смислу твору (що співвідноситься з утіленою в тексті авторською інтенцією).

Постнекласичний твір посилює ситуацію інтелектуальної провокації, доводить її до межі. Він відмовляється від авторської інтенції як смислового вектора твору й пропонує полісемантичний принцип тексту, позбавленого чітко виявлених структурних зв'язків. Іntenційний вектор смислової інтерпретації твору переходить від автора до читача. Ознакою семантичної полівалентності наділяються як зображувані події, що визначають змістове наповнення тексту, так й інтерпретативні потенції, закладені в тексті як сфера залучення читача до витворення смислу твору. Зв'язок між змістом і смислом твору, що в класичний період був безпосередній, а в некласичний – опосередкований, у постнекласичний період втрачає значення структуротвірного принципу, та, як інші категорії, переходить у розряд можливих художніх прийомів, що надаються автору для формування потенційно актуального інтерпретаційного поля значень. Завдяки цьому письменники отримують змогу використовувати різні моделі формування смислової структури твору, вироблені в попередні періоди, й водночас відходити від узвичаєного їх використання. Мається на увазі, що зрозуміла на перший погляд фабула твору не отримує однозначного трактування, а залежить від різних чинників, наприклад, від актуалізації у свідомості реципієнта інтертекстуальних відсилань до текстів-попередників.

Трансгресивний принцип постмодерністського додання меж може бути застосований не лише до специфіки смислової організації тексту, а й ширше – до з'ясування активно дискутованої відмінності між поетологічними засадами модернізму й постмодернізму. Постмодерністські тексти долають часові межі (новий історизм проголошує звернення до наявних текстів як актуальних сьогодні, уникаючи детермінації смислу тексту історико-культурною ситуацією), змінюють межі просторові (ознаки художності й відповідно включеності до художнього тексту набувають раніше маргінальні до нього «території»: береги сторінки, колонтитули, обкладинка, важливіми для сприйняття тексту та дотичними до нього стають «позатекстові території» авторської репрезентації тексту й власної персони в мас-медіа й соціальних мережах, долучення до «території тексту» несловесних носіїв образності в інтермедійних творах), якісні (активно послуговується надбаннями попередніх епох), морфологічні (посилається до різних компонентів будь-якої ієрархії, сприймаючи їх як текст, завдяки чому будь-яка реалія стає ілюзією, знаком, що потребує розшифрування, а дійсність, у тому числі літературна ситуація й ситуація сприйняття твору читачем, позиціонується як поліфонічний контекст твору). Звернення лише до технічних аспектів поетики постмодерністських творів не дасть змоги виявити принципові відмінності між двома літературними напрямками. По-перше, модернізм – найближчий за часом до постмодернізму, тому його набутки «живіші» й представлені в ширшому спектрі порівняно з іншими напрямками у сприйнятті учасників сьогоdnішнього літпроцесу. По-друге, постмодернізм є продовженням модернізму, завдяки чому має спільні з ним і відмінні риси.

Як і модернізм, постмодернізм становить розгалужену систему авторських поетик, які, однак, не претендують на універсальність чи нову методу репрезентації трансцендентного смислу або способів його пошуку. Натомість параметри відмінності варто шукати серед концептуальних засад творчості письменників та трактування ними принципів літературної творчості, художнього

світу твору, нараційних технік як способів комунікування між суб'єктами/об'єктами літературної діяльності (титульний автор – наратор – персонаж – імпліцитний читач – реальний читач) та складної системи формування смислу твору: «Змінилася не поетика. Змінилося усвідомлення участі в літературі» (Б. Каневська) [53, с. 78]. Смысл у модернізмі характеризувався герметичністю, а текст підпорядковувався авторській концепції для виявлення власної інтенції. Відповідно набула актуальності герменевтика як методологія виявлення смислу твору. Часто без підказки наукового дослідження чи знання авторського задуму зрозуміти модерністський твір пересічному читачеві неможливо. Натомість постмодерністський твір орієнтується на різних читачів. Для пересічного читача – яскраві персонажі й захоплива інтрига, для ідеального читача – інформативне поле широкого контексту – історичний, літературний, соціальний, науковий дискурси. Інтертекст постмодерністського твору становить широкий спектр аллюзій і ремінісценцій.

Традиційна література приховує сліди письменницького ремесла, презентуючи світ художнього твору (не актуалізовано поділ на наратив і нарацію). У модернізмі порушується питання літературної творчості як ремесла. Героєм виступає письменник, який працює. Письмо – предмет осмислення, як і створений у його процесі текст. Постмодернізм сприймає письмо як спосіб нарації, коли комунікація з читачем уводиться до тексту твору не як прийом одивнення художньої ситуації, а як специфіка художнього світу твору. Зокрема модерніст М. Булгаков, якого вважають одним із попередників постмодернізму, змальовує різні світи, що становлять єдину структуру. Хаос характеризує сприйняття цієї структури непосвяченого в її таїни читача, від нерозуміння ним її специфіки, незалежної від людини і трансцендентної щодо неї. Його герой, що виявляє ідеал, – творець. У своїй творчій спроможності він підноситься до розуміння трансцендентних істин. Неомодерністська творчість Г. Пагутяк будується на дещо відмінних засадах: проголошувані істини (часто залишаються неназваними, читач

має їх відчуті) не обов'язково позиціонуються як спільні для всіх у випадку, якщо художній світ є герметичним. Однак сповідувані цінності сприймаються як трансцендентні для героя, він є їх носієм/зберігачем. Вони стануть спільними цінностями у випадку прийняття їх як архетипних іншими суб'єктами. Автор-(нео)модерніст – завжди креатор власного світу й світу свого художнього твору, керованого авторською інтенцією. Автор-постмодерніст як такий, що втратив владу над текстом, – один з учасників творчого процесу, рівний читачу, наратору, персонажу.

У цілому назва «постмодернізм» містить метафору, оскільки відсилає до іншого поняття – модернізму. Метафора протистоїть аналізу, і тому вдалим є образне означення постмодернізму як напряду, що відкидає логоцентризм як зужитий принцип епохи, що скінчилася. Стало вже звичним інтерпретувати постмодернізм як тимчасове явище, як долання усталених у модерному суспільстві й відповідно в модернізмі як літературному напрямі норм. І водночас ідеться про продовження постмодернізмом набутків модернізму. На перший погляд, маємо логічне протиріччя. Однак воно знімається, якщо розуміти постмодернізм не як нігілізм, негачію набутих раніше знань, а як зміну погляду на них, а саме – нівеляцію принципу логоцентризму й вироблених ним зв'язків між набутими знаннями. Маємо на увазі, що представники постмодернізму відмовляються від модерністського принципу структурації й централізації знання навколо вищої цінності, бо такий принцип зумовлює розшарування явищ за ознакою ступеня вираження якості, визначеної як головної. Замість структури, що характеризує цілісність явища, приходять поняття трансгресії й фронтиру, пов'язані з ознаками змінності й тимчасовості.

Постмодернізм реалізує погляд на світ, у якому замість централізації постає принцип компонування (додавання, співіснування). Як наслідок, знімається протиставлення центрального / периферійного й усі явища виявляються рівноправними, мають однакові можливості для актуалізації. У сфері літературних явищ це виявляється в тому, що літературна традиція позбавляється часової

тягlosti, мислиться просторово (у координатах просторової двовимірності, а не часової чотиривимірності) й визначається як сукупність вироблених прийомів і способів створення літературного тексту, а не як шлях його художнього й смислового вдосконалення та лінійний процес.

Визначені як структуротвірні в модернізмі трансцендентальні поняття істини, краси, правди та інші вищі цінності втрачають свою владу й значення сакральності. Постмодерністи не заперечують самих понять логіки, істини, краси, однак відмовляють їм у владі над іншими поняттями. Антропологізм постмодерного мислення виявляється у зміщенні акценту з трансцендентних цінностей на екзистенційні цінності пересічної особистості, що окреслюють її буття в ситуації тут-і-тепер та визначаються стосовно цінностей інших людей, тобто утворюють ситуацію фронтиру. Оскільки знімається протиставлення центру й периферії, з одного боку, та сакрального й профанного – з іншого (аксіологічний «хрест модернізму»), то письменники зосереджуються на окремій людині (що не є художньо створеним взірцем для наслідування) з її власною системою цінностей, залежних від її особистого досвіду.

У межах постмодерністського літературного опису актуалізуються ті самі поняття істини, краси, добра як категорії моралі й естетики, але без ознаки трансцендентності й у межах світосприйняття й ставлення до світу персонажа, який часто виступає в позиції наратора. Істина й краса як аксіологічні критерії визначаються відносно цієї конкретної людини, яка сама надала їм вартості в цей, конкретний момент свого існування, проте в інший момент під впливом власного досвіду може його змінити, що буде її новим теперішнім переконанням. Для постмодерністів важливий досвід переживання саме цього моменту як часового фронтиру, бо поняття минулого й майбутнього втрачають свій визначальний сенс як категорії, вироблені для означення лінійного, векторного розвитку.

Роль літературного персонажа в постмодерністських творах не визначається тим, носієм яких цінностей, важливих для людства,

чи виразником характерних якостей якої соціальної групи він є (на відміну від напрямів епохи модерну). Знімається сам принцип безпосереднього співвіднесення з реальністю, зокрема принцип міметизму та пошуки прототипів. Художній світ твору сприймається як умовно сконструйована модель, а не наслідування. Саме тому на передньому плані опиняються такі поняття, як композиція та архітектоніка. Персонаж стає місцем розгортання й художньої реалізації літературних і соціокультурних дискусій часу, увага зосереджується не стільки на ньому, скільки на ідеях, утілених у його діях, висловлюваннях, у самому його існуванні. Літературний герой втрачає функцію центрування на собі фабульного розвитку подій. Він стає тлом, приводом, одним із багатьох образів, тому доречніше стосовно нього застосовувати поняття «персонаж», а не «літературний герой». Смилова й текстуальна концепція сконцентрована тепер не навколо нього, а розосереджена в усьому тексті, включаючи паратекст і обкладинку книги.

Модерна культура як основну цінність висувала розум і наголошувала на принциповій пізнаваності дійсності, завдяки чому особливе значення надавалося логіці. Навіть зображення ірраціональних явищ підпорядковано правилам логіки (наприклад, у готичній літературі чи літературі магічного реалізму). Зняття принципу бінарних опозицій розширило сферу уваги постмодерних митців від зображення крайніх проявів якості чи явища до безмежного поля їх серединних проявів. До сфери уваги потрапили процеси, раніше маргінальні, як-от перехід межі між буттям і небуттям, між життям і смертю, станом притомності й непритомності (хвороба, стани алкогольного або наркотичного сп'яніння). Модерністи зображували свого героя на межі, натомість постмодерний персонаж виходить за ці межі, вони знімаються як такі, оскільки важко сказати, у якому стані й де він перебуває.

Висновки до першого розділу

Постмодернізм як літературний напрям зумовлений постмодерними світовідчуттям і свідомістю сучасної людини, відмінними

від модерних. Якщо для модерної культури визначальними були поняття сутності й часу, то для постмодерної – знаку й простору. Модерна культура орієнтована на пізнання, що зумовило застосування наукових підходів до художньої творчості, у тому числі літературної, а постмодерна – на власний досвід переживання реальності, цілком вивченої й позбавленої межі з невідомим. Тому в модернізмі важливий світ сутностей, до якого потрібно знайти шлях і виробити мову його пізнання й репрезентації (неміметизм, штучність). Постмодерна культура осмислює екзистенцію свого сучасника у світі, позбавленому реальності (нова реальність – індивідуальна і знакова) й вищих трансцендентних цінностей, тому на передньому плані опиняється індивідуальний досвід і так само індивідуальна мова його викладу. Щоб пізнати модерний світ сутностей, необхідно опанувати його крайні прояви, знайти фінальну межу. Переживання власної екзистенції в постмодерні унеможливорює долання зовнішніх меж, натомість провокує появу численних інших, що виникають залежно від фокусу, погляду, а суб'єкт постає змінним смислонадавчим центром. Відповідно в постмодерні акцентуються явища трансгресії як долання межі й фронтиру як стану руху в процесі переходу межі.

Соціокультурними чинниками постмодерної свідомості й постмодерної поетики вважаємо ситуацію кризи суспільного ладу, недовіру до владних інституцій, що супроводжуються надрозвитком інформаційних систем і глобалізаційними процесами. Постмодерна ситуація конкретизується, зокрема в такому: а) усвідомлення сучасною людиною посткатастрофічності власного існування після краху тоталітарних ідеологій ХХ сторіччя, що спровокувало зміщення уваги з питань домінації до розмаїття культур (принцип мультикультуралізму); б) розуміння реальності як ідейно-семіотичної, що виникає під дією мас-медіа, владних ідеологій і суспільних стереотипів; в) деактуалізація категорії часу в інформаційному світі із зупиненою історією; г) історичний етап розвитку суспільства, що сприймається як інформаційний, постіндустріальний, орієнтований не на виробництво, а на споживання;

г) надмірне зростання обсягу інформації, що потребує вміння швидко адаптуватися та визначати нові межі.

Ці чинники сприяли появі таких концептуальних ознак постмодерністської літератури: сприйняття світу як тексту, а дискурсу як знакового способу існування реальності; піддання сумніву ustalених цінностей; трансцендентні цінності замінено Іншим, що виступає в ролі дзеркала для вираження власних відмінностей; увага до відмінностей замість пошуку суті, екзистенція як джерело значень і критеріїв цінності замість трансценденції; увага до свідомого й несвідомого вимірів прояву екзистенції окремої особистості; література сприймається як товар на ринку споживання, а читач – як споживач цього продукту; твір орієнтується на різні рівні рецептивної спроможності читачів і водночас на певну категорію споживачів, відбиває їхні запити; фіксуються паралельні процеси уніфікації (стандартизація запитів до літератури) та диференціації (увага до представників маргінальних суспільних прошарків як потенційних читачів і персонажів); долання ustalених меж, які фіксують світ у певних структурах; користування всією попередньою художньою традицією, часова відстань від якої нівельована; конструктивність замість новаторства й експерименту; уникнення раціональності й зв'язності як у формуванні смислу, так і наративу.

Поняття трансгресії, ключове для нашого дослідження, передбачає наявність межі, яку потрібно подолати. Такою межею в постмодерному світі є ustalеність явищ. Серед них – літературознавчі базові категорії, які переосмислюються. Художня література позиціонується як інтертекст, літературний твір – як інтертекстуальний / інтермедійний продукт; виразняється трансгресивна специфіка літератури як переходу між матеріальною реальністю титульного автора й віртуальністю твореного ним художнього світу персонажа; постмодерна література апелює до досвіду як предмета зображення й джерела значень, що (досвід) є осмислюваним і невисловлюваним водночас. Літературна творчість як поняття також отримує інакше трактування. Вона сприймається як гра

автора з читачем, що порушує власні правила й виходить за власні межі. Автор втрачає авторитет, інтерпретаційний вектор спрямовується на реципієнта як повноправного учасника творчого процесу. Літературний образ апелює тепер не до зовнішньої щодо тексту реальності, а до іншого знаку, що посідає місце референта. Автор може стати персонажем власного тексту, як і читач, для якого його Іншими виявляються автор і персонаж. Змінюється й розуміння процедур смислотворення в художньому тексті. Відсутність трансцендентного смислу перепрофілювало смисловий вектор із пошуку прихованих сенсів на відшукування кодів на поверхні, текст розуміється як такий, що спрямований на множинність інтерпретацій, чим унеможлиблюється герменевтичний підхід до виявлення смислу.

Наслідком трансгресії постає фронтір як існування в ситуації невизначеності між минулим і майбутнім (за Ж. Деррідою, фронтір – одночасність того, чого вже немає, і того, чого ще немає), що увиразнює перебування в історичному міжчассі, у ситуації тут-і-тепер (що добре надається для означення стану колишніх соціалістичних країн періоду постзалежності). Автором терміна «фронтір» як рухомої межі є Ф.Д. Тернер, який увів його для характеристики історико-культурної ситуації американського Дикого Заходу. Однак це поняття залишається нерозробленим в аспекті можливості його застосування для характеристики маргінальності постмодерної людини й постмодерністського персонажа. Фронтір розуміється як зона інтенсивної взаємодії різних культур, відносно порожній простір, що може вмішувати декілька прикордонних зон, а також є інструментом для дослідження мобільних суспільств та ідентифікаційних процесів, того, що в них є примарним і неконвенційним. Поняттям «фронтір» цілком окреслюється фрагментація часу в серію повторюваного сучасного, яку Ф. Джеймісон визначив як важливу ознаку постмодернізму.

Репрезентантом і трансгресії, і фронтіру виступає мовлення, у якому долається розрив між внутрішнім і зовнішнім, тілесним і дискурсивним. Мовлення апелює до колишніх дискурсів і

водночас репрезентує новий, що лише народжується, у тому числі постмодерністське письмо як письмо-читання. Екзистенція постмодерної людини й відповідно постмодерністського персонажа об'єктивується в їхньому мовленні, що становить індивідуальний дискурс або соціолект, які, у свою чергу, засвідчують усвідомлення власної відмінності від інших та утворюють поле гри відмінностей і подібностей. Це поле гри формується представниками мовно-регіональних, субкультурних груп, що створюють окремі семіотичні простори, апелюючи не до реальності, а до образу себе (уявлення про себе).

Трансгресивність постмодерного літературного тексту виявляється в полісемантичному принципі його побудови, оскільки твір позбавлений чітко виявлених структурних зв'язків. Сисловою неоднозначністю наділені й зображувані події, і можливості їх інтерпретації, що передбачає задіяння читача у формуванні смислу твору. Іншим виявом є «просторова» трансгресія книги, коли а) ознака художності переноситься на матеріальний об'єкт, тобто значущістю наділяються раніше маргінальні «території тексту», саме його тіло, зокрема поля сторінки, колонтитули, обкладинка, шрифт, графічні елементи, а також б) ваги набувають «позатекстові території»: промоція твору й власної персони автором у масмедіа й соціальних мережах. Трансгресія також означає принцип аієрархізму в постмодернізмі, коли компоненти будь-яких ієрархій використовуються як прийом, рівноправний з іншими, коли реальність стає ілюзією, знаком, інтерпретативним контекстом.

Трансгресивна специфіка постмодерністського тексту увиразнює його відмінність від модерністського твору. Постмодерністський текст активно послуговується художніми засобами свого попередника, однак відмінною стала літературна свідомість. Вона «децентралізувалася», відмовилася від принципу логоцентризму: твір письменника-модерніста завжди підпорядкований його інтенції, навіть у випадку автоматичного письма (за принципом: відмова від позиції теж позиція), тоді як автор-постмодерніст втрачає владу над текстом і стає одним з учасників творчого процесу,

рівним наратору, персонажу, читачу. На зміну поняттям структури (встановлення меж) й цілісності приходять поняття трансгресії (долання меж) й фронтиру, що відбивається на фрагментарності й комбінаторності постмодерністського тексту.

У наступних розділах буде переосмислено постулати постмодернізму в аспекті трансгресивності літературного тексту, що дозволить систематизувати різноманітні ознаки літературного постмодернізму як прояви трансгресивності літературного тексту.

Список використаних джерел

1. Балута Г. Істина як «пограничний досвід». *Актуальні проблеми духовності*. Кривий Ріг: КДПУ, 2013. Вип. 14. С. 212–222.
2. Батай Ж. Из «Слез Эроса». *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994. С. 271–308.
3. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / пер. з англ. І. Андрущенко. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. 109 с.
4. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с франц. Москва: РОССПЭН, 2004. 376 с.
5. Бетко І. Архетипальна постать блазня в українській постмодерній прозі: (на прикладі творів Ю. Андруховича та ін.). *Слово і Час*. 2009. № 3. С. 54–64.
6. Бодріяр Ж. Божиста лівиця. Хроніка 1977 – 1984 років. Львів: Кальварія, 2007. 128 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Jean_Vaudrillard/Vozhysta_livytsia.pdf (дата звернення: 25.12.2018).
7. Бурдьє П. Некоторые свойства полей / пер. с фр. Ю.В. Марковой. URL: <http://bourdieu.name/content/nekotorye-svoystva-polej> (дата звернення: 26.09.2017).
8. Бурдьє П. Поле литературы. *Социальное пространство: поля и практики* / пер. с фр. Москва: Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: Алетейя, 2005. С. 365–472.

9. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности. *Социо-Логос* / пер. с англ., нем., фр. Москва: Прогресс, 1991. С. 39–50.
10. Гнатюк О. Між літературою і політикою. Есеї та інтермедії. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.
11. Голубович И. «Экзистенциальная социальная онтология»: проект М. Н. Верникова в контексте антропо-онтологического поворота в современной украинской философии. *Актуальні проблеми духовності*. Кривий Ріг: КДПУ, 2013. Вип. 14. С. 83–92. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/8534> (дата звернення: 25.12.2018).
12. Грицак Я. Франко та його спільнота (1856 – 1886). Пророк у своїй вітчизні. Київ: Критика, 2006. 632 с.
13. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.
14. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2013. 548 с.
15. Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация. Ж. Деррида. Оставь это имя (Постскрипtum), Как избежать разговора: денегации. Минск: Экономпресс, 2001. 320 с. URL: http://www.studmed.ru/download/gurko-e-zhak-derrida-dekonstrukciya-teksty-i-interpretaciya_9e9aac8a706.html (дата звернення 25.12.2018).
16. Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / пер. с фр. Москва: ПЕР СЭ, 2001. 475 с.
17. Деррида Ж. Поля философии / пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. Москва: Академический Проект, 2012. 376 с.
18. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе наук о человеке. *Современная литературная теория*: антология / сост. И.В. Кабанова. Москва: Флинта: Наука, 2004. С. 46–68.

19. Джеймісон Ф. Постмодернізм і суспільство споживання. URL: <http://www.azh.com.ua/lib/postmodernism-i-suspilstvo> 08.12.2009 (дата звернення: 17.08.2016).
20. Дністровий А. Глобус Карла Маркса (модерний марксизм і глобалізація). *Глобус Карла Маркса: Есеї з соціальної та політичної критики*. Львів: Піраміда, 2015. С. 7–36.
21. Зубрицька М. Homo legens: Читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
22. Зубрицька М. Теоретичні засади дискурсу гібридності з погляду рецептивної естетики. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 32–40. URL: http://old.philology.lnu.edu.ua/visnyk/44_2008/44_2008_zubrycka.pdf (дата звернення: 25.12.2018).
23. Іглтон Т. Капіталізм, модернізм и постмодернізм. *Современная литературная теория: антология* / сост. И.В. Кабанова. Москва: Флинта: Наука, 2004. С. 294–313.
24. Изер В. Изменение функций литературы. *Современная литературная теория: антология* / сост. И.В. Кабанова. Москва: Флинта: Наука, 2004. С. 22–45.
25. Каштанова С. М. Трансгрессия как социально-философское понятие: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Санкт-Петербург, 2016. 203 с. URL: <https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/J77qWd42NC.pdf> (дата звернення 25.12.2018).
26. Кропивко І. Вплив наслідків глобалізації на літературний процес в Україні та Польщі. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2015. № 5. С. 100–104.
27. Кропивко І. Література постмодерну: від сакральності літературної творчості до технологічності літератури споживання (на матеріалі української та польської літератур). *Література в контексті культури*. Вип. 26. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. С. 188–194.
28. Кропивко І. Модерністичні пошуки як джерело постмодернізму. *Дослідження різних напрямів розвитку філологічних*

- наук: Міжнародна науково-практична конференція (Одеса, 24–25 листопада 2017). Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2017. С. 134–136.
29. Кропивко І. Постмодерна свідомість і постмодернізм як художня тенденція. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації*: Матеріали XXX Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (Переяслав-Хмельницький, 28 листопада 2017). Переяслав-Хмельницький: [б.в.], 2017. Вип. 30. С. 526–527.
 30. Кропивко І. Соціокультурні чинники постмодернізму як літературно-художнього явища. *Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 8-9 грудня 2017). Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С. 122–124.
 31. Лімборський І. Weltliteratur за доби глобалізації: пошуки нової посткультурної ідентичності. *Слово і Час*. 2008. № 6. С. 3–10.
 32. Лімборський І. Ситуація пост-просвітництва: глобалізація versus націоцентризм. URL: <http://limborsky-66.ucoz.ru/publ/1-1-0-5> (дата звернення: 25.12.2018).
 33. Лімборський І. В. Європейські літератури і глобалізація: національне і глобальне у просторі художньої свідомості. URL: <http://limborsky-66.ucoz.ru/publ/1-1-0-4> (дата звернення: 25.12.2018).
 34. Мондін Б. Підручники систематичної філософії: Том 3: Онтологія і метафізика / пер. з італ. Б. Завідняк. Жовква: Місіонер, 2010. 284 с.
 35. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / пер. з пол. Олена Галета. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
 36. Ревакович М. Гендер, географія, мова: у пошуках ідентичності в сучасній українській літературі. Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2012. 72 с.

37. Семків Р. Іронія непокірної структури. *Критика*. 2001. № 5. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/ironiya-nepokirnoyi-struktury> (дата звернення: 25.12.2018).
38. Сторі Д. Теорія культури та масова культура. Вступний курс / пер. з англ. Сергія Савченка. Харків: Акта, 2005. 357 с.
39. Тернер Ф. Д. Значення фронтиру в американській історії / пер. з англ. Маргарита Єгорченко. *Україна Модерна*. 2011. № 18. С. 11–44.
40. Форум. «Поверх кордону»: концепція прикордоння як об'єкт дослідження. *Україна Модерна*. 2011. № 18. С. 47–78.
41. Фуко М. Археологія знання / пер. с фр., общ. ред. Бр. Левченко. Київ: Ника-Центр, 1996. 208 с.
42. Фуко М. Другіє пространства. *Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью*. Москва: Практис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.
43. Фуко М. О трансгрессии / пер. с фр. С.Л. Фокина. *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994. С. 111–132.
44. Фуко М. Рождение клиники / пер. с фр., научная редакция и предисловие А. Ш. Тхостова. Москва: Смысл, 1998. 310 с.
45. Фуко М. Что такое автор? *Современная литературная теория: антология* / сост. И. В. Кабанова. Москва: Флинта: Наука, 2004. С. 69–91.
46. Чалмерс Д. Лицем до лица з проблемою свідомості. *Актуальні проблеми духовності*. Вип. 14. Кривий Ріг: КДПУ, 2013. С. 121–152.
47. Чижевський К. Від кордону до самого центру (Ідея кордону в європейській традиції). URL: <http://1576.ua/books/6115> (дата звернення: 01.08.17).
48. Чорновол І. Дискурс колонізації, теорія фронтиру та історіографія України. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2013. Вип. 23. С. 260–282. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&I

MAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/
Uks_2013_23_22.pdf (дата звернення: 25.12.2018).

49. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія. Київ: Академія, 2013. 224 с.
50. Baran B. Postmodernizm i końce wieku. Kraków: Inter esse, 2003. 304 s.
51. Czubała H. Zmierzch literackiej sztuki przedstawiania. *Świat i Słowo*. 2013. № 2 (21). S. 35–51.
52. Gawliński S. Literatura jako model kultury. Wykład inauguracyjny w Kolegium Nauczycielskim. *Konteksty kultury*. 2012. № 9. S. 148–153.
53. Kaniewska B. Śladami Tristrama Shandy. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2000. 208 s.
54. Klejnocki J., Sosnowski J. Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia «brulionu» (1986 – 1996). Warszawa: Sik, 1996. 190 s.
55. Kluszczyński R. W. Ontologiczne transgresje: sztuka pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną. *Kultura współczesna*. 2000. № 1–2. S. 192–197.
56. Kropyvko I. Literary Work in the Era of Globalization: Going beyond the Text (on the Material of Ukrainian and Polish Literatures). *Fundamental and Applied Studies in EU and CIS Countries: Proceedings of the V International Academic Congress (United Kingdom, Cambridge, England, 14–16 October 2015)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Vol. II. P. 159–164.
57. Łopuszański P. Życie i pamięć. O Tadeuszu Konwickim. *Podkowiński Magazyn Kulturalny*. № 51. URL: <http://www.podkowińskimagazyn.pl/nr51/konwicki.htm> (дата звернення: 21.08.2015).
58. Markowski M. P. Krótka encyklopedia postmodernizmu. *Postmodernizm. Teksty polskich autorów / pod red. Marii Anny Potockiej*. Kraków: Bunkier Sztuki; inter esse, 2003. S. 79–102.
59. Muca K. Komparatystyka w przebudowie. Manifesty literatury światowej. URL: <http://katalog.czasopism.pl/index.php/>

Klaudia Muca, KOMPARATYSTYKA_W_PRZEBUDOWIE._
MANIFESTY_LITERATURY_%C5%9AWIATOWEJ (дата
звернення: 10.08.2015).

60. Nycz R. *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków: Universitas, 2000. 348 s.
61. Rusinek W. *Debiuty prozatorskie po roku 1989 i problem tekstualizmu*. Praca doktorska. Katowice, 2010. 191 s. URL: <http://www.sbc.org.pl/Content/100682/doktorat3134.pdf> (дата звернення: 20.08.2015).
62. Świerkocki *Postmodernizm: paradygmat nowej kultury*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997. 197 s.
63. Utracka D. *Transgresje i liminalność tekstu. Między estetyką fragmentu a «karnawalem» transmedialności*. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*. 2015. T. III. Folia 186. S. 36–67.

Розділ 2

КАРНАВАЛ У ПОСТМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ ТА ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНИ Й ПОЛЬЩІ

Карнавал – одне з ключових понять, що вживаються науковцями для метафоричного означення специфіки постмодернізму та постмодерної культури в цілому²⁴. Згадаємо терміни «Епоха Блазня» (Ю. Андрухович [4, с. 24]), «час блазнювання» (В. Ґабор [57, с. 25]), «культура карнавалу» (Б. Баран [176, с. 242]), «суспільство спектаклю» (Г. Дебор [59]). Умберто Еко назвав однією з нових характеристик суспільства, у якому живемо, – стовідсоткову карнавалізацію життя [167, с. 142]. Загалом питання карнавалізації соціокультурного простору цікавили таких відомих філософів, як Р. Барт, Ж. Бодріяр, Ж. Дельоз, Ф. Ґваттарі, Ф. Джеймісон, П. Козловський, Ю. Крістева, Ж. Ліповецький, Ю. Габермас, І. Хассан. В Україні захищено дисертації з питання прояву сміхової карнавальної культури в постмодерністському тексті, зокрема Андрія Бахтарова «Деміфологізація радянського тоталітаризму в сучасній українській прозі» (2016) [16] (дисертація містить розділ «Карнавальний український постмодернізм у якості реципієнта тоталітарної сім'юсфери»), Наталі Дорфман «Концепт карнавалу в слов'янській постмодерністській прозі» (2013) [70], Оксани Мельник «Українська проза кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті сміхової традиції» (2011) [107], Любові Печерських «Концептуальні дискурси сміхової культури в українській прозі 90-х років ХХ століття (творчість Юрія Андруховича)» (2008) [116], Наталії Філоненко «Група «Бу-Ба-Бу» як явище українського

²⁴ Питання, розглянуті в цьому розділі, апробовані в статтях [94–102].

літературного процесу кінця ХХ століття» (2007) [154] (розділ «Акцентуація карнавальної літературної традиції у творчому стилі літутгруповання “Бу-Ба-Бу”»). Оpubліковано чимало наукових праць, серед яких Тамари Гундорової «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005, розділ «Карнавальний постмодерн») [52] та «Кітч і література: травестії» (2008, розділ «Постмодернізм: карнавальний кітч») [51], розвідки Олі Гнатюк «Простак, юродивий, блазень» (2012) [44], Ірини Бетко «Архетипальна постать блазня в українській постмодерній прозі (на прикладі творів Ю. Андруховича та ін.)» (2009) [19], Галини Косаревої «Концепти магії та карнавалу як ідентифікаційні маркери метаісторії у романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович» (2017) [91], Наталії Шавокшиної «Трансформація топосу карнавалу в російському та українському постмодернізмах» (2009) [160] та багато інших.

Польські науковці, крім уже згаданої Олі Гнатюк, відомої своїми дослідженнями текстів Ю. Андруховича, також виявляють зацікавлення питанням карнавалізації літературних текстів. Процес активізовано в середині 1970-х років, коли було перекладено польською основні «карнавальні» праці Михайла Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя й Ренесансу» (1975, переклад А. і А. Гореньових) [175] та «Проблеми поетики Достоевського» (1970, переклад Н. Модзелевської) [174]. Тоді ж вийшли друком ґрунтовні праці про філософію карнавалу та карнавальність і поліфонічність літературних текстів, серед яких «Кривавий карнавал» (1973) [177] С. Баранчака, «Мова, поліфонія, карнавал» (1977) [180] В. Болецького та інші. Із часом кількість досліджень значно зросла. З'явилися колективні монографії «Теорія карнавалізації. Контексти й інтерпретації» (2000, ред. А. Стафф, А. Скубачевська-Пневська) [238], «Гумор і карнавалізація в сучасній мовній комунікації» (2007, ред. Ян Мазура, Магдалена Руминська) [192], розвідка «Суперечки про Бахтінську концепцію карнавалу» (М. Мругальський, П. Петшак, 2004) [210] та інші. У двотисячних роках набувають популярності серед

науковців, у тому числі й українських, праці Богдана Барана [176], Галини Янашек-Іваничкової [194], Анджея Шахая [235], Ришарда Нича [216] та колективні монографії, антології, як-от «Постмодернізм. Тексти польських авторів» (за ред. Марії Анни Потоцької, 2003) [222], антологія теоретиків постмодернізму (за ред. Ришарда Нича, 1998) [221], у яких популяризуються теорія й термінологія постмодернізму. Поетика карнавалу як культурний і текстовий феномен і досі хвилює польських науковців, про що свідчать, наприклад, праці Рафала Фудалі «Плинна сучасність: час забави і карнавалу» (2014) [190] та Дороти Утрацької «Трансгресія і лімінальність тексту. Між естетикою фрагменту та «карнавалом» трансмедіальності» (2015) [240].

Концепт карнавалу, сформований М. Бахтіним на засадах діалогічності й поліфонізму в значенні, близькому до постмодерного мислення, за посередництвом французьких постструктуралістів вплинув на спосіб пояснення специфіки мислення постмодерної людини, яка живе в добу глобалізації у світі віртуальної знакової культури. Саме тому метафора карнавалу, карнавального мислення стала однією з найуживаніших у філософії й літературознавстві межі ХХ–ХХІ сторіч.

2.1. Постмодерний карнавал: політика, культура, література

2.1.1. Політичний карнавал у проєкції на художні тексти

Карнавальний постмодерн не випадково вважається початковою й найвиразнішою фазою розвитку українського літературного постмодернізму. Час руйнування імперії викликав потребу переоцінення культурних цінностей та ідеологічних імперативів, що виявилось суголосним карнавальному принципу обертання й девальвації значень офіційної культури, яка у своєму монологічному мовленні диктувала єдиноможливе потрактування дійсності. Постмодерністська література на засадах деконструкції виконувала

на той час функцію коментаря до текстів влади. Так само не випадково в українському літературознавстві вже в середині 1990-х років заговорили про смерть постмодернізму, оскільки пов'язували його виключно зі сміховими тенденціями в текстах антологічних українських письменників-постмодерністів. На той момент складно було уявити, що принцип карнавалізації може стосуватися не лише ідеологічних штампів радянського режиму й виражатися не лише в сміховій поетиці з використанням мотивів і образів карнавалу, а означати спосіб полісемантичного писання²⁵. Тому й уважалося, що карнавальний постмодерн може існувати лише доти, доки існує офіційна культура, альтернативним словом до якої він себе позиціонував. Водночас, як довели постмодерністські тексти, написані згодом, специфіка постмодерного мислення виявляється в принциповій поліфонічності будь-якого мовлення, у визнанні плюралізму ідей і поглядів.

Як прояви карнавалізації варіювалися згідно зі зміною соціокультурної ситуації (яка хоч і не завжди ставала предметом осмислення письменників-постмодерністів, однак обов'язково входила до інтерпретативного контексту їхніх творів), так і саме життя пропонувало все нові версії «політичного карнавалу». Ознакою карнавальності позначений не лише час переходу між політично-економічними формаціями кінця ХХ сторіччя. Карнавальність радянської влади як обернення на власну протилежність зауважила свого часу Марія Яніон, уживши для цього термін «утопія при владі». Дослідниця спостерегла таку її особливість: становлення радянської влади відбувалося на засадах прометеїзму (проголошувався культ людини, прогресу науки й техніки), згодом ця влада запроторила Прометея до гулагу, але при тому сама користувалася прометеївським словником [171, с. 114].

²⁵ Віктор Неборак, член літературного угруповання Бу-Ба-Бу, убагає карнавальність у способі полісемантичного писання, коли автор пише не від себе самого, одягаючись у різних персонажів, а перетворюється на них. Завдання – змінити акценти, зруйнувати «стереотипи загомінковості української літератури» (див. про це: (О. Стусенко) [146, с. 456–457].

Крім знакового рівня ідеологічних кліше, офіціоз пізньорадянської культури сприймався як карнавал і суто із зовнішнього боку – з її парадми, масовими гуляннями та штучною новомовою. Ніна Анісімова згадує про функцію держави з її парадми, прийомами, мітингами, демонстраціями та «перефарбуваннями» політиків [14]. Марцин Ковальчик, говорячи про карнавальність комуністичного режиму, зауважує його в таких виявах, як відкидання засад нормальності, нетривкість і нестабільність, що реалізувалися в постійних чистках, переробках, ліквідаціях, ситуаціях, коли вчорашні сановники перетворювалися на саботажників і ворогів народу [203, с. 58]. Карнавальність проявилася не лише в штучності новомови, а й у тому, що, як зазначає О. Юрчук, «у совковій дійсності, а в українській зокрема, лайка (мат) стає однією з ознак правлячого класу – пролетаріату, отримуючи завдяки цьому певну легітимність. Табуйованою зоною залишається лише література, куди лайка не потрапила» [169, с. 168].

Радянська ідеологія «відривала» людей від осмислення реальності, а література пропонувала зразки належної поведінки, виступала в ролі провладного коментатора. Наприклад, Анна Насиловська наголошує на політизації офіційної літератури радянського часу: «література як така поволі зникає з виднокола, залишаються лише події, відносно яких вона виступає коментарем» [213, с. 426]. Марцин Ковальчик називає ПНР реальністю, створеною соцреалістичними текстами, що вчили читачів, як треба сприймати дійсність [203, с. 69]. Письменники, які не визнавали «вплив партії на радість писання» (Анджей Зеневиц) [247, с. 29]), змушені були вишукувати різні форми маскуваня. Так само карнавалом літературного життя радянського часу можна вважати не лише «ігри» з цензурою (див.: А. Насиловська [213, с. 426]), а й різні форми існування літератури: офіційна, андеграундна, – кожна з яких передбачала різні способи існування. Відповідно життя людини розподілялося на офіційне, підпорядковане самоцензурі, у якому не було сексу й наркотиків, та повсякдення, де мало місце все заборонене для озвучування в художній літературі. У цілому

радянське суспільство не було монолітним, у його межах існували паралельні світи: офіційна культура, дисидентство, андеграунд.

Отже, культурний і політичний карнавал радянського часу більш дотичний до понять абсурдності й трагізму, а не полісемантичності й аієрархізму, тому що замість постмодерного поєднання протилежностей за принципом «і, і» в його основі – протиставний принцип «так, але». Карнавалізовані прояви не збігаються з принципами карнавального мислення, неприпустимого в тоталітарній культурі.

Перетворення культури радянського часу на маскарад на побутовому рівні як прийом фабуляризації знайшло відображення у творах художньої літератури. Зокрема подружжя Ізабелли Мейзи й Вітольда Шабловського в книзі «Моя маленька ПНР» [234] у жанрі художнього репортажу описують наслідки життєвого експерименту. Вони спробували жити «в умовах ПНР», а саме користуватися речами, виробленими за радянського часу й рекомендованими популярними журналами 1981–1982 років, читати радянську пресу. Інший письменник Марек Сеправський у романі «Містечко з людським обличчям» [227] також сприймає історію, ніби шафу зі старими костюмами, й фабуляризує гротескну ситуацію, коли мешканці невеличкого міста, сповнені сентиментальних почуттів до минулих часів, запрошують спеціаліста із зв'язків з громадськістю, «аніматора культури» на посаду референта у справах пропаганди й регресу. Він мав би повернути радянську реальність, створивши для містян достовірну ілюзію життя, яке їм уявлялося простішим і щасливішим порівняно з теперішнім.

Якщо польські письменники звертають увагу переважно на переосмислення повсякденної свідомості пересічного мешканця своєї країни радянського часу, то українські автори більше орієнтовані на проблему деконструкції колективного мислення українців (О. Ірванець «Хвороба Лібенкрафта» [82]), увиразнення пороженчі радянських ідеологем (Ю. Андрухович «Московіада» [8], «Перверзія» [9], «Рекреації» [10]), виявлення деструктурованих радянською ідеологією національних архетипів, що заважають

самореалізації та самоідентифікації в нових умовах (О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» [74], В. Кожелянко²⁶ «Діти застою» [89]), та зняття вимоги ідеалізації, героїзації українського письменника, визнання за ним функції національного провідника (Ю. Винничук «Мальва Ланда» [33], О. Ульяненко «Пророк» [151]). Схожу думку знаходимо в Оксани Веретюк, яка на основі аналізу романів Мануели Гретковської та Юрія Андруховича робить висновок, що українські письменники заангажовані «боротьбою з тоталітарними утопіями і, у першу чергу, з комунізмом, імперським мисленням, масовим фанатизмом, ідеологічною фальшко <...> у значно виразнішому й послідовнішому прояві», ніж польські [32, с. 515].

Кінець ХХ сторіччя в українській культурі переважно трактовано згідно з наймасштабнішим зламом у свідомості українців, спричиненим зміною формацій і відповідно зміною принципів мислення. У Польщі цей перехід пов'язаний більше з проблемами повернення до європейської культури й свідомості. Постколоніальне мислення не порушувало такої проблеми, як в українській неокolonіальній культурі, яка все ще залишалася під міцним впливом колишнього колонізатора. Дмитро Затонський цей час назвав кінцем ідеологій і порою чистилища, зауваживши карнавальність культурних змін в Україні: «“Імперію зла” не знадобилося перемагати – вона розпалася сама по собі, під вагою своїх власних старечих недуг. Те, що тяжіло до трагедії, завершилось як комедія: Комедія Ворожнечі перейшла у Комедію Кооперації і завершилася як Комедія Перемоги. Ї була це саме Ідеологічна Комедія, котра знищила всяку віру» [78, с. 5].

²⁶ Цікаву думку про специфіку текстів В. Кожелянка, висловлену з позиції часової відстані від моменту їхнього написання в аспекті карнавалізації взаємовпливу написаного слова й суспільної свідомості, має Елеонора Соловей. Вона зауважує: «[3] нинішньої відстані вже й не скажеш, чи це відгомін – парафраз – пародіювання всіх тих розмов – теревенів про прапор, гімн, герб, а чи, навпаки, саме в такий спосіб запускалися в обіг ці думки, що так імпонували обивателіві, даючи поживу для сумнівів, для скепсису та нігілізму й такої собі маленької усмішки в одному кутику уст...» [140, с. 446].

Ідеологічна комедія була необхідна, щоб нівелювати монополію владної ідеології на свідомість мас. Ідеологія завжди – спосіб неусвідомлюваного самообману, її функція – у непомітній і відповідно безболісній підміні у свідомості людини «неприглядних» мотивів її поведінки ілюзорними, однак прийнятними мотивуваннями; у результаті ідеологія перетворюється на «картину світу», яка трактує дійсність не для того, щоб її пізнати, а щоб виправдати інтереси певної групи; звідси визначні риси ідеології: принципова неповнота (виражає групові інтереси), претензія на універсальність (несприйняття альтернативних поглядів), агресивність, примусовий характер, стереотипність (невизнання значущості індивідуального досвіду), іммобілізм (створює непорушний образ світу) (Георгій Косиков) [92, с. 10–11].

Якщо звернути увагу на тексти постмодерністів України й Польщі, то вони орієнтовані на вираження індивідуальної свідомості персонажа, який сприймає поліфонічність світу й діє в ньому. Водночас персонаж послуговується радянськими стереотипами й кліше в зміненому контексті, завдяки чому увиразнюється їхня неуніверсальність і риторично-знакова природа, за якою не приховано жодної сутності. Ці питання вже неодноразово були об'єктом досліджень (праці П.-А. Будіна [31], М. Гірняк [41], О. Гнатюк [42], О. Юрчук (підрозділи 2.1. Антиколоніальні та постколоніальні наративи в історії української літератури, 5.6. Постколоніальний дискурс) [168] та інші). До них зверталися й письменники-постмодерністи, зокрема Ю. Андрухович, згадуючи діяльність групи Бу-Ба-Бу, зауважує, що для неї карнавальна естетика була способом виживання, віднаходження внутрішньої свободи разом із свободою зовнішньою, демократизації поетичного словника: «Вимальовувалися перші «перса», за ними вже виднілися «дупи» і «курви». Ось-ось мав виринути перший «прутень», а далі вже й просто – «руській мат». Зараз, коли цього добра на кожному кроці, ми іноді чуємо свою провинку» [2, с. 84]. Руйнування суспільних стереотипів, у тому числі й національних, – одне із ключових завдань, які ставили перед собою бубабісти. Уже

тривіальним стало висловлювання Ю. Андруховича про священних корів української літератури: «Священних корів у нас більше, ніж в індусів. Це збочення до постаменту, брили, закам'янілості, забронзо- і бонзовілості, опущених долу вусів і насуплених кущуватих брів уявляється мені чимось на зразок дитячої національної релігії. З неї можна тільки вирости. Але можна й не вирости <...>. Найбільшим гріхом, найбільшим тавром на шкірі Бу-Ба-Бу завжди залишатиметься наша спроба розтопити цю брилу недовченої поважності на всьому українському. Спроба перевірити згаданих корів на предмет святенності. Це породило безліч конфліктів, але й безліч порозумінь...» [2, с. 85].

Зміна політичної влади в обох країнах супроводжувалася зовнішніми карнавалізованими проявами, але по-різному й у різний час. Точкою неповернення до радянщини в польській історії можна вважати 1988 рік – рік, коли у Вроцлаві відбувся «ПролетаРІО карнавал» (Karnawal RІObotniczy), організатором якого виступив суспільний рух «Солідарність» (незалежна професійна спілка із самоврядуванням). Педрик Кенні, американський історик, 2002 року видав книгу «Карнавал революції: Центральна Європа 1989 року», де подав такий опис подій, у якому акцентовано й зовнішні (розважальність, перевдягання, майданне дійство), і сутнісні (магічна функція слова, змінність і обертання значень) прикмети карнавалу: «Був там і скелет, і аматорський оркестр з величезним барабаном. Були і Ку-Клукс-Кланівці з гаслом: «Відкрийте кордони, ми втечемо до Калгарі!» Були шахтарі зі шматками вугілля і опудало Ярузельського. Була й Червона Шапочка, під руку з Вовком та Ведмедем, який до того ж тримав у лапі рушницю. // Натовп галасував: «Міліція святкує з нами!» і «Фокус-покус!». Але міліція не святкувала. Навпаки, вона хапала учасників дійства і провадила їх до фургонів, що чекали неподалік. Натовп відбивав затриманих так само швидко, як міліція їх заарештовувала; самого лише Якубчака звільняли чотири рази. А багато міліціонерів і самі опинились у своїх загратованих машинах» [87]. Наслідком було перенесення карнавалу з майдану в життя, де відновилася

можливість плюралізму рухів, а комуністичні лідери потискали руки дисидентам, тобто був зруйнований монологічний дискурс влади, у символічному акті поєднано протилежності, що засвідчує культурно-політичну трансгресію як долаття межі.

Великий помаранчевий карнавал у центрі Києва, як назвав Юрій Андрухович «помаранчеву революцію» [12], відбувся пізніше, 2004 року, коли українці відчували власну причетність до історії, що розгорталася перед ними. Нарешті вони усвідомили себе суб'єктами історії. Ця революція була не такою святковою, як у Польщі, де жарти її учасників «загрожували наявній системі, водночас не будучи у традиційному сенсі загрозливими» [87]. В Україні передумовою подій стали відверто карнавальні в негативному значенні цього слова дії влади під час президентських перегонів («...другий тур відбувся з брутальними порушеннями виборчого законодавства та прав людини, із застосуванням технологій загальнодержавного фальшування результатів голосування, у тому числі й із втручанням в електронну систему підрахунку голосів в Центральній виборчій комісії» [158]), що викликали у відповідь теж карнавалізований спротив («Відмітним знаком демонстрантів став помаранчевий колір – колір виборчої кампанії Ющенка (прихильники Януковича використали білий та голубий кольори). Міські влади Києва, Львова та декількох інших міст відмовилися визнати законність офіційних результатів, а сам Ющенко, відмовляючись визнавати офіційні результати виборів, прийняв із трибуни Верховної Ради символічну присягу перед народом України як новообраний президент» [158]). Наслідки «помаранчевої революції» так само виявилися карнавальними, якщо врахувати зміну правлячої еліти та переорієнтацію внутрішнього й зовнішньополітичного курсів країни.

В обох випадках результатом було виникнення в людей відчуття причетності кожного до історичних подій, усвідомлення свободи діяти за власним вибором та поєднання серйозності наміру з видовищною формою його реалізації (майданні події, сила слова, яке звучить, артистичний супровід).

Витоки українського помаранчевого карнавалу сягають 1990-х років, коли в Україні почався процес переписування національної культури, що зводився переважно до заповнення «білих плям». Однак культурна свідомість залишалася принципово тоталітарною й неіронічною (Т. Гундорова) [52, с. 202]. Тоталітаризм свідомості проявлявся в явищі, яке Соломія Павличко визначила як специфіку того часу: «Українське літературознавство ще хворіє на народництво. <...> [П]дея служіння чи політичного внеску часто ще визначає оцінку творчості» [113, с. 485]. Неіронічність культурної свідомості як неподоланий спадок радянщини підтверджується в дослідженні Наталії Хомечої, яка зауважує, що в постмодерністській версії карнавал реставрується як новітня модель поетичної комунікації [157, с. 61]. Карнавалізована радянська дійсність постає в ній як реальність, що не потребувала карнавалу через свою тотальну серйозність, тому метою постмодерніста було розвінчати ілюзіонізм дійства, відтворивши й розігравши його поетичними засобами [157, с. 62].

Т. Гундорова називає діяльність поетичної групи Бу-Ба-Бу низовою революцією [52, с. 202] та найдинамічнішою формою культурної критики [52, с. 142]. Можна вважати, що карнавальні тенденції цієї групи водночас і відбивали, й провокували розвиток суспільної свідомості в напрямі позбавлення закостенілості мислення й залежності від «чужого» слова. Не випадково дослідниця наголошує, що карнавал – переважно явище словесної свідомості, і саме мовна гра стає основою карнавалізації бубабістів, дії яких спрямовані були на перевертання офіційної культури, її сакральних ідолів та семіотичних кодів [52, с. 202].

Також можна доповнити наведену тезу думкою О. Гнатюк про Ю. Андруховича як письменника, що використовує жарт як явний бунт проти традиції, акцентуючи потребу звільнити літературу від виконання додаткових, суспільних функцій, обов'язку служіння народові [43, с. 73]. Щодо специфіки такого бунту в літературі дослідниця зазначає, що «завдяки молодому поколінню до української літератури повертаються блазеньські постави та персонажі

<...> які зберігають рівновагу в тріаді *Бог – король – блазень*. Іван Котляревський, спадкоємець раблезіанської традиції, сміється разом із ними» [43, с. 110].

Як і в українській літературі, деконструктивні тенденції щодо радянського менталітету у свідомості співгромадян найповніше виражено в польській літературі в поетичних текстах молодих авторів, зокрема тих, що групувалися навколо літературного видання «*brulion*» (назву можна перекласти як «чернетка», «спроба», «проект»). Їхня епатажна творчість співмірна з діяльністю Бу-Ба-Бу. Давид Карп'юк так говорить про постмодерністський метод шоку, який застосовував Роберт Текелі – редактор «*брюліону*»: «У часописі друкували порнографічну «Історію ока» Жоржа Батая, антисемітські записки Луї-Фердинанда Селіна, фашистські висловлювання Генріха Гімлера. З'явилося інтерв'ю з Анною Ц., порноактрисою, Мануела Гретковська писала про канібалізм, Збігнев Сайнуг опублікував відомий вірш «*Flury z pizdy*». Написані авторами з найрізноманітнішими переконаннями тексти методом шоку запроваджували постмодернізм у закостенілу систему пнр-івських двох обігів. Усе в ім'я тотальної свободи» [195].

Ярослав Клейноцький наголошує, що в поетичній і прозовій творчості брjulіонівців головним слід уважати не заперечення традиції, а потребу вироблення власного ставлення до неї²⁷, із цією метою поети використовували три способи: провокацію, пошук нових джерел традиції (якими стали контркультура й масова культура), явний діалог із класикою [199, с. 136–137]. На переконання науковця, провокація дозволяє увиразнити відмінність між «дозрілою» літературою, зниженою до рівня стереотипу, і молодістю; при чому блазенада виступає брjоною від усталеного світу для молодих авторів, що приносять свіже слово в літературу, наприклад,

²⁷ Суголосна висловленій Я. Клейноцьким думка Пшемислава Чаплінського про те, що брjulіонівці поборювали всі можливі стереотипи в ставленні до літератури, через те руйнували усталені й нові канони, іронізували з андеграундних текстів і слабкої «незалежної» літератури та запроваджували альтернативні форми участі в культурі, єдиний критерій для яких – правдивість експресії [182, с. 372–373].

тоді, коли згадують у скандальних контекстах прізвища відомих письменників та їхні твори [199, с. 138].

Письменники «брюліону» карнавально поєднували в своїх текстах сильні емоції з «неінтелектуальною практикою», високу літературу з популярною: від високої літератури – інтелектуальна мотивація, від поп-культури – апеляція до емоційної сфери читача. Як і бубабістів, їхню популярність пов'язують із деміфологізацією знаків культури, що відходила в минуле й ставала джерелом їхньої альтернативно-деконструктивної діяльності²⁸. Зокрема за свідченням Дагмари Сумари, пов'язані з часописом «брюліон» письменники були останнім літературним поколінням, що функціонувало відносно офіційної культури як проміжна ланка між нею та поп-культурою [233]. Ці творці доводили, що свідоме заперечення певних життєвих явищ можливе за умови надання голосу тому, що є негативним²⁹.

Творчість брюліонівців – антидот на болісну правду про світ, у якій використано скандал як конструктивний чинник ревізії традиції. Вони здійснили «бунт проти супільного ладу, цінностей, яких суспільство сліпо дотримується, штучності форм, у яких воно застигло і які пов'язані з конкретною моральною ієрархією й економічним порядком» [233]. Д. Сумара підсумовує, що їхня діяльність – в ім'я ствердження особистості, яка не зобов'язана

²⁸ Анджей Шахай ще 1991 року наголошував на необхідності для існування такого явища ідентифікаційного дзеркала, яким була офіційна культура й на противагу якому утворювалися карнавалізовані тексти. Зокрема науковець пише про те, що філософія блазнів має сенс лише тоді, коли водночас із нею існує філософія священників-аскетів, та висловлює побоювання, що реакція на постмодернізм може стати поверненням до нового варіанта філософії священника-аскета, який намагатиметься «оздоровити» суспільство, хворе на фривольність і амбівалентність [235, с. 390].

²⁹ П. Чаплінський зауважує про «брюліон» як часопис, що з 1986 року позиціонує себе як проміжну ланку між офіційним і опозиційним колами, знімає культурні ієрархії, не обмежується рідною літературою, допускає до голосу весь той досвід, який до того часу був визнаний низьким, замість одноманітності текстів надає перевагу розмаїттю [182, с. 372–376].

наслідувати усталені цінності та має право здійснити власний їх вибір, коли отримає шанс пізнати їхню специфіку.

Карнавал брюліонівців, таким чином, вимальовується не стільки як «низька» культура, що протистоїть «високій», скільки є ствердженням ієрархічності, презентацією множинності можливих варіацій, підмінених в офіційній культурі єдиною нормою як зразком для наслідування. Значущість часопису також у тому, що з діячів його кола сформувалася група письменників-постмодерністів, які починали як поети, а згодом стали відомими своїми прозовими здобутками: Наташа Гоерке, Мануела Гретковська, Анджей Стасюк, Ольга Токарчук, Магдалена Туллі.

Деконструктивна спрямованість творів брюліонівців, бубабістів та інших постмодерністських письменників орієнтована на деструкцію будь-якого ідеологічного домінування, коли культура сприймається як обмеження, і конструкцію повноти, коли культура позиціонується як множинність і постійна зміна акцентів. Мейнстрімом для них стає не уніфікація (досягнення ідеалу), що мало місце в попередній культурі, а варіативність і складність культурних явищ, що виявляються в принципах нонселективності й амбівалентності (неоднозначності). Літературним іншим, у дотику до якого формувалася постмодерністська література в Польщі, були офіційна, діаспорна й авангардна літератури. В Україні додавався ще один елемент – тексти раніше заборонених письменників-модерністів.

2.1.2. Карнавалізована культурна свідомість постмодерної людини. Автор, персонаж, критик постмодерністського тексту

Специфіку мислення постмодерної людини якнайкраще передає поняття карнавальної свідомості, пов'язаної з карнавалізацією сучасної культури в цілому. Карнавальний принцип обертання значень використовується й для означення культури постмодерну. Зокрема Віктор Неборак у розмові з Василем Габором зазначив,

що «час БУБАБУ – це час, коли людина стає кимось таким, як карнавальний персонаж, – і не конче під час карнавалу. Людина в цьому часі відходить від своєї сутності» [130, с. 271].

Термін «карнавалізація» науковці зазвичай використовують у бахтінському сенсі, з посиланням на його праці чи без. Наприклад, Марцин Ковальчик слідом за М. Бахтіним потрактовує карнавалізацію як гротескне перетворення згідно із засадами поетики карнавалу; літературним маркером карнавалу визнає гротеск [203, с. 55]. Анджей Шахай безпосередньо говорить про вплив теорії М. Бахтіна на культуру постмодерну: «[П]остсучасність – це час карнавалізації культури, карнавалізації в специфічно бахтінівському смислі» [235, с. 385]. Ознаки постмодерного карнавалу вбачає в штучно викликаному хаосі й балагані [235, с. 382] та в тому, що монологічний характер офіційної культури, базований на ієрархії цінностей, змінюється поліфонізмом оповідей, які не мають яскраво вираженого аксіологічного статусу [235, с. 384].

Умберто Еко не посилається на М. Бахтіна, проте використовує його термінологію. Італійський учений, як уже згадано на початку розділу, називає однією з нових характеристик суспільства, у якому живемо, – стовідсоткову карнавалізацію життя [167, с. 142], що охопила всі сфери буття людини – не лише дозвілля, а й процес праці. Зокрема наводить такі аргументи: телебачення стало переважно розважальним, причому глядач надає перевагу тим розвагам, що репрезентують життя як суцільний карнавал; фізична праця замінена машинною; клерк, сидячи за комп'ютером, має змогу грати в ігри; карнавальним учений уважає й керування автомобілем, особливо після того, як авто навчили розмовляти й обирати маршрут; карнавалом непотрібних і яскравих речей є супермаркет; політика теж стала карнавалом, перетворившись на видовище, тим більше, що все частіше дійство відбувається в телестудіях. Рафал Фудалья подібним чином означає постмодерне сьогодення, зауважуючи, що ми живемо в час перманентного карнавалу, у просторі забави й сваволі, у якому змішано суспільні норми; цей час повинен був тривати хвилину, щоб стати відпочинком

від щоденної праці, однак ніхто не хоче повертатися до аскетичної порівняно з ним попередньої реальності [190, с. 121].

Роль мас-медіа в карнавалізації життя постмодерної людини – окрема тема, широко розроблена в культурології. Для нас важливі лише деякі її аспекти. Зокрема знаковий, симулякрний характер культури, породженої мас-медіа, та надмір інформації, що надається читачу-глядачу-слухачу, її принципова фрагментарність. Сучасна мас-медійна культура стимулює відчуття святковості й умовності, коли навколишня дійсність не сприймається реальною, бо досягається через посередництво екрана чи іншого медіатора. Надлишок інформації не надається до цілісного осмислення, досягається вибірково й відповідає постмодерністсько-карнавальним принципам фрагментації, нонселекції, децентрації. П. Завойський зауважує онтологічні межі існування людини, витворені мас-медіа. Зокрема наголошує на тому, що онтологічні параметри зводяться до «самоідентифікації» з тим, на що дивимося, але що, по суті, є неіснуючим, бо становить лише симулякр буття як псевдоприсутність і псевдопредметність. Такий ефект називає тотальною медіатизацією існування, що перестає бути буттям і стає буттям-через-медіум, веде до фактичної неприсутності буття [245, с. 424]. Богдан Баран говорить про культуру карнавалу як культуру відмінностей, бо вона живиться симулякрами, витвореними цивілізацією мас-медіа [176, с. 242].

Інформативно-знаково-симулякрна специфіка постмодерного існування людини має аналоги в принципах функціонування постмодерністських текстів, зокрема в постулюванні всетекстовості культури (світ як текст) як поля знаків без усталених значень, що є джерелом і способом існування. Знаки культури не апелюють до позатекстової реальності як джерела смислу, її не існує³⁰. Людина

³⁰ Елліна Циховська: «...[П]о суті всі ми сьогодні відтворюємо те, що бачимо по телебаченню – у рекламі, фільмах, шоу. В основі такого суспільства перебуває образ, який нам демонструють, нав'язують і продають <...> у «суспільстві спектаклю» немає поділу на глядачів та акторів, оскільки кожен глядач бере безпосередню участь у творенні штучного світу, надаючи свої образи, побоювання, бажання, які й беруться за основу поп-шоу, кожен по суті є співавтором цих шоу, модифікуючи суспільство спектаклю в «суспільство інтерактивності» [159, с. 235].

не вважається істотою з усталеним словником, виробленим чи отриманим у спадок набором значень, вона змушена повсякчас адаптуватися до змінних умов і відповідно змінювати наратив власного існування (життя як оповідь і інтерпретація).

Позиціонування художнього тексту як поля гри-карнавалу стимулює переосмислення стратегічних стосунків суб'єктів літературної гри в постмодерністському тексті: автора, наратора, персонажа, читача. У текстах попередніх періодів (крім синкретичного нерозрізнення позицій автора, виконавця, слухача в дописемний період) відбувалося чітке розмежування світу тексту, що слугував засобом передавання авторської інтенції читачу й презентувався позиціями наратора й персонажа, та власне опосередкованої текстом комунікації між автором і читачем, що передбачала інтерпретацію художніх образів з метою розшифрування закладеного в тексті смислу.

У постмодерністських текстах усі учасники літературної гри перебувають в одному полі тексту-карнавалу. Домінантна позиція позазнаходження автора, згідно з якою раніше формувалася авторська інтенція, що вивищувала його над текстом і читачем, у ситуації одноплщинності текстового буття (без ієрархій і чітких меж твору) стає неможливою, через що виникла теорія смерті автора. Натомість інтенсифіковано як наративну стратегію прийом метатексту, коли в текст у ролі наратора / персонажа вводиться фігура, що позиціонується ідентичною титульному автору і яка безпосередньо звертається до читача. У такому випадку текст-читання перетворюється на письмо-читання, сюжет розгортається в процесі наративізації історії. Модерний порядок визначав автор, хоч сам і вислизав за межі свого твору (Б. Баран [176, с. 243]). Тепер автор утрачає можливість керування художнім світом, частиною якого він сам себе позиціонує і в процесі писання-читання якого формує наратив про себе.

«Перехід» автора в текст викликає відчуття видовища³¹, спектаклю, що розігрується перед читачем і де автор виконує одну з

³¹ Р. Барт вважає, що метою розмаїття текстових комунікативних ліній є видовище, кожен із комунікативних процесів виявляється видовищем для всіх інших

ролей, як й інші персонажі, та час від часу стає одним із спостерігачів за дією, як і читач. Автор – лише один із можливих нарративних фокусів. Натомість функція формування смислу твору переходить до читача. Як наслідок, у самому тексті виявляється закладеною його потенційна поліінтерпретативність, що базується на культурних знаках-кодах, наданих читачу для комбінування й наділення смислом зображених подій і ситуацій. Читач комбінує значення так само, як він витворює штучний світ власного буття із знаків і за подобою віртуального світу реклами й мас-медіа, інших текстів культури. Достовірність художньої інформації більше не потребує легалізації зовнішнім щодо неї фізичним світом, завдяки чому відпадає потреба в наслідуванні (мімезисі) як принципі організації художнього світу за морфологічною подібністю до фізичного.

Також зазначимо, що сучасна культура, відмовляючись від «естетики інтенції», проголошує недовіру до інституцій, авторитетів, ідей на користь конкретики, естетики особистого досвіду, приватності, що забезпечує довіру до поетичного слова (Беата Утковська) [239, с. 61]. У такий спосіб постмодерністський текст апелює не так до знань читача, як до його відчуттів, досвіду переживання емоцій, здатності помітити відмінності між собою й Іншим, яким виступає наратор / персонаж. Ідентифікаційним іншим може стати будь-хто, хто має відмінність. Відмова від уніфікації й потреби легітимізації висловлюваного знання привернула увагу до не зауважених раніше категорій людей і аспектів літературного твору, літературного життя. Наприклад, набуло популярності питання висвітлення специфіки кампу, що репрезентує реальність у лапках («реальність»), життя-як-грання ролі. Художнє слово, яке позиціонувалося як засіб передавання художньої інформації в комунікації автора з реципієнтом, перетворюється на самостійний предмет осмислення й навіть на персонажа. Зрівняння в правах відчуття й

учасників гри [15, с. 131–132]. Розмаїття формальних прийомів, до яких звертаються письменники-постмодерністи і які сприяють переключенню уваги реципієнта з лінійного смислу на побудову, конструювання тексту, дозволяє говорити про (далі словами Т. Гундорової [52, с. 88]) заміну гри героя грою тексту.

розуміння зумовило можливість сприйняття тексту на дотик, тобто концептуальним елементом тексту стає і слово як код, і «тіло» тексту – матеріал, з якого зроблено книгу, і паратекстова інформація на обкладинці, що може бути позиціонована як частина художньої інформації.

Карнавалізацією позначена й критична діяльність письменників-постмодерністів, яка якнайкраще розкриває карнавальний принцип комунікативної гри зі змінними правилами. Зазвичай критик посідає позицію, зовнішню щодо аналізованого тексту, а критичний текст розуміється як такий, у якому пропонується максимально об'єктивована оцінка діяльності автора, щоб полегшити читачу доступ до художньої інформації. Зважаючи на те, що в постмодерністській літературі змішано всі норми й відсутні ієрархії, то принципи літературної критики порушені так само. По-перше, критичні тексти можуть містити суб'єктивну інформацію, стосуватися не лише тексту (-ів) певного автора, а й особи самого критика. «Біограф» [224] Януша Рудницького презентує такий тип текстів, де біографічна оповідь про конкретну людину (письменника чи історичну особу) й конкретний текст перетворюється на оповідь про наратора / автора. Крім того, про критичні тексти Ігоря Бондаря-Терещенка зі збірки «Текст 90-х: герої та персонажі» Олександр Бойченко зазначає, що в них більше відомостей про самого критика, ніж про предмет висловлювання: «Бо в пам'яті від статті про Жадана залишається інформація про те, як дорогою з Києва ІБТ читав на верхній полиці «Історію британів», поки Жадан шукав, з ким би допити подаровану Кокотюхою пляшку. Від статті про Андруховича – про те, що ІБТ у Москві відвідував поетичний семінар, а у Львові йому (ІБТу) заплатили чи ні. Від статті про Цибулька – про те, що ІБТ плаче, коли лунає вступ до виходу матадора в другій дії «Циганії». <...> І так – 64 рази: про себе у третій особі (наразі – однини)» [24, с. 186]. По-друге, межа між художнім і науковим способами висловлювання також може бути не дотримана, коли один і той самий текст написаний із застосуванням різних рецептивних і мовленнєвих стратегій. До цієї групи

віднесемо «Мої серед чужих» [23] Олександра Бойченка, «Шидебри світової літератури. Хрестоматія доктора Падлючча» [30] Михайла Бриниха, «Переказки» [65] Володимира Діброви, кожний із яких можна аналізувати і як художній, і як критичний текст. Окрему групу становлять критичні тексти про ненаписані художні твори, вигадані титульним автором-критиком. Таку псевдонаукову стилізацію здійснив, наприклад, Станіслав Лем у «Абсолютному вакуумі» [103]. У заголовковій «статті» збірника з такою ж назвою порушується дистанція між автором і критиком (іронічна амбівалентність ситуації – Лем критикує Лема: «Написання рецензій на неіснуючі книжки – не винахід Лема» [103, с. 7]) та акцентуються текстуально-ефемерні стосунки між ними (обігрується принцип інтертекстуальності за допомогою прийому «оголення прийому»: «І єдиним вивертом, яким ще міг би скористатися Лем, заплутуючи сліди, була б контратака: у вигляді твердження, що це не я, критик, а він сам, автор, написав цю рецензію і зробив з неї чергову частку “Абсолютного вакууму”» [103, с. 12]). Художньою родзинкою стає стилізація критичного дискурсу з резонерством критиків, риторичними прийомами й логоцентричністю (не спрямованою на розкриття «логіки речей», тобто тексту, авторського задуму) та конструювання поліфонічного тексту з приводу іншого (неіснуючого художнього) тексту з голосами уявних автора й критика.

Карнавалізація в критико-теоретичних працях виявляється в застосуванні псевдонаукової метафоричної (Я. Голобородько про роман Ю. Винничука: «“Мальва Ланда” очевидно виходить за межі інтимного або й еротичного роману. Цілі розділи у творі Юрія Винничука відведені романтично-відвертому мелосу й привабливо-брутальній феєрії сексуальних поривань і взаємин, подекуди дещо нетрадиційних та екстравагантних, заснованих на поетиці нині усюдисущого суперепатажу» [46, с. 109]) та «непристойної» (наприклад, Катерина Ботанова: «Коли вже зайшло про зади і дупи, то гріх не згадати чільного дупознавця й оспівувача еротичної розбещеності Юрка Винничука» [28]) термінології, а також іще в один спосіб. Про нього зазначає Григорій Косиков,

пишучи про Р. Барта, який у своїй творчості уникає чіткого висловлення власної позиції, натомість розігрує поліфонію чужих голосів [92, с. 25]. Завдяки цьому Р. Барт повертає смислу його багатозначність, рухомість, плинність [92, с. 28].

Карнавальна свідомість критика, що приймає засади постмодерністського мислення, знаходить свій вияв і в «охудожнених» назвах статей. Наприклад, Ярослав Голобородько до збірки «Артеграунд. Український літературний істеблшмент» [45] включив статті з такими по-ігровому ненауковими назвами: «Шоу деміфологем Юрія Андруховича», «Андрій Бондар. Імпічмент канону», «Проза Тараса Прохаська: еманация почуттів», «Саундтреки свідомості. Стил ь Сергія Жадана» тощо, позиціоновані як конференції: кожній з них передує порядкове означення (конференція перша, конференція друга й так далі). Замість слова «зміст» критик використовує термін «симпозіум». Ігрова природа відчутна й у назві іншого критичного відгуку «Замість рецензії на замість роману Юрія Андруховича “Тасмниця”» (Б. Залізняк) [76].

Карнавалізація іноді стосується не стільки самого критичного тексту, скільки способу його репрезентації читачу. Маємо на увазі збірник аналітичних статей «Історії літератури» (2010) [83], у якому статті гротесково подані у двох напрямках, як і нумерація сторінок, тобто збірник має дві титульні сторінки й два початки, кожний номер сторінки повторюється, але містить інший текст. Завдяки такому оформленню читач починає сумніватися в науковості вміщених у ньому статей. У такий спосіб підтверджується теза про те, що постмодерністський текст позбавлений об'єктивного існування, це поле, що витворюється в процесі читання, жодна його інтерпретація не може бути правильною, бо щоразу заново конструює свій об'єкт (див. детальніше: Р. Нич [112, с. 104]).

Додамо ще про розмаїту, «нонселективну» методологію «надміру» постмодерністського дослідження, адже літературознавці можуть користуватися різними, часто конкуруючими між собою методами, провадити крос-культурні, мультидисциплінарні дослідження. Про актуальність таких підходів свідчить поєднання

підходів соціології, менеджменту, літературознавства в дослідженнях літературного поля П'єром Бурдьє. Тому доречною є думка Н. Шавокшиної про те, що карнавал постає і як об'єкт дослідження, і як дієвий інструмент аналізу літератури [160, с. 436].

Найчастіше, коли йдеться про карнавальність літератури, згадуються ознаки карнавальності, визначені М. Бахтіним, і які автоматично відшукуються в обраних для аналізу текстах. Н. Шавокшина, наприклад, знаходить елементи карнавальності в мотивах свята й маски, карнавальних персонажах, гротескних перевтіленнях і фантастичних пригодах, тобто виокремлює формальні ознаки карнавалу як свята [160]. Зазвичай науковці зупиняються на виявленні карнавальних образів і прийомів, говорячи про поетику карнавалу постмодерністських текстів³². Іноді дослідники переходять на інший рівень, визначаючи принципи карнавальності й апелюючи до поліфонізму й ігрової природи роману як жанру, на яких наголошував М. Бахтін і витоки яких убачав у карнавальній свідомості, але далеко не відходять від теорії М. Бахтіна³³. Однак карнавал як сюжетний чинник твору лише унаочнює його карнавальність, проте не є обов'язковим.

³² Такими є дослідження Ірини Дегтярьової «Лексико-семантичні ознаки карнавальності в постмодерністському тексті» [61], Галини Косаревої «Концепти магії та карнавалу як ідентифікаційні маркери метаісторії у романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович» [91] тощо.

³³ Наприклад, О. Гнатюк у розвідці про карнавальну трилогію Ю. Андруховича «Авантюрний роман і повалення ідолів» [42] звертає увагу на специфіку творення карнавальної-гротескової дійсності за допомогою змішування значень, нівелювання меж, жонглювання гаслами, порожніми фразами, комізму, іронії, багатозначності імен, гротескних персонажів, що існують у химерному світі, костюмів, що використовуються як назви для персонажів, розмаїття, породженого духом карнавалу, у тому числі надміру в напоях і їжі, стилізації усіх різновидів розмовної мови. Ю. Єгорова, Л. Копейцева в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» виявляють такі риси карнавалу: поєднання патетики з іронією, нахил до стилізаторства, заміна «ліричного героя» щоразу новою «маскою», розмитість персонажів, специфічна наративна ідентичність, схильність до гри з текстом і читачем, особливий карнавальний часопростір, звернення до фольклору, містики та еротизм [72].

В українській літературі найбільш досліджена в аспекті карнавальності «карнавальна трилогія» Ю. Андруховича, особливо роман «Рекреації», де карнавал «виступає головним гером твору» (О. Бойченко, О. Сандул) [22, с. 80]. Зокрема С. Лизлова зазначає гру в карнавал [104, с. 82], Т. Ткаченко – мотив карнавальності [147, с. 84], А. Ф'ют – посткарнавал [153, с. 211], М. Гірняк – карнавал у карнавалі [41, с. 75], у цілому дослідниця називає весь Андруховичів текст суцільним карнавалом [41, с. 78].

Отже, для постмодерністських текстів, як художніх, так і не зовсім, важливі принципи карнавального мислення, відображені в них на всіх рівнях, про що йшлося вище. Узагальнити сказане можна словами Юрія Андруховича, що карнавал – це вічне оновлення й безперервне жонглювання суттю [5, с. 45], де концептуальне значення мають поняття аієрархізму, варіативності, полісемантичності, десемантизації, рухливості й відсутність прив'язки до усталеного значення.

Насамкінець зауважимо трансгресивну, фронтірну і фрагментарну специфіку постмодерного карнавалу. Він сформувався як тимчасове явище, необхідне для переоцінення стереотипів свідомості, що виникли під впливом цивілізаційних стандартів і домінантних ідеологій, які скомпрометували себе в минулому сторіччі. Зокрема Олександр Бойченко назвав карнавал лазнею для психіки, акцентуючи його терапевтичний ефект та іронічно додаючи, що «безглуздо було б провести все життя в лазні, та ще гірше – не митися зовсім» [25, с. 69]. Значення карнавального постмодерністського мислення – звернути увагу людей на нові правила гри: визнання права на існування позиції іншого й значущості індивідуального досвіду, відмова від необхідності створення спільної системи цінностей, у тому числі в літературознавстві.

Карнавальна свідомість, презентована в прозових текстах постмодерністів, що позиціонуються (тексти) як поле вільної гри різних суб'єктів (автор, наратор, персонаж, реципієнт, критик, теоретик), форм (аієрархізм літературних прийомів) і смислів (принципова полісемантичність і поліінтерпретативність текстів), таким

чином, забезпечує перехід від тоталітарного й псевдодемократичного модерного мислення до іронічного, що ставить під сумнів будь-яке твердження, але не посідає ціннісно трансцендентної позиції щодо мовця й ситуації мовлення. Карнавальна свідомість характерна для постмодерної ситуації, де світ сприймається як текст, у якому відсутнє розмежування на минуле й майбутнє. Усі тексти існують водночас, об'єднані моментом сприйняття й особою сприймаючого, який покликає їх до життя, реанімує з неіснування. Час постмодерного карнавалу – завжди теперішній. Минуле можливе лише як фрагменти пам'яті, що не надаються до цілісної нарації, а майбутнє – як розрізнені й ризоматичні мрії про нього. Фрагментація сьогодення зумовлена неможливістю окинути поглядом іззовні себе й своє життя, можлива лише оповідь про себе, потенційно придатна до зміни в будь-який момент як така, що надається до реінтерпретації у зв'язку з інакшим поглядом на себе. Поштовхом до цього може стати випадковий інший як ідентифікаційне дзеркало для постмодерної особи.

2.1.3. Вплив ідей М. Бахтіна на письменників-постмодерністів

Наукова діяльність М. Бахтіна має виразні «постмодерністські» наслідки. Учений відомий як автор досліджень, що вплинули на європейське й американське літературознавство через посередництво французьких філософів (Р. Барт, Ж. Дерріда, Ю. Крістева). Як зазначає Данута Уліцька, М. Бахтін добре знали французькі дослідники в 60-х – на початку 70-х років завдяки «болгарському десанту» – болгарським стипендіатам у Парижі Цветану Тодорову та Юлії Крістевій. Його праці відіграли значну роль у формуванні ідеології журналу й групи «Tel Quel», із якої вийшли зачинателі деконструкції [150, с. 49]. Словник, вироблений ними (діалог, розрізнення, Інший) та представниками інших методологій останніх трьох декад ХХ сторіччя (голос автора, провокований читацький відгук, культурні коди; карнавал, серйозна і сміхова культура,

багатоголосся та інше), базується на термінології М. Бахтіна. Категорії, використані Т. Куном, П. Фейерабеном, Ж.-Ф. Ліотаром, Р. Рорті, М. де Серто, фактично запозичені з англійських перекладів М. Бахтіна [150, с. 59]. Учений із середини 80-х років перетворився на універсальний інструмент для усього [150, с. 57], через що з'явилася своєрідна втома від «бахтінської індустрії» (термін Гаррі Морсона [150, с. 60]). Друге значення доробку науковця в тому, що він запропонував ідеї, відмінні від панівних в офіційній культурі, створивши таким чином у тоталітарній радянській державі можливість альтернативного, незаідеологізованого розвитку науки про літературу.

Агнешка Карпович теж зауважує, що тексти М. Бахтіна мали значний резонанс у європейській культурі, засвідчує стійкий інтерес дослідників до його праць до сьогодні, називаючи його предтечею постструктуралізму й ініціатором неофіційної культури. Також порівнює його теорії із дзеркалом, у яке дивляться представники фемінізму, прагматизму, постколоніалізму, критичної етики, філософії діалогу й живляться його ідеями. Найбільш вагомими вважаються бахтінські теорії роману та карнавалу. Роман позиціонується як демократичний жанр, що втілює принцип багатоголосся й протистоїть цим високій поезії, яка репрезентує один погляд. Витоки сучасного роману М. Бахтін убачає в європейській карнавальній культурі й пов'язує з культурою сміху як вираженням антитоталітарного (антиофіційного) світогляду. А. Карпович також наголошує на тому, що бахтінська теорія прози швидко зросла до рангу альтернативної щодо офіційної університетської поетики [196, с. 203, 204, 207, 209].

Ришард Нич так само акцентує на важливості ідей М. Бахтіна для становлення сучасного полісемантичного роману: «...Прийшов до несподіваного висновку про те, що в давній літературі існував особливий безжанровий, гібридний вид пародійного письма, який поступово деструктував ієрархічну будову офіційних, прийнятих літературних жанрів і таким чином створював дискурсивно-світоглядні умови для народження різномовного сучасного

роману...» [112, с. 181]. Один із двох методів деконструкції, а саме соціальної, що звертається до стійких соціальних ритуалів, Раймонд Михаловський пов'язує із працями М. Фуко, М. Бахтіна й Ж. Батая [109, с. 175].

Серед французьких постструктуралістів чи не найпомітніший вплив ідеї М. Бахтіна мали на дослідження Юлії Крістєвої, яка розвиває його концепції діалогу й карнавалу [93]. Данута Уліцька в розвідці про рецепцію М. Бахтіна в Польщі говорить про те, що поляки, зважаючи на близькість мов, мали змогу читати тексти російського науковця в оригіналі в момент їх появи, тобто ще в тридцяті роки, та й сам переклад був значно ближчим до оригіналу, ніж на інші мови. У зв'язку з чим припускає, що саме цей факт сприяв тому, що в Польщі ідеї М. Бахтіна сприймали в порядку їхньої еволюції – від літературознавчого й лінгвістичного профілю до філософії культури, а не навпаки. Крім того, Д. Уліцька наводить чутки про те, що Юлія Крістєва «переказала» Ролану Барту й російських формалістів, і М. Бахтіна, що спричинило виникнення його «бахтінської» теорії тексту [150, с. 48].

Книга «Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя й Ренесансу» (1965) сповнена альтернативних офіційній радянській науці ідей і поглядів на розвиток літератури, ролі в ній колективної свідомості, демократичної спрямованості на оновлення офіційної культури, системи цінностей і самого розуміння сакрального. Її перевидання 1990 року відповідало запитам часу, позначеного тривалим занепадом комуністичного режиму впродовж застою та його остаточним руйнуванням у 1991 році.

Яскравим підтвердженням цього є діяльність української поетичної групи Бу-Ба-Бу, заснованої 1985 року. На цей час держава була вже не здатна активно впливати на літературний процес («Суспільні процеси другої половини 80-х років не заважали нам ні писати, ні зустрічатися, а напевно ж, сприяли сміливіше самовиражатися» (В. Неборак) [55, с. 16]), однак здобутки національної культури й літератури, зокрема, усе ще залишалися суцільною білою плямою, окремі невідомі раніше видання лише почали

з'являтися: «Зрештою, саме 85-го року в «Бібліотеці поета» вишли поезії Семенка, що само по собі було чудом» (Ю. Андрухович) [55, с. 15]; «...Якась інформація про Розстріляне відродження, про літературу 20-х і 30-х років передавалася майже крадькома. Але попри все це відчуття необхідності оновлення, хоч як це штамповано не прозвучить, витало в повітрі. А ми вочевидь мали достатньо добрий нюх» (О. Ірванець) [55, с. 15].

Учасники Бу-Ба-Бу могли ознайомитися з ідеями М. Бахтіна ще до перевидання «Франсуа Рабле...» 1990 року, адже Юрій Андрухович у 1989–1991 роках навчався на Вищих літературних курсах у Москві [5, с. 35], у 1989 році Олександр Ірванець закінчив московський Літературний інститут ім. М. Горького, а Віктор Неборак – аспірантуру Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Крім того, збігаються й дати перевидання книги про Рабле та написання Ю. Андруховичем роману «Рекреації» (О. Ірванець згадує про читання восени 1990 року рукопису цієї книги [81, с. 35], назва якої перегукується з основною ідеєю карнавалу – перетворенням). Крім того, найрезонансніші акції бубабістів під однаковою назвою «Крайслер Імперіал» (Київ, Львів), проте різні за жанром (у Києві – літературні читання з музичними вкрапленнями, у Львові – поезоопера) припадають на пізніший час – 1992 рік, коли ідеї М. Бахтіна вже набули значного поширення й певною мірою «підготували» реципієнта. За визначенням Т. Гундорової, поезоопера «Крайслер Імперіал», що обігрувала ідею пришествя епохи маскультури й матеріалізувала маскультівську ідеологію Карнавалу, стала апофеозом бубабістського перфоменсу [52, с. 77]. Дослідниця зазначає, що «група Бу-Ба-Бу постала з ентузіазму молодости й бажання обійти офіційну ідеологію, занурюючись в атмосферу побратимського контакту» [52, с. 81].

Есеїстичні тексти учасників групи засвідчують їхню свідому орієнтацію на карнавальну культуру у формулюваннях, властивих викладу М. Бахтіна. Зокрема Ю. Андрухович в «Апології блазенади» наголошує на таких характеристиках групи: демократичність, ліберальність, відкритість і недогматичність (що базуються на

скепсисі й іронії), карнавальність (маска як прийом, що дає змогу водночас і перевтілитися, і залишитися собою; ціннісний аспект карнавальності: «Карнавал поєднує неподдане, жонглює ієрархічними цінностями, перекидає світ догори ногами, провокує найсвятіші ідеї, щоби порятувати їх від закостенілості й омертвіння. Карнавал – війна зі Смертю. Поки з нами карнавал – ми безсмертні. Бо ми взагалі не помremo» [3, с. 23–24]; алюзія на ідею циклічності часу, що використовується в ідеології карнавалу, на ціннісне переродження віджилих ідей через амбівалентність зв'язку життя й смерті), звернення до релігійних традицій (католицького «великоднього сміху», пародійних проповідей, віслючих мес, про які говорить і М. Бахтін, та «звичаїв київського спудейства з його рекреаціями, інтермедіями й бурлескно-сороміцькими віршами. Бог є Неодномірність» [3, с. 24]), а також рисах, орієнтованих на сучасну культурну ситуацію: синтетичність, урбаністичність (до речі, карнавальна культура так само тяжіє до міського топосу як такого, що уможлиблює зібрання значної кількості людей та види ігрової суспільної діяльності, яким і є карнавал), національність, філологічність, гетеросексуальність.

Віктор Неборак, інший учасник групи, іронічно використовуючи гіперболу й літоту, вписує творчість групи у світовий культурно-літературний процес, поширюючи її назву «на означення магистральної лінії світового мистецтва, до якої ми певною частиною своєї скромної творчості маємо честь належати. // З нами усміхнений Будда і воскреслий Христос. // З нами Рабле і Котляревський. // З нами Джойс і Малкович Іван. // Ми любимо їх і багатьох інших» [111, с. 25]. Показово, що Будда і Христос зазначені як «оновлені» особистості, що пережили трансгресію; імена Ф. Рабле та І. Котляревського вказують на концептуальну спрямованість групи на традицію народної сміхової культури; ім'я Д. Джойса пов'язане з націленістю бубабістів на літературний епатаж, І. Малковича – з орієнтуванням на сучасний літературний процес, а не наслідування традицій.

Говорячи про постмодерністську специфіку «Літаючої голови» В. Неборака, Ю. Андрухович зауважує роль книги М. Бахтіна для бубабістів, вплив на них низового, трагестійного бароко І. Котляревського та їхню орієнтацію на створення національної опозиції до офіційної імперської культури: «До цього легко доштукувалася свіжо перепрочитана теоретична прибудова з Бахтіна, Рабле, карнавалу, народної сміхової культури, а відтак – то була пора національного відродження – української національної версії всього цього раблезіанства (Котляревський плюс) // Це тягло не стільки занурення у традицію, скільки гру з нею. <...> // І чим були мої «Рекреації», як не відповіддю на цю «Літаючу голову»?» [6, с. 50–51]. Отже, принципи постмодерністського карнавалу запозичені не лише з культури європейського середньовіччя, про яке писав М. Бахтін, а й мають національні витоки, до яких слід віднести бароківі традиції.

Ю. Андрухович («титультний» автор українського постмодернізму) не був би достойним продовжувачем ідей карнавалізації свідомості, якби не карнавалізував, не містифікував свою приналежність до неї. Зокрема у містифікованому романі «Таємниця» [11], написаному у формі інтерв'ю, взятого німецьким журналістом Егоном Альтом, який загинув і не встиг опрацювати текст. Цю роль виконав сам інтерв'юваний письменник. Нараційна стратегія тексту передбачає його концепційну незавершеність («випадкове» сполучення концепцій журналіста й письменника), фікціоналізовану документальність (факти життя Ю. Андруховича інтерпретовані ним самим як художній дискурс) та ігрову інтригу, що базується на знанні читачем попередніх текстів автора й інтерв'ю з ним (читач має розгадати таємницю життя і творчості письменника, представлених із різних наративних позицій – як документ і фікція, фокусовані крізь призму свідомості письменника й загиблого журналіста). На думку Ю. Андруховича-персонажа, таємниця письменницької майстерності зумовлена непізнаванням для непосвячених у неї світом творчої богемі та мовою, якою вони спілкуються («Про що ви найчастіше розмовляли? // Коли

збиралися утрьох? О, це неможливо відтворити! Це була таємна мова птахів» [11, с. 198]). Так само письменницька магія недосяжна для осягнення критичній думці, над якою письменники лише іронізують. І наводить тезу, що суперечить його висловленням у більш ранніх текстах: «Учені хлопці й дівчата навіть вирішили віднести нас до сміхової культури. Пізніше мені довелося прочитати Бахтіна, щоб зрозуміти, до чого нас усе-таки віднесено. Виявилося, що наша поезія, а точніше, наші поезії є своєрідним ліричним карнавалом. Звучало це класно. Ми загалом не мали нічого проти. Я скажу навіть більше – ми в це самі повірили» [11, с. 199].

Для бубабістів, за їхнім власним визначенням, на передньому плані стояли завдання змінити літературну ситуацію (вирватися з літературної резервації, наблизитися до свого читача-слухача та подолати депресивний синдром української літератури: «Для мене «Бу-Ба-Бу» стало радикальним способом подолання депресії, антидепресантом» (В. Неборак) [55, с. 18]; створити нові правила літературної гри: «...Ми створили нові правила гри. Кажучи простіше, ми повернули гру в поезію» (Ю. Ірванець) [55, с. 18]), а не політичну («Ми сподівалися бути почутими і прочитаними, ми не поривалися впливати на політичні процеси» (В. Неборак) [55, с. 19]. Наша увага до цієї групи зумовлена тим, що вони першими й найгучніше заявили про себе в українській літературі й були почуті (Ю. Андрухович: «Балаган притаманний нам внутрішньо. В ідеалі ми хочемо досягти такого, щоб нас розуміли не тільки вчені-естети чи початкуючі критики, а й дворічні діти чи імбецили. В ідеалі ми хочемо, щоб їм хотілося слухати. Якщо сплячі прокидатимуться й надалі від нашого читання, то це вже буде майже як воскресіння Лазаря» [3, с. 23]), а з іншого боку – вони всі є антологійними постмодерністами та жанрово універсальними митцями, які творили і в прозі, що є об'єктом нашого дослідження (Ю. Андрухович: «Ми займаємося поезією, прозою, літературознавством і критикою, театром, кіно, музикою, телебаченням,

масовими фестивальними збожеволіннями. Боюся, що всього не перелічив» [3, с. 24]).

Книга М. Бахтіна була доступна й польському фаховому читачеві, як у перекладі польською мовою (про що вже зазначалося раніше), так і в опосередкованому викладі його ідей французькими постструктуралістами. Із текстами останніх польські письменники мали змогу ознайомитися через відсутність щільно замкненого кордону та тісні зв'язки з польською еміграцією, центр і друковані видання якої знаходилися в Парижі.

2.2. Соціокультурна ситуація цивілізаційного фронтиру в Україні й Польщі наприкінці ХХ сторіччя

2.2.1. Постапокаліптичний фронтір у культурі й літературі

Фраза Жиля Дельоза «світ став хаосом, але книга залишається образом світу» [62] якнайбільше придатна для означення специфіки відображення в художній літературі політичного й культурного зламу в посткомуністичних країнах. Соціокультурну ситуацію в Україні й Польщі останніх років ХХ сторіччя можна схарактеризувати термінами «посткомуністичний хаос»³⁴ і «пострадянська амбівалентність». Й. Робаковський про ситуацію в Польщі зазначав, що влада дезорієнтована, у 1986 році скрізь панують абсолютний хаос, який невідомо, чим міг би скінчитися, та безнадія, і якщо 1981 рік був роком надії на зміни, то 1989 – роком

³⁴ Анджей Шпачинський це словосполучення зробив ключовим і виніс у назву своєї статті «Посткомуністичний хаос і постсучасний плюралізм» [236]. Посткомуністичний хаос пов'язаний із різкою зміною соціального устрою – із зрілого соціалізму пострадянські країни одразу перестрибнули до нової формації на межі між соціалізмом та капіталізмом. А як відомо, «однією з основних ознак перехідного періоду в житті суспільства <...> є те, що загально визнані норми, цінності, культурні коди та ідеї втрачають свою чіткість і апелятивність, ба, навіть зникають зовсім» (Елеонора Гаврилук) [38, с. 227].

багатообіцяючого політичного хаосу [206]. Я. Кеневич трактує перелом, зокрема перелом 1989–2004 років у Польщі, як суспільну відповідь на події, що визначає форму адаптації. Адаптація поляків полягала в тому, що потрібно було відмовитися від структури, сформованої протягом чотирьох десятиліть пристосування до нав'язаної ззовні моделі з ідеологічним підґрунтям [86, с. 216]. Ключову роль відігравали ментальні ресурси. Зміни забезпечували дії у двох площинах, які складно надавалися до координування: 1) офіційні дії, 2) хаотична неформальна поведінка, спонтанні й мимовільні реакції людей та угруповань, що бажали впоратися із непередбачуваними обставинами й незрозумілими рішеннями [86, с. 220].

Не менший хаос властивий і українській культурі, чий соціально-економічний стан С. Грабовський визначає як катастрофічний, бо йому притаманна «...широкомасштабна економічна та соціально-демографічна катастрофа, яка супроводжувала в 90-ті роки постання незалежності: скорочення обсягів ВВП майже наполовину, зменшення кількості населення на 4 мільйони, світовий рекорд другої половини ХХ століття з гіперінфляції; таємниче зникнення матеріального оснащення Советської армії на суму понад \$50 млрд.; перетворення 65–70% громадян на бідних та злидарів, а кожного десятого дорослого – на гастарбайтера...» [48, с. 9].

П. Чаплінський у цілому зауважує в суспільних настроях 1987 року очікування на кінець польської й східноєвропейської версії комунізму [185, с. 35]. Хоч незалежність Польща й Україна здобули приблизно в один час (1989 і 1991 роки відповідно), але соціально-культурна ситуація суттєво відрізнялася. Якщо в Польщі її слід означити як пострадянську, то в Україні – як пізньюорядянську, бо багато українців виявилися не готовими до змін і «влада була ще цілком радянською» (О. Соловей) [141, с. 274]. Спільним можна вважати те, що каталізатором змін стала Чорнобильська трагедія, адже революція в Польщі бере початок із післячорнобильських демонстрацій навесні 1986 року. І, як засвідчує Т. Гундорова, чорнобильський вибух означав вибух усередині

самої радянської системи, бо він підірвав віру в модернізацію по-соціалістичному, що здійснювалася за рахунок надмірної експлуатації розуму й фізичних людських сил та насильства над індивідуальною свободою, націями, статями, соціальними станами, культурою [53, с. 388]. Віртуальність радянської ідеології змінено на іншу – символічну, де інформація та символічні знаки стають реальнішими за саму реальність [53, с. 388].

Щодо терміна «пострадянська амбівалентність», то Я. Грицак подає його як такий, що застосовується соціологами для означення ситуації в Україні й передбачає використання сполучників «і – і» та «ані – ані», але в жодному разі «або – або»: «Це типова постава людей у зоні великого й протяжного конфлікту, бо саме вона гарантує максимальні шанси на виживання» [50, с. 47]. Протиставлення позицій, розподіл на «своїх» і «чужих» залишився в минулому. За висловом Я. Кеневича, нову Польщу будували не стільки на руїнах реального соціалізму, скільки із його залишків [86, с. 219]. Для вибудовування ідентичності в нових умовах критеріїв не існувало. Користуючись словами Т. Гундорової, можна сказати, що це транзитна культура як один із феноменів постколоніальної культури [53, с. 10], визначений як «топографія міжчасся» [53, с. 205]. Він, як і ярмарок, становить соціокультурне поле, що репрезентує різні ідентичності. Це топос змінної ідентичності [53, с. 323–324], коли людина перебуває в стані самоідентифікації відносно постійно змінюваних реалій, з якими раніше їй не доводилося стикатися.

Посттоталітарний хаос в Україні доповнюється ще й лавиною інформації, раніше забороненої та замовчуваної. Вона стала справжнім шоком для багатьох українців, чия колективна пам'ять систематично руйнувалася під впливом антинаціональної колонізаторської політики Росії. Кількість нової «старої» інформації про себе та світ за «залізною завісою» зумовила своєрідний часовий зсув у свідомості українців. Історичний вектор у сприйнятті подій не діяв, бо одночасно з'являлась інформація про різні періоди вітчизняної історії й культури. Зокрема В. Габор говорить про

початок 1990-х як роки, коли Україна стала незалежною державою й відповідно представники покоління 1980-х, особливо альтернативної, андеграундної літератури, отримали змогу публікувати свої твори, а також порівнює із дев'ятим валом кількість публікацій художніх творів репресованих українських письменників 1920–30-х і 1970-х років та зарубіжних письменників і філософів, заборонених свого часу тоталітарною владою [57, с. 11]. Як наслідок, пізній український модернізм виявився поєднаним із авангардом і постмодернізмом, а «новій літературній хвилі притаманне й гостре відчуття апокаліпсису» [57, с. 12]. Ця специфіка стала одним із чинників дискусії про постмодернізм в Україні, коли літературознавці засумнівалися, чи варто говорити про український постмодернізм, бо національний модернізм залишався майже невідомий і недоступний широкій громадськості, тривав недовго, а його розвиток був примусово перерваний.

У Польщі пізньорадянського часу теж була відчутна нестача публікацій західних авторів. Однак уже у 1980-ті роки там почалося активне формування незалежних видань («Tygodnik Solidarność» – з 1980 року, «Wezwanie» – з 1982 та інші), про що українці могли лише мріяти.

Ситуація міжчасся, хаосу проявилася не лише в суспільстві, а й у літературі. Зокрема П. Чаплинський зауважує, що найцікавіші книги, які з'явилися протягом останніх кільканадцяти років, розглядають літературу як завод із переробки сміття [181, с. 5]. Посттоталітаризм як ідеологічний компонент не став предметом осмислення в художній літературі 1990-х років, на відміну від констатації хаосу в колективній і суб'єктивній свідомості, який проявився в такому: соціалістичну ідеологію проголошено нечинною, але не надано її заміника, не діють норми конвенційності між різними прошарками населення, змінено самі прошарки, зруйновано соціалістичну планову систему економіки, влада втратила більшість важелів силового регулювання політичних, суспільних конфліктів і проблем, мафіозні структури перестають бути маргінальним елементом суспільства тощо. Існування з невизначеними

аксіологічними критеріями й маркерами (тут-і-тепер) домінує над історичною свідомістю. Вектори минулого й майбутнього переважно деактуалізовані. Людина зосереджена на власній екзистенції, перебуваючи в стані постапокаліптичної дезорієнтації й децентрації. А. Шпочинський називає таку хаотичну варіативність культури, у якій співіснують окремі протиставні її різновиди, неладом, тобто культурним хаосом, що є наслідком швидкого розпаду соціалізму та постмодерної інтелектуальної формації. На його переконання, культура 1990-х не може бути описана в категоріях порядку, бо замість уніфікації згідно зі зразком наголошуються відмінності та протиставлення. Для цього вживаються терміни «хаос», «дезінтеграція», «багатоцентровість». Дослідник, зіставляючи культури постіндустріальних і посткомуністичних суспільств, виділяє такі їхні спільні риси, як змінність нормативних порядків, відхід від ієрархічно-впорядкованої та спільної системи цінностей, ситуативне регулювання суспільного життя, ситуативна особистісна самоідентифікація, презентизм, аісторичність. Презентизм, аісторичність відповідають тенденції до усвідомлення себе в ситуації «тут-і-тепер», тобто акцентують неартикульованість історичної свідомості, відсутність апелювання до традиції, натомість увиразнюють культурну ситуацію «без меж», коли затираються кордони між ціннісними, усталеними раніше нормами [236, с. 27].

Важливим компонентом посткомуністичного хаосу в обох країнах стала «вестернізація» побуту, змішування різних способів життя – звичного соціалістичного та запозиченого західного. Старі звички викорінювалися повільно, й водночас стрімко вливалися у життя ознаки капіталістичної споживацької культури. Контраст між ними створював враження несправжності, ілюзорності. М. Вишневський згадує, що 90-ті роки в Польщі були майже проявом віртуальної реальності. Бомбардовані образами кращої реальності (інший одяг, кока-кола), поляки переставали відчувати себе поляками. Досить влучним є порівняння М. Вишневським із кіборгами тих, хто жив у 1989 році: їм можна було б видалити чип

«пе-ен-ер»³⁵ і вмонтувати інший, з програмою «неолібералізм», після чого, як у фільмі про Робокопа, людське начало часто конфліктує із доданим [191]. П. Гожлинський, говорячи про власне відчуття того часу, зауважує, що в нього почалися клопоти з реальністю, змішувалися різні альтернативні реальності [191].

Буття між різними культурами (національна – колоніальна, офіційна – маргінальна), економічно-політичними формаціями (соціалізм – капіталізм), релігійними системами (християнство – атеїзм) спонукало письменників, які писали про цей час, пильніше придивлятися до індивідуальних поглядів, систем цінностей, розмаїття мовленнєвих стилів, що сформувалися під впливом нових (маргіналізація населення, бандитизм) / інших (гетеротопні місця андеграунду, психлікарні тощо) / нешаблонних ситуацій, зміненого речового оточення (предмети західної культури, побут представників соціально розшарованого суспільства) і надавалися до адекватного відтворення у зв'язку із зняттям норм політичної та видавничої цензури. Увагу письменників до соціальних аспектів життя можна виводити від «старої» традиції вкорінення в соціум, однак простежуються нові віяння³⁶. Замість визначення засад суспільних негативів і характерологізації, універсалізації зображуваного спостерігаємо тенденцію до фіксації екзистенції сучасника з апелюванням до контексту, із включенням до рецептивного поля твору життєвого досвіду читача. Важливою є також позиція автора, яку можна співвіднести з ідеєю А. Дністрового про приватну книгу, позбавлену установки на суспільний запит [67, с. 6], та передати його ж фразою: «Я дуже люблю письмо, яке ні на що суспільно не претендує» [143]. Стратегії письменників при цьому значно різняться між собою – від об'єктивовано-експресивної картинки (О. Ульяненко «Сталінка» (1997) [152], Д. Масловська

³⁵ Польська народна республіка.

³⁶ Зокрема С. Жадан про покоління дев'яťдесятників, до якого належав і яке вважав перехідним поколінням, зауважив, що від старої літератури воно перейняло залежність від суспільного життя, вкоріненість у соціум, тоді як покоління нульових років – уже вільна генерація, бо не мають залежності від зовнішніх обставин [144].

«Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» (2002) [208]) до наративно нейтрального «втілення» наратора в емоційну реальність персонажа (О. Ульяненко «Пророк» (2013 – посмертне видання) [151]), А. Стасюк «Дев'ятка» (2012) [229]) та «класичних» я-нарації (Т. Конвіцький «Чтиво» (1992) [202], А. Дністровий «Пацики» (2005) [68]) або нарації від третьої особи (Д. Одія «Вулиця» (2001) [217], В. Кожелянко «Діти застою» (2012) [89]).

Письменники використовують принцип зображення «погляд зсередини», що дозволяє уникнути позиції автора як деміурга та підпорядкування нарації узагальнюваній ідеї. Художня реальність репрезентується через погляд персонажа, становить його індивідуальну реальність або колаж поглядів різних персонажів. Сприйняття сюжету як цілісного й логічного ускладнюється. Навіть якщо події подані в часовій послідовності, то потрібні зусилля читача, аби «зібрати їх до купи», надати їм інтерпретативної «зрозумілості». О. Ульяненко і Д. Масловська в романах «Сталінка» й «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» відповідно апелюють до мовлення як основного способу порозуміння між персонажем і читачем (автор як інстанція-посередник у художньому спілкуванні усунений), у мовленні персонажів відбито їхній «неприкрашений» і «невідфільтрований» авторським втручанням спосіб мислення. Епізоди романів О. Ульяненка «Пророк» і А. Стасюка «Дев'ятка» часто позбавлені логічних зв'язків, їх можна порівняти з кадрами кінохроніки – фіксаціями окремих моментів оповідуваної історії, що засвідчують емоційні стани персонажів. Романи Т. Конвіцького й А. Дністрового передбачають орієнтування читача в певному контексті. «Чтиво» відсилає не лише до історико-культурного контексту межі 1980–90-х років минулого сторіччя, а й до стереотипів польської літератури, зокрема шаблонів формульної літератури. Такий прийом дозволяє автору проводити тонку іронічну гру з читачем окремими натяками й водночас репрезентувати йому цілу панораму тогочасного суспільства в різноманітних, часто непередбачуваних зв'язках. А. Дністровий також занурює свого читача в стихію історичного

часу, зокрема кримінальної реальності підлітків межі сторіч, але без апеляції до віртуально-літературного існування. У романі відсутня гра з читачем на рівні введення в смислову структуру твору нарративних прийомів. А. Дністровий пропонує читачу доторкнутися до реальності, що минула, але присутня в пам'яті. Роман насичений численними подробицями, що слугують алюзіями на певні стереотипні ситуації 1990-х років і місця дії, зумовлені соціалістичною постреальністю (уніфіковані однотипні будівлі, архітектура, невибагливі однакові назви тощо). Їхнє використання дозволяє автору уникати детальних описів, створювати в читача ілюзію екзистенційної широти та співприсутності. Наратор «Вулиці» (роман Д. Одії) також належить життєвому простору своїх численних персонажів, з історій яких складається роман. Автор уникає персоніфікації наратора, однак використовує звороти, що викликають враження живої розмови, чим затирається межа між читачем і художньою реальністю. Художній світ у такий спосіб стає репрезентацією суб'єктивного погляду наратора, який є його (світу) частиною. Якщо твір Д. Одії становить сукупність розповідей про мешканців вулиці, то роман В. Кожелянка є плетивом долі персонажів. Наратор захований за персонажами, надає слово кожному по черзі. Його призначення не виявити максимум інформації про них, а створити мозаїку колективної свідомості «втраченого», «неприкаяного», дезорієнтованого покоління – народжених в умовах радянської системи і нездатних уписатися в нові соціально-економічні умови. Як наслідок, згадані твори змінюють класичну схему формування й репрезентації в літературному тексті художньої інформації. Замість логічно вивіреної авторської інтенції, що простежується на всіх рівнях тексту, письменники пропонують потік інформації, що апелює до екзистенційного та естетичного досвіду читача як суттєвої частини інтерпретативної стратегії. Послугуючись термінами Р. Дебре, знання-як-потік витісняють знання-як-склад [60, с. 296].

2.2.2. Цивілізаційний фронтір як предмет осмислення в романах А. Стасюка «Дев'ятка» та А. Дністрового «Пацики»

Ситуація фронтиру стала предметом зображення в художніх текстах, зокрема в романах А. Стасюка «Дев'ятка» [229] та А. Дністрового «Пацики» [68]. Час подій в обох творах – кінець 1990-х років, але він відповідає різним стадіям / аспектам переходу від радянського дискурсу до пострадянського.

Оскільки в Україні процеси позбавлення від імперського впливу відбувалися значно повільніше, то в романі «Пацики» представлено початковий етап криміналізації суспільства, коли маргінальні елементи заповнюють його і впливають на мислення раніше «мейнстрімних» категорій населення. У поле дії роману потрапляють учні профтехучилища, їхні друзі, батьки та численне коло людей, що виявляються дотичними їхньому життєвому простору. Персонаж-наратор Толя, що фіксує у своїй свідомості події, активним учасником яких він є, належить до пациків – хлопців, які наслідують кримінальні моделі поведінки й верховодять у своєму навчальному закладі. Ієрархія «вчитель – учень» дотримується ними частково. Формально пацики визнають свою залежність від системи навчання, бо повинні отримати середню освіту, однак реально ці стосунки деформовано з обох боків. Пацики відчувають внутрішнє право ігнорувати встановлені порядки. Вони не завжди ходять на заняття, часто бувають у нетверезому стані чи стані наркотичного сп'яніння, значну частину навчального часу присвячують тусуванню в сусідньому дворі («граємо в карти, тріпаємо язиками, куримо, п'ємо пиво або просто сидимо на лавці» [68, с. 12]), палять за приміщеннями майстерні, дозволяють собі «пожартувати» з учителів, з якими не знаходять спільної мови (занесли «запорожця» заступника директора на сходи адміністративного корпусу), користуються різними засобами досягнення впливу на інших (пригощають алкоголем тощо), завдяки чому отримують привілеї, а саме відповіді на екзамен, які треба лише переписати

і здати роботу, або ключ до підвалу чи тиру, де під час занять вживають наркотичні засоби, займаються сексом тощо. Поведінка вчителів так само далека від ідеалу. Деякі з них не залишають шансу учням стати нормальними членами суспільства, називаючи їх покидьками, розумово відсталими, злочинцями, людьми без майбутнього. Серед пациків трапляються хлопці, різні за соціальним походженням, наприклад, ті, хто має родичів у кримінальному світі (Риня), перспективні спортсмени (Бодьо Машталер), діти представників технічної інтелігенції (Толя). В училищі є учні, які навчаються на відмінно, але пациками вони стати не можуть, бо належать до категорії «він же плуг, ним пахають» [68, с. 10]. Поведінка пациків інша. Вони за правом сильного користуються «суспільними благами», зокрема забирають чужі порції в їдальні, відбирають гроші, змушують інших ходити замість них у магазин тощо. Спосіб вирішення спірних питань між собою – бійки. Багато в чому їхня поведінка визначається підлітковим віком, у тому числі завойовування авторитету за рахунок інших, схильність до агресії, підвищений сексуальний потяг. Водночас важливим аспектом зображення стає акцентування криміналізованості їхнього світу. Показовим є момент, коли Ляня, дівчина Толі, розповідає йому про своє захоплення графіті. Іронічно налаштований Толя утвердився в значущості цієї діяльності лише тоді, коли дізнався, що це кримінал.

Різні соціальні прошарки, що в радянському суспільстві становили окремі світи, тепер співіснують і межа між ними не є непроникною. Зокрема вітчим Толі двічі був у тюрмі; матір хлопця намагається виховувати сина в традиційній моралі, проте сама переймає від своїх чоловіків деякі вислови та погоджується з їхніми діями; вітчим любить її, намагається бути ввічливим, чому заважає його алкоголізм. Дівчина Таня, з якою пацики регулярно займалися сексом у підвалі, одружилася і змінила спосіб життя. Толя виявляє інтелектуальні здібності, здатність осмислювати ситуацію. Тобто межа між різними прошарками стала прозорою й проникною в обидва боки. Перебування в тій чи іншій соціальній

групі залежить від індивідуального вибору, чітка раніше опозиція «або–або» знівельована.

А. Стасюк у романі «Дев'ятка» теж репрезентує досить широку соціальну панораму. Від запропонованої А. Дністровим вона відрізняється тим, що кожен прошарок, хоч і зазнав змін, проте життєве поле кожного з їх представників слабо взаємодіє з іншим. Ситуативні доторки один до одного формують нові соціальні зв'язки, що не передбачають якоїсь близькості. Персонаж-наратор Павел перебуває в постійному русі, вирішуючи одразу дві проблеми: позичити гроші, які має повернути протягом трьох днів, та уникнути тих, хто повинен їх забрати. Такий прийом дозволяє автору зводити Павла з різними людьми, але насправді їхнє коло, хоч і соціально репрезентативне, є досить обмеженим. До нього входять Зося – продавчиня в магазині Павла, Яцек – колишній приятель, із яким Павел не мав і раніше близьких стосунків та не бачився вже близько десяти років, сусідка Яцека Беата, колишній знайомий Павла Болек, що став важливою ланкою в кримінальній структурі, його коханка Сил (Люція), партнерка по наркобізнесу росіянка Іріна, товариш Болека з дитинства Пакер, сусідка Павла – міщанка похилого віку, ксьондз, вокзальний безхатченко, представник рекету блондин у фіолетовому одязі, декілька злодіїв нижчого рівня, бармен, що постраждав від мафії, героїниці й узагальнені образи зі снів і марень Павла та спогадів Болека й Пакера. Кримінальні елементи становлять досить розгалужену структуру – з авторитетами, середньою і нижньою ланками виконавців. Якщо персонажі А. Дністрового лише знайомилися з «принадами» вільного суспільства, то персонажі А. Стасюка вповні ними користуються, і не лише для власного вжитку, а й роблять на них бізнес, зокрема наркаторговельний. «Серйозні справи», що засвідчують дорослішання і здатність забезпечувати власні потреби, для пациків і їхніх старших товаришів означають звичайне розбійне пограбування або крадіжку. Кримінальною діяльністю випадковим людям у бізнесі мафіозі А. Стасюка не дозволяють займатися. Однак мафія виконує функції банків, даючи кредити для легальної комерційної

діяльності, чим і скористався Павел. Кожен із персонажів-нараторів твору (Павел, Болек, Сил, Пакер, Зося) репрезентує свій життєвий простір, що вибудовується як ланцюг емоційних реакцій на випадкові ситуації. Для них існують дві реальності – тоді й тепер: життя за часів пізнього соціалізму і після соціальної катастрофи.

Персонажі обох романів перебувають у просторі міжчасся. Історичний час зупинився разом із зруйнованою системою і крахом життєвих принципів, вироблених у попередній стабільний період. Персонажі опинилися серед уламків колишнього життя й колишніх норм. Існує лише внутрішній відлік часу для кожного з них. Події в романі «Пацики» розгортаються лінійно, протягом року, однак події не становлять певного розвитку, еволюції пациків як явища. Не випадково Толя як персонаж, що висловлює власний погляд на романні події, зазначає, що піком часу пациків була середина 1980-х років, коли в місцевих війнах з кожного боку брали участь по 200 чоловік. У війнах їхнього часу³⁷ – по 40. Сюжетне коло замикається, окреслено основні етапи буття пациком – ейфорія від відчуття власної сили й сили групи та вимога подальшої ідентифікації (або продовження кримінальної діяльності через організацію банд, або одруження, або втеча від цієї реальності за межі країни). Однак вибір окремого персонажа не впливає на наявність пациків як явища міжчасся, коли всі закони і правила є відносними. Кримінальний світ обмежений діями міліції. Сама міліція використовує прийоми кримінального світу. Влада втратила силу, про що свідчать активність пациків і діяльність банд. Водночас ще діють органи КДБ (воєнрук старий майор Григорій Лаврентійович застерігає пациків від фривольних пісеньок з «бандерівським» духом: «– Ви ще мало що помієте, — відповідає старий. — Так що не нада, про прапор... в другому месте, в другому месте. Стучат кругом! Ви просто не знаєте» [68, с. 90]). Їх остерігаються носії ідеології, альтернативної владній (для порівняння – пацики не мають власної ідеології, лише спосіб життя): «Гебельс

³⁷ «Зараз не ті пішли війни: мляві, нудні, про них забуваєш наступного ж дня» [68, с. 113].

(один із колись найактивніших паціків – І.К.) стоїть серед сорока- і п'ятдесятилітніх вусатих дядьків у мазепинках з металевими блискучими тризубами, на декому з них вишиті сорочки» [68, с. 21], їхня діяльність «цивілізована», не виходить за межі дозволеної поведінки: поширення друкованої інформації, зібрання під прапорами.

Міжчасся в романі «Дев'ятка» презентує певний історичний момент життя Польщі, поданий у суб'єктивному ракурсі. Події сюжетно обмежені трьома днями поневірянь колами внутрішнього «пекла» Павла. Роман фрагментований, що зумовлено його концепцією репрезентувати не події, а відчуття персонажів, що беруть у них участь. Роман ніби залишається без початку й фіналу. Першою сценою є відтворення стану Павла, який знаходиться у власному помешканні, після «спілкування» з рекетирами. Про події не сказано нічого, лише наголошено на стані фрустрації персонажа, який майже не усвідомлено блукає по квартирі, і лише деталі дають змогу спостережливому читачу висловити припущення про те, що сталося: «pchnął do szafy kupę szmat i zrobił sobie miejsce na spacer: dziesięć kroków w jedną i w drugą, od drzwi kuchni po balkonowe okno»³⁸ [229, с. 9]. Про це читачу стає відомо лише всередині роману із розповіді сусідки. Кінець роману не завершує фабули. Усіх персонажів єднає дощ: Павел і Яцек, тікаючи від рекетирів, мокнуть на даху; Зося з котом на мокрій дорозі збиває машина Болека, який у гарному настрої й нетверезому стані повертався з побачення з Іріною; ксьондз підбирає ледь живого kota.

Ситуація міжчасся наголошується відчуттями персонажів у своєму соціальному просторі. Вони зациклені на власному існуванні, їхнє буття не визначається усвідомленням лінійності часу. Лінійність історичного часу, згідно з відчуттями Павла, подолана в момент падіння берлінської стіни: «Berlin przepadł. Przepadła cała

³⁸ Запахнув до шафи-купе ганчір'я і звільнив собі місце для проходу: десять кроків в один і в інший, від дверей кухні до балконного вікна [тут і далі переклад наш, якщо не зазначено інакше – І.К.].

przeszłość i jej miejsce zajęła bezsensowna terażniejszość»³⁹ [229, с. 344–345]. Зв'язок між минулим і майбутнім розірваний, як і їхня свідомість. Ніхто не зазирає в майбутнє. Думки про майбутнє виникали в персонажів лише тоді, коли сталася суспільна катастрофа. Про це свідчить прагнення Павла змінити власне життя на краще й зайнятися бізнесом. На момент оповіді думки персонажа зосереджені на власному існуванні тут-і-тепер. Відомості про минуле з'являються переважно в його сновидіннях. Зося бентежить лише її самотність, про що вона спілкується зі своїм котом. Самотність зумовлює ірреальність відчуття Зосяю власного існування. Щоб воно отримало контури реальності, вона повинна сформулювати його як наратив: «Kot dawno już zasnął, a ona dalej odbywała swoją podróż i dopiero teraz, gdy mogła ją opowiedzieć, wydawała się jej realna»⁴⁰ [229, с. 248]. Болек задоволений власним життям, бо досяг рівня комфорту, розрекламованого в мас-медіа, про що свідчать дизайн і речове наповнення його квартири, а також постійні думки про їжу⁴¹. «Професійне» зростання він убачає в тому, щоб посісти місце шефа – Пана Макса, коли той відповідно набуде ще більшого «авторитету» в мафіозній структурі або відійде від справ. Єдиний, хто висловлюється про майбутнє, – блондин у фіолетовому, але його думки оприявнюють хиткість єдиної системи, що здавалася б більш-менш усталеною в цьому змінному світі, – мафії. Адже він не погоджується з концепцією Пана Макса, що передбачає дотримання тюремних правил у веденні бізнесу, і хоче їх змінити, зважаючи на появу нових можливих напрямків збагачення.

Життєві цілі персонажів обох романів чітко не визначені, не сформульовані, залежать від ситуацій. Дії персонажів не

³⁹ Берлін зник. З ним зникло ціле минуле, і його місце посіло позбавлене смислу сьогоднішня.

⁴⁰ Кіт давно вже заснув, а вона все ще відбувала свою подорож, і тільки тепер, коли могла її розказати, та видавалась їй реальною.

⁴¹ До речі, коханка Болека Сил – красива молода дівчина невисокого інтелекту – називає його ласкаво Балеронком. Балерон – різновид шинки з великого шматка м'яса.

претендують на повторення чи відтворення, як в усталених суспільствах, що функціонують на традиціях і нормативному врегулюванні стосунків. Вони фрагментарні, ситуативні, несистемні, належать виключно теперішньому моменту життя персонажів. Як і в «Дев'ятці», усі персонажі «Пациків» переймаються питанням, як прожити. Зв'язки «причина – наслідок» Толя бачить лише тоді, коли хтось йому вкаже на них, і в таких випадках він відповідає, що таке питання йому не спадало на думку або що не замислювався над цим. Брати Машталіри в пошуках гідного існування обирають службу в іноземному легіоні (що так само не гарантує забезпеченого майбутнього, бо доведеться «воювати в Африці чи ще в якійсь забутій Богом жопі» [68, с. 215]). Риня в бажанні здобути гроші погоджується на непевний «союз» із Королем і, змушений тікати від арешту, виїжджає до Естонії. Коновал, який став безнадійним наркоманом, дякує Богу за кожен прожитий день і не хоче нічого змінювати у своєму житті. Толя залишається на роздоріжжі, на самоті, без друзів, без цілей і орієнтирів. Отже, відсутність у персонажів мети, існування в позаісторичному теперішньому часі призводить до того, що сюжети аналізованих текстів не мають принципового завершення. Кінцеві лише окремі події. Сама ситуація не має ні початку, ні кінця, поки триває міжчасся, тому в неї можна заходити й виходити, але не починати й завершувати історію. Вона триває, а не розвивається.

Відображена в романах фронтрна ситуація співіснування різних аксіологічних систем, що традиційно належали, так би мовити, «денному» й «нічному» світам – офіційному й маргінальному (кримінал, наркотики, проституція), дозволяє розглянути її в категоріях «не-місця» М. Оже [173] і гетеротопії

М. Фуко [155]. Гетеротопність фронтрного суспільного простору романів визначається відсутністю поведінкових стереотипів, усталених законів і норм, доданням меж традиційної поведінки. Усе суспільство перетворене на гетеротопію – місця відчуження, серед яких М. Фуко називає тюрми, хоспіси тощо, котрі вимагають адаптації до змінних умов, що змушує долати культурні бар'єри, та які

завичай залишаються поза увагою. Криміналізація суспільства якраз і відповідає таким ознакам. Рисою не-місць є не певний тип простору, а тип стосунків, що складаються між людьми, які в них перебувають; це інституалізовані стосунки в просторі зустрічей чужих одне одному людей у місцях тимчасового перебування, що визначаються ситуативною метою (торгівля, транспорт, відпочинок) [173, с. 64].

А. Стасюк витворює складну систему репрезентації художнього світу, що може бути названий гетеротопією й водночас позначений ознаками не-місць. Почнемо з того, що персонажі «Дев'ятки» майже постійно перебувають у транзитних місцях або ж їхні помешкання перетворюються на «транзитний» простір. Такою є ситуація, зображена на початку роману, коли Павел не відчувається в безпеці у власному помешканні й усі його думки зосереджені переважно на тому, що він споглядає у вікні, – людях, які йдуть на роботу. Стан фрустрації зумовлює зміну його ставлення до власних речей, які він спостерігає відстороненим, ніби чужим поглядом. Налагоджений побут перетворився на безлад, увиразнюючи стан загроженості. Згодом Павел не повертається більше додому. Власне помешкання перетворюється на не-місце. Тимчасовими є й інші місця, куди він потрапляє, – горище, дах будинку, квартира Яцека, що викликає враження порожнечі, бо не має слідів життя, підземний перехід зі значним скупченням перехожих, серед яких Павел відчувається більш-менш убезпечено, магазин. Павел постійно перебуває в стосунках із різними людьми, що ні до чого нікого не зобов'язують і залишають їх чужими один одному, ці стосунки – формальні й поверхові. Персонаж відчуває транзитність власного життя, тому й знаходиться в русі навіть у снах. Ознака транзитності з його відчуття реальності переноситься на дійсність. Його існування набуває також ознак гетеротопності, оскільки Павел змушений ховатися від кримінальної («нічної») частини, котра стала майже легальною в Польщі кінця 1990-х років.

Транзитною й водночас гетеротопною є реальність персонажів «Пациків». Вони так само постійно знаходяться в русі – зустрічі в ресторанах і забігайлівках, сексуальні сцени в тирі й підвалі, розбійні напади на вулиці, розбірки в парках, походи в кінотеатри. Їхні помешкання також набувають ознак транзитності, бо пацики з'являються туди, щоб переночувати, їхні стосунки з батьками неконфліктні (за винятком несприйняття алкоголізму батьків-чоловіків), однак немає й порозуміння, тому найчастіше є формальними. Стосунки між самими пациками згодом теж виявляються формальними, хлопці дотичні один до одного спільними вподобаннями, свідченням чого є фінальна ситуація, коли Толя залишається фактично сам. Весь світ пациків – це гетеротопія, що стала всеохопною.

Отже, світ 1990-х років в обох країнах репрезентований у постмодерністських текстах як фронтір, як місце змішаних норм і поверхових стосунків. Межовою між тоталітарним Сходом і демократичним Заходом виступає соціокультурна ситуація цивілізаційної «порожнечі» в Польщі й Україні цього періоду. Перебудова 1980-х років засвідчила не просто стагнацію радянського режиму, а стадію його розпаду. Вона сильніше відчутна була в Польщі – країні, де «залізна завіса» комуністичного режиму ніколи не була щільною. Демократичні віяння Заходу проявлялися переважно через поширення предметів побуту, що сприймалися як знаки західної культури – одяг, жуйки, напої, бургери, музика й інші атрибути масового споживацького суспільства. Разом із зруйнованими соціалістичними економічною та владною системами, що виявили власну неспроможність, апокаліптичну ситуацію для пересічних мешканців країн визначали різке зубожіння, соціальне розшарування (замість декларованої уніфікації соціалістичного суспільства), криміналізація. Соціалістична мораль радянської людини, ідеологічно насаджувана громадянам і декларована як атеїстична, змінилася справді атеїзмом, тобто відмовою від дотримання загальнолюдських норм поведінки. Як наслідок, на поверхні опинилися маргінальні прояви культури, такі як алкоголізм, наркоманія, силу

набували промафіозні й мафіозні структури. Стан цивілізаційної «порожнечі» передбачає відсутність домінантної суспільної норми та хаотичне співіснування різних норм. Суспільства України й Польщі репрезентують повний набір різних аксіологічних систем, які змінюються згідно з ситуаціями, до яких потрапляють люди. Усі ці аспекти, відображені в художніх текстах, сприяли акцентуації в них змішаного існування різних аксіологічних систем, що вплинула на формування «інакшої» свідомості персонажа, який перебуває в стані соціальної дезорієнтації, на розміщення його в гетеротопному художньому міжпросторі.

2.3. Постмодерна карнавальна іронія й сміх

2.3.1. Іронія в передпостмодерних спробах руйнування гранднаративів у романах П. Загребельного «Євпраксія» та Я. Бохенського «Божественний Юлій»

Романи П. Загребельного «Євпраксія» (1974) та Я. Бохенського «Божественний Юлій» (1961) не належать до творів із виразною постмодерністською специфікою насамперед тому, що написані за умов домінування колоніальної соцреалістичної догматики в першому випадку на теренах України, у другому – Польщі. Однак П. Загребельний і Я. Бохенський належали до письменників, які тонко відчували світові тенденції й не могли не відобразити їх у власних текстах. Невипадково цих авторів у їхніх національних літературах називали ерудитами та сучасними класиками.

Романи «Євпраксія» [75] та «Божественний Юлій» [29] ніби підтверджують думку історіографів ХХ сторіччя, зокрема Мішеля Фуко та Гейдена Вайта, що «історія завжди приходиться до нас не такою, «якою вона була», а у формі текстів та інших документальних об'єктів, які дають нам опосередковану версію історичної реальності» [118, с. 174]. Романи ґрунтуються на документальних свідченнях: у першому випадку це літописи, а в другому – спогади Цезаря, записи Плутарха. П. Загребельний у своєму романі

розкриває тезу Гадамера про те, що «історики дивляться на свої історично детерміновані об'єкти дослідження з перспективи, яка сама є історично детермінованою. Вони бачать те, що дозволяють їм бачити «упередження» їхнього часу» [118, с. 174]. Відповідно обидва письменники пропонують своїм читачам подивитися на деякі історичні події не з погляду офіційної історіософії, а зовсім іншими очима, використовуючи прийом іронічної відстороненості, що повністю реалізується в пізніших постмодерністських текстах українських і польських авторів.

Головна постмодерністська риса обох романів – відсутність настанови на створення «великого наративу». З одного боку, у центрі уваги письменників опиняються історичні постаті, але з іншого – вони становлять окремі локальні наративи. Показовою є постать Євпраксії, навколо якої обертається сюжет однойменного роману П. Загребельного. Детально вимальовується мовленнєвий та емоційний портрет героїні, проте зовнішність подається скупо й однотипно: великі сірі очі, світле довге волосся, сама худенька і тоненька, а водночас ставна й висока. У такому узагальнено-емблематичному описі підкреслюється приналежність до слов'янського національного типу, її вразливість і царська гідність. Ці риси мозаїчно розкриваються в окремих епізодах протягом розвитку сюжету.

Нарація в «Євпраксії» вибудовується з двох основних перспектив – переживання і відчуження себе героїнею в історичному й конкретному тут-і-тепер просторі та подається історико-аналітичний коментар наратора. Обидві перспективи реалізовані в мовленні наратора, який виступає в ролі не автора, який керує долями й діями героїв, а скриптора, оскільки вся інформація, якою він володіє і якою ділиться з читачем, – це свідчення літописних джерел, посилення на які постійно підкреслюються назвами структурних частин книги. Персона наратора є досить загадковою, адже він не виконує традиційних функцій класичного оповідача й безпосередньо оприявнює себе в завершальному реченні роману: «Цим сумнівом хай дозволено мені буде закінчити розповідь» [75, с. 350].

Остання стилізована під манеру письма літописця. У тексті романа наратор у невласне прямому мовленні відтворює самовідчуття й саморефлексію Євпраксії, співчутливо-відсторонено і водночас драматично, передаючи емоційну напругу інших героїв, змальовує події, які Євпраксія за фабулою не могла спостерігати, проте які є важливими для розкриття психології інших концептуальних персонажів. Таким є опис знищення слов'янського селища лютичів маркграфом Генріхом Штаденським і його кнехтами: «Рвали молодого від невісти, крутили реміняччям, валили на землю весільних гостей, в'язали, хто вчиняв опір, того рубали. Швидко, вправно, хижо» [75, с. 59]. У такий спосіб передається емоційний темпоритм розвитку епізоду, а також відтворюється поліголосся думок і вигуків учасників ситуації, завдяки чому вимальовується емоційно насичений метонімічний образ на основі непрямо відтворених окремих реплік без персоніфікації предметно конкретизованих персонажів: «Затоптують жінку кіньми, валять двері, підкладають вогонь під покрівлі, женуть худобу. Ага, хтось утікає! Бий! Навздогін! Списом! Дитина? Бий! Ще хтось утікає? Доганяй! Заганяй назад. Перепиняй усіх! Ще жінка? Вали на землю! З немовлям? За ноги й головою об стіну! Чоловік? По черепу!» [75, с. 58].

Образ наратора ще менше за героїв персоніфікований у тексті, проте мовленнєво оприявлений уже з першого рядка: «Несподівано відкрився їй жах коліс» [75, с. 7]. У такий близькості й відсутності зачину, традиційного для розлогого епічного твору, відчутна певна фамільярність. Просторово-часові параметри і ситуація дії розгортаються не самодостатньо, а поступово, дозовано, у міру необхідності для обґрунтування перебігу дій. Чуттєвість героїні та основні мотиви твору, на яких буде наголошено далі, активізовані одразу, зокрема це мотиви руху, відірваності від рідної землі, неприкаяності, моральної чистоти й ницості, як і оцінний погляд на дійсність крізь призму дитинства та міфічного світосприйняття, а також поєднання художньої вигадки та історичної вірогідності: «Невпинне, безжальне, вперте обертання. Мовчазна безнадійність руху. Їхала, їхала, їхала... Куди, навіщо? Мов вигнаний дух,

загублений у просторі, приречений блукати, тулятися, поневіритися, неспроможний зупинитись, пустити коріння. Людина створена сидіти на землі чи отак їхати безвісти? Досі здавалося Євпраксії, що все її дотеперішнє дванадцятилітнє життя – то добрі колеса, переїзди з Чернігова до Переяслава та до Києва, а там з одного князівського двору до другого, але то була їзда з надією, з поверненнями, там колеса крутилися від нижчого до вищого, від гріха до чистоти, до праведності й святості, від поразок до злетів, там завжди над нею було лагідне небо її дитинства, були земля і зело, були мамка Журина й ласкаві чеберяйчики...» [75, с. 7].

Мовленнєво наратор виявляє себе через опосередковане звертання до читача («Тому й не дивуймося, що ніхто з літописців...» [75, с. 13]) та безпосереднє оприявлення власної інтонації («Де там! Ясень був задалекий від таких глибокодумностей» [75, с. 14]) чи життєвої позиції («Необхідність завжди жене людей не знати й куди» [75, с. 310]). Іноді його функція – в уведенні елементів інтертекстуальності (цитат із літописів та інших текстових джерел), що надає фактологічній достовірності сказаному ним та переводить оповідь із розряду звичайного переказу пересічної історії в ранг повідомлення, підкріпленого історичним фактажем, тобто художність поєднується з науковістю історичної розвідки: «Про Всеволода записано так: «Князь замолоду був боголюбивий...» (<...>) // Про Ізяслава ще душевніше...» [75, с. 36].

Наратор уповні користується художньою умовністю та привілеями. Він інтенсифікує оповідь, забігаючи наперед: «Одною з жертв мала стати нещасна Євпраксія» [75, с. 310]. Також звертається до героїні з філософічним зверненням-узагальненням, яке читач може спроектувати на себе, однак у розлозі слові відбувається переключення фокусу нарації: «Тому наберися терпіння й спокою, піднімися над випробуваннями, намагайся побачити в тій самій миті і згубу, і щастя, бодай краєм душі доторкнися до вічності – це дасть тобі змогу вирватися з рухомого сплетіння випадковостей часового ладу, бо час безкінечний, але не вічний, адже він має минуле, теперішнє і майбутнє, вічність же охоплює

всю повноту необмеженого життя і володіє нею, їй не бракує нічого в майбутньому, вона не витікає в минуле, власна її природа – завжди бути сучасним і вмщати в собі істинну безкінечність плину часу. <...> // Євпраксія не могла спокійно стежити за безжальним рухом колеса життя...» [75, с. 311].

Філософічні вставки-зауваги наратора надають твору епістемологічної поліфонічності, адже в тексті поєднуються різні види дискурсу (літопис, художній текст, псевдонауковий коментар, есеїстичні роздуми), що належать різним історичним епохам (середньовіччя, друга половина ХХ сторіччя), проте співіснують на рівних у тексті та у свідомості наратора й реципієнта.

Схожу ситуацію спостерігаємо і в «Божественному Юлії» Я. Бохенського, де нарація належить голосу Антиквара і лише в останньому реченні слово бере сам автор: «На цьому записки Антиквара завершуються» [29, с. 159]. Наратор також виступає скриптором, але самостійно означає власний ступінь текстової присутності та власну функціональну обмеженість, наголошуючи, що він – Антиквар, автор «цього підручника для аматорів божественності» [29, с. 12], який, замість читача, здійснить усю марудну роботу зі збирання інформації («...Це він зануриться в старі латинські, а знадобиться – то й у грецькі тексти» [29, с. 12]). Висловлює концепцію свого твору: «...На увагу передовсім заслуговують конкретні факти й логічна взаємозалежність між ними, а не послідовність цих фактів» [29, с. 12]. Підкреслено шире звертання Антиквара до читача й запобігання перед ним («Замовники із їхніми вимогами – ось хто для Антиквара понад усе...» [29, с. 12]) при визначенні концептуальних засад змушують звернути особливу увагу на них, запам'ятати. Апеляція до науковості в підході до висвітлення історичних фактів («З прочитаного знаємо, що міст на Родані зірвали відразу, коли проконсул Цезар прибув до Женеви» [29, с. 13]) суперечить розмовній стилізації та відтворенню не самих історичних подій, а способу мислення полководця («Такої нагоди він вичікував роками, тепер це врешті само йде до рук, правда, все мало виглядати дещо інакше, це мав бути Єгипет,

а не Галлія, але що ж вдієш, краще синиця в долоні...» [29, с. 13]) та застосуванню такої словесної форми логічних переходів, що викликає іронічну посмішку в читача, оскільки стає зрозумілою авторська пародія на всевідаючий образ автора («Цікаво, що там у мізках того Дивіка. Він буде першим противником Юлія Цезаря» [29, с. 13]).

Грайливо-іронічна манера письма зберігається в усьому тексті. Однак одноманітності не виникає через стилізацію мовлення Цезаря, з його чіткістю мислення, логічністю й конкретністю висловлювання («Таку державу можна подолати одним доторком пальця. А тут – варвари, але зате усе чітко, дисципліна й порядок: палає місто за містом, філософів катма, поспільство примітивне, отож, готове на самопожертву. Таких подолати важче» [29, с. 13]). Водночас Антиквар не приховує власного голосу. Він безпосередньо звертається до читача, коментує зображуване, характеризує героїв («Варвар [Дивіко – І.К.], дух радше суворий, однак які амбіції! Нехай там що, а провести навпрошки через Галлію ціле плем'я – таки не жарт, навіть якщо люд поняття не має про комфорт» [29, с. 13]), знову ж таки входячи у їхню свідомість, а оцінке зіставлення з Цезарем вносить нотку сумної іронії та передає дещо зверхнє ставлення до нього не стільки Антиквара, скільки Цезаря, за нотатками якого й написаний твір: «Однак на що сподівається цей Дивіко? Ким він хоче бути? Посланцем провидіння? Кимось, хто вказав шляхи з гір на хлібодайні долини? Героєм народної пісні? Спасителем? Творцем великої реформи? // Але нічим таким бідолашний Дивіко не стане. Такі ролі – не для нього. Якщо вже й говорити про щось подібне, то ролі ці зарезервовані для Юлія Цезаря, причому – на значно вищому рівні. А варвар, нічого не відаючи, прислужиться справі: влаштує трохи галасу й відкриє Цезареві можливість врешті п о ч а т и» [29, с. 14]. Використання розрядки уможливорює відтворення інтонації Цезаря, уявно-ілюзорної інсценізації зображуваного.

До того ж нарація в «Божественному Юлії» є не сталою, а змінною. Її фокус змінюється. Антиквар не постійно зосереджений

виключно на Цезарі. Із метою всебічного об'єктивованого змалювання вводяться інші ракурси. Події зображуються з позиції його опонентів – поета Катулла, оратора Цицерона, сенатора Катона, проводяться паралелі до «літературних» персонажів, тобто осіб, свідчення про яких містяться в писемних джерелах. Зокрема таким є Аттікус у паралелі до Цицерона та опосередковано – до Катона. Про Аттікуса говорили: «...який шляхетний, мудрий, незалежний!» [29, с. 109]. Водночас іронія прямо не розкривається, а читач має її відчуті через зіставлення з позиціями інших персонажів та розуміння ними моральності поведінки.

Іронія – один з основних засобів зображення в романі Яцека Бохенського. Вона притаманна не лише характеристиці Цезаря та нарації, а й виокресленню образу Антиквара. Певною мірою мовленнєвий статус останнього втрачає наукову об'єктивність, що дозволяє Я. Бохенському з іронією змалювати його самого: занурюючись у свідомість Цезаря, він уподібнюється до полководця, що підкреслено доборою мовних засобів. Іронічно звучить називання себе Антикваром не в першій особі однини (розмовний стиль), не в другій множини (науковий стиль), а в третій однини згідно з тим, як Цезар писав про себе: «Автор учинить взагалі найкраще, позбувшись суб'єктивних рис. Нехай просто не існує як автор, нехай поступиться своєму героєві, яким, зрештою, він сам і є. І не повинно бути видно, що він п и ш е, повинно бути видно, що він д і є. Будь-яка суб'єктивність може здаватися спірною, спонукати до дискусії, тож треба творити щось безособове, до краю об'єктивне й тому – незаперечне. Й не буде вжитий займенник «я», не буде вжито першу особу. <...> Наратор не промовлятиме від себе. Його оповідь ототожнюється з реальністю, завдяки використанню відповідної мовної форми» [29, с. 107].

Антиквар сам зауважує цю особливість, визначаючи специфіку стилю свого мовлення порівняно зі стилем висловлювань Цезаря й Цицерона, до того ж звертає увагу на психологічні засади формування індивідуального стилю промов обох видатних ораторів: «Цезар мав спершу зрозуміти і щойно тоді писав. Про кожную річ

знав усе, йому необхідне, щоб висловити конкретне судження. Якщо не знав, то не починав речення. Цицерон – інакше. Починав свої знамениті періоди, довіряючи інтуїції. Тільки тоді являвся йому сенс, немов навпомац знайдений у хащах слів. Звідтіля ці довгі кружляння, спіральні злети й заплутані вправи з темою. Стиль Цезарів – то бистрі марші до визначеної мети дорогами прямими, тобто найкоротшими. Не можна вагаться, не можна блукати, стиль мусить засвідчити непомильність того, хто пише. І зайві є також літературні оздоби. Оздоби – прояв дріб'язкових, несерйозних слабкостей, чого потрібно уникати» [29, с. 107]. У цьому епізоді вияскравлено сучасну дискусію про роль стилю стосовно людини та позицію наратора: «Може, помилково висновувати характер людини зі стилю її письма, але годі не висновувати сутність людей з таких неординарних стилів» [29, с. 106].

Павло Загребельний так само не уникає питань специфіки творчості літописця, але не стільки психології, скільки соціології, тобто зумовленості її стилю не рисами характеру літописця, а суспільним замовленням. Неодноразово в тексті роману лунають скарги на неправдивість літописних свідчень, зумовлену вибірковістю підходу на догоду створення «великого наративу», тобто тієї форми історії, що вважається прийнятною в суспільстві: «Ганьби в літописи не заносили» [75, с. 12], «Літописцеві було не до душевних порухів малих княжен...» [75, с. 27], «Невже літописець був так засліплений, що не побачив нічого, а чи так дорого йому заплачено за приховування істини, бо комусь надто залежало на тім, аби ввести в оману нащадків? Щоправда, події мовби й стверджують слова літописця, але ж події теж викладено ним саме так, щоб вони слугували для затемнення істини» [75, с. 37]. П. Загребельний, відтворюючи світ історії через суб'єктивне бачення історичної особи, наголошує на необхідності принципової об'єктивності історика, що має бути не просто особистим переконанням, а всезагальним принципом. На підтвердження цієї думки він наводить розлогу цитату з тексту Вільгельма Тірського 1184 року : «<...> Тим більше грішно плямувати істину брехнею,

а брехливе передавати легковірним нащадкам. // Є одна і навіть жахливіша небезпека, якої слід уникати щосили тим, хто пише історію: вони зобов'язані не допускати, щоб сухість мови і бідність змісту принизили гідність діянь. Слово повинне відповідати ділові, про яке мовиться, і мова письменника не повинна відставати від возвишеності предмета» [75, с. 125]. Водночас наратор у романі П.Загребельного зауважує засадничу роль письма в житті людини й людства: «У писанні намагається чоловік бодай частково передати той огроми життя, який звалюється на нього і якому не завжди вміє зарадити. Тут і нестримність радості, і гнітючий сум, і намагання передати мудрість, і гостре зухвальство, і тупі дурущі, смішна похвальба. Писанням засвідчуєш про свою нерозривність зі світом і водночас борешся проти самотності» [75, с. 252–253].

Отже, осмислення автором засад власної творчості з позиції обраного типу наратора є спільним для аналізованих творів, так само як і увага до мовлення, ролі слова, особливостей формування значення тощо. Наприклад, у романі «Євпраксія» наявні такі характеристики героїв через слово і його владу над ними. Конрад, син імператора Генріха, чоловіка Євпраксії: «...Він перебував десь у інших світах, мертво-вигаданих, викликуваних хворобливою уявою, пригніченою, мабуть, змалку пустим екстазом молитов, виповнених гучністю слів, не закорінених ні в чому і через те особливо страшних, бо, повернуті на нетривке серце, вони з'їдали його, призводили до самознищення» [75, с. 226]. Вільтруд, служниця Євпраксії, донька загиблого кнехта: «Це дівча не зносило оголеності слів» [75, с. 227]. Мова – таємниця. Саме тому особливо мовою П. Загребельний наділяє міфічних чеберяйчиків, чим апелює до біблійної історії про вавилонську вежу, але через контрастне смислове наповнення: «Не допоможуть ні молитви, ні книги, допоможе хіба що мова. У мові вони кохаються. Кожен чеберяйчик має свою власну мову. Як розуміють один одного? Називають кожен своє. Той квітку, той струмок, той дерево. Тоді розповідають один одному, обмінюються словами-назвами. І все називається неоднаково, але всім зрозуміло» [75, с. 22].

Мова П. Загребельного в романі образно насичена, яскраво тропеїчна, мовлення сповнене філософічних розмірковувань і непрозорих натяків, підкресленої драматичності описів і романтичної поетики контрастів, спрямованості до ідеалів істини, прекрасного й добра. Натомість мова Я. Бохенського позбавлена яскравої інакомовності, легка, іронічна, автор уникає гострих кутів, особливої психологізації зображення, складні моменти описані дещо відсторонено, завдяки чому ефект драматизації не створюється. Водночас легкість, іронічність, зрозумілість не позбавляють твір поетики контрастів, пошуку ідеалу, який утверджується через опис-протиставлення. Антиквар уникає прямих оцінок, на відміну від літописця П. Загребельного, але Я. Бохенський уводить ідеалізованого героя – Катона Молодшого, через моральні принципи й відповідну поведінку якого розбиваються вщент прагнення Цезаря, засновані на хибних, аморальних засадах. Відповідно іронічний тип письма переноситься на іронічну розвінчувальну кульмінацію, коли весь світ Цезаря перевертається догори дригом, і він «наче шур, кусав п'яти – і то чий! – тині!» [29, с. 130] (мова про Катона, який, завдавши собі смерті, позбавив Цезаря можливості забруднити його славу і ствердив свою вищість, а в очах сучасників – святість).

Мотиви святості та влади в обох творах є провідними, проте реалізованими з протилежних позицій. Цезар прагне влади як способу досягнення максимальної могутності й святості, що виступає символом визнання його могутності сучасниками і нащадками. Для нього святість – політичний крок, а не прагнути ідеалу. Євпраксія від народження має владу, стала імператрицею без особливого бажання, але її чистота, як і Катона, наділяє її святістю, що підкреслюється численними стражданнями та терплячістю. Для Катона і Євпраксії чистота помислів – життєве кредо. Тільки при зображенні Катона Я. Бохенський традиційно іронічний («Катон не міняв одягу й не змінював поглядів» [29, с. 131]), а П. Загребельний змальовує Євпраксію як романтичну героїню, недосяжний ідеал чистоти, яка страждає через відсутність умов

самореалізації, проте бореться за свої права. На контрасті з нею розкритий весь бруд середньовічної політики й влади.

Спільною рисою аналізованих романів є тяжіння авторів до філософічності (метафізика часу, філософія влади тощо) та створення цілісного психологічного портрета головного героя. Так, якщо про філософію часу П. Загребельного свідчить одна з наведених вище цитат, то концепція часу Я. Бохенського більш відсторонена. З одного боку, він, як зауважує А. Лисецька, полемізує з тезою про циклічний хід історії, бо жоден диктатор не схожий на іншого [205], а з іншого – наголошує на проблемі неактуальності часових площин історії для пам'яті, їх зсув у свідомості реципієнта: «...Тривалий час вибудовує стіну, через яку неможливо пробитися. Часові пласти нашаровуються один на другий напрочуд одноманітно, не відрізниш події давні від значно ближчих. Все безнадійно сіре» [29, с. 11]. Звернення до актуалізації абстрактних матерій, що вимагає виявлення особистісного ставлення, зумовлює певну жанрову поліфонічність. Кожен із романів частково стилізований під документальний твір та містить есеїстичні вставки, цитати з документальних джерел, коментарі наратора, що порушують художньо-жанрову цілісність твору та створюють певний оповідний ритм.

Отже, елементами постмодерністської поетики в романах Я. Бохенського «Божеественний Юлій» та П. Загребельного «Свпраксія» можна вважати відхід від «великих історій» у бік локальних наративів, що пропонують інший погляд на традиційний матеріал, у нашому випадку на конкретний період античної / середньовічної історії. Я. Бохенський у цьому питанні пішов далі за П. Загребельного. Хоч в обох романах нараторами виступають скриптори, що працюють із документальними текстами, проте Я. Бохенський відкрито наголошує на «замовленості» свого твору, орієнтації на тих читачів, які шукають шляху до святості. Уже в цьому відчутна іронія, що виступає одним з основних оповідних прийомів у романі «Божеественний Юлій». П. Загребельний теж послуговується іронією, але вона в нього не набуває концептуального значення. Обидва твори руйнують «високу історію», проте

не відмовляються від ідеалів істини й моральності, як і від поетики контрастів, психологічного змалювання, невластивих постмодерністській поетиці. Також до постмодерністських елементів відносимо увагу авторів до відтворення емоційного світу героїв (а в «Свпраксії» до того ж яскраво виявлена тілесність), акцентовану (цитати) та приховану (ремінісценції) інтертекстуальність, жанрову «нечистоту», міждисциплінарну перспективу, варіативність ракурсів нарації, поліголосся, реалізоване через мовлення наратора; не фрагментарність, але мозаїчність композиції; використання стилізації, зацікавлення питаннями стилю та функціонування мови, підкреслення умовності зображення.

2.3.2. Карнавальна іронія та сміхова поетика (І. Карпович «Риб'ячі кістки», Т. Гаврилів «Фрутхен»)

Іронія багатьма науковцями (Ж. Бодріяр, І. Гассан, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ф. Джеймісон, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотар, Д. Фоккема, Л. Гатчеон та інші) визначається як один із ключових термінів постмодернізму. Для філософів-постмодерністів іронія стає фундаментальною універсалиєю як така, що структурує соціокультурний ландшафт і екстраполює свої властивості на інші форми культури, втрачаючи при цьому свій руйнівний потенціал і стаючи терапевтичною процедурою, глибинною цитатою [40, с. 8]. Світлана Гейко, узагальнюючи філософські теорії іронії, наголошує, що в постмодернізмі іронія не легітимізує жодної норми і не є інструментом девіації; у суспільстві «надлишку смислів» та «дефіциту авторитетів» (Ж. Бодріяр) вона стає способом уникнення будь-якої визначеності, заперечення абсолютизації будь-якої норми (раціональної чи ірраціональної) [40, с. 8].

На основі іронії базовані різні теорії. Зокрема Ярослав Поліщук, спираючись на дослідження Нортропа Фрая чотирьох модусів естетичного мислення (комедія, романс, трагедія, іронія), запропонував стадіальну схему розвитку української літератури XIX–XX сторіч, у якій виведено синтетичні дефініції, що

увиразнюються на різних історично-художніх рівнях. Естетичні модули канадського науковця трансформовано українським ученим у жанростильові визначники, що відповідають певному естетичному напрямку й виражаються в певній родовій домініанті. Відповідно для комедії такими названо преромантизм/романтизм і поезію, для романсу – реалізм і прозу (тематичну або заангажовану), для трагедії – модернізм і драму. Четвертим визначником виступає іронія. Вона характеризує постмодернізм як естетичний напрям, її родова домініанта – проза, що постулюється як художня й незаангажована [121, с. 17].

Наприкінці ХХ сторіччя польський учений Влодзимеж Болецький у праці «Лови на постмодерністів» виділяє такі позитивні, на його переконання, ознаки явища літературного постмодернізму, як: а) стильове розмаїття, еkleктизм, відмова від стильових домініант, б) інтерес до традиції, що проявився в уживанні цитат, повторів, пародії, колажу, пастишу, в) сприйняття орнаментальності й прикрас, г) чутливість до таких рис, як складність, поліперспективність і двозначність, ґ) програмне змішування культур: низької й високої, неприбуткової та комерційної, елітарної й популярної, д) культ інтертекстуальності, гра контекстами й коментар до них [26, с. 231]. Прикметно, що хоч слово «іронія» не звучить серед визначників постмодернізму, однак усі вони пов'язані з іронічним світоглядом постмодерної людини, вираженим у постмодерністському тексті, а саме: а) постмодерністська іронія унеможливорює смислово однозначність, ставить під сумнів наявні смисли в їхній претензії на авторитарність чи встановлення будь-якої ієрархічності, б) звертається не до реальності, а до знаків культури, в) як троп, є інакомовним виражальним засобом, г) апелюючи до певного знаку культури, виявляє в ньому інакший, відмінний смисл, ґ) амбівалентна, оскільки передбачає і «ігрове», і «серйозне» прочитання тексту, д) постмодерністська іронія є власне коментарем до певного знаку культури.

Постмодерністська іронія⁴² своїми витоками має декілька чинників. Ними можна вважати діалогічну концепцію прозового тексту М. Бахтіна, конвенційну природу самого літературного тексту та деконструктивістську теорію Р. Барта.

Іронія як риторична фігура, покладена в основу іронії як постмодерністського художнього прийому й постмодерного принципу мислення, відрізняється від інших тропів тим, що для виконання своєї ролі передбачає обов'язкове задіяння адресата як «читача декодуючого, який повинен зінтерпретувати й оцінити сприйнятий текст» (Л. Гатчеон) [193, с. 335] та на основі власної компетенції та інтенціональної інтерпретації «домислити те, що залишилося невисловленим, на додачу до сказаного» [193, с. 344]. Якщо метафора й метонімія безпосередньо вказують на потрібну рису явища, то для зрозуміння іронії читач повинен відчитати в тексті її маркери, текстові коди несумісності значень. Ростислав Семків наголошує на необхідності семіотичного тлумачення іронічного висловлювання як такого, що вказує водночас на два взаємозаперечні референти [136, с. 96]. Лінда Гатчеон зробила цікаве спостереження над інтелектуальною природою іронії, яка, поєднуючи два смисли, – сказане й несказане, не описує предмет, а є реакцією на нього: «називання чого-небудь іронічним <...> є, власне, означуванням особливості РЕАКЦІЇ НА НЬОГО, ніж описом ЙОГО САМОГО. Іронія – це щось в об'єкті, що його вдається чи не вдається «вловити»: іронія «відкривається» вам (чи, краще сказати, ви даєте їй «відкритися»), коли два смисли – сказаного і несказаного – поєднуються... <...> сила дії виявляється в реакції – в активній розумовій та душевній співучасті» (графічне увиразнення авторське) [39, с. 178–179].

⁴² Р. Семків зазначає, що «немає модерної чи постмодерної іронії – є лише функції, які іронія сповняє або не сповняє відповідно до програмних завдань того чи іншого напрямку» [135, с. 15]. Погоджуємося з цим твердженням, однак для зручності, коли йтиметься про специфіку іронії в постмодернізмі, використовуватимемо також термін «постмодерністська іронія».

Отже, іронія є інтелектуальною художньою процедурою, бо передбачає апелювання не так до знань про зображений предмет і досвіду його емоційного сприйняття, як здатність реципієнта до відчитування кодів, уміння вибудовувати значення й зіставляти їх. Метафора і метонімія спрямовані на пізнання явищ навколишньої дійсності та їхню оцінку, у тому числі оцінку Іншого і його етико-естетичних поглядів й самовираження, на те, щоб у реципієнта на основі процесів зіставлення / перенесення значень утворився новий смисл. Іронія, навпаки, текстова й самодостатня. Вона існує на рівні знаків, проявляється як гра з компонентами тексту і провокує читача на вироблення відмінних значень. Етос постмодерної іронії – у її прагматизації, створенні ефектів кодування й декодування: етос «уподібнюється <...> більше до пафосу, до відчуття, яке той, хто кодує, намагається передати в комунікації тому, хто розкодує. Етос є замисленою реакцією, суб'єктивною імпресією, яка однак витікає з певних об'єктивних даних, власне з тексту» [193, с. 338].

Отже, іронію можна вбачати в самій природі літературного тексту, що є комунікацією між автором і читачем. Відповідно смисл літературного твору з'являється як результат рецептивної спроможності читача в процесі сприйняття літературного тексту. Але така специфіка сприяє активності іронії, однак не її слід уважати базовою ознакою. Більше важить поліінтерпретативність літературного тексту, що визначається не як результат читацького відгуку, а як ознака, закладена рецептивною стратегією письменників, націленою на продукування множинності, багатства смислів.

Особлива роль у цьому належить постмодерністському принципу функціонування літературного тексту, який Джеймс Міллер назвав спротивом твору прочитанню [108]. Він виникає як враження від послідовності слів твору; це поняття наголошує присутність у тексті як мінімум двох несумісних або таких, що суперечать один одному, смислів. Ці смисли взаємопереплетені, однак не становлять цілісності. На думку вченого, саме «спротив твору прочитанню» визначає дискомфорт від принципової незавершеності, тому

зіставляє його з властивостями стрічки Мьобіуса, у якій водночас і одна, і дві поверхні [108, с. 101]. Спротив твору прочитанню дозволяє уникнути спокуси зупинитися на одному потрактуванні твору. Цьому принципу суголосний і погляд Умберто Еко на те, що назва повинна дезорієнтувати читача, спрямовувати його на різні прочитання [166, с. 598].

Постмодерністська іронія має свою специфіку в тому, що називається амбівалентністю постмодерністського твору в його рецептивній орієнтованості на різні рівні читацького сприйняття. Інтелектуальний читач, здатний відстежити в тексті маркери багатозначності смислу, відчитає їх і отримує задоволення від власної спостережливості й спроможності зрозуміти закладену автором гру смислів. Масовий читач, який «серйозно» сприйме текст, так само отримує задоволення, однак уже від того, що справдиться його горизонт сподіваного, і його сприйняття залишиться на рівні відчитування фабули та упізнавання художніх ефектів. Як іронічно наголошував У. Еко, відмінна риса й підступність постмодерністської іронії в тому, що в системі постмодернізму можна брати участь у грі, навіть не розуміючи її й сприймаючи абсолютно серйозно [166, с. 637].

О. Палій звертає увагу на те, що завдяки такому «подвійному кодуванню», з одного боку, використовується тематичний матеріал і техніка «популярної» літератури, що робить тексти привабливими для пересічного читача, з іншого боку, увиразнюється тенденція романістів наслідувати історичні стилі як один із способів гри з літературною традицією, коли завдяки іронічному трактуванню найбільш розповсюджених сюжетів і художніх прийомів постмодерністські твори апелюють до інтелектуального читача. Причому всі літературні коди, наголошує О. Палій, виступають у тексті рівноправними [115, с. 282].

Крім того, постмодерністська іронія допускає ситуативність іронічного ефекту, що може виникнути в процесі сприйняття твору. Л. Гатчеон називає його несвідомою іронією, «не замисленою тим, хто кодує, однак розшифрованою як така читачем» [193,

с. 343], що дозволяє дослідниці доводити необхідність обох – і семантичного, і прагматичного – аспектів кодування [193, с. 344].

Про іронію в постмодерністському тексті зазвичай говорять у комплексі з такими термінами, як пастиш і пародія⁴³. «Постмодерністська природа» цих понять полягає в їхній інтертекстуальності як таких, що апріорі націлені на інший текст. Зокрема Р. Барт уважає іронічний код експліцитним цитуванням «іншого» [15, с. 64]. Відмінність пастишу й пародії від іронії в тому, що остання становить принцип постмодерного мислення й водночас специфіку смислотворення в постмодерністському тексті, а саме орієнтована на витворення несумісних смислів, тоді як пастиш і пародія визначають принцип організації тексту на підставі апелювання до іншого тексту: «Обидва, і пастиш, і пародія, використовують імітацію або, краще сказати, підробку чужих стилів, у першу чергу їхніх особливостей і характерних відмінностей» [64, с. 276]. Згідно з визначеннями, які дав Ф. Джеймісон цим поняттям, більш «постмодерністським» терміном виступає пастиш, оскільки пародія завжди «залишає враження, що десь існує мовна норма» [64, с. 277]. Натомість пастиш – це «стилістична маска, це мова мертвою мовою. Але це нейтральний варіант імітації, без прихованих мотивів пародії, без сатиричного імпульсу, без сміху, без цього внутрішнього відчуття, що існує якась норма, порівняно з якою імітована мова комічна. Пастиш – це оболонка пародії, спустошена пародія, це пародія, яка втратила почуття гумору» [64, с. 277].

Постмодерністська іронія відрізняється від модерністської неможливістю трансцендування для витворення ціннісної дистанції

⁴³ Нерідко ці поняття використовують для пояснення одного через інше, наприклад, пастиш – редукована форма пародії, іронічний модус постмодерного мистецтва (О. Палій [115]). Однак це різнопорядкові поняття. На переконання Лінди Гатчеон, «пародія, на відміну від іронії, не є тропом: зазвичай її окреслюють не як явище внутрішньотекстове, а як модальність канону інтертекстуальності» [193, с. 335]. «Там, де іронія робить неможливою семантичну монофонічність, пародія виключає структурну монотекстуальність» [193, с. 337]. Пастиш – «це питання швидше інтерстилю, ніж інтертексту. Однак пастиш від пародії відрізняється тим, що він більше зауважує подібність, ніж відмінність» [193, с. 340].

між іронічним суб'єктом і об'єктом іронії. Тепер іронія пропонує погляд під іншим ракурсом⁴⁴, але без виходу в інший оцінний простір, що надавало модерністській іронії можливість погляду згори, цілісного осмислення явища. Постмодерністська іронія як принцип мислення є текстовою функцією. Після «смерті автора» іронія дійсно стала тотальною⁴⁵, бо стосується різних конвенційних ліній, що перебувають у просторі художнього тексту й інтертекстуальних зв'язків. Під останніми розуміємо апеляцію як до інших художніх текстів, так і до знаків культури, яка сприймається як текст на засадах постструктуралістської методології. Замість авторської інтенції, що має бути відчитана реципієнтом, постмодерністський текст пропонує іронічну гру на різних конвенційних рівнях: між автором як персонажем, автором як наратором, наратором (яких може бути декілька), персонажами (що можуть виступати як маски автора), читачем (позиціонованим в імпліцитній та/або експліцитній формах) у різних взаємозв'язках. Усі вони існують в одному полі літературного тексту без можливості виходу за його межі, що зумовлює їхню однакову оцінну позицію без пріоритетності будь-якої з них.

Багатоголосся й незавершеність тексту М. Бахтін свого часу назвав ознаками роману як поліфонічного жанру. Згодом Р. Барт у знаковій для постмодернізму праці «S / Z» заговорив про множинність тексту й неможливість встановити походження висловлювання, а також про трансгресію тексту, що витворює новим

⁴⁴ Як зазначає Хосе Луїс Рамірес, іронія пропонує позицію не відсторонення, а погляду навскоси, надає більшої ваги мовленню, ніж мовленому [127, с. 190–191]. Іронія є своєрідною інтерпретацією, зміщенням і маніпулюванням смислу [127, с. 203]. Також дослідник наголошує на такій особливості іронії, як одночасність процесів відсторонення й зближення [127, с. 198]. Карнавальне обертання значень убачаємо ще й у такому формулюванні специфіки іронії науковцем: пошуки сенсу іронії приводять до дослідження іронії сенсу [127, с. 211].

⁴⁵ Зокрема Ф. Джеймісон говорить про тотальну сучасну іронію [64, с. 276], Г. Янашек-Іваничкова – про радикальну іронію [194, с. 85], а Т. Гундорова визначає постмодерн через таку його ознаку, як іронічна поведінка [52, с. 71], що може мати найрізноманітніші прояви.

персонажем сам дискурс: «Чим важче встановити походження висловлювання, тим вищий ступінь множинності тексту. У сучасному тексті голоси зливаються настільки, що між ними зникають будь-які межі: тут говорить дискурс, вірніше, сама мова – і нічого більше. У класичному тексті, навпаки, висловлювання переважно мають походження» [15, с. 62], яке вбачає у свідомості автора чи персонажа, у певній культурі. Класична множинність, як стверджує вчений, – у поліфонії голосів, що звучать на різних хвилях і можуть час від часу затихати [15, с. 62].

Постмодерністський іронічний дискурс, отже, має витoki в модерністській поліфонічності як неоднозначності, що еволюціонувала в поліінтерпретативність постмодерністського тексту, героєм якого стає не персонаж, не авторська інтенція, а дискурс, який у сучасній культурі так само визначається як іронічний.

Для розуміння специфіки іронічності культури постмодерного часу важливе значення має дослідження Ричарда Рорті «Випадковість, іронія і солідарність». Епіграфом до неї науковець взяв розлогу цитату з «Мистецтва роману» Мілана Кундери. Вона містить фразу, що, на нашу думку, є ключовою для постмодерністської неметафізичної іронії: «ніхто не володіє істиною і кожен має право на розуміння» [131, с. 13]. Р. Рорті виводить традицію іронічної філософії від Гегеля. Те, що відрізняє іроністів від метафізиків, на думку вченого, – їхнє ставлення до істини. Істина іроніста суб'єктивна й залежить від самоопису, від словника⁴⁶, яким користується людина в конкретний момент свого життя для власного опису. Для метафізика істина спільна, єдина для всіх і потребує для свого опису кінцевого словника, так само єдиного для всіх. Критерій істини – здоровий глузд, що протистоїть іронії. Тому метафізики вважають логічну аргументацію парадигмою філософського дослідження, тоді як іроніст у спробі розіграти один

⁴⁶ Р. Рорті кінцевим словником особистості називає слова, якими користуємося, щоб розповісти історії своїх життів, адже всі люди дотримуються певного запасу слів, які вони використовують для виправдання своїх дій, переконань і своїх життів [131, с. 103].

словник проти іншого використовує логіку як допоміжний фактор. Р. Рорті вбачає в застосуванні метафізиками кінцевого словника прояв тоталітаризму, адже мислити на засадах здорового глузду означає для нього вважати, що пояснень, сформульованих у кінцевому словнику, достатньо для опису й суджень про переконання, дії й життя тих, хто використовує альтернативний кінцевий словник. Натомість іроністи не схильні сприймати себе серйозно, бо усвідомлюють, що терміни самоопису завжди підвладні змінам, вони розуміють випадковість і крихкість своїх кінцевих словників, а отже, й самих себе. Якщо для іроніста важливий словник, за допомогою якого він постійно себе переописує в намаганні самовдосконалитися, то метафізик шукає істину, щоб витворити образ пізнання у вигляді стосунків між людьми й «реальністю», щоб розкрити сутності, які перебувають за межами нашого світу. Іроніст не здатний вийти за межі свого словника, однак вірить, що в описі надає всьому позитивного чи негативного вигляду. Метафізик бажає бачити все усталеним і цілісним, тому його погляд спрямований вертикально вниз. Іроніст у спробі створити власний іронічний канон здійснює серію спроб, відсторонившись, поглянути на минуле вздовж горизонтальної осі. Отже, позиція іроніста залежить від випадковості контексту й прийнятої ним позиції, що виражається в словнику, яким користується в конкретний момент.

Випадковість як домінуюча ознака постмодерністської іронії, виділена Р. Рорті, покладена в основу розуміння її специфіки в літературі в дослідженні, здійсненому Р. Семківим. Учений розрізняє два типи іронії – риторичну й ігрову – залежно від «функціонального принципу», тобто того, хто втілює іронію, хто іронізує – конкретна особа чи дисперсний «дискурс». У першому випадку, на думку автора, цілком можливо відшукати єдиний код, зафіксувати двозначність повідомлення та дешифрувати риторичне спрямування іронії автора, зрозуміти, який із сенсів є істинним, а який симулюється. Під впливом дії такої іронії компонентний склад тексту переживає часткову трансформацію. У другому випадку така можливість втрачається, як наголошує дослідник, бо

інтенції автора незрозумілі, іронія перестає бути авторизованою та виконувати суто риторичну функцію, реципієнт фіксує лише амбівалентність висловлювання чи ситуації; текстові елементи підлягають повній дифузії [134, с. 43, 122]. Отже, іронія якнайкраще виявляє художню тенденцію й неможливість сенсу в постійно змінному й несталому світі постмодерну: «На рівні поетики постмодерну невпевненість обертається довільною грою, котра <...> стає <...> єдиноможливим способом існування мистецтва <...>, в неї не може бути сенсу, адже його в постмодерному світі взагалі немає...» [134, с. 91].

Іронічну випадковість⁴⁷ Р. Семків убачає в нериторичному іронізуванні, що радикально змінює художній простір літературного тексту, при цьому втрачається гарантія сталості, все (час і місце події, персонажі) може бути несподівано змінене або перебувати під загрозою такої зміни. Така нестійкість текстуальної реальності характеризує «амбівалентний текст, структура якого окреслюється нечітко і залишається відкритою для інтерпретації» [134, с. 105]. Науковець вважає важливим збереження нечіткості, причиною якої називає іронічне (двоєке) ставлення автора до художнього тексту як до наслідування реальності та водночас до повної фікції [134, с. 105]. Амбівалентний текст характеризується й досить складною зовнішньою структурою, бо визначається довільною грою в текстотворення, що дозволяє не лише позбавляти певності простір всередині нього (деформувати логіку подій, простір, тілесність і мову персонажів), а й «розхитувати фізичні межі самого тексту, вміщуючи до нього додаткові текстові, а то й нетекстові елементи» [134, с. 119].

Зоф'я Мітосек [209] висловлює сумнів щодо можливості однозначної дефініції іронії, тому пише словник-дослідження іронії, у якому акцентує такі її ознаки: іронія визначає дистанцію від реальності, розрізняє в ній невловні суперечності, нерозв'язні прагнення й конфліктні логіки; автор не обов'язково увіразнює свою

⁴⁷ Постмодерна іронія як іронія випадковості в прозі Ю. Андруховича досліджена в кандидатській дисертації Л. Печерських [116].

присутність в іронічних зворотах, іронія може бути артикульована в інший спосіб – у фабулі та нарації; іронія – вияв інтелекту; іронія може бути вербальна (як троп, антифраз) й ситуаційна (коли іронізуючий суб'єкт сприймає реальність (у нашому випадку – текстову – І.К.) як систему протиріч); в іронічній комунікації реципієнт так само важливий, як і іронічний суб'єкт, адресат іронії є не об'єктом, а свідком іронічної агресії, метою якої виступає третій, жертва; жертва іронії не завжди підлягає висміюванню, може помилково інтерпретувати прихований смисл тощо.

Польська дослідниця характеризує історичні типи іронії, що увиразнюють еволюцію її проявів. Більшість із них зауважені й іншими науковцями, такі як сократівська (характеризується позицією суб'єкта, який вдає невідання, щоб демаскувати невідання своїх опонентів), риторична (базується на іронії як словесній фігурі; іронія як фігура мислення не потребує вираження в іронічних зворотах, її ефект виникає з логіки конструкції оповіді, що приховує правду), романтична (виходить з активності літературного суб'єкта, який позиціонує себе то як творця тексту, то руйнує його як автор і водночас виступає критиком, полемістом, опонентом; творить ілюзію, щоб засумніватися в ній, і сумнівається в правді, щоб створити ілюзію вироблення системи, в ім'я якої руйнує й опонує), парабаза (зупинка дискурсу через зміну його риторичного реєстру, вихилання автора з твору, звернення до реципієнта, дезілюзія реальності художнього світу, акцентуація його штучності), автоіронія (рефлексія автора, що спрямована проти себе самого; у цілому вона нищить ілюзію, що стосується позиції суб'єкта оповіді як виразника правди). До проявів іронії З. Мітосек зараховує також автотематизм (походить від романтичної іронії, проявляється у включенні до літературного тексту рефлексій і коментарів автора щодо цього тексту, способів його творення та суб'єкта, який творить; наслідком є поєднання фікції з автентичністю; автотематизм часто сполучається з автоіронією), «сердечну іронію» («добродушна», визначає ставлення автора до персонажів, що коливається від симпатії до висміювання) та нові

види, що характерні для постмодерного періоду й визначають не стільки літературну іронію, скільки прояв у літературі іронічного мислення постмодерної людини. Такими є іронічна свідомість і світоглядний плюралізм.

Іронічна свідомість полягає в іронізмі, у позиції суб'єкта, який, відбиваючи неоднозначність світу й спостерігаючи в людському мисленні апорії, що постійно множаться, позбавляє читача пізнавальної впевненості. Епістемологічне переконання в множинності правд сприяє нівелюванню авторитетів та виробленню толерантності до різних образів дійсності й суперечностей, що перебувають в їхній основі. Це веде до усвідомлення дистанції щодо власних переконань. Позиція іроніста передбачає відмову від висміювання ворогів, йому чужі жести висміювання та презирства, натомість іроніст сам стає предметом власного жарту.

Світоглядний плюралізм – результат іронічної свідомості; він проголошує множинність перспектив, хоч у кожному окремому випадку деякі перспективи будуть мати перевагу перед іншими. Також передбачає пізнавальний плюралізм, бо не існує універсального суб'єкта пізнання, який гарантував би об'єктивність правди.

Серед термінів, із якими іронія утворює спільне смислове поле за принципом дотику/спільності/ відмінності, крім традиційних понять пародії, сатири, сарказму, символу, метафори, гумору, З. Мітосек називає брехню (протистоїть іронії, бо не дозволяє адресату зрозуміти інший смисл, позиціонує як єдиний той смисл, що є фальшивим), антиіронію (ситуація, коли автор під виглядом висміювання увиразнює беззмістовність звинувачень і в такий спосіб стверджує певний зразок), іронію іронії (коли про іронію говорити без іронії або іронічно говорити про іншу іронію, не помічаючи, що опинилися в іншій, значно яскравішій, коли немає змоги вийти з іронії, коли втрачається влада над іронією).

Агнешка Дода звертає увагу на таку особливість іронії, як її зв'язок із повторенням. Вона зауважує, що іроністом є не той, хто говорить про іронію, а той, хто її використовує, і не той, хто її

повторює, а той, хто через неї повторює, оскільки якщо іронія стає ціллю самою в собі, то повторення її вбиває, жарт діє лише один раз [187, с. 88]. Водночас у ситуації, коли в тексті бракує сигналів іронії, повторення стає знаком іронічної мови [187, с. 90]. У такий спосіб ще раз акцентуємо неповторюваність іронії, її конвенційну природу й апеляцію до сенсу, що перебуває між значеннями. Також дослідниця наголошує на суб'єктивності текстового вияву іронії, що іронія є функцією нарації, нарації про себе, а не функцією дискурсу: «Іронія не є функцією дискурсу (що регулює комунікацію сукупністю норм), не є структурою розуміння, пов'язаною з конкретним знанням. Іронія є функцією нарації – структурою саморозуміння, можливістю повернення до себе, але найперше можливістю віддалення, що забезпечує від ерозії уяви, вириває символічний порядок із кайданів небезпечних фантазмів» [187, с. 89]. Іронічність можна вбачати також у розумінні дистанції між серйозною інтонацією й жартівливою, що витворюється іронією, адже позиціонується умовне відсторонення суб'єкта іронії від його висловлення, мовець ніби не бере відповідальності за власні слова, але, як наголошує А. Дода, сутність іронії – у суперечності між значеннями слів та інтенцією, що міститься в контексті [187, с. 89]. В іронії найважливіше, на думку дослідниці, експонування функції наратора, щоб не загруз у фабулі й не перетворився на майстра дискурсу: наратор, щоб заіснувати, стати видимим, бути в діалозі з читачем, повинен залишатися відірваним від власної оповіді [187, с. 98].

Мацей Новак у своєму дослідженні іронії виходить з розуміння її як коду недослівного, як заперечення міметизму, що співвідносяться між собою (іронія й мімезис) як свобода й неволя [214, с. 201]. Іронія виникає тоді, коли в повазі відчутно неповагу [214, с. 202]. Як і А. Дода, М. Новак говорить про зв'язок між іронічним суб'єктом і висловленим ним іронічним повідомленням, але обирає інший аспект. Науковець наголошує на тому, що іронія характеризує не лише об'єкт, а й суб'єкта, бо демаскує його, предмет коментаря стає німим дзеркалом, у якому мовець пізнає себе самого

або стає доступним для розуміння іншими [214, с. 203]. Крім того, іронія провокує приховану активність на протидію описовій пасивності, жодна з витворених смислових перспектив не може бути трактована як правдива чи неправдива [214, с. 208]. М. Новак називає іронію божим даром і проводить цікаву паралель із богом Янусом із двома обличчями, здатним дивитися в двох протилежних напрямках [214, с. 210]. Водночас зауважує «людську» цінність сучасної, постмодерної тотальної іронії, що дозволяє «безмежну маніпуляцію словниками, на радість іронічних лібералів і незадоволення метафізиків – стражів усталених норм оповіді й захисників ієрархічності дискурсів» [214, с. 213].

Якщо увиразнити відмінність між іронією модерністською й постмодерністською, то з'ясується, що постмодерністська іронія, крім зазначеного вище, безадресна, бо не орієнтована на конкретного споживача; оскільки не є носієм авторської інтенції, то й не передбачає переконання в чомусь реципієнта; у такий спосіб текстова іронія відтворює свідомість іронічного суб'єкта, яким може позиціонуватися будь-хто із суб'єктів літературної комунікації, вона стає ознакою нарації, визначає характер конвенційних ліній тексту (або частини їх). Постмодерний читач усвідомлює знакову природу художнього тексту, тому буде сприймати іронію на рівні дискурсивності художнього тексту. Іронічна гра з читачем перетворюється з інтерпретативної діяльності, орієнтованої на дешифрування прихованого сенсу, на відчитування можливих сенсів, закладених у нарації, або потенційних, що можуть виникнути спонтанно у зв'язку з дотиком до рецептивного/емоційного досвіду читача, що становить новий контекст для формування смислів. Однак це не означає багатозначності постмодерністської іронії. Краще говорити про рівнозначність можливих смислів та їхню певну випадковість. Отже, іронія як значення, що виникає внаслідок взаємодії сказаного й невисловленого, не веде до витворення одного смислу, а уможливорює рівноправність різних. Контекст так само змінює свою роль. По-перше, саме значення контексту змінюється. Крім художнього світу самого твору, тепер

це актуалізовані в сприйнятті читача завдяки кодам, уміщеним у художній текст, фрагменти культури, що включає як попередні, так і сучасні тексти. По-друге, потенційна необмеженість контексту (для його актуалізації більше важать не логічні зв'язки між описуваними явищами, а асоціативний зв'язок між художньою інформацією та власним культурним і життєвим досвідом реципієнта) не може сприяти виробленню однозначного смислу іронії, навпаки, письменник-постмодерніст орієнтований на витворення перепон на шляху до однозначного прочитання тексту.

Іронію зазвичай сприймають як акцентування відмінності, відходу від певної норми. Однак карнавальна специфіка часу переходу від колоніального до постколоніального стану сприймалася як, навпаки, повернення до норми життя, у якому іронія можлива як така, що підкреслив Василь Ґабор: «А справжнім проривом в українській літературі стали твори письменників нової генерації, у яких запанували іронія, сарказм, чорний гумор, що є свідченням не лише продовження обірваних тоталітарним режимом національних традицій, але й повернення української прози до норми. Яскраві зразки такої прози подарували українським читачам Микола Рябчук, Богдан Жолдак, Володимир Діброва, Юрій Винничук» [57, с. 16]. Також В. Ґабор згадує про терапевтичну функцію сміху: «За допомогою сміху молоді літератори не лише намагаються лікувати себе і суспільство, але й прагнуть позбутися синдромів жахливого минулого» [57, с. 16].

Карнавальні іронія й сміх⁴⁸ в українській літературі кінця ХХ сторіччя відродили фігуру Блазня, який постійно кепкує, залишається вірним собі й не дає себе обдурити⁴⁹. Лідія Стефановська

⁴⁸ Деконструктивна функція карнавального сміху зводиться до двох завдань: забезпечити «веселе прощання» з усім віджилим (сміх – неодмінний атрибут свята) та перевірити на життєвість ідеї, адже «жодна річ, яка не витримує випробування сміхом, не варта й того, щоб про неї говорити серйозно» (О. Бойченко) [23, с. 93].

⁴⁹ Коли мова заходить про образ блазня в українській постмодерністській літературі, то зазвичай наголошується такий аспект деструктивної спрямованості карнавального сміху, що набув найвиразнішого вияву, як руйнування суспільних

зауважує, що погляд постмодерного блазня української літератури скеровував читача в бік досі недоторканих регіонів дійсності, сміхом доповнював світ «серйозних ідей», від-будовував (ре-креації) рівновагу у світі, у якому людина посттоталітарної доби могла підірвати існуючу ієрархію цінностей й повернути собі свободу мовлення й вибору [145, с. 9]. Блазенада у прозі була необхідною для формування особистого погляду й свободи мислення й мовлення. Іронія сприяла утвердженню деканонізації, десакралізації, адогматизації як ментальних процесів пострадянської людини, оскільки апелювала не до самої ідеології, а до її рецепції тогочасним суспільством, деконструюючи суспільний міф про дівість ідеології⁵⁰. Соломія Павличко в середині 1990-х років, коли відчувалося несприйняття карнавально-іронічної поетики бубабістів закостенілим ще в радянські часи науковим істеблїшментом, заявила, що розумні думки девальвовані провокаторами й дурнями, а тому тепер розумні люди, які хочуть бути почутими, вдаються не до них, а до епатажу, безглузвих вибриків тощо (див. про це: [114, с. 135]).

Значення постмодерністського карнавального сміху як принципово нетоталітарного за своєю природою, значно увиразнюється, якщо звернутися до промови А. Луначарського «Про сміх» [105], виголошеної 1931 року на засіданні комісії з вивчення сатиричних жанрів Відділення суспільних наук Академії наук СРСР. Основні

стереотипів, нав'язаних імперською ідеологією, та відхід від однотипного колективного мислення. Наприклад: «В моделі «Блазень – Імперія» деконструкція реалізується шляхом іронічного обігрування нав'язаних колоніальним минулим стереотипів, кліше; відродження табуйованих тем (твердження, що в радянській імперії сексу не було, заперечуються гіперсексуальністю героїв); десакралізації імперських символів. Модель «Блазень – Україна» слугує руйнуванню амбівалентних реалізацій національного (деконструкції піддаються патріотичні тексти українських митців радянської епохи)» (О. Юрчук) [169, с. 58–59].

⁵⁰ Порівняймо з висловлюванням О. Поліщук: «[П]остмодерний сміх не припускає однозначності (нібито серйозно, ніби й жартома). Постмодерна іронія, отже, не передбачає прямого ствердження чи, навпаки, відкидання, заперечення і часто спрямована не на сам об'єкт, а на уявлення, які склалися про нього» [120, с. 69].

тези виступу зводяться до такого: 1. Сміх є зряддям, дуже серйозним зряддям соціальної самодисципліни певного класу або тиску одного класу на інші. 2. Протиставлення насмішки й серйозності важливе для розуміння соціальної функції сміху. У соціальній боротьбі сміх виникає там, де противник визнається нікчемним. Чітко спрямована в ціль насмішка може забезпечити більшу перемогу, ніж якщо намагатися розбити аргументи противника серйозно. Сміх може бути вбивчим, якщо ціль, яку ставить перед собою автор, є сатира. Сарказм полягає в тому, щоб принизити противника шляхом перетворення того, що він вважає серйозним, у нікчемне, те, що він вважає за благо, у негативне. 3. Потрібно відстежити й на конкретних проявах проаналізувати історичний розвиток сміху й відточити, отже, зряддья гумористів і сатириків. Вбивчо-пафосно й іронічно звучить заключна фраза наркома: «Комиссия по изучению сатирических жанров радостно приступает к работе» [103]. Звернімо увагу на слова-коди, що, з одного боку, визначають емоційно напружене й метафоризоване семантичне поле наведеного висловлювання, а з іншого – не просто змушують слухачів-академіків прийняти інформативне послання, але й нав'язують ставлення до нього. Словник війни замінюється на словник свята (на який варто було б очікувати, зважаючи на заявлену тему промови) лише в останній фразі, що викликає зовсім не радість, якщо згадати історичний контекст і наслідки.

Повернімося до карнавального сміху, який в українській і польській постмодерній прозі виступав засобом художньої деконструкції та практикою децентрування. Для цього письменники зверталися до карнавально-іронічної поетики, образу блазня та їхньої інтенційної орієнтованості на піддання сумніву ідеологем. Суто «технічним» прийомом стало виведення центром художнього осмислення не інтенції автора, а інтенції читача як змінного інакшого погляду, який (реципієнт) відчитує знаки культурних стереотипів та ідеологем. «У тексті говорить лише один читач» [15, с. 146] (за відомим визначенням Р. Барта), і йому передоручено формування смислу твору на засадах амбівалентної іронічної

гри, виходячи з неоднозначних смислових маркерів та відсутності смислу як авторського задуму.

Книги з такою рецептивною стратегією, що здійснюють інтервенцію в поле колективної пам'яті й непам'яті, свідомості й несвідомості, на переконання Ришарда Нича, сприяють появі гуманістики майбутнього, бо роззброюють «міни» польської пам'яті й історії, очищують поле сучасності від залеглих у ній «невибухів» і токсичних забруднень майбутнього, звільняють мислення, емоції й дії з-під влади видив і примар майбутнього, створюючи простір відкритої суперечки, позбавлений догматів і комплексів [216, с. 11].

Р. Семків говорить про гіпертрофію іронічного вислову в українській прозі прикінцевих років минулого сторіччя, що була реакцією на засилля пафосу радянської літератури, анемічність її образності й кволість вільної думки та становила суму скептичних реакцій письменства на змінену й змінну дійсність; іронія уможливила перехід до інтелектуальної літератури нового типу, відкрила шлях кшталтам масової літератури в усій повноті її вияву й водночас була щепленням від надміру мудрування та пафосних банальностей масової літератури [133, с. 161].

Міхал Павел Марковський також зауважує деконструктивну функцію постмодерністської іронії, але вже без прив'язування до постколоніальної реальності. У «Короткій енциклопедії постмодернізму» він визначає основним завданням іронії її спрямування проти будь-якого символічного порядку, у якому особа почувається впевнено, «у себе» [207, с. 100]. Богдан Баран називає таку якість іронії субверсійною, бо постмодерністський твір не деформує реальність, лише іронізує щодо її викладу, розплутує будь-яку «глибину» по поверхні Тексту [176, с. 189–190]. Наслідком «деконструктивної» іронії в українській і польській постмодерній прозі кінця ХХ сторіччя став перехід до іншого типу літератури, базованої на іронічному мисленні, про яке говорив Р. Рорті, де іронія виступає не засобом інтенціонального спротиву (деструкція імперативів та конструювання нового тексту із залишків,

порожніх ідеологем і кліше), а засобом самоопису. Р. Семків визначає цей тип літератури як легкий, без зайвого ідеологізму та дидактизму, що демонструє можливість іронічного ставлення до літератури, відхід від одновимірної правди часів пізнього соцреалізму [131, с. 160–161].

Іронічне ставлення до літератури виявляється не лише в іронізуванні з літературних норм і традицій, а також і в «переграванні» письменниками назв і концепцій один одного. Таким є текст Ю. Винничука «Моя остання територія» [35], що містить недвозначне відсилання до тексту Ю. Андруховича «Час і місце, або моя остання територія» [13]. Якщо есе Ю. Андруховича поєднує серйозний і сміховий первні в осмисленні свого місця в літературі, то Ю. Винничук карнавальньо знижує те, що вже було переведено іншим письменником з рівня резонерської піднесеності вищого призначення літератури до суб'єктивного світу окремого автора, що почувається загубленим у світі залишків, у якому не діють правила. Ю. Винничук перевертає ще раз, але не підносить. Його світ показово логічний і стабільний, але є не спільною, а приватною територією, для якої карнавальний надмір і свято – звичні речі, бо це кухня, у якій господар встановлює власні правила.

Ще одним цікавим прикладом «міжавторської» і міжтекстової іронії на рівні назв і концепцій є тексти Анджея Стасюка «Як я став письменником (спроба інтелектуальної автобіографії)» [232], Ярослава Клейноцького «Як я не став пияком (спроба антиінтелектуальної автобіографії)» [200] та Тараса Прохаська «Як я перестав бути письменником» [126]. Як то кажуть, коментарі тут зайві.

Іронія і сміх у постмодерністській карнавальній прозі пов'язані між собою, але не взаємозумовлені⁵¹. Традиційно іронію визначають у її спрямованості на досягнення сміху (О. Зозуля) [80, с. 78]. Однак постмодерністська іронія може бути несмішною. Її

⁵¹ Р. Семків зазначає стосовно зв'язку іронії й сміху, що «комічний ефект, звісно, може виникнути, оскільки сам сміх виникає в момент зіштовхування двох неспівмірних явищ, двох різних реалій, у нашому випадку – мовних» [135, с. 10]. Як бачимо, цей зв'язок є ситуативним, без претензії на статус обов'язковості.

домінантна ознака – двозначність смислу, що витворюється завдяки дистанції між сказаним і замовчаним.

Іронія простежується не лише в аспекті смислотворення на рівні змісту твору. Як зауважує Марко Андрейчик, «у постмодерній іронії важить не тільки художнє повідомлення, а й сам код, котрий перебирає на себе функцію наративного фокусу. У такому випадку особлива увага надається мовній грі, коли смисл розсипається на непослужувальні фрагменти, а значення набувають окремі елементи» [1, с. 72]. Крім того, важить і інтертекстуально-формальний аспект іронії як художнього прийому й виразника постмодерної тотальної іронічної свідомості. Річ у тім, що література вичерпала себе разом з «кінцем історії», а відповідно вичерпано й експериментальний потенціал мистецтва. Тому домінувати починає іронічна гра як спосіб художнього викладу й композиційний принцип.

Розглянемо в такому аспекті прийоми іронії, які використав Ігнацій Карпович в одному з епізодів роману «Риб'ячі кістки» («Ości»). Але спочатку дещо про назву роману, яка звучить незвично й іронічно, чи іронічно-незвично. Риб'ячі кістки (або рослинні остюки), якщо орієнтуватися на словникове значення, навряд чи можуть стати достойним предметом для роману на 469 сторінок. Друге спрямування думки в пошуках пояснення назви – до фразеологічних висловів. На думку спадають три варіанти – як кістка в горлі (*stać ością w gardle*), тобто те, що сильно заважає; немає риби без кісток (*nie ma chleba bez ości, nie ma ryby bez kości*), що можна потрактувати у відношенні до твору як те, що приємне завжди йде спільно з небажаним; і третє – якщо постишся, не шукай у хлібі кісток (*kiedy się kto przeprości, nie szuka w chlebie ości*), що до роману можна докласти як пропозицію не шукати там того, чого в ньому немає, тобто зайвої серйозності. Усі три можуть стосуватися роману, бо в ньому йдеться про емоції персонажів, про те, що заважає їм гарно себе почувати й що вони приховують від інших і самих себе, і що роман не надається до зведення його до однієї ідеї, оскільки в ньому репрезентовано фантазми, що супроводжують людину в її повсякденні.

Можемо підійти до розшифрування назви роману й з іншого боку чи, вірніше, боків. Якщо сприйняти назву метафорично, то прийнятна думка П. Чаплинського про те, що «Риб'ячі кістки» – роман про гнучкість суспільного скелета, що стає все більшою. На його переконання, суспільство, що перебуває в русі, надає нових значень давнім абстрактним поняттям, які закінчуються на «ość»; кохання (miłość), відповідальність (odpowiedzialność), лояльність (lojalność) підлягають практичним редефініціям без огляду на ідейну спільність [183].

У літературній критиці після виходу роману у світ з'явилося ще одне спостереження, пов'язане з його графічним оформленням. Критик під псевдонімом (АК) звернув увагу, що слова на титульній сторінці написані з малої літери. Це наштотхнуло його на думку про те, що в тексті персонажі без кісток (k-ości), описано реалії сучасності (współczesn-ości), представлено багато можливостей (możliw-ości), зображено механізм узалежнення (zależn-ości), щоденні протиріччя (sprzecz-n-ości), багато ідентичностей (tożsam-ości) і особистостей (osobow-ości), а також одвічна потреба в коханні (mił-ości) й близькості (blisk-ości) і, як наслідок, отримуємо особливий діапазон багатозначності (wieloznaczn-ości) [172].

Як бачимо, полісемантичність назви роману цілком витримана в дусі рекомендацій У. Еко. І. Карпович навіть іде далі, ніж італійський науковець, бо його багатозначність перетворюється у невисловлюване, залишок від ословленого, в «ість» («ość»): «Powietrze czy nie-, wewnątrz czy zewn-, tak czy siak skręcał ją pusty, zbędny ból, jakaś -ość bez tematu»⁵² [197, с. 118].

Сюжетна ситуація епізоду, довільно обраного для аналізу, така: тридцятишестирічна Майя, перебуваючи в поганому настрої, бо втратила роботу й підозрює чоловіка в зраді, іде на співбесіду. На 12 сторінках тексту наратор передає її стан, занурюючись у думки й переживання, відтворюючи специфічну образність і логіку (алогічність) мислення героїні, сформовані/деформовані впливом сучасної

⁵² Повітря чи не-, внутрішнє чи зовн-, так чи сяк скручував її порожній, надмірний біль, якась -ість без теми.

культури. Іронічний ефект виникає завдяки натякам, недомовленостям, неочікуваним ракурсам зображення. Читач повинен за наданою наратором картинкою відчитати «реальну» історію жінки.

Ситуація цілком уписується в формулу жіночого роману, але автор відходить від усталених прийомів співчутливого зображення внутрішнього світу страждаючої жінки. Перед читачем розгортається розлога картина нюансів мислення й самоаналізу героїні, її емоційної неврівноваженості. Автор ніби жартує з прийомів формульних жанрів, водночас наслідуючи їх і відходячи від стереотипів. Зокрема робить видимими, наочними процеси образного мислення, внутрішнього мовлення. Це не просто непряме авторське мовлення чи потік свідомості героїні, це іронія над ними як наративними прийомами. Наприклад: «Dojrzała, żeby zadać sobie pytanie z gatunku «dlaczego?», podgatunek «czemu ja?», kategoria «ach». // Dlaczego i czemu ja. Ach»⁵³ [197, с. 114]. Або: «Tyle już razy Maja przerabiała osunięcie się w rozpacz i depresję, że drogę tę zapamiętała»⁵⁴ [197, с. 114], «Chodź, Sławoj, dam ci skórę od ziemniaka. Poprawił mi się humor»⁵⁵ [197, с. 116].

Іноді така «наративна» іронія поєднується з іронією над сучасними тенденціями в літературознавстві, наприклад психоаналізом, чи з іронією над постмодерністськими філософськими дискусіями про нівелювання меж між внутрішнім і зовнішнім: «Bardzo ją ten stan bolał: to, że jest pusta i niepotrzebna w środku oraz że ta pustka i niepotrzeba przyszły z zewnątrz, doprowadzając do sytuacji, w której to Maja nigdzie się nie mieściła. Nie było jej w sobie, nie było jej na zewnątrz siebie»⁵⁶ [197, с. 117]. Наратор позиціонується як особа освічена й тямуща в новітніх культурних

⁵³ Дозріла, щоб поставити собі питання типу «навіщо?», підтипу «чому я?», категорії «ах». // Навіщо і чому я. Ах.

⁵⁴ Майя стільки разів впадала в розпач і депресію, що дорогу ту запам'ятала.

⁵⁵ Іди до мене, Славою, дам тобі шкуринку від картоплини. У мене знову з'явився гумор.

⁵⁶ Цей стан її сильно бентежив: що вона всередині порожня й непотрібна та те, що ця непотрібність і порожнеча прийшли ззовні й ведуть до ситуації, у якій Майя ніде не знаходиться. Не було її в собі, не було її поза собою.

тенденціях, що засвідчено його відступами від теми, вірніше своєрідними вставками – переднім словом до нової ситуації, зокрема його роздумами про подвійну фізіологічно-культурну сутність людини: «Wbrew przesądowi i naukom każdy z nas ma dwie matki i często ani jednego ojca. Matka pierwsza to Natura. Matka druga to Kultura. Matka pierwsza nigdy nie kłamie... <...> Matka druga jest wyrozumiała, mieszka nieco bardziej na zewnątrz, prowadzi schronisko dla swoich dzieci, dla osób pokrzywdzonych przez pierwszą matkę. Matka druga tka miraż, częściej karmelkami, uczy, że warto uciekać przed prawdą emocji, odruchów, dresczy... <...> Matki zazwyczaj żyją w zgodzie, lecz bywa i tak, że skaczą sobie do gardeł. Walczą jak sukki. Areną walki zawsze jest ich wspólne dziecko. Którakolwiek z matek by wygrała, zawsze przegrywa arena. Arena odnosi rany, niekiedy odgryza paznokcie do krwi, nacina żyłką wnętrze ud, zapomina o spuszczeniu wody w toalecie, lunatykuje»⁵⁷ [197, с. 121–122]. Такий розлогий і стилістично амбівалентний вступ потрібен був, щоб означити розбурханий емоційний стан Майї. Щоб його не описувати, наратор називає героїню ареною, на якій борються дві її матері. Це означення розділене на дві частини в межах одного абзацу, завдяки чому читач двічі подумки повертається до філософічних роздумів наратора, що посилює іронічно-комічний ефект цілком серйозної ситуації.

Терміни, популярні в сучасних крос-культурних дослідженнях, часто використовуються автором для характеристики персонажів. Наприклад, стан Шимона, чоловіка Майї, який прагнув

⁵⁷ Незважаючи на забобони й вчення, кожний з нас має дві матері й часто жодного батька. Перша мати – це Природа. Друга мати – це Культура. Перша мати ніколи не збреше... <...> Друга мати завжди зрозуміє, мешкає десь ззовні, готує схованку для своїх дітей, для скривджених першою матір'ю. Друга мати сліпає міражі, пригощає карамельками, вчить, що варто уникати правди відчуттів, мимовільних реакцій, сильних емоцій... <...> Матері зазвичай живуть у злагоді, однак трапляється й так, що стрибають одна одній до горлянки. Деруться, як суки. Ареною боротьби завжди є їхня спільна дитина. Котра б з матерів не перемогла, завше арена в програвші. Арени болять рани, іноді вона гризе нігті до крові, ріже бритвою між стегнами, забуває спустити воду в унітазі, страждає на лунатизм.

самотності, у момент, коли хтось сідає поряд із ним на лавку, описано із застосуванням термінів психоаналізу, лінгвістики й природознавства, що цілком логічно, зважаючи на те, що Шимон мовознавець, а його дружина біолог, що засвідчує вплив подружнього й професійного життя на формування словника самоопису людини: «Ktoś obok przysiadła na ławce, Szymon pospiesznie wciąga w siebie szybującą świadomość, być może nawet z przedrostkiem samo-, wciąga jak oddech, jak mrówkolew mrówkę, do więzienia, do leju. Jest teraz ponownie kompletny, ponownie w niekomfortowej i oswojonej celi – tylko stąd, z niej, z tego niedosłownie okratowanego miejsca, z tego siebie samego potrafi komunikować się z innymi ludźmi»⁵⁸ [197, с. 105].

Однак далеко не всі випадки іронії стосуються способу подачі художньої інформації реципієнту. І. Карпович іронізує також над самою іронією. Зазвичай іронія увиразнює відмінність певного явища від поняття про його норму. У романі саме поняття норми поставлене під питання й нормою в родині Майї є те, що в суспільстві вважається аномальним. Майя, відчуваючи провинку перед сином-підлітком за недостатню увагу до нього, вирішує готувати йому сніданки. За три дні син попросив не робити цього, бо ці сніданки не йдуть йому на користь. Четвертого дня «zaspany Bruno wszedł do kuchni, spojrział na pusty stół i się uśmiechnął. Uśmiechnął, jak gdyby wszystko wróciło do normy»⁵⁹ [197, с. 113]. Загалом сам вибір персонажів виказує авторську іронію над розробкою сюжету. Наприклад, про одного з них – Норберта – П. Чаплинський зауважує: «Він непрактикуючий расист, особливо має пункт щодо азіатів, яких вважає недолюдьми. Також є гомофобом, який вважає геїв збоченцями, а себе – еретиком, що спить із чоловіками. Поки

⁵⁸ Хтось сідає поряд на лавку, Шимон із поспіхом втягує в себе розбурхану свідомість, можливо навіть з префіксом само-, втягує, як вдихає, як мурахоїд мурахи, до в'язниці, до воронки. Тепер знову зібраний до купи, знову в некомфортній і звичній камері – тільки звідти, з неї, з того недослівно заграбованого місця, з того себе самого придатний до спілкуватися з іншими.

⁵⁹ Заспаний Бруно зайшов до кухні, кинув оком на порожній стіл і посміхнувся. Посміхнувся, ніби все повернулося до норми.

не пізнав Нінель, був також жінконенависником. Однак живе в гомосексуальному зв'язку з в'єтнамцем, а від певного часу зв'язався з феміністкою» [183].

Іронія в художніх постмодерністських текстах зазвичай виявляється неоднозначною, багатопланою й багатовимірною⁶⁰. Одна лінія проходить поверхнею тексту, коли читач може насолоджуватися іронією. Вона чітко увиразнена лінгвістичними засобами. Маркери іронії ніби знаходяться на поверхні, як у попередньо проаналізованому тексті. Друга – прихована, розрахована на «фахового» читача. У такому випадку іронічний ефект виникає від зіставлення сюжету твору чи певного персонажа з іншими текстами, що стали культурними артефактами.

До художніх текстів, у яких представлено багатопланову іронію, включасмо оповідання Тимофія Гаврилів «Фрутхен». Його структура іронічно відбиває пояснення Роланом Бартом поняття герменевтичного коду, здійснене в його знаковій для деконструктивізму праці «S / Z». Герменевтичний код як сукупність текстових одиниць, функція яких полягає у формулюванні питання й підготовці відповіді на нього (вказівка на різні обставини, здатні підготувати питання або відтермінувати відповідь), розкрито французьким ученим на прикладі аналізу оповідання «Сарразин»: «Заголовок ставить питання: Сарразин – це що? Загальна назва? власна назва? річ? чоловік? жінка? Відповідь отримаємо значно пізніше... <...> Отже, заголовок «Сарразин» уводить перший член

⁶⁰ Вияви іронії в постмодерністському тексті варіативні, оскільки постмодернізм користується здобутками літератури всіх попередніх епох. Ми намагалися зосередитися не на формах вияву, а на його принципах в українській і польській постмодерністській прозі. Показовими для постмодернізму також вважаються чорний гумор (Т. Бохенський [179], А. Внук [244], Т. Гутнікова [54], Е. Касперський [198], С. Підопригора [117], А. Фольга-Русин [189], М. Чардйон [186]), стьоб (О. Поліщук [120]), містифікація (А. Внук [244], Т. Гребенюк [49], Ж. Налевайк [212], Р. Семків [132]) і «процес іронічного демонстрування тексту» (Р. Семків [135, с. 25]), пов'язаний із гепенінгом, – питання, що ще потребують додаткового осмислення в науковій літературі.

якоїсь послідовності, яка буде закрита лише в лексії № 153...» [15, с. 42].

Т. Гаврилів так само виносить у заголовок твору назву, що викликає своїм звучанням різні асоціації, однак не створює певності щодо жодної з них. Автор проводить читача складним шляхом пошуку відповіді на питання, що таке фрутхен, пародіюючи паралельно різні методи наукового пошуку, що поступово трансформуються в жанри формульної літератури. Послідовно наратор оповідання Т. Гавриліва переконує читача в тому, що фрутхен не жива істота, не птах, не риба, не тварина, не перстень із діамантом у вітрині ювелірної крамниці й ще не сім варіантів із трикрапкою після останнього. Так само маленькими кроками, як і Р. Барт, іде від зіставлення звучання й написання слова (доходить при цьому до висновку, на відміну від Р. Барта, що це не відіграє жодної ролі для розуміння того, чим є фрутхен) до процедур проведення паралелей із людиною і її життям (антропологізація явища), виявлення подібності (зіставляє з квітами й сонцем як явищами, що дають насолоду, земним тяжінням. Щодо земного тяжіння, то тут вбачаємо іронію щодо принципу зворотної детермінації, коли значущість явища визначається за його наслідками. Т. Гаврилів іронізує з того, що було б, якби не було Ньютона: «Тоді все виглядало би по-іншому – людина літала би разом із деревами, носорогами та будинками, годівниці для птахів ненастанно гойдалися б, а книжки не затримувалися би на полицях бібліотек» [37, с. 19]. У такий спосіб у текст, стилізований під науково-деконструктивістське дослідження, вкрадається нонсенс, який за зворотною асоціацією може бути екстрапольований на текст Р. Барта), акцентування прагматичних аспектів (існування фрутхена за певними фізичними законами, його лінійність і циклічність, що відображаються в графіках, може стати предметом уваги як «фізиків», так і «ліриків», бо варте бути репрезентованим у художніх текстах. Відповідно обидва аспекти важливі й повинні бути відображені в шкільних програмах, зокрема розглянуті на факультативних заняттях. Але поки наратор тримає в таємниці, що таке фрутхен,

то й сам учитель фізики ставить питання учням у надії, що ним переймуться також батьки учня й знайомі їхніх знайомих. Паралельно згадується сам цей текст про фрутхен як об'єкт вивчення в шкільному спецкурсі, хоч він ще перебуває в процесі читання /письма, для впровадження якого варто буде видати навчальний посібник і отримати для нього міністерський гриф), та пропозиції щодо практичного застосування (замінити фрутхеном систему заохочень і державних нагород), поступово додаючи інформацію про дію фрутхена на організм людини: щоб стало приємно й райдужно, їх потрібно два чи три. Як і в Р. Барта, кожне слово наділяється особливою вагою. На цьому етапі сприйняття твору читач зрозуміє слово «райдужно» найвірогідніше щодо означення емоційного стану від володіння/споживання фрутхена, натомість коли читачу відкриється «істина», він зрозуміє, що слово вжито в прямому, а не переносному значенні й стосується кольорового розмаїття в оформленні фрутхена.

Після всіх цих інтелектуально-образних процедур читач дізнається, що фрутхен – це тістечко з фруктами, що може варіюватися залежно від наповнення кошика з тіста. Однак отримання відповіді на запитання, поставлене в тексті, не вичерпало сюжет, оскільки в ньому з'явилися інші персонажі – людина, яка спостерігала за фрутхеном, і наратор, який спостерігав за тим, як за цією людиною спостерігають інші. Відповідно іронії піддано процес художньої нарації, що поєднується з псевдонауковою нарацією (застосовано прийоми метатекстуальної оповіді, уявного діалогу з потенційними читачами як свідками авторських розмислів та діалогу наратора з самим собою), та процес розкриття читачу особи персонажа (текстова роль невідомого персонажа змінюється декілька разів: переслідуваний – переслідувач – переслідуваний?; розкодовування статусу невідомого зовнішніми спостерігачами на основі його поведінки й зовнішнього вигляду проходить декілька етапів: злодій, шпигун, терорист, пияк, безхатченко, – до речі, усі вони – типові персонажі кінострічок, орієнтованих на масове споживання).

Позиція наратора в оповіді ключова, бо саме від нього залежить спрямування наративного фокусу й він (наратор) розкриває читачу таємницю фрутхена. Однак наратор не виступає носієм повного знання в тексті, а ніби споглядає з позиції певного персонажа, що є черговим наративним фокусом. Спочатку це він сам, йому належить «наукове» слово. Потім наративний фокус переміщається до охоронців у підземному переході, які біля камер спостереження обговорюють невідомого й прогнозують його подальші дії. Коли охоронці зрозуміли, що то безхатченко, то втратили до нього інтерес. Тоді наративним фокусом стає невідома особа, яку важко знову ототожнити з наратором, бо вона ставить цілу купу запитань, стилістично подібних до тих, якими підсилюється інтерес глядачів до майбутніх епізодів серіалу й у яких передбачено можливі варіанти подальшого розвитку щойно завершеного сюжету: «Чому невідомий пішов? Невже він зараз таки попрямує до вітрини? Невже сила фрутхенової гравітації здолала його, який так довго чинив їй опір? <...> невсе це він витягає сотенну банкноту з м'якого шкіряного поляриса, з кишеньок якого несміливо допитливо визирують кредитні й страхувальні картки і світлина, яку не пощастило роздивитися, оскільки він повернувся боком, а зазирати через плече не випадає?» [37, с. 23]. Разом 10 запитань, серед яких ті, що дають підстави сумніватися у висновку охоронців щодо статусу невідомого, за яким вони спостерігали, а саме – несумісність вигляду безхатченко й вмісту його кишень та зауваги про те, що безхатченко – іноземець.

Після дискусії наратора з читачами й самим собою про подальшу долю невідомого наративний фокус знову зосереджується на останньому. У нарації з'являється нова термінологія. Події осмислюються в аспекті позиціонування невідомого як переслідувача та переслідуваного, що дозволяє замислитися над присутністю ще одного спостерігача. Оповідання завершується цілком несподівано: невідомий слідом за молодою парою виходить із метро, наздоганяє їх на перехресті (за натяком основного наратора, він переслідував їх, щоб забрати фрутхен, на який у нього не вистачало

коштів), але обертається і прямує в інший бік, поводить, наче тепер переслідують його, фіксує випадкових осіб навколо себе, остання з них – жінка, що саме вийшла з банку, класифікована ним як клієнтка. Така спостережливість і уважність дає підстави припустити, що в наступній «серії» буде пограбування банку або розвиток сюжету здійснюватиметься в шпигунському чи кримінальному напрямі, у будь-якому випадку це буде екшн. Завершальна фраза сприяє такому здогаду: «Йди спокійно, засранцю, ніщо тобі не загрожує» [37, с. 28]. Фраза навряд чи належить інтелігентному наратору, який починав оповідь. Слово «засранець» двічі використав один з охоронців підземного переходу, однак сама фраза належить іншому спостерігачеві – наратору найвищого класу, який оповідав про всіх інших і які не знали про нього.

Складна система нараторів і нарації в аналізованому оповіданні створює багатовимірну іронію над тематикою, формами, нормами художнього та наукового викладу, принципами структурування формульних текстів. Текст позірно становить лінійний виклад, у якому поперемінно актуалізуються плани наративу (у центрі якого фрутхен і невідомий) й нарації (думки наратора та його оповідь про фрутхен), однак «деконструктивістський» аналіз, до якого закликає ідея про можливий зв'язок між аналізованим художнім текстом і текстом Р. Барта, дозволяє виявити множинність як можливих інтерпретацій, так і можливого подальшого розвитку сюжету, що залежить від постійного помноження комунікативних ліній, які увиразнюються під час аналізу.

Підіб'ємо підсумки. 1. Іронія в постмодерністських художніх текстах стає способом уникнення будь-якої визначеності, заперечення абсолютизації будь-якої норми. 2. Витоки постмодерністської іронії – в діалогічній концепції прозового тексту М. Бахтіна, конвенційній природі самого літературного тексту та деконструктивістській теорії Р. Барта. 3. Іронічне висловлювання в постмодерністському тексті потребує семіотичного та прагматичного тлумачень, оскільки базується на ефектах кодування й декодування та вказує водночас на два взаємозаперечні референти.

4. Іронія – один із способів створення поліінтерпретативності літературного тексту. Іронія як спротив твору прочитанню з’являється внаслідок наявності в тексті як мінімум двох непоєднаних або таких, що суперечать один одному, смислів, що не становлять цілісності. 5. Іронія виявляється і в «подвійному кодуванні» постмодерністського тексту – його орієнтації на масового й інтелектуального читача. 6. Постмодерністська іронія є текстовою функцією й стосується різних конвенційних ліній, що перебувають у просторі художнього тексту й інтертекстуальних зв’язків. Конвенційні лінії утворюються між суб’єктами літературної комунікації (автором як персонажем, автором як наратором, наратором (яких може бути декілька), персонажами (що можуть виступати як маски автора), читачем (позиціонованим в імпліцитній та/або експліцитній формах)) та існують в одному полі літературного тексту. 7. Іронія увиразнює відмінність завдяки дистанції між суб’єктом висловлювання й самим висловлюванням, між сказаним і несказаним, між висловленням і реальністю (іншого тексту, знаку реальності), розрізняє невловні суперечності, нерозв’язні прагнення й конфліктні логіки. 8. В іронічній комунікації реципієнт так само важливий, як й іронічний суб’єкт, бо наголошується сенс, що перебуває між значеннями, акцентуються не логічні зв’язки між ними, а асоціативний зв’язок між художньою інформацією та власним культурним і життєвим досвідом реципієнта. Іронічна гра з читачем перетворюється з інтерпретативної діяльності, орієнтованої на дешифрування прихованого сенсу, на відчитування можливих сенсів, закладених у нарації, або потенційних, що можуть виникнути спонтанно. Іронія – перепона на шляху до однозначного прочитання тексту, змушує читача зупинитися й скерувати свою увагу не на фабулу, а на нарацію. 9. Карнавальний сміх в українській і польській постмодерністській прозі нетоталітарний за своєю суттю й виконує традиційні функції позбавлення страхів та розкитування ціннісних суспільних ієрархій. До них додається ще терапевтична функція – повернення суспільної свідомості до режиму нормального функціонування. 10. Постмодерністська

іронія використовує карнавальний сміх для посилення ефекту від деструктивних (деканонізація, десакралізація, адогматизація) і конструктивних (формування особистого погляду, поновлення свободи мислення, мовлення й вибору) аспектів своєї дії. 11. Карнавальний сміх – не лише засіб художньої деконструкції, а й практика децентрування. Центром художнього осмислення іронічного вислову стає читач як змінний інакший і суб'єктивний погляд; сміється читач, а не автор. 12. Постмодерністська іронія й сміх пов'язані між собою, однак не взаємозумовлені. Іронія може бути несмішною. 13. Наслідком «деконструктивної» іронії в українській і польській постмодерній прозі кінця ХХ сторіччя став перехід до іншого типу літератури, базованої на іронічному мисленні, про яке говорив Р. Рорті, де іронія виступає не засобом інтенційного спротиву (деструкція імперативів та конструювання нового тексту із залишків, порожніх ідеологем і кліше), а засобом самоопису. 14. Інтертекстуально-формальний аспект іронії як художнього прийому й виразника постмодерної тотальної іронічної свідомості проявився в домінуванні іронічної гри як способу художнього викладу й композиційного принципу. 15. Ігнацій Карпович у романі «Риб'ячі кістки» витворює особливий діапазон багатозначності (*wieloznaczn-ości*), що серед інших значень закладено в назві твору. Багатозначність назви переходить у ранг невисловлюваного, в «ість», чим сигналізує залишок від ословленого. Інтертекстуально-формальний аспект іронії формує рецептивну стратегію роману. Читач повинен за наданою наратором картинкою відчитати «реальну» історію персонажів. Перед читачем розгортається розлога картина нюансів їхнього мислення й самоаналізу. Автор ніби жартує з прийомів формульних жанрів, водночас наслідуючи їх і відходячи від стереотипів. Іронічний ефект виникає завдяки натякам, недомовкам, неочікуваним ракурсам зображення. «Наративна» іронія поєднується з іронією щодо сучасних тенденцій у літературознавстві та постмодерністських наукових дискусій. 16. Іронія, отже, стає не лише неоднозначною, а й багатоплановою: є на поверхні тексту як мовна й наративна гра та відсилає до

інших текстів, «широко відомих у вузьких колах», наголошуючи на потребі фахової інтерпретації. Оповідання Тимофія Гаврилів «Фрутхен» може бути розглянуто в концептуальному зіставленні з працею «S / Z» Р. Барта, у якій репрезентовано принципи деконструктивістського аналізу. Т. Гаврилів ніби йде логікою зворотнього порядку, він конструює свій текст як відображення проголошеного Р. Бартом шляху відчитування герменевтичного коду, проводить свого читача всіма «зигзагами» деконструктивістського мислення. Складна система нараторів і нарації в оповіданні є багатовимірною іронією над тематикою, формами, нормами наукового викладу та художніх формульних текстів. 17. Іронія модифікується в таких популярних у постмодернізмі формах, як чорний гумор, стьоб, містифікація й процес іронічного деконструювання тексту. 18. Яскравим виявом іронії як «міжавторського» діалогу є «перегривання» письменниками назв і концепцій один одного, прикладом чого є текст Ю. Винничука «Моя остання територія», що недвозначно натякає на есе Ю. Андруховича «Час і місце, або моя остання територія», та книги Ярослава Клейноцького «Як я не став пияком (спроба антиінтелектуальної автобіографії)» і Тараса Прохаська «Як я перестав бути письменником» стосовно «першоджерела» – роману Анджея Стасюка «Як я став письменником (спроба інтелектуальної автобіографії)».

2.4. Карнавалізований матеріально-тілесний низ у постмодерному тексті

2.4.1. Форми репрезентації та способи осмислення матеріально-тілесного низу в романах Ю. Винничука «Мальва Ланда» та М. Гретковської «Метафізичне кабаре»

Постмодерна література на теренах пострадянського простору особливо на початку свого існування апелює до маргінальних реалій попереднього колоніального життя, коли літераторам

дозволялося зображувати лише те, що відповідало естетиці відсторонено узагальнених, абстрактних соціалістичних ідеалів. Гротескне тіло, його випорожнення і статеве життя були маргінальними, забороненими темами в радянській літературі, а тим більше сміхове й амбівалентне їх осмислення й репрезентація. Тому зображення матеріально-тілесного низу потрапляє до спектра зацікавлень авторів-постмодерністів. Одним із джерел постмодерної іронічної літератури, як уже зазначалося, є книга М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя й Ренесансу», добре відома українським і польським письменникам. Учений убачає втілення матеріально-тілесного аспекту життя в образах тіла, їжі, питва, випорожнень, статевого життя.

У цій частині нашого дослідження проведемо паралелі між традиціями зображення матеріально-тілесного низу в карнавальній культурі середньовіччя й Відродження (у викладі М. Бахтіна) та прийомами карнавалізації художньої реальності в прозових текстах українських та польських письменників-постмодерністів. Зокрема звернемо увагу на специфіку відображення карнавального тілесного низу та його роль у концептуалізації художнього тексту й смислотворенні. Об'єктом аналізу є тексти Ю. Винничука «Мальва Ланда» [33] та М. Гретковської «Метафізичне кабаре» [58], вибудовані на амбівалентній протиставленості двох першнів карнавального світу – утопічно-символічного й матеріально-тілесного – та які пропонують різні форми гротескного реалізму як концептуального принципу неміметичної репрезентації людського тіла.

У такому аспекті тема репрезентації карнавально-тілесного низу в постмодерністській літературі не була об'єктом досліджень. Розглядалися окремі питання, зокрема онтологічного виміру епатажу як способу «повернути норму до норми» через апеляцію до тілесності та первинного значення епатажу як перевертання «з ніг на голову», мета якого – оновити трансформовані офіційною культурою поняття (Ф. Штейнбук [162, с. 36–37]), акцентування зв'язку профанного із сакральним, амбівалентність поняття

сакрального, у якому первісно закладено нечистоту, з його внутрішніми різновидами (sacrum-як-священне / sacrum-як-прокляте / sacrum-як-чисте / sacrum-як-нечисте тощо) (І. Набитович [110, с. 19]).

Серед основних аспектів прояву карнавальної культури, про які говорив М. Бахтін, особливе місце в літературних текстах посідає зображення тілесного низу, пов'язане безпосередньо з ідеєю необхідності ціннісного оновлення предмета осмислення. Тому картини гротескно-реалістичного бенкету життя супроводжуються зверненням авторського погляду до тілесного та земного низу, що символізують переродження, оновлення. Матеріально-тілесна стихія в карнавальній культурі звертається до архаїчних джерел людини, є її позитивним началом, універсальним і всенародним, що об'єднує всіх людей, а не розмежовує в їх індивідуальній самоцінності. Провідною особливістю гротескного реалізму як основного принципу цієї культури М. Бахтін називає зниження сміхом, тобто переключення всього високого, духовного, ідеального, відстороненого в матеріально-тілесний план, у план землі й тіла в їх нерозривній єдності [17, с. 26]. Верх і низ мають топографічне значення. Верх – це небо, низ – земля. Земля – поглинаюче начало (могила, черевко) й начало народжуюче, відновлююче (материнське лоно) [17, с. 27]. У власне тілесному аспекті, який чітко не відмежований від космічного, верх – це обличчя (голова), низ – продуктивні органи, живіт і зад [17, с. 27]. Зниження означає залучення до нижньої частини тіла, життя живота й продуктивних органів, відповідно і до таких дій, як статевий акт, зачаття, вагітність, народження, пожирання, випорожнення. Зниження рие тілесну могилу для нового народження, воно заперечує й стверджує водночас [17, с. 27]. Питання добра й зла стають амбівалентними, взаємозамінними, що підлягають логіці «зворотності» – постійного зміщення верху й низу, обличчя й заду («колесо») [17, с. 16], а випорожнення й статеве життя символізують очищення й шлях до оновлення, відродження. Образи їжі є святковим елементом карнавалізації художньої реальності й символізують тяжіння до

достатку, надмірності, повноти, що виявляється в тілесній гротескності.

Постмодерністські тексти пропонують різні варіанти вибору й міри дотримання ознак сміхової культури та гротескного реалізму як концептуального принципу формування художнього світу твору й смислової системи образів. Яскравим прикладом багатовекторного використання зазначених вище аспектів матеріально-тілесного низу для створення власного художнього наративу можна вважати тексти Юрія Винничука. Зокрема його роман «Мальва Ланда» вибудовано на амбівалентному протиставленні двох первнів карнавального світу – утопічно-символічного та матеріально-тілесного. Перший репрезентований образом Мальви Ланди – чи то вимріяної героїни поетеси, чиє існування підтверджують сумнівні докази (чуже слово, яким є відгук колишньої суперниці, спогляди мешканців гротескного світу смітника, тексти її поезій, що можуть бути містифікацією, уява головного героя тощо), чи то вигаданої країни (за твердженням одного з мешканців зачарованого світу містечка С.). Другий – карнавалізованою реальністю художнього світу, що розпадається на декілька площин, не відокремлених чітко одна від одної й що існують кожна у своїй системі тілесно-чуттєвих і просторово-часових вимірів (Львів, смітник, Море Борщів, містечко С., замок). Посередником між усіма світами й обома первнями є головний герой Бумблякевич, чиє життя на початку роману тілесно «стерильне», бо його сексуальність зведена до мрій і марень.

У пошуках вимріяної як поетеси й сексуального об'єкта Мальви Ланди Бумблякевич опиняється в гротескному світі смітника, який можемо зіставити з карнавальним «пеклом». Смітник – місце, куди потрапляють зужиті речі, це їхня могила; перенасичення ними створює ефект достатку; як у карнавалі «пекло» втрачає серйозність і функцію ствердження фінальності людського існування та перетворюється на «ріг достатку», так і в романі Ю. Винничука смітник як умістилище цінних для героя речей уявляється йому земним раєм; амбівалентність протиставлення «рай (реальний

Львів)» – «пекло (смітник)» акцентується переміщенням аксіологічної вертикалі в екзистенційну горизонталь, коли пекло знаходиться в одній площині з раєм. Автор зауважує місцезнаходження смітника: за Винниківським базаром [33, с. 22]. Відбувається гра значень. Винниця, як стверджує сам автор [34, с. 40], часто символізує Царство Боже. Герой «помирає» для свого звичного світу. Він усвідомлює, що зможе повернутися лише тоді, коли патріотично налаштовані мешканці смітника зуміють здобути щасливе майбутнє для України. Саме на смітнику герой проходить ініціацію (втрачає цноту), що була для нього неможливою у сфальшованому світі львівського періоду його життя.

Фантазійний світ смітника відповідає принципу поєднання вільного сміху, не обмеженого ніякими рамками, та тілесної достовірності зображеного. Світ смітника насичений своєрідною фауною («Вся особливість тутешніх тварин полягає в тому, що вони походять з ужитих предметів» [33, с. 43]): літають майтелики (метелики, що є старими чоловічими трусами, які отримали нове життя в прямому, а не переносному смислі. Майтелики розмножуються статевим шляхом, водночас їх можна тимчасово використовувати як труси й відпускати опісля на волю), у морі сміття сновигають вродливі русалки (утворені з каналізаційної води, їхня амбівалентність – у поєднанні ролі сексуального ката й жертви: русалка позбавлена основної ознаки статі – піхви, але впокорує чоловіків своєю жіночністю й вразливістю, слабкістю; якщо зваблює чоловіка до анального сексу, защемляє його статевий орган і затягує в нетрі смітника, де на бранця чекають виснажливі утіхи й смерть) і клаки (з'являється з вичесаного волосся, поки тваринка мала – мила й пухнаста, а виросте – здатна знищити людину), тварина-фетиш мешканців смітника – одноріг (персонаж середньовічних легенд, у романі іронічно подається як персоніфіковане втілення ідеї смерті Бога, оскільки одноріг, із яким спілкувався Бумблякевич, позиціонується як бог однорогів, і саме тому він наділений здатністю розмовляти; водночас одноріг є зниженим образом, дотичним до тілесного низу, оскільки його

ріг порівнюється з фалосом, у тексті наявні недвозначні натяки на статеві стосунки однорога з жінками, а князь смітника вважається його позашлюбною дитиною) тощо.

Еротика в романі Ю. Винничука не є самодостатньою, роман не перетворюється на порнографічну літературу, хоча описам сексуальних сцен присвячено чимало уваги, однак усі вони метафоричні, іронічні, лірично-піднесені й водночас нічого не приховують. Автор витворює справжню енциклопедію нестандартного сексу. Усі партнерки Бумблякевича мають тілесні відхилення від норми. Такою, що найбільше відповідає уявленням пересічної людини про тілесну нормальність, є Фрузя, пухкенька покоївка з високими персами; її сексуальна «інноваційність» – у статевих стосунках із клаком. Незаймана й спокуслива Фрузя стає приманкою в полюванні на однорога. Ю. Винничук дещо змінює легенду, у нього тварина спокушається на великі перса, які смокче, поки дівчина підводить його до мисливців. Отже, образ Фрузі символізує види сексуальних ігор із тваринами. Досвід сексуальних ігор без статевого акту Бумблякевич набуває в людному місці з двома сестрами Купчаківнами під час святкової трапези на честь уполовання однорога. Опісля – справжня оргія з трьома сестрами карлицями, які мали гарне волосся, непривабливі тіла й здатність читати думки (згодом цю здатність, наче Андерсенова Русалонька, вони проміняли заради кохання на гарні тіла). Також в ініціційному списку Бумблякевича – сексуальний контакт з андрогіном (голова чоловіка, а тіло прекрасної дівчини), мерцем та тілесний контакт із привидам, що змінює свою подобу від маленької дівчини до прекрасної жінки й потвори.

Сексуальні сцени, пов'язані з Мальвою Ландою, відбуваються переважно в уяві Бумблякевича. Також вона постає в описі іншого чоловіка – Транквіліона Пупса, хранителя смітничкового архіву. Опис, як це властиво Ю. Винничуку, іронічно-амбівалентний. З одного боку, добре відчутна іронія щодо краси поезії та тілесної краси жінки, яка пише ліричні твори («Я бачив її лише ззаду... Цього було доволі, щоби ніколи більше не сприймати серйозно її

віршів» [33, с. 72]). З іншого – алюзія на книжку М. Бахтіна, зокрема на його думки з приводу зміни аксіологічно-тілесного верху-низу («колесо»), переключення духовного в план землі й тіла («Коли часами натрапляю в давніх часописах на її ім'я, то враз переді мною сходить, мов сонце, її пречиста дупця...» [33, с. 72–73]; «Можливо, ці англійці так і кажуть: «Який у тебе чудовий зад!» Але ми – українці! Ми так говорити не можемо. Для кожного свідомого українця жіноча дупця – це брама раю, герб нації. Саме герб. На нашому гербі повинен бути обрій, на якому сходить круга дупця з золотим промінням на тлі синього неба» [33, с. 73]), використання багатьох варіантів для означення статевих органів, а завершальна, вона ж ключова, фраза є смисловим акордом і перифразуванням ідеї амбівалентності тілесного низу: «Бо справжнє обличчя жінки – це її дупа! А в свою чергу, кожна дупа має своє обличчя» [33, с. 73].

Ю. Винничук не обійшов і такого важливого аспекту, як пародіювання класиків еротичної літератури. Спосіб пародії – зміна інтонування, зняття інакомовності з гіперболи, що призводить до потрактування поетичного образу як сексуального збочення: «Так ніхто не кохав через тисячі літ, // Вже куди я не пхав – ти холодна як лід. // Дивні скарби свої ти мені розпростерла, // Тільки вранці згадав, що ти вчора померла» [33, с. 73].

Сексуальні сцени у Ю. Винничука не зводяться до побутової еротики, оскільки є процесом ініціації героя, залученням його до ритму життя. Попереднє його життя було існуванням, включенням у вже готовий, незмінний світ. Натомість світ смітника представлений у процесі становлення, зокрема його часопросторових вимірів, міфології й релігії. У своєму попередньому житті Бумблякевич не мав надії на створення родини й навколо панувала лише смерть (помирає матір, а перед тим він сповістив їй про смерть вигаданої ним дівчини Мальви Ланди та привів на поховальну церемонію, яка майже перетворилася на фарс, оскільки ховали «маму якогось кагебіста» [33, с. 16]). Тепер же йому постійно пропонують одруження (Фрузя-покоївка, обидві сестри Купчаківни – генеральські

доньки, три сестри карлиці – позашлюбні діти князя, донька фактичного володаря містечка С. пана Ліндера), а його нові друзі обзаводяться дітьми (Помідор і Цибулька одружилися на русалках, їхні численні діти народжувалися з ікри).

Принципу світу навиворіт Ю. Винничук дотримується в репрезентації не лише смітника, а й сучасної дійсності, трактованої в колоніальному й постколоніальному контекстах: «Такі гарні люди! Божевільні не там, не в лічниці на Кульпаркові. Вони поза нею. А там живуть осяяні космічним розумом. Кульпарків – це наш Тибет. Розумієте? Одного разу ми, вар'яти, вирішили собі якимось, що ми нормальні, бо нас більшість. А ті, нормальні, опинилися у меншості і стали для нас вар'ятами» [33, с. 81]. Цей світ також амбівалентний, що дає надію на його оздоровлення. Один із мешканців смітника Цитриновий Вбивця покинув його за радянських часів, а потрапив до нього вдруге після здобуття незалежності. Тому його дуже здивувало, що можна вільно заспівати національний гімн у людному місці й не постраждати за таку нахабність. Політичні події, отже, присутні в тексті як алюзії, що потребують розшифрування й становлять історичний контекст. Однак авторська інтенція спрямована не на його розкриття, а на створення сміхового карнавального простору тілесного низу всіма можливими засобами.

До таких, крім уже згаданих, слід віднести *гру з називаннями* (декілька інтерпретацій імені Бумблякевича з акцентуацією таких його рис: а) непристойності, зниженості («...Далі оте непристойне і сороміцьке БЛЯ!» [33, с. 6]; справжнє ім'я Мальви Ланди – пані Мандюкова [33, с. 31]), б) й водночас піднесеного звучання й набуття історичної дефініції, в) алюзія до статевого акту (авторський новотвір на його позначення – бумбляти)), *перекручування імен* (Трумблякевич [33, с. 145], Дундлякевич [33, с. 147], Срайблякевич [33, с. 149]), *зображення розчленованого тіла* як метафори, поетичного образу, страви (зокрема споживання борщової русалки, яка співає, поки її їдять), *різних стадій життя тіла, у тому числі розкладання* (Помідор, колишній хірург: «Я опинився у

самому кишківнику сміттярки, серед апендицитів і виразок, гриж і пухлин. І ті самі аромати, що б'ють в носа з розпоротого черева, лоскочуть нам ніздрі і тут. Я впиваюся цими п'яними запахами. Що може бути прекраснішим за запах перегною і цвілі, розпаду і розкладу?» [33, с. 405]), максимальна *гіперболізація образів, пов'язаних із тілесним аспектом карнавального світовідчуття* («Життя голови без тіла – це щось ідеальне і високе, це якраз те, до чого повинні прагнути всі нормальні люди. Панна, яка не відвідує клозету, – це вже фея. Голова – це і є сенс життя. // – Цікаво! – пошкрябала потилицю Емілія. – А я, дурна, думала, що весь сенс життя якраз у мене між ногами» [33, с. 377]), *безпосередня апеляція до образів текстів карнавальної культури середньовіччя й Ренесансу, у тому числі Рабле, згадуваних М. Бахтіним* (у «Четвертій книзі» Рабле розповідає про подорож Пантагрюеля потойбіччям – віджилим світом смішних страховиськ; однією з пригод є відвідування острова диких ковбас і карнавальна війна з ними [17, с. 442]. Герой Ю. Винничука, мандруючи, потрапляє до їстівного Моря Борщів, де водяться їстівні борщові русалки); *використання окремих іронічно-еротизованих або гротескно-тілесних образів, описів* («Я не можу писати цнотливо. Я задихаюся в усталених нормах української літератури» [33, с. 74]; «Глухі лінійні орхідеї облупують своїми хтивими мацаками стрункі фалоси дерев і, ледь помітно шоргаючи корою, доводять дерево до екстази, в якій воно мало не конає, стогнучи і пітніючи, задихаючись від надміру насолоди, розливаючи густелезні запахи і сходячи соками» [33, с. 317]; «Тут панують закони джунглів: хочеш вижити – схрещуйся» [33, с. 319]).

Мануела Гретковська в романі «Метафізичне кабаре» теж створює карнавалізований світ, у якому панує стихія тілесного низу. Події відбуваються в паризькому стриптиз-закладі з іронічною назвою «Метафізичне кабаре», що цілком відповідає концепції карнавалізованої оповіді. Кабаре розташоване в напівпідвальному приміщенні житлового багатоповерхового будинку. Це царство ночі (нічний заклад із щільно замкненими дверима й вікнами

розміром із тісний передпокій [58, с. 22]). Виникає аллюзія якщо не на карнавальне «пекло», яке після розвінчання має перетворитися на риг достатку, то на утробу, що має давати життя. У такий спосіб ідея карнавального тілесного низу втілюється на рівні художнього часопростору, у якому відбуваються події.

На відміну від фікційного світу, створеного Ю. Винничуком, світ твору М. Гретковської більше тяжіє не до наочної тілесності, відчутної ніби на дотик, а до тілесності метафорично-символічної, абстрактно-знакової. З одного боку, твір відкривається зображенням гротескно-реалістичних сцен стриптиз-шоу з деталізацією зображення. З іншого боку, сексуальні сцени, як і окремі еротизовані образи, вписані у фрагментований наратив філософічних розмислів про тілесне кохання. Наратив становлять не стільки події, що відбуваються, скільки осмислення реалізованих і нереалізованих еротичних фантазій і намірів одного з персонажів – німецького студента Вольфганга Сансауера, який вивчає германістику в Сорбонні, а також до наративу включено факти європейського середньовіччя та інших періодів культури, пов'язані з її еротичними проявами.

Середньовічний карнавальний майдан в сучасному світі замінює простір кабаре. Саме в ньому мають змогу зустрітися й вільно обговорити різні теми різні люди. Саме тут створюється карнавалізована атмосфера з маскарадним перевдяганням (одяг стриптизерок, підведені очі художника, ярмулка єврея, стримане вбрання студента). Але карнавальними масками є не лише зовнішні прояви, а й тиражовані щоденним буттям емоційні маски-стереотипи, знаки для безболісного спілкування з іншими, взаємне відсторонення від тілесності Іншого, у тому числі емоційності: «Не треба ілюзій, ніхто не має одного обличчя. Я не є тим, ким не є, означає те ж саме, що «я є таким, яким є», але із тисячею облич. Іди, іди до своєї Беби ... створеної за образом і для образу...// Вольфганг дав кельнерові десятифранкову банкноту і вийшов з бістро. Джонатан поглянув на вкрите парою дзеркало над лядою. «Принаймні два обличчя», – подумав він, заплюшуючи очі» [58, с. 109].

Стриптизерка Беба Мазеппо є родзинкою закладу. Вона вже немолода жінка, але ще не пройшла статевої ініціації. Тіло героїні гротескне, адже має додаткову випуклість (ознаку чоловічої статі за карнавальним світомисленням) – другий клітор, що трактується персонажами-чоловіками як додаткове джерело жіночої насолоди. Цим вона приваблює значно більше осіб протилежної статі, ніж жінка з хвостом, яка сама відносно себе виконує й чоловічу функцію, будучи своєрідним сексуальним андрогіном. Ініціація Беби відбувається наприкінці сюжету так само в гротескний спосіб. Коли Вольфганг таки здобув її прихильність, у розпалі сексуальних пестощів він відкусив один клітор і проковтнув його, а потім дефлорував жінку ножем для устриць. Символічною є зміна кольору боа (яке відповідає принципу карнавального перевдягання). У доініціаційний період життя Беби кольори її боа яскраво святкові. Лише після ініціації, коли Беба вирішує віддати перевагу земному, тілесному щастю перед примарним щастям сценічного успіху, її боа, як і всі речі навколо неї, втрачає святковість, яскравість, стає бляклим, буденно сірим.

Епізод ініціації Беби не є однозначним. З одного боку, він – логічне продовження лінії стосунків Беби з чоловіками, що прагнули її уваги. З іншого – відбиває карнавальне перевертання догори дригом сучасного світу. Андрогінне тіло Беби увиразнює амбівалентну зміну символічної сутності чоловічого й жіночого начал. Ініціацію проходить не лише Беба. Вольфганг, позбавляючи її цноти, виконує функцію перероджувальної жіночої утробы. Спочатку він у сексуальних іграх стає тілом, що впускає в себе зовнішній світ, тобто втілює жіноче начало: «...Він завше розмірковував, який з кліторів додатковий. Тепер, вціловуючись у Бебу, він не мав сумнівів, що додатковий верхній, більший, котрий, твердіючи, розхилив його губи, намагаючись увійти в рот» [58, с. 124]. Потім він заковтує відгризений шматочок тіла Беби, наслідуючи акт зачаття. Разом із додатковим клітором вона ніби втрачає зайву чоловічу хромосому, перероджуючись із андрогінної істоти в жінку. Акт символічного народження супроводжується реалістичними

деталлями («Вимазаний кров'ю, він цілував її тіло, що звивалося від розкошування» [58, с. 125]) та іронічною алюзією до постмодерністсько-глобалістської дискусії про роль Іншого як дзеркала в процесі самоідентифікації та номадичної сутності глобалізованого суспільства («– Коли б я тебе не зустріла, я б не зустріла себе. Я кохаю тебе, кохаю» [58, с. 125]).

Гротескний факт наявності у стриптизерки двох кліторів сюжетно розгорнутий у декількох аспектах: а) стриптиз-шоу (Беба виступає на сцені із демонстрацією оргазму-стерео), б) філософське шоу (тілесна унікальність Беби провокує на філософські діалоги чоловіків – постійних відвідувачів кабаре, представників різних світоглядів), в) шоу логіки абсурду (пародіюючи фрейдистські постулати, М. Гретковська шукає причин Бебиної унікальності не просто в її дитинстві, вона у зворотній течії психічного часу заглиблюється до першоджерел – материнської утробі (де ще неможлива задрість жінки до пеніса, але вже наявні ознаки статі) – ще й наводить статистичні відомості. Беба стверджує, що вона була еротично розбудженим ембріоном, що трапляється раз на п'ять мільйонів [58, с. 15]). Два останні аспекти часто нероздільні.

В утробі кабаре навколо Беби Мазеппо зібралися троє чоловіків, що репрезентують різні аспекти світової глобалізованої сучасної культури та її витоки. Це поет, студент германістики Вольфганг Сансауер, чия національність відсилає до традицій німецької класичної філософії й символізує західну культуру в цілому. Другий – художник Жужу дель Солдато, в образі якого втілена специфіка образного художнього мислення постмодерної епохи, що становить достойну конкуренцію філософії у впливі на інтелектуалів. Третій – єврей Джонатан, який утілює специфіку мислення Східних країн. Разом вони символізують три аспекти патріархального європейського світу – філософію, мистецтво й релігію. Чоловіки не випадково опинилися в одній утробі кабаре, оскільки всі три аспекти інтелектуального життя потребують оновлення в сучасному світі, чого можна досягти, позбавивши ці три види інтелектуальної діяльності їхньої удаваної безтілесності, сакральності.

Оновити їх покликана Беба Мазеппо – представниця нового мистецтва, не заплідненого ні логікою, ні уявою.

М. Гретковська «оновлює» світогляд своїх персонажів-чоловіків в утробі кабаре. Вольфганг надає перевагу життю з Бебою, де визначальним моментом є його тілесний аспект, перед життям, сповненим чистої поезії. Художник Жужу на свій день народження (символ оновлення, нового періоду життя) залишає Париж і дорогою до Тоскани усвідомлює сурогатність ілюзорного й псевдотілесного міського життя, зосередженого в кабаре. Джонатан, знавець юдаїзму, кабали й християнства, акцентує альтернативний погляд на історію релігій і, зокрема, повертає релігії те, що в неї було відібране, – дотичність до тілесного життя: «Бог сказав: «Плодіться й розмножуйтеся», а не «Ставте дурні запитання». Бог якнайкраще знає, що потрібно для життя: він створив Париж, вулицю Шабанез і Метафізичне Кабаре» [58, с. 32].

У тексті М. Гретковської, як і в романі Ю. Винничука, знаходимо образи, які добре підпадають під концепцію М. Бахтіна щодо карнавального мислення в аспекті тілесного низу. Зокрема йдеться про *колесо амбівалентності верху-низу* (одна зі стриптизерок говорить про те, як вона довідалася про свою смертельну хворобу: «Я ретельно оглянула закривавлену прокладку і видовбала з неї дуже дивні шматки тканин. Придивившись докладніше, я зрозуміла, що це спливають шматки мозку» [58, с. 63]), *амбівалентне представлення образів тілесного низу* («Пастир буття – так можна було про нього сказати, коли він у останні дні свого життя, розсаджуваний болями поперекручених кишок, говорив про пердіння, яке видобувалося з напучнявілого живота: “зітхання зневаженої матері”» [58, с. 82]) або *їхнє використання для називання персонажів* (сестра Вольфганга – Гедвіга Сансауер фон Сперма), філософування над *образами різних актів існування людського тіла* (наприклад, біль, що відчують жінки під час пологів, одним із персонажів осмислюється історично й пояснюється тим, що «перед заповіданням гріха пращури мали невеликі головки, але, з’ївши плід з дерева пізнання, вони стали інтелігентнішими, через

це у них надміру розрослися голови. Коли б людина не мислила, у неї була б невеличка голівка і вона б не страждала, принаймні під час пологів» [58, с. 68]), *каламбури на взаємопов'язані теми життя, смерті, сексу* («Іноді мені на гадку спадає запитання: якщо кохатися із жінкою так довго, аж вона помре, то це некрофілія чи тільки неухважність» [58, с. 96]), *опис розчленованого тіла* (або оповідь про нього) або *використання образів частин тіла як метафор* («Ніхто, натомість, не зайнявся увічненням пам'яті паризького графомана сімдесятих років, котрий у напливі натхнення відгриз собі пальці правої руки, вбив у них сталеві гачки і, плямучи папір, помер від втрати крові» [58, с. 72]).

Останній прийом представлений у «Метафізичному кабаре» таким чином, що викликає алюзії до течії в мистецтві під назвою турпізм, де матеріалом творів стають напівзогнилі частини мертвих істот або предмети нетваринного походження в стані розкладання. Іноді письменниця сюжетно апелює до факту звернення митців до відтворення / використання у своїй творчості мертвої в прямому сенсі природи: «Сутін нищив свої картини, ріжучи й дірявлячи їх бритвою. Його натурниками були мертві півні, різні покидьки, розвішані на гаках у майстерні, аби сфлячили й набрали кольору гнилизни. Не існує більш експресіоністично намальованого м'яса, аніж на картинах Сутіна» [58, с. 52].

Оригінальність письменниці в тому, що вона цей принцип переносить на абстрактні предмети. Зокрема художньо матеріалізує поняття ідеї як явища, що має тілесне походження з відкритого після трепанації розуму: «...Людина мусить бути вільною, працюючою і культурною, віруючою або глибоко невіруючою. Яке мені до того діло? Культура від часів Французької революції, будь-яка культура, є пропагандою. Ідеї, реклама, торгівля. У мене свіженький Дерріда! Розпродаж думок сезону для міжнародних кав'ярняних ідіотів!!! Тільки у нас – відкритий розум після трепанації! Літературні ідеї, дешево! Після передплати нашої газети будеш, наче Гомбрович із річною гарантією!» [58, с. 103]. У такий

своєрідний спосіб М. Гретковська означає контекстуальне коло свого тексту.

Одна з принципових відмінностей специфіки створення карнавалізованого художнього світу в текстах М. Гретковської й Ю. Винничука полягає в тому, що останній відтворює світ свого внутрішнього балагану, блазнюючи над реаліями життя у формі фентезійного світу, що є специфікою художнього стилю цього твору. Польська ж письменниця на передній план висуває карнавальність сучасного глобалізованого світу в його осмисленні представниками інтелектуальної еліти. Як основний прийом обирає парадокс, епатаж. І в обох випадках центральним концептом виступає карнавалізований тілесний низ як перероджувальна ініціативна стихія: у Ю. Винничука – це сама художня дійсність, карнавалізований світ смітника; М. Гретковська відтворює елітарно-інтелектуальний балаган глобалізованого світу як ідейне багатоголосся в карнавалізованому хронотопі кабаре.

2.4.2. Несміхові форми втілення карнавалізованого тілесного «низу» в оповіданнях Ю. Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» та Я. Л. Вишневського «Аритмія»

Згадаємо ще раз, що карнавальна культура базується на принципі смислової амбівалентності. Її теорію М. Бахтін виклав у праці «Франсуа Рабле й народна культура середньовіччя й Ренесансу» [17]. Основними рисами сміхової карнавальної культури учений називає прийом перевертання офіційного світогляду (зображення світу навиворіт) та принцип гротескного реалізму. Письменники-постмодерністи, які дотримуються засад іронічного письма, уповні використовують засоби й прийоми, виділені дослідником у текстах Рабле, як це було показано на аналізі романів Ю. Винничука «Мальва Ланда» та М. Гретковської «Метафізичне кабаре».

У багатьох творах сучасні автори звертаються до створення смислової амбівалентності через зниження усталених цінностей

і поєднання сакрального верху з матеріально-тілесним низом, але відмовляються від принципу гротескного реалізму як основи сміхової поетики. У такий спосіб у несміхових літературних формах піддаються сумніву ідеологічні, поведінкові чи моральні стереотипи панівної культури. Прикладом таких текстів вважаємо оповідання Юрка Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» [119] та Януша Леона Вишневського «Аритмія» [243].

Юрко Покальчук в оповіданні «Едіп народився в Дрогобичі» відмовляється від ідеї сюжетного протиставлення двох карнавальних світів – ідеологічно-офіційного та оновлювально-тілесного, залишаючи їх на інтенційному рівні. Ідеологічно-офіційний світ редукований до системи стереотипів, якими керуються персонажі оповідання і які (стереотипи) впливають на долі останніх. Оновлювально-тілесний світ визначає сюжетний рух оповідання. Поверхневу лінію сюжету становить епатажна художня реалізація фрейдівського едіпового комплексу. Ситуація сексуального потягу хлопчика до матері інтерпретується альтернативно – з позиції матері Йоланти, а наслідки ситуації – з позиції її сина Едика.

Іронічний аспект інтерпретації цього тексту визначається відношенням назви до тексту. Поза назвою в центрі уваги читача опиняється еротизована історія зваблення сина матір'ю та його відчуження від родини. Назва акцентує читача на усвідомленні таких смислових аспектів: а) класичні сюжети світової історії повторюються на національному ґрунті, б) ключем до інтерпретації тексту є принципи фрейдівського психоаналізу, в) текст потребує не лише серйозного, але й іронічного прочитання. Останній момент є досить важливим, оскільки іронічна інтонація відчутна лише в назві. Надалі текст оповитий нарочитим флером серйозності. Однак еротизована проза апріорі не вважається серйозною літературою, тоді як текст Ю. Покальчука містить зауваги, з яких можна діагностувати клінічну картину стану українського постколоніального суспільства перших років незалежності.

Звернення до тілесного низу репрезентоване у двох аспектах. По-перше, це проходження персонажами сексуальної ініціації, яка

оприявнiе їх перехiд вiд одного стану усвiдомлення власної ре-альностi до iншого. По-друге, тiлесним низом стосовно соцiальної iєрархiї можна вважати теми iнцесту й алкоголiзму, що виключенi iз соцiальних норм, але дозволяють виявити недолiки соцiуму.

Сюжетним центром твору є ситуацiя зваблення матiр'ю сина. Подiя вiдбувається вночi, коли Йоланта перебуває в станi напiв-сну-напiвмарення й пригадує єдиний епiзод iз власного життя, коли вiдчувала себе щасливою. Вiн стосувався порушення суспiльного табу – статевого акту з неповнолiтнiм хлопцем (чотирнадцяти рокiв) Сергiєм Лещенком. Вона була трохи старша за нього – пiонервожатою в таборi, яка закинчила другий курс педагогiчного iнституту. Сергiй – стереотипне втiлення мужностi («чорноокий, з приємною посмiшкою, стрижений пiд нуль, Сергiй Лещенко був душею загону. Найкращий футболiст, чудово складений, нiби виточений з металу, коли роздягнений, вiн викликав у всiх приязнь» [119, с. 479]) й пiдлiткової психiки (легковажний i шибайголова). Проти поєднання таких якостей не змогла встояти Йоланта – дiвчина з села, за вихованням орiєнтована на дотримання соцiальних стереотипiв поведiнки. Усвiдомлення необхідностi термiново одружитися спонукало її до мезальянсу: «...Вона вже у повних двадцять рокiв починала думати про одруження з неспокою, характерним для провiнцiйних дiвчат її вiку. Вже час!» [119, с. 485]. Вибiр претендента на нареченого також зумовлений стереотипом: побратися треба з успішним чоловiком. У її очах двокiмнатна умебльована квартира з телефоном була втiленням успiху. Тому активнiй дiвчинi перешкодою не стали нi поважний вiк обранця (майже сорок рокiв), нi його iнтерес до студенток, нi потяг до алкоголю (завдяки двом останнiм пунктам вона його й звабила), нi сумнiвнi сексуальнi здiбностi (фактично перший сексуальний досвiд з ним – це згвалтування з її боку). Стосунки iз Сергiєм Лещенком були її iнiцiацiєю не лише в щастi, а й в усвiдомленнi власної вiдмiнностi вiд позбавлених тiлесної природи стереотипiв: «Пригода з юним Сергiйком у пiонерському таборi налякала її зокрема й тим, що вона себе такою не знала. Нiколи не гадала,

що спроможна на такі вибухи, на такий шал. Та ще із таким хлопчиком» [119, с. 485]. Сергій виявився тим Іншим, що став для неї ідентифікаційним дзеркалом. Однак ця пригода не допомогла Йоланті звільнитися від влади стереотипів, визнати своє емоційно-тілесне єство як рівноправну частину своєї раціональної сутності. Прихована від самої себе сексуальність згодом призвела до подружніх зрад та дворічних статевих стосунків із власним сином.

Лаврін Степанович, чоловік Йоланти, так само звів своє життя з нормами моралі. Лише для його дружини ціннісною домінантою було сімейне щастя, а його запорукою – норми побутової народної моралі. Для Лавріна ж – то норми ідеологічного пристосування для здійснення кар'єри й досягнення успіху на соціальних щаблях («...Лаврін Степанович любив випити, і коли перепивав, то плакав і бив себе в груди зі словами: «Я – той чоловік, що плює на свій народ». Але тверезий відстоював лінію партії і єдність радянських народів з таким завзяттям, що начальство все йому завжди прощало» [119, с. 484]). Обидва погодилися на компроміс із власною мораллю, що спричинило пекло в родині: «Йоланта не раз думала, що якби хоч на мить до одруження побачила вона своє подружнє життя, то воліла б назавжди лишитися в дівках, але заміж не виходити [119, с. 483].

Їхня родина – приклад взаємного відчуження близьких людей і відсутності порозуміння між ними або ж створення його ілюзії. Орієнтація на стереотип мужності не дозволила Йоланті пробачити чоловікові слабкість його характеру («Лаврін, одружившись, однак, пити не кинув. Щось його страшенно мучило, але врешті Йоланті набридли його п'яні звиряння у своїх гріхах. Все вона вже знала про нього, і жити з Лавріном ставало їй чимдалі важче» [119, с. 487]). Стосунки з сином жінка вибудовувала таким чином, щоб створити ілюзію родинного щастя. Вона замінила йому друзів і втікала вночі до його ліжка від п'яного чоловіка. Йоланту й сина мучили два різні страхи, її – знання, що колись доведеться втратити сина, віддавши його іншій жінці, а Едика – незнання світу дорослих людей, переважно статевих стосунків. Він, пройшовши

сексуальну ініціацію з матір'ю на п'ятнадцятому році життя, залишався під її впливом ще два роки, продовжуючи бути дитиною із сексуальним досвідом. Його погляд на формування свого життя так само визначався стереотипами. Під їхньою дією він почав шукати статевого стосунку із дівчатами його віку, котрі, однак, не дали йому задоволення.

Життя родини Тебчуків зумовлене не лише соціальними поведінковими стереотипами, але й особистими стереотипами, виробленими впродовж власного життя. Зокрема Лаврін приходив додому пізно й п'яним, що зробило з нього алкоголіка, непридатного до лікування, а Йоланта егоїстично прагнула поновити стосунки з сином, не допускаючи його втрати. Її цілком влаштовував ерзац родинного щастя з сином у невлаштованому побуті (бідували з того часу, як чоловік втратив роботу через алкоголізм). Переваги домашнього спокою й зручної приємності спонукали Едика зробити вибір на користь повернення до матері. Тілесні відчуття, емоції та їхнє осмислення змусили хлопця усвідомити порожнечу власного існування у світі, сповненому абсурду: «Але пощо зупинятись, пощо все, все нічого не варте, абсурд, порожнеча, безвість. Є відчуття, ось воно, тримай його» [119, с. 499]. Усе в цьому житті повторювалося, як і в сексі: «Це теж вже було, все вже було, але зараз так було найкраще, і саме так, а не інакше. І він увійшов у неї так» [119, с. 499].

Кульмінацією оповідання стало усвідомлення Едиком безсезонності власного існування, коли з сонного белькотіння п'яної матері він зрозумів, що вона використовувала його як сексуальний об'єкт, як й іншого хлопця з піонерського табору. Так зруйнувалася остання його ілюзія – віра в матір і її ідеали, її правду. Перед хлопцем стояв вибір – прийняти новий стан речей чи шукати власний шлях. Ситуація, у якій він опинився, уявилась йому в образі прірви, котру він не здатен подолати. Емоційно хлопець помер, падаючи в прірву зневіри, збайдужівши до всього й до себе. Едик тікає з дому, перетворюючись на бездомного мандрівника, позбавленого ілюзій. Ця втеча, що є символічною смертю,

дає надії на його оновлення в майбутньому, віднайдення власного сенсу існування, а не колективного, виродженого в стереотипи поведінки.

Я. Л. Вишневський, на відміну від Ю. Покальчука, виносить на задній план соціальні домінанти й психоаналітичну специфіку розкриття персонажів. Прийом карнавальньо-амбівалентного ціннісного колеса в оповіданні «Аритмія» використано двома способами. По-перше, текст складається з уривків двох монологів жінки. Один із них – розкриття реципієнту сутності операції на серці – процедури абляції легеневої вени. Цю частину можна було б сприйняти як стилізацію під медичний документ, зважаючи на численні терміни та специфіку побудови фраз, якби не окремі зауваження, що належать безпосередньо свідомості персонажа (наприклад: «Uzyskana w ten sposób temperatura jest wystarczająca do tego, aby oparzyć ścianki żyły płucnej i skoagulować – jak oni to nazywają – jej tkankę, czyli po prostu utworzyć blizny, które mają zatrzymać zaburzone przewodnictwo elektryczne powodujące arytmie»⁶¹ [243, с. 3]). Уривки цього монологу перемежуються з монологом-сповіддю, у якому опоетизовано стосунки героїні з її коханим. Створюється своєрідний стилістичний і смисловий мікс, який ускладнює реципієнту цілісне сприйняття тексту й спонукає до інтерпретативного поєднання. Місце дотику двох нарацій становить концепційний і смисловий пуант, у якому читач дізнається про «його» хворобу серця. По-друге, нараційне «колесо» доповнюється амбівалентністю образів життя (кохання як пік емоційного й тілесного переживання свята життя) й смерті, завдяки чому відбувається оновлення поняття кохання, що пройшло переродження через потрапляння в контекст смерті.

Образ кохання не виходить за межі тілесного осмислення й водночас сакралізується. Сакральне й приземлене об'єднані колесом життя, невіддільні одне від одного. Сцени кохання виписані

⁶¹ Цієї температури вистачить, щоб травмувати стінки легеневої вени та скоагулювати – як вони це називають – її тканину, або, простіше кажучи, утворити шрами, щоб вони запобігали надмірній електропровідності, яка провокує аритмію.

піднесеною поетичною мовою в музичних термінах. Водночас амбівалентний принцип святості тілесного найбільше виявлений в епізоді, що представникові стереотипного світосприйняття може здатися святотатством, – у сцені в нічному костелі, де гра коханого на скрипці доводить жінку до екстазу: «Zaczął grać. To było coś więcej niż dotyk. / O wiele bardziej przenikające. Czułam fizyczne podniecenie. Z każdym taktem bardziej wyraźne. Gdy zamykałam oczy, dotykał mnie zamkniętej za nagością, słowami, światłem. Wilgotniałam, czując ciepło pomiędzy moimi udami. W ciemnej sali zimnego opustoszałego kościoła. / Zanim skończył, stało się to trzy razy»⁶² [243, с. 4–5].

Крім того, обом монологам властива деталізація. Однак якщо «медичний монолог», який розкриває логічний аспект свідомості героїні, позначений підкреслено прагматичним підходом до теми (структура катетера, його номер, важливість номера для бухгалтерського обліку, тонкощі процедури абляції, можливі небезпеки тощо), то «монолог кохання» відтворює історію почуття в датах і подробицях, але без дотримання хронікального принципу (емоції, тілесні відчуття, знакові епізоди). Фрагменти обох монологів поєднуються переважно за асоціативним принципом, утворюючи ланцюг нарації. Зокрема перший «медичний» фрагмент завершується фразою: «Katedę wprowadza się w tętnicę udową w okolicy prawej pachwiny»⁶³ [243, с. 2], а перший «почуттєвий» фрагмент розпочинається так: «On miał wypchniętą tętnicę udową prawej pachwiny. Sałowałam to miejsce wiele razy, więc wiem»⁶⁴ [243, с. 2]. Зміна емоційної тональності є ключовим моментом для розрізнення фрагментів і створює своєрідний музичний ритм тексту.

⁶² Зазвучала музика. То було щось більше, ніж дотик. І проникло значно глибше. Відчувала фізичне збудження. Із кожним тактом виразніше. Коли заплющувала очі, торкався мене, захищеної за наготою, словами, світлом. Я відчула вологу й тепло поміж стегнами. У темній залі холодного й спорожнілого костелу. Поки він закінчив, це сталося тричі.

⁶³ Катетер вводять у стегнову артерію біля паху з правого боку.

⁶⁴ Його стегнова артерія була випхнута в паху з правого боку. Цілувала те місце часто, тому знаю.

Наприкінці тексту обидві тональності – врівноважено-логічна та емоційно-елегійна – вплітаються в завершальний акорд-звинування у вбивстві лікаря, який здійснював операцію. У цьому акорді реалізовано конфлікт двох життєвих правд: раціонально-логічної (об’єктивна правда лікаря, для якого смерть пацієнта лише статистика, тим більше, що пацієнт переніс уже багато схожих операцій – по одній майже кожні півтора місяці впродовж останнього року) та тілесно-почуттєвої (суб’єктивна правда жінки, яка втратила коханого, а з ним і сенс життя).

Змагання здорового глузду й тілесної правди завершується кінцем історії кохання й водночас залишається відкритим, оскільки це дві різні площини життя. Персонажі репрезентують модель поведінки, мають власну систему цінностей, відмінну від суспільної моралі. Вони живуть кожен власною ілюзією й у світі свого кохання. Найбільше відмінність персонажів від світу логіки здорового глузду виявляється в сцені їхньої першої зустрічі в трамваї. У передранковий час (символічне народження нового дня й надії на оновлення в житті) героїня перебувала під дією наркотичного засобу. У порожньому вагоні знаходився лише один пасажир – зі шрамом на щоці. Їй здалося, що шрам наповнюється кров’ю й розходить, і вона почала витирати йому уявлювану кров. Пасажир поступився дівчині місцем, а коли трамвай різко загальмував і вона впала навколішки, підняв її, а потім на таксі відвіз додому. Його не вразив стан дівчини, а лише те, що вона витирала йому шрам, як це колись робила йому нині покійна матуся. Зустріч сповнених власних ілюзій талановитого музиканта й студентки в брудному вагоні нічного трамвая навряд чи видасться романтичною й такою, що спровокує кохання, людині зі здоровим глуздом. Але щастя, як і кохання, є суб’єктивним і не залежить від логіки раціонального, а лише від несвідомого.

Персонажі оповідання виступають ніби карнавальні блазні, що діють проти всіх норм, заперечуючи здоровий глузд і стереотипні істини, утворюючи власний своєрідний варіант карнавального

світу навиворіт, утілення якого в тексті Я. Л. Вишневського цілком позбавлене сміхового моменту. У такий спосіб автор здійснює рекреацію поняття кохання, звільняючи його від тиску смислу і логіки. Карнавальне світовідчуття амбівалентне в тому, що народження вже передбачає смерть, а смерть включає в себе й народження. В «Аритмії» представлено всі етапи «життя» кохання (від зародження почуття до тілесної смерті одного з коханців), яке стало ініціацією персонажів у набутті сенсу життя. Автор ніби сюжетно розкриває тезу М. Бахтіна про те, що блаженство душі глибоко занурене в тіло, у самий низ його [17, с. 419].

Отже, художні світи оповідань Ю. Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» та Я. Л. Вишневського «Аритмія» апелюють до сучасної раціоналістично спрямованої культури, у якій домінують логіка й здоровий глузд, система усталених цінностей, що з часом перетворилася на стереотипи соціальної поведінки, котрі фактично замінили приписи офіційної культури. Персонажі оповідань виконують роль карнавального блазня, руйнуючи стереотипність сприйняття дійсності, речей, понять через позбавлення їх звичного контексту. Оновленою, відродженою через тілесність дійсністю є світ почуттів – первісно чистий, не зіпсований культурними приписами. Персонажі Ю. Покальчука не завжди здатні відокремити свої (очищені від стереотипів) почуття від бажання оновлення й сприйняти себе оновлених. Натомість персонажі Я. Л. Вишневського вже створили власний ілюзорний світ, відокремивши його від світу, яким керує здоровий глузд. В обох випадках здатність персонажів до оновленого сприйняття дійсності пов'язана з проходженням ініціації статевими стосунками, що репрезентують матеріально-тілесний оновлювальний низ.

2.5. Пошук смислових і ціннісних територій у літературі подорожей

2.5.1. Література подорожей: персонаж, трансгресія, жанр

Постмодерний карнавальний погляд на світ зруйнував усталену в модерному світі систему пошуку смислу як апеляцію до трансцендентних цінностей. Письменники-постмодерністи звернулися до репрезентації світу знаків на засадах іронічного мислення. Карнавальність, як щойно продемонстровано в аналізі оповідань Ю. Покальчука і Я. Л. Вишневецького, не обов'язково пов'язана зі сміховими елементами, але орієнтована на руйнування суспільних стереотипів і систем цінностей. Водночас відбувається ствердження особистого погляду наратора, значущості власної позиції й індивідуального досвіду, що набувається в процесі перманентної ідентифікації в умовах постійно змінюваної навколишньої дійсності. Як наслідок, спостерігаємо посилення інтересу до процесу встановлення індивідуальних каузальних значень у дотик до власних відчуттів, що зумовлює їхню неповторність і варіативність, неможливість відтворення й перевірки. Тексти про подорож якнайкраще виразняють постмодерністську специфіку взаємопов'язаності мінливості світогляду людини й світу навколо неї.

Постмодерна художня література широко репрезентує тип сучасної людини-номада, чиє життя протікає в ситуації перманентної подорожі. Подорож перестає бути втечею від рутини повсякдення в екзотичний світ незнаного. Глобалізований світ, у якому вже немає тасмниць, в усій своїй повноті перетворюється на світ екзистенції постмодерної людини й відповідно персонажа постмодерністського тексту. Водночас література мандрів усе ще затребувана читачем, але вона змінює основні свої показники, зокрема ті, що стосуються наратора-мандрівника, специфіки осягнення ним іншого світу та форм художньої репрезентації подорожі, тобто системи жанрів літератури мандрів.

Постмодерний персонаж, який подорожує, замість пізнавально спрямованого пошуку абстрактних істин і власної сутності, що було властивим модерній культурі відкриттів і логоцентричного мислення⁶⁵, налагоджує комунікацію з Іншим, у ролі якого виступають люди й події, що зустрічаються йому в подорожі, а також читач. Відбувається зміна епістемологічної домінанти на онтологічну, замість логіки – чуттєвий досвід, замість героїки – одноманітний світ буднів подорожі, адже, як зазначив Р. Нич, «[н]емає іншого світу, ніж той, який пізнаємо через повсякденний досвід» [112, с. 127]. Комунікація між наратором і його Іншими встановлюється не на рівні набутих знань про себе і світ, а завдяки витворенню спільного досвіду екзистування, залученню до співпереживання дійсності, яка стає текстовою через спосіб її репрезентації, а саме ословлення наратором.

Зовнішній щодо наратора й читача об'єктивний світ, трансформований у художню реальність, з одного боку, набуває виміру внутрішнього в процесі його емоційного й розумового освоєння наратором. З іншого боку, внутрішній світ емоцій і думок наратора набуває зовнішнього вияву завдяки процесу його наративізації, тобто висловленню, комунікації з читачем. Як наслідок, чітке розмежування внутрішнього й зовнішнього вимірів екзистенції наратора і читача стає неможливим та водночас пояснює здатність постмодерністського тексту про подорож до поєднання ознак художнього наративу, документальної літератури і публіцистичного тексту.

Зв'язок між зовнішнім щодо художнього тексту світом і персонажем-наратором досягається завдяки емоційному й інтелектуальному його осягненню, стає справою суб'єктивного сприйняття без виходу в площину загальнолюдських знань. Тому роль наратора визначається не функцією спостерігача за зовнішнім щодо нього світом, а типом спілкування з ним. Якщо звернутися до теорії З. Баумана, який запропонував ідею чотирьох типів постмодерної

⁶⁵ Образ великої мандрівки пов'язаний з епохою великих географічних відкриттів і героїв, героїчних учинків.

людини (фланера, волоцюги, туриста, гравця), що можливі в суспільстві, де порядок досягається спокусою, а не насильством [178, с. 449], то в постмодерних прозових текстах українських і польських письменників простежимо їх усі, навіть із поєднанням в одному тексті декількох типів. Зокрема наратор Януша Рудницького у книзі «Тричі так!» [223] – яскравий приклад гравця. Його світ моделюється залежно від відчитуваних ним знаків культури, у якій перебуває. Наратор утомлюється від такої ситуації й навіть шукає способу спрощення власного існування, бажає зробити світ не таким багатозначним, убачаючи вихід (іронічний) у закоріненні в бутті за допомогою електронного браслета для стеження. Кшиштоф Варга в книгах «Гуляш з турула» [242] і «Чардаш з мангалицею» [241] пропонує інший тип гравця – такого, який бавиться питаннями національної ідентифікації, що позначається на відчитуванні ним національно забарвлених кулінарно-споживацько-історично-туристичних стереотипів і принад. Сергій Жадан («Anarchy in the Ukr» [73]) вимальовує фігуру волоцюги, його наратор майже в прямому сенсі «живе на вокзалі», відчуваючи себе своєрідним переко типом та вважаючи за цінності рух і зміни. Наратори Ольги Токарчук («Бігуни» [148]) – також волоцюги глобалізованого світу, які тікають від будь-якої усталеності, самі не знаючи куди. Інтернет-блоги з описами подорожей репрезентують тип туриста, пропонуючи широке розмаїття суб'єктивних досвідів спілкування зі світом, відмінним від рутини реальності повсякдення. Турист колекціонує враження, його мета – оповісти про них. Наратор Максима Кідрука («Мексиканські хроніки» [88]) так само втілює тип туриста, але доповненого рисами фланера. Перед очима наратора фіксується постійно змінювана реальність; наратор не знає ні початку, ні кінця того, що бачить, його реальність формується через репрезентацію побаченого власною нарацією. Його дім – умовний фактор (Стокгольм як місце початку подорожі, своя Європа в протиставленні до далекої Мексики, Україна й батьківський дім, звідки родом), потрібний для процесу зіставлення, фіксації відмінностей. Риси туриста, фланера і гравця

знаходимо в образі наратора оповідань про подорожі Євгена Полюжія («Дорога до Катманду» [122], «Кама-сутра і вишиванки» [123], «Подорожі по її тілу» [1242] та інших). Наратори Юрія Андруховича й Анджея Стасюка поєднують риси волоцюги і туриста (Ю. Андрухович «Лексикон інтимних міст» [7]) та волоцюги й фланера (А. Стасюк і його книги репортажів-есеїв «Дорогою на Бабадаг» [231], «Фад» [230] та інші).

Література про подорож, тобто література мандрів, представлена в досить широкому жанровому спектрі. Зокрема Ольга Гончар виділяє такі жанри в сучасній літературі подорожей: роман-тревелог, есе, дорожні нотатки, щоденник, репортаж, путівник. Дослідниця виходить із того, що вони об'єднують у собі мистецтво інтелектуальної подорожі зі здатністю проникати в життя й культуру чужої країни, поступово виявляючи її, здавалося б, неочевидні, але міцні зв'язки з усім світом [47, с. 64].

На нашу думку, художню літературу про подорож можна умовно поділити на декілька груп: тревелог як художній звіт про подорож, подорожні нотатки, що генетично апелюють до літератури нон-фікшн, та художні твори, у яких домінує мотив мандрів.

Знаходимо такі визначення тревелогу: жанр на межі літератури й журналістики про подорожі та пригоди, у якому за основу беруться події й факти, але подаються із застосуванням літературних прийомів (Юлія Починок [125, с. 81]); книга мандрів розважально-пізнавального характеру, яка містить цікаві факти, візуальні матеріали, фіксує враження, сподівання, здивування наратора, тревелог може бути метафоричним, образним (Анна Бідун [20]); звіт про подорож, що уміщує опис достовірних відомостей, хронологію поїздки та реакцію на побачене, є засобом осягнення істини, предмет зацікавлення – внутрішній стан подорожанина, фіксація відмінностей, тревелог може бути розповіддю про уявні мандри (Олеся Калинюшко [84]); «спосіб пошуку нових орієнтирів» (О. Калинюшко [85, с. 165]).

Ознакою постмодерністського тревелогу О. Калинюшко називає нівелювання авторитету Автора й пізнавальності у творі

[85, с. 89]. Дослідниця вважає, що концептуальна зміна в жанрі пов'язана з перенесенням основного об'єкта зображення зі сфери зовнішнього простору у внутрішній; світом тревелогу стає світ людини, яка подорожує [85, с. 89]. Валерія Дудка наголошує, що тревелог не просто звіт про мандри, що включає реакцію мандрівника на побачене, але й письмова фіксація останнього, що супроводжується візуальними компонентами, зокрема ілюстраціями та географічними картами [71, с. 31]. В. Дудка також до жанрових ознак тревелогу включає вимогу передачі знань і відомостей про об'єкти [71, с. 33].

Для постмодерністських текстів змінюється наповнення поняття інформативності тревелогу. Тепер воно означає не насиченість тексту знаннями, що можуть бути почерпнуті з довідкової літератури (ця ознака можлива в тексті, але як додатковий елемент), а репрезентацію емоційного відгуку наратора на побачене й почуте, достовірну фіксацію висловлювань, поведінки, вигляду Іншого. Наратор виступає посередником у процесі залучення читача до досвіду спілкування з Іншим. Комунікативний аспект стає значущим у постінформаційну епоху, коли будь-які об'єктивні відомості про найвіддаленіші куточки Землі знаходяться у вільному доступі в інтернеті та поширюються засобами масової інформації, сприяючи розвитку туристичного бізнесу.

Витоки тревелогу як художнього жанру – у ненаукових звітах географічно-етнографічних експедицій (опис постфактум подорожі того, що не увійшло до офіційного звіту, але є значущим для розуміння специфіки відкритого світу та себе відносно нього). Подорожні нотатки натомість більше пов'язані з усвідомленою мандрівником необхідністю документувати кожен свій крок для сучасників і нащадків (Світлана Дідух-Романенко) [66, с. 23].

Нотатки – художньо оформлений документ, який за значенням дорівнює газетному репортажу з його вимогою актуальної інформації, викладеної на запит публіки (принципи новизни й об'єктивності поданої інформації). Домінантною ознакою цього жанру Олег Рарицький вважає виклад переживань та вражень від

подорожувань їхніх авторів [128, с. 51]. С. Дідух-Романенко визначає такі риси подорожніх нотаток: автор-мандрівник відіграє ключову роль, виступає учасником подій, спостерігачем, носієм основного світогляду; подорож – це зліпок з дійсності, опис про неї має бути достовірним, що не виключає суб'єктивності авторського підходу, а іноді й відвертої вигадки; дорога є тематичним і структурним стрижнем тексту; обов'язковими є документальні елементи; подорожні нотатки – відгук на запит аудиторії [66].

Подорожні нотатки близькі до тревелогу, що зауважує Людмила Скорина: «...тревелог – різновид художньо-документальної прози, змістовим осердям якого є перипетії «інтелектуального туризму». Простіше кажучи – подорожні нотатки» [137, с. 148]. Однак між тревелогом і подорожніми нотатками є суттєва відмінність. Наративна концепція тревелогу полягає в позиціонуванні його як тексту, написаного постфактум подорожі. Звідси актуалізація розмежування часу нарації й часу події подорожі, тоді як подорожні нотатки подаються як текст, сформований під час подорожі, тому основна нарація збігається з часом події подорожі.

На сьогодні жанр подорожніх нотаток еволюціонував і перемістився в сферу найбільш оперативного обігу інформації – в інтернет-простір. Представлені численні інтернет-блоги як професійних авторів, так і аматорів про їхні подорожі світом (<http://mytravelblog.com.pl/>; <http://www.ua-odyssey.in.ua/> та інші), окремі дописи в соцмережах, що супроводжуються фотозвітами; їхня особливість – в отриманні швидкої відповіді від реципієнта, можливості обміну враженнями, порадами щодо подорожі.

Слід також зазначити, що не всі художні тексти, базовані на мотиві подорожі, можна віднести до «літератури мандрів». Особливо це стосується пригодницької літератури, що описує уявні подорожі. Розмежувальний принцип – у специфіці позиціонування подорожі в сюжеті. Якщо подорож є наслідком пригоди, то це пригодницький роман. Якщо пригода стає наслідком подорожі, то перед нами – роман-подорож. Останній тип репрезентують книги Максима Кідрука: «...[Ц]е шалені й вражаючі пригоди головних

героїв під час подорожі до різних кінців світу» (Наталія Білецька) [21, с. 43]. Про про одну з них – «Навіжені в Мексиці» – Л. Скорина зазначає, що це не просто опис подій і ситуацій, які підкидає життя під час мандрівок, а «повноцінний роман із яскравим динамічним сюжетом, що тримає в напрузі до кінця оповіді» [138, с. 167]. До того ж, це шахрайський роман, у якому топоніміка, природні й культурні реалії є лише яскравим тлом розгортання подій [138, с. 169]. Інший ракурс документальності, пов'язаний із позиціонуванням основних персонажів як alter-ego автора, який подорожує, так само піддається сумніву: «Головні персонажі – двоє приятелів Макс і Тьомик (Артем). Хоч перший зветься так само, як автор, а другий схожий на нього зовні, Макс Кідрук застерігає читачів, аби вони не ототожнювали героїв із ним як реальною особою» [138, с. 168]. Отже, цей твір – приклад роману-подорожі, адже всі події трапляються під час подорожі двох хлопців і змінюються залежно від пересування географічним простором Мексики.

Інтелектуальність постмодерністських текстів-подорожей виявляється в специфіці репрезентації розумової діяльності наратора в сприйнятті реальності, відмінної від його повсякдення. Розум наратора в цьому процесі замість проникнення в сутність іншої культури ніби ковзає її поверхнею, перетворюючи її на власний досвід екзистування («перетравлюючи» її, роблячи своєю, охоплюючи власним буттям). Яскравим репрезентантом уважаємо «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича [7], до аналізу якого звертається і О. Гончар, а Л. Скорина зауважує відсутність реальної географії у цій книзі, побудованій на приватних враженнях від тих міст і країн, де побував автор як письменник [139, с. 141–142].

Про жанрове розмаїття зауважимо, що постмодерністська література деієрархізувала систему літературознавчих категорій, у тому числі ієрархію жанрів. Тому жанрове мислення також отримало горизонтальний вимір, і жанр конкретного твору визначається через перехрещення ліній жанрового змісту як сукупності домінуючих мотивів і жанрової форми як моделі літературного твору, завдяки чому конкретний твір демонструє ознаки різних

жанрів. Відповідно вважаємо доцільним виділяти групи жанрів з ознаками, що утворюють жанрові патерни, до яких і відносимо вище названі жанри тревелогу, подорожніх нотаток та художні твори з домінантним мотивом подорожі. Інші жанри, такі як есе, художній репортаж, щоденник тощо, згідно зі специфікою аналізованого тексту долучаємо до найближчого жанрового патерну. Наприклад, художній репортаж, як і есе, може бути означений як тревелог або подорожні нотатки (особливо в їхньому інтернет-варіанті блогу або посту) залежно від того, які ознаки актуалізовано письменником.

Зокрема Л. Скорина книгу Ірен Роздобудько «Мандрівки без сенсу і моралі» визначає як «химерний мікс, у якому переплелися прикмети есе, щоденникових записів, туристичного довідника, кулінарної книги («Кухня народів світу»), історичного коментаря...» [137, с. 150]. Або Тетяна Белімова згадує про проекти малої прози видавництва «КМ-БУКС» під назвою «Відкрий світ», що, за її означенням, балансують на межі тревелогу, подорожнього щоденника, інтернет-блогу або посту-повідомлення в соцмережі та оповідання в його класичних жанрових вимірах, та про серію колективних збірок малої прози «Дорожні історії» – міні-книжечок формату кишенькового видання під гаслом «Для тих, хто (не) боїться подорожувати» [18, с. 117].

Мадлен Шульгун зауважує, що «сучасні твори демонструють традиційне поєднання рис помежових жанрів, які в перехідні періоди виходять у центр художньої системи: це тревелог, есе, автобіографія, щоденник, лист, нарис» [164, с. 435], а вчені, створюючи типологію подорожей, враховують критерій жанрового синтезу, який відображає основну системотвірну рису – легкий перетин меж різних форм [164, с. 69]. Помежові жанри утворюють гібридні форми з романом, серед яких – поєднання тревелогу й пригодницького роману («Навіжені в Мексиці» М. Кідрука), тревелогу з філософським («Бігуни» О. Токарчук) або соціальним («Ворошиловград» С. Жадана) романом [163, с. 65].

Специфіка постмодерністського тексту про мандри полягає в тому, що навіть окремі його частини можуть належати до різних жанрів. Так, про «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича Л. Скорина говорить як про збірку жанрово неоднорідних текстів [139, с. 142]. Якщо згадати книгу Я. Рудницького «Тричі так!» [223], то перша її частина становить художній нарратив про особу, яка втратила пам'ять і через те перетворилася на людину «без коренів» у прямому значенні. Її пригоди – наслідок ментальної подорожі в пошуках своєї самості. Друга й третя частини у формі тревелогу репрезентують сучасного письменника, який веде номадичний спосіб життя в пошуках визнання й завоювання читацької аудиторії. Один із пунктів («Рудий в Африці») частини під назвою «Постскрипtum» можна вважати художнім репортажем.

Отже, постмодерністська література мандрів є специфічною принаймні в трьох аспектах. Перший аспект – позиціонування наратора-мандрівника. Він часто подається як alter-ego титульного автора; визначається не функцією наратора чи спостерігача за чужим світом, що відкривається під час мандрів і потребує опису й пізнання, а потребою суб'єктивного осягнення іншого світу. Суб'єктивізм полягає в інтелектуальному й емоційному досвіді того, що відкривається його очам. Інша культура розкривається як досвід власного екзистування. Мандрівник звертає увагу на звичне, але неочевидне, чому надається цінність унаслідок приватного погляду на нього.

Другий аспект – трансгресивна специфіка репрезентації світу, що пізнається. Цей світ постає у його суб'єктивному значенні для спостерігача, а не в об'єктивно-сутнісному вимірі. Світ набуває значущості й об'єктивізації у випадку його ословлення наратором. Відбувається трансгресія об'єктивного й суб'єктивного, внутрішнього й зовнішнього. Постмодерністська література мандрів також засвідчує трансгресію у двох інших площинах: подолання самості художнього тексту (трансгресія художньої реальності та позахудожнього світу реальної подорожі, комунікації автора й реципієнта) та нівелювання межі між професійним письменником

і аматором (перехід тревелогів в інтернет-простір сприяв цьому процесу).

Третій аспект – жанрова представленість літератури мандрів. Цей вид літератури не має обмежень конкретними жанрами, він охоплює традиційні моделі літературних текстів (оповідання, роман), жанри суміжних видів літератури – журналістики (репортаж, тревелог) й документалістики (щоденник), літературних жанрів на межі з публіцистикою та іншими видами мистецтва (есе, нарис), а також інтернет-жанрів (блог, пост-повідомлення). До того ж один текст може поєднувати в собі ознаки різних жанрів або репрезентувати різними своїми частинами різні жанри.

2.5.2. Досвід мандрівного мислення й чуттєвого сприйняття навколишнього світу в постмодерному тексті-подорожі

«Мандрівна» специфіка не лише творчості, а й мислення й біографії письменників неодноразово зауважена науковцями. Зокрема Мілена Вітровська називає Максима Кідрука письменником на валізах [36, с. 135]. Мар'яна Зеленюк говорить про Анджея Стасюка як мандрівного письменника, зважаючи на те, що тема мандрів у його творчості є наскрізною [79, с. 116], а Ельжбета Конончук називає здійснені й замислені подорожі А. Стасюка його формою буття у світі [201, с. 35]. Особлива Жаданова пристрась, на переконання Олександра Бойченка, – залізниці, вокзали й потяги [24]. Ольга Токарчук, на думку Анни Ляренти, є письменницею географічної конкретики, бо описує місця, що належать до емпіричної реальності [204, с. 341] та засвідчують індивідуальний досвід переживання світу персонажами [204, с. 344–345]. Дослідниця доводить, що персонажі «Бігунів» О. Токарчук сприймають світ як лабіринт – мережу можливостей, що не має ні центру, ні периферії і є потенційно безкінечною; відповідно лабіринт як тип простору і його сприйняття виступає метафорою й конструкцією тексту.

Художні постмодерні тексти-подорожі об'єднані мотивом мандрів наратора, у ролі якого зазвичай виступає титульний автор, чия особистість складається з мандрівного досвіду і який репрезентує власне переживання / сприйняття світу, що має особливість як: а) реєстрація свого емоційного-чуттєвого відгуку на власну відмінність від побаченого-почутого-пережитого Іншого, б) фіксація у процесі дотику до Іншого відмінності власного погляду від усталеного в суспільстві на світ іншої країни або власної. У будь-якому випадку не йдеться про пошук ідентичності з іншими культурами. На думку Ельжбети Рибіцької, йдеться про дещо розмите «поширення екзистенції», гру енергії, бо саме інтелектуальний номадизм відрізняє геопоетику від геополітики як територіальної експансії; номад через те перебуває за межами понять «локалізм» і «космополітизм», не шукає власної ідентичності, не відчуває ностальгії, не має сентиментальності [225, с. 66]. Знайти мову опису конкретного місця означає ліквідувати культурні й пізнавальні стереотипи [225, с. 67]. У такий спосіб утілюється неантропологічне мислення, це антропологія без антропоцентризму [225, с. 69]. Власна відмінність від Іншого як предмет осмислення – об'єднувальна ознака нарації текстів Максима Кідрука «Мексиканські хроніки» [88] та Кшиштофа Варги «Гуляш з турула» [242] (турул – містичний птах, національний символ угорців) або «Чардаш з мангалицею» [241] (мангалиця – угорська кучерява свиня).

«Мексиканські хроніки» М. Кідрука – приклад першої з означених особливостей. Автор-наратор здійснює подорож до Мексики – країни своїх дитячих мрій. Під час мандрівки він фіксує відмінність побаченого від створеного власною дитячою уявою образу на основі почерпнутої з книг інформації, розуміє, що відкриття нового неможливе, тому зосереджується на власних відчуттях і думках, що виникають при спілкуванні з Іншими, якими є місцеві мешканці й мандрівники з різних куточків Землі, формує власну онтологію світу, усвідомлюючи вичерпність об'єктивної інформації про нього й географічну звуженість глобалізованого світу.

Оригінальну версію фіксації особистої імагології (перехрещення національних стереотипів, поширених у буденній свідомості, і власних уявлень) під час подорожі до іншої країни пропонує Кшиштоф Варга в «Чардаші з мангалицею». Письменник-наратор позиціонує свою подвійну відмінність від Інших, яких зустрічає в подорожі до Угорщини, зважаючи на те, що як Кшиштоф він поляк, а як Варга – угорець. Він водночас і свій, і інший для місцевих мешканців. Серед Інших, розмежованих за національною ознакою (місцеві угорці, туристи-неугорці), виділяє особливу групу – угорців, які емігрували до інших країн і приїжджають час від часу на батьківщину. Для кожної з трьох груп письменник вибудовує окремий простір Угорщини, у якому перехрещуються відомості з історії країни, особливості національного побуту, що базується на здатності представників означених груп до відчитування знаків побутової культури й відбивається на туристичному бізнесі, зокрема в утворенні місць для відвідування та продукуванні сувенірних виробів. Наратор, відчитуючи знаки національної культури угорців, змінює ракурси їх осмислення; буває в місцях, зазначених у туристичних путівниках, а також у місцях, що є знаковими для місцевих мешканців, та місцях, що викликають ностальгію в угорців в екзилі. Говорячи про один із магазинів із сувенірною продукцією, наратор звертає увагу на його специфіку. У ньому можна знайти звичні сувеніри, розраховані на іноземців, зокрема магніти на холодильник у вигляді маленької перчинки чи саямі, також представлений широкий вибір поштових карток із міськими пейзажами, товари з народним орнаментом. Водночас більшість сувенірів, якщо турист завчасно не ознайомився з угорською історією, залишаться для нього незрозумілими, наприклад ті, що становлять «*historycznie-nostalgiczny narodowy entourage*»⁶⁶ [241, с. 67]: футболки й значки із символом країни, розділеної 1920 року, траурна металева біжутерія з хрестом і написаним у ньому словом «Тріанон» тощо. І наратор висновковує, водночас іронічно й меланхолійно, що цей магазин спеціалізується на пам'ятках

⁶⁶ Історично-ностальгійчний національний антураж.

«для туристів з Угорщини, власне для угорців, що приїжджають із-за кордону. Угорський турист, як на мене, найохочіше відвідує Угорщину, оскільки лише Угорщина може дати угорському туристу необхідний заряд угорськості, зрештою, сам почувуюся часто як угорський турист в Угорщині, немає кращої країни для угорського туриста, вся заграниця – само собою за винятком Трансильванії – для угорського туриста принципово нецікава»⁶⁷ [241, с. 67]. К. Варпа, переосмислюючи під час подорожі національні культурні коди, що реалізуються на рівнях національної пам'яті та специфіки національного побуту, ніби підтверджує своїми текстами думку Е. Рибіцької, що місця витворюються культурними практиками (література, мистецтво, фотографія) і щоденними практиками (проживання, подорожування, переміщення, смислове осягнення) [225, с. 93].

Презентація особистої імагології в її динаміці й постійній змінюваності та відчитування знаків власної підсвідомості при зіткненні з Іншим, яким виступають місця своєї країни та країн Європи, з «місцями пам'яті» про них, стає ознакою книги Анджея Стасюка «Дорогою на Бабадаг» [231]. Як зауважує М. Зеленюк, причиною мандрів митця виявляються колись почуті речі, що вимагають підтвердження чи спростування, старі світліни як особливе місце в просторі й часі, яке він прагне побачити, та власне магнетизм дороги; усі разом вони відкривають автору себе підсвідомого [79, с. 116]. Письменник не створює цілісної нарації, фіксує окремі миті зі своїх подорожей, наповнюючи себе побаченим і почутим та водночас відкриваючи читачу інший бік традиційної Європи, адже кожне відвідане місце – «це можливість наповнити себе новим, переродитися, творити себе і свій світ, власну географію» (М. Зеленюк) [79, с. 117]. Пшемислав Чаплинський зауважує, що в книгах «Дорогою на Бабадаг», «Фадо», «Дойчланд»,

⁶⁷ ...для туристів з Угорщини, власне для угорців, що приїжджають із-за кордону. Угорський турист, як на мене, найохочіше відвідує Угорщину, оскільки лише Угорщина може дати угорському туристу необхідний заряд угорськості, зрештою, сам почувуюся часто як угорський турист в Угорщині, немає кращої країни для угорського туриста, вся заграниця – само собою за винятком Трансильванії – для угорського туриста принципово нецікава.

«Щоденник, написаний згодом» А. Стасюк підважує міфи єднання Польщі з Європою, виявляючи подвійну відмінність своєї країни – від Заходу й Сходу [184, с. 255]. Про Росію в текстах письменника науковець говорить, що то Схід, який дозволяє полякам бути Заходом [184, с. 269].

Суттєвою особливістю мандрів авторів-нараторів постмодерністських текстів є презентація власної свідомості під час подорожі як процесу досвіду сприйняття реальності. Фіксація в письмовій формі засвідчує його реальність (згадаємо визначення Жаком Деррідою тексту як форми присутності [63, с. 48]). Географічний код при цьому використовується персонажами-нараторами для читання, а не пізнання. Зокрема Малгожата Здуняк-Вікторівич, звертаючись до осмислення репрезентованого в художніх текстах досвіду мігруючих жінок-польок у контакті із закордонним Іншим, наголошує на специфіці подорожі як досвіду руху (в русі), що фіксується нараційною ідентичністю. У цих текстах показано «способи означення себе як жінки, письменниці, мігрантки завдяки огляду людей, яких героїні зустрічають «у дорозі», вибудовуючи при цьому свою нараційну ідентичність, підкріплену досвідом руху (в русі)» [246, с. 237]. Е. Конончук говорить про репортажі А. Стасюка як нараційний спосіб осягнення світу [201, с. 35] та фабуляризовану візуалізацію географічного простору [201, с. 30] зважаючи на те, що географічні історії впорядковують простір, називаючи й описуючи місця [201, с. 36]. Отже, під час подорожі за допомогою наративізації географічного простору, що постає перед очима чи в уяві наратора, витворюється його (наратора) ментальний простір в асоціативному зв'язку з деконструйованим свідомістю наратора географічним простором. Місця, оприявлені під час подорожі, подані фрагментарно, не мають самодостатньої цінності в зіставленні з репрезентацією процесів осмислення й чуттєвого опанування світу наратором.

Гарячкову динамічність, невтомне прагнення змінити місце в просторі нараторів текстів сучасних письменників зауважує й Александер Ф'ют, звертаючись до прози А. Стасюка і

Ю. Андруховича: «Якщо раніше ключем до їхньої позиції була застиглість, споглядання та досвід минулого, то нині погляд постійно рухомий, він швидко зміщується, ніде не знаходячи сталого опори. Як Стасюк, так і Андрухович постійно мандрують. Те саме стосується їхніх героїв, які ніде не вміють звити тепле гніздо» [153, с. 218]. У романі О. Токарчук «Бігуни» [148] провідним мотивом є рух, що засвідчено назвою твору. Бігуни – секта, що проголошує рух як спосіб уникнення влади антихриста. Письменницю, як переконує А. Лярента, цікавлять сучасні бігуни, які відчують потребу пошуку звільнення в безперервним русі [204, с. 352], і пов'язує цей інтерес із тим, що О. Токарчук використовує рух як ознаку, рису екзистенції, яка сама по собі включає рух, бо спрямована проти статичності [204, с. 351].

У наведених випадках маємо справу з розширенням екзистенції автора-наратора замість пошуку ідентичності модерного персонажа. Як зауважує Юлія Запорожченко, у сучасному постмодерністському тексті з'явився новий тип героя-мандрівника, який «долає простір з метою зафіксувати прикмети мінливого світу, осмислити та скорегувати фрагментовану ідентичність» [77, с. 11]. Інший уводиться у «свій» світ наратора, стаючи враженням, новим досвідом, завдяки чому знімається опозиція «свій – чужий» і відпадає необхідність описувати чужий світ. Водночас детальність опису власного емоційного й розумового досвіду в опануванні іншою реальністю створює атмосферу присутності.

З огляду на «тілесну» специфіку освоєння навколишньої дійсності персонажами постмодерністських текстів про подорожі, можна говорити, що в них витворюється своєрідний тілесний простір. Е. Конончук означає тілесний простір як простір, що осягається тілесно через різні відчуття – дотик, запах, смак, слух, завдяки яким тіло людини входить у безпосередній контакт із фізичною реальністю [201, с. 47]. На думку Е. Рибіцької, літературна географія загалом сенсорична, є географією емоцій і емотивних топографій [225, с. 107]. Описуваний простір перестає бути абстрактною моделлю, набуває ознак конкретності, одиничності

завдяки апеляції до чуттєвості, емоційного осягнення. Закономірність змінюється на випадковість, бо випадкові емоції, викликані несподіваним доторком до реальності.

Письменники-постмодерністи іноді трактують поняття фізичного простору метафорично, апелюючи до суб'єктивності будь-якого чуттєвого досвіду та специфіки мислення й сприйняття реальності. Зокрема О. Токарчук в «Бігунах» проводить паралель між чуттєво сприйнятими місцями географічного простору та фізичним простором людського тіла, де анатомічний атлас сприймається як карта тіла людини в асоціативному дотуку до дорожнього атласу, що відбилосся й у оформленні видання, на що звертає увагу А. Лярента [204, с. 349]. Дослідниця розширює поняття карти на простір індивідуального досвіду персонажів, зазначаючи, що «кожен має свою індивідуальну карту, з якої намагається вилучити небажані місця, пов'язані з неприємними спогадами» [204, с. 350]. Схожа метафорика представлена в оповіданні Євгена Положія «Подорожі по її тілу» [124], де еротично й водночас іронічно репрезентовано сучасну цивілізацію, приховану за займенником «вона».

У такий спосіб географія замінюється простором, світом подорожанина. Простір тепер не абстрактний, це місце, яке складається з особистих екзистенційних досвідів, переживань, смислових осягнень і емоцій, а також включає сфери культурного досвіду (літературного чи візуального) (Е. Рибіцька [226, с. 23]).

Номадичний персонаж постмодерністського тексту подорожує не лише іншими країнами. Для нього неважливі кордони, бо немає різниці між своїм і чужим світами. Тому персонажі-наратори А. Стасюка подорожують різними європейськими країнами, переважно колишнього соцтабору, також і рідною Польщею, фіксуючи світ, що зникає, та відмінності, що увиразнюються в дорозі, у тому числі зміни власної свідомості й підсвідомості. Персонажі роману О. Токарчук «Бігуни» взагалі не зважають на кордони. Один із них називає себе людиною без коріння через брак гену осілості [148, с. 5]. Новими місцями, ключовими для мандрівника,

стають не географічні пункти початку й завершення подорожі, а місця транзиту – готелі й летовища. Як зауважує нараторка, змінилося їхнє ціннісне позиціонування: «Колись їх розташовували на околицях міст, як придатки, як вокзали. Проте їхня емансипація сягнула такого рівня, що вони вже мають свою тотожність. Невдвозі можна буде сказати, що то міста приєдналися до летовищ – як місця для сну й роботи. Бо ж відомо, що життя точиться в русі» [148, с. 53]. Рух сприймається багатовимірно, адже стосується не лише осягнення фізичного простору, а й ментального, віртуального, зважаючи на нові сфери, у яких можна подорожувати думкою й відчуттями. Апеляція до світу як уявного простору, що потрібен для подорожі, життя як подорожі, залишається, однак змінюється його наповнення, зокрема розуміння його обсягу й внутрішньозовнішньої трансгресивності: «Ще я думаю, що світ – увесь той глобус – міститься всередині, у звивині мозку, у шишкоподібній залозі, він стоїть у горлі. Можна добряче кашлянути й виплюнути» [148, с. 52].

Сергій Жадан у романі «Anarchy in the Ukr» знаходить інший світ у межах власної країни, власного регіону, чия історія тривалий час була замовчувана⁶⁸ й формувала «чорні діри в навколишньому повітрі, у якому вмістилася вся твоя історія» [73, с. 41]. Через те до історичних місць не було доріг («Ми вирішили рухатися на північ, де у 18-му році в лісах формувались перші повстанські загони. Автобуси туди не ходили...» [73, с. 43]). Однак залізничний вокзал був символом існування і в радянські часи: тут точилася якась подоба життя, був рух, хай і у межах одного дощу (метафора відстані, яку долали гірники, що їздили тими потягами). Наратор зауважує нескінченність дороги сучасного номада – героя його можливих книг про залізниці: «...справжня подорож не потребує цілі, не потребує кінцевої мети, головне – рухатися, рухатися вперед,

⁶⁸ Ярослав Поліщук зауважує прагнення письменника до освоєння забороненої в радянські часи зони культурного топографування України [121, с. 26]. Ці слова стосуються роману «Депеш Мод», але їх можна віднести й до інших прозових текстів С. Жадана.

скільки тягнуться колії, перетинати межі залізничних можливостей...» [73, с. 149], «Жодної мети, жодної причини, жодних наслідків, рухатися, тримаючись дороги, що підхарчовується твоїм рухом, твоїм безкінечним самодостатнім пересуванням – нізвідки в нікуди, невідому кількість часу в невідомому напрямку з невідомими намірами, чорний-чорний туризм, метою якого є постійна потреба руху...» [73, с. 150]. Таким чином, засвідчується транзитність свідомості постмодерністського персонажа. Йому не важливо звідки й не має значення куди прямувати. Повернення додому перестало бути ключовим моментом і сюжетним фіналом літератури мандрів. Вона втрачає свою жанрову завершеність, як і лінійність сюжету.

Отже, у постмодерністському тексті-подорожі зазвичай утілюється процес досвіду мандрівного мислення й чуттєвого сприйняття навколишнього світу автором-наратором. Екзистенція як рух і екзистенція в русі – чинники, що зумовлюють ракурс осмислення власних подорожніх вражень. Особлива роль відводиться Іншому, який позиціонується як об'єкт-враження, у дотику до якого автор виявляє власну відмінність від нього та відмінність власного погляду від стереотипних уявлень. Як наслідок, зникає потреба описувати чужий світ, натомість поширюється екзистенція письменника-мандрівника за рахунок переосмислення власної онтології світу, створеної на основі попередніх уявлень, сформованих під впливом книг, мас-медіа, культурних стереотипів. Географічно звужений сучасний глобалізований світ, вичерпна інформація про який міститься в загальному доступі в інтернеті, спровокував інакше розуміння простору як екзистенційного досвіду, сфери особистої імагології, що вибудовується на перехрещенні соціальних стереотипів повсякденної свідомості та власних уявлень. Закономірність знань змінюється випадковістю вражень. Предметом уваги стають не об'єктивні предмети й факти, що потребують опису й пізнання, а географічні коди, які використовуються для відчитування й створення ментального простору літератора-мандрівника.

Для польських авторів національні й державні кордони втрачають значення не лише через глобалізацію, для них у цілому втрачає значення різниця між своїм і чужим світами. Для А. Стасюка («Дорогою на Бабадаг», «Фадо» та інші) подорож – форма буття у світі, що сприяє витворенню власної онтології, у тому числі на відчитуванні національного культурного коду в реаліях повсякдення, що увиразнюються під час відвідування місць, далеких від туристичних маршрутів. К. Варга («Гуляш з турула», «Чардаш з мангалицею») подорожує місцями національної пам'яті угорців, фіксуючи культурні відмінності представників двох націй (угорці, поляки) у проекції на власну особу. О. Токарчук («Бігуни») взагалі обходить тему кордонів, бо для неї життя можливе лише як рух, її наратори постійно долають межі, бо живуть у міжпросторі летовищ, вокзалів, готелів.

Натомість українські літератори увиразнюють межу (котра звичай не збігається з усталеними географічними межами, бо належить внутрішньому ментальному простору наратора) для означення своєї відмінності. М. Кідрук («Мексиканські хроніки») вибудовує власну онтологію й уявлення про себе через дотик до Іншого, яким стають інші туристи, представники інших націй. С. Жадан («Anarchy in the UK») таку межу вбачає в затертій у радянський період колективній свідомості українців, створюючи літературну топографію Східної України через відчитування історичних і культурно-географічних знаків у проекції на власну свідомість. Є. Положий удоступнює географію всього світу своєму alter-ego – наратору, який робить близькими далекі один від одного реалії різних країн («Кама-сутра і вишиванки»), показує зв'язок між доланням кордонів і «переписуванням» власної ідентичності («Дорога до Катманду»).

2.5.3. Карнавальна деконструкція в текстах-подорожах М. Кідрука «Мексиканські хроніки» та Я. Рудницького «Тричі так!»

Тексти про подорож письменників-постмодерністів орієнтовані не так на опис відвідуваних територій, як на пошук нових смислів, та поєднують принципи карнавальної поетики з нестандартним (особистим) поглядом на сучасну культуру, сформовану на уламках свіжих і не дуже гранднративів.

Руйнування гранднративів сучасної й попередньої культур, відповідно цивілізаційно-глобалізаційних (провідне значення науки в розвитку цивілізації, теорії влади тощо) і політично-ідеологічних (нацизм, комунізм), переосмислення їхніх наслідків (Голокост, Хіросіма, Чорнобиль, холодна війна) – вияви деконструктивізму постмодерністської художньої прози. Вони спрямовані на деструкцію ідеологем і карнавально-ігрову конструкцію нових текстів з уламків деструктурованого світу текстів цих культур. Деструкція ієрархізованої онтології модерного світу спричинила недовіру розподілу світу на сакральну й профанну частини. Карнавальне колесо змішало їх у горизонтальному вимірі екзистенції людини, котра самотужки вибудовує власний світ та критерії його оцінки, бо загальносуспільні критерії втратили свою значущість. Із цим процесом можна пов'язати тенденції суб'єктивізації постмодерністської культури, які проявилися, зокрема, у тому, що вищі цінності модернізму (Розум, Істина, Краса) сходять із висоти загальнолюдських цінностей і критеріїв людських учинків, стаючи власним надбанням конкретної особи, переломлюючись через її життєвий досвід і набуваючи цінності в процесі її смислоозначувальної діяльності.

Також можна спроєктувати цю тенденцію на втрату автором доміантної позиції креатора твору, що призвело до зміни рецетивного вектора з розшифрування авторської інтенції на відчитування інтерпретаційних кодів, закладених у тексті. Відповідно маємо трансформацію ролей постмодерністського персонажа та

читача постмодерністського тексту. Персонаж і його вчинки тепер орієнтовані не на втілення авторського задуму, а на широку репрезентацію екзистенції персонажа, яка б дозволила читачу самому вибудувати ідею твору, лінію її розвитку в процесі надання значення зображеним у тексті подіям.

Якнайкраще для реалізації такої мети в часи постмодерністської культури глобальної мобільності придатні тексти про персонажа-подорожанина. Принцип випадкових зустрічей і незапланованих подій дає можливість у лінійному порядку нанизувати епізоди сюжету, розширювати досвід персонажа й задіяти досвід читача, що становитиме інтерпретаційний контекст твору. Трансгресивна специфіка постмодерністських текстів, які не визнають жодних усталених структур і обмежень, сприяє трансформації тексту та варіативності принципів його подавання читачу. Текст втрачає ознаку автономності, відмежованості художньо втвореної дійсності від позахудожньої реальності титульного автора й реципієнта. Автор стає персонажем, змішуються принципи белетристичного викладу та фактичної точності літератури нон-фікшн і журналістських жанрів (зокрема нової журналістики⁶⁹, гонзо-репортажів⁷⁰ тощо), читач запрошується до участі в акті створення художньої події тексту, автор-наратор часто безпосередньо звертається до нього, особливо в жанрі тревелогу.

«Мексиканські хроніки» Максима Кідрука – яскравий приклад тревелогу в сучасній українській літературі. *Роман став*

⁶⁹ Нова журналістика сформувалася як відхід у бік «олітературення» й інтерпретаційності від основного принципу журналістів – неупередженого й нейтрального подавання інформації. У центрі уваги нових журналістів не стільки подія, скільки журналіст. Репортаж стає поверховим, читач більше дізнається про автора, ніж про об'єкт його дослідження. Мають бути задіяні всі рецептори: читач має все побачити, почути, відчуту на смак, запах і дотик. Тому журналіст повинен збирати факти, кольори, враження, емоції, передати те, що знаходиться поза «кадром» об'єктивного журналізму, а саме – суб'єктивне тло (див.: [165, с. 14, 101, 104–105]).

⁷⁰ Гонзо-журналістика передбачає суб'єктивізм автора, важливо те, як прочувається ним подія і які емоції викликає в читача; допускається вимисел, на відміну від нового журналізму (див.: [165, с. 43, 102]).

результатом реальної подорожі титульного автора до країни його дитячих мрій. Художність наративу виформовується на перехрещенні двох спрямувань авторської активності: історія про Мрію, що становить кільцеве обрамлення тревелогу, та тревелог як репрезентація думок, емоцій, відчуттів наратора під час подорожі. Обидві частини слабо взаємодіють між собою й водночас об'єднані образом наратора. Оповідь про Мрію створює ефект цілісності й завершеності роману, чий фінал обумовлений її здійсненням. Ця історія домінує на початку й наприкінці тексту. Оповідь про саму подорож натомість відходить від принципу логічної впорядкованості й зумовлюється нанизуванням випадкових подій, не передбачених задумом подорожі, та авторських коментарів інформативного плану, що виникають як спогади чи асоціації до певних подій, у чому відчутно *принцип постмодерністсько-карнавальної нонселективності*. Наприклад, розуміння наратором того, що доведеться скористатися послугами бюджетної авіакомпанії, провокує його як мандрівника з досвідом поділитися з читачем неприємними спогадами та узагальненнями про компанії, що надають послуги low-cost: «Ось які особливості у всіх low-cost авіаліній: вони підтримують сполучення між зовсім крихітними аеропортами, звідки, як правило, ще достобіса добиратися, аби втрапити до дійсного пункту призначення» [88, с. 73].

Фрагментарність нарації підсилюється тим, що автор міксує *різні типи інформації (принцип карнавального надлишку)*, орієнтованої на читача. У романі подано численні відомості про Мексику загалом, окремі її місця й жителів, які мають легендарне й історико-культурне значення та не претендують на вичерпність, а лише на зацікавлення читача окремими фактами (*що відповідає постмодерністському принципу заперечення логоцентризму й карнавальному принципу недієвості офіційних, усталених правил*), і до того ж увиразнені емоційністю їхнього сприйняття: «Я видерся на вершечок піраміди Місяця і обдивився навкруги. З усіх боків до Дороги мертвих тягнулись сліди давно поруйнованих вулиць, прямих і ретельно розпланованих, що чітко розмежували

квартали древнього міста. Колись тут проживало щонайменше 150 тисяч жителів. Історики твердять, що за часів найбільшого розквіту кількість мешканців сягала аж 250 тисяч. Якщо це правда, то Теотіуакан – найбільше на планеті місто своєї епохи» [88, с. 111].

Наратор не завжди подає відомості від власного імені, *передоручаючи слово гіду (відмова від єдиного смислового центру, яким у логоцентричній літературі позиціонувався наратор)*. Відвідуючи найстаріше місто Мезоамерики Монте Албан, наратор зосереджується на власних діях у той час, як гід інформує читача: «Ми неспішно просувались між пірамідами. Час від часу я з Пітером видирався на котрусь і робив знімки з гори. // – Писемності вони не мали, дряпали усе на скелях та каменях, – продовжував гід. – Зате мова вікує по сей день» [88, с. 176].

Іноді наратор виступає справжнім *менеджером туризму (карнавальний принцип поєднання непокєднуваного, у цьому випадку художньо-творчого й побутово-прагматичного аспектів)*, описуючи підготовку до подорожі, коли калькулюються не лише речі (наводиться точна кількість і навіть загальна вага речей), а й етапи підготовки та можливі небезпеки. *Ефект документальної точності художньої нарації* створюється й завдяки включенню до тексту добірки світлин із персонажами роману, у тому числі видатними особами, з якими наратор випадково зустрічався в аеропортах (музична група «In flames», тренер Володимира Кличка Емануель Стюарт, колишній тренер Леннокса Льюїса) та відвідані особисто місця, знайомі реципієнту з різних інформаційних джерел, а також окремі цитування (наприклад: «...браузер нарешті видав: // *Your order is confirmed // Your reference number: 2FRY6T // Passenger name: Mr. Maksym Kidruk*» [88, с. 62], – або цитування власного щоденника, наприклад, на сторінці 72) та безпосереднє звертання до читача як співрозмовника, що зумовлює розмовний стиль викладу. Наратор, оповідаючи про події подорожі, паралельно апелює до читача, ніби залучаючи його до бесіди. Зокрема, познайомившись із туристами костелу в Оахако, наратор одразу ж рекомендує їх читачу: «Знайомтесь: перед вами Пітер Лампе та

Марія Ван дер Маат з Голландії, а навпроти них – подружжя Кента Рейчел Валерді з недалекого Техасу. <...> Вони ще нічого не знали про мене, вони до того не бачили жодного живого українця, окрім хіба як по ящику...» [88, с. 168]. Наратор мав змогу представити цих персонажів іншим чином, адже в додатку є фотокартка з ними, але не акцентував у тексті цього факту.

Зосередження наратора на власній персоні дозволяє автору уникнути детальних описів і глибоких екскурсів в історію й оповідати не про всі зустрічі, а лише про знакові для його подорожі. Вибірковість інформації для читача зумовлюється *суб'єктивною перспективою розповіді (так само є реалізацією принципу децентралізації карнавального світу)*. Зокрема опис побаченого з літака не вражає детальністю, однак передає стан наратора й фіксує те, що привернуло його увагу: «Я прикипів до ілюмінатора. Знизу вирувало сумбурне переплетіння доріг та видніли нескінченні кубики убогих будівель, які щораз ближчали і ближчали. Я вже міг розрізнити автомобілі, деревини на тротуарах, чорні колійні нитки приміських поїздів. Там внизу була Мексика! Моя Мексика!» [88, с. 90].

Суттєвою частиною інформації, наведеної наратором, є фіксація збігів / розбіжностей образу країни й окремих її місць, що склалися внаслідок власного емпіричного досвіду та завдяки культурним асоціаціям. Наратор, прибувши до столиці Мексики, спочатку звертає увагу на явища, що асоціюються в нього з цією країною: «Мехіко... Смог, галас, такос, маріачос, пальми. А ще – строкаті вивіски, невичерпні затори, ультрасучасні хмарочоси, бідацькі халупи, барокові церкви і, звичайно, гарні жінки» [88, с. 91]. Далі йде етап усвідомлення відчуттів, накладання на досвід перебування в Європі: «Практично все у Мексиці – не таке, як у нас, і навіть не таке, як у Західній Європі. Не те щоб краще чи гірше, просто інакше» [88, с. 91]. Третій етап осмислення відмінностей пов'язаний із проблемою їх репрезентації читачу, наратор із мандрівника перетворюється в оповідача: «На що воно схоже? На Мексику. І крапка. // Все достоту нагадує кіно...» [88, с. 91].

Роман «Мексиканські хроніки» увиразнює зміну суб'єктивної онтології людини в сучасному глобалізованому світі. По-перше, *зміна наповнення понять (карнавальне колесо, що символізує обертання значень, їхню нестабільність і принципову варіативність) «далеке» – «близьке», «своє – «чуже»* отримує сюжетно-іронічне обігрування. Максим, двадцятичотирирічний аспірант, що навчається в Стокгольмі, стає співмешканцем мексиканця Мігеля, який запрошує його до себе додому на святкування Нового року. Як наслідок, колись така далека й романтично недосяжна Мексика виявляється близькою й доступною.

По-друге, своє виявляється чужим для іншого. Зокрема для Мігеля Європа була тим, чим для Максима Мексика: «...для нього помандрувати Європою, що для мене Мексикою...» [88, с. 44], – а поняття Іншого заступає поняття Чужого, зважаючи на щільність глобалізованого світу. Саме тому Мексика відрізняється від Європи більше стереотипними уявленнями про неї, ніж умовами існування людей. Про це свідчить відповідь Мігеля на запитання наратора, чи не небезпечно йому подорожувати Мексикою: «Ти, як і всі, думаєш, що Мексика – то таке собі напівдикіє латиноамериканське королівство, де автохтони бігають у спідницях з пальмового листя і щороку трапляється нова революція? Ризик, що тобі там відіб'ють тельбухи і засмажать на вечерю, не більше, ніж у стокгольмську ніч з п'ятниці на суботу» [88, с. 61].

У такий спосіб знімаються будь-які контрастні протиставлення, їхнє місце заступають відмінності. Саме на них звертає увагу Максим під час подорожі. Іноді вони досить неочікувані. Наприклад, опис затору на трасі в Мехіко: «Затор був такий, що навіть бувалі кийвські водії могли просльозитися: вісім смуг в обидва боки і аж до самого виднокраю» [88, с. 120]. Або зіставлення країн: «Італія чимось сильно нагадала мені рідну Україну; обидві країни жажливо подібні у всьому, що стосується безладу» [88, с. 74]. Яскравість вражень наратора підкреслено й тим фактом, що він позбавлений товариша в подорожі, з яким міг би розділити емоції. Його *супутниками стають інші туристи, які подорожують*

власними маршрутами (що є виявом принципів нонселективності й надлишковості). Орієнтованість на певний тип туристів (не салонних з дюжиною чемоданів, а з одним рюкзаком за плечима для максимальної мобільності) дає автору можливість відходити від запланованої послідовності подорожі. Незмінними залишаються лише заброньовані задалегідь хостели в конкретних містах.

Утретє, поняття «екзотика» набуває іншого смислу. Тепер екзотичне не те, що відкривається вперше чи обмежене в доступі, а те, що є власним відкриттям у межах власного досвіду. Зокрема таким «епістемологічним» відкриттям для М. Кідрука стало з'ясування того, що в Мексиці відсутні пасажирські потяги, а емоційним – переживання першого в його житті трансатлантичного перельоту. До того ж у Мексиці, чії мешканці вже втомилися від американських туристів, він сам був екзотикою.

Учетверте, *подорож втрачає ореол долучення до сакрального, не вимагає героїзму.* Повсякчас наратор звертає увагу на (не)зручності, із якими він стикається під час подорожі. Іноді в них *простежуються карнавальні елементи завдяки змішуванню понять того, як має бути, з тим, як є,* з огляду на очікування туриста й пропозиції місцевого бізнесу. Зокрема аеропорт зазвичай сприймається як місце, із якого пасажир не лише вирушає в подорож, але й де має змогу дочекатися в комфортних умовах часу відльоту. Наратор, опинившись в італійському аеропорті Лінате (Італія), у якому змушений був провести безсонну ніч у безлюдному терміналі на незручних стільцях під спорадичні вигуки автомату італійською «Підходьте і робіть кумедні фото», що лунали як бойовий клич і яких нарахував за ніч 405, визначив той момент найкритичнішим за всю подорож. Заслуговує на увагу також епізод, що передував подорожі, коли наратор проходить *символічне переродження під землею.* Він, ніби похований у станції київського метро у прямому (хронотопічно, як зернина в землі) й символічному (життя без мрії сприймає як смерть) смислах («Я відчував себе глибоко під землею, відчував, як вдихаю огидне повітря, отруєне буденністю, відчував на собі беручки шупальця рутини, які обвили

мене з ніг до голови і щосили душили» [88, с. 26]), отримує поштовх до емоційного відновлення, коли перед його очима в переповненому вагоні (*знов ідея надлишку*) з'являються слова «КОЛИ ТИ ЗАБУВ СВОЮ МРІЮ?» [88, с. 25].

Карнавал, що символізує обертання значень, переродження, як культурна реалія сьогодення супроводжує наратора й у далекій Мексиці. Подорож змушує його *сумніватись у тому, що він бачить*. В одному з епізодів, коли пізно вночі приїжджає до чергового хостелу в Оахаці, він шокований побаченням: «Зізнаюся, мені геть не сподобалось те, що я побачив крізь лобове скло, але мусив визнати, таксист був правий: у розпливчатих від фар конусах світла чітко виднілась назва мого хостелу... виведена простою крейдою на ржавому металевому листі» [88, с. 165]. Не менше його шокувало те, що побачив уранці: «Вийшовши на відкритий простір, я потягнувся, роззирнувся, але так і вкляк із задертими догори руками, намагаючись переконати себе в тому, що я не сплю. <...> Басейн! А-а-а! У хостелі! Ні, я просто марю!!! <...> // Мені здалось, що поки хропів, мене перетягли в якесь інше місце. Це не могло бути хостелом, це не могло бути Мексикою!» [88, с. 167].

Мексика загалом виявилася для наратора *поєднанням національних стереотипів* (дикі джунглі, мовчазні майя, що ніби зійшли з малюнків у храмах, атмосфера маленького містечка, у якому от-от з-за рогу з'явиться гідальго на коні) *та глобалізаційних реалій* (Мехіко – один із найбільших мегаполісів світу). Але найбільше *принцип карнавального змішування значень* оприявнився через облаштування *«тубільних» розваг для туристів*. Розваги логічно розмежовуються в три групи: огляд пам'яток під проводом місцевого гіда; огляд місцевих реалій, що не входять до рекламованих туристичних маршрутів, але відповідають «кіношному» образу дикої Мексики; «екотури», що дають змогу зманіженому туристу відчутти атмосферу первозданної дикості. *Кожен вид туризму перетворюється на власну протилежність*. У першому випадку туристи вірять не гіду, а зібраним перед подорожжю відомостям. У другому – заборонені бої «Lucha libre», що лоскочуть нерви своїм

статусом буття поза законом, виявляються профанацією для туристів. «Екотури», незважаючи на милозвучну назву, позбавляють туриста впевненості у власному добробуті: у джунглях, із неговірким гідом, у полоні комах, спеки, за відсутності елементарного комфорту турист набуває не інтелектуального розвитку, а емоційного, переживаючи справжні почуття.

Як наслідок, усе почуте й побачене, пережите, спробоване на смак, дотик і нюх, дозволило наратору «Мексиканських хронік» зробити висновок, що він тепер має свою Мексику, а в кожного така Мексика має бути своя, що відповідає його особистим інтересам.

Постмодерний мандрівник за своєю суттю – номад, навіть якщо він турист. Зазвичай, турист – людина, яка змінює рутину повсякдення на нові емоції під час подорожі до місць, що перебувають поза світом її досвіду. Сучасний турист не шукає екзотичних місць, лише нових вражень, які має засвідчити своїми розповідями друзям і знайомим та відеоматеріалами. Отже, справжнє життя людини – на відпочинку, у подорожі, а повсякдень перетворюється на її тимчасове буття між турами. Рутину повсякденної праці втрачає значення пріоритетності, а рух і набуття нових вражень стають способом життя.

Януш Рудницький у книзі «Тричі так!» репрезентує власного наратора – справжнього постмодерністського номада, «людину без контексту» [223, с. 120]. Однойменний з автором наратор лише умовно має постійне помешкання, щоб відчувати себе «причетним» до якоїсь території: «Jestem w łazience, zaraz wyjeżdżam, samochodem, moim, zaparkowałem parę lat temu pod domem, żeby mieć poczucie, że tam jestem, i wyjechałem»⁷¹ [223, с. 121]. Він повсякчас змінює місце проживання, «кочуючи» з міста до міста, з країни до країни, від номінації до номінації, від презентації до зустрічі з читачами. Кочове життя позначається на тому, що він і його співрозмовники не завжди помічають, якою мовою користуються в конкретний момент (наприклад, в одному з епізодів

⁷¹ Я у ванній кімнаті, незабаром виїжджаю, машиною, власною, припаркував її пару років тому біля будинку, щоб мати відчуття, що я там є, і виїхав.

сусідка по люксембурзькій квартирі німецькою просить його поливати її квіти й розмовляти з ними, щоб краще росли, поки вона буде у від'їзді, на що наратор відповідає, що він говорить лише польською, хоча розмова відбувається німецькою [223, с. 93]).

Автор робить сюжетним ходом ідею ментальної й географічної неворіненості номада, іронічно наділяючи наратора мрією про будь-який спосіб віднайдення причетності до чогось (крім одруження), навіть за допомогою електронного браслета для домашнього ув'язнення, апелюючи таким чином до дискусії про новітні методи нагляду за злочинцями та теорій влади, зокрема образу паноптикуму, розробленого Мішелем Фуко⁷²: «Nie czuję się już jak bezpańska rzecz w biurze rzeczy znalezionych. Która nie przechodzi na aukcji nawet za darmo»⁷³ [223, с. 136], «Jestem nareszcie czymś, co nareszcie należy do czegoś. Jestem nadzorowany, jestem podopieczny, jestem szczęśliwy»⁷⁴ [223, с. 137].

Іронізуючи над специфікою сучасного життя в русі, наратор Я. Рудницького висуває теорію двох швидкостей: «Polska jest krajem dwóch prędkości. Jedna to prędkość pociągów InterCITY, druga pociągów InterREGIO. Dwie te prędkości dwie mają kategorię pasażerów. Pierwsza przemieszcza się z miasta do miasta, druga wlecze się znikąd donikąd»⁷⁵ [223, с. 129]. Пасажири-номади різняться специфікою руху. В одному випадку рух як постійні зміни, географічний рух сполучається з інтелектуальним. Для пасажирів другої категорії залишається лише біологічно-фізіологічний рух: «W Polsce perwszej prędkości słyhać rozmowy, towarzyskie lub przez telefon, dźwięk laptopów, kelner z wózkim (kawa, herbata, sok?), szelest gazet, zdarza się, że nawet książek, w drugiej wszystko,

⁷² Мається на увазі його праця «Наглядати й карати» [156].

⁷³ Уже не почувався як нічия річ у бюро загублених речей. Яка навіть задарма не проходить на аукціоні.

⁷⁴ Нарешті я є чимсь, що нарешті належить до чогось. Я під наглядом, під опікою, я – щасливий.

⁷⁵ Польща – країна двох швидкостей. Перша – це швидкість поїзтів ІнтерСіті, друга – поїзтів ІнтерРегіо. Дві ті швидкості мають дві категорії пасажирів. Перша переїздить з міста до міста, друга – тягнеться з нізвідки в нікуди.

co słychać, to posiąg»⁷⁶ [223, с. 135]. Таких пасажирів наратор називає людським товаром, єдиним тілом, що розлізлося кутами по-тяга [223, с. 135], про їхній погляд говорить, що за вікном буде змінюватися картина, а в очах – ні [223, с. 130].

Втрата наратором контексту щоразу відбувається «карколомно», завдяки травмі (безпосередній чи метафоричній), пов'язаній із головою як місцем, що уособлює горішнє, та низом, долом (*карнавальне колесо*). Книга має назву «Тричі так!», бо наратор тричі вдаряється головою об «землю». Уперше він повністю втрачає пам'ять, навіть не згадає власного імені, через що події, які трапляються з ним, набувають *неочікуваного значення*, зважаючи на те, ким є персонажі, з якими спілкується наратор, або ким він їх уважає. Удруге наратор після невдалих поневірянь Європою у спробі отримати нагороду, перебуваючи на кладовищі, б'ється головою об надгробок, що виявляється його власним. Утретє падіння стається з ним у Люксембурзі, неподалік від Гранд Театру, куди поспішав на виставу. Цього разу наслідком стала втрата штанів (закривавив після падіння) та анекдотичні ситуації. Однак забив він не голову, а коліно. Тому ситуація падіння виявилася сюжетно розгорнутою. Символічний доторк до землі відбувається пізніше, коли наратор, тікаючи від переслідування, ховається в машині, яка перевозить труни (зазвичай, будучи наповненими, зберігаються в землі). Йому доводиться ділити «територію» з мерцем: «Ten na dole to wypisz wymaluj ja, jakby kto skórę ze mnie zdjął»⁷⁷ [223, с. 125]. Учетверте в розділі під назвою «Постскрипtum» наратор проходить символічне смислове переродження, втрачає погляд у прямому сенсі. А саме – в літаку випадково сідає на власні окуляри, унаслідок чого протягом усієї подорожі Африкою майже нічого не бачить. Його контекст значно відрізняється від контексту групи, що обіграно й на знімках, наведених у книзі. Зокрема

⁷⁶ У Польщі першої швидкості чути розмови, товариські або по телефону, звуки ноутбуків, офіціант з візком (кава, чай, сік?), шелестіння газет, іноді навіть здається ще й книжок, у другій усе, що чути, то потяг.

⁷⁷ Той унизу то викапаний я, ніби хто шкіру з мене зняв.

на одному з них, позначеному підписом «Jest tak, jesteśmy duża grupa:»⁷⁸ [223, с. 151], представлено їхню групу – 18 осіб, на другому, під написом «A dla mnie jest tak:»⁷⁹ [223, с. 152], – лише двоє: він і дівчина, якій симпатизує. Гра з фотокартками засвідчує ще один прояв трансгресії як художнього прийому, а саме ілюзійність фотокартки як документа.

Карнавалізована смислова гра, таким чином, сприяє суцільному змішуванню значень і цінностей у житті наратора. Він свідомо грається ними, переплітаючи в єдине ціле сакральне й профанне. Нагорода сприймається ним не стільки як суспільне визнання його творчості, скільки як грошова винагорода, що дозволяє змінити / покращити життя. Упевнений, що виграє в номінації ще на батьківщині, у Варшаві, автор купує *новий одяг* і викидає *старий*. Коли надії не справджуються, йому доводиться повернути в магазин куплені речі й витягати зі смітників ті, що викинув. *Гра зі смертю* стає лейтмотивом книги. Крім наведених уже прикладів поєднання *непоєднуваного* – живої людини, надгробка на її могилі та її тіла в труні, та декількох інших епізодів, наводиться також світлина, на якій у труні зображений автор, що стежить за читачем одним оком. Крім того, автор використовує християнську символіку для опису власного погляду на життя: «Jedno, jedyne życie i wszyscy prawie poświęcają je na pracę. Dają zamykać się w jakichś zakładach lub biurach na cały prawie dzień, codziennie, aż do starości. Jakby mieli nie jedno, ale dwa co najmniej życia. Może mają, ja nie. Dlatego, leżąc na tej wodzie, w basenie hotelu Serena Inn w mieście Stone Town, założyłem stowarzyszenie. Stowarzyszenie Ludzi, Którzy Żyją Tylko Raz. Jestem trójpostaciowy, założycielem jestem, prezesem i członkiem rzeczywistym»⁸⁰ [223, с. 153]. Показово, що стан, у якому перебуває наратор, поєднує в собі рух і безрух. Рух – від пере-

⁷⁸ Є так, ми – велика група:

⁷⁹ А для мене – так:

⁸⁰ Одне єдине життя, і всі присвячують його праці. Дають замкнути себе в якийсь установах чи офісах майже на цілий день, щодня, аж до старості. Якби мали не одне, а щонайменше два життя. Може, й мають, я – ні. Тому, лежачи в цій воді, у басейні готелю Серена Інн в місті Стоун Таун, я заснував асоціацію. Асоціацію

бування в чужій країні, безрух – від усвідомлення власного стану душевного й тілесного спокою в басейні готелю (вода – джерело первісного народження) та натяк на вічність божественного світу.

Зв'язок із позахудожньою реальністю як реалізацію принципів варіативності та надлишку Януш Рудницький підтримує не лише перетворенням власної персони на наратора й відповідно наділенням його власною біографією, а й згадками про численні місця й міста Європи й світу, де побував сам і які за деталями опису можуть бути впізнані читачем, апеляцією до подій, що висвітлювалися у пресі, наведенням світлин із зображенням місць подій, у тому числі й паркінгу біля костелу, на якому поховано священика, згадкою реальних постатей політичних діячів (президент Європарламенту 2009 – 2012 років Єжи Бузек та інші) і письменників (Войцех Кучок та інші), яких уводить персонажами книги.

Отже, проаналізовані тексти виявляють *карнавальне постмодерністське мислення авторів-нараторів*, зокрема в такому. Принцип карнавального змішування значень простежується на рівні смислової організації твору. М. Кідрук переважно переосмислює усталені поняття (екзотика), зв'язки між поняттями (свій – інший) та «грається» ролями, у яких виступає його наратор (мандрівник, який пережив реальну подорож; наратор, тотожний титульному автору; наратор, що формує оповідь власною нарацією та власними коментарями до цієї нарації; персонаж, чії вчинки й думки формують художню подію; співрозмовник реципієнта, менеджер туризму). Натомість Я. Рудницький більше уваги приділяє змішуванню ціннісних параметрів, понять сакрального і профанного, мертвого і живого, верху і низу. Обидва письменники послуговуються принципами нонселекції та надміру, зокрема інформативного. М. Кідрук багато уваги приділяє різним типам інформації, що надається читачу наратором. Я. Рудницький застосовує принцип надміру для сюжетного розгортання, коли смисл події першого розділу залежить від реципієнта та парціального надання йому

Людей, Які Живуть Лише Раз. В моїй особі – три постаті, я засновник, президент і дійсний член.

інформації про персонажів на початку й у кінці розділу. Польський письменник також використовує анекдотично-сміхові епізоди (персонаж без штанів, перевдягання наратора), український у цьому смислі стриманіший. Обом текстам властива орієнтація на відтворення суб'єктивного, а тому варіативного світу ментальної подорожі наратора, що відбувається в доторку до географічної реальності та завдяки її емоційному осягненню. Жанрова модель тревелогу сама по собі також передбачає принцип нонселекції, оскільки в ній задіяні різні типи тексту (художній, non-fiction, журналістський репортаж), носії інформації (слово, візуальний ряд) та поліфункціональний наратор (оповідач, мандрівник, співрозмовник).

2.5.4. Художній і прагматичний аспекти літератури подорожей

Постмодерна ситуація характеризується ознакою трансгресивності, коли відбувається змішування розмежованих раніше понять і явищ. Це спостерігається й у літературі подорожей: путівники як довідкові видання прагматичного спрямування набувають ознак художності, а в художні тревелоги потрапляє довідкова інформація. Література мандрів на сьогодні достатньо вивчена як в аспекті її художніх проявів (Ельжбета Рибіцька [225], Мадлен Шульгун [164], Пшемислав Чаплинський [184]), так і в ракурсі публіцистичному, як така, що репрезентує «новий журналізм» (Лілія Шутяк [165], Олена Юферева [170]). Водночас питання поєднання в одному тексті художнього і прагматичного аспектів та нівелювання межі професійного й аматорського письма в постмодерністській літературі подорожей залишаються відкритими. Ми з'ясуємо на матеріалі текстів українських і польських авторів засади художності літератури мандрів, яка поєднує прагматичний та естетичний аспекти і має специфіку залежно від форми існування (путівник, художній путівник, тревел-блог).

Путівник – видавничий жанр, але нині він нерідко стає художнім проектом і написання тексту видавці замовляють професійним письменникам. У такому випадку від путівника очікується не просто мистецький підхід, тобто «олітературення» наративу й мови, а насамперед особистісний погляд письменника на рекламовані пам'ятки мистецтва, його здатність помітити те, що залишається поза увагою туриста. Це виявляється досить складним завданням. «Але, на жаль, бачив я лише те, що й інші» [90], – говорить Яцек Подсядло, зауважуючи до того ж, що літературна ідея має бути максимально сконденсованою, «бо відразу забирає місце, на якому можна було подати адреси п'яти аптек. За мовною грою турист до аптеки не потрапить, а за адресою – легко» [90]. Путівник зазвичай – туристичне видання прикладного характеру, що містить довідкову чи рекламну інформацію про географічний пункт (Анна Бідун) [20, с. 36–37]. Ця інформація, що має бути максимально об'єктивною, покликана допомогти читачу в плануванні й здійсненні подорожей; вона формує образ місця завдяки ієрархізації, відбору фактів і їхньому трактуванню; при цьому використовується принцип обмеження інформації (економічний / політичний / тематичний / важливість об'єктів для огляду); серед відомостей – відгуки досвідчених туристів; як жанр містить ознаки науково-популярної, довідкової, документальної літератури (Катерина Шершньова) [161, с. 34]. На відміну від тревелогів і подорожніх нотаток, сюжетно об'єднаних мотивом дороги, путівник призначений для вибіркового читання, відомості наводяться в ньому лаконічною й доступною мовою та звернені до емоцій реципієнта. Така фрагментарність наративу як жанрова ознака співзвучна принципам постмодерністської поетики прозового тексту. Анна Бідун наводить приклади естетизації жанру в українському видавничому просторі. Зокрема називає такі видання, як «Альтернативний мистецький путівник. Одеса» (2012), у якому репрезентовано нове розуміння міста й висвітлено особливості його суспільного простору (музеї, галереї, андеграундні клуби), а також «Простори Уяви у Львові: люди, місця, події, проекти, інституції»,

івано-франківський «БЕЗальтернативний мистецький», «Інший Київ» [20, с. 40].

Якщо говорити про авторський художній путівник, то в ньому подається не стільки об'єктивно-рекламна інформація про об'єкт можливої подорожі майбутнього читача, скільки власний погляд автора, його досвід перебування в якійсь країні (власний досвід бачення й відчитування географічного місця) та зазвичай надаються рекомендації щодо відвідування місць, які автор вважає вартими уваги й що можуть відрізнятися від розреklamованих у мас-медіа. Таким виданням є книга Ірен Роздобудько «Мандрівки без сенсу і моралі» [129]. Вона включає десять розповідей у довільній формі про десять країн світу. Оповіді об'єднані образом наратора і містять додатки з національними рецептами й іменами письменників. У такий спосіб поєднано суб'єктивність представленого читачу образу країни та суб'єктивний відбір об'єктивних відомостей про неї. Також «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича можна відчитати як путівник, вважає Євгеній Стасіневич [142], бо твір містить зауваження, що і де слід подивитися, від чого можна отримати задоволення. Автор наголошує на тому, що книга орієнтована на прочитання в будь-якій послідовності.

Ще декілька зауваг про специфіку літератури мандрів в її інтернет-варіанті, що становить частину дискурсивної практики туризму. Перехід художньої літератури в інтернет-простір пов'язаний із декількома чинниками, серед яких найважливішими є такі: а) інтернет не потребує особливих фінансових затрат, б) дає змогу миттєвої комунікації між автором і реципієнтом, в) уможливає використання мультимедійних засобів (авторська нарація не обов'язково повинна обмежуватися словом чи фотографією, доступними також стають аудіо- та відеозаписи), г) зрівняння в правах професійного письменника й аматора, можливість репрезентації власного досвіду без посередництва видавництва як перевірки на «профпридатність». Для мандрівників важливим є ще один аспект: можливість викладати в інтернет-простір матеріал одномоментно з його продукуванням, реєструвати процес

подорожі, завдяки чому реципієнт отримує «найсвіжіший» досвід мандрівника.

Численність туристичних блогів засвідчує відсутність вимог до тих, хто бажає стати їхнім автором (тревелогером), однак, як зауважує киянка Саша Дрік, тревелог може написати кожен, але не кожного будуть читати [149]. Свій блог «Emerytka w podróży – blog retrospektywny»⁸¹ має Маріоля Вуйтович, яка пише про подорожі на пенсії. Її дописи насичені історичними довідками про відвідані місця, зробленими особисто знімками відомих пам'яток, коментарями, чому кудись не дісталася (наприклад, жакливі громадський транспорт у Нікарагуа). Вона оприлюднила 16 електронних книг на основі власних подорожей. Її блог є підтвердженням того, що для сучасного туриста важливо побачити те, що диктують зразки, усталені в колективному уявленні, набуває значення зв'язок між словом і картинкою, літературною топографією й візуальною репрезентацією [226, с. 17].

Важливим аспектом є самопрезентація тревелогера та презентація концепції блогу, здатність вирізнитися серед багатьох інших. Щоб реципієнт не втомлювався, концепція може бути змінена, як і ім'я (нікнейм) автора блогу. Уже згадана М. Вуйтович художньо пояснює власний інтерес до теми подорожі як вибір між депресією та активним життям, подаючи його як мініатюру з окремою назвою «Emerytura – nowy początek»⁸² [188]. Блогерка, яка повідомляє про себе фразою «Я Беня, з Польщі» (<http://nadrugimbrzeguteczcy.com>), убачає джерела зацікавленості подорожами у власному дитинстві, точніше – у специфіці дитячого світосприйняття, яке зберегла дотепер. Її захоплювала не мета поїздки, а власне дорога: «Myślę o tych zwykłych, niedalekich wyprawach do rodziny czy sklepu, które wymagają by wsiąść do pociągu, na rower, w autobus albo w samochód, a dziecku pozwalają gapić się przez szybę na świat, ludzi i ich życie»⁸³ [211]. Назвою свого блогу Беня наголошує дитячу мрійливість і прагнення незвичайного: «Na drugim brzegu tęczy. Opowieści z

⁸¹ Пенсіонерка в подорожі – ретроспективний блог.

⁸² Пенсія – новий початок.

⁸³ Думаю про ті звичні, недалекої поїздки до рідні чи магазину, які вимагають сідати в потяг, на мотоцикл, в автобус або машину, а дитині дозволяють дивитися кризь скло на світ, людей і їхнє життя.

podróży»⁸⁴. Описуючи подорож мотоциклом до Лаосу (плато Бо-лавен) 2015 року, блогерка зауважує власні погляди, думки, відчуття, дає поради своїм читачам, акцентуючи, що для неї подорож понад усе пов'язана із задоволенням: «To jak oglądanie filmu przyrodniczego, gra w kalambury i rozkminianie skomplikowanej fabuły kryminału w jednym»⁸⁵ [211]. У січні 2017 року Бєня змінює концепцію самопрезентації й відповідно назву блогу на «Jee Yoga» та свій нікнейм. Тепер вона Рєня, а подорож позиціонується як «podróż dla ciała, umysłu i duszy, przez kontynenty, kultury, techniki rozwoju osobistego»⁸⁶ [219]. Зміна нікнейму незначна, щоб викликати асоціацію з її попередніми подорожами, і водночас є цілком іншим іменем, щоб увиразнити тематичну зміну концепції подорожі. До того ж, оголошуючи перенесення блогу на нову сторінку, Бєня акцентує відмову від авторських прав, що суголосно постмодерністському принципу вторинності будь-якого висловлювання: «Blog bez praw autorskich! Wszystko co znajduje się na tej stronie jest wolne od praw autorskich. Dlaczego? Żadnej z opowieści nie mogę nazwać tylko moją, bo zawdzięczam je ludziom, których spotykam. To samo tyczy się zdjęć – ujęcia są jedynie moją interpretacją zastanej rzeczywistości, do której nie mogę przecież rościć sobie żadnych praw. Dlatego możesz korzystać z tych treści w dowolny sposób. Będzie mi miło jeśli wesprzesz bloga i wskażesz go jako źródło pochodzenia materiałów»⁸⁷ (<http://nadrugimbrzeguteczy.com/>). Такий крок показовий для факту зміни концепції, оскільки на попередній сто-

⁸⁴ На тому боці веселки. Оповідки з подорожі.

⁸⁵ Це мені нагадує перегляд природничого фільму, гру в каламбури та розгадування заплутаного кримінального сюжету разом.

⁸⁶ Подорож для тіла, розуму й душі, через континенти, культури, техніки особистого розвитку.

⁸⁷ Блог без авторських прав! Усе, що знаходиться на цій сторінці, вільне від авторських прав. Навіщо? Жодну з історій не можу назвати виключно своєю, бо завдячую її появою людям, яких зустрічаю. Те саме стосується світлин – кадри є лише моєю інтерпретацією реальності, на яку не маю жодних прав. Тому можеш використовувати їх на власний розсуд. Мені буде приємно, якщо підтримаєш блог і зазначиш його як джерело матеріалів.

рінці (на сайті <http://www.blog.pl/>) є стандартна фраза про охорону авторських прав.

Щоб привернути увагу читача, Тетяна Давиденко вигадала особливого наратора-мандрівника – іграшку зі штучного хутра ведмедика Стьопу. Цей прийом дозволив значно увиразнити й іронічно розмаїтити нарацію, додавши неочікуваного погляду на звичні вже речі. Наприклад, таке зауваження із оповіді про подорож в Індонезію: «Все-таки добре, що я ведмідь, не люблю важкої праці. От перекрити риби, що йде на нерест, шлях і досхочу наїстися ікри – це по-нашому». Або: «P.S. Дехто каже, що я не справжній, а я он навіть тінь відкидаю». Ведмедик виявився справжнім постмодерністом за світовідчуттям: «З’ясувалось, що я романтична натура. Мо вірші почати писати? «Море дихає чорним теплом, розгортається, мов полотно». Не, це, здається, вже було. Або ще: «Стишені баржі, рухливі шхуни...», щось знайоме. А так: «Там співи матросів пливають догори...», це в розумній книжці хазяйки підглянув. Тоді: «...що чути було, як їм сниться море», ехххххххххх, все написано до нас» [106].

Зазвичай тревелогери надають своїм читачам максимально повну інформацію про себе та спосіб знайти себе в соцмережах. Зокрема український блогер Борис Крімер зазначає, що подорожує Україною і світом для розради: «Хотів написати, що живу в Києві, але доречніше сказати, що зустріти мене в Києві можна частіше, ніж деінде. <...> // Блог веду як захоплення – тому що подобається писати й є що розповісти. // На просторах інтернету мене можна знайти: у ФБ - <https://www.facebook.com/uaodissey> й ось тут <https://www.instagram.com/odisseyua/> В інстаграмі останнім часом досить активний, фактично як невеликий блог веду й щось публікую мало не щодня. Електронна пошта: borrris7@gmail.com // Мої публікації можна зустріти на різних ресурсах, наприклад у Тижні, чи (частково) в такому ось проекті від ICTV, чи в ряді відсутніх у неті видань» [69].

Отже, і для паперових, і для інтернет-видань літератури подорожей можна виділити однакові ознаки. Серед них – апеляція до

спільного досвіду з читачем (емоційного, чуттєвого, культурного), що виникає на основі оповіді про особистісне переживання подорожі, завдяки використанню засобів візуалізації нарації (опис, фото, карти, схеми пересування тощо) та / або переосмисленню культурних стереотипів (грі зі стереотипами). Фото оречевлює навколишній світ. Нарация засвідчує його існування. Під час читання текстів про подорож створюється ефект документальності завдяки наведенню наратором численних фото та фактів, власних відчуттів від доторку до іншої реальності та комунікації з випадковими знайомими. Документована таким чином оповідь викликає ефект реальності, що не надається для перевірки. Основною подією стає мислення наратора, що фактографується.

Для створення художнього наративу використовуються відомості різного ґатунку – художні образи, документальні свідчення, інформація довідкового плану. Вони орієнтовані на практичне використання (для організації подорожей, формування образу місця тощо). Обов'язковими компонентами є суб'єктивність оповіді (внутрішня оптика як наративний фокус) та ключова роль наратора у створенні ефекту цілісної нарації, що досягається єдністю коментування. Фіксація погляду наратора на змінюваних контекстах спричиняє фрагментарність його думки, довільність смислових зв'язків і епізодів сюжету, а загалом – фрагментарність наративу. Ключовими поняттями стають фрагментарність, змінність, повторюваність, відмінність. Аісторичність сюжетних подій (зв'язаність логікою думки наратора, а не логікою розгортання події в часі) відповідає ментальній некоріненості номада. Номад свідомий невичерпної варіативності свого життя у світі безмежних можливостей.

Питання репрезентації об'єктивної реальності замінюються питанням її індивідуальної інтерпретації, що апелює не до системи об'єктивних знань, а до колективного несвідомого, стереотипів, у тому числі імагологічних, що існують на побутовому рівні й формують сферу індивідуальної екзистенції. Наратор і автор поєднуються в одній особі, завдяки чому автор має можливість

говорити від власного імені. Він уникає авторитетності висловлення, натомість створює атмосферу щирості й довірливості, що підтверджується його емоційною відкритістю. Наратор акцентує не на найважливішому, а на тому, що привернуло його увагу, як осмислював, виявляючи аспекти відмінності. Експертна роль відводиться читачу як отримувачу інформації та партнеру наратора з комунікації. Як наслідок, ризоматичність, повторюваність ситуацій під час подорожі не викликає в читача враження надміру і становить основу нарації про будні мандрів.

Подорож постмодерністського наратора-номада залишається принципово незавершеною, як дороги й дороговкази, що постійно змінюються перед очима та спрямовують рух в інший бік. Буття номада – у дорозі, без початку і кінця, домівка – умовність. Номад не вписаний у структуру світу, сам стає центром власного існування, тому в будь-якій подорожі його цікавлять питання власної екзистенції, він наділяє смыслом власне буття, процес смислоозначення відбувається постійно й залежить від зміни декорацій – місць, подій, людей, краєвидів. Завдяки цьому увиразнюється принципово амбівалентна, нестабільна, рухома специфіка номада, неможливість смислової глибини як прихованих, сутнісних значень, що потребують відкриття. Набувають значення поняття поверхні, екзистенції, трансформації. Подорож номада відбувається власне не в реальності, а в ментальній площині осмислення-відчуття, та в процесі її становлення під час прочитання реципієнтом. Означені наратором вектори осмислення можуть бути (не) розвинені читачем далі. Зважаючи на роль інтерпретативної діяльності останнього як контекстуального тла для відомостей і кодів, використаних наратором, процедура інтерпретації тексту читачем стає процесом, позбавленим крайньої межі. Такі тексти містять потенціал продовження, серійності, бо подорож триває, доки існують наратор і його читач.

Інформація про власний досвід не може застаріти, не потребує заміни новою, бо засвідчує відмінність погляду, його своєрідність. Блукання читача дискурсивним простором літератури

подорожей витворює ризоматичний світ індивідуальних досвідів. Читач щоразу входить і виходить із конкретної подорожі, реконструюючи власне уявлення про дійсність, але не починає й не завершує подорож.

Висновки до другого розділу

Метафора карнавалу, запозичена постструктуралістами з наукового доробку М. Бахтіна, стала однією з найуживаніших для означення специфіки постмодерного часу та постмодерністської поетики. Постмодерний карнавал охопив усі прояви життя: від видовищності й симулякровості існування постмодерної людини, чия специфіка утворилася під впливом мас-медіа, до карнавалу політики, карнавального мислення пересічної особистості та карнавальної поетики постмодерністського тексту. Окрема роль у появі постмодерного культурного карнавалу належить мас-медіа. Під їхнім впливом формується знаковість, симулякровість сучасної культури, вони створюють відчуття святковості й продукують надмір інформації, що подається фрагментовано і не утворює цілісності.

Карнавал у постмодерністській літературі є одним із найбільш досліджених питань, однак науковці зосереджуються переважно на вивченні атрибутивних ознак карнавалу (у трактуванні М. Бахтіна) в художніх текстах, таких як деміфологізація ідеологем офіційної влади, мотиви свята й маски, карнавальні персонажі, гротескні перевтілення, ігрова природа текстів тощо. Зазвичай вітчизняні дослідники акцентують функцію постмодерністського твору як коментаря до владного тексту, що на основі сміхових традицій деформує і виявляє нежиттєздатність офіційних ідеологем. Значно менше уваги приділяється питанням вираження карнавального постмодерного мислення на всіх рівнях структури тексту як способу полісемантичного писання, що увиразнює поліфонічність будь-якого мовлення, плюралізм ідей і способів його вияву.

Постмодерністський прозовий текст розуміємо як поле гри-карнавалу. Карнавалізованою територією є сам текст, паратекст, контекст, позатекстова реальність написання / сприйняття твору. Позатекстової реальності як джерела смислу і принципу легалізації художнього твору не існує. Відбувається переосмислення стратегічних конвенційних ліній художнього тексту. Знімається різнорівневість конвенцій «автор – читач», «автор – персонаж», «персонаж – читач», «наратор – читач», «критик – читач» тощо. Усі суб'єкти літературного поля стають рівноправними учасниками літературної гри на полі тексту-карнавалу. Кожен із них – лише один із можливих наративних фокусів. Потенційна поліінтерпретативність закладається в самому тексті й базується на знаках-кодах як смислових маркерах, що пропонуються читачу для комбінування значень. Художнє слово перетворюється на самостійний предмет осмислення, навіть на персонажа. Зрівнялися в правах відчуття і розуміння (естетика особистого досвіду), що дозволило переформатувати увагу суб'єктів художньої творчості (автора, реципієнта) на тіло тексту, що стає концептуальним елементом нарівні зі словом як інформативним кодом, твір сприймається на дотик, актуалізується паратекстова інформація як рівноправна частина художньої.

До карнавального простору залучено діяльність критиків. Критичний текст не позиціонується як об'єктивний стосовно суб'єктивно-авторського художнього тексту. Критичний текст створюється на художніх засадах комунікативної гри зі змінними правилами. Постмодерні критичні тексти втрачають межу між художнім і науковим способами висловлювання («Шидеври світової літератури» М. Бриниха, «Переказки» В. Діброви). Вони включають суб'єктивну інформацію, можуть переорієнтуватися на особу критика, що стає персонажем критичного тексту («Біограф» Я. Рудницького, праці І. Бондаря-Терещенка), можуть стосуватися неіснуючих художніх творів («Абсолютний вакуум» С. Лема), використовувати «охудожнену», епатажну термінологію (К. Ботанова: «чільний дупознавець й оспівувач еротичної розбещеності

Юрко Винничук»), чітке висловлювання автором власної позиції перетворюється на необов'язковий елемент, натомість увиразнюється гротескність репрезентації читачу критичного тексту (книга «Історії літератури» має дві титульні сторінки і два початки, сторінки дублюються, але містять інший текст). Постмодерністське дослідження також характеризується нонселективною методологією «надлишку» – застосуванням відмінних, іноді неспівмірних між собою методів дослідження.

Політичні карнавали (у Польщі ПролетаРіо карнавал 1988 року, в Україні помаранчевий карнавал 2004 року) засвідчили руйнування монологічного дискурсу влади, можливість плюралізму рухів, усвідомлення громадянами власної причетності до історичних процесів. Культурна свідомість українця, на відміну від поляка, у період здобуття незалежності була ще тоталітарною та неіронічною. У літературі в цей час простежувалися тенденції демократизації, такі як деканонізація, а в Україні ще й повернення заборонених текстів. Вони спонукали фахового і нефахового читача до усвідомлення необхідності вироблення власного ставлення до традиції й формування власного літературного канону, що ускладнювалося значною кількістю «повернених» текстів – їхнього карнавального надміру й одночасності їх засвоєння читачем (руйнування принципу часової тяглості, послідовності).

Дії письменників-постмодерністів (найвиразніше проявилися в діяльності угруповань Бу-Ба-Бу і vglion) були спрямовані на зміну літературної ситуації, а не політичної. Вони хотіли повернути собі читача, подолати депресивний синдром та демістифікувати національні стереотипи й радянські ідеологеми. Обидві групи використовували скандал як конструктивний чинник ревізії традиції, засіб демонстрування множинності можливих художніх проявів (що були підмінені в офіційній культурі єдиною нормою), дозволяли пізнати цінності в їхній власній специфіці.

Культурну ситуацію в Україні й Польщі межі ХХ–ХХІ сторіч можна визначити термінами «посткомуністичний хаос» (А. Шпочинський), «пострадянська амбівалентність» (Я. Грицак)

і «транзитна культура» (Т. Гундорова). Цими термінами засвідчено стан культурного колапсу, постапокаліптичної невизначеності, відсутності ціннісних орієнтирів.

Загалом цивілізаційний фронтір у культурах обох країн мав схожі вияви: недовіра офіційної влади, засилля кримінальних структур, стан відчаю, зневіра в перспективності зрушень, ситуативна реакція на чинники, а не плановані дії, зубожіння населення, соціальне розшарування, свобода віросповідання, «вестернізація» побуту (речі, форми поп-культури). Принцип карнавального надміру простежувався в одночасному існуванні залишків і цінностей різних культур (національна – колоніальна, офіційна – маргінальна) й економічних (соціалізм – капіталізм), релігійних (християнство – атеїзм) й ідеологічних систем, що створювали «топографію міжчасся» (термін Т. Гундорової). Водночас між країнами була суттєва відмінність. Цей час у Польщі можна означити як пострадянський, а в Україні – пізньорадянський, зважаючи на неготовність багатьох українців до змін.

Письменники, які писали про час цивілізаційного фронтіру межі ХХ–ХХІ сторіч, фіксували екзистенцію свого сучасника, звертали увагу на відмінності в його самоусвідомленні, індивідуальні особливості у формуванні ціннісних систем, ситуативність ідентифікації в нешаблонних ситуаціях, розмаїття мовленнєвих стилів нових соціальних категорій (бандитизм, субкультури). Художню реальність у нових творах продемонстровано зсередини, через погляд персонажа, щоб відтворити «неприкрашені» авторським втручанням його спосіб мислення й висловлювання.

Цивілізаційний фронтір у романі А. Дністрового «Пацики» репрезентований як ситуація недовіри будь-яких норм і відносності всіх систем та критеріїв цінності. У центрі уваги письменника – початковий етап криміналізації пострадянського українського суспільства. Пацики – соціальний елемент на межі між «нормальним» і кримінальним суспільствами. Правила й норми визначаються особистим вибором кожного персонажа. Межа між різними прошарками населення прозора й проникна в обидва боки.

А. Стасюк у романі «Дев'ятка» зображує наступний етап криміналізації суспільства, коли кримінальні структури становлять дієву альтернативу бездіяльній офіційній владі. Подієвий план роману поступається внутрішній дії – відображенню стану фрустрації персонажа в безвихідній ситуації, чим наголошується також його стан соціальної дезорієнтації. Усе суспільство, представлене в обох романах, перетворено на гетеротопію (М. Фуко) – місця відчуження, у яких неможливі поведінкові стереотипи й де долаються культурні бар'єри. Тип культурних стосунків між персонажами відповідає поняттю не-місця (М. Оже) як такого, що визначається тимчасовістю й випадковістю, функціональністю. Саме тому персонажі обох романів краще почуваються в транзитних місцях: вулиці, дороги («Пацики») та підземні переходи, магазини, горище («Дев'ятка»).

Ситуація міжчасся, репрезентована в романах А. Стасюка й А. Дністрового, унеможлиблює вироблення гранднаративів свого часу, бо позбавлена можливості оцінної дистанції як часової, так і наративної. Романи А. Загребельного «Євпраксія» та Я. Бохенського «Божественний Юлій», написані в пізньорадянський час і в яких увиразнено постмодерністські тенденції, теж відходять від ідеї створення «великого наративу». Вони пропонують версію історичної реальності з погляду «упереджень» наратора й локальних наративів історичних персонажів. Грайливо-іронічна манера П. Загребельного переважно є прихованою, не має концептуальної значимості, натомість Я. Бохенський дотримується її в усьому тексті. Іронія – один із основних оповідних прийомів. Романи Я. Бохенського й П. Загребельного репрезентують появу в передпостмодерністській літературі України й Польщі двох типів іронії, що викристалізуються дещо пізніше. Це іронія із застосуванням сміхової поетики (Я. Бохенський) та несміхова іронія, що наголошує смислову амбівалентність твору (П. Загребельний).

Постмодерністська іронія виступає як художній прийом і принцип постмодерного мислення. Текстова іронія має суттєві відмінності від модерністської й класичної, зокрема в тому, що не

легітимізує жодної норми та є не інструментом девіації, а способом уникнення будь-якої визначеності (С. Гейко). Іронія характеризує постмодернізм як естетичний напрям, її родова домінанта – проза (Я. Поліщук). Іронія увиразнює орієнтацію постмодерного світогляду на акцентуацію відмінностей і недосяжність смислової цілісності. Постмодерністська іронія унеможлиблює смислову однозначність, претензію на авторитарність висловлення, апелює до знаків культури, смислів, а не реальності, є коментарем до іншого знаку культури; вона амбівалентна, бо передбачає й ігрове, і серйозне прочитання тексту; не обов'язково завбачена автором, може залежати від ситуації прочитання. Ситуативну іронію Л. Гатчеон означає терміном «несвідома іронія». Рецептивно-прагматична природа іронії в тому, що вона провокує читача на вироблення відмінних значень на основі відчитування кодів, реалізується як гра з компонентами тексту, де читач має домислити невисловлене автором (Л. Гатчеон).

Постмодерністська іронія як вияв трансгресії долає цілісність тексту, виявляючи полівалентність його смислу, неможливість вибудовування «великих наративів», акцентуючи відмінності культурних значень, а також залучаючи до структури тексту прагматику його прочитання, що поєднується з відсутністю ціннісної дистанції й однозначного потрактування. Іронія виступає засобом самоопису та не виходить в інший оцінний простір, характеризує конвенційні лінії тексту, інтертекстуальні зв'язки, унеможливаючи пріоритетність жодного з них. Крім того, постмодерністська іронія безадресна, не орієнтована на конкретного споживача, бо не є носієм авторської інтенції. Іронія постмодерністської іронії, яка піддає сумніву будь-яку норму, у тому, що карнавальна специфіка часу переходу від колоніального до постколоніального стану сприймалася як повернення до норми життя, у якому іронія в принципі можлива як свідчення нетоталітарного мислення.

Постмодерний карнавальний сміх в українській і польській постмодерній прозі виступав засобом художньої деконструкції (деструктивні процеси деканонізації, десакарлізації, адогматизації

й конструктивні – формування особистого погляду, поновлення свободи мислення, мовлення і вибору) та практикою децентрування (центром осмислення стає читач як змінний інакший і суб'єктивний погляд; сміється читач, а не автор). Заслугою таких текстів є інтервенція в поле колективної пам'яті й непам'яті, свідомого й несвідомого, що сприяє появі гуманістики майбутнього, бо вони (тексти) роззброюють «міни» пам'яті й історії від залеглих у ній «невибухів» і токсичних забруднень майбутнього (Р. Нич [215, с. 11]).

Традиційно іронію визначають у її спрямованості на досягнення сміху (О. Зозуля), але постмодерна іронія може бути несмішною, орієнтованою на виявлення тотальної іронічної свідомості, що реалізується в неоднозначності прочитання культурних кодів. У постмодерністській іронії важливе не стільки повідомлення, скільки код цього повідомлення, що посилює увагу до мовної гри. Постмодерністська іронічна гра постає заміником модерністських концептуальності й експерименту та модифікується в таких формах, як чорний гумор, стьоб, містифікація.

Іронічне ставлення письменників до літератури і власної творчості виявляється в «переграванні» ними назв, концепцій один одного. Ю. Винничук назвою свого твору «Моя остання територія» недвозначно відсилає читача до есею Ю. Андруховича «Час і місце, або моя остання територія». Останній карнально знижує резонерське потрактування вищого призначення літератури до її існування у світі залишків, у суб'єктивному світі автора. Ю. Винничук також карнально перевертає трактування Ю. Андруховича, знижуючи те, що вже було знижено, зводячи творчість до приватної території кухні, де карнальний надмір і свято – звичні речі й де діють правила господаря кухні. «Міжнародну» іронію репрезентовано творами «Як я став письменником (спроба інтелектуальної автобіографії)» А. Стасюка, «Як я не став пияком» (спроба антиінтелектуальної автобіографії)» Я. Клейноцького та «Як я перестав бути письменником» Т. Прохаська.

Прикладами багатопланової іронії, що реалізується на поверхні тексту як мовна й наративна гра та відсилає до інших текстів, є роман І. Карповича «Риб'ячі кістки» й оповідання Т. Гаврилівна «Фрутхен». Іронія автора «Риб'ячих кісток» закладена в назві твору, що провокує різновекторно спрямовану активність читача для її розшифрування. Нами визначено п'ять таких напрямів думки, кожен із яких знаходить підтвердження в тексті й не є вичерпним. Багатозначність назви в результаті перетворюється в невисловлюване, залишок від ословленого, в «ість» («ość»). У романі відчутна насмішка із стереотипів формульних жанрів, іронія над сучасними літературознавчими методологіями, розробкою сюжету, над самою іронією. Багатоплановість іронії оповідання Т. Гаврилівна має інтертекстуальну основу. Структура оповідання відбиває пояснення Р. Бартом герменевтичного коду на засадах деконструктивістського аналізу, здійснене в його знаковій для постмодернізму праці «S / Z». Текст змушує читача пройти тривалий шлях у пошуку відповіді на питання «що таке фрутхен?», по ходу стилізуючи й пародіюючи різні методи наукового пошуку, що трансформуються в жанри формульної літератури.

Карнавальність постмодерністської прози виявляється не лише в дотриманні засад сміхової поетики, втіленні іронічної свідомості, що надає твору смислової амбівалентності, а й у зверненні до інших принципів карнавального мислення, зокрема зображення карнавалізованого тілесного «низу», що уособлюється в образах тіла, їжі, питва, випорожнень, статевого життя. Ці образи, що в радянській естетиці перебували в маргінальному стані, бо не втілювали абстрактні соціалістичні ідеали, у поетиці постмодерністських творів стали особливо значущими.

Матеріально-тілесний низ у карнавальній свідомості сприймався як оновлювальна, перероджувальна стихія. Для постмодерністської поетики він символізує амбівалентність проявів, залучення до художнього осмислення заборонених раніше територій, відмову від уніфікації й логоцентризму, апеляцію до чуттєвого досвіду нарівні з інтелектуальною практикою. Сема оновлення в

постмодернізмі втрачає свою актуальність, час постмодернізму – зупинений, у ньому не існує реальності, усе є знаком. Ідея ціннісного оновлення в карнавалі зливається з ідеєю карнавальної рівноправності цінностей, їх суб'єктивного, а не загального виміру, та амбівалентності значень. Останнє пов'язується з карнавальним колесом, коли поняття добра й зла стають взаємозамінними.

Карнавально-тілесний низ у романах Ю. Винничука «Мальва Ланда» та М. Гретковської «Метафізичне кабаре» вибудований на амбівалентній протиставленості його утопічно-символічного й матеріально-тілесного первнів. Карнавальним «пеклом» у романі Ю. Винничука постає смітник, який відповідає принципу карнавального надлишку зужитих речей, є їхньою могилою, та постмодерністській ідеї існування в світі залишків, коли все вже відбулося. Автор пропонує читачу гротескно-вигадливий світ фауни смітника та цілу енциклопедію нестандартного сексу, побіжно торкається питань колоніального минулого та трагічної історії країни, що реалізовано в пародійному модусі з дотриманням карнавального принципу світу навиворіт. Знижувально-карнавальними засобами в романі є карнавально-амбівалентна гра з називаннями (декілька інтерпретацій імені персонажа Бумблякевича з акцентуацією таких його рис: а) непристойності, зниженості б) й водночас піднесеного звучання й набуття історичної дефініції, в) алюзія до статевого акту (авторський новотвір на його позначення – бумбляти)), перекручування імен (Трумблякевич, Дундьякевич, Срайблякевич), зображення розчленованого тіла як метафори, поетичного образу, страви (споживання борщової русалки, яка співає, поки її їдять), різних стадій життя тіла, у тому числі розкладання, максимальна гіперболізація образів, пов'язаних із тілесним аспектом карнавального світовідчуття, безпосередня апеляція до образів текстів карнавальної культури середньовіччя й Ренесансу, у тому числі Ф. Рабле, згадуваних М. Бахтіним; використання окремих іронічно-еротизованих або гротескно-тілесних образів, описів.

Стихія тілесного низу панує й у романі М. Гретковської «Метафізичне кабаре». Розважальний заклад викликає асоціацію до

перероджувальної утроби, що символізує необхідність іронічного переосмислення персонажів та ідей, які вони втілюють, як знаків сучасної культури. Троє чоловіків, що зібралися в кабаре навколо Беби, символізують три аспекти патріархального європейського світу – філософію, мистецтво й релігію, що потребують оновлення. Маскарадне перевдягання як зовнішній атрибут карнавалу доповнюється в романі емоційними масками-стереотипами, що виступають знаками повсякденного спілкування. Гротескний реалізм використано для створення образу сексуального андрогіна Беби Мазеппо, яка має тіло з додатковою випуклістю. Карнавальне колесо зміни значень стосується і сюжетного обігрування обернення на свою протилежність чоловічого й жіночого начал в епізоді ініціації Беби. Її сексуальний партнер виконує фізіологічну функцію жінки, коли в сексуальних іграх стає тілом, що впускає в себе зовнішній світ. М. Гретковська послуговується й іншими прийомами репрезентації карнавального тілесного низу, зокрема такими, як колесо амбівалентності верху-низу, амбівалентне представлення образів тілесного низу або їхнє використання для називання персонажів (сестра Вольфганга – Гедвіга Сансауер фон Сперма), філософування над образами різних актів існування людського тіла, каламбури на взаємопов'язані теми життя, смерті, сексу, опис розчленованого тіла (або оповідь про нього), використання образів частин тіла як метафор.

Несміхові форми ідеї втілення низової карнавальної культури виявлено в оповіданнях Ю. Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» та Я. Л. Вишневського «Аритмія». Письменники використовують карнавальний прийом перевертання офіційного світогляду (що реалізуються як суспільні стереотипи), але відмовляються від принципу гротескного реалізму. Авторська іронічна інтонація в оповіданні Ю. Покальчука відчутна лише в назві, подальша нарація підпорядкована передаванню трагічного світовідчуття персонажів. Офіційний світ редукований до системи ідеологічних, моральних і поведінкових стереотипів, якими керуються персонажі у своєму житті. Виявом карнавального колеса амбівалентності

значень є теми інцесту й алкоголізму, маргінальні в традиційному суспільстві. Я. Л. Вишневський в оповіданні «Аритмія» використовує як сюжетний прийом принцип карнавального колеса. Монолог-поетизація статевого стосунку персонажем-жінкою перемежується з інформуванням читача про стан здоров'я її коханого та лікарську помилку, стилізованим під документальний виклад, із використанням медичної термінології. Переосмислення поняття кохання відбувається через його включення в контекст смерті. Персонажі репрезентують власний «світ навиворіт», у якому вони, ніби карнавальні блазні, ставлять під сумнів системи культурних цінностей, протиставляючи їм власний погляд, позбавлений тиску здорового глузду й логіки. В обох оповіданнях оновлене сприйняття дійсності персонажами уможлиблюється завдяки проходженню ними сексуальної ініціації, що символізує карнавальний матеріально-тілесний низ.

Зруйнована карнавальним колесом модерна ціннісна вертикаль трансцендентних понять Істини, Добра й Краси опинилася переведеною в екзистенційну горизонталь свідомості персонажа в постмодерністській літературі. Нездатний до витворення нових гранднаративів, її персонаж покладається на власний досвід переживання світу й виробляє власну систему цінностей. Потребуючи повсякчас оновлюваного досвіду, він подорожує, стає номадом. Перед ним – глобалізований сучасний світ, позбавлений крайніх меж і непізнаних територій, у якому немає Чужого, лише Інший як новий досвід і дзеркало для самоідентифікації. Постмодерністська література подорожей змінює функцію наратора з пізнання світу на спілкування з ним.

Література подорожей як метажанр у постмодернізмі виявляється в жанрових патернах тревелогу (художній звіт про подорож постфактум подорожі), подорожніх нотаток (фіксація й художня репрезентація побутових моментів подорожі в процесі її здійснення) і роману-подорожі (пригоди персонажів під час подорожі). Інші жанри долучаються до цих патернів згідно зі специфікою конкретного тексту: есе, художній репортаж, щоденник подорожі

тощо можуть бути визначені як тревелог чи подорожні нотатки. Постмодерністський текст не виключає поєднання в межах однієї книги різних патернів (Я. Рудницький «Тричі так!»). Разом із лінійністю сюжету (номаду неважливо звідки й куди подорожувати, подорож – його форма буття у світі) втрачається жанрова завершеність літератури подорожей.

Інформативність постмодерного тревелогу – у насиченні його емоційним відгуком наратора на побачене-почуте-пережите, фіксації дій, висловлювань, поведінки Іншого. Функція наратора – презентація особистої імагології, залучення читача до спілкування з Іншим (К. Варга «Гуляш з турула», «Чардаш з мангалицею»; М. Кідрук «Мексиканські хроніки»; А. Стасюк «Дорогою на Бабадаг»). Подорожні нотатки – текст, сформований під час подорожі. Постмодерний варіант нотаток існує переважно в інтернет-форматі тревел-блогів і постів у соцмережах – сфері оперативного обігу інформації, що надає можливості інтермедійної репрезентації й документування подорожі та зворотного зв'язку між автором і реципієнтом, актуалізує прагматичний аспект – обмін враженнями й порадами. Нарація автора блогу / посту-повідомлення засвідчує реальність світу, фотокартки оречевлюють його, створюючи своєрідний тип документування, що не надається до перевірки. Основна подія – фактографування мислення наратора, що вибудовується в стосунку до місць подорожування й випадкових зустрічних. У романах-подорожах за допомогою наративізації географічного простору реальна географія деконструюється, замінюється на приватні враження наратора / персонажа, стає пригодою (Ю. Андрухович «Лексикон інтимних міст», М. Кідрук «Навіжені в Мексиці», Я. Рудницький «Тричі так!», О. Токарчук «Бігуни»).

Трансгресивність постмодерної літератури подорожей – у нерозмежованому існуванні внутрішнього й зовнішнього, суб'єктивного й об'єктивного. Реальний світ існує в наративній формі його особистісного переживання подорожнім, ословлення засвідчує реальність світу. Індивідуальна інтерпретація світу наратором апелює до стереотипів, колективного несвідомого, що

формують сферу індивідуальної екзистенції. Експертна роль належить читачу. Оповіді про подорожі різних авторів витворюють ризоматичний світ різних індивідуальних досвідів і становлять тип інформації, що не може застаріти. Стає умовною межа, що відділяє художній світ оповіді й позахудожньої реальності подорожі, комунікації автора й реципієнта, професійного письменника й аматора. У текстах-подорожах не витворюється сюжетної єдності, закономірність змінена випадковістю (замість закономірності знань – випадкові емоції від несподіваного доторку до реальності та непередбачуваний ракурс їх осмислення; предмет уваги – не факти, а географічні коди, що відчитуються наратором і створюють його ментальний простір), наратором фіксуються відмінності, що увиразнюються в дорозі, зміни власної свідомості й підсвідомості, ключовими стають місця транзиту (дороги, засоби пересування, готелі, летовища), розширюється поняття руху в просторі (метафорично: тіло як простір і простір як тіло; віртуально: подорожувати можна подумки й відчуттями), змішуються принципи белетристичного викладу, фактичної точності документальної літератури й журналістського репортажу. Також у художній літературі подорожей посилюється прагматичний аспект (наявність довідкової інформації й практичних порад для подорожі), а видавничі жанри набувають ознак художності, що поєднується з такою специфікою наративу обох видів тексту, як можливість вибіркового читання. Популяризується такий вид видання, як авторський художній путівник (І. Роздобудько «Мандрівки без сенсу і моралі»).

Список використаних джерел

1. Андрейчик М. Интеллектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття / пер. з англ. Ігор Андрущенко. Львів: Піраміда, 2014. 188 с.
2. Андрухович Ю. Аве, «Крайслер»! *Дезорієнтація на місцевості. Спроби*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. С. 83–99.

3. Андрухович Ю. Апологія блазенади (Дванадцять тез до себе самих). *«Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак):* вибрані твори. Львів: Піраміда, 2007. С. 23–24.
4. Андрухович Ю. Блазень. *Четвер: Тексти і візія.* 1992. № 1. С. 23–24.
5. Андрухович Ю. Вступ до географії. *Дезорієнтація на місцевості. Спроби.* Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. С. 31–50.
6. Андрухович Ю. Голова, що літала. *«Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак):* вибрані твори. Львів: Піраміда, 2007. С. 47–51.
7. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики. Кам'янець-Подільський: Meridian Czernowitz, Рута, 2012. 424 с.
8. Андрухович Ю. Московіада: роман жахів. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. 137 с.
9. Андрухович Ю. Перверзія: роман. Львів: Класика, 1999. 290 с.
10. Андрухович Ю. Рекреації: романи. Київ: Час, 1996. 287 с.
11. Андрухович Ю. Таємниця: роман. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. 2013. 352 с.
12. Андрухович Ю. Центрально-Східна Європа: коротка історія мутацій / із виступу на Міжнародній конференції Фонду Конрада Аденауера «Європа на зламі часів: література, цінності та ідентичність» (Львів, 8 червня 2017 р.). URL: <https://zbguc.eu/node/67327> (дата звернення: 13.06.2018).
13. Андрухович Ю. Час і місце, або моя остання територія. *Моя остання територія:* вибрані твори. Львів: Піраміда, 2009. С. 255–262.
14. Анісімова Н. «...Й театрик цих смішних трагедій...»: художня модель театралізованого світу в поезії Івана Малковича. *Слово і Час.* 2009. № 7. С. 37–50.
15. Барт Р. S / Z / пер. с фр., ред. и предисл. Г.К. Косикова. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.

16. Бахтаров А. В. Деміфологізація радянського тоталітаризму в сучасній українській прозі: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2016. 195 с.
17. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с.
18. Белімова Т. Сучасна мала проза: комерційний аспект. *Слово і Час*. 2017. № 3. С. 114–118.
19. Бетко І. Архетипальна постать блазня в українській постмодерній прозі: (на прикладі творів Ю. Андруховича та ін.). *Слово і Час*. 2009. № 3. С. 54–64.
20. Бідун А. Путівники як жанр довідкової літератури на вітчизняному книжковому ринку. *Коло: книгознавчий часопис*. Львів: [б.в.], 2013. № 5: «...Подорожі розвивають розум, якщо, звичайно, він у вас є...». С. 36–41.
21. Білецька Н. Жанр тревелогу на українському книжковому ринку. *Коло: книгознавчий часопис*. Львів: [б.в.], 2013. № 5: «...Подорожі розвивають розум, якщо, звичайно, він у вас є...». С. 41–44.
22. Бойченко О. Мої серед чужих. Читацький путівник для дітей старшого шкільного та молодшого студентського віку. Чернівці: Книги – ХХІ, 2012. 320 с.
23. Бойченко О. Таки дві України. URL: <http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=109> (дата звернення: 10.08.2015).
24. Бойченко О. Шатокуа плюс. Львів: Піраміда, 2004. 192 с.
25. Бойченко О.В., Сандул О.В. Рекреація жанру меніппеї у творчості Ю. Андруховича. *Питання літературознавства*. Чернівці, 1998. Вип. 5 (62). С. 76–86. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI_1998_5_11 (дата звернення: 25.12.2018).
26. Болецький В. Лови на постмодерністів / пер. з пол. Ірина Старовойт. *12 польських есеїв*. Київ: Критика, 2001. С. 225–249.
27. Бондар-Терещенко І. Неоліт (Про двотисячні як нульові). *Неоліт: Літературно-критичні статті*. Луцьк: Твердиня, 2008. С. 12–14.

28. Ботанова К. Епатажні акварелі / опубліковано в газеті «Коментар». 2003. №1. URL: <http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=37> (дата звернення: 24.11.2015).
29. Бохенський Я. Божественний Юлій: роман / пер. з пол. Ніна Бічуя. Львів: Піраміда, 2012. 168 с.
30. Бриних М. Шидеври світової літератури. Хрестоматія доктора Падлючча. Том I. Київ: Laugus, 2013. 272 с.
31. Будін П.-А. Кінець імперії: роман Юрія Андруховича «Московіада». *Слово і Час*. 2007. № 5. С. 62–66.
32. Веретюк О. Три моделі постмодернізму: Анжела Картер, Мануеля Гретковська, Юрій Андрухович. *Київські полоністичні студії*. Київ, 2011. Т. 17. С. 512–516. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Kyivski_polonistychni_studii/Tom_17/ (дата звернення: 25.12.2018).
33. Винничук Ю. Мальва Ланда. Київ: Спадщина, 2012. 464 с.
34. Винничук Ю. Мистецтво споювання панни. *100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки*: збірка. Харків: Фоліо, 2008. С. 39–50.
35. Винничук Ю. Моя остання територія. *Груші в тісті*. Львів: Піраміда, 2010. С. 268–271.
36. Вітровська М. Макс Кідрук – письменник на валізах. *Коло*: книгознавчий часопис. Львів: [б.в.], 2013. № 5: «...Подорожі розвивають розум, якщо, звичайно, він у вас є...». С. 135–138.
37. Гаврилів Т. Фрутхен. *Чарівний світ. Тепер*. Львів: Кальварія, 2010. С. 14–28.
38. Гаврилюк Е. Тусовка вмерла – хай живе тусовка: ідентичність львівських неформалів. *І: Незалежний культурологічний часопис*. 2002. № 24. С. 223–240.
39. Гатчеон Л. Іронія, ностальгія і постмодерн. *Іронія*: збірник статей. Львів: Літопис; Київ: Смолоскип, 2006. С. 169–186.
40. Гейко С. М. Іронія як культурна універсалія: філософський аналіз: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04. Київ, 2007. 18 с.

41. Гірняк М. Ігри з ідентичністю в романах Юрія Андруховича. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 72–85. URL: http://old.philology.lnu.edu.ua/visnyk/44_2008/44_2008_hirnyak.pdf (дата звернення: 25.12.2018).
42. Гнатюк О. Авантюрний роман і повалення ідолів. *Між літературою і політикою: есеї та інтермедії*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 71–96.
43. Гнатюк О. Між літературою і політикою: есеї та інтермедії. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.
44. Гнатюк О. Простак, юродивий і блазень. *Між літературою і політикою: есеї та інтермедії*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 105–110.
45. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент: збірка статей. Київ: Факт, 2006. 160 с.
46. Голобородько Я. Інтертекстуальність й ультрасексуальність. Синекура Юрія Винничука. *Артеграунд. Український літературний істеблїшмент: збірка статей*. Київ: Факт, 2006. С. 101–118.
47. Гончар О. Жанри мандрівної прози в сучасній українській літературі: культурологічні аспекти. *Коло: книгознавчий часопис*. Львів: [б.в.], 2013. № 5: «...Подорожі розвивають розум, якщо, звичайно, він у вас є...». С. 64–67.
48. Грабовський С. Україна – не Африка? «Білі негри» у пошуках самих себе. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2012. 217 с.
49. Гребенюк Т. Феномен недостовірної нарації в системі сучасних наративних студій. *Слово і Час*. 2016. № 6. С. 12–21.
50. Грицак Я. Життя, Смерть та інші неприємності. *Життя, смерть та інші неприємності: статті та есеї*. Київ: Грані-Т, 2010. С. 6–21.
51. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ: Факт, 2008. 284 с.
52. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.

53. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2013. 548 с.
54. Гутнікова Т. Ю. Концепція світу і людини в українському постмодерністському романі 90-х років ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2013. 199 с.
55. Габор В. «Як воно було...» (Інтернет-розмова про «Бу-Ба-Бу»). «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак): вибрані твори. Львів: Піраміда, 2007. С. 15–22.
56. Габор В. Писати чи блазнювати? Від Джойса до Чубая: есеї, літературознавчі розвідки та інтерв'ю. Львів: Піраміда, 2010. С. 23–25.
57. Габор В. Українська проза нової літературної хвилі останнього десятиліття: тенденції розвитку та пошуки Грааля (суб'єктивні замітки). Від Джойса до Чубая: есеї, літературні розвідки та інтерв'ю. Львів: Піраміда, 2010. С. 11–18.
58. Гретковська М. Метафізичне Кабаре / пер. з пол. А.С. Павлишин. Харків: Фоліо, 2005. 127 с.
59. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с франц. Москва: Оупустошитель, 2011. 175 с.
60. Дебре Р. Введение в медиологию / пер. с франц. Б.М. Скуратова. Москва: Праксис, 2010. 368 с.
61. Дегтярьова І. Лексико-семантичні ознаки карнавальності в постмодерністському тексті. *Культура слова*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. № 78. С. 68–73.
62. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / пер. с франц. и послесл. Я.И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; Москва: Астрель, 2010. 895 с.
63. Деррида Ж. Поля философии / пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. Москва: Академический Проект, 2012. 376 с.
64. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма. *Современная литературная теория: антология* / сост. И.В. Кабанова. Москва: Флинта: Наука, 2004. С. 273–293.

65. Діброва В. Переказки. Київ: КОМОРА, 2013. 160 с.
66. Дідух-Романенко С. Подорожні нотатки: визначення, особливості, еволюція жанру. *Коло: книгознавчий часопис*. Львів: [б.в.], 2013. № 5: «...Подорожі розвивають розум, якщо, звичайно, він у вас є...». С. 22–25.
67. Дністровий А. Без Вергілія? Замість вступу. *Письмо з околиці: статті та есеї*. Київ: Грані-Т, 2010. С. 6–10.
68. Дністровий А. Пацики: Конкретний роман. Львів: Піраміда, 2011. 244 с.
69. Дорога – це життя. Тревел блог Бориса Крімера. Мої подорожі Україною та Світом. URL: <http://www.ua-odyssey.in.ua/p/blog-page.html> (дата звернення: 26.03.2018).
70. Дорфман Н. В. Концепт карнавалу в слов'янській постмодерністській прозі: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2013. 200 с.
71. Дудка В. Журнали-тревелогі. *Коло: книгознавчий часопис*. Львів: [б.в.], 2013. № 5: «...Подорожі розвивають розум, якщо, звичайно, він у вас є...». С. 31–33.
72. Єгорова Ю. М., Копейцева Л. П. Феномен карнавалу в масовій літературі (на матеріалі роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. Миколаїв: МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2015. № 2 (16). С. 98–102.
73. Жадан С. Anarchy in the Ukr. *Anarchy in the Ukr: роман; Луганський щоденник: нарис*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2014. С. 5–202.
74. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: роман. Київ: Спадщина, 2011. 208 с.
75. Загребельний П. Євпраксія: роман. Харків: Фоліо, 2004. 350 с.
76. Залізник Б. Замість рецензії на замість роману Юрія Андруховича «Таємниця». *Дзвін*. 2007. № 7. С. 141–142.

77. Запорожченко Ю. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті (Ю. Андрухович, А. Стасюк). *Слово і Час*. 2009. № 7. С. 11–18.
78. Затонський Д. Кінець ідеологій, або Пора чистилища. *Питання літературознавства*. Чернівці, 1997. Вип. 4 (61). С. 3–8. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI_1997_4_3 (дата звернення: 25.12.2018).
79. Зеленюк М. Terra incognita Анджея Стасюка. «Дорогою на Бабадаг» як метафоричний роман мандрів. *Коло: книгознавчий часопис*. Львів: [б.в.], 2013. № 5: «...Подорожі розвивають розум, якщо, звичайно, він у вас є...». С. 116–118.
80. Зозуля О. Іронічні та пародійні модули постмодерністського дискурсу: сучасні погляди та інтерпретації. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія: збірник наукових праць*. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю.А., 2014. С. 76–85.
81. Ірванець О. Весна Патріарха. «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак): вибрані твори. Львів: Піраміда, 2007. С. 34–37.
82. Ірванець О. Хвороба Лібенкрафта (morbus dormatorius adversus). Понурий роман. *Сатирикон-XXI*. Харків: Фоліо, 2011. С. 435–620.
83. Історії літератури: збірник статей / упорядники Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська. Київ: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. 184+184 с.
84. Калинюшко О. Жанрові модифікації травелогу в романі Ольги Токарчук «Бігуни». *Молодий вчений*. 2014. № 6. С. 88–92.
85. Калинюшко О. Постімперський простір в рецепції мандрівника: версії А. Стасюка та Ю. Андруховича. *Молодий вчений*. 2015. № 1. С. 165–169.
86. Кеневич Я. Память в процессе польского перехода и преобразования. *Debaty Artes Liberales*. Warszawa [b.w.], 2013. Tom VII. S. 209–223.

87. Кенні П. Карнавал революції: Центральна Європа 1989 року / переклад Андрія Портнова. URL: <http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=15> (дата звернення: 10.08.2015).
88. Кідрук М. Мексиканські хроніки. Історія однієї Мрії. Київ: Нора-Друк, 2009. 304 с.
89. Кожелянко В. Діти застою. Чернівці: Книги – XXI, 2012. 328 с.
90. Коронкевич В. Чим більше втрадиш, тим більше здобудеш: інтерв'ю з Яцеком Подсядлом / переклад і примітки Олександра Бойченка. URL: <http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=91> (дата звернення: 10.08.2015).
91. Косарева Г. Концепти магії та карнавалу як ідентифікаційні маркери метаісторії у романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. Миколаїв: МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2017. № 2 (20). С. 110–114.
92. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст. Барт Р. S/Z / пер. с фр.; под ред. Г.К. Косикова. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. С. 8–29.
93. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
94. Кропивко І. Досвід мандрівного мислення й чуттєвого сприйняття навколишнього світу в постмодерністському тексті-подорожі українських і польських письменників. *Наукові праці*. Серія: Філологія. Літературознавство. Вип. 304. Т. 316. Миколаїв: Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2018. С. 51–56.
95. Кропивко І. Карнавальне колесо постмодерністської деконструкції в текстах-подорожах М. Кідрука «Мексиканські хроніки» та Я. Рудницького «Тричі так!». *Слово і Час*. 2018. № 9 (вересень). С. 10–17.

96. Кропивко І. Літературна репрезентація соціокультурної ситуації фронтиру 1990-х років у романах А. Дністрового «Пацики» та А. Стасюка «Дев'ятка». *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія. Маріуполь: РВВ МДУ, 2018. Вип. 19. С. 95–102.
97. Кропивко І. Несміхові форми втілення ідеї карнавальної культури в постмодерністському тексті (на матеріалі оповідань Ю. Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» та Я.Л. Вишневського «Аритмія»). *Чарнобылем не зарасце: традиції матеріальної і духоної культури Усходняга Палесся*: збірник наукових артыкулаў: у 2 ч. Ч. 2. Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2016. С. 187–195.
98. Кропивко І. Постмодерністська література мандрів: персонаж, трансгресія, жанр. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. Ужгород: [б.в.], 2018. Вип. 1 (39). С. 99–104.
99. Кропивко І. Прагматичний та художній аспекти літератури подорожей сучасних українських і польських авторів. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон: Гельветика, 2018. № 75. С. 84–87.
100. Кропивко І. Романи П. Загребельного «Євпраксія» та Я. Бохенського «Божественний Юлій» у постмодерністській перспективі. *Таїни художнього тексту*. Дніпропетровськ: Ліра, 2014. Вип. 17. С. 40–49.
101. Кропивко І. Форми репрезентації та способи осмислення матеріально-тілесного низу в постмодерністській літературі (на матеріалі текстів Ю. Винничука та М. Гретковської). *Наукові праці*: науково-методичний журнал. Серія: Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Видавництво ЧНУ ім. Петра Могили, 2016. Вип. 259. Т. 271. С. 97–102.
102. Кропивко І. Фронтір як соціокультурний детермінант літературної ситуації в Україні й Польщі кінця ХХ ст. *Таїни*

- художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2018. Вип. 22. С. 141–150.
103. Лем С. Абсолютний вакуум. *Апокрифи* / пер. з пол. Андрій Поритко. Львів: Літопис, 2001. С. 7–227.
 104. Лизлова С. М. Гра в постмодерністському творі: на матеріалі творчості Ю. Андруховича: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Донецьк, 2003. 189 с.
 105. Луначарский А. О смехе: речь на заседании комиссии по изучению сатирических жанров при группе языков и литератур Отделения общественных наук Академии наук СССР 30 января 1931 года. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/o-smehe> (дата звернення: 18.05.2018).
 106. Мандрівка Стьопа в Індонезію або Нотатки на комірця URL: <http://sumno.com/gallery/mandrivka-stopu-v-indoneziyu-abo-notatku-na-komirt/> (дата звернення: 26.03.2018).
 107. Мельник О. М. Українська проза кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті сміхової традиції: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, 2011. 20 с.
 108. Миллер Д. Х. Узор ковра. *Современная литературная теория*: антологія / сост. И.В. Кабанова. Москва: Флинта: Наука, 2004. С. 92–109.
 109. Михаловски Р. (Де)конструкция, постмодернизм и социальные проблемы: факты, фикции и фантазии в условиях «конца истории». *Контексты современности – II*: хрестоматія. Казань: Издательство Казанского университета, 2001. С. 175–185.
 110. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): монографія. Дрогобич; Люблін: Посвіт, 2008. 600 с.
 111. Неборак В. Декілька уточнень з приводу написання звукосполучення [бу'ба'бу']. «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак): вибрані твори. Львів: Піраміда, 2007. С. 25–26.

112. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / пер. з пол. Олена Галета. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
113. Павличко С. Теорія літератури / уряд. В. Агєєва, Б. Кравченко. Київ: Основи, 2009. 679 с.
114. Паламарчук Г. Отто фон. Ф. на свій поїзд устиг. *Кур'єр Кривбасу*. 1997. № 8 (серпень). С. 135–138.
115. Палій О. П. Поетика постмодерністського роману (до теоретичних аспектів). *Літературознавчі студії*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 39 (2). С. 278–288. URL: http://philology.knu.ua/files/library/lit_st/39-2/39.pdf (дата звернення: 25.12.2018).
116. Печерських Л. О. Концептуальні дискурси сміхової культури в українській прозі 90-их років ХХ століття (творчість Юрія Андруховича): дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2008. 185 с.
117. Підпригора С. В. Іронічний дискурс в повісті «Депеш мод» С. Жадана. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського*. Серія: Філологічні науки. Миколаїв: МДУ імені В.О. Сухомлинського, 2013. Вип. 4.12. С. 190–194.
118. Пітерс Ю. Історицизм. *Енциклопедія постмодернізму* / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Основи, 2003. С. 174–175.
119. Покальчук Ю. Едіп народився в Дрогобичі. *Кама Сутра*: повісті й оповідання. Харків: Фоліо, 2008. С. 478–500.
120. Поліщук О. Стюб в українській сьогочасній літературі. *Слово і Час*. 2009. № 11. С. 68–74.
121. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури. *Слово і Час*. 2006. № 12. С. 15–27.
122. Положій Є. Дорога до Катманду. *Одіссея*. Харків: Фоліо, 2011. С. 707–723.
123. Положій Є. Кама-сутра і вишиванки. *Одіссея*. Харків: Фоліо, 2011. С. 687–692.

124. Положій Є. Подорожі по її тілу. *Одіссея*. Харків: Фоліо, 2011. С. 682–684.
125. Починок Ю. Мандри справжніх чоловіків. *Коло*: книгознавчий часопис. Львів: [б.в.], 2013. № 5: «...Подорожі розвивають розум, якщо, звичайно, він у вас є...». С. 81–87.
126. Прохасько Т. Як я перестав бути письменником. *Ботакс*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. С. 231–266.
127. Рамірес Х. Л. (Ramírez José Luis). Існування іронії як іронія існування. *Іронія*: збірник статей. Львів: Літопис; Київ: Смолоскип, 2006. С. 187–236. URL: <http://www.anthropos.org.ua/jspui/handle/123456789/190> (дата звернення: 18.11.2017).
128. Рарицький О. Записки / нотатки шістдесятників: жанрова природа і художня специфіка явища. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2015. № 6. С. 40–53.
129. Роздобудько І. Мандрівки без сенсу і моралі. Київ: Нора-Друк, 2011. 192 с.
130. Розмова Василя Габора з Віктором Небораком (з приводу книги В. Неборака «Введення у Бу-Ба-Бу»). Неборак В. *А.Г. та інші речі*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. С. 271–283.
131. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / пер. с англ. И. Хестановой, Р. Хестанова. Москва: Русское феноменологическое общество, 1996. 282 с.
132. Семків Р. Відкриття багатовимірності: українська іронічна проза 90-х років ХХ сторіччя. *Дніпро*. 2011. № 11. С. 160–163.
133. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі. Київ: Академія, 2004. 135 с.
134. Семків Р. Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури. *Іронія*: збірник статей. Львів: Літопис; Київ: Смолоскип, 2006. С. 9–27.
135. Семків Р. Швейк і Цяпка: між сатирою і пропагандою. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Львів: [б.в.]

2004. Вип. 33. Ч. 1. С. 95 – 100. URL: http://old.philology.lnu.edu.ua/v33_1.php (дата звернення: 25.12.2018).
136. Семків Р. А. Бурлеск і пародія у творчості Юрія Винничука. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*. 2015. Т. 176. С. 52–57. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaUKMAfn_2015_176_11 (дата звернення: 25.12.2018).
137. Скорина Л. «Мить відкривання незнайомих дверей...». *Мистецтво складати пазли*: статті, рецензії, есе. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю., 2012. С. 147– 52.
138. Скорина Л. Ненудні історії від Максима Кідрука. *Мистецтво складати пазли*: статті, рецензії, есе. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю., 2012. С. 167–172.
139. Скорина Л. Письменник, який грається... *Мистецтво складати пазли*: статті, рецензії, есе. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю., 2012. С. 139–146.
140. Соловей Е. Елеонора Соловей про Василя Кожелянка. *Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу*. Київ: Темпора, 2012. С. 428–448.
141. Соловей О. З літературного побуту 90-х. *Оборонні бої*: статті, рецензії, есеї. Донецьк: Видавництво БВЛ, 2013. С. 271–293.
142. Стасіневич Є. Підведись і їдь: 6 важливих книжок про мандри. *Українська правда*. URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2016/08/09/114419.html> (дата звернення: 25.12.2018).
143. Стахівська Ю. Дністровий Анатолій: «Я – Жуков»: інтерв'ю. *Українська правда*. 2008. 17 вересня. URL: <http://life.pravda.com.ua/interview/2008/09/17/8259/> (дата звернення: 04.06.2014).
144. Стефановська Л. Передне слово. Андрейчик М. *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття* / пер. з англ. Ігор Андрущенко. Львів: Піраміда, 2014. С. 7–10.
145. Стефановська Л. С. Жадан: «Я себе бачу письменником, який пише те, що йому хочеться»: інтерв'ю. URL: <http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=106> (дата звернення: 10.08.2015).

146. Стусенко О. Олександр Стусенко про Віктора Неборака. *Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу*. Київ: Темпора, 2012. С. 449–470.
147. Ткаченко Т. Ю. Карнавалізація у романах Ю. Андруховича. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. Серія: Філологія. Харків: ВЦ ХНУ, 2005. Вип. 45. № 666. С. 83–86.
148. Токарчук О. Бігуни: роман / пер. з пол. О.Т. Сливинський. Харків: Фоліо, 2011. 414 с.
149. Тростогон В. Саша Дрік: «...Тревелог может написать каждый, но не каждого будут читать»: інтерв'ю. *Коло: книгознавчий часопис*. Львів: [б.в.], 2013. № 5: «...Подорожі розвивають розум, якщо, звичайно, він у вас є...». С. 143–145.
150. Улицкая Д. Восприятие Бахтина в англоязычных странах и в Польше. *Вісник Одеського національного університету*. Серія: Філологія: літературознавство. Одеса: Астропринт, 2008. Т. 13. Вип. 7. С. 46–63.
151. Ульяненко О. Пророк: роман. Київ: Український пріоритет, 2013. 176 с.
152. Ульяненко О. Сталінка. *Сталінка. Дофін Сатани*: романи. Харків: Фоліо, 2013. С. 3–140.
153. Ф'ют А. Зустрічі з Іншим / пер. з пол. Ярослав Поліщук. Харків: Акта, 2009. 261 с.
154. Філоненко Н. М. Група «Бу-Ба-Бу» як явище українського літературного процесу кінця ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Луганськ, 2007. 192 с.
155. Фуко М. Другие пространства. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / пер. с фр. Б.М. Скуратова; под общей ред. В.П. Большакова*. Москва: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.
156. Фуко М. Наглядати й карати: Народження в'язниці / пер. з фр. П. Тарашук. Київ: Основи, 1998. 392 с.

157. Хомеча Н. Діалог епох: українське бароко і постмодернізм («Екзотичні птахи і рослини» Ю. Андруховича). *Слово і Час*. 2003. № 11. С. 59–65.
158. Цей день в історії. Помаранчева революція. URL: <http://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/m/tm.pl?Month=11&Day=23> (дата звернення: 25.12.2018).
159. Циховська Е. «Суспільство спектаклю»: перспективи та загрози сучасних ЗМІ. *Стиль і текст*. Київ: [б.в.], 2014. Вип. 15. С. 231–240.
160. Шавокшина Н. В. Трансформація топосу карнавалу в російському та українському постмодернізмах. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. Київ: Київський університет, 2009. Вип. 10. С. 436–443.
161. Шершнева К. Путеводители как жанр: исторический ракурс. *Коло*: книгознавчий часопис. Львів: [б.в.], 2013. № 5: «...Подорожі розвивають розум, якщо, звичайно, він у вас є...». С. 34–36.
162. Штейнбук Ф. Епатажна онтологія в літературних текстах. *Слово і Час*. 2015. № 5. С. 36–42.
163. Шульгун М. Карнавалізація і гра як стратегії оновлення травелогу у творі М. Гіголашвілі «Червоні дрижаки Тінгітани. Записки про Марокко». *Слово і Час*. 2016. №4. С. 65–69.
164. Шульгун М. Метажанр подорожі в контексті перехідного художнього мислення (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06, 10.01.05. Київ, 2017. 481 с.
165. Шутяк Л. М. «Новий журналізм» у медійному дискурсі України: генеза та жанрово-стилістичні ознаки: дис. ... канд. наук із соціальних комунікацій: 27.00.04. Дніпропетровськ, 2015. 216 с.
166. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». *Имя розы*. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. С. 596–644.
167. Эко У. От игры к карнавалу. *Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ* / пер. с итал. Е. Костюкович. Москва:

- Ексмо, 2007. С. 140–148. URL: http://abuss.narod.ru/Biblio/eco_nazad1.pdf (дата звернення: 18.05.2018).
168. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія. Київ: Академія, 2013. 224 с.
169. Юрчук О. Особливості формування та стратегії репрезентації антиколоніального та постколоніального художніх дискурсів в українській літературі: дис. ... д-ра філол наук: 10.01.01. Київ, 2015. 387 с.
170. Юферева О. В. Наративні тенденції сучасної української тревел-журналістики в соціокультурній перспективі (на матеріалі журналу «Мандри»). *Наукові записки Інституту журналістики*. Київ: [б.в.], 2013. Т. 53. С. 51–55.
171. Яніон М. Зупинити Прометея. *12 польських есеїв*. Київ: Критика, 2001. С. 114–126.
172. (ak). Ignacy Karłowicz – Ości, czyli powieść o wysokiej jakości. *poranny.pl*. 2013. 9 czerwca. URL: <http://www.poranny.pl/kultura/recenzje/art/5539096,ignacy-karpowicz-osci-czyli-powieśc-o-wysokiej-jakosci,id,t.html> (дата звернення: 11.07.2018).
173. Augé M. Nie-miejsce. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności / tłum. R. Chymkowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010. 86 s.
174. Bachtin M. Problemy poetyki Dostojewskiego / przeł. Natalia Modzelewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970. 410 s.
175. Bachtin M. Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu / przeł. Anna i Andrzej Goreniewie. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975. 653 s.
176. Baran B. Postmodernizm i końce wueku. Kraków: Inter esse, 2003. 304 s.
177. Barańczak S. Krwawy karnawał. *Teksty*. 1973. № 4 (10). S. 55–66.

178. Bauman Z. Ponowoczesne wzory osobowe. *Studia Socjologiczne*. 2011. № 1 (200). S. 435–458.
179. Bocheński T. Czarny humor w prozie polskiej po 1989 roku. *Tekstualia*. 2014. № 4 (39). S. 31–442. URL: http://www.tekstualia.pl/images/ArchiwumNumerow/39_4_2014/Bochenski_Tomasz-czarny-humor-w-prozie.pdf (data звернення: 03.07.2018).
180. Bolecki W. Język, polifonia, karnawał. *Teksty*. 1977. N 3 (33). S. 7–33.
181. Czapliński P. Czas wymienić narracje! *Tygodnik Powszechny*. 2009. № 24. S. 5. URL: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czas-wymienic-narracje-134194> (data звернення: 11.07.2017).
182. Czapliński P. Konstruowanie tradycji. Sarmatyzm, uwłaszczenie mas i późna nowoczesność. *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku / redakcja naukowa: Hanna Gosk, Bożena Karwowska*. Warszawa: ELIPSA, 2008. S. 367–387.
183. Czapliński P. Ości: dobra nowina Karpowicza. URL: http://wyborcza.pl/1,75410,14075455,_Osci___dobra_nowina_Karpowicza__RECENZJA_.html (data звернення: 11.07.2018).
184. Czapliński P. Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016. 419 s.
185. Czapliński P. Zagłada jako nieczystość. *Wielogłos: Pismo Wydziału Polonistyki UJ*. 2014. № 4 (22). S. 33–44.
186. Czardybon M. Chichot Michałki. Niebezpieczne związki czarnego humoru i kampu w Lubiewie Michała Witkowskiego. *Tekstualia*. 2014. № 4 (39). S. 67–78. URL: http://www.tekstualia.pl/images/ArchiwumNumerow/39_4_2014/Czardybon_Marcin-Chichot_Michaski.pdf (data звернення: 03.07.2018).
187. Doda A. Ironia przeciw erozji wyobraźni. *Powaga ironii / pod red. Agnieszki Dody*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2004. S. 80–98.

188. Emerytka w podróży – blog retrospektywny. URL: <http://emerytkawpodrozy.blogspot.com/p/emerytura-nowy-początek.html> (дата звернення: 26.03.2018).
189. Folta-Rusin A. K. #2wś, echo śmiechu i «czarni powieściopisarze». URL: <http://www.tekstualia.pl/index.php/pl/varia-online/43-symbolizm-czy-symbolizmy/artykuly/794-2ws-echo-smiechu-i-czarni-powieściopisarze> (дата звернення: 03.07.2018).
190. Fudala R. Płynna nowoczesność: czas zabawy i karnawału. *Ogrody Nauk i Sztuk*. 2014. № 4. DOI: 10.15503/onis2014-121-127
191. Goźliński P., Wiśniewski M. R. Porozmawiajmy o mordowaniu pisarzy. *dwutygodnik.com*. 2015. № 11. URL: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6269-porozmawiajmy-o-mordowaniu-pisarzy.html> (дата звернення: 13.09.2016).
192. Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej / pod red. Jana Mazura, Magdaleny Rumińskiej. Lublin: UMCS, 2007. 285 s.
193. Hutcheon L. Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym / przełożyła Krystyna Górka. *Pamiętnik Literacki*: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. 1986. № 77/1. S. 331–350.
194. Janaszek-Ivaničková H. Nowa twarz postmodernizmu, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002. 331 s.
195. Karpiuk D. Robert Tekieli: Redaktor radykalny. URL: <http://kultura.newsweek.pl/robert-tekieli--redaktor-radykalny,99386,1,1.html> (дата звернення: 21.08.2015).
196. Karpowicz A. Cztery portrety z papierosem i kotem w tle. O lustrzanych odbiciach Michaiła Bachtina. *Kultura współczesna*. 2010. № 2. S. 201–209. URL: <http://kulturawspolczesna.pl/readpdf/925/Cztery%20portrety%20z%20papierosem%20i%20kotem%20w%20tle.%20O%20lustrzanych%20odbiciach%20Michai%C5%82a%20Bachtina> (дата звернення: 25.12.2018).

197. Karpowicz I. Ości. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014. 471 s.
198. Kasperski E. Czarny humor, komizm, parodia. *Tekstualia*. 2014. № 4 (39). S. 5–29.
199. Klejnocki J. Jak nie zostałem menelem (próba autobiografii antyintelektualnej). Warszawa: Prószyński i S-ka, 2002. 170 s.
200. Klejnocki J., Sosnowski J. Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia «brulionu» (1986 – 1996). Warszawa: Sik, 1996. 190 s.
201. Konończuk E. Mapa jako metafora w «opowieściach przestrzennych» Andrzeja Stasiuka. *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* / red. E. Konończuk, E. Sidoruk. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012. S. 28–48.
202. Konwicki T. Czytało. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1992. 205 s.
203. Kowalczyk M. Poetyka Karnawału w Dzienniku 1954 Leopolda Tyrmanda. *Pamiętnik Literacki*. 2006. T. XCVII. Z. 4. S. 51–70.
204. Larenta A. Labirynt jako przestrzeń mityczna w *Biegunach* Olgi Tokarczuk. *Białostockie Studia Literaturoznawcze*. 2014. № 5. S. 341–356.
205. Lisiecka A. «Boski Cezar». *Nowa Kultura* (Warszawa). 1961. 10 grudnia. № 50 (611). URL: <http://jacekbochenski.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?548669> (data звернення: 25.12.2018).
206. Lisowski Piotr. Robakowski Józef: Postmodernistyczny garaż i «Państwo wojny»: interview. *Obieg.pl*. 2012. 13 grudnia. URL: <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/27209> (data звернення: 21.08.2017).
207. Markowski M. P. Krótka encyklopedia postmodernizmu. *Postmodernizm. Teksty polskich autorów* / pod red. Marii Anny Potockiej. Kraków: Bunkier Sztuki; inter esse, 2003. S. 79–102.
208. Masłowska D. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2003. 206 s.

209. Mitosek Z. Co z tą ironią? Gdańsk: Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, 2013. 371 s.
210. Mrugalski M., Pietrzak P. Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału. *Pamiętnik Literacki*. 2004. Z. 4. S. 159–185.
211. Na drugim brzegu tęczy. Opowieści z podróży. URL: <http://nadrugimbrzeguteczy.com/motorem-bolaven-1/#more-1909> (дата звернення: 25.01.2018).
212. Nalewajk Ż., Wnuk A. Gry z autorstwem: plagiaty, mistyfikacje, pseudonimy, stylizacje. *Tekstualia*. 2015. № 2 (41). S. 3–6.
213. Nasiłowska A. Literatura lat osiemdziesiątych – czy warto o niej pamiętać? (*Nie*)obecność. *Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*. Warszawa: ELIPSA. S. 424–434.
214. Nowak M. Ironologia? Czyli różne postacie teoriopoznawcze ironii w literaturze i kulturze. *Powaga ironii* / pod red. Agnieszki Dody. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2004. S. 201–213.
215. Nycz R. Humanistyka przyszłości. *Teksty Drugie*. 2014. № 5. S. 7–11. URL: http://rcin.org.pl/Content/60084/WA248_79681_P-I-2524_nycz-humanist_o.pdf (дата звернення: 12.07.2018).
216. Nycz R. Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze. Kraków: Universitas, 2000. 348 s.
217. Odija D. Ulica. Wołowiec: Czarne, 2001. 143 s.
218. Ogonowska A. Narracje turystyczne: Dwie filozofie reprezentacji. *Kultura współczesna*. 2010. № 3. S. 135–150.
219. Podróż dla ciała, duszy i umysłu, czyli jak zostać Jedi. URL: <http://jeeyoga.com/> (дата звернення: 26.03.2018).
220. Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej: materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski / red. nauk. Halina Janaszek-Ivanickova [i in.] (m. Ustroń, 15-19 listopada 1993). Katowice: Śląsk, 1995. 312 s.
221. Postmodernizm. Antologia przekładów / pod red. R. Nycza. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998. 436 s.

222. Postmodernizm. Teksty polskich autorów / pod red. Marii Anny Potockiej. Kraków: Bunkier Sztuki; inter esse, 2003. 281 s.
223. Rudnicki J. Trzy razy tak! Warszawa: W.A.B., 2013. 206 s.
224. Rudnicki J. Życiorysta. Warszawa: Foksal, 2014. 352 s.
225. Rybicka E. Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich. Kraków: UNIVERSITAS, 2014. 474 s.
226. Rybicka E. Literatura, geografia: wspólne terytoria. *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* / pod red. Elżbiety Konończuk i Elżbiety Sidoruk. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012. S. 11–25.
227. Sieprawski M. Miasteczko z ludzką twarzą. Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2002. 267 s.
228. Stan teorii literatury. Rozmawiają: Włodzimierz Bolecki, Żaneta Nalewajk i Agnieszka Wnuk. Rozmowę opracowała Katarzyna Górczyńska. *Tekstualia*. 2013. № 4 (35). S. 149 – 156.
229. Stasiuk A. Dziewięć. Wołowiec: Czarne, 2012. 453 s. (e-book)
230. Stasiuk A. Fado. Wołowiec: Czarne, 2006. 172 s.
231. Stasiuk A. Jadąc do Babadag. Wołowiec: Czarne, 2016. 324 s.
232. Stasiuk A. Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej). Wołowiec: Czarne, 2016. 160 s.
233. Sumara D. «Brulion» w kontekście popkultury i literatury popularnej. Zarys problematyki. *Polisemia*. 2011. № 5: Literatura popularna, masowa i drugorzędna. URL: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12011-5/numer-1-2011-5/brulion-w-kontekście-popkultury> (дата звернення: 20.08.2015).
234. Szablowski W., Meyza I. Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem. Kraków: Znak, 2012. 316 s.
235. Szahaj A. Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna. *Postmodernizm a filozofia* / wybór tekstów, red. S. Czerniak, A. Szahaj. Warszawa: IFiS PAN, 1996. S. 381–392.
236. Szpociński A. Postkomunistyczny chaos i postnowoczesny pluralizm. *Kultura współczesna*. 1994. № 1. S. 68–72.

237. Szukała M. Czym była «Solidarność»? Trzydziesta piąta rocznica rozpoczęcia polskiego karnawału. *Dzieje.pl*. 2015. 2 września. URL: <http://dzieje.pl/artykulyhistoryczne/czym-byla-solidarnosc-trzydziesta-piata-rocznica-rozporoczenia-polskiego-karnawalu> (дата звернення: 23.08.2017).
238. Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacja / red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2000. 240 s.
239. Utkowska B. Poeci «bruLionu» — kontestatorzy czy moralisści? *Napis*. 2011. T. XVII. S. 59 – 70. URL: http://rcin.org.pl/Content/53917/WA248_65620_P-I-2795_utkow-poeci.pdf (дата звернення: 25.12.2018).
240. Utracka D. Transgresje i liminalność tekstu. Między estetyką fragmentu a «karnawalem» transmedialności. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*. 2015. T. III. Folia 186. S. 36–67.
241. Varga K. Czardasz z mangalicą. Wołowiec: Czarne, 2014. 311 s.
242. Varga K. Gulasz z turula. Wołowiec: Czarne, 2008. 196 s.
243. Wiśniewski J. L. Arytmia. *Zespoły napięć*. Warszawa Prószyński i S-ka, 2002, 2004. S. 2–6. URL: <https://docer.pl/doc/n5xcev> (дата звернення: 20.12.2018).
244. Wnuk A. Postmodernistyczna wizja świata? – elementy groteski i czarnego humoru w najnowszej prozie polskiej. *Tekstualia*. 2014. Nr 4 (39). S. 43–54. URL: http://www.tekstualia.pl/images/ArchiwumNumerow/39_4_2014/Wnuk_Agnieszka-Postmodernistyczna-wizja-swiata.pdf (дата звернення: 02.07.2018).
245. Zawojski P. Monitory między nami. O byciu razem i osobno w cyberprzestrzeni. *Wiek ekranów: przestrzenie kultury widzenia* / pod red. Andrzeja Gwoździa i Piotra Zawojskiego. Kraków: «Rabid», 2002. S. 423–431.

246. Zduniak-Wiktorowicz M. O-powiadanie w ruchu. Literatura i badania postzależnościowe. *Białostockie Studia Literaturoznawcze*. 2012. № 3. S. 227–240.
247. Zieniewicz A. Postmodernizm jako socrealizm, czyli Manuela Gretkowska na tle epoki. *Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza*. 1995. № 30. S. 29–35.

Розділ 3

ПОСТМОДЕРНІЗМ, ГЛОБАЛІЗАЦІЯ, МАСКУЛЬТ

Сучасний літературний процес давно перестав бути особливим явищем у культурному просторі⁸⁸. Він усе більше підпорядковується наслідкам тенденцій планетарного масштабу, а саме глобалізаційним процесам. У науковій літературі знаходимо докладне висвітлення понять глобалізації (що трактується як «зросла взаємозалежність світового співтовариства» (Е. Гідденс) [9, с. 298] при тому, що «[г]лобальна культура не пов'язана з певним часом чи місцем і не приховує за собою національного коріння і характеру» (Е. Сміт) [54, с. 37]) і глокалізації (нерозривна єдність між тенденціями до «глобалізації» і «локалізації» (З. Бауман) [1, с. 58]), визначення їхнього зв'язку з постмодерним мисленням (глобалізація є «спадкоємцем дебатів про модерність і постмодерність яко спроб зрозуміти соціокультурну зміну» (М. Фезерстоун, С. Леш) [62, с. 17], а її теорія – постмодерним аналізом гібридності [62, с. 22]), політикою й економікою (глобалізація як тоталітарне поширення логіки фінансових ринків на всі сфери життя) тощо.

Також простежуються спроби письменників і літературознавців виявити вплив глобалізації на літературний процес (Ф. Бернік [2], І. Дзюба [17]), однак у них переважає культурологічний аналіз. Натомість цикл праць Ігоря Лімборського [38–40] безпосередньо стосується взаємодії літератури та глобалізації. Науковець звертається до розгляду питань зустрічі «свого» й «чужого» в структурі національних культурних традицій, питання «розмивання кордонів» європейських літератур на початку ХХІ

⁸⁸ Питання, розглянуті в цьому розділі, апробовані в статтях [26–35; 80].

сторіччя, термінологічного наповнення поняття «світова література», а також нових перспектив, що вимальовуються перед українською літературою, яка долає постколоніальний комплекс меншовартості.

Водночас існує численна література, присвячена окремим проблемам, зумовленим глобалізацією, серед них – питання специфіки масової літератури, постколоніальних студій в Україні тощо, у яких, однак, зазвичай не актуалізований зв'язок із цим явищем.

Ґрунтовним дослідженням в есеїстичному стилі можна назвати збірку «Фрагменти» Ростислава Семківа. Автор звертається до аналізу репрезентованості української культури у світовому інформаційному просторі, у популярній формі розкриває його можливості й небезпеки, звертається до питання трансформації ролей автора, критика і читача, викликані «мутаціями інформаційної епохи» [53, с. 22], та робить спробу визначення «кіберпанку» як комп'ютерної літератури, котра відбирає в читача ініціативу, дає йому вже готові образи, але водночас робить його справжнім співтворцем тексту, читач тепер не змушений слідувати навіть залишкам авторської інтенції, адже «лише машина здатна до повної випадковості. Слова, зображення, звуки для неї однакові фішки, порядок розкладання яких не має значення» [53, с. 2].

Заслуговує на увагу тематичний збірник «Література на полі медій» [41], підготовлений співробітниками відділів теорії літератури й компаративістики Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. До нього увійшли статті, в яких осмислюються мистецькі явища, покликані до життя зміненими реаліями сьогодення, новими медіями, зокрема питання електронної інтертекстуальності, інтермедіальної трансформації, різних видів синтезу й диференціації мистецтв та інші. Теоретичне опрацювання цих явищ в аспектах, дотичних нашій темі, знаходимо в розвідках Наталі Висоцької, Тамари Гундорової, Олександра Михеда. Т. Гундорова («Три «Лаокоони»: теорія інтермедій від Лесінга до авангарду» [13]) звертає увагу на форми медіалізації та терміни, що використовуються в дискурсі про інтермедіальність, зокрема

на поняття трансмедіальності, мультимодальності, кросмедіальності, гібридності в зарубіжному літературознавстві та поняття інтермедії в українській літературі. Н. Висоцька («Електронна текстуальність як виклик: від “Галактики Гутенберга” до “Галактики Інтернету”») розглядає зв’язок літератури з технічними пристроями, говорить про «електронну», чи «цифрову», літературу, наголошує, що в ній «під знак питання потрапляють геть усі звичні літературні категорії, семантичний обсяг котрих, як правило, розширюється» [6, с. 99], а «до самого поняття «читання» залучаються дії, нестандартні для цього виду діяльності, з фізичними рухами включно. «Письмо», своєю чергою, інкорпорує в себе процеси програмування і кодування» [6, с. 99–100]. Розвідка О. Михеда «Реаліті-роман у світлі інтермедіальних студій» присвячена виду роману, що є похідним явищем від реаліті-шоу та реального телебачення. Дослідник пов’язує його із зникненням довіри до реальності, що «легко піддається маніпуляції внаслідок широкого розповсюдження цифрових технологій» [45, с. 600].

Отже, питання розгляду впливу наслідків глобалізації на літературний процес і відбиття його в літературних текстах залишається відкритим. Простежимо окремі аспекти впливу наслідків глобалізаційного розвитку на специфіку літературних текстів, їхню концептуалізацію, трансформацію сутності літературної творчості та її розуміння як комерційного проекту.

3.1. Вплив наслідків глобалізації на поетику постмодерного тексту

3.1.1. Демократизація поетики постмодерного тексту

Частково до питання впливу наслідків глобалізації на літературний процес ми зверталися в першому розділі, де наголосили на тому, що ключовим наслідком глобалізації, пов’язаною з розвитком інформаційних технологій і перетворенням індустріального модерного суспільства в постіндустріально-інформаційне, є споживацьке ставлення до літературної творчості й літературних

продуктів. Літературний твір у постмодернізмі розуміється як товар, а літературна творчість змінює свою спрямованість із сакральності на технологічність. Відбувається демократизація позицій суб'єктів літературної діяльності. Автор і читач позиціонуються рівноправними гравцями на літературному полі, до них долучається видавець. Змінюються критерії оцінювання літературного твору. Пізнавальний аспект нівелюється, тому твір позбавляється ідеологічності. Твір повинен давати читачу насолоду, а не повчати його. Автор орієнтується на різних читачів, їхні потреби. Особлива увага надається мас-медіа, під впливом яких формуються вподобання читача та віртуальний світ його повсякдення, що складається із суспільних і вироблених під їхнім впливом власних ілюзій. Простежується зміна в поетиці літературних творів, що зумовлена зняттям ієрархічних стосунків між центром і периферією та виявляється у фрагментуванні художнього тексту.

Вплив наслідків глобалізації проявився і в увазі письменників до нових реалій життя, що виникли внаслідок інформатизації та медіатизації⁸⁹ суспільства. А також у стилізації літературного тексту під них, зокрема під неструктурованість і надлишок цифрової інформації. Мануела Гретковська використовує гіпертекстуальність як оповідний прийом у романі «Метафізичне кабаре» [14] своєрідно, навіть іронічно. Послідовність частин роману визначається принципом посиляннь, весь текст – це виноска з попередньої виноски (кожна структурна частина книжки починається знаком «підвалу» та зірочкою під ним). У тексті наявне слово чи вираз, позначений зірочкою, і наступна частина є його поясненням чи окремою історією, що містить це слово. Частини тексту не апелюють до системного принципу енциклопедії чи гіперроману. Принцип систематизації базується на випадкових збігах, що може бути зіставлений із принципом дії інформаційних пошукових систем. Іноді слово із зірочкою трапляється двічі поспіль і розкривається в

⁸⁹ Е. Циховська вважає, що потреба сучасної людини оточувати себе мас-медіа, телекомунікаційними й мультимедійними технологіями спровокувала перехід від інформаційного суспільства до медіатизованого [63, с. 49].

різних ракурсах або слово в тексті та виноска до нього стосуються різних явищ (так, зірочка поставлена до слова «знерухоміти», використаного для означення стану героя («знерухомів»), а пояснення стосується секти іммобіліатів – знерухомів) чи є випадковим образом, який поєднує дві події двох епізодів із різними героями (дощ) тощо. Фрагментарна картина не створює цілісності, однак об'єднана цими семами, завдяки чому виникають спорадичні зв'язки між героями та подіями, явищами, що виповнюють світ героїв.

Дзвінка Матіяш, автор «Роману про батьківщину» [43], пропонує власний варіант фрагментування оповіді-дискурсу. Її твори становлять суб'єктивовані оповіді-самопереживання різних жінок-нараторок. Кожна оповідь поділена на епізоди. Межі між оповідями жінок не проведено, читач має сам розподілити матеріал між ними, у чому відчувається паралель до дискурсу, не розмежованого згідно з окремими персонажами-суб'єктами, та є способом існування інформативного поля поза інтернет-мережею. Витворюється інтимно-містична картина мозаїчного внутрішнього світу жінки, подана в різних ракурсах і долях, зведена до єдиного архетипу жінки ХХ–ХХІ сторіч. Появі ефекту єдності створеної художньої картини сприяє переведення самопереживання жінки в категорії чуття, бажання, страждання, радості, материнства.

Твір у вигляді посилань є стилізацією під нехудожній текст, завдяки чому постає у вигляді фрагментованої єдності, що не передбачає цілісності та проявляється в тому числі в однотипності структурних частин і їх графічного оформлення.

Українська й польська літератури демонструють й інші, ніж гіпертекстуальний, способи зв'язку між структурними частинами тексту як вияв впливу на концепцію літературного твору інформаційних та мас-медійних систем. Безособовість як позірна відсутність творчого авторського втручання в компоновання художнього тексту, властива романам М. Гретковської і Д. Матіяш, виявляється й у циклі Тараса Прохаська «FM “Галичина”» [50]. Автор послуговується принципом датування, що зумовлено концепцією

текстів. Вони були підготовлені для щоденного трихвилинного виступу на івано-франківському радіо й містять роздуми автора про різні прояви буття. Фактично це художні рефлексії. Хоч Юрій Іздрик, чиї слова передують тексту, і називає цей твір «Щоденником» згідно з назвою передачі, однак принцип щоденниковості дотримується тільки в нумерації структурних частин за датою. У передмові автор наголошує на принциповій інакшості породження текстів, бо вони орієнтовані на слухача, а не читача, тому для їхньої образності важливими є компоненти, що зазвичай ігноруються в літературній творчості, а саме «голос, інтонація, тембр, вимова, артикуляція. Не буква, а звук. Не око, а вухо» [50, с. 8]. Відбувається вихід за межі літератури як мистецтва слова написаного й до уваги береться прихована за надрукованим текстом інтермедіальна специфіка текстової образності.

Максимально лаконічно Т. Прохасько використав квантитативний принцип у творі «З цього можна зробити кілька оповідань» [51]. Текст становить суцільну нарацію з розподілом на епізоди, що складаються найчастіше з семи рядків і не співвідносяться з принципом завершення періоду чи навіть рядка. Прийом анжамбеману привнесений із поетичного тексту. Використаний у місцях розриву, він убезпечує читача від монотонності зорового сприйняття тексту й створює відчуття його структурованості, тоді як емоційної чи інформативної цілісності не виникає завдяки суцільній нарації та відсутності принципу логічного, графічного чи іншого типу виділення частин тексту згідно зі смисловим навантаженням. Створюється ілюзія однотипності електронних сигналів, недоступних для розуміння людині, не посвяченій у таїни віртуального світу.

Алюзією чи стилізацією під комп'ютерний текст виступає «книжковий проект» (як зазначено в анотації) Юрка Іздрика «Флешка. Дефрагментація» [23]. Але першим у цьому напрямі, мабуть, варто вважати Януша Леона Вишневського з його романом «С@мотність у мережі» [6], де кожен новий розділ позначений порядковим номером із «равликом» (обов'язковий знак в

адресі електронної пошти) на початку. У назвах розділів художніх творів є навіть цілі серії знаків, що нагадують імена комп'ютерних вірусів (наприклад, С. Поваляєвої «Екстумація міста» [48]). Ю. Іздрік більш послідовний у стилізаційній концептуальній проробці й графічному оформленні свого тексту, позначеному відцентровістю архітектоники. Частини пронумеровані. Нумерація починається заново в кожному розділі. Основний текст поданий на сторінці праворуч, а ліворуч – посилання до нього, що становлять іноді самодостатні фрагменти, а то й смислово «родзинку» тексту. У них зазвичай ведеться діалог наратора з читачем та діалог між лівою й правою частинами тексту, містяться авторські коментарі, у яких розкривається концепція тексту, називаються прийоми, здійснюється критичний аналіз: «... звісно, я використав ще кілька трюків: за змогою скоротив і речення, й цілі фрагменти текстів, перемістивши їх в зону дрібношрифтових коментарів; туди ж, ліворуч (але вгору, в офшорну зону закамуюльованих під сканворди кабалістичних ідіографій) перемістилися мої давніші забави з т.зв. «авторською графікою» та кілька кілобайт словесної зайвину...» [23, с. 6].

В Ірени Карпи є власний погляд на принцип оформлення текстів. Її «Жовта книга» [24] схожа на недбало відксерокопійований текст (візуальна «аргументація» назви, що нагадує реципієнту про існування так званої «жовтої преси», яка подає невибагливому читачу непідтверджену інформацію, надруковану на дешевому жовтому папері), за чим прихована чітка концепція. Нумерація сторінок подана внизу ліворуч на лівій сторінці й вгорі праворуч на правій. Цифри орієнтовані по діагоналі вниз. Натомість загальний вектор погляду спрямований догори. Цифри ніби обрізані рамкою ксероксного копіювання. У колонтитулі посередині кожної сторінки зазначено назву твору, але догори дригом, начебто випадково.

Текст Дороти Масловської «Павич королеви» [82], оскільки стилізований під виконання хіп-хопу, становить нарацію, яка не потребує особливої додаткової фрагментації. Відповідно до задуму, кожен епізод відділений від іншого графічно (пробілом) та

характеризується завершеністю думки. Послідовність епізодів досить довільна, співвідносна з фрагментарною специфікою уваги постсучасної людини, перенасиченої інформацією та нездатної довго затримуватися на одній темі. Твір не має чітко виявленого розподілу на розділи, однак певний принцип простежити можна, провівши паралель із текстами, призначеними для виконання під музичний супровід. Зазвичай такі тексти членуються паузами, рефренами, тривалими паузами, коли звучить тільки музика. Те саме спостерігаємо і в Д. Масловської. Паузи в мовленні графічно відповідають пропуску рядка, рефрени – повторам фраз або окремих слів, риторичних запитань в одному фрагменті, тривалі паузи позначаються початком фрагменту з нової сторінки й виділенням «червоної» першої літери (розміром на три рядки). Отже, і в цьому випадку графічне і структурне оформлення тексту включено до його концепції й зумовлене сучасними тенденціями, а саме – руйнуванням меж між різними видами діяльності (інформаційної, літературно-художньої, виконавської).

Вихід за межі художнього тексту в постмодерністській прозі, пов'язаний із загальнокультурним явищем глобалізації, відбувається на рівнях творення образу (використання специфічних рис матеріальних носіїв образності інших мистецтв, зокрема виконавського), оповідних прийомів (стилізація текстів під нелітературні (пісня тощо) й нехудожні (інформаційні системи тощо) явища), художньої єдності (замість гармонії між компонентами твору – принцип однотипності створюваних ефектів).

Стилізація, якщо говорити мовою сучасних мас-медіа, – це «іміджева технологія», що змінює текст під певні смаки чи зумовлює оригінальність твору, щоб покращити його «споживацькі» якості, задовольнити вимогливого сучасного читача, перенасиченого великою кількістю текстів, що з'являються на «літературному ринку». Наведені приклади презентують лише частину варіантів авторського конструювання тексту та його оформлення, що має витоки в нашій змінній глобалізаційними процесами реальності.

Відображення в художніх текстах глобалізаційних процесів відбувається зазвичай у декількох аспектах. Зауважимо, що як предмет зображення найчастіше письменники обирають ті аспекти суспільного життя, що демонструють змінену свідомість сучасної людини під впливом стрімкого розвитку інформаційного суспільства. Умовно поділимо їх на три частини: 1) явища і процеси глобалізованого зовнішнього світу людини, 2) внутрішній світ людини, її свідомість і поведінка, що зазнали змін, 3) віртуальна реальність як спосіб життя персонажів. Як можна простежити на прикладі залучених до аналізу творів, не обов'язково, щоб тема глобалізації чи її окремих аспектів виступала основною. Часто вона є тлом подій, однак заявляє про себе досить гостро, залишаючись майже неусвідомленою під час читацького сприйняття.

Отже, специфіку впливу загальнокультурних наслідків глобалізації в літературах Польщі та України простежуємо на чотирьох рівнях: 1) відображення наслідків глобалізаційного розвитку в художніх текстах як предмета, 2) формування авторських концепцій літературно-художнього тексту та поява термінології для їх пояснення; 3) трансформація розуміння літературної творчості як явища; 4) розуміння літературного процесу як культурного виробництва і споживання літературної творчості.

3.1.2. Гіперреальність – прийом і предмет зображення

Розвиток електронних технологій не лише став каталізатором глобалізаційних процесів на загальнокультурному, фінансовому та інших рівнях, але й вплинув на концепції літературних текстів, на появу нових літературних явищ і відповідно термінів для їх осмислення. Зокрема таким є поняття гіперреальності – наслідування без референту, введене в широкий науковий обіг Ж. Бодріаром [3], який звернувся до осмислення симулятивної природи політичних і культурних уявлень людства, що формуються під впливом засобів масової інформації. Осмислення філософами трансгресивної специфіки сучасного інформаційного простору не залишилося поза увагою літераторів. Гіперреальність

у теперішньому літературному процесі виступає як прийом і предмет зображення водночас.

Природа літературної творчості визначає гіперреальність літературного тексту, адже денотат може існувати лише у свідомості реципієнта, а отже, є ілюзорним і позбавленим сталого значення, котре цілком залежить від моделювання художньої реальності свідомістю читача. В умовах віртуальної реальності відбувається пошук персонажами власної ідентичності в ситуації тут-і-тепер, коли попередній досвід не актуалізований і відсутній інтенційний вектор спрямованості в майбутнє: «Глобалізація вносить новий вимір в процес пошуку ідентичності, оскільки її складовою є формування культури реальної віртуальності» (Я. Ювсечко) [66, с. 385].

«Реальна віртуальність» постає характеристикою зовнішнього світу людини, оскільки зумовлена специфікою її погляду на дійсність. Кожна людина – це призма, крізь яку сприймається світ, поза цією даністю світ не існує. У цьому й полягає специфіка нового розуміння суб'єктивності. У кожному випадку сприйняття дійсності людиною світ постає як ілюзія, бо відбиває уявлення людини про дійсність, а не її саму. Це уявлення часто створюється як розуміння того, яким світ має бути, і формується переважно через стереотипи й смаки, продуковані різноманітними засобами масової інформації. Децентрований сучасний світ позбавлений ціннісного центру як усередині себе (держава, інститути, церква не сприймаються як виробники й виразники ідеалів, універсальної істини), так і ззовні (Бог чи платонівська есенціалістська теорія, що наша дійсність – це копія копій ідеальних речей), єдиним ціннісним орієнтиром виступає людина з її власними смаками, уподобаннями й уявленнями. Отже, на думку Ж. Бодрієра [3], йдеться про реальну дійсність як таку, що не має денотативної зумовленості, а тому виступає симулякром (приклад – політичні ідеології та образи теленовін).

Багато дослідників визначали симулякровість як ознаку образів постмодерністських літературних творів і симулятивну природу культури епохи постмодерну в цілому (Ю. Голуб [11]), однак

питання виявлення специфіки гіперреальності в літературному творі як водночас прийому й предмета зображення залишається відкритим.

Художній світ літературного твору – подвійний (навіть потрійний) симулякр, оскільки є створеною художньою реальністю, що відбиває уявлення людини про те, що її оточує (дійсність як симулякр), на основі витвореної автором моделі дійсності (текстова реалізація) та існує у свідомості самого реципієнта як цілісний художній образ. Отже, гіперреальність художнього світу твору виступає засадничим моментом самої літературної творчості, пов'язаним з відсутністю його (художнього світу) безпосереднього зв'язку з денотатом, оскільки як такий цей зв'язок невловний.

Розуміння симулятивної природи культурної реальності, процесу її породження в літературній творчості та в сприйнятті реципієнтом стає предметом зображення сучасних письменників. Часто майстри слова самою концепцією моделі художньої дійсності наголошують на нереальності зображеного світу й персонажів. Зокрема О. Михед («Мороки» [44]) створює особливий вимір реальності персонажів, скомпонований із страхів сучасної людини і базований на міфах, літературних текстах, масмедійних і наукових ілюзіях. С. Поваляєва в «Екзгумації міста» [48] обирає тип нарації асоціативного типу, у якій змішано різні плани свідомості героїні, хронотопічні площини та іпостасі її власного «я», на яку впливають позасвідомісні чинники (комп'ютерний збій, втручання свідомостей інших осіб тощо). М. Туллі в «Снах і каменях» [59] відмовляється навіть від відносного центру оповіді. В її романі героєм виступає сама дійсність як симулякр, реалізована через розгорнуту метафору життя-смерті міста, де матеріал (пісок, глина тощо) і уявлення про місто є персонажами. Авторка апелює не до образів міста, що існують у свідомості реципієнта, а до знаків реальності, із якими пов'язується зазвичай цей образ: міф про місто, назва міста, точніше літери, з яких вона складається і які мають графічну форму існування, фотографії й портрети як знаки присутності тощо. Таке концептуальне зосередження на відтворенні

світу як ілюзії свідомісної (С. Поваляєва) чи знакової (М. Туллі), коли предмет зображення – гіперреальність як така, бо в центрі уваги автора – те, що в принципі не може бути означене, оскільки не має референта, вимагає і відповідних прийомів, основним із яких стає гіперреальність – наголошення на симулякровості походження героїв та / чи художнього світу твору в цілому. Таким чином, гіперреальність у літературному творі сучасності часто виступає водночас і прийомом, і предметом зображення.

Гіперреальність зображення в романі Дороти Масловської «Павич королеви», стилізованому під виконання хіп-хопу, посилюється підкресленням наприкінці тексту історії його написання, що не тільки уточнює концепцію, а й уводить у текст оповіді саму ситуацію його написання. Відбувається ніби помноження гіперреального простору художнього світу твору на різні площини зображення. Можемо умовно виділити хронотоп нарації, що збігається з ситуацією виконання хіп-хопу, хронотопи персонажів пісні та хронотоп авторки тексту (виступає як автор пісні та її персонаж).

Д. Масловська дошкульно іронізує над собою, текстом, читачем навіть у зверненні до читача, винесеному на палітурку книжки, і в такий спосіб перевіряє останнього на здатність до сприйняття неоднозначного й провокативного тексту. Абсурдизація художнього світу твору анована іронічним наголошенням на максимальній втраті зв'язку між написаним і реальністю (а також над стереотипною фразою, що зазвичай дозволяє автору уникнути нав'язливої уваги читача у випадку збігу художньо зображених подій і реальних фактів): «Piosenka ta powstała z funduszy Unii Europejskiej. Ma na celu zwiększenie liczby głupców w społeczeństwie. Można ją przeczytać za pomocą liter zawartych w alfabecie. Wzory poszczególnych liter znajdziesz w internecie, www.czytajmiopowiadam.pl, lub zamówisz esemesem. Przestrzegamy przed prawdziwych liter podróbkami, te fałszywe znaki nie mają nic wspólnego z prawdziwymi literami»⁹⁰ [82].

⁹⁰ Ця пісня з'явилася завдяки фонду Європейського Союзу. Має на меті збільшення кількості дурнів у суспільстві. Її можна прочитати за допомогою

Фрагментарна картина гіпертекстової реальності художнього світу тексту «Метафізичне кабаре» Мануели Гретковської не створює цілісності, однак об'єднана семами-посиланнями, завдяки чому виникають спорадичні зв'язки між героями, подіями, явищами, що виповнюють світ героїв. Реалістичність художнього світу цього твору сумнівна, адже її предметом стає гіперреальність. Ідеться не стільки про фантастичність зав'язки твору (стриптизерка із двома кліторами), скільки про окремі світи кожного з персонажів та про загальні уявлення людства, що художньо реалізуються як через релігійні переконання персонажів, так і у філософському осмисленні ними дійсності.

Поступово в центрі художньої уваги у творі опиняються неіснуючий чоловік-кенгуру (аналог у людському світі до тварини, наділеної «двома показними копуляційними знаряддями» [14, с. 13]), який був би ідеальним чоловіком для десакралізованої Беби, та процес творення внутрішнього емоційного світу людини під впливом емоційної реакції інших людей («За сусідніми столиками, освітленими тьмяними лампіонами, сиділи чоловіки й чуйно вдивлялися в інших чоловіків, відбитих у жіночих зіницях» [14, с. 14]). Денотат стає неважливим, лише його відображення має значення для гіперреального чоловічого світу. Беба Мазеппо нереальна в усвідомленні закоханого в неї студента Вольфганга: «Ви не трапляєтесь ніколи» [14, с. 15], – зауважує їй персонаж, навіть не маючи змоги подивитися на неї, щоб не зруйнувати власну ілюзію («Студент примостився на краєчку крісла, не сміючи підвести очі на Бебу, яка торкала його оголеним плечем. Він дивився на її обличчя у дзеркалі» [14, с. 8]). Але вона гіперреальна й у самоусвідомленні, з чого іронізує авторка, використовуючи ключові слова для позначення гри з постмодерними поняттями, зокрема гіперреальністю: «Поплямовану віршем серветкою він витер

літер, що містяться в алфавіті. Зразки окремих літер знайдеш в інтернеті, www.czytajmiorowiadam.pl, або замов есемескою. Застерігаємо від можливості заміни справжніх літер підробками, ті фальшиві знаки не мають нічого спільного зі справжніми літерами.

автентичну сльозу, яка витекла з його закоханого ока. Беба, котра гидувала будь-якими людськими виділеннями, задля певності *протерла ватним тампоном дзеркало в гримерній у тому місці, де по ньому стікало віддзеркалення сльози*» [14, с. 8] (графічне виділення наше). Для неї реальністю є навіть віддзеркалення сльози, а щоб читач звернув увагу на цей образ, М. Гретковська використала слово «автентичність» на означення сльози на обличчі юнака, порівняно з яким сльоза в дзеркалі є гіперреальною.

Якщо Беба, відбиття сльози в дзеркалі чи чоловічих образів у жіночих очах, спостережених іншими чоловіками, є образами власне художнього світу «Метафізичного кабаре», то образи однорога як міфічної істоти та символу Христа [14, с. 18–19] чи зла як метафізичної категорії («Звідки взялося на світі зло? А звідки Бог? Цього ніхто не відає, і для життя це знання не потрібне» [14, с. 32]) виступають гіперреальними образами життя реципієнта й відповідно одним із аспектів тематико-проблемного кола твору, яких епізодично торкаються персонажі. Наголошенням на усвідомленні ними гіперреальності власного світу звучить завершальна фраза твору: «...Це метафізична ідилія. Насправді все значно гірше» [14, с. 127].

Цікавим аспектом іронічного змалювання уявлень людства як гіперреального світу є художній аналіз доказів існування його денотатів. Ідеться про такі докази існування однорогів: пісні трубадурів, цілющі властивості порошку з рогу тварини, який використовували лікарі, легенди про те, як можна впіймати однорога, визнання його символом Христа, гобелени із його зображеннями і їхня символіка, ріг у королівській базиліці Сен-Дені («Цей ріг імпонуючий, але, на жаль, виготовлений із воску. Можливо, він є восковою копією справжнього рогу...» [14, с. 20]) та інвентарний запис п'ятнадцятого сторіччя з описом кубка зі скарбниці герцога Бургундії («В інвентарі сказано: «Кубок із рогу однорога, інкрустований золотом, один предмет». Чи й цей кубок вигаданий? Кубок справді існує, він виготовлений із китового зуба» [14, с. 21]).

Іронічно і дещо пародійно звучить підсумок міркувань нара-тора над долею гіперреальних витворів людської уяви: «Тепер багато говорять про охорону тварин, порятунок видів, що зникають. Заборонено полювання на панд, китів, білих тигрів. Чому б не внести до Червоної книги вимираючих тварин людської фантазії: грифонів, сфінксів, сирен, вовкулаків, однорогів. Для того, щоб вони вціліли, вистачить дріб'язку – нашої віри в те, що вони існували. Рятуймо однорогів!» [14, с. 21]. Авторська іронія, якщо зіставити її з уже цитованою фінальною фразою, звучить із сумними нотками, адже позбавляючись витворів власної фантазії, які сприймало як реальні, людство втрачає казково різнобарвну й цікаву частину свого життя, і тоді це життя стає сірим, перетворюючись на буденність. Невипадково ж Беба в останній сцені зображена в домінантному сірому кольорі, який не зміг перекрити навіть яскравий костюм і карнавально оригінальний виступ Вольфганга.

Концепція стилізованого під комп'ютерний світ твору Ю. Іздрика «Флешка. Дефрагментація» пояснює його визначення як «книжкового проекту», а не художнього твору, бо включає в себе не тільки текст, а й малюнки автора, таблиці, кросворди тощо. Непорушувана оригінальність Іздрика – у черговому підтвердженні читацького очікування на несподіванку і курйозність його творчого мислення. Таким, наприклад, є зауваження, що тут же спростується про (не)оригінальність будь-якого тексту: «...а ще поцупив у когось «ексклюзивний», як нині кажуть, тобто призначений лише для цього видання спосіб верстки, власне той, який бачите****» [23, с. 7]; «****якщо вам трапиться «Флешка. Дефрагментація» в іншому вигляді – це фальшивка» [23, с. 6].

Абсурдність як прийом допомагає створити різновекторно спрямовану образність Іздрикових текстів і зокрема представити гіперреальність його художнього світу, на якому наголошується безпосередньо. Наприклад, у коментарі до мал. 2: Конус (стрічка Мьобіуса) читаємо: «я не живу в Станіславі я з'явився сюди

ненадовго власне кажучи мене вже немає тут але поява моя була вчасною: я зловив те що виникло непомітно й зникло безповоротно – НЕСПРАВЖНЄ це швидкоплинне НЕСПРАВЖНЄ було єдиним справжнім яке належало цьому місту все інше виявилось СПРАВЖНІМ а тому за неминучістю тавтономічних обмежень не зовсім справжнім це очевидно потребує пояснень» [23, с. 102].

Отже, теоретично обґрунтоване Ж. Бодріаром поняття гіперреальності активно використовують письменники-постмодерністи. Гіперреальність виступає як прийом і предмет зображення водночас. Зв'язок із нехудожньою реальністю в таких текстах є досить опосередкованим і полягає в наголошенні на симулятивній природі культурної реальності та суб'єктивного світу окремої людини. Для відображення в літературному творі їхньої специфіки письменники вдаються до витворення оригінальних концепцій моделі художньої дійсності, таких як свідомісна ілюзія (С. Поваляєва «Ексгумація міста») чи знакова (М. Туллі «Сни й камені») з наголошенням симулякровості походження героїв та / чи художнього світу загалом. Додатковими прийомами є вибір типу нарації й наративу. Вибір нарації асоціативного типу уможливорює змішування різних планів дійсності в межах одного наративу. Децентрація наративу позбавляє оповідь навіть відносного її центру, і тоді героєм виступає дійсність як симулякр. Уведення до тексту оповіді ситуації його написання дозволяє автору помножувати гіперреальний простір художнього світу твору на різні площини зображення та наголошувати на максимальній втраті зв'язку між написаним і реальністю, між реальністю художнього світу та сприйняттям реципієнта. Гіперреальність визначає різні рівні структури тексту, включаючи паратекст. Постмодерністська специфіка аналізованих текстів виявляється не лише у ствердженні гіперреальності як прийому і предмета зображення, але й в іронізуванні з явища, посиленні його ознак до абсурдності та розвінчуванні як художнього прийому. Відповідно гіперреальність у постмодерністських текстах постає в трьох іпостасях: а) образ

художнього світу, б) прийом його створення, в) об'єкт авторської іронії над ним як компонентом творчої лабораторії письменника і чинником читацької рецепції.

3.1.3. Гіперреальний часопростір у текстах Я. Дукая «Старість аксолотля» та О. Шинкаренка «Кагарлик»

Альтернативний простір як фікційний світ літературного тексту не потребує обов'язкового часового дистанціювання від позахудожньої реальності моменту його написання. Маємо на увазі не осмислення письменником альтернативних варіантів історичного минулого, а репрезентацію візії сьогодення чи (не) далекого майбутнього у зв'язку з розвитком кібертехнологій, що супроводжується своєрідною логікою конструювання художнього часопростору.

Свій варіант порушення часопросторової логіки в постапокаліптичному світі пропонує Олег Шинкаренко в романі «Кагарлик» [65]. Час і простір виступають як система поєднаних між собою явищ, але не взаємозумовлених. Персонажі усвідомлюють ілюзійність і текстуальність власного існування, невіддільних від метафізичної реальності як присутності. Бірджир Хансен, один із персонажів «Кагарлика», допомагає іншому персонажу Олександру Сагайдачному, чия свідомість існує в трьох варіантах і є скопійованою, адаптуватися до абсурдних просторово-часових реалій. Бірджир, розповідаючи Сагайдачному про своє самотнє життя на Марсі, де він програмує комп'ютери на атомній електростанції, згадує свою подорож до колеги, в існуванні якого він засумнівався, запідозривши симуляцію. Подолавши тисячу кілометрів до нього – найближчого сусіда, він усвідомлює софістичну специфіку відношень віртуального світу та власної реальності. Не змігши знайти сусіда емпірично, він звертається до нього за допомогою й отримує оригінальну відповідь: «Тут одне з двох: або в тебе щось із очима, або ти мав рацію, коли сумнівався в моєму існуванні... Будь ласка, перевір, звідки саме йде сигнал?» [65, с.119]. Інтрига

не отримує сюжетного розгортання, а одразу переводиться у фінал описаного Бірджиром епізоду його життя: «Ми й далі спілкувалися так, ніби все нормально. Адже все й було нормально. Просто ми раніше про це не здогадувалися. Есхіл теж був записаний на вінчестері. <...> Може, і я десь записаний, і хтось колись це з'ясує. Але це не вплине на моє життя» [65, с. 120]. У такий спосіб стирається межа між віртуальним та реальним способами життя.

Актуальними щодо осмислення й художньої репрезентації часопросторових зрушень постапокаліптичного фікційного світу є текстові перегуки з працею Елвіна Тоффлера «Футурошок» [58], тематично дотичною до роману. Учений зауважує, що зміни без часу не мають сенсу, без змін час би зупинився і його можна уявити як інтервали, у межах яких відбуваються зміни; швидкість перетворень пов'язана з низкою подій, уміщених у довільно фіксований інтервал часу, тобто, щоб визначити час, треба визначити події. Він наголошує, що для означення виміру зазвичай використовуються фізичні процеси, а не, наприклад, соціальні [58, с. 34]. Час у романі О. Шинкаренка фрагментований, існує у вигляді інтервалів, адже кожне поселення характеризується особливим плином часу, навіть окремі споруди можуть мати таку особливість, зокрема та, де прийшов до тями Сагайдачний на початку твору. Щоб покинути простір цього закладу, персонажу необхідно дочекатися синхронізації його з часом довілля. Іронічна характеристика часу (у тексті твору є умовно минулий час, репрезентований як фрагментарні спогади-уявлення персонажів про минуле, та постійно змінюваний хронотоп «тут-і-тепер») здійснюється через апеляцію до речового простору, що осмислюється емпірично і знаково водночас. Таким є образ горобця в польоті, який сприймається персонажем як майже нерухома точка, що зависла перед вікном: «Одним оком горобець спостерігав за нами, не навмисно, а лише тому, що ми були у довгій черзі з мільйонів його щоденних спостережень, кожне з яких тривало долю секунди та одразу забувалося. Разом із цим горобцем зупинився весь світ» [65, с. 7]. Ніби перефразуючи Е. Тоффлера, О. Шинкаренко називає подію

ознакою реального буття не лише в часовому, але й у просторовому вимірах: «Світ є все, що є подією. Значить, обухівський генделік знаходиться поза межами цього світу» [65, с. 15]. Показово, що ні фізичні, ні соціальні виміри часу не є дієвими в романі, бо «час існує тільки суб'єктивно, але жоден спостерігач не може відчувати, що він рухається симетрично у прямому та зворотному напрямках» [65, с. 25]. Саме тому персонаж дід Петро може двічі проїхати перед очима іншого персонажа, коли для нього самого ця дія відбувається один раз, або трансформується в іншого персонажа (Сагайдачний: «Сніг за вікном перетворився на дощ так само, як я колись – на діда Петра. Непомітно» [65, с. 15]), а згодом знову фігурувати у власному образі.

Розбалансування простору і часу здійснюється як порушення всеможливих форм їх перебігу. Часопросторова реальність підпорядковується швидше правилам симуляції, ніж якимсь, хай і умовним, детермінаційним принципам. Про відсутність векторної спрямованості часу та відсутність одновимірності вже йшлося. Знімається також протиставлення «центр – периферія». З одного боку, світ представлений глобально, адже події відбуваються в Україні, завойованій Росією, на Марсі, на навколосемній орбіті, у кіберпросторі. З іншого – події чітко локалізовані в просторі, що є умовно географічним, у тексті використано назви реальних населених пунктів України. Переважно просторові площини репрезентовано через спогади (Марс) чи свідомість (опис, спілкування) персонажів. Україна виступає не як самостійна держава, а як руїна через сто років після російсько-української війни. Росія як колонізатор втратила свою визначеність. Війна не завершена через симуляційність реальності, адже війська не можуть зустрітися, щоб провести бойові дії. Київ позбавлений ознак центру, його мешканці не живуть, а виживають, історична пам'ять утрачена. Найбільше місто – Кагарлик, колишня «глибинка», де час зупинився. Різні населені пункти, куди потрапляє Сагайдачний у пошуках своєї дружини Олени, вражають своєю абсурдністю, і їх можна зіставити з оповідями пригод Гуллівера. Однак вони позбавлені

алегоричної наповненості оригіналу й хіба що відсилають до текстів інших авторів. Зокрема підземне селище Романків має свою «родзинку» – величезного крота, чие походження (один із варіантів) нагадує троянського коня («Я гадаю <...> кріт був спеціально спроектований у секретних лабораторіях Москви. Я не знаю, навіщо. Може, це була якась нова зброя» [65, с. 126]), а теперішня роль – суто знакова. Для її пояснення обігрується цитата з Г. Сковороди «Світ ловив мене, та не впіймав» («Він нагадує нам про наше місце у цьому світі, – відповіла Олена. – Те, що ми робимо з ним, те й світ робить із нами» [65, с. 127]). На думку Бірджира, Україна є маргінальна територія щодо питань безпеки, бо відмінна від одноманітної буденності життя за її межами: «...Моя подорож до України добряче лоскоче нерви. Тут відчуваєш реальну небезпеку» [65, с. 113].

Альтернативність фікційного простору роману «Кагарлик» полягає в перехрещенні логічних, як для позбавлених сенсу, площин існування персонажів. Усі вмотивування зводяться до двох моментів. По-перше, це фабульна обставина війни Росії проти України, що зумовила загальний стан руїни, певну часову застійність і відсталість стосовно іншого світу (в Україні відсутній інформаційний простір, зокрема інтернет, телебачення, радіо, навіть книжки). По-друге, високий розвиток кібернетики, що уможливив копіювання свідомості видатних людей та вміщення їх у механічні носії. У такий спосіб свідомість Олександра Сагайдачного була перенесена росіянами на два навколосезні супутники, а сам він утратив пам'ять під час цієї процедури. Супутники є військовими об'єктами і репрезентують «шизофренічні» крайнощі. Один із них (Юрій Гагарін) виконує настанови на виявлення і знищення гомосексуалістів як потенційно небезпечних у політичному сенсі осіб. Інший виявився носієм бунтівної свідомості українця та якимсь чином вийшов із-під впливу програми, створив сайт на підтримку свого прототипу, завдяки чому знайшов Бірджира для визволення Сагайдачного. Сам же Сагайдачний теж є «віртуальним»

персонажем, бо позбавлений пам'яті, а тому легко переймає особу померлого діда Петра.

Олена, дружина Сагайдачного, існує в його свідомості лише як розірвані фрагменти спогадів про власні емоції, що супроводжували побутові моменти спільного життя та були чимось єдиним справжнім і сталим у змінному світі симуляцій. Водночас Олена стає персонажем інших історій, зокрема мешканкою Романкова або Обухова, а також персонажем п'ятивимірного роману, який пише Юрій Гагарін, щоб урізноманітнити власне існування. Її роль він пояснює так: «...Нет никакой Олены на самом деле. Это маркер такой при копировании записывают, чтобы вернуться к контрольной точке на выходе. Обыкновенное фантомное воспоминание» [65, с. 153]. П'ятивимірний роман стає реальністю п'ятивимірної дійсності персонажів і навпаки. П'ятивимірні тексти передбачають одночасно всі версії розвитку подій, через те жоден такий роман ще не був завершений [65, с. 110] (іронія щодо відкритого постмодерністського роману та ролі автора як скриптора і персонажа власного тексту в метаромані).

П'ятивимірним простором характеризується не лише роман, який пише супутник Юрій Гагарін, але й життя селища Лісники, мешканець якого Кіндрат розповів про себе таку історію, пояснюючи Сагайдачному й Бірджиру свій постріл: «„Це я їм даю знак, щоб уже починали зайця варити”, – пояснив він. – „А не рано ще?” – показав Бірджир на його сумку, з якої стирчали заячі вуха. – „Як приїду, то вже пізно буде – з'їдять усього. Наступного вівторка кума в нас була, то й весь хліб геть доїла”» [65, с. 87]. Бірджир, який супроводжує Сагайдачного в подорожі, коментує поведінку Кіндрата, зауважуючи, що п'ятивимірний простір дає відчуття свободи, бо людина може вільно рухатися вздовж лінійного часу в будь-якому напрямі. Також згадує про те, що колись у Європі був популярний напрям п'ятивимірної прози: «Математичну модель такого роману письменник створював за допомогою потужного комп'ютера, але читачів знайти було практично неможливо. Комп'ютер читав його сам собі» [65, с. 88]. Якщо додати до цього

епізоди: а) зустрічі двох Олен, які перебували у паралельних вимірах роману, б) ситуацію, коли Сагайдачний, їдучи на возі, бачить себе на іншому возі, який обганяє його і яким керує дід Петро, а також в) залучення до сюжету роману Кацнельсона – барда-персонажа скороченої («комерційної») версії згаданого п'ятимірного роману (налічує близько двадцяти – двадцяти п'яти мільйонів сторінок і має гучну назву), який склав пісню про Сагайдачного та його пригоди, – то унаочнюється принцип існування художньої реальності в ситуації «тут-і-тепер» як симулятивного простору, у якому можливі будь-які часопросторові трансгресії за принципом гіпертекстового переходу за допомогою кліку мишкою.

Кібертехнології репрезентовані не лише як умотивування «ризоматичності» чи «шизофренічності» персонажів, а й на рівні речей, у тому числі масового виробництва. Кожен мешканець альтернативної України може придбати соморфон різної якості залежно від власної купівельної спроможності й записати туди свою «самість». У такий спосіб долається межа життя – смерті та віртуального – реального життя. Персонажі навіть не відчують різниці між цими способами існування. На думку одного з них, який отримав звістку про смерть дружини й не засмутився через цей факт, живу людину цілком замінює свідомість, записана в соморфоні, адже так само ми спілкуємося по телефону, хоча співрозмовник тілесно при цьому не присутній. Існування людей визначає комунікація. Можливо, тому механізм, який записує свідомість у соморфон, названо конектмомом, а «записані» персонажі розмовляють безперестанку. Водночас дискурс як свідчення існування людини може бути не лише словесним («Коли людина розмовляє, то її сутність перетворюється на слова. Якщо би вона раптом перестала існувати, то ці слова зберігали би її життя в пам'яті інших людей. Але якщо пам'ять втрачено, то все зникає остаточно» [65, с. 148]), а й речовим, коли річ виконує функцію знаку («„Коли ж ми мовчки копаємо картоплю, то сам факт її наявності у льосі доводить наше існування”. – „А якщо ми обмінємо її на м'ясо у Кагарлик?” – „Ні в якому разі!”» [65, с. 148]).

Альтернативний гіперреальний постапокаліптичний світ пропонує Яцек Дукай в електронній книзі «Старість аксолотля» [74]. Якщо в попередньо розглянутому творі цей стан досягнуто еволюційно, що зумовлено швидким розвитком кібертехнологій та застосуванням їх людиною, то в цьому тексті зображена техногенна катастрофа, спричинена зовнішнім впливом. Смертоносний промінь із космічного простору знищив усе живе, врятувалися лише ті, хто мав змогу скопіювати власну свідомість і запустити її в мережу. Година Нуль – так названо момент апокаліпсису, після чого час зупинився, бо жодні зміни вже були неможливі. Став іншим не лише світ, а й його виміри для врятованих. Відлік часу в романі здійснюється звичним для людей поділом на роки, години, секунди, але ведеться від Години Нуль – дні ПостАпо замість років від Різдва Христового. Якщо життя людини вимірювалося десятками років, то життя робота – кілоднями і мегаднями. Поняття тривалості часу неактуальне для робота, який може скопіювати власну свідомість до іншого носія. Якщо людина сприймає час суб’єктивно (за три години тринадцять хвилин тривання апокаліпсису промайнуло життя), то робот лічить точно: 287 секунд Гжесь споглядав еротичну сцену в барі між двома роботами, що симулювали лесбійське кохання [74, с. 42]. Водночас 841 день перебування в мережі до втілення в робота промайнули для нього непомітно. Цей час можна зіставити зі станом анабіозу або клінічної смерті для людини.

У романі Я. Дукай мотив смерті як неіснування є свідченням трансформації свідомості персонажа під впливом нових реалій буття в тілі трансформера. Гжесь розуміє, що він – робот, але прагне відчувати себе людиною. Звички змінюються, і його світом стає інформація. Коли наприкінці роману Гжесь утратив надію на створення людства й власне повернення до світу людських відчуттів, він у пошуках смерті подався на смітник, але його смерть можлива лише як відключення від мережі або знищення інформації про себе вірусом.

Рух часу у творі лінійний, але він позбавлений сенсу, бо подія може тривати як завгодно довго. Зауважимо ще дві особливості часу, крім зазначеної зупинки як зовнішньоподієвої ознаки фабульного часу. Це здатність трансформера моментально долати будь-який простір завдяки мережевому передаванню інформації до іншого металевого тіла (своєрідна безтілесність інформативної свідомості за наявності ресентименту щодо тілесного існування) та своєрідну трансформацію простору в час, а саме те, що колишнє існування в людській подобі сприймається багатьма трансформерами як утрачений рай: вітчизна – то не територія, а минуле: «Grześ doskonale rozumiał tęsknoty transformerów za życiem utraconym; była to przecież główna emocja jednocząca, patriotyzm ich transformerowy. Jeśli za ojczyznę uznać nie miejsce, lecz czas: lata sprzed Zagłady»⁹¹ [74, с. 162]. Крім того, час тепер стає сталою й умовною категорією, суб'єктивізм плину часу унеможливорюється, оскільки робот позбавлений суб'єктивності.

Натомість простір описаний значно повніше. Він варіативний і безмежний. Як і кіберпростір, надається до численних експериментів. Ключові просторові трансформації пов'язані з внутрішнім світом персони, оскільки робота не назвеш людиною, а скопійована апаратно особистість не є повноцінною, бо не здатна до самовдосконалення, однак її можна безліч разів копіювати й утілювати. Кожна скопійована особистість має власне життя і може прагнути перевершення іншої версії. Гжесь зберігає людські параметри свого колишнього існування та намагається залишитися «оригіналом», тобто існувати в одному екземплярі. Але за потреби копіює себе і після кількогадинної розмови знищує один із варіантів. Якщо роботи Станіслава Лема, чиїм послідовником критики називають Яцека Дукая (П. Горлинський-Куцик) [76, с. 78], прагнули набути рис людяності й досягали цієї мети, стаючи бунтівними чи втрачаючи глузд, то трансформери Я. Дукая вчать жити життям

⁹¹ Гжесь дуже добре розумів сум трансформерів за втраченим життям; то була врешті-решт емоція, що їх об'єднувала, їхній патріотизм трансформерів. Якщо за вітчизну визнати не місце, а час: роки перед Знищенням.

«нелюдським». Вони наслідують людську поведінку, симулюючи її та емоції. Для відтворення емоцій роботи використовують не міміку, яка для них неможлива, а відеоряди та звукозаписи, запозичені з «райського» періоду. І називається це не імітувати, а емотувати – відтворювати за допомогою апаратури.

Описані в романі «Старість аксолотля» простори пов'язані з «професійною» діяльністю Гжеся. Реалізуючи власне бажання повернути людство на планету, він бере участь у проєкті *Genesis 2.0*. То було відтворення життя з інформації, збереженої в мережі («*życie zrestartowane z Cyfry*»⁹² [67, с. 162]. Проєкт тривав довго: «*Życie Trzecie RA na Wyspach Brytyjskich, Życie Jedenaste plemion krasnoludzkich nad Zatoką Meksykańską, Życie Trzecie i Czwarte SPECTRÓW na Półwyspie Iberyjskim, wielkie centralne równiny Północnej Ameryki opanowane przez Życie Jeden Plus oryginalnego Cho, a tu, tu, na Wyspach Kanaryjskich — Klaus i Klausea Randomici. Środkowa Afryka i jej First Paradise, domena Pani Spiro...*»⁹³ [74, с. 162].

Створені Гжесем та іншими трансформерами світи були спробами, версіями, невдалими копіями. Вони насичені деталями та яскраво описані. Зокрема один із перших світів мав комах-роботів для запилення квітів, а в іншому трава виявилася рожевого кольору. У такий спосіб Я. Дукай витворює онтологію штучного світу, який включає «промислово» продуковані світи людей, виведених у лабораторіях, та механічний світ наземних і орбітальних роботів.

Найсуттєвішим простором і водночас найменш репрезентованим у тексті є кіберпростір, де зберігається вся інформація, а значить, і квінтесенція нового світу: «*Google tak czy owak trzymał u siebie kopie neuro każdego człowieka na Ziemi*»⁹⁴ [74, с. 161].

⁹² Життя відновлене з Цифри.

⁹³ Життя Третє РА на Британських островах, Життя Одинадцятьте племен гномів над Мексиканською Затокою, Життя Третє і Четверте Спектрів на Піренейському півострові, на великих центральних рівнинах Північної Америки переважає Життя Один Плюс справжнього Хо, а тут, тут, на Канарських островах – Клаус і Клауса Рандомічі. Центральна Африка і її First Paradise, територія Пані Спіро...

⁹⁴ Так чи інакше Google зберігав нейрокопії всіх людей на Землі.

Зважаючи на те, що світ належав роботам, частина з яких прагнула відтворити людство, логічною стала поява спеціально розробленого віртуального простору, у якому нові люди вчилися бути людьми. Із цією метою створено віртуальний простір Каліфорнії – міста з десятизмільйонним населенням, де нова людина «на дотик» могла відчувати життя, котре знала лише за дискурсивними документами: кіно, відео і звукозаписами.

У такий спосіб світ, створений трансформерами, поділяється на дві площини в одному просторі. Вони співіснують, проте не стають одним суспільством. Хоча Гжесь сприймає штучних дітей наче родину, однак саме він усвідомлює їхню «ненатуральність», оскільки помічає, що, виховані роботами та іригочі (механічні ляльки, схожі на плюшеві іграшки або мультяшних героїв та розроблені для навчання дітей правильній вимові й спілкуванню), вони діють так само та мають відповідні жести й міміку. Гжесь не може побороти заздрість до тих, що здатні відчувати всіма органами чуття, яких він як робот позбавлений, зокрема тактильних, смакових, нюхових відчуттів.

Фікційний часопростір роману як літературного тексту за застосованими прийомами поступається засобам, використаним для створення загального ефекту від нього як цілого, розрахованого на гіпертекстове сприйняття. Від читача не вимагається обирати сюжет, проте йому пропонуються візуальні й звукові ефекти, що супроводжують текст, який читається з використанням мережевих технологій. Читачу надається можливість відтворити 3-D копії трансформерів-персонажів, котрі об'єднуються в гільдії, кожна з яких має власну емблему. Текст насичений посиланнями, спеціально розробленими зображеннями тощо. Отже, акцент робиться не на уяві читача, а на створення візуального й звукового рядів, ілюзії повноти симульованого світу трансформерів.

Якщо провести паралелі до роману О. Шинкаренка «Кагарлик», який так само замислювався як інтермедійний проект, то останній явно поступається «Старості аксолотля». Над книжкою Я. Дукая працювала група професіоналів у сфері комп'ютерної

графіки, тоді як проект О. Шинкаренка залишався цілком авторським, і медіа-супровід – на рівні аматорської спроби, доступної для зацікавлених, адже для ознайомлення з матеріалами потрібно додатково вишукувати їх в Інтернеті. До того ж вони не становлять невід’ємної частини роману. Саме тому «Кагарлик» сприймається як літературний текст, що супроводжується авторськими малюнками, а літературна частина є більш концептуально розробленою й насиченою власне літературними «ефектами».

Варто додати про такий аспект літературної площини роману «Старість аксолотля», котрий без спеціального розгляду залишається поза увагою, як контекстуальна поліфонічність. Текст написаний у стилі кіберпанку⁹⁵ й звернений до постгуманістичної проблематики. Центральною є проблема, що означає зберегти людяність⁹⁶ для трансформера, котрий усвідомлює власну недостатність – чуттєву та інноваційну. Обидва автори згаданих творів не торкнулися питання тілесності в кіберепоху, зокрема того його аспекту, що пов’язаний із комбінацією машини й тіла людини в особі кіборга. Автори обходили питання тілесності в різні способи. О. Шинкаренко переносить до спеціальних механізмів свідомості персонажів, після чого вони існують як дискурс та фетиш, а Я. Дукай проблематизує питання тілесності як одне із центральних, позбавляючи своїх персонажів тіла. Тілесність подається як проблема свідомості, котра прагне нейросигналів, що надаються органами чуття. Це такий собі «мінус-прийом», який акцентує не

⁹⁵ Ростислав Семків визначає кіберпанк як «лабораторну роботу», експеримент, спробу, «територію у процесі забудови», а також як стиль (напряму), що не знає завершеності та зумовлений «пошуком можливостей адаптації, співіснування зі світом технологій, без яких існування людини в третьому тисячолітті є немислимим» [53, с. 27].

⁹⁶ Марія Шимчишин зауважує, що в контексті постгуманістики питання «що означає бути людиною» локалізується у сфері точних наук та досліджується в культурному й видовому сенсах [64, с. 486]. Сергій Сушко гіпотетичною фазою біологічної еволюції людини називає гібридизацію з машинами й штучним інтелектом [56, с. 380], а також наводить погляди науковців щодо транслюдини, яка виступає точкою, де людська істота починає долати свої обмеження, але все ж розпізнається як людська особа чи щось їй подібне [56, с. 381].

переваги машинного тіла, а його недолік, роблячи трансформера «недолюдиною» до тих пір, поки робот не прийме себе таким, яким він є, і не буде бажати більшого, ніж пропонує йому його нове втілення. Тобто залишиться в межах промислового відтворення та відмовиться від бажання творити.

Проблематика тілесності, що перестала бути іманентною рисою людини, сприяє створенню «колапсу онтологічних кордонів» (термін використаний М. Шимчишин) та визначається як одна з важливих тем літератури постгуманізму. До таких питань слід віднести й розуміння маргіальності прийдешньої людини, що стосується не лише фізіологічної відмінності через поєднання технології та біотехнології. В аналізованих творах нові особи не набувають статусу маргіальності, існуючи нарівні з людьми, або посідаючи їхнє місце. Отже, «неантропоцентрична ідентичність»⁹⁷ персонажів творів кіберпанку пов'язана з їхнім виходом за межі людської тілесності в стан інформаційного існування. Така концепція обходить питання набуття надлюдських здібностей, натомість акцентується ідея можливості життя, відокремленого від тваринного й від людського способів існування. Воно не постає в утопічно привабливому вигляді. Якщо Жиль Дельоз і Фелікс Гваттарі говорили про «тіло без органів» як утілення дисперсивної суб'єктивності в масиві суспільних бажань [16, с. 22–33], то письменники відкинули суспільні бажання, залишивши «тіло без органів» як спосіб інформаційного існування в кіберпросторі. Віртуальна реальність трансформерів («Старість аксолотля»), утілена в механізованих тілах, має свої переваги – відсутність необхідності користуватися мовою для спілкування. Цифровий простір уможливає комунікацію, не опосередковану мовленням.

Отже, гіперреальний світ (зокрема його часопросторова логіка) у постмодерністських текстах має досить чітко окреслену специфіку на образотворчому й проблемному рівнях. Перший

⁹⁷ Моніка Бакк говорить про неантропоцентричну особу як здецентровану людину, чий організм є наслідком взаємозв'язків з нелюдськими формами життя та технологіями [69, с. 8].

зумовлений зверненням митців до альтернативних художніх засобів, запозичених з інших видів мистецтва (живопис, музика, графіка) та нехудожніх видів діяльності (кіберможливості цифрової обробки образів і звуків). Письменники створюють віртуальний простір, трансгресивність якого актуалізує зняття меж між метафізичним існуванням персонажів і їхньою текстовою (нараційною) умовністю або інформаційною віртуальністю, а також затирається межа між художньою й нехудожньою реальностями, коли вони (ці види реальності) стають взаємозумовлювальними художніми чинниками (не йдеться про метароманну специфіку постмодерністських текстів). Такими в «Кагарлику» є п'ятивимірний роман і п'ятивимірна художня реальність як предмет зображення і спосіб існування художнього світу. У «Старості аксолотля» акцентовано симулятивність світу трансформерів, для чого використано принцип гіпертекстових посилань та застосовано можливості інтернету. Відповідно художній світ твору орієнтований не так на уяву читача, як на його включення в змодельовану і симульовану мультимедійними засобами художньо-віртуальну реальність. Високий розвиток кібертехнологій стає предметом зображення і способом функціонування художніх текстів, впливаючи на їхню образотворчу специфіку та проблематику. Проблемний рівень постмодерністських текстів, у яких відтворено постапокаліптичний світ, передбачає не лише уведення здобутків у сфері кібертехнологій як фабульного тла та формування персонажів, які їх створюють, від них залежать або прагнуть подолати. Домінантним стає контекстуальне прочитання фабули в аспекті трансгуманістичної проблематики, властивій стилю кіберпанк. У результаті художні час і простір втрачають звичну для них одиничність, логіку і взаємозв'язок, переходячи в розбалансований стан відношень (вмотивування сюжету апокаліптичною ситуацією або специфіка постапокаліптичної художньої реальності, позбавленої норм та принципів історичності й детермінізму) та набуваючи здатності до множинного / варіативного існування.

3.2. Маскульт і література

3.2.1. Постмодерна проза – література споживання

У постмодерному суспільстві література втрачає ореол сакральності й розуміється як товар на ринку споживання. Якщо модерністська література вважала власним відкриттям звернення до масового виробництва, то постмодерністська література вже безпосередньо орієнтована на економічну діяльність, що відбилося на переакцентуванні теорії літературної творчості з ракурсу виробництва літературних текстів на ракурс споживання. Реципієнт не просто отримує статус рівноправного учасника літературного виробництва, а підпорядковує собі всі текстологічні процеси (моделювання художньої дійсності, її смислове наповнення). У постмодерному глобалізованому суспільстві товаром стає інформація (на відміну від індустріального суспільства модерної епохи, коли товаром уважався вироблений продукт, що має матеріальну цінність).

Відповідно на передній план висувається процес породження художньої інформації, актуалізується не стільки художня інформація як статичне явище, результат авторської уяви й оригінальності мислення, скільки механізми художньої творчості та їхнє осмислення безпосередньо в процесі сприйняття твору читачем. Як наслідок, реципієнт з пасивного адресата перетворюється на активного учасника вироблення художньої інформації на основі художнього інтертекстуального колажу з попередніх текстів, створеного автором.

Особливого значення особа реципієнта набуває не тільки з погляду функціонування художньої інформації та смислородження в художньому тексті, але й як потенційний споживач культурного продукту. Відбувається градація реципієнтів за рівнем культурних запитів, естетичного досвіду, стереотипами споживання літературної продукції тощо. Тобто маємо чітку орієнтацію літературних творів на кінцевого споживача, що відповідає розумінню

сучасної масової культури як такої, що виробляється відповідно до смаків і вподобань споживачів, сформованих сучасними мас-медіа. У такий спосіб мас-медіа набувають домінантного значення в орієнтації читачів на споживання літератури як товару («Постмодернізм – це безнадійно комерційна культура <...>. Ми тепер стаємо свідками зникнення не просто різниці між високою і масовою культурою, а й відмінності між сферою культури і сферою економічної діяльності» (Д. Сторі) [55, с. 260]) та локалізації їх за групами сформованих споживацьких запитів.

Поняття масової культури зазвичай трактується у двох аспектах: 1) як явище, котре заважає «народу» звертати свою увагу на «справжню» культуру, 2) як те, що утримує «маси» у стані, у якому вони легко стають об'єктом комерційних та ідеологічних маніпуляцій капіталістичної культурної індустрії. «В обох випадках мас-культуру протиставляють культурі як такій, мають її за перешкоду на шляху до справжнього розвитку» [55, с. 279]. Під справжнім розвитком розуміють переважно елітарну, некомерційну культуру й літературу зокрема, а масову зводять до розуміння низової, неякісної літератури, позбавленої естетичних якостей (Джон Сторі, перефразовуючи П'єра Бурдьє, зазначає, що масова культура – це продуктивність, а висока (як культура інтелектуалів) – споглядання, бо на верхівці ієрархії смаку знаходиться суто естетський погляд з його підкресленням ваги форми супроти її функціональності. Висока культура – то є манера подачі, а маскультура – річ, яку подають [55, с. 289]).

В обох випадках масова література в орієнтації на задоволення читачького очікування не є однорідною так само, як і масова культура загалом. Зокрема Олексій Ільїн вважає, що остання є «зліпок» суспільства, а не лише тієї його частини, що зазвичай виражається терміном «маса». На його думку, масова культура – це конструкт, який має декілька рівнів: кітч, мід, арт. Маса схильна до споживання кітчевої продукції, ігноруючи мід- та арт-культуру. Щодо впливу на суб'єкта масової культури, то кітч-культура руйнує суб'єктні якості людини, уніфікуючи її, мід-культура зберігає

їх, а арт-культура розвиває [22]. Орієнтуючись на рівні масової культури, можемо виокремити відповідні рівні масової літератури, а саме кітч-літературу, міدل-літературу й арт-літературу.

Здавалося б, виникає протиріччя, коли з одного боку, при згадці про постмодерну специфіку літератури мова заходить про руйнування меж між масовою та елітарною літературами, а з іншого боку, зазначаємо розшарування читачів за рівнем запитів. Насправді суперечності як такої немає. Руйнування меж між високою та масовою літературою відбувається на рівні текстологічної концепції, коли твір спрямований автором водночас на різні рівні рецептивної спроможності споживачів, і відповідно текст вибудовується в такий спосіб, щоб зацікавити як читачів, орієнтованих виключно на художні ефекти (чітко виражений конфлікт, постійно підтримувана інтрига, закручений сюжет, лінійна нескладна фабула), так і читачів, які мають вагомий естетичний досвід (здатні зрозуміти складну інтертекстуальність та роль у смисловій структурі твору різних рівнів його організації, а не виключно системи героїв та подій).

Натомість розшарування читачів важливе для розробки текстової стратегії в орієнтації на певну категорію споживачів, зокрема націлених на певну субкультуру. Зазвичай героями такого твору виступають її представники. Відповідно специфіка простежується й на мовному, і тематико-проблемному, й образному рівнях, бо твір відбиває культуру, з якою ідентифікують себе представники такої субкультури. Однак орієнтація на них не є всезагальною, оскільки передбачається, що твір може зацікавити й інші групи споживачів. Тому в цих текстах або використовуються сленгові вирази в контексті, щоб можна було відновити з нього значення (С. Поваляєва «Ексгумація міста»), або концепція тексту передбачає систему виносков або авторських коментарів (М. Вітковський «Хтивня»).

Сучасні письменники випробовують нові стратегії творення літературних текстів, чим змінюють саме уявлення про специфіку літературної творчості. Маємо на увазі стратегії групового

творення книжок. Звичним є написання творів у співавторстві, коли два письменники працюють над одним текстом. Сьогодні з'явилися й інші підходи. Один із них полягає в тому, що декілька авторів домовляються про концепцію майбутньої книжки, працюють окремо, а потім поєднують написане. Такою є концепція збірки «Пентакль» [18], авторами якої виступили Марина та Сергій Дяченки, Генрі Лайон Олді, Андрій Валентинов. Автори самі наголошують на ігровій природі свого твору в анотації до видання: «Уже вкотре п'ять відомих письменників, п'ять метрів української фантастики зібралися у кав'ярні, аби знайти нового персонажа. А потім вийшли на вулицю і розійшлися у різні боки, аби, зрештою, зустрітися під годинником на головній площі. Чи то опівдні біля старого млина. А чи опівночі біля зруйнованої церкви ... Однією з відправних точок став «Миргород» Гоголя – малоросійські історії, провінційні байки, що склалися в Мир-город, у картину Дивного Світу ... // Перед вами – розповіді авторів з нового циклу «ПЕНТАКЛЬ». Ні Олді, ні Дяченки, ні Валентинов не скажуть вам з доброї волі, кому саме належить кожна оповідь. Натомість запропонують зіграти у цікаву гру – «вгадай автора». Отже, до вашої уваги фрагменти майбутнього циклу...» [18, с. 2].

У такий спосіб автори акцентують не стільки дивний світ власних творів, скільки концептуально-формальну відмінність власного цілком постмодерного за своєю суттю твору. Вони наголошують на несамостійності тематики й образної системи (стилізація до творів Гоголя), несамодостатності літературної творчості (намагання зробити літературу інтерактивною, вийти за її текстовий есенціалізм – перетворити на гру з читачем), принциповій непоєднуваності історій (незважаючи на спільні смислові й формальні ланки, кожен текст є окремим твором і кожен автор працював незалежно від інших, навіть назва збірки підкреслює квантитативний принцип поєднання текстів) та їхній незавершеності (тексти збірки – тільки фрагменти майбутнього циклу, отже, фрагментарні як самі новели, так і весь цикл у цілому), на ігровій природі

(вгадай автора і текст Гоголя). Тобто письменники пропонують читачу текст-загадку.

Використанням засобів електронної комунікації визначається концепція книжки Я. Вишневського й М. Домагалик «Між рядками» [84]. Нарацію становить листування електронною поштою письменника й журналістки. За концепцією твір можна вважати психобіографічним щоденником. Його художньою реальністю є текстова реальність листування, не оформлена словом наратора. Персонажі виступають alter-ego титульних авторів без зміни їхніх імен і фактів біографій. Завдяки цьому актуалізується питання авторства як наративного прийому і як принципу написання тексту титульними авторами. Відповідно кількість авторів у такому листуванні принципово не обмежена, однак у згаданому випадку наявність двох авторів різної статі додає твору флеру інтимності, навіть певного еротизму без зазначення межі їхніх стосунків.

Інший підхід реалізований практикою написання літературних текстів у мережі інтернет, який уможливує одночасну співпрацю людей, роз'єднаних у просторі. Зокрема йдеться про стратегію створення книги із залученням майбутніх читачів, коли останні запрошуються до процесу її написання. У такий спосіб розпочав роботу над романом «Кагарлик» Олег Шинкаренко. Ще одним інтернет-варіантом можна назвати стратегію колективного написання книжок за певний проміжок часу. Такою є спроба створення літературних проектів за двадцять чотири години.

Поштовхом до групової творчості, як і в цілому для глобалізації як явища, став розвиток інформаційних технологій, який усунув протиріччя між часом і простором, надзвичайно пришвидшивши процес передавання інформації незалежно від відстані між комунікантами: «...Поява комп'ютерної «всесвітньої павутини» поклала край – у тому, що стосується інформації, – самому поняттю «пересування» (і «відстані», що її необхідно долати), надавши інформації, як у теорії, так і на практиці, характеру миттєво доступної по всій земній кулі» [1, с. 16].

Отже, у постмодерну епоху під впливом глобалізаційних процесів змінюється розуміння літературної творчості та специфіки літературного тексту. Модерністські експерименти над художнім текстом трансформуються в іншу якість і відбуваються в дещо іншій площині – конструктивній. Мається на увазі десакаралізація творчого процесу й акцентуація на його технологічності, що пов'язано з позбавленням автора домінантної позиції в літературній творчості на користь реципієнта, який із об'єкта літературної комунікації перетворюється на її суб'єкта. Водночас автор наділяється можливістю «сірого кардинала»: завдяки його концепції тексту і комбінаториці прийомів створення смислової поліфонії уможливорюється роль читача як смислопороджувального чинника в літературній взаємодії автор – текст – читач.

3.2.2. Антимаскулінний дискурс і література меншин

Постмодерне децентроване мислення стало фактором появи нових персонажів у постмодерністській літературі. Увага до відмінностей, що панують у світі, сприяла виходу на літературну арену персонажів-суспільних маргіналів. Серед таких – представники сексуальних меншин, емоційний і тілесний досвід яких не знайшов собі місця в ідеологізованій літературі соцреалізму. Крім того, постмодерний період, позначений економічно-маркетинговим підходом до літератури як предмета споживання художніх цінностей, спровокував усвідомлення всіх категорій населення як потенційних покупців, а тому з'явилася потреба надати новому читачу такий матеріал, який би його зацікавив, і в такий спосіб, щоб твір запам'ятався, емоційно захопив. Розглянемо під таким кутом зору романи О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» [21], що репрезентує антимаскулінний дискурс, та М. Вітковського «Хтивня» [8] – яскравий приклад літератури меншин.

Центральна проблема обох текстів – проблема ідентичності. У першому випадку – національної, а в другому – сексуальної. Обидва аспекти і переважно спосіб їхньої художньої реалізації орієнтовані на збурення емоцій, естетичних смаків та ідеологічних

стереотипів читацької аудиторії. Обидва здобутки відверто провокативні. Але провокація різна. Українська письменниця за назвою приховує національно пробуджувальну проблематику (Г. Грабович) [12, с. 290], подану в формі автопсихотерапії (О. Гнатюк) [10, с. 133], а польський автор витворює мозаїчно різнобарвний світ субкультури «фей» – жінкоподібних гомосексуалістів (П. Козьол) [79]. Якщо в О. Забужко сексуальні «дослідження» виконують переважно роль наративного прийому, скандально-іронічної гри, то у М. Вітковського вони становлять предмет розповіді. Вагомим аспектом в обох випадках стає тло зображуваних подій – історична дійсність. Через це роман «Хтивня» розглядався польськими критиками переважно в політичному аспекті (див. про це: Я. Шестовицький [89]). Натомість «Польовим дослідженням...», незважаючи на акцентовану національну самосвідомість головної героїні, закидали ледь не порнографічність (див.: Л. Таран [57, с. 112]). Однак результат для творчості обох письменників був схожим: ці твори зробили їх авторів популярними.

Жодна людина не існує поза усвідомленням себе відносно інших та себе в колі інших, тобто в соціумі. Відповідно ідентифікація як свідомісний процес є показовим і для постмодерністської літератури. Одна з її основних категорій – постмодерністська чутливість, що передбачає сприйняття себе й світу не раціоналістично, а емоційно, не в категоріях світоосмислення, а в категоріях світовідчування. Тому на передньому плані не результат, а процес самоідентифікації. На цьому наголошує Марія Ревакович: «У руслі есенціалізму ідентичність визначають як екстракт усього того, що органічно притаманне її носієві. Збереження стабільності й інтегральності для есенціалістів залишаються першочерговими завданнями. Натомість постмодерна парадигма заперечує стійкий характер ідентичності. Постмодерністи заявляють, що ідентичність мобільна, конструйована й перебуває в постійному процесі становлення. У трьох основних питаннях стосовно самоідентифікації, а саме *хто я, звідки я й куди я прямую*, за британським

критиком Стюартом Голлом, важливішим стає не так коріння, як обрані шляхи» [52, с. 11].

В обраних для аналізу романах питання самоідентичності – одне з основних, адже визначає авторську стратегію оповіді й концепцію смислової структури творів. Здавалося б, тип нарації в зіставлюваних текстах, різний. У «Польових дослідженнях...» оповідь становить монолог головної героїні, котра виступає її і суб'єктом, і об'єктом. Але говорити про те, що це суцільна я-нарація, не можна. Оксана Забужко постійно змінює фокус нарації. Героїня, названа так само, як і автор, часто мислить про себе в третій особі («Ще не сьогодні, каже вона собі» [19, с. 5]), але це не всевідаючий автор, а фактично невласне пряма мова героїні. Зважаючи на те що за наративною концепцією твір організований як уявлювана лекція героїні, є й безпосередні звернення до уявних слухачів, що постають як неоформлена маса в лекторській залі одного з американських вишів («леді й джентльмени, пані й панове» [21, с. 86], просто «леді й джентльмени» [21, с. 105]), або до окремих осіб, які б мали бути в залі (конкретизація спостерігається, коли сюжет добігає кінця: «Леді й джентльмени – ні, наразі тільки леді, точніше, одна леді: Донна зі східноєвропейських студій, одна з небагатьох, із ким ти за цей час заприятимилась...» [21, с. 184] – знаковий неакцентований перехід від я-нарації до ти-нарації, так само, як і змішування різних часових рамок оповідуваних подій та ракурсу подавання зображуваного – від відтворення процесу до його абстрактного осмислення – і все в одному реченні). Таке змішування різних типів нарації зумовлене переважно двома факторами: необхідністю відтворити постійно рухливе й активне, різновекторно спрямоване фіксування героїнею своїх відчуттів, а також підпорядкувати наративній стратегії подавання думок і емоцій героїні у формі уявлюваної лекції та за допомогою техніки потоку свідомості. У такий спосіб відбувається ігрове поєднання й іронічне осмислення нерационально й емоційно структурованої лекції та монологу-сповіді-крику ображеної жінки, що реалізується в спогадах-аналізі й усвідомленні своєї національної ідентичності,

її витоків у давньому національно-виваженому минулому країни (наскільки вистачає її родової пам'яті) та недавньому зросійщено-колоніальному минулому.

Міхал Вітковський обирає дещо іншу стратегію оповіді. Його текст не становить єдиної нарації, як у Оксани Забужко. Фактично він має дві самодостатні частини, поєднані темою й оповідачем. Однак концептуально вони пов'язані за принципом розкриття ідентифікації героя-оповідача перед читачем. Якщо героїня О. Забужко – поет і виступає з лекціями за кордоном, як і сама письменниця, то герой М. Вітковського, як і він сам, – журналіст і письменник: «Відомо мені, що ти польський письменник... І на Заході буваєш. Хі, хі, хі, ми в курсі, міхал вітковський фрі арт пеель, шо не?» [8, с. 138]. Словами одного з численних персонажів, уведених для розкриття якоїсь стандартної ситуації, автор вкотре називає себе, проте цього разу повністю – справжні ім'я, прізвище, сайт. У такий спосіб до того ж дає зрозуміти, що він – відомий письменник. А перед цим були вже натяки, згадка імені й професії. Власне бажанням героя написати репортаж про «фей» і визначається тип наративної структури твору. У першій частині герой бере інтерв'ю у двох підстаркуватих чоловіків, чії спогади й становлять текст. Із самого початку він дає зрозуміти читачу значну відстань між ним і його співрозмовниками: «Я знаю, що потрапив куди слід, сміливо входжу до брудного під'їзду» [8, с. 5]. Провокується читацьке очікування, інтрига полягає в тому, що з перших рядків підкреслюється соціальна межа між ними. Але вона виявляється не такою вже й непроникною. Автор декілька разів натякає на її прозорість («Ні, їхні спогади неможливо розповісти чужим. Саме тому вони розповідають їх мені» [8, с. 5–6]).

Герой не називає тих, до кого йде в гості, лише посилює таємницю й непорозуміння: «потрапив куди слід», «сміливо входжу», «брудний під'їзд», «Сніжана та Вероніка – старі чуваки, і все в їхньому житті вже давно скінчилось» [8, с. 5]. Якби не використання молодіжного сленгу та смислової непогодженості між традиційним очікуванням, що чоловіки повинні мати чоловічі імена,

то створюється ледь не готично-містична атмосфера загадки та зловісного місця, де розгортатиметься дія. У характеристиці героїв підкреслюються основні риси – грубість, неохайність, нетипова поведінка, що дещо піднімає завісу таємниці їхньої соціальної приналежності до маргіналізованого суспільства: «Чорні, поїдені грибок нігті. Їхні жарти, їхнє блазенське капризування. Їхні життєві гасла. «Освічений – це вже не мужик!» Їхні професії – життєві і для прожиття: громадська опікунка, санітарка, гардеробниця. Щоби бодай якось проіснувати і мати змогу займатися найсуттєвішим» [8, с. 5]. До речі, у цій частині стисло викладаються майже всі основні соціальні аспекти життя «фей», що становлять «енциклопедичні» відомості про них, однак не розкривають їхню ідентичність. Також одразу зауважимо певну «феміністичну спрямованість» такого початку. Читачу пропонуються певні знаки-підказки, як-от традиційно жіночі низькооплачувані професії та жіночі імена персонажів, яких наратор порівнює із зірками. Згодом постійно буде підкреслюватися їхнє жіноче ество: вони почувуються жінками, однак, «виходячи у світ», поводяться традиційно, по-чоловічому, та часто мають вуса. Жіночність виявляється не лише в манірності, а й у відчутті себе «патріархальною жінкою», яка не лише стерпить будь-які знущання й агресивний секс, але й отримає задоволення, тоді як героїня українського роману страждає від такого сексу, що асоціюється в неї з психологічною й національною «недостатністю» українського чоловіка, зіпсованого колоніалізмом і неспроможного на справжні вчинки й адекватну самоідентифікацію, національну, соціальну, професійну та сексуальну.

Якщо перша частина «Хтивні» має хоча б композиційно сюжетне обрамлення, що зумовлює певну цілісність нарації, то друга повністю фрагментована. Це певною мірою пов'язано з маргінальністю предмета роману й відсутністю «історії» субкультури «фей» в «історії» гетеросексуалів, адже гомосексуали перебували поза суспільством й фактично поза законом, їхній спосіб життя вважався криміналом (М. Вітковський [83], П. Козьол [79]). Однак

таке пояснення уявляється зайвим, оскільки твір цілком відповідає постмодерністській відмові від метанаративів на користь фрагментованого дискурсу локальних наративів. Такому принципу відповідає і постійна зміна оповідачів у першій частині (оповідач делегує свої повноваження то одному, то іншому співрозмовнику, які переповідають історії своїх знайомих), а друга становить власне добірку окремих випадків, об'єднаних місцем і часом дії. Сама назва місцевості Хтивня звучить символічно, указуючи на тему твору й персонажів, а також відбиваючи маргінальність явища «фей». Як місцевість Хтивня є ризоматичним образом (наявні згадки про неї, але віднайти її неможливо), так і субкультура жінокоподібних геїв – наче примара, бо як їх заперечувала соціалістична держава, так само їх не визнають сучасні геї, що наслідують стиль життя гетеросексуалів, борються за визнання своїх прав і є визнаними членами суспільства. Тому феї – подвійні маргінали. Для них унормоване суспільство так само примара. Це своєрідний подвійний ризоматичний образ, що відбиває своєрідність соціально-групової самоідентифікації суспільного «мейнстріму» та сексуальної субкультури відносно один одного. Ризоматичність зумовлена тим, що вони не сприймають один одного як реалії, а лише як назви.

На самоідентифікації героїні збудований і роман «Польові дослідження...». У ньому перехрещуються національний, колоніальний, соціальний, сексуальний, мистецький аспекти, злиті в антимаскулінному монолозі нараторки. Згідно з наративною концепцією твору, за якою центром нарації є героїня, яка переживає кульмінаційний момент драматичної історії – розрив із коханою людиною, весь твір ґрунтується на декількох ракурсах самоусвідомлення жінки: переживання нею пікового моменту, актуалізація пам'яті – відтворення окремих моментів любовної історії в контексті свого життя й життя країни та komponування їх у цілісну історію не за принципом хронікально чіткого чи причинно-наслідкового розвитку фабульної історії, а за принципом асоціативно-ланцюгової реакції, що піддається психоаналітичному

дослідженню й фрагментується додатково як частини уявлюваної доповіді, однойменної з романом. Означниками текстової реалізації концепції є звернення героїні до уявлюваної аудиторії, про які вже йшлося. До того ж ці звернення та додавання психоаналітичної термінології й аналітичних зауваг створюють ефект цілісності нарації й наративу, певною мірою впорядковують емоційно-інтелектуальний хаос у самовиявленні героїні та ніби членують роман на певні розділи, дозволяють переключати увагу читача, щоб він не надто втомлювався від однотипної нарації, що повсякчас перебуває на межі надриву. Дослідники зауважували трагізм зображуваного, але визнавали, що йому не вистачає глибини (І. Бондар-Терещенко [4, с. 107]). Водночас із тим, що героїня перебуває в стані перманентного емоційного шоку, зауважимо, що розвитку фабули майже не відбувається. З одного боку, лекція має необхідні структурні компоненти: формулювання теми, виклад тез та підсумок. Проте, з іншого боку, головний напрям художньої думки – самоідентифікація героїні – залишається сталою. Змінюється лише ставлення до коханого й окреслюється вихід із кризи, тоді як переконання й світовідчуження залишаються без змін.

Отже, питання «хто я?» для героїні не стоїть, бо вона вже вирішила його раніше – вона мисткиня, що переймається відродженням національної самоідентифікації у своїх співвітчизників, стимулюванням у них активної життєвої позиції, щоб позбутися колоніальних стереотипів поведінки. Для їхньої реалізації нараторка фрагментовано викликає до художнього життя моменти української історії, відповідаючи собі й читачам на питання «звідки ми?». Найболючішим і невизначеним постає для неї питання «куди прямую?», адже роман і починається з того, що, знесилена спробами повернути коханого чоловіка у свою віру в національне світле майбутнє країни та усвідомленням неможливості народити національного героя від національно свідомого чоловіка, бо він виявився таким, що не відповідає її ідеалу, вона опиняється перед вибором: здатися й закінчити життя самогубством (мотив суїциду вербалізується вже на третій сторінці роману: «...От так само

сюрчить і та думка, може, то взагалі й вона сюрчить, – а чому б не тепер?.. Не вже? *Чого* чекати?.. // Логічно зваживши – нічого. Геть-таки зовсім. // Півупаковки транквілізаторів плюс бритва, – і вибачте за невдалий дебют» [21, с. 7]) чи оприявнювати й надалі власне світовідчуття, шукаючи тих, хто відчуває так само.

Помітний певний мотивний перегук між аналізованими творами. Персонажі роману О. Забужко є високоосвіченими інтелектуалами та митцями. Натомість М. Вітковський наголошує, що феї – то соціальне дно, що сприймається представниками цієї субкультури як рай. Тому вони надають перевагу людям природним, не зіпсованим інтелектом. Однак це не значить, що вони не визнають моралі чи культури. У них свої правила співжиття, інакші норми. Письменник усім добором фрагментованих історій, що виявляють самоідентифікацію фей, зауважує, що для них важливими були грубі й неосвічені натурали, спроможні задовольнити їх сексуально, але самі феї часто були високоосвіченими й талановитими людьми (зокрема високопосадовцями, науковцями, митцями). Можна говорити й про соціальну ідентифікацію персонажів. З одного боку, вона однозначна й визначається приналежністю чи ні персонажа до кола фей (частковий виняток – сам оповідач, бо він ідентифікує себе з описуваним соціальним колом лише в середині першої частини роману). Але з іншого боку, М. Вітковський дійсно проводить дослідження цих маргіналів, бо вони не одразу витискалися суспільством. Саме тому часи комунізму для фей були раєм, коли всі – рівні, і вони мали змогу виживати серед інших соціально невлаштованих. А тепер можуть порівнювати себе виключно з наркоманами, разом з якими становлять групу ризику, в тому числі і в тому, що стосується власного виживання-помирання, адже їх знищує СНІД – посткомуністична хвороба.

В усвідомленні персонажів «Хтивні» питання «хто я?» для більшості з них уже не актуальне. Вони свій вибір зробили давно. М. Вітковський навіть наводить цілу класифікацію фей. Єдиний персонаж, що перебуває на межі, – оповідач, інше «я» титульного автора, який спочатку ідентифікує себе із «нормальним»

суспільством, проте з розвитком сюжету читач дізнається про його сексуальну орієнтацію, коли герої поряд із розповідями Сніжани та Вероніки уводять власну історію, наприкінці якої зазначає, що оповідана ним подія ініціації трапилася саме з ним. Проте вся перша частина відбиває межову самоідентифікацію оповідача. Друга частина в цьому аспекті протистоїть першій і сюжетно її розгортає. Тепер оповідач опиняється в одному ряді зі старшими «подругами» і цілком занурюється в світ субкультури фей. Йому навіть вдалося один раз побачити примарну Хтивню. Щодо питання «звідки ми?», то, на відміну від попереднього, відповідь на нього не є таємницею. Сніжана й Вероніка детально розповідають історію субкультури ще й пояснюють Міхалу-Снежці-читачу свій жаргон, щоб спілкуватися однією мовою. Більшість слів загальноживані, значна частина з них – брутальна лексика, але це – їхня мова, яка відбиває їхнє життя. Вона не може бути іншою, переконує Л. Кубиця [81]. Герої згадують про свій «зірковий час», зокрема Сніжка (Михаська) говорить про вісімдесят дев'ятий як період міжчасся, коли «комунізму вже немає, а капіталізму немає ще» [8, с. 208]. Катастрофічним і поворотним для субкультури був 1992 рік: «...Цього року військовий контингент радянських військ у Польщі покинув казарми, і всі солдати повернулися до своїх республік, які під час їхньої служби перестали бути радянськими. Феї прощалися з ними, махаючи хусточками. Цього року кількість самогубств серед фей зросла на 35 %» [8, с. 274]. Саме з того часу питання «куди прямуємо?» перед ними вже не стоїть, бо вони є пам'яткою зникаючої епохи. У цьому й головна відмінність між аналізованими романами. Роман О. Забужко спрямований у майбутнє через подолання минулого, а твір М. Вітковського – про сучасне й минуле без майбутнього, бо його персонажі – соціальний прошарок, що зникає.

Окремий аспект становить питання конструювання Іншого, адже «конструювання Іншого для розуміння себе так само необхідне, як і конструювання певної ієрархії ідентичностей у самому собі. Втім треба пам'ятати, що ця ієрархія ніколи не є стабільною,

вона постійно змінюється залежно від ситуації, і кожна складова ідентичності певного індивіда здатна за різних обставин ставати панівною чи другорядною» (М. Ревакович) [52, с. 11–12]. Таким Іншим для героїні О. Забужко стає американське суспільство зі своїми ціннісними пріоритетами (переймаються переважно дрібними проблемами повсякдення), але схожими гендерними проблемами (доля жінки). Для персонажів М. Вітковського – соціальний світ гетеросексуалістів та геїв. Якщо відлучення від традиційної гендерної «нормальної» більшості сталося давно, то ідентифікація відносно геїв відбувається на очах читача, який за посередництвом оповідача Міхала спостерігає за спілкуванням останнього з представником цієї соціальної групи, що намагається повернути його у свою «віру».

Показово, що обидва романи принципово не завершені, адже «Польові дослідження...» мають відкритий фінал, який читач може продовжити за власним бажанням, а «Хтивня» взагалі з кожним перевиданням доповнюється новими невігаданими історіями (К. Вивял [92]).

Отже, аналізовані романи, що репрезентують постмодерну українську та польську прозу, незважаючи на засадничі відмінності в доборі аспектів зображення та смислової структури, нарративних прийомів, націлені на відтворення самоідентифікації сучасної людини. Нараторка О. Забужко, у монологах якої увиразнено антимаскулінний дискурс, відчуває свою самотність через відокремленість від основної маси українців, яким ще належить подолати свою постколоніальну свідомість, і від коханого чоловіка, який так само виявився неспроможним звільнитися від колоніальної свідомості та патріархальних стереотипів. Наратор М. Вітковського добровільно обрав світ жінкоподібних геїв, яких уважали неіснуючими або злочинцями за часів соціалістичної Польщі, а тепер зневажають за тяжіння до соціального дна й обмеження себе сексуальними бажаннями навіть геї. Тому герої обох творів приречені на екзистенційну самотність. Та якщо самоідентифікація героїні О. Забужко спрямована на соціальний позитив,

на майбутнє для свого народу, то самоідентифікація персонажів М. Вітковського зосереджена виключно на своєму ізольованому світі, який не має майбутнього, бо всі підстави для продовження існування цієї субкультури знищено історичними подіями.

3.2.3. Маргінальність постмодерного персонажа в романах О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» та М. Вітковського «Хтивня»

У центрі уваги письменників-постмодерністів часто опиняється не психотип людини або яскрава особистість, а свідомість людини, яка відчуває себе інакшою в суспільстві. До таких належать і два знакових твори сучасної української й польської літератури, аналізовані в попередньому підрозділі. Їхні назви – «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко та «Хтивня» Міхала Вітковського – налаштовують на сприйняття текстів як порнотворів. Однак власне відвертих сцен читач не знайде, бо вони не є самоціллю, а підпорядковані іншій художній меті – виявити специфіку світовідчуття маргінального героя.

Смислова домінанта і «Польових досліджень...», і «Хтивні» спрямована на ствердження героями своєї інакшості відносно суспільного загалу. В О. Забужко такою інакшістю є усвідомлення персонажем національної ідентичності, що відрізняється від самовідчуття інших українців. У М. Вітковського – своєї сексуальної приналежності до жінкоподібних геїв по відношенню до гетеросексуалів і геїв, що вважаються частиною суспільства. В обох випадках простежуємо тенденцію до системного охоплення різних виявів інакшості, але реалізована вона в кожному випадку особливо. О. Забужко вже в назві наголошує на дослідницькому підході й обраному аспекті. Читач опиняється в ситуації, коли його сподівання не виправдалися, оскільки власне дослідження сексу як такого немає, воно виступає наративним прийомом. М. Вітковський так само назвою твору провокує публіку, проте в тексті шокова терапія відбувається лише частково, переважно через використання

лексики, що позначає світ описаної маргінальної субкультури польського суспільства, і то не одразу, а послідовно.

Цікавий підхід обраний письменниками для з'ясування персонажами сутності своєї суспільної самотності. Оксана Забужко на передній план виносить два аспекти наративної стратегії. По-перше, оповідь будується на основі використання техніки потоку свідомості, спрямованої на втілення принципу постмодерністської чутливості. Героїня твору Оксана виступає і як суб'єкт оповіді, і як її об'єкт, бо вся нарація підпорядкована висловленню власних емоцій і переживань, спрямованих переважно на осмислення недавніх особистих і відносно далеких і недалеких історичних подій. Тому особливого значення надається концепту пам'яті. По-друге, самоосмислення нараторки «Польових досліджень...» відбувається із застосуванням прийомів психоаналізу й відповідної термінології. Зокрема вона аналізує власний стан, визначає особливості психічного життя інших, звертається до питання психології творчості, адже вона сама і її коханий чоловік – митці. Загалом виформовується образ психічного стану не окремої людини, а власне феномена – явища жінки в українському постколоніальному суспільстві, яка бореться зі стереотипами поведінки, що є наслідком колоніального минулого країни.

Наратор М. Вітковського, як і героїня О. Забужко, є водночас і суб'єктом, і об'єктом оповіді, однак це співвідношення не є стабільним. Саме від нього залежить структурування оповіді. Текст роману поділений на дві частини. У першій персонаж є оповідачем, який організовує оповідь і забезпечує її відносно-умовну фабульну цілісність. Він збирає інформацію про життя «фей» – польських жінкоподібних геїв. Стилістично досить відчутно репортажний стиль, так само як у «Польових дослідженнях...» – науковий. Роль суб'єкта нарації Міхал (головний герой «Хтивні») часто делегує двом іншим персонажам – Сніжані й Вероніці, у яких бере інтерв'ю і які розповідають історії інших «фей». Функція Міхала як оповідача – розбивати суцільний монолог інших персонажів. У цей час відбувається певний розвиток зовнішньої

фабули. Міхал заходить до приміщення, у якому живуть «фей», через його відносно відсторонену й водночас емоційну реакцію читач дізнається про побутові умови, зовнішній вигляд цих дещо підстаркуватих чоловіків, особливості їхнього життя. Під час розмови Міхал фіксує особливості поведінки, міміку, жестикуляцію, мовну реакцію, тонко підмічає деталі побуту, узагальнює почуте тощо, а також допомагає читачу зрозуміти мову цих людей із невизначеним гендером. Він виконує роль доктора Ватсона при Шерлокові Холмсі: коментує інформацію для читача та ставить запитання, необхідні для розуміння зображуваних подій. Саме Міхал просить співрозмовників пояснити деякі поняття, що становлять особливий жаргон, проте використовуються для позначення інших реалій у спілкуванні людей, які не входять до цієї сексуальної субкультури. Загалом перша частина роману оформлена як нарація Міхала, що містить численні вставні історії, розказані іншими. Друга частина має іншу наративну стратегію. У ній Міхал уже не виділяється серед інших персонажів, оскільки читач уже повідомлений про сексуальні пріоритети героя, і він сам ідентифікує себе цілком у межах цієї субкультури. Тому фрагментація наративу відбувається в інший спосіб. Усі персонажі-представники субкультури «фей» отримують однакові можливості висловитися в окремих міні-історіях, що мають власні заголовки. Частина з цих історій є анекдотами із життя «фей», іронічно викладеними ситуаціями тощо. Їх об'єднує місце дії – узбережжя неподалік від поселення під символічною назвою Хтивня, де відпочивають «фей», та сама ситуація відпочинку, коли подія, про яку вже розказано, отримує продовження в іншій історії або в цих історіях діють одні й ті ж персонажі.

У чому ж полягає особливість відтворення соціальної й особистісної маргінальності героїв аналізованих творів? У «Хтивні» «фей» становлять окремий світ у світі «нормальних» людей. «Фей» спілкуються переважно між собою. Вихід у зовнішню дійсність відбувається з двох основних причин: необхідні хай і мінімальні, проте засоби для існування, та «фея» не може жити без

«натурала» – справжнього чоловіка, який уособлює неокультурену андрогінність і є джерелом сексуального задоволення «феї». В іншому «феї» – ніби невидимки для соціуму, бо навіть поліцейський патруль не має наміру їх помічати, тому поліцейська машина в тексті названа автомобілем-привидом [8, с. 47]. Існування «фей» у колективі не виключає їхньої самотності. Кожна з них, обираючи цей життєвий шлях, змушена відмовитися від родини й часто від звичного кола спілкування, бо гетерогенне суспільство не сприймає їх через, на їхній погляд, фізіологічний і моральний бруд. Також «феї» протистоять геям, яких відчують чужими, бо ті прагнуть наслідувати мову, звички й спосіб життя гетеросексуалів. Особиста самотність зумовлена тим, що життя підпорядковується безкінечному пошуку сексуального задоволення. Вони, ніби сексуальні наркомани, як називає їх Андрій Бондар [47], знаходяться в постійному пошуку сексуального партнера, тривалі стосунки з яким у принципі не можливі, бо це повинен бути «натурал».

Маргінальність і самотність Оксани, героїні О. Забужко, має інше підґрунтя. Ним є усвідомлення своєї національної приналежності й соціальної ролі, що проєктуються на особисте життя.

Водночас ключовим поняттям для текстового виявлення маргінальності й самотності героїв в обох творах виступає тілесність, тим більше, що самі автори в постмодерністському дусі іронізують над цим: «Я не без іронії подумав, що лише під таким різким сонцем метафора тіла-тексту здається абсолютно буквальним підтвердженням факту: так, ці сторінки – це звичайнісіньке тіло (пенсіонерки), поживкле і старе, стільки разів обмацане і облизане поглядом. Це тіло переповнене витонченими мріями про романи, бали, красунчиків на терасі після закінчення сезону. І що ця література є правдивою, бо розповідає правду про їхні мрії» [8, с. 105].

Усі переживання персонажів і події пов'язані зі статевим життям, втілюються в осмисленні ними своїх стосунків із сексуальними партнерами. Зокрема Марія Ревакович зауважує, що «тіло героїні *Польових досліджень*, не шановане і зловживане партнером, – це одночасно метафора тіла нації, не шанованого його

найближчими, тобто співвітчизниками» [52, с. 19], і підсумовує: «Усвідомлення жіночого тіла як потенційного місця культурної та національної наративності і відчуття автономності жіночої суб'єктивності, яким відведено чільне місце в *Польових дослідженнях*, є і тими новими пропозиціями в гендерній тематиці сучасної української літератури, які звертають на себе найбільше уваги» [52, с. 19]. Тим більше, що тілесність у О.Забужко трактується широко й екстраполюється на цілком не тілесні об'єкти: «...В ній же, в мові, було все, чого ніколи потім не було між вами в ліжку» [21, с. 41]. Героїня прагне розвинути національну свідомість партнера, позбавити його стереотипів поведінки й мислення, сформованих колоніальною культурою. Партнером для створення родини вона уявляє національно свідому особистість, рівну собі. Неможливість досягти поставленої мети спричиняє її внутрішню маргінальність відносно суспільства, яке формально не відштовхує її, і самотність, зумовлену відсутністю людини, близької духовно і тілесно.

Для роману «Хтивня» значення тілесності поширюється на різних рівнях смислової структури твору. Його концепція полягає в сюжетному нанизуванні епізодів, у яких з'являються персонажі, що оповідають власні історії. Кожна з них розкриває певний аспект життя жінкоподібних геїв, зумовлений специфікою їхніх сексуальних уподобань. Тому стільки уваги приділено автором фіксуванню подробиць і ситуацій, акцентованих в історіях, поданих у суб'єктивній інтерпретації самих учасників або свідків історій, що вражають своїм драматизмом.

Отже, тілесність виступає основним способом репрезентації маргінальності, соціальної й внутрішньої, нараторки «Польових досліджень з українського сексу» та персонажів «Хтивні». Якщо образ героїні О. Забужко підданий психоаналітичному розчленуванню в її відчуттях та усвідомленні свого статевого життя з коханим чоловіком і спроектований на українське суспільство, то персонажі М. Вітковського через численні оповіді про своє статеve життя, у якому кохання в принципі не можливе, утворюють

фрагментований образ субкультури польських жінкоподібних геїв, а їхні маргінальність і самотність обумовлюються як соціально-історично, так і гендерно, тобто особливостями сексуальних стосунків, вираженню чого й підпорядкована домінантна в тексті тілесність як ракурс зображення й спосіб осмислення зображеного.

3.3. Мімезис досвіду й знакова культура

3.3.1. Неомімізис у постмодерних художніх текстах: теоретичний аспект і специфіка текстової реалізації в повісті М. Бриниха «Електронний пластилін» та оповіданні Я. Дукая «Хто написав Станіслава Лема?»

Переосмислення терміна «мімезис», історії його становлення та специфіки в художній літературі постмодерного періоду набуває останнім часом особливої актуальності. Це засвідчено працями С. Дам'янова [15], Е. Декюльто [42], А. Завадзького [93], Є. Калонжного [77], Ж. Ліхтенстейн [42], З. Мітосек [46; 85], М. Ремплі [87], Л. Ушкалова [61], Г. Чубали [70], Д. Шварца [88], Ю. Юхимик [68] та інших. Також осмислюється специфіка мімезису в інших мистецьких і немистецьких сферах, згадаймо публікації О. Дренди [72], Б. Миколаєвської [84], К. Шляхцяка [90]. Науковці зауважують зміну специфіки мімезису як одного із теоретичних аспектів осмислення фікційності просторових моделей, що пропонуються в постмодерністських текстах. Зокрема Г. Чубала називає це явище естетикою досвіду [70], а Ростислав Семків – новим мімезисом [53, с. 47]. Спробуємо виявити причини й витоки явища неомімізису в постмодерних художніх текстах як «інакшого» мімезису.

Зазвичай мімезис потрактовується як принцип наслідування природи в літературному тексті: «Художній мімезис передбачає наслідування логіки формотворення самої природи, а не копіювання

окремих готових її елементів» (Ю. Юхимик) [67, с. 129]. Ключовими при цьому можна вважати два моменти. По-перше, постмодерністські тексти позиціонуються переважно як неміметичні⁹⁸. По-друге, термін «мімезис» не є однозначним. Традиція його наукового розгляду сягає античності, зокрема праць Платона. Дослідники наукової фантастики, у тому числі постмодерністської (Сава Дам'янов), апелюють до діалогу «Софіст», у якому філософ говорить про два типи художньої творчості – *phantastike* і *mimesis* [15, с. 274]. Цей розподіл не є точним, зважаючи на специфіку перекладу термінів. Жаклін Ліхтенштейн та Елізабет Декюльто наголошують, що Платон у названому діалозі говорить про дві з можливих форм живописного мімезису, а саме про *μίμησις εἰκαστική* та *μίμησις φανταστική* (235d–236c). Перша відтворює зразок зі збереженням його пропорцій і є *мистецтвом копії*, а друга відтворює *реальне з урахуванням точки зору глядача*, тобто «відтворює не буття, а позірність» [42, с. 400]⁹⁹. Тому вона названа фантастичною й перекладається як мистецтво симулякрів та ілюзорне мистецтво [42, с. 400], але все одно залишається мімезисом, бо апелює до *природи* як зовнішньої щодо людини реальності.

Неміметичність постмодерністських текстів базується на положенні, що вони передають симулякровість, неререференційність інформаційного суспільства та культури споживання, символом яких постає *знак* (рекламний, телевізійний, мовний)¹⁰⁰. Сучасна культура продукує не реальність, а гіперреальність екранної культури (істинними робить речі телебачення [2, с. 46]) та масового

⁹⁸ С. Дам'янов називає неміметичну літературну практику своєрідним «реалізмом» постмодерну, його фундаментальною та ортодоксальною парадигмою [15, с. 291].

⁹⁹ Можемо доповнити думку французьких дослідниць висловлюванням А. Завадзького, що «Опозиція *eikon* – *fantasma* діє стосовно понять правди й фальшу. Але, в цьому випадку, правдивість розуміється <...> як відповідність уявлення/судження уявлюваному/існуючому» [93, с. 64].

¹⁰⁰ З. Мітосек так характеризує неререференційну культуру сучасності: «Замість наслідування, віддзеркалення, презентації маємо світ без реальності, світ знаків і знакових конструкцій, смисл яких виникає з місця в системі» [85, с. 83].

споживання: «...Ми повсюди живемо у світі, навдивовижу схожому на оригінальний — речі в ньому продубльовані за своїм власним сценарієм» [3, с. 20], яке Жан Бодріяр називає «істерією виробництва та перевиробництва реального» [3, с. 37]. *Гіперреальність* стає предметом і прийомом зображення в постмодерністських прозових текстах, але максимально виявляється в тих із них, що орієнтовані на представлення можливих наслідків гіпертрофованого розвитку кібертехнологій і репрезентовані жанром кіберпанку. Твори цього жанру, з одного боку, важко запідозрити в наслідуванні природи, якої ще не існує і яка через те не має матеріального втілення, а з іншого – наслідування необхідне для забезпечення упізнаваності художніх образів читачем та вибудовування системи смислу. Можемо говорити про зміну специфіки мімезису в постмодерністських текстах, зокрема в стилі кіберпанку як найбільш репрезентативному в постмодерністській прозі в аспекті специфіки мімезису.

Перекшталтування філософами навколишньої *культурної дійсності* з реальної на *гіперреальну* змінило позиціонування мімезису стосовно естетичного досвіду. Г. Чубала наголошує, що раніше естетичний досвід був підпорядкований репрезентації, тепер *репрезентація підпорядковується естетичному досвіду*. Історія репрезентації опановується через функцію естетичного досвіду й розуміння світу [70, с. 35]. Дослідник висновковує, що міметичне мистецтво переживає занепад у зв'язку з тим, що *літературу перестают позиціонувати як пізнавальне мистецтво*. Завданнями міметичної літератури він називає створення несуперечливих картин соціальної дійсності або психології людини, збільшення пізнавальних перспектив, гру художніми конвенціями й місцями недоокреслення інтенційних предметів, прагнення до об'єктивізму чи суб'єктивізму відображення. *Мімезис як безпосередня або метафорична репрезентація дозволяє літературі відкривати надпредметність світу як цілості* [70]. Зважаючи на фрагментарність, іронічність постмодерної культури, ці аспекти мімезису мають бути переосмислені.

Можливість такого переосмислення закладена ще в античній культурі, на початку становлення мімезису як поняття. Як зазначають автори статті «Мімесис» у «Європейському словнику філософії», *первинно* цей термін як такий, що стосується пантоміми, означав «діяльність, спрямовану на вираження внутрішньої реальності, а не на відтворення зовнішньої» [42, с. 400]. Крім того, той же Платон на початку своїх досліджень висновував цей термін також із театрального мистецтва й зіставляв мімезис і дієгезис, тобто з одного боку – міметичний дискурс мистецтва трагедії й комедії, з іншого – оповідь поета від власної особи, без маски персонажа [42, с. 400]. Тобто *мімезису підлягала саме оповідь як дія, історія в її наслідуванні* зовнішньої реальності. Згодом філософ переносить акцент з ідентичності суб'єктів (актора, автора) на питання ідентичності об'єкта, а саме відношення образу до свого прототипу. Більш детально специфіка мімезису осмислена Платоном і Аристотелем на матеріалі візуальних мистецтв, зокрема живопису як міметичної реальності, що наслідує зовнішню реальність та її образи. Отже, уже в теорії Платона наявне ключове розрізнення: мімезис у сенсі подібності та *мімезис у сенсі відтворення*, тобто розгляд терміна в філософському та *філологічному* контекстах.

Аристотель увів дещо інше значення мімезису, що вплинуло на подальшу європейську традицію його розгляду. Подвійна мистецька референція (до літературної фабули й живописного портрета) зумовила двоякість трактування мімезису – як репрезентації, наслідування дії, та імітації, наслідування подібності. *Згодом відбулося злиття тлумачень мімезису як наслідування дій та мімезису як наслідування природи*. У XVI сторіччі змінився акцент у розмежуванні видів мімезису. З одного боку, виокремлено реалістичну інтерпретацію наслідування як подібності з метою створення ілюзії реальності, а з іншого – вироблено інтелектуалістську концепцію наслідування, де імітація підпорядкована уявленню та судженню для досягнення досконалості й краси, де поет став творцем, а література – вигадкою. Гуманісти *Відродження* висунули ідею, що *аби наслідувати природу, мистецтво повинно*

наслідувати мистецтво, а також шукати джерело натхнення не лише в моделях природи чи суспільства, а й у самому митцеві, його власній ідеї, оригінальності, що підносить твори митця над творами минулого. П. Корнель, представник французького мистецтвознавства XVII сторіччя, наголосив на підпорядкуванні наслідування принципу задоволення як меті мистецтва, оскільки класичний ідеал досконалості полягав у *поєднанні насолоди та пізнання*. Потрактування образу в термінах подібності було піддано сумніву із появою нової концепції образу як знака (Р. Декарт), а також із трансформуванням поняття природи. *Природу* починають розуміти не лише емпірично (*як видимий світ*), а й раціоналістично (*як синонім сутності*) та нормативно (*як синонім краси й істини*). Отже, «природа» вказує і на об'єкт наслідування, і на ефект, якого воно прагне досягти, а увага митців концентрується на застосуванні аналітичних критеріїв розробки репрезентації, бо наслідування підпорядковується раціональним критеріям відбору та корегування. Водночас у тому ж XVII сторіччі порушується питання вимислу в поезії як ілюзії та *репрезентації пристрастей*. У XVIII дослідники надають перевагу потрактуванню мімезису як наслідуванню прекрасної природи в шляхетній гамі правдоподібності та благопристойності, розрізняючи точне відтворення й вигадливе перетворення реальності. Наприкінці сторіччя німецькі естетики відходять від аристотелівської традиції, проголошуючи звернення до прекрасного через увагу як до містичного досвіду, так і до естетичного, що зумовило появу *постулату романтиків про те, що мистецтво мусить формувати природу*. Реалістичне мистецтвознавство XIX сторіччя визначає міметичну репрезентацію як таку, що заснована на принципі детермінованості та вписаності в соціальну і культурну системи координат. У такий спосіб у реалізмі відбувається знецінення наслідування як центральної категорії естетики та відбуваються пошуки відповіді на питання про те, що є основою мімезису – подібність, референція чи репрезентація? *Сучасна естетика постулює неможливість ізоморфізму між дискурсом і реальністю* [42, с. 401–407].

Мімезис перестає бути однорівневою категорією. Він розпадається на Мімезис I (посилання твору на те, що передує поетичній композиції, тобто на практику, дії, поведінку), Мімезис II (саме творення літературної фабули), Мімезис III (посилання на свідомість читача, закорінену в світі прочитаного й культурної практики) [46, с. 232]. Як наголошує З. Мітосек, мімезис у сучасних дослідженнях можна використовувати як термін «для означення відносин твору й того, що є поза ним» [46, с. 235]. Зміна його трактування залежить від розуміння дійсності, адже між нею та літературою «онтологічна відстань зникає, всередині й назовні твору ми знаходимо гомогенний світ знаків, нарації, текстів» [46, с. 234].

Отже, специфіка мімезису в постмодерністській прозі зумовлена еволюцією поняття, точніше, зверненням до різних етапів його попереднього розвитку. Зважаючи на «поверховість» смислів у постмодерній культурі й відповідно літературі, що заперечує есенційність та смислову глибину текстів, мімезис у платонівському значенні подібності як збереження структурних принципів оригіналу залишається неактуальним, на відміну від *мімезису в значенні відтворення як ілюзорності*. Вагомим стає розмежування дієгезису й мімезису, особливо в контексті розвитку метатекстуальності постмодерністських прозових текстів, оскільки метаоповідь концептуалізує фікційність наративу й оповіді як текстових рівнів. Традиція аристотелівського визначення мети наслідування як створення ілюзії реальності, актуалізована в мистецтві Відродження, у постмодернізмі трансформована на рівні іншої мети – *створення ефекту реальності* як міметичної ілюзії, що не має референта. Передумов для цього дві: розуміння природи літературного образу як знаку, що не має референції в реальності, та апеляція до знаків симулякрової культури інформаційного суспільства як прототипу, що породжує ефект реального¹⁰¹. Стали

¹⁰¹ Ж. Бодріяр: «Більше не існує ані суб'єкта, ані точки фокусування, ані центра й периферії: чиста флексія або циркулярна інфлексія. Більше не існує ані насильства, ані нагляду – одна лишень «інформація», таємна злостивість, ланцюгова

плідними для постмодернізму ідеї визнання ілюзійної природи літературного тексту і контекстуальності його витоків. Із трьох джерел (природа, мистецтво, автор) актуальним залишилося одне – твори майстрів-попередників, тоді як поняття природи та функції автора піддані трансформації. Їх замінило поняття культури як тексту й інше розуміння ролі автора, яке пододало складний шлях від імітатора до творця та врешті до скриптора. Якщо П. Корнель до загально визнаної пізнавальної функції мімезису додав задоволення, то постмодерністи прибрали пізнавальну функцію, залишивши одне задоволення. Емпіричне розуміння природи як джерела прототипів для міметичних образів доповнилося в тому ж XVII сторіччі раціоналістичним і нормативним аспектами, завдяки яким наголошено на ефекті, якого прагне досягти мімезис. Постмодерністська інтерпретація змінила ракурси розуміння природи. *Емпіризм перетворений на знаковість, нормативність перестала бути загальною цінністю, а раціоналістичність зведена до конструктивності.* Найбільших змін зазнало положення про відношення образу до природи як базового компонента мімезису. Два протилежні погляди (мистецтво формується природою або формує її) замінені постулатом, де *природність підміняється текстуальністю.* У такий спосіб дотримано принцип децентрації як відмови від певного смислового фокусу, адже *мімезис тепер не апелює до зовнішньої щодо тексту реальності як трансцендентної цінності*¹⁰².

Прототипом міметичного об'єкта в постмодернізмі постає те, що було недосяжним для логоцентричної класичної культури, а саме *симулякрівий простір знака та екзистенційний досвід Іншого.* З одного боку, симулякрівість знака якнайбільш

реакція, повільна імплізія та просторові симулякри, в яких ще має місце ефект реального» [3, с. 47].

¹⁰² Г. Чубала, зокрема, відзначає тенденцію виходу літератури за інтерпретаційний та оцінний опис світу і демаскування світу уявленя як світу ілюзії й уяви, симулякру, продукту інтерпретації [70, с. 39], а С. Дам'янов говорить про «творчу мімікрію» літературного тексту під нелітературну (нехудожню) модель дискурсу, зокрема енциклопедичну, лексикографічну, науково-аналітичну тощо [15, с. 287].

репрезентативна в кіберпросторі комп'ютерної гри, що сполучає чуттєвий досвід гравця в сприйнятті віртуальної реальності й ілюзорність самого гіперпростору, позбавленого об'єктивного, «утіленого» існування¹⁰³. З іншого боку, так само чуттєво сприймається текстове втілення свідомості автора чи персонажа як несвідомий відбиток екзистенції Іншого, що є реальним та ілюзорним водночас. Якщо перше створює «ефект реальності»¹⁰⁴, то друге становить мімезис досвіду¹⁰⁵, але обидва апелюють до чуттєвості досвіду реципієнта й симулякровості предмета відтворення та втворюють новий тип мімезису в постмодернізмі¹⁰⁶ – неомімізис.

Отже, неомімізис у постмодерністській літературі, яка постулює неможливість ізоморфізму між дискурсом і реальністю, підпорядкований завданню репрезентації не природи (у літературі в такий спосіб наголошувано надпредметність світу як цілості), а естетичного досвіду, культури як знаку, оскільки літературу

¹⁰³ Поєднання ілюзорності й чуттєвості як ознак віртуальної реальності характеризує *симуляцію, а не наслідування*: «BP не імітує реальність, а симулює її за допомогою подібності. Інакше кажучи, імітація імітує перед-існуючу реальну модель, а симуляція породжує подібність неіснуючої реальності – симулює те, що не існує» (Славой Жижек) [19].

¹⁰⁴ Р. Семків, посилаючись на Ж. Бодріара, характеризує стан цивілізації як «несправжній», у якому «кожен ефект вже є звичним, а кожна ілюзія справжньою. <...> «[Е]фект реальності» віртуального простору комп'ютерної гри є справжнім та оманливим одночасно: фізіологічні процеси людини, котра надіває відеололо, адаптуються до параметрів віртуального простору, генерованого в комп'ютері, простору, що насправді «просторово» не існує» [53, с. 32–33].

¹⁰⁵ Г. Чубала мімезисом досвіду називає нове мистецтво наслідування, що орієнтоване не на принципи творення художньої дійсності згідно з науковою картиною світу й ідеологічними настановами, а на перцептивну спроможність художнього відтворення живої екзистенції як входження в світ Іншого. Це нове мистецтво визначає як таке, що включає досвід недосяжного (для позитивістськи потрактованого пізнання) для світу, замкненого в раціоналістичних уявленнях і актах свідомості. Мімезис досвіду – не пізнання, а споглядання й медитація замість міметичного відтворення-наслідування світу – того, що понятійне, що не може бути замкнене в готових формах уже пізаного [70, с. 41–45].

¹⁰⁶ Р. Семків: «Окреслюється, фактично, новий варіант мімезису: на місці вектора “природа – людина” виникає новий – “інформація – людина”» [53, с. 47].

перестали позиціонувати як пізнавальне мистецтво. Підміна природності як зовнішньотекстової домінанти текстуальністю і пізнавальності насолодою супроводжувалася зміною ролі автора в тексті та відповідно відсутністю в ньому авторської інтенційності, яка мала б зумовлювати його цілісність і можливість однозначної інтерпретації. Натомість її (інтенційності) відсутність спричиняє фрагментарність і поліінтерпретативність художнього постмодерністського тексту.

Розглянемо специфіку неомімесису в повісті «Електронний пластилін» [5] М. Бриниха й оповіданні Я. Дукая «Хто написав Станіслава Лема?» [73].

Художній світ повісті «Електронний пластилін» Михайла Бриниха побудований за принципом комп'ютерної гри. Читач, перебуваючи в її просторі, спостерігає за тим, що відбувається, не маючи змоги простежити її логіку, вибір гравців¹⁰⁷. Автор пропонує читачу полівимірний світ, котрий підлягає різним варіантам концептуального прочитання. Абсурдним подіям надається логічне обґрунтування. Наратор, один із персонажів, пояснює події цілком у традиціях психологічно-реалістичного письма. Водночас ці пояснення насичені іронією. Ім'я Машулі (наголос на останньому складі) відбиває психологічну характеристику дівчини. Їїго Маша отримала після перегляду з друзями французької кінострічки «Амелі»:

¹⁰⁷ Перед очима читача розгортається сюрреалістичний світ абсурду. Зокрема в одному з епізодів науковець Вова Карлович, який колекціонує розгубленості (психічний стан), на очах студента Колі переживає дослівну «розгубленість» як метаморфозу. Майже на дві сторінки подано опис руйнування тілесності персонажа з апеляцією до емпірично відчутних деталей та метафоричних образів. Особливої (де)естетизації опису надає сполучення подробиць, дотичних до прикрашання інтер'єру чи екстер'єру, елементів, що наповнюють світ речового посвядження та викликають зазвичай почуття відрази: «...Липким фонтаном виврався на волю мозок – сірувата каша з недосмажених хробаків, він втелюшився просто в стелю, обліпивши розляписту люстру драглистим макраме» [5, с. 129], «...Ще кілька хвилин – і тулуб Вови Карловича став зовсім рідкий; гарячим шоколадом він скрапав у шпарини між бездарно підігнаними паркетинами; найдовше трималося горло; одначе і воно вибухнуло, вивільнивши розгублений крик. Останній крик розгубленого Вови Карловича» [5, с. 130].

«Йшлося не так навіть про візуальну подібність, як про невимовну прибацаність, властиву що Амелі, що Машулі» [5, с. 8].

Іронія стосується також метатекстового аспекту наративної стратегії. Окреслюючи характерні особливості іншого персонажа, Колі, наратор (як потім з'ясується, на той момент ним був Гаккерель, ще один персонаж) після опису його дивного захоплення (робити акуратні розрізи на шкірі людини) звертається до читача: «Усе це потребує макропланів, але ж ми не будемо плямкати від захвату? Надмір фізіології – це, звісно, дуже по-кіношному, і красиво, й ефектно, але вповільнює все ж таки історію. А часу немає» [5, с.5].

Іноді авторський коментар подвоюється: уводиться непрямий діалог із читачем, котрий перериває рефлексію наратора. Здавалося б, концептуалізується наявність часопросторових вимірів окремих персонажів, частина з яких поперемінно набувають функцій наратора й пропонують власні бачення зображуваних подій. Однак можна помітити певні невідповідності. Персонаж Коля зображений то студентом-хірургом, який працює в морзі, то працівником заводу, але завжди зберігає пристрасть до людської шкіри. Рожевий колір зубів час від часу з'являється як атрибут різних, часто випадкових персонажів.

В окремих історіях розкидано ключі, котрі їх не поєднують, але надають читачу змогу скласти власний варіант фабули. Історія знайомства Колі й Івана Гаккереля завершується тим, що останній допомагає Колі вантажити тіла небіжчиків для підприємця, якого той називає Доктор Смерть. У філософічних роздумах Коля зауважує, що про час взагалі не можна думати, бо це фіктивна величина [5, с. 51], а діяльність доктора пояснює думкою з книжки, якої не читав: «...Збереження плоті у зашифрованих формах, насичення життєвого простору прожитими знаками, слідами чиїхось доль, – і є суто ужиткова, практична частина, яка стосується технологій обробки і збереження плоті» [5, с. 53]. Ця фраза прочитується ніби заявка на визначення ролі кібертехнологій у розвитку сюжету.

Абсурдну сюжетно-нарративну ситуацію «три в одному», зма-
льовану в частині «Коли треба – тебе покличуть», уже після про-
читання тексту «Електронного пластиліну» можна пояснити
комп'ютерним збоєм (відхиленням від програми гри). Метатексто-
ве коментування наратором специфіки сюжету й відсутності сю-
жету в сучасній літературі не відмежоване від коментаря учасника
комп'ютерної гри («А що ти? А що ти? Ковтаєш Жовту Пір'їну й
потрапляєш в інші параметри, переходиш на наступний рівень...»
[5, с. 162]), де перемішані його думки ззовні й зсередини гри, та
думок безхатченка як іншого втілення свідомості гравця.

Фабульний пазл починає складатися, коли четверо персонажів
(Машулі, Коля, Гаккерель і Шарпір) потрапляють до дивної ха-
тини в лісі, насиченої електронікою (одна стіна здалася їм схо-
жою на панель старої телефонної станції) й розчиняються в ній.
Борис Самаров, про таємний електронний бізнес якого йшлося
перед тим, виявився учасником і розробником гри, що викорис-
товує «готові системи свідомості, в яких існують усталені понят-
тя про паралельність та перехрестя світів» [5, с. 207–208]. Якщо
розшаровані світи персонажів-учасників гри можна сприйняти
спочатку як реальні, потім як віртуальні, то після пояснення пер-
сонажа-розробника гри про метаморфозу (віртуальність погли-
нула людську реальність її учасників, яких програма «сприйняла
за елементи єдиного коду» [5, с. 208], а «код не випустить їх, бо
втрачено початок» [5, с. 209]) відбувається вихід сюжету в «реаль-
ний» життєвий простір нових персонажів. Вони, не свідомі своєї
ролі, засвідчують кінець гри. Останній епізод насичений абсур-
дом і є логічним водночас. Полковнику Сафронову, який приїхав
на місце трагедії для її розслідування, понівечений потяг нагадав
звалище, зображене в стилі Сальвадора Далі: дах одного з ваго-
нів ніби відкритий консервним ножем, а їхали в поїзді 26 паса-
жирів-трупів, яких перед тим викрадено з моргів. Обидві історії
смерті пасажирів сюжетно вмотивовують реальну і віртуальну
версії їх життя. Зокрема з'ясовується, що персонаж Маруся Чурай
(чоловік-комп'ютерник) – це жінка, яка померла під час операції

зі зміни статі, її труп зник за два дні до аварії. Аварія передана через свідомість Миколи Панасовича, якому привиділося, що велетень розриває дах вагону, а згодом персонаж побачив, як у вікні промайнула голова, схожа на голову дракона з його колекції динозаврів, зображених на поштових марках, та згадав, як відкривав ножем консерву. Ця алюзія переходить у «реальний сюр» у стилі Далі в сприйнятті полковника Сафронова. Остання логічна ланка – це алюзія, що виникає від співзвуччя імен Івана Гаккереля та Івана Гакова, майора в цивільному, який розслідує екстраординарні випадки.

Сюжетних фіналів може бути два: гри, яку викрито внаслідок оперативних дій, кінець, або навпаки – носій ігрової свідомості вижив, а отже – далі буде. Стиль «нуар» у такий спосіб отримує сюжетне вмотивування й розгортання. Віртуальна смерть персонажа свідчить про «швидкий» перехід на інший рівень, у сценарій іншої, «не своєї» свідомості (сюжетна реалізація метафори «бути / стати кимось іншим») без знаходження чорної або жовтої з крапленнями пір'їни як точки виходу.

Заслугує на осмислення зауваження наратора про те, що «ніхто з покійників не скаже вам, якою була його остання думка» [5, с. 226]. Його можна інтерпретувати «серйозно», урахувавши драматичність моменту смерті, за яким – безвість. З іншого боку, можливе й іронічне трактування, коли померлий сприймається як потенційний співрозмовник: «І Микола Панасович теж не пригадав би, про що думав тієї миті, коли перестав дихати...» [5, с. 226]. Стиль висловлювання наводить на думку, що Микола Панасович має інше існування після смерті (віртуальне / реальне), однак сам трансгресивний момент залишається поза усвідомленням і самого персонажа, і наратора.

Переведення смерті в ігрову площину знімає драматичний ефект, численні смерті та їхня різноплановість додають видовищності картині абсурду, що виправдовується логікою віртуальної гри. Водночас залишається неактуалізованим питання про те, хто візьме гору в змаганні за реальність / віртуальність життя

людини – машинна гра в «чужу» свідомість чи бажання гравця зберегти власну ідентичність.

Частіше світ фікцій, базованих на надрозвитку технологій, відображає (не)далеке / умовне майбутнє. Постапокаліптичне порушення часопросторової логіки в фікційних постмодерністських текстах умотивовується по-різному. Зокрема Яцек Дукай в оповіданні «Хто написав Станіслава Лема?»¹⁰⁸ використовує як детермінантні для сюжетного хронотопу дві просторово-часові моделі. Це лінійний історичний час у глобалізованому просторі недалекого майбутнього, представлений як логічний розвиток попередніх історично-технологічних процесів. Він зумовлює інший час, позбавлений векторності, показує, що розвиток технологій дійшов такого рівня, що стає можливим промислове відтворення людини¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Ідея оповідання Я. Дукай «Хто написав Станіслава Лема» перегукується з «Апокрифами» [36] класика наукової фантастики, де ним запропоновані рецензії та вступні статті до фіктивних видань, та його ж (С. Лема) книгою «Голем XIV» [37], що складається з лекцій суперкомп'ютера, бо твір є оповіддю про / рецензією на тексти, написані «постлюдиною».

¹⁰⁹ Такою постлюдиною виступає «поЛем» – «зреструктурований оригінал», створений в умовах наукових лабораторій. Німецький варіант (м. Хейдельберг) становить віртуальну нейросимуляцію письменника. Твори цього поЛема настільки «оригінальні», що відрізняються від тих, що історично існували, «дріб'язком» – змінами, внесеними коректорами та редакторами. Краківсько-віденський поЛем – це цифрова симуляція білкової реконструкції письменника на основі його ДНК та апаратного сканування мозку під час прижиттєвих медичних обстежень, а також відеозаписів, де задокументовані його рухи, жести, міміка. Як наслідок, «arokuf mówić to samo, tak samo i przy tej samej gestykulacji co oryginal hominalny» (апокриф говорить те саме, так само і з тією ж жестикуляцією, що й людський оригінал) [73, с. 9]. Показово, що обидві постістоти як паралель до історичних осіб наділяються датою народження: відповідно 2048 та 2052 роки. Японський спосіб «виготовлення» письменника складніший, бо передбачає відтворення суспільно-біологічної достовірності. «Японський Лем» є «народженим заново» від симульованих тілесно Самоєля Лема та Сабіни Воллер у результаті проекту «Європа 1900», заснованого в 2044 році за допомогою відповідної апаратури та програмного забезпечення. У різних кластерах Лем як письменник міг існувати й не існувати, зважаючи на теорію хаосу і те, що дрібна відмінність на вході програми може мати значні наслідки на виході. Доказом його «правдивості» стала історична цільність

Постапокаліпсис в оповіданні Я. Дукая пов'язаний зі зміною принципів існування людини й постлюдини в новому вимірі, що є наслідком розвитку наукового мислення та кібертехнологій. Час втрачає свою «реальність» і статус виміру реального світу, оскільки може бути відтворений. Він надається трансформаціям, як і простір, котрий може бути умовно реальним і віртуально-матеріальним. У такий спосіб знімається розмежування між життям і смертю, між реальністю й віртуальністю (постжиття можливе не в іншому вимірі віртуальної реальності чи раю, а в матеріальному людському світі, у штучному чи «новонародженому» тілі). Перехід до постапокаліптичного стану поданий як такий, що відбувся в результаті досягнень наукової думки, а не світової катастрофи, яка загрожує зникненням людини як біологічного виду.

Отже, специфіка неомімесису в аналізованих текстах, що вперше постала предметом наукового аналізу у вітчизняному літературознавстві, зумовлена особливою увагою письменників до зображення психічних реалій нових форм (без)тілесного існування особистості в постапокаліптичному світі на тлі сюрреалістично змальованої дійсності на засадах віртуальної симулятивності¹¹⁰. Щоб досягти ефекту реальності, письменники зберігають реїстичну логіку в конструюванні реальності, позбавленої зразка, зокрема посилюють увагу до предметів, що витворюють екзистенцію персонажів на побутовому рівні. Якщо для читача ця реальність постає фантазмагоричною, то для персонажів вона сюжетно вмотивована, однак персонаж із певних причин переважно втрачає відчуття реальності. Письменники не ідеалізують

симуляції. Японський «поЛем» яскраво презентує постмодерністську концепцію трансгресії як долання внутрішніх і зовнішніх кордонів, коли доступним стає те, що раніше вважалося непізнаним: «... w EUROPA1900 możesz obserwować swój apokryf w każdej sekundzie jego życia od narodzin, ba, jeszcze w łonie matki» (у проєкті «Європа 1900» можеш спостерігати свій апокриф у кожному секунду його життя від народження, ба навіть у лоні матері) [73, с. 34].

¹¹⁰ Таку репрезентацію Томаш Даласинський називає неміметичною репрезентацією відбитків неприсутності, оскільки неприсутнє не існує у формі феномена, натомість способом виявлення присутності виступає пам'ять [71].

зображену постапокаліптичну дійсність, їхні персонажі не намагаються створити рай, фабула не стільки загадкова, скільки «приземлена», увага концентрується на окремих подіях, а не на розвитку інтриги, котра як сюжетний вектор відсутня в обох текстах, зображені події підштовхують читача до контекстуального прочитання творів. Також потрібно зауважити специфічний тип персонажів, яких можна охарактеризувати як *homo mimeticus*¹¹¹. Новоявлені «поЛеми» є «оригінальними копіями» померлого письменника («Хто написав Станіслава Лема?»), а персонажі М. Бриниха в шизофренічних пошуках самості інших втрачають власну («Електронний пластилін»).

3.3.2. Міжмистецька взаємодія як вияв знакової природи літературного тексту

Знакова природа літературного тексту увиразнюється не лише поняттям неомімесису, а й численними виявами міжмистецької взаємодії, коли особливою роллю наділяються художні знаки як носії художньої інформації, властиві різним видам мистецтва.

Тексти С. Повалієвої «Екзгумація міста» та М. Туллі «Сни й камені» критика переважно трактує в аспектах жанрово-нарративної специфіки творів, зокрема ступінь оприявлення у творі С. Повалієвої фактів власної біографії та доцільності означення його як автофікшн (Ганна Улюра [60]) та оповідної оригінальності (Дорота Корвін-Пйотровська [25]) й дифузності жанрових ознак «Снів і каменів», а саме наявності ознак таких жанрів, як антипроза, притча, антиутопія, трактат (Магдалена Новаковська [86]). Водночас

¹¹¹ Термін «хомо міметікус» застосовують як для означення типу сучасної людини, яка не здатна на самостійну думку, рішення, а існує лише як відбиток (позитивний чи негативний) іншої людини (Поль Дюмошель [75]), так і для характеристики особи, реалістично створеної у віртуальному просторі за допомогою комп'ютерних технологій (Ольга Дренда [72]). В обох випадках ідеться про копіювання реальності як несамостійний об'єкт, що існує фізично чи віртуально та свідчить про нівелювання межі між симулякровою реальністю сучасної культури й екранною реальністю кіберкультури.

зауважимо знаковість появи цих творів, у яких представлено та доведено до крайнощів відображення неіснуючої дійсності. Для цього С. Поваляєва активно використовує принцип ризому, і в її тексті з'являються численні світи-марення головної героїні, що деформуються її підсвідомістю та під впливом на цей текст, що витворюється на очах реципієнта, комп'ютерного вірусу. Натомість М. Туллі пропонує уявно-алегоричний образ дійсності, на розуміння якого впливають графічні знаки, символіка ліній і граматики тексту, власне прийоми оповіді, у яких відчутні перегуки з технікою інших видів мистецтва, зокрема кінематографом і фотографією, та засобами мас-медіа. Простежимо в цих творах специфіку міжмистецької взаємодії (інтермедіальності) як вияв знакової природи літературного тексту.

Інтермедіальність у літературознавстві пов'язують із явищем міжмистецької взаємодії, що є аналогом такої внутрішньовидової – літературної – взаємодії, як інтертекстуальність: «Інтермедіальність означає відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого» (В. Просалова, О. Бердник) [49, с. 64]. Інтермедіальність може бути представлена явищем екфразису – описом твору одного виду мистецтва засобами іншого, коли відбувається «перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу», що «супроводжується взаємодією смислів» [49, с. 64], а також «зверненням до засобів інших видів мистецтва», яке дозволяє автору «повніше себе реалізувати, яскравіше виявити своє авторське Я, експериментувати і розширювати зображально-виражальні можливості художнього слова» [49, с. 65] і яке властиве митцям, «що відзначаються синестетичністю світосприйняття і тому реалізують себе одночасно у різних мистецьких сферах, виявляючи різноплановість свого обдарування» [49, с. 65]. Можемо додати, що автори-постмодерністи своєю практикою додають до цього переліку ще один вид інтермедіальності – інтермедіальну іронію, що виявляється в словесній стилізації й іронічному використанні технічних прийомів представників певних течій і напрямів інших видів мистецтва. З обраних для аналізу творів інтермедіальність в

іронічному та концептуальному планах яскравіше представлена в тексті С. Поваліяєвої «Екзгумація міста».

Колажна техніка створення фантазмагоричного світу головної героїні твору Еліки запозичена С. Поваліяєвою як прийом фотографії, бо зображені світи накладаються один на одного, не виключаючи й не перекриваючи інші, уможливаючи витворення смислової багатомірності. Загалом весь твір можна потрактувати як алкогольне марення Еліки, викликане значною дозою алкоголю, що нагадало їй часи молодості, коли вона вживала наркотики, та породило образи не такого давнього минулого. Перехідним образом між сном і дійсністю є образ Майка, який на початку твору виступає оповідачем і разом з яким читач дізнається новину, що Ліка померла в реанімації після аварії. Інтригуючий початок змушує читача вишукувати в подальшому розгортанні тексту підтвердження чи спростування заявленої сюжетної лінії. Автор підкидає читачу різні ключі: епізоди про Ліку («Літо в реанімації») – які наводять на думку, що героїня вже померла й подальший текст – це історія з її попереднього життя), про Елю («Біле реггі» – що вона перебуває на шляху до потойбіччя після чергової спроби самогубства й у такий фрагментований спосіб пригадує своє життя), епізод сюжетної реалізації її давньої еротичної фантазії (її переживає Еля), яка ніби метастазами, пов'язана з іншими світами, зокрема світом сну, крізь який вона усвідомлює, що це її фантазія, яка сниться, та світом, що є зовнішнім по відношенню до неї та її уявних світів, проте який керує її світом, адже не лише вона пише власну історію (її бажання, її воля, її образ, створений її фантазією, як образ Елі в знайденому фоліанті), а й інші Творці, якими виступають Гапагавор – «різьбяр з галюцінацій параноїдальної гарячки ворогів» [48, с. 76] та його сусід Сновида. Останні є їх власною алкогольно-наркотичною галюцинацією, проте яка створює текст, у якому живе Еля. Цей галюциногенний світ виписаний стисло, проте ємно, він упізнаваний читачем через побутові деталі: «Кава з тарганями. Пиво з недопалками. Безсонне комп'ютерне око...» [48, с. 76].

Творчий процес Гапагавора описаний так само неоднозначно. З одного боку, його можна уявити як чергову сюрреалістичну фантазмагорію чергової галюцинації, а з іншого боку – як іронію щодо провідних концепцій мистецтва ХХ сторіччя, а саме – поп-арту та ленд-арту як течій неоавангардизму, у якому суб’єктивна реальність багато в чому залежить від ракурсу сприйняття й відстані, з якої ведеться спостереження. Його твори нагадують ребуси, надто складні для розуміння. У цьому відчувається натяк на неоавангардистів, для яких важливим прийомом стає колаж, адже він дозволяє здійснювати багатопланові композиції із самостійних деталей, а з переплетіння внутрішнього й зовнішнього просторів виникає цілісний рельєф.

Гапагавор створює свій шедевр як перетворення значення речі повсякденного вжитку з буденної, зі стертою давно яскравістю, на твір мистецтва, що можна вважати алюзією до творчості знакової фігури поп-арту американця Енді Воргола, чий розтиражований портрет Мерлін Монро чи банки з-під кока-коли вважалися неперевершеними: «Тільки уявити! Посередня, кондова, поширена серед різноманітних верств населення планети галюцинація завдяки його геніальній наполегливості перетворилася на справжнє параноїдальне диво!» [48, с. 76]. Поп-арт – це мистецтво, яке нічого не вигадує, а лише відтворює реальність в усій її банальності, використовуючи те, що вже існує і що вже не потрібне, це мистецтво на межі між іронією й абсурдом. Авторська іронія С. Поваляєвої в тому, що її герой, який належить до трансгресивної гіперреальності, не просто використовує речі повсякденного вжитку для створення шедевру, а обгортає його в цінну для нього річ – оксамитовий галстук, надаючи шедевру цінності не в очах інших, а у власних. З іншого боку, це може бути підтвердженням позиції Е. Воргола. Він своїми творами демонстрував порожнечу й вторинність суспільства споживацтва, для якого головне не зміст, а яскрава обгортка. Крім того, якщо поп-арт доводив, що твори мистецтва придатні не лише для естетичного споглядання, а й до вжитку, то Гапагавор викидає свій галстук, що можна розуміти

(одна з можливих інтерпретацій) як іронічне обігрування чи знак естетичної незгоди письменниці з цим постулатом. Також епізод можна сприйняти як пародію на перформанс – створення шедевр перед здивованими глядачами. Оригінальність рішення письменниці в тому, що вона запрошує реципієнта бути таким глядачем, бо інших персонажів у цей час у кадрі зображеної сцени немає.

Подальший опис ситуації – іронічно-веселий з нагнітанням яскравих деталей, що абсурдизують подію, яка є умовно правдоподібною, зважаючи на її галюциногенну природу (справжній колаж гіперреальних, ілюзорних художніх світів: марення Еліки, яка переживає уві сні відчуття наркотичного марення, у якому діє Еля як образ її уяви з давнього щоденника, котру водночас створює Гапагавор, що є результатом власного (або чужого – персонажа цілком іншої історії) наркотично-алкогольного сп'яніння і який творить Елю, котра в цей же час перебуває в його світі): «Так він дійшов до прочинених дверей балкону, і щосили викинув грудку густосинього оксамиту на вулицю [його шедевр – І.К.]. Разом з рукою, але мистецтво вимагає жертвввввв!.. // Звісно, якщо один просторово-часовий відтинок приклеїти безпосередньо до наступного без плавких переходів, вийде захопливо. Динаміка реальності створюється завдяки склейкам у стик... Тому ніхто не бачив, як чудовий галюциногенний витвір утнув у повітрі спіраль (саме таку, яку описує осінній лист або паперовий літачок) і впав на волосся перехожої дівчини. Так само ніхто не бачив, як рука Гапагавора відірвалася від галюцинації, описала в повітрі параболу <...> і гепнулася в калюжу. // <...> Отже, дівчина провела рукою по волоссю і подумала: «Або я буду багачкою, або треба повідстрілювати ворон!». Називати ім'я дівчини нема потреби, бо хто завгодно здогадається, що подумати таке про галюцинацію могла лише Еля» [48, с. 77].

Натяком на ленд-арт в аналізованому епізоді є згадка про те, що шедевр не був запрограмований на тривале існування, через те його ніхто й не побачив, а Еля сприйняла як лайно. Робити з цього висновок про естетичну оцінку творів ленд-арту не варто,

це лише гра натяками на недовговічність творів цього напрямку, що їх робили з глини, піску та інших нетривких матеріалів, чим митці протестували проти засилля в західному суспільстві поп-арту.

Схожі алюзії, ще більш неоднозначні, простежуємо у «Снах і каменях», де образи піску, глини, води визначають життя цілих вулиць. Але вони набувають більше міфологізованого, драматично-символічного смислу в зіставленні з основним будівельним матеріалом міста – каменем як символом будівництва на віки, а як наслідок, камінь знищують вода, пісок, глина – нетривкі матеріали, здатні перетворити вічне місто на «палац на піску» – на ілюзію або пустелю, або міраж пам'яті. Суцільна іронія на межі гротеску на ідеологічному матеріалі не дає змоги провести чіткі паралелі до проблем мистецтва, зокрема його психології чи історії. Однак письменниця досить активно використовує різні технічні прийоми несловесних видів мистецтва.

Ставлення письменників-постмодерністів до попередніх художніх традицій визначається або стилізацією, або іронією, або поєднанням обох принципів. Не становлять виняток твори М. Туллі й С. Поваляєвої. Візьмемо нарративний прийом ока-камери, який активно використовували новороманісти. Ураховуючи концептуальний підхід М. Туллі до трактування образу міста як абстракції, що є реальністю, і де дія протікає переважно не в місті-міражі, а в свідомості реципієнта, то створення міметичного образу не входило до планів письменниці. Однак принцип ока-камери вжитий досить оригінально. Камера висвітлює послідовні етапи набуття містом «реальних» форм, воно ніби нарощує на ідеальну конструкцію предметно достовірні деталі, більшість з яких не стільки самі речі, скільки знаки, за допомогою яких вони репрезентовані: «В місті розкопок у річку дивилися якісь інші літери W і A, трохі схожі на ті, але більше на дзвіниці зі втраченими шпичаками, на випалені дахові конструкції, на самотні житлові будинки, оточені купами щебеню. // Але в разі, коли ніщо на світі не може бути знищене повністю й остаточно, то цілком очевидно, що писані на воді літери ще десь існують і будуть існувати завжди, разом із містом,

багатим на крихкі чашечки й легкозаймисті меблі, з безпечним, абсолютно вільним від катастроф, невіддатним пафосові містом гротеску. Хто згадає його нещастя, повинен усміхнутися, його смуток має подвійне дно, в якому схована веселість» [59, с. 65].

В іншому випадку перед очима читача прокручується кінострічка-пастиш із кадрів фільмів, що стали класикою й викликають у нього образи-уявлення про певне явище, що уможлиблює черговий есеїстичний пасаж: «Досить багато місця займає там Нью-Йорк із цінними паперами, що літають у повітрі, наче пелюстки квітів, населений фінансистами, які вистрибують із вікон хмарочосів, і Новий Орлеан, де чорні негри в білих фраках грають на золотих саксофонах протягом усіх годин дня і ночі, і Лондон, де юрмляться банківські службовці в котелках на голові, вишукані злочинці, детективи в картатих кашкетях, інспектори Скотленд-Ярду, які беззвучно ворухають губами в такт регтаймів, що виконуються на стареньких піаніно, засунутих у куток під екраном. <...> // У кадрі не міститься те, що промисловцям у жодному разі не потрібне: занедбані крамнички без вивісок і вітрин, де торгують сірниками, шнуричками й старим милом – речами, яких жоден із тих добродушних товстунів ніколи й нізащо не купить. Анемічні крамарі приречені на неминуче банкрутство... <...>. Примхливий погляд шукає блискучі вивіски й величезні скляні поверхні вітрин, де красуються всі моделі, зразки й фасони, які тільки можна вигадати в цьому місті безупинних розваг. Жодна шлярочка не має тут значення справ остаточних, і справи остаточні взагалі не передбачені. Навіть ті, які скачуть із мосту в річку, роблячи це з причин банальних і смішних. // Тож чи можна сказати про це місто, легеньке, мов пір'їнка, що від його будинків не залишилося каменя на камені? Радше розвіялися на чотири вітри» [59, с. 65–67].

Ще один показовий момент використання умовного кінематографічного прийому ока-камери – епізод уявного гортання соціалістичних газет, коли з нагнітанням однотипних означень ви-мальовується іронічно-гумористичний образ впливу працівників «ідеологічного фронту» за часів «щасливого соціалізму» на

свідомість людей: «Усе це можна було побачити також на фотографіях у щоденній пресі. Там мулярі в кашкетах, насунутих на чоло, бачили роздуми муляра над партією в шашки після робочого дня, впевненість муляра, який записує двоповерхові дробини на дошці у вечірній школі, гордість муляра, який показує новий дім охайній санітарці. Газети-бо були однією з перших речей, які з'явилися на світі, можливо, навіть раніше, ніж виникли друкарні» [52, с. 19].

Деякі образи подаються як цілком кінематографічні, ніби спостерігач дивиться кіно й оцінює його у відповідних категоріях: «Сучасність мчала зі швидкістю двадцяти чотирьох кадрів на секунду, і з такою точною швидкістю картини фабрик і електростанцій намотувалися серед тихого шуму на величезні бобіни, так довго, поки нарешті рух зупинився і на темному тлі з'являвся білий напис КІНЕЦЬ. // <...> Куди ж діваються фабрики й електростанції після того, як проєктор вимкнуть?» [52, с. 31]. Додамо, що такий прийом алогічного опису, у якому порушено причинно-наслідкові зв'язки, так само не був винайдений, але активно використовувався французькими новороманістами.

Можемо назвати цей тип опису М. Туллі «deskриптивною нарацією» та «deskриптивним способом викладу» замість розповіді, що розгортається за допомогою метафоричних образів (за визначенням Д. Корвін-Пйотровської [25, с. 52]), або описом-повідомленням. Натомість опис С. Поваляєвої тоді варто позначити як опис-спостереження, бо вона більш послідовно дотримується техніки «ока-камери», яка виступає то в прямому значенні як оповідний прийом (розповідь про подорож Майка з села до міста частково замінена на опис через відтворення предметів, що з'являються перед ним, рух погляду персонажа підкреслено графічним виділенням, через що створюється ефект кадрування опису та простої зміни фокусу, а отже – й руху персонажа в просторі: «Салон автобусу – східці – асфальт, шкаралупа, голуби, ноги, сміття – скляні двері – асфальт, шкаралупа, голуби, ноги, сміття – вагон трамваю – асфальт, асфальт, асфальт вгору... Сходи. Ще трохи асфальту. Вогка темрява під'їзду, ключ під килимком» [48, с. 7]),

то виступає в ролі предмета іронічного осмислення, стає мотивом твору. Так, часто персонажі спостерігають за тим, що відбувається навколо, через скло транспорту (автобус, тролейбус, рефрижератор тощо), яке можна порівняти з кінокамерою, адже певною мірою скло обмежує зображуваний простір та дозволяє сфокусувати погляд реципієнта на знакових предметах без надання їм оцінки чи пов'язування з сюжетом, наприклад: «Водій увімкнув фари, коли вони ковзнули у тунель. У тьмяному світлі непевно вимальовувалися з боків тропічні рослини, штучні, облямовані кахляною плиткою озерця. Деінде зблискувало скло або сітка вольєрів з нерозбірливими прямокутниками пояснювальних табличок. Простір просотувався у кабіну непевними густими звуками. Це були схожі на пташині крики, зойки, рохкання. Машина набирала інерційної швидкості. Світло металося. Раптом вихопило незворушного фламінго. Еля побачила – немов хтось вклеїв крупний план, точніше мікроплан, бо це був миттєвий спалах, – як піднялася блякла зморшкувата плівка й оголила чорне блискуче і по-риб'ячому байдуже око біля гачкуватого дзьоба» [48, с. 23–24].

Як бачимо, С.Поваляєва не приховує «кінематографічної» специфіки художнього тексту, що полягає, зокрема, в акцентуації візуальних і слухових ефектів зображення, а навпаки – виставляє її напоказ, розкриваючи техніку створення художньої реальності замість традиційного прийому роздумів над специфікою власної творчості.

С. Поваляєва іноді безпосередньо наголошує на такому монтажному «кіноописі» із зазначенням його важливості й інтермедіальної специфіки («Штовхання та мерехтіння у тролейбусній шибці колажів суспільного споживання суспензії міжвидового шоу: Чорна Вдова – Кому Вниз? – автопортрет драпового павука свіжою кісткою трупа, з якої, мов з тубика, лізе спечений мозок. афіші усіх стадій розвитку конкурсу патологоанатомів-початківців «Тварина Року»: день перший – «Виставка кишок»... <...> ...Твариною Року оголосять Курку Гриль. Вона заповнить своїм розкритим, як вульва, черевом, рекламний простір хрещатицького

супермаркету. // ...І все це вміщується... проєктор тролейбуса рухається вздовж плівки, що рветься, навспак повзучи... <...> Фари нічних машин демонструють короткометражне кіно на цеглі старих будинків, знімчують дерева на третій фазі їхнього сну...» [48, с. 16–17]) чи застосовує інші кінематографічні прийоми, зокрема такі, як стоп-кадр: «Назустріч неквапливо піднімався Він. <...> // Стоп-кадр. // Він пройшов повз» [48, с. 129–131]. Також використовується монтажний принцип стикового поєднання різних епізодів без логічного переходу чи графічного відокремлення. Деякі з роздумів письменниці про форму твору стосуються кіно, певною мірою їх можна спроектувати на роздуми про мистецтво загалом та роль у ньому форми у створенні художньої цілісності: «Титри взагалі-то і є тим, що на мить дає тверду впевненість в існуванні форми, поняття про її наповнення, про сюжет, про початок і кінець, про реальність живої історії і реальність її цілісного, завершеного, самодостатнього окремого існування» [48, с. 116].

Отже, зауважимо наявність у творах С. Поваляєвої «Ексгумація міста» та М. Туллі «Сни й камені» інтермедіальної специфіки, пов'язаної з використанням усіх трьох зазначених вище видів інтермедіальності та позиціонуванням інтермедіальних прийомів як способів поєднання несполучуваних для здорового глузду знаків культурної реальності. Такими виступають екфразис як опис пам'ятників-людей чи фотографій старих газет або ж витворення справжньої кінострічки-пастишу зі старих кінофільмів з елементами кінокритики, що презентують глобалізовану дійсність ХХ сторіччя, оновлення й перефразування вже сталої метафори «життя – театр» на «життя – кіно» й продовження її текстової реалізації як прийом «оголення прийому», завдяки чому актуалізується інша смислова площина метафори – не просто пришвидшення темпу історії, а зміна сенсу життя, бо людство не встигає жити, а не те що грати в якісь ігри. С. Поваляєва менше приділяє уваги використанню технічних прийомів візуальних мистецтв як текстових метафор. Вона акцентує на використанні технічних прийомів у прямому значенні. Таким є прийом «ока-камери» (героїня часто

дивиться на світ крізь скло транспортного засобу), використання спецтермінології для ритмізації тексту (стоп-кадр, титри тощо). Також техніка колажу застосовується як основний принцип репрезентації фантомних світів-марень героїні, що становлять художній світ твору.

Специфіка іронічного навантаження інтермедіальних прийомів в аналізованих текстах у тому, що М. Туллі включає їх у загальну систему метафоричного й іронічного письма, а С. Поваляєва робить їх самодостатнім іронічним прийомом. Зокрема це стосується творення образу Гапагавора – майстра галуцінацій. Письменниця іронічно вигадує новий синтетичний матеріал, що виступає основою творчості митця, у чийй роботі вгадуються принципи таких популярних у мистецтві ХХ сторіччя неоавангардистських течій, як поп-арт і ленд-арт. При відтворенні психології творчості Гапагавора відчутна самоіронія письменниці та іронія на творчий процес загалом. Хоча митця можна порівняти зі скульптором, проте творить він за допомогою комп'ютера, а його витвори набувають фізичних абрисів і живуть у його світі. Іронічним варіантом, ледь помітним на тлі інших прийомів, виступає оголення перед читачем інтермедіальної специфіки тексту з наголошенням на аудіо- і візуальних ефектах словесного зображення, що є супутніми погляду героїні крізь скло автомобіля чи іншого персонажа – собі під ноги.

Висновки до третього розділу

Постмодернізм тісно пов'язаний з таким явищем, як глобалізація, а також з одним із його проявів – маскультом.

Вплив загальнокультурних наслідків глобалізації на постмодерністську прозу простежуємо на чотирьох рівнях: 1) розуміння літературного процесу як культурного виробництва і споживання літературної творчості; 2) трансформація розуміння літературної творчості як явища; 3) формування авторських концепцій літературно-художнього тексту в літературах Польщі й України та поява термінології для їх пояснення; 4) відображення наслідків

глобалізаційного розвитку в художніх текстах як предмета зображення.

Літературний твір у постмодернізмі розуміється як товар, що існує за законами літературного ринку. Орієнтування літератури на комерцію зумовило переосмислення ролей суб'єктів літературної творчості. В інформаційну епоху, коли важить не продукт, що має матеріальну цінність, а інформація, реципієнт стає активним суб'єктом, актуалізуються питання механізмів літературної творчості та їхнє осмислення в процесі сприйняття твору читачем.

Розуміння читача як споживача, чиї запити, переважно сформовані під дією мас-медіа, мають бути відображені в тексті, спровокувало увагу до різних категорій читачів. Письменники осмислюють як художній об'єкт маргінальні в радянській системі категорії населення, зокрема жінок і сексуальні меншини. О. Забужко в романі «Польові дослідження з українського сексу» в ролі персонажа-наратора виводить жінку, в образі якої наголошено її подвійну суспільну маргінальність згідно з національною приналежністю та соціальною роллю: як жінки, що залежить від чоловіка, який не здатен подолати свою ментальність колонізованої особи та патріархальні стереотипи. М. Вітковський у романі «Хтивня» презентує читачу світ польських «фей» (жінкоподібних геїв), яких не визнають ні гетеросексуали, ні геї. Центральна проблема обох романів – процеси самоідентифікації, що увиразнюються стосовно Іншого, яким у романі О. Забужко постає американське суспільство зі своїми ціннісними пріоритетами, але схожими гендерними проблемами, а в романі М. Вітківського – світ гетеросексуалів і геїв.

Читач не потребує, щоб його навчали, хоче, щоб розважали. Постмодерністська література пропонує різні способи інтелектуального й емоційного зацікавлення читача, розширює інтерсеміотичні альянзи, апелює до нехудожніх текстів, звертається до досвіду читача (у тому числі досвіду взаємодії з різними знаковими системами) як джерела формування контекстуальних значень.

Письменники випробовують альтернативні стратегії написання текстів, чим змінюють уявлення про специфіку літературної творчості. З'являються стратегії групового творення книг. Авторами збірки «Пентакль» є М. та С. Дяченки, Генрі Лайон Олді, А. Валентинов. Автори ведуть гру з читачем, спонукаючи його відгадати, кому з них належить який текст, кожен з яких не є завершеним і самодостатнім, бо апелює до творів Гоголя й читацької активності. Авторі роману «Між рядками» Я. Л. Вишневський і М. Домагалик пропонують читачу текстову реальність електронної переписки, завдяки чому прозовий текст залишився неоформлений словом наратора. Є спроби написання книги із залученням до цього процесу читачів (О. Шинкаренко «Кагарлик») та створити літературний інтернет-проект за обмежений проміжок часу групою авторів. Усі вони стали можливими завдяки розвитку інтернету.

Трансгресивний вихід за межі художнього тексту як апеляція до явищ, пов'язаних із глобалізацією, в українській і польській постмодерній прозі відбувається на рівнях творення образу, оповідних прийомів, принципу художньої єдності. Для створення художнього образу письменники використовують ознаки, властиві матеріальним носіям образності інших мистецтв, зокрема виконавських (Д. Масловська стилізувала нарацію в романі «Павич королеви» під виконання хіп-хопу, Т. Прохасько в «FM “Талічина”» – під усномовний виклад на радіо), або засвідчують вплив на концепцію твору інформаційних та мас-медійних систем. «Жовта книга» І. Карпи нагадує недбало відксерокопійований текст, оформлення тексту Т. Прохаська «З цього можна зробити кілька оповідань» створює ілюзію однотипності електронних сигналів, «книжковий проект» Ю. Іздрика «Флешка. Дефрагментація» стилізований під комп'ютерний текст, у вигляді системи взаємопов'язаних виносков вибудований роман М. Гретковської «Метафізичне кабаре». «Роман про батьківщину» Д. Матіяш репрезентує спосіб існування інформативного поля поза інтернет-мережею, є своєрідним дискурсом, у ³⁴⁶якому відсутні межі між

оповідями різних нараторів. Прозові тексти становлять фрагментовану єдність, що не передбачає гармонії між компонентами й виявляється в однотипності структурних частин, їх графічного оформлення, однотипності створюваних художніх ефектів. Концептуальна єдність тексту як носія художньої інформації та розроблення «іміджу» її «тілесно-текстового» втілення задля забезпечення конкурентоспроможності твору на літературному ринку співвідносні з сучасними глобалізаційними тенденціями, зокрема з руйнуванням меж між різними видами діяльності (інформаційної, літературно-художньої, виконавської).

Серед термінів, якими послуговуються літературознавці для означення специфіки постмодерних текстів і які породжені розвитком електронних технологій, є поняття гіперреальності як наслідування без референту, уведене до наукового обігу поза вивченням інформаційних систем Ж. Бодріаром. Культурну реальність учений вважає симулякром як таку, що формується під впливом мас-медіа. Вона ілюзорна, фантазматична, відбиває не власну специфіку, а уявлення людини про неї. Літературний твір сам по собі також є симулякром: створений уявою автора, існує в уяві реципієнта, відбиває уявлення автора й реципієнта, реалізованих у системі художніх образів і репрезентованих як модель художньої дійсності.

Постмодерністська проза звертається до явища гіперреальності як предмета і прийому водночас. Предметом зображення стають симулятивна природа культурної реальності, процес літературної творчості, інші види віртуальної реальності. Письменники обирають концепції моделі художньої дійсності, коли нереальні самі персонажі та світ, у якому вони діють. В «Ексгумації міста» С. Поваляєвої змішано різні плани свідомості героїні, світ постає як її свідомо/несвідомо ілюзія. У «Снах і каменях» М. Туллі світ трактовано як знакову ілюзію, у якому матеріал (пісок, глина) і уявлення про місто є персонажами. Д. Масловська в романі «Павич королеви» створює множинний гіперреальний простір, що розпадається на різні площини зображення – хронотоп нарації

(виконання хіп-хопу), хронотопи персонажів пісні, хронотоп автора тексту (виступає як автор і персонаж тексту). Письменниці предметом оповіді роблять гіперреальність – те, що не може бути вповні означене, бо не має референта, що потребує гіперреальності як прийому, що виявляється в наголошенні на симулякровості походження персонажів та/чи художнього світу в цілому. Гіперреальність «Метафізичного кабаре» М. Гретковської підсилено його гіпертекстовістю. Гіперреальність як предмет зображення в романі – демонстрація творення емоційної реальності однієї людини під впливом емоційної реакції інших, а також ілюзійність самоусвідомлення персонажа, стереотипи як соціальні гіперреальні образи. Іронічне помноження симулякрів у спробі доведення їхньої реальності також можна вважати прийомом гіперреального зображення (докази існування однорогів: пісні трубадурів, цілющі властивості порошку з його рогу, гобелени з його зображенням, визнання його символом Христа тощо). Гіперреальність як прийом посилюється нарративними техніками фрагментування тексту, зокрема децентрацією наративу, уведенням до тексту оповіді ситуації його написання / виконання, включенням паратексту до художнього світу, в іронізуванні над гіперреальністю зображеного (доведення до абсурду й розвінчування як художнього прийому).

Особливий вимір гіперреальності пропонують твори, які репрезентують альтернативний часопростір, що виник під дією розвитку кібертехнологій. Події в романі О. Шинкаренка «Кагарлик» відбуваються в постапокаліптичному світі з розбалансованою часопросторовою логікою, де можливі будь-які часопросторові трансгресії за принципом гіпертекстового переходу за допомогою кліку мишкою, час і простір не взаємопов'язані, окремі поселення та споруди мають власний часовий вимір, а персонажі усвідомлюють ілюзорність і текстуальність власного існування. Іронією над гіперреальною специфікою роману є уведення сюжетного образу п'ятивимірного роману й п'ятивимірної дійсності персонажів як предмета зображення й способу існування художнього світу. Кібертехнології вмотивовують «ризоматичність» і

«шизофренічність» персонажів, світ речей масового вжитку. Однією з таких речей є соморфон, до якого «записується» свідомість людини й за допомогою якого долається межа життя – смерті та віртуального – реального життя.

Альтернативний часопростір репрезентований також електронною книгою Я. Дукая «Старість аксолотля». Симулякровість персонажів наголошена сюжетно. Вони існують як цифрова свідомість, що втілюється у випадкове механічне тіло трансформера. Завдяки цьому переосмислюється поняття смерті, що перестала бути фізичним явищем і трансформувалася у знищення інформації про себе, і поняття часу, бо подія може тривати як завгодно довго, а персонаж долає простір одномоментно завдяки безтілесній сутності інформаційного існування. Життя втрачає свою унікальність, кожен персонаж може зробити яку завгодно кількість власних копій, що будуть так само реальні й самодостатні, як і «оригінал». Симулятивність роману Я. Дукая наголошується його існуванням як віртуального продукту, створеного за допомогою мережевих технологій із застосуванням звукового й відеорядів та такого, що дає можливість читачу відтворити 3-D копії персонажів, завдяки чому затирається межа між художньою й нехудожньою реальностями. Кібертехнології стають не лише предметом зображення, а й способом функціонування художнього тексту.

Позбавлення літератури пізнавальної функції, усвідомлення знакової природи людського мислення, віртуально-симулякрової природи сучасної культури і літературної творчості, зміщення уваги письменників на простори внутрішньої (психічної) екзистенції та віртуальні світи альтернативного простору, що постають предметом зображення в постмодерністській прозі, зумовило недовіру у ній принципу мімезису й формування художніх образів на засадах неомімезису. Прототип для неомімезису – симулякровий простір знаку й екзистенційний досвід Іншого. Перший увиразнюється віртуальною реальністю комп'ютерної гри, де чуттєвість сполучається з ілюзійністю дії, завдяки чому утворюється «ефект реальності». Другий становить мімезис досвіду як

текстове втілення свідомості наратора / персонажа, що викристалізовується стосовно Іншого, будучи так само реальним і ілюзорним водночас. Обидва вони апелюють до чуттєвості досвіду реципієнта й симулякрності предмета зображення, що становить базу неомімесису.

Специфіка неомімесису в повісті М. Бриниха «Електронний пластилін» та оповіданні Я. Дукая «Хто написав Станіслава Лема?» виявляється в поєднанні віртуальної кібернетичної зумовленості часопростору комп'ютерної гри (у першому випадку) та альтернативної реальності недалекого майбутнього людства (у другому) з реїстичною логікою його художнього втілення. Сюрреалістично виписаний віртуальний простір художнього світу обох текстів доповнюється відтворенням психічних реалій нових форм (без)тілесного існування персонажів.

Увиразнення знакової природи літературного тексту відбувається як у неомімесисі, так і у виявах міжмистецької взаємодії як літературної техніки та предмета іронічного осмислення. У другому випадку особливого значення в тексті надається художнім знакам як носіям художньої інформації, властивим різним видам мистецтва. Тексти С. Поваляєвої «Ексгумація міста» та М. Туллі «Сни й камені» презентують відмінні концепції апелювання до знаків інших видів мистецтва. С. Поваляєва надає перевагу використанню технічних прийомів візуальних (кінематографічний прийом ока-камери, монтажний принцип стикового поєднання епізодів без умотивування) й образотворчих (фотографічна техніка колажу у створенні ризоматичних світів свідомості героїні) мистецтв, іронічному сюжетному обігруванню концепцій неоавангардистських течій поп-арт і ленд-арт, акцентуації візуальних і слухових ефектів зображення, спецтермінології для ритмізації тексту (стоп-кадр, титри тощо). М. Туллі натомість використовує технічні прийоми візуальних мистецтв як текстові метафори. Вона створює алегоричний образ дійсності, суттєвими елементами якого виступають графічні знаки, символіка ліній, прийоми оповіді, у яких відчутні перегуки з іншими видами мистецтва (кінематограф, фотографія).

Список використаних джерел

1. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / пер. з англ. І. Андрущенко. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. 109 с.
2. Бернік Ф. Культурна ідентичність в епоху глобалізації. Небезпека та перспективи. *Слово і Час*. 2005. № 12. С. 73–78.
3. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ: Основи, 2004. 230 с.
4. Бондар-Терещенко І. Неоліт: Літературно-критичні статті. Луцьк: Твердиня, 2008. 316 с.
5. Бриних М. Електронний пластилін: повість. Київ: Факт, 2007. 244 с.
6. Висоцька Н. Електронна текстуальність як виклик: від «Галактики Гутенберга» до «Галактики Інтернету». *Література на полі медій*. Київ, 2018. С. 95–107.
7. Вишневський Я. Л. С@мотність у Мережі: роман / пер. з пол. О.Кравець. Київ: Махаон-Україна, 2013. 512 с.
8. Вітковський М. Хтивня: роман / пер. з пол. Андрій Бондар. Київ: Нора-Друк, 2006. 288 с.
9. Гидденс Э. Глобализация социальной жизни. *Зарубежная социология XX века: Тексты*. Днепропетровск: Издательство ДНУ, 2001. С. 298–308.
10. Гнатюк О. Між літературою і політикою. Есеї та інтермедії. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 368 с.
11. Голубь Ю. Г. Симулятивная природа культуры эпохи постмодерна: философские и ценностные основания: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. Воронеж, 2009. 179 с.
12. Грабович Г. Тексти і маски. Київ: Критика, 2005. 312 с.
13. Гундорова Т. Три «Лаокоони»: теорія інтермедій від Лесінга до авангарду. *Література на полі медій*. Київ, 2018. С. 50–94.
14. Гретковська М. Метафізичне Кабаре / пер. з пол. А.С. Павлишин. Харків: Фоліо, 2005. 127 с.

15. Дам'янов С. Сербська фантастика від середньовіччя до постмодерну / пер. А. Татаренко. *Антологія сербської постмодерної фантастики*. Львів: Піраміда, 2004. С. 273–295.
16. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Едип: Капіталізм и шизофренія / пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.
17. Дзюба І. Україна перед сфінксом майбутнього. *Український історичний журнал*. 2002. № 3. С. 3–22. URL: <http://history.org.ua/JournALL/journal/2002/3/1.pdf> (дата звернення: 25.12.2018).
18. Дяченко М., Дяченко С., Оді Генрі Лайон, Валентинов А. Пентакль: збірка. Київ: Джерела М., 2004. 288 с.
19. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия. *Искусство кино. Архив*. 1998. №1 (январь). URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25> (дата звернення: 25.12.2018).
20. Забужко О. Оксана Забужко / упорядник Тарас Прохасько. *Інший формат*: серія. Вид. № 4. Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2003. 47 с.
21. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: роман. Київ: Спадщина, 2011. 208 с.
22. Ильин А.Н. Субъект в массовой культуре: на материале китч-культуры. URL: <http://www.dslib.net/religio-vedenie/subekt-v-massovoj-kulture-na-materiale-kitch-kultury.html> (дата звернення: 25.12.2018).
23. Издрик Ю. Флешка. Дефрагментація. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2009. 148 с.
24. Карпа І. Жовта книга: 50 хвилин трави. Фройд би плакав. Сні Ієрихона. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2010. 320 с.
25. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / пер. з пол. Зоряна Рибчинська. Львів: Літопис, 2009. 208 с.
26. Кропивко И.В. Специфика неомимесиса в повести М. Брыныха «Электронный пластилин» и рассказе Я. Дукая «Кто написал Станислава Лема?». *Весті БДПУ: шотквартальны наукова-метадычны часопіс*. СЕРЫЯ 1. Педагогіка. Псіхалогія.

- Філологія. Мінськ: БДПУ імя Максіма Танка, 2017. № 2 (92). С. 113–117.
27. Кропивко І. Вияви інтермедіальності у творах С. Поваляевої «Ексгумація міста» та М. Туллі «Сни й камені». *Таїни художнього тексту*. Дніпропетровськ: Ліра, 2015. Вип. 18. С. 123–131.
 28. Кропивко І. Вплив наслідків глобалізації на літературний процес в Україні та Польщі. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2015. № 5. С. 100–104.
 29. Кропивко І. Гіперреальність як прийом і предмет зображення в постмодерністських текстах (на матеріалі української й польської літератур). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. Одеса: Гельветика, 2014. Вип. 12. С. 122–125.
 30. Кропивко І. Література постмодерну: від сакральності літературної творчості до технологічності літератури споживання (на матеріалі української та польської літератур). *Література в контексті культури*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. Вип. 26. С. 188–194.
 31. Кропивко І. Неомімесис у постмодерністських художніх текстах: теоретичний аспект. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2016. Вип. 20. С. 19–27.
 32. Кропивко І. Постапокаліптичний часопростір у постмодерністських текстах (на матеріалі романів Я. Дукая «Старість аксолотля» та О. Шинкаренка «Кагарлик»). *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia przyszłości / studia pod redakcją Wandy Supy i Ewy Pańkowskiej*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2018. S. 189–201.
 33. Кропивко І. Проблема ідентичності в романах О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» та М. Вітковського «Хтивня». *Антропологические сдвиги переломных эпох и их отражение в литературе: сб. науч. ст.: в 2 ч.* Гродно: ГрГУ, 2014. Ч. 2. С. 48–56.

34. Кропивко І. Стилізація та її прийоми в постмодерній літературі (на матеріалі української й польської літератур). *Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog*. 2017. Т. VII. S. 79 – 86.
35. Кропивко І. Тілесність як спосіб вираження маргінальності в романах О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» та М. Вітковського «Хтивня». *Література в контексті культури*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 24 (1). С. 104–109.
36. Лем С. Апокрифи / пер. з пол. Андрій Поритко. Львів: Літопис, 2001. 456 с.
37. Лем С. Голем XIV / пер. з пол. Андрій Поритко. Львів: Літопис, 2001. 144 с.
38. Лімборський І. Weltliteratur за доби глобалізації: пошуки нової посткультурної ідентичності. *Слово і Час*. 2008. № 6. С. 3–10.
39. Лімборський І. Ситуація пост-просвітництва: глобалізація versus націоцентризм. URL: <http://limborsky-66.ucoz.ru/publ/1-1-0-5>. (дата звернення: 25.12.2018).
40. Лімборський І.В. Європейські літератури і глобалізація: національне і глобальне у просторі художньої свідомості. URL: <http://limborsky-66.ucoz.ru/publ/1-1-0-4> (дата звернення: 25.12.2018).
41. Література на полі медій. Київ: 2018. 633 с.
42. Ліхтенштейн Ж., Декюльто Е. Мімесис / пер. з фр. В. Артюх. *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. Том I. С. 399–418.
43. Матіяш Д. Роман про батьківщину. Київ: Факт, 2006. 172 с.
44. Михед О. Мороки: повість, оповідання. Київ: Люта справа, 2016. 120 с.
45. Михед О. Реаліті-роман у світлі інтермедіальних студій. *Література на полі медій*. Київ, 2018. С. 599–616.
46. Мітосек З. Кінець мімесису? *Теорія літератури в Польщі*. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. С. 223–250.

47. Нові книжки із серії «День Європи» презентували у галереї «Дзига». *Galinfo*. 2006. 15 вересня. URL: https://galinfo.com.ua/news/novi_knyzhky_iz_serii_den_yevropy_prezentuvaly_u_galerei_dzyga_11472.html (дата звернення: 25.12.2018).
48. Поваляєва С. Екзгумація міста: новели. Львів: Кальварія, 2006. 160 с.
49. Просалова В., Бердник О. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти: монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2010. 152 с.
50. Прохасько Т. FM «Галичина». *Ботакс*. Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2010. С. 7–64.
51. Прохасько Т. З цього можна зробити кілька оповідань. *Ботакс*. Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2010. С. 197–230.
52. Ревакович М. Гендер, географія, мова: у пошуках ідентичності в сучасній українській літературі. Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2012. 72 с.
53. Семків Р. Фрагменти: есеї. Київ: Смолоскип, 2001. 88 с.
54. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / пер. з англ. М. Климчук, Т. Цимбал. Київ: Ніка-Центр, 2006. 320 с.
55. Сторі Д. Теорія культури та масова культура. Вступний курс / пер. з англ. Сергій Савченко. Харків: Акта, 2005. 357 с.
56. Сушко С. Дихотомія «гуманізм – постгуманізм»: чи існує вона у сучасній англomовній літературі? *Сучасні літературознавчі студії*. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2013. Вип. 10: Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри. С. 378–395.
57. Таран Л. Жіноча роль: монографія. Київ: Основи, 2007. 128 с.
58. Тоффлер Э. Шок будущего / пер. с англ. Москва: АСТ, 2002. 557 с.
59. Туллі М. Сні й камені: повість / пер. з пол. Віктор Дмитрук. Львів: Кальварія, 2010. 112 с.
60. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу». *Слово і Час*. 2005. № 3. С. 65–71.
61. Ушкалов Л. Таке солодке слово «мімезис». Плінієві побрехеньки, по-нашому розказані. *Україна молода*. 2013. 12 березня.

- № 37. URL: <http://umoloda.kiev.ua/number/2237/164/79654/> (дата звернення: 25.12.2018).
62. Фезерстоун М., Леш С. Глобалізація, модерність і опросторовлення суспільної теорії: Вступ. *Глобальні модерності* / пер. з англ. Т. Цимбал. Київ: Ніка-Центр, 2008. С. 17–47.
63. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і Час*. 2014. № 11. С. 49–59.
64. Шимчишин М. Парадигми та виміри пост гуманізму. *Сучасні літературознавчі студії*. Вип. 10: Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2013. С. 484–493.
65. Шинкаренко О. Кагарлик: роман, оповідання. Київ: Видавництво Сергія Пантюка, 2014. 208 с.
66. Ювсечко Я. В. Сучасні глобалізаційні процеси як фактор поширення нових релігійних вчень. *Вісник Дніпропетровського університету*. Серія: Філософія. Соціологія. Політологія. Дніпропетровськ: Видавництво ДНУ, 2008. Вип. 17. С. 384–387.
67. Юхимик Ю. Міметична проблематика в естетичній думці грецької класики. *Гуманітарний часопис*. 2014. № 1. С. 123–132.
68. Юхимик Ю. В. Естетико-мистецтвознавчий аналіз міметичного способу художнього творення: історична динаміка класичного мистецтва: дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.08. Київ, 2011. 391 с.
69. Bakke M. Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015. 272 s.
70. Czubała H. Zmierzch literackiej sztuki przedstawiania. *Świat i Słowo*. 2013. № 2 (21). С. 35–51.
71. Dalasiński T. Jak jest autor? Gra w (nie)obecność. *Polisemia*. 2013. № 2 (11). URL: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2013-11/gra-w-nie-obecnosc> (дата звернення: 25.12.2018).
72. Drenda O. Golem v 2.0. Dlaczego mamy obsesję na punkcie wiernego odtwarzania rzeczywistości? *Gadzetomania*. URL: <http://>

- gadzetomania.pl/4074,golem-v-2-0-dlaczego-mamy-obsesje-na-punkcie-wiernego-odtwarzania-rzeczywistosci (data звернення: 25.12.2018).
73. Dukaj J. Kto napisał Stanisława Lema? Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2015. Wydanie I, elektroniczne [epub].
74. Dukaj J. Starość aksolotla. Allegro, 2015. Wydanie elektroniczne [epub3]
75. Dumouchel P. Homo Mimeticus as an economic agent. *The Ambivalence of Scarcity and Other Essays*. URL: https://www.academia.edu/11473823/Homo_Mimeticus_as_an_economic_agent (data звернення: 25.12.2018).
76. Gorliński-Kucik P. Podróż dwudziesta druga do kraju niewiernych. *Konteksty kultury*. 2013. Zeszyt № 1–2. Tom 10. С. 78–91.
77. Kałużny J. Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych. *Kultura współczesna*. 2007. № 3. S. 85–103.
78. Kamiński M. «Wielki atlas ciot polskich» nie jest prostym przełożeniem «Lubiewa» na język komiksu. *Książki.onet*. 2012. 21 września. URL: <http://ksiazki.onet.pl/recenzje/recenzja-wielki-atlas-ciot-polskich-michal-witkowski/964nx> (data звернення: 25.12.2018).
79. Kozioł P. Michał Witkowski. Życie i twórczość. *Culture*. URL: <http://culture.pl/pl/tworca/michal-witkowski> (data звернення: 25.12.2018).
80. Kropyvko I. Literary Work in the Era of Globalization: Going beyond the Text (on the Material of Ukrainian and Polish Literatures). *Fundamental and Applied Studies in EU and CIS Countries: Proceedings of the V International Academic Congress (United Kingdom, Cambridge, England, 14–16 October 2015)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Vol. II. P. 159–164.
81. Kubica L. Lubiewo: recenzja. *Granice*. URL: <http://www.granice.pl/recenzja,lubiewo,476> (data звернення: 25.12.2018).
82. Masłowska D. Paw królowej. Warszawa: Biblioteka Twoich Myśli, 2005. 156 s.

83. Michał Witkowski. *Instytutksiazki.pl*. URL: <http://www.instytutksiazki.pl/autorzy-detaj,literatura-polska,1487,witkowski-michal.html>] (data звернення: 25.12.2018).
84. Mikołajewska B. Na początku na to jedno przyszło pożądanie ... Hymny Rigwedy o stworzeniu świata. *Biblioteka Internetowa*. The Lintons' Video Press. URL: <http://tlvp.net/~b.mikolajewska/booknook/Rigweda.htm> (data звернення: 25.12.2018).
85. Mitosek Z. Ta dziwna mimesis. *Teksty Drugie*. 2003. № 5. S. 82–87.
86. Nowakowska M. «Sny i kamienie» Magdaleny Tulli. URL: <http://magdalenamisztela.blogspot.com/2013/02/sny-i-kamienie-magdaleny-tulli.html> (data звернення: 25.12.2018).
87. Rampley M. Mimesis i alegoria. O Abym Warburgu i Walterze Benjaminie. *Przegląd kulturoznawczy*. 2010. № 2 (8). S. 54–74.
88. Schwarz D. R. Humanistyczna etyka lektury. *Wielogłos*. 2009. № 1–2 (5–6). S. 123–136.
89. Szestowski J. Zwrot (nie)polityczny, albo: Polityczna śmierć Michała Witkowskiego? *Polisemia*. URL: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-3-2010-3/zwrot-nie-polityczny-albo-polityczna-smierc-michala-witkowskiego> (data звернення: 25.12.2018).
90. Ślachciak K. Mimesis. *Fototekstura*. URL: (data звернення: 25.12.2018).
91. Wiśniewski J. L., Domagalik M. Między wierszami. Warszawa: W.A.B., 2008. 304 s.
92. Wywił K. Michał Witkowski w Passa Porcie. *Neurokultura*. URL: <http://www.neurokultura.pl/relacje/1087-wywił-katarzyna-michał-witkowski-w-passa-porcje.html> (data звернення: 30.03.2014).
93. Zawadzki A. Symploke jako figura Platońskiej mimesis. *Wielogłos*. 2007. Vol. 1. № 1. S. 54–68.

Розділ 4

ФРАГМЕНТАРНІСТЬ ПОСТМОДЕРНОЇ ПРОЗИ

Фрагмент як концепт постмодерної літератури характеризується ознаками фронтирності й трансгресивності¹¹². Не маючи початку й завершення – неважливих для постмодерністської поетики частин, якими повинно володіти цілісне явище, – фрагмент втілює ідею фронтирності – буття поміж, причому самі межі залишаються без увиразнення. Водночас постмодерністський фрагмент завжди є частиною Тексту, перебуває між іншими фрагментами, від сполучення з якими набуває смислу. Трансгресивність постмодерністського фрагменту, отже, закладена в русі між контекстними значеннями, на їхньому комбінуванні в смислових вузлах тексту. Фрагментарність увиразнює такі риси постмодерністської карнавальної поетики: а) нонселективність як урівноваження в правах різних компонентів (рівноправність усіх учасників карнавалу), б) об'єднання їх у межах літературної гри (літературне поле як карнавальний майдан) та в) створення ситуації карнавального надлишку як елемента святковості (помноження значень, амбівалентність смислу).

Виявом карнавального підходу до фрагменту як концепту стало постструктуралістське розуміння світу як такого, що складається не з фактів і явищ, придатних для причинно-наслідкового осмислення, а зі знаків-фрагментів, що відсилають до інших знаків¹¹³.

¹¹² Питання, розглянуті в цьому розділі, апробовані в статтях [69–74].

¹¹³ Зокрема Жан Бодріяр зазначає, що наш світ (інформаційний, цифровий, віртуальний) утілює фізику елементарного; він існує як сукупність частин,

Текст позиціонується як семіотичне середовище, де мовний акт використовується замість реальності-референта. Літературний текст є карнавальним майданом, де у святі-грі він як готовий продукт (структура) заміщається процесом письма, процесом творення смислів, що сполучається із процесом читання як продукування значення, а автор і читач об'єднані карнавальною грою на полі тексту. Карнавальний надмір продукується нонселективним змішуванням як окремих значень, так і літературних образів і прийомів, джерелом яких виступають і висока, і популярна література¹¹⁴.

сегментів, як реальність розчленованого, у межах якої суб'єкт уже не може виконувати функцію репрезентативного комплексу; ми живемо в універсумі, що уникає репрезентації [14, с. 74].

¹¹⁴ В. Костюк порівнює постмодернізм із мішком для сміття, бо він включає в себе все [68, с. 64]. На думку науковця, у понятті надміру виражається «постмодерністичність» постмодернізму, бо до нього належить весь доробок літератури, уся світова «бібліотека» [68, с. 69]. Висока література «грається» з формулами масової, поп-культура дає друге життя «старим героям у звольгаризованій формі» [68, с. 72–73].

Антоній Хойнацький аналізує поетику смітника в сучасній постмодерній літературі, виводячи її від медійної культури та визначаючи як принцип його рецепції тезу: «Не існує правил пізнання того, що не має правил існування». Основні тези поетики смітника, за А. Хойнацьким, такі: смітник складається з елементів, які нікому не потрібні, їх ніяк використати; це збір випадкових компонентів; між ними немає ніякої детермінації, ніякої інтеракції, співпраці, жодного центру, ієрархії чи домінації; структурною рисою смітника є хаос; виявляє його поетика колажу; смітник – нескінченна гра відмінностей в окреслених межах; смітник синкретичний, бо змішує все з усім, нівелює поділи між каноном і маргінесом, центром і периферією; він гетерогенічний, хоч і не розрізняє якості, багатостильовий і еkleктичний; смітником порядкує ентропія; смітник можна перенести до іншого смітника, але не можна їх порівняти; кожен смітник інший; у нього немає історії, він понадчасовий; змінюються його елементи, змінюється лексика, але не змінюється його основа – ентропія; смітник не покликається на традицію, бо ніякої традиції не має; не визнає поняття оригіналу, зразку чи імітації; не можна його читати від початку, а також з кінця чи зсередини; можна розділити сторінки книги й читати, як складуться, основна інформація не зміниться; афабулярні тексти – гомологи смітника, але не смітник, бо мають системний характер, але ми не знаємо їхнього коду [127].

Концептуальність фрагмента для постмодернізму не обмежується власне текстом. Фрагментарність означає і навкололітературні явища, у тому числі теорію літератури. Постмодерністські теорії разом із появою розмаїтих критеріїв оцінки тексту позбуваються ієрархізму, межа між ними (теоріями) стає рухомою (К. Уніловський) [164, с. 29]. Літературна критика втрачає авторитет для читача й отримує свободу в питанні поєднання методологічних підходів, у її розпорядженні – численні методи або деконструктивістська відсутність методу, її завдання – не виявити приховані смисли, а показати можливі інтерпретації та знаки, що потенційно можуть слугувати маркерами інших смислів.

Отже, перетворення в постмодернізмі літературного твору на текст, сконструйований із залишків попередніх текстів, спричиняє розуміння Тексту як тканини, що складається з окремих фрагментів, які використовуються як джерело для інших текстів, що, у свою чергу, безкінечно помножуються і створюють карнавальний надмір. Спробуємо простежити вияви фрагментування постмодерністського тексту на концептуальному, смисловому та конструктивному рівнях.

4.1. Постмодерна інструменталістика фрагментації тексту й свідомості персонажа

4.1.1. Постмодерна фрагментація письма: засади і прийоми

Фрагментарність постмодерністського художнього тексту – одна з ключових його ознак, оскільки співвідноситься з такими його рисами, як нонселективність, нонфінальність, інтертекстуальність, несамостійність, незавершеність, сконструйованість. Концептуальність фрагмента для постмодернізму пов'язана з розумінням постмодерну як епохи вичерпаності, коли все вже було сказано й письменникам залишається виключно повторювати й цитувати. Таке потрактування постісторичного, посткатастрофічного

стану культури¹¹⁵ й літератури, у якому неможливо творити нове, а лише конструювати інакше з уламків (образів, персонажів, сюжетів, прийомів, формул) попередніх літературних епох у формах цитації, стилізації, пастишу, інших видів інтертекстуальних зв'язків, породжує розуміння надлишковості літератури, орієнтованої на повсякчасне повторення вже сказаного / написаного. Письменники, отже, опинилися в таких умовах, коли свідомо змушені створювати текстовий хаос, що реалізується не лише на рівні формальної інтертекстуальності як способу смислопородження, але й на рівні конструювання художнього світу твору¹¹⁶ як ризоматичного. Фрагментарність ризоматичного тексту показова для постмодернізму, бо ризомне «смысловое плато» не передбачає наявності в нього початку чи продовження. Як наслідок, маємо поєднання двох тенденцій – до фрагментування (фракталізації, за Ж. Бодріаром¹¹⁷) та надлишковості, що виявляються взаємозумовленими.

Чинники постмодерністської фрагментарності в літературі вбачаємо у фрагментованій і фантазматичній природі постсучасного культурного світу, у відмінності концепцій часу і простору в модерні й постмодерні. У модерні домінує об'єктивний лінійний час, що фіксує зміни в просторі. Постмодерний час – постапокаліптичний, зупинений (кінець історії за Ф. Фукуямою), існує як момент, ситуація тут-і-тепер. Людина зміщена зі своєї упривілейованої позиції, перебуває в просторі без здатності піднятися над

¹¹⁵ Зокрема Д. Утрацька визначає «культурну роль» фрагмента як запису світу після цивілізаційної катастрофи [165, с. 49].

¹¹⁶ В. Костюк називає постмодерністську літературу сконтамінованою як таку, що цитує сама себе стилістично й морфологічно [68, с. 72].

¹¹⁷ «Якщо щось падає з висоти на землю, що знаходять на місці падіння? Скоріш за все, залишки [débris], але ніяк не фрагменти. Це саме наш випадок: ми живемо в універсумі численних залишків, величезної кількості відходів. Ми, дійсно, звернені, з одного боку, до фрагмента, а з іншого – до фракталу!» [14, с. 75], «Тут усе перебуває в режимі *on line*» [14, с. 75], «Сьогодні ставити на передбачення кінця украй складно, бо кінець уже настав, розв'язка перестала бути нашим майбутнім. Фінал тут, ми живемо в епоху, коли він відбувся» [14, с. 83].

ним за допомогою часового дистанціювання. Простір осягається одночасно й суб'єктивно та розбитий на уламки-фрагменти, кожен з яких перебуває в межах погляду особи, що позиціонується як смислонадавчий центр виключно відносно себе. У постапокаліптичному постгуманістичному світі людина перестала бути смисловим центром Усесвіту, є одним із багатьох центрів, рівноправним з іншими. Як зауважує Г. Гроховський, на зміну слогану «раса, стать, клас» приходять постгуманістичний слоган «речі, звірі, машини», який вказує на відкритість шляху до культурної діяльності суспільним маргінальним групам і навіть «позалюдським» діячам – звірям, артефактам, предметним залишкам, матеріальним відбиткам; водночас проблематизується сама можливість вирізнення існування людини серед інших явищ [140].

Нонселективність постмодерного світу, крім нового, постгуманістичного антропологізму, виявляється і в мультикультуралізмі. Відсутність вимоги уніфікації істини спричинила увагу до «багатьох правд». Стало можливим творення альтернативних дискурсів колишніми суспільними маргіналами. Права голосу набули жінки, діти, представники національних і гомосексуальних меншин, хворі, ув'язнені, наркомани, безхатченки, фізично й психічно неповноправні. Світ позбувся удаваної цілісності, розпався на безліч культурних фрагментів, жоден із яких не має права претендувати на домінуючу позицію.

Слід додати також про принципову особливість постмодерної культури. Фрагментарність і епізодичність існування людини в постмодерні, на переконання А. Шахая, пов'язані з такими культурними процесами, як: а) відхід від парадигмату продукції до парадигмату споживання, від обов'язків і раціональності – до задоволення; б) установа плуралізму переконань і поглядів, їхня суб'єктивізація (нова духовність існує поза інституціями як особистий вибір, пошук свого Бога) [161, с. 43]. Продукція орієнтована на унікальність, створення нового, значимого для всіх. Споживання визнає виключно тиражування, компонування з готових зразків, індивідуальне використання. Отже, цілісність, уніфікація,

користь втрачають значення суспільного пріоритету, наперед входять суб'єктивність, фрагментарність, задоволення.

Фрагментарність – загальна ознака культур і літератур модернізму й постмодернізму¹¹⁸. Марія Делапер'є визнає фрагмент літературною стратегією обох напрямів, тільки в одному випадку фрагмент постає формою субверсії, спротивом проти цілісності, хай би якою назвою вона не прикривалася – єдності, трансценденції, тоталітаризму чи системи, – й виражає маніфестацію свободи або поразки, ностальгії і творчого безсилля; у другій фазі фрагмент стає метонімією розчленованого суспільного світу. У першому випадку фрагмент – деструкція конструктивна, бунт проти класичного порядку в ім'я нового ладу, породжує естетику фрагментації як спротив будь-яким системам, уведення багатозначності піддає сумніву усталені смисли; у другому – є набутком постмодернізму, естетикою «розкладання», що походить від меланхолійного переконання, що все вже сказане [132, с. 21–22].

Отже, у модернізмі й постмодернізмі різняться підходи до фрагмента як концепту. Фрагмент у модернізмі був засобом пізнавальної діяльності й формою її адекватної репрезентації, сприймався як частина редукованого цілого, що своїм існуванням

¹¹⁸ Універсальними філософсько-культурологічними метафорами постмодернізму, до яких включено сему фрагментарності означуваного явища, дослідники називають текст, книгу, словник, енциклопедію, бібліотеку, лабіринт (О. Бровко) [20, с. 283]. Однак іноді маємо нерозрізнення специфіки фрагментарності в модернізмі й постмодернізмі. Зокрема О. Бондарева зазначає: «Звернімо увагу, наскільки постмодерністські концепти “бібліотеки”, “каталогу”, “словника”, “списку”, “антології”, “центона” є безкінечним тиражуванням модерністських концепцій “творчості”, “сувою”, “книги”, “пережитої цитати”» [15, с. 21]. Цитата засвідчує, що дослідниця простежила «вторинність» постмодернізму відносно модернізму, але поза її увагою залишився факт зміни словника. Модерністи обирали метафоричні терміни, що містять ознаки сакрального діяння, завершеності, тоді як у постмодерністських термінах основними постають семи фрагментарності й нефінальності (бібліотека, каталог, словник, список принципів відкриті для доповнення наявного переліку) або суб'єктивності, що обумовлює певну випадковість (індивідуальна позиція) добору складників (антологія, центон) для комбінування.

наголошує певну семантичну порожнечу й активізує співтворчу потенцію читача, спонукаючи його до заповнення інформаційних «шпарин», відновлення втраченої цілісності. Фрагментація в модернізмі – композиційний принцип (Т. Бовсунівська) [13, с. 7], прийом структурування художньої цілісності як концептуальної незавершеності фабули, сюжету, композиції, вияв різнорідності, що повинна сприяти розкриттю об'єктивної істини, носієм якої є автор. На допомогу читачу часто приходять знання контексту появи твору. Фрагментація художнього тексту використовується письменниками для наголошення штучності літературного твору, зокрема для розшарування його цілісності (наратив і нарація), увиразнення її (цілісності) комбінаторності, створеності за допомогою прийомів (метатекстуальний роман, прийом оголення прийому тощо).

Фрагмент у постмодернізмі як залишок текстової постапокаліптичної цілісності, що не надається до відновлення, орієнтований на витворення іншого смислу (інших смислів) на основі випадкового зіставлення з іншим фрагментом іншої колишньої цілісності¹¹⁹. Як зауважує Р. Нич, фабула й наратор виявилися викинутими з числа «великих семантичних фігур», що надають смислової єдності твору, унаслідок чого утворився особливий семантичний «порожній простір», призначений для гри значень і виповнення смислом [154, с. 22–23]. Текст тепер репрезентує себе, а не смисл поза собою. У такий спосіб акцентується принцип адитивності, доповнюваності уже існуючої сукупності неоднорідностей новими компонентами без вимоги їх систематизації чи структуризації. Це ігрове жонглювання компонентами для наголошення випадковості смислу, що утворюється від дотику значень, і в ньому простежуємо базову відмінність постмодерністського фрагмента від модерністського.

Модерністський фрагмент – наслідок деструкції попередньої художньої традиції, постмодерністський – компонент

¹¹⁹ Б. Баран визначає текст як місце гри різних кодів під час читання [123, с. 125].

деконструктивної гри автора-скриптора¹²⁰. У модернізмі метою процедури фрагментування тексту є дефрагментація смислу, у постмодернізмі – створення варіацій. У постмодернізмі змінюється і роль контексту. Тепер контекст – це фонові знання читача, реанімовані завдяки актуалізації в рецептивному процесі під час спроби надати пояснення смисловим вузлам і пов'язати їх з іншими смисловими вузлами твору. Отже, фрагмент у модернізмі надається до аналізу його функціонування на засадах структуралістської методології, а в постмодернізмі – на засадах постструктуралізму й деконструкції¹²¹.

Постмодерністський підхід до фрагментації художнього тексту базується на розумінні тексту як децентрованого, аієрархічного утворення. Модерністський автор як фактор телеологічності твору дистанційований від нього, користується фрагментом як інструментом для втілення власного задуму. Натомість постмодерністський автор, зважаючи на трансгресивність літературного твору (у світі як тексті все є знаком і нівелюються межі між світами реальності й віртуальності художньої фікції), стає гравцем на полі літературного тексту разом із наратором, персонажем (персонажами), читачем. Світ художнього твору, отже, не може досягатися автором/наратором/читачем цілісно, а лише фрагментарно, що зумовлено їхнім поглядом на текст усередині цього тексту. Тому ніхто із суб'єктів літературного поля не має влади над текстом, бо кожному суб'єкту відкривається лише частина, фрагмент, за яким з'являється інший фрагмент. Текст створюється в процесі

¹²⁰ Автор як скриптор перестає бути активним началом, яке надає тексту завершеності, тому він перетинає межі тексту, стаючи персонажем і повертаючи собі активність позиції. Водночас твір втрачає можливість сюжетної/композиційної завершеності, стає конструктивним і фрагментарним.

¹²¹ Р. Барт у праці «S/Z» зазначає, що сутність деконструкції як аналітичного методу – у виявленні множинності тексту, не передбачає звернення до його конструкції та цілісного погляду на нього, бо все в тексті перебуває в процесі щосекундного й багаторазового означення, але не пов'язане із завершеним цілим, із структурою [8, с. 38]. Деконструкція полягає в декомпозиції самої процедури читання з метою розсіпати текст, а не зібрати його до купи [8, с. 39].

його написання автором і водночас із процесом його сприйняття читачем, який, за твердженням Р. Барта, – єдиний, хто говорить у тексті [8, с. 146]. Водночас читач, як і автор, не може наділити текст смисловою цілісністю, його сприйняття – лише спроба здійснити це. Смысл твору складається в діаграматичному прочитанні тексту різними реципієнтами [8, с. 122], а кожне з них окремо – це *misreading*, варіант, помилкове прочитання [8, с. 44]. У відмові читача від спроб вибудувати у своїй уяві зв'язну інтерпретацію тексту М. Коваль вбачає прояв постмодерністського принципу нонселекції [63, с. 37].

Фрагменти в постмодерністському тексті пов'язані між собою логікою випадковості, каузальності. Причинно-наслідкові зв'язки неможливі в децентрованому тексті, бо відсутній центр – позиція, яка б надавала твору смислової і структурної цілісності. Постмодерністський текст поліцентричний, точніше – має змінний центр нарації, яким можуть бути різні наратори, персонажі як наративні фокуси або варіанти авторської маски. У такий спосіб структура літературного твору є разовою, складається в момент його написання й непридатна для іншого тексту. Також можливе акцентування відсутності наративного фокусу, коли структурна й логічна цілісність тексту позиціонується як словникова, за принципом абетки, виносок тощо. Основними чинниками постмодерністського тексту замість інтенційності й цілісності виявляються інформативність і сконструйованість.

Читач не постає перед необхідністю сприймати зміст і форму як нерозривні компоненти цілісної структури твору, бо ваги як носія художньої інформації набувають усі компоненти твору. Увага читача виявляється розосередженою між ними, концентрується на виявленні смислових вузлів, конвенційних ліній і дешифруванні культурних кодів. Рецепція інтелектуально ускладнюється через помноження конвенційних ліній. Якщо раніше конвенційна природа літературного твору передбачала позатекстовий зв'язок автора й реципієнта, посередником у якому виступав твір, або конвенцію між текстом і читачем, коли твір після його написання сприймався

як цілком автономна конструкція, незалежна від автора, то тепер зв'язків стає значно більше, бо збільшилася й кількість учасників літературної комунікації. У такий спосіб проблематизується сама можливість цілісного погляду на літературний текст, бо як така передбачає спробу узагальнення фрагментарних і відмінних (іноді протилежних) позицій кожного з них.

Замість принципу цілісності літературного твору на рівні його форми постає питання сконструйованості тексту, замість композиційного прагнення до гармонії й співмірності структурних частин увага переміщується на «технологічність» тексту. Олена Бровко зауважує технологічну складність постмодерністського тексту у зв'язку з його інформативно-рецептивною гетерогенністю: «Багаторівнева організація художнього матеріалу, розрахована на елітарного й масового читача, поєднання розважального начала з інтелектуальними пошуками, принцип ризоми як особливості постмодерністської парадигми зумовлюють фрагментарність, колаж, монтаж, використання готового тексту, послаблення, а подекуди й відсутність центрального вузлового зв'язку» [20, с. 275–276].

Сконструйованість наративної структури прозового тексту зумовлюється наративною стратегією в позиціонуванні системи нараторів і ризоматичних наративів. Уведення більше, ніж одного наратора, сприяє проведенню з читачем гри в наративні фокуси – на кого / що спрямовані, як визначають ціннісну позицію щодо оповіданого, як ці наративні площини між собою співвідносяться (Ю. Издрик «Острів Крк» [59]). Протилежний прийом, що має схожий результат у потрактуванні художнього наративу, полягає в тому, щоб не акцентувати позицію наратора, а увиразнити наративні дискурси персонажів / груп персонажів (Д. Масловська «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» [153] / В. Трубай «Натюрморт з котами» [110]).

Щодо ризоматичності наративів, то можна говорити про два основні варіанти їхнього конструювання. В одному випадку ключовим аспектом виступатиме відсутність збігу між фабулою й сюжетом, коли фабула виявляється умовним фактором, що забезпечує

удавану композиційно-сміслову єдність твору, а сюжет організований за принципом ризоми, перескакує від однієї лінії до іншої. Послідовність подій сприймається читачем як лінійна й логічна, однак основне інформативне навантаження зосереджується не на фабулі, а на сюжетних відгалуженнях від неї, що укладаються у своєрідну мозаїку, витворюють певний ритм і стиль оповіді. Відбувається швидке нарощення додаткових персонажів, подій, смислових вузлів, що розгортаються або потенційно можуть бути розгорнуті в окремі наративи¹²². Таким є роман Ігнація Карповича «Риб'ячі кістки» [144], що демонструє відносну статичність фабули в зіставленні з флуктуаційним сюжетом.

У другому випадку наратив не пропонує хоча б ілюзії якоїсь цілісності, розгортаючись перед читачем, ніби численні входи на нові території свідомості одного або різних персонажів. Епізоди такого твору не мають логічного зв'язку між собою, їх об'єднують: а) семантичні маркери, що дозволяють потрактувати події твору як ризоматичні плато шизофренічної свідомості персонажа (С. Поваляєва «Екзгумація міста» [93]), б) певні деталі однієї історії, що дають ключ до потрактування іншої (С. Жадан «Месопотамія» [54]).

До другої групи, підгрупи б, можемо віднести таке явище, як серійність постмодерністських текстів. Зокрема у межах однієї книги може бути подано декілька текстів, пов'язаних одним персонажем, при чому цей зв'язок має бути відчитаний читачем. Наприклад, у книзі Я. Рудницького «Тричі так!» [158] зібрано тексти, різні за подієвим наповненням (не виступають логічним продовженням один одного, є різнорідними епізодами життя персонажа, що позиціонується як титульний автор, частина з них подана з увиразненням їхньої віртуальної природи або як додатки до основного тексту), проте з одним персонажем-натором; однак у

¹²² Показовим є текст Т. Прохаська «З цього можна зробити кілька оповідань» [94], що самою назвою підтверджує висловлену тезу. Крім того, на переконання письменника, фабула є лише стрижнем, а важлива обмотка; від взаємодії стрижня й обмотки виникає поле; стрижень потрібен заради обмотки [100].

першому тексті ідентичність автора-наратора лише уможливленоється (я-нарація і спільна деталь – окуляри, бо наратор за сюжетом втратив пам'ять), у другому зауважується мимохідь наприкінці, і лише в наступних уже з самого початку читач не має сумнівів, про кого йдеться. У книзі Т. Малярчук «Згори вниз» [81] поєднано різножанрові тексти з різними персонажами, спільне – у мотивних перегуках. Її ж книга «Звірослов» [80] про наших сучасників містить тексти, об'єднані однотипними «словниковими»¹²³ назвами («*Gallus domestikus* (курка)», «*Rattus norvegicus* (щур)»), апеляцією до стереотипів масової свідомості, способами їхнього художнього використання та відносно невеликим обсягом.

Крім того, ризоматичність наративу виникає тоді, коли художній текст пропонує не ризоматичний світ текстів, дібраних за принципом серійності, чи світ свідомості персонажа / наратора, а не менш ризоматичний світ дискурсивності (М. Закусило «Норицанка і птах» [56]), колективного несвідомого (В. Кожелянко «Діти застою» [64]), постгуманістично-знакової реальності (М. Туллі «Сни й камені» [111]) або ризоматичність зображеного постапокаліптичного та / або віртуального художнього світу, що виступає як сюжетний прийом (Я. Дукай «Старість аксолотля» [134]) тощо.

Ризоматичність також може бути виявлена й принципом фабуляризації «додаткового» тексту. Маємо на увазі випадки написання текстів як коментарів до інших, неіснуючих текстів (С. Лем «Абсолютний вакуум» [76]) або у формі виноска до відсутнього тексту (М. Гретковська «Метафізичне кабаре» [139]). Сюди віднесемо випадки «переописування» власної історії персонажем. Зокрема наратор роману А. Дністрового «Дрозофіла над томом Канта» [48] повсякчас переописує власну історію з позиції практикуючого філософа як історію стосунків із коханою на основі спогадів про радісні й не дуже фрагменти своїх зустрічей із нею та свого професійного життя. Наратії про себе становлять спосіб

¹²³ О. Бровко називає цю збірку Т. Малярчук сучасним аналогом середньовічної енциклопедії, що містить десять «словникових статей», названих, за академічною традицією, латинською мовою з українськими відповідниками [20, с. 258].

його існування та «легітимізують» його екзистенцію, дозволяють поглянути на себе з позиції іншого.

Фрагментарність постмодерністського тексту ризоматична, бо передбачає також накладання різних, раніше неposedнуваних світів як його фрагментів – художнього і позахудожнього, які до того не могли існувати одночасно у площині одного твору.

Написання і сприйняття тексту розводилися в часі так само, як у самому художньому тексті – подія та її відтворення (нарратив і нарація). Тепер у світі із зупиненою історією (Ф. Фукуяма) ситуація писання тексту моделюється в самому тексті, засвідчуючи світ поза текстом; реальність буття, у тому числі художнього, легітимізується його проговоренням: «Підписую угоду на «Польку». Продаю книжку й дитину, ще не готових, ненароджених. Що вона колись подумає, читаючи мої перинатальні мемуари? Торкуюся за відсотки» (М. Гретковська) [40, с. 182].

Отже, ризома як вияв текстового надміру і водночас принцип фрагментарної організації художнього нарративу спричиняє ефект помноження смислів та інтерпретацій віртуально існуючих світів (С. Лем «Абсолютний вакуум» [76], М. Бриних «Електронний пластилін» [19]), інших світів, поданих у їхній дискурсивній розмаїтості (ризоматична конвенційність учасників літературного поля в романах Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» [3], М. Гретковської «Полька» [40] або дискурсів, що набувають значення персонажів у романах М. Закусила «Норичанка і Птах» [56], Д. Масловської «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» [153]), ризоматично-шизофренічних (С. Поваляєва «Екзугумація міста» [93]), ризоматично-нарративних («Фрутхен» Т. Гаврилів [28]), ризоматично-композиційних (надмір композиційних частин у романі С. Жадана «Депеш мод» [53]), «запаралелення» нарративних фокусів (В. Трубай «Натюрморт з котами» [110]), несистемне додавання світів романних персонажів (І. Карпович «Риб'ячі кістки» [144]) тощо.

Іноді численні перепони на шляху інтерпретативної діяльності читача, результатом яких постає неможливість дібрати хоч якусь

подобу логічного зв'язку між фрагментами тексту, призводить до ефекту неконвенційності, втрати можливості порозуміння. Ефект неконвенційності виникає тоді, коли автор відходить від «оцінного» принципу оповіді (тобто рецептивна стратегія не передбачає допомогу читачу у виборі позиції, з якої слід осмислювати твір), а текст відображає принципово непізнаване, наприклад, досвід частково (або повністю не-) усвідомлюваних станів. Такою є нарація в «Ексгумації міста» [93] С. Поваляєвої, що репрезентує три «Я» героїні в різних станах і ситуаціях (алкогольні чи наркотичні марення, уявлення, сни, галюцинації тощо). Задоволення від прочитання такого тексту отримає лише читач уважний, скрупульозний, який фахово зуміє відчитати в тексті смислові вузли і пов'язати їх не з сюжетними ходами, а з культурними реаліями та дискусіями, побачить в епізодах гру з контекстом сьогодення, зокрема явищами маскультури і мистецькими тенденціями. Цей твір – приклад значення фонового контексту як системи культурних кодів та досвіду читача в дешифруванні художньої інформації. Також ефект неконвенційності в «оцінній» оповіді може виступати прийомом іронізування з персонажа (наприклад: «– Гм, – подумав Колян і пішов з хати» (А. Шийчук) [120, с. 71]).

Структурна фрагментарність постмодерністського тексту виявляється на рівні його моделювання в жанровому і стильовому аспектах як комбінаторна гра фрагментами. Комбінаторність твору, його стильова сконструйованість яскраво представлена такими поняттями, як стилізація, пастиш, бриколаж, авангардистськими технологіями печворк¹²⁴, cut-up¹²⁵. У польській літературі в 1990-х роках набув популярності жанр сільви – наративного «гороху з капустою» (П. Чаплинський). Сильва належить до традиції писання без зобов'язань; твір не передбачає жодної цілісності – тематичної,

¹²⁴ О. Білецька називає текст, написаний за цією технологією, гібридним, бо назва «печворк» походить від англійського patchwork – 1) зшитий із клаптиків (строкатий) виріб, 2) мішанина, гарמידер [12, с. 13].

¹²⁵ Літературна техніка, що полягає в розрізанні тексту на випадкові фрагменти й компонування з них нового тексту.

жанрової чи естетичної; нарація розвивається від випадку до випадку, скерована асоціаціями, спогадами, і насамперед можливістю постати як антологія шансів, закладених у наративі й реалізованих під час написання; твір, наблизений за жанром до роману, може містити портрет, анекдот, шкіц, есе, оповідання, мікрограму, коментар, замальовку або запис ідеї майбутнього твору [131]. П. Чаплинський зразки цього жанру знаходить у творчості Т. Конвіцького, М. Гретковської, А. Стасюка, О. Токарчук, П. Гіллі й наголошує на «разовості» моделі сільви для кожного випадку її використання. Сильвічну прозу вчений зараховує до однієї з трьох наративних стратегій у польській прозі 1990-х років поряд із написаною на засадах пастишу й нефабулярною поетичною прозою.

Одним із популярних варіантів комбінаторної гри фрагментами у художньому тексті є численні вставки інших, часто нелітературних жанрів. Наприклад, нерідко письменники звертаються до журналістського жанру інтерв'ю. Зокрема Мануела Гретковська в романі «Полька» на тринадцяти сторінках подає інтерв'ю відомого редактора польських жіночих глянцеви́х журналів Беати Дзенгелевської з подружжям Мануели Гретковської та Петра Петюхи, у якому іронізує з цього жанру. З одного боку, нараторка, alter-ego титульного автора, зауважує, що часопис «Дзеркало», на який працювала журналістка, має клас і друкує непогані тексти – менше гламуру, більше смислу. З іншого, репрезентація читачам подружньої пари, що передує самому інтерв'ю, уже містить кліше жанру глянцеви́х видань: «Вони разом. Так визначило Провидіння. Вона походить з Лодзі й від Меркурію, Він – із Варшави й від Тибету. Зараз мешкають у селі під Стокгольмом. Артистичні. Не відокремлюють духу від матерії. Обоє пишуть, обоє малюють, обоє мають схильність до явищ незвичайних, до порушення конвенцій і норм. Бачать однакові сни» [40, с. 13–14]. У наведеній цитаті спостерігаємо, як позиціонування високого інтелектуального рівня часопису і його читачок (використання термінології – дух, матерія, порушення конвенцій і норм) іронічно поєднано з шаблонним мисленням та текстовими кліше (Він і Вона, езотеричні

культурні місця (Тибет), апеляція до «вищих сфер», що впливають на долю жінки, якими є походження (центр або провінція) й гороскоп).

Перетворення в постмодерністському тексті жанру на прийом спровокувало інакше ставлення до моделі художнього тексту. Зазвичай прозовий жанр передбачає певну фінальність твору, тобто висуває вимоги до структури тексту: оповідання й новела – одна завершена подія, але по-різному репрезентована; повість – одна завершена сюжетна лінія, декілька намічених; роман – відкритий жанр, бо включає декілька сюжетних ліній, що принципово можуть бути доповнені новими сюжетними лініями в подальшому.

Коли жанр став прийомом, то «фрагментувалася» модель твору: текст не зобов'язаний мати чітко визначені початок і фінал, так само як і подієвість перестала бути обов'язковою рисою для прозового твору. Замість аналізу згадаємо деякі критичні висловлювання. Наприклад, Я. Голобородько про прозу Дзвінки Матіяш зазначає, що це безкінечний, вільний від догмату канонів текст, у який можна заходити й виходити з нього в довільному порядку, який містить риси сканворду, кросворду; це не потік свідомості, а потік відчуттів [33, с. 84–85]. Щодо текстів С. Поваляєвої науковець зауважує, що в них нічого не відбувається, вони містять лише імітацію подієвості, а квантова природа поваляєвського тексту викликає демонстративний каскад слайдів; цілісний образ тексту для письменниці – практична неможливість і недосяжність, її тексти – присутня неприсутність, у якій персонаж анігілюється в персонажну оболонку [34]. У романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» увагу критика привертає інформаційний надмір, оприявнений у різний спосіб: а) за художньою фактурою роман становить доволі габаритний бриколаж інформації з таблоїдів, б) «Музей...» скомпонований із низки базових ситуацій-фрагментів, в) є романом у вигляді наративного марафону, своєрідним інформаційним вестерном, г) образ Дарини – центрального персонажа й одного з нараторів – побудований на парціальності її зорової оптики і так само виразно фрагментований: «Оця невимушено

органічна парціальність вражень / чуттів <...> становить чи не найцікавішу властивість природи й свідомості розповідачки Дарини» [32, с. 116]. Фрагментація оповіді, зображеного світу може бути доведена до максимуму, завдяки чому читачу, навіть фаховому, складно втримати розвиток думки. Зокрема В. Даниленко зазначає про тексти Є. Пашковського, що в них відсутнє відчуття міри, пам'ять постає як звалище, тексти містять тисячі деталей, як кучугури слів, з яких можна зробити сотні романів [43, с. 274].

Зауважимо також інакше, ніж у модернізмі, концептуалізацію художнього тексту в постмодерністському дискурсі. Текст не сприймається як самодостатнє явище. З одного боку, постмодерністський художній текст позиціонується як фрагмент загального Тексту. З іншого боку, різними способами акцентується процесуальність тексту, його динамічний характер, зокрема завдяки позиціонуванню друкованого слова не як домінуючого носія смислу, а як одного з можливих. Як наслідок, читання тексту перестає бути єдиною формою функціонування літературного тексту, наголошується перформативна природа письма-виконання-сприйняття тексту, актуалізується інтермедійна природа сучасних мистецьких явищ¹²⁶, а саме подія виконання художнього тексту (наприклад, у музичному супроводі чи іншій формі театралізованого виконання), його гіпертекстове існування у віртуальному просторі інтернету або у формі лібературного твору як полімедійного проекту, що охоплює маргінальні раніше компоненти тексту (поля сторінки, форзац книги тощо) та матеріальність самого твору (матеріал як інформативний знак, коли матеріальним носієм є не лише папір).

Лібература увиразнює конструктивну спроможність автора, що становить виклик конструктивній здібності реципієнта, змушує його засумніватися в тому, що перед ним – справді книга. Лібература додає до тексту (принцип адитивності як надміру носіїв

¹²⁶ Зокрема медіалізацію мистецтва і гіпермедіальність тексту Д. Утрацька розглядає як причину «лімінальності» тексту, тобто переходу від ідеї єдності й автономії художнього твору до акцентування його радикальної фрагментації [165, с. 55].

значення) як художньо-інформативні невербальні (вигляд, якість, формат) й типографічні (літера, форма друку) засоби, привертаючи увагу реципієнта до просторової організації тексту, «отілесненого» літературного значення. Зенон Файфер, один із «батьків» лібератури, зауважує, що вона проблематизує поєднання власне літературних способів формування літературного явища та фізичного простору книги. На його твердження, важливим стає зв'язок між текстом і його просторовою організацією – форматом, кількістю томів, графічними елементами; між звучанням, ритмом та значенням, з одного боку, і типом шрифту, типографським макетом, кольором, кількістю слів і рядків – з іншого [136].

У процесах і явищах, які «витягують» твір за власні межі, таких як гіпертекст, лібература, Д. Утрацька вбачає вияв карнавалізації сучасної культури, бо вони увиразнюють неоднозначність і внутрішню амбівалентність літературного знаку і самої літературної конвенції, виділення й посилення маргінальних, побічних її елементів, що не вписуються в структуру літературного тексту [165, с. 43–44, 59–60]. Твір, отже, постає як неструктурована сукупність компонентів-фрагментів, що каузально можуть збільшитися згідно з конвенційними орієнтирами, рецептивною стратегією та полімедійною природою постмодерністського тексту.

4.1.2. Фрагментарність та ефект реальності (О. Чупа «Казки мого бомбосховища», П. Гілліє «Равлики, калюжі, дощ»)

Фрагментарність постмодерністського прозового тексту може бути демонстративною, коли текст позиціонується як безфабульний, тяжіє до художньої неконвенційності, а може поєднуватися з ефектом реальності, і в такому випадку акцентується його поліінтерпретативність, зумовлена концептуальною амбівалентністю. Роман Олексія Чупи «Казки мого бомбосховища» [117] та оповідання Павла Гілліє «Равлики, калюжі, дощ» [29] репрезентують другий випадок.

Фрагментарність роману О. Чупи простежується на всіх рівнях твору. Усе пов'язане з усім за принципом сув'язі й дотику. Із образів і подій виникає своєрідний візерунок, що нагадує створений не людиною, а природою, наприклад, візерунок на вікні в морозну погоду. Кожна частина в ньому заворює красою й довершеністю, є самодостатньою й водночас непомітно перетікає в іншу. Їх поєднує спільний стиль виконання, однак відсутній єдиний задум. Так само і в аналізованому тексті. Маємо фабульні межі – кількість персонажів зумовлена кількістю мешканців (на момент оповіді) чотириповерхової сталінки з трьома квартирами на кожному поверсі зі спорадичним долученням друзів і випадкових людей. Текст поділений не на розділи, а на поверхи. Читач поступово знайомиться з під'їздом від першого до останнього поверху¹²⁷. Кожна історія репрезентує мешканців однієї квартири. Ці історії сюжетно не залежні одна від одної, але час від часу стають дотичними одна одній. Ситуативне об'єднання персонажів маємо в першій історії проти мешканки дванадцятої квартири Верки Лабуги та в авторському післяслові під оригінальною назвою «Ще кілька слів із підвалу», де майже всі мешканці вперше зібралися разом, ховаючись від обстрілів.

В історіях йдеться про кожную квартиру окремо, лише іноді подія переноситься в спільний міжпростір – коридор під'їзду. Наррація не переобтяжена надмірними описами чи діалогами. Динамічна оповідь позначена увагою до деталей (без подробиць) й сфокусована на діях особи, за якою наратор спостерігає й коментує її дії. Наратор не прагне повідомити всю інформацію, а за принципом телевізійних новин – подає лише необхідну для читача, який поступово вводиться в ситуацію. Перше знайомство відбувається, здавалося б, із найбільш соціально маргінальним

¹²⁷ Роман складається з чотирьох розділів, що мають такі назви: «Перший поверх», «Другий поверх», «Третій поверх», «Четвертий поверх», та післямови автора – «Ще кілька слів із підвалу». Кожен розділ містить по три історії. Приклади назв: «Квартира № 12. Секс утрюх», «Квартира № 18. Образ матері в сучасній українській літературі», «Квартира № 20. День, коли я почав умирати», «Квартира № 23. Сатана та його друзі».

елементом – Веркою, жінкою невідомого походження, коханкою прокурора, алкоголичкою, що збирає навколо себе колишніх представників богеми (актори й інші, «побиті життям і гопниками» [117, с. 12]) та влаштовує з ними «апокаліптичні вечірки». Її квартира – єдина, до якої автор «не заводить» читача, а знайомить з позиції ззовні, спостерігаючи очима інших персонажів і створюючи водночас експресивно насичену, цілком турпістичну картинку згадками про окремі деталі, наприклад, килимок під дверима: «Під дверима лежав поролоновий килимок із милим написом HOME SWEET HOME, але коли Сергій випадково ступив на нього, під ногами гучно чвакнуло. Знизу, начебто із самого пекла, війнуло гострим запахом сечі, крові й водяри, і Сергій висмикнув уже зав'язлого черевика з гостинного килимка» [117, с. 16]. Детальних описів автор уникає, натомість наголошує на чуттєвих реакціях персонажів, що сприяє виникненню відповідних асоціацій у реципієнта. Вибором персонажа, завдяки якому читач знайомиться з будинком уперше – молодший банківський консультант Сергій Платонов, О. Чула ніби витворює образ самого читача, що належить до іншого світу, у якому доступні всі блага цивілізації та досягнення глобалізації: «Сергій, як і більшість офісних працівників, адреналін отримував із комп'ютерних ігор, ставок на тоталізаторах і телевізійних новин» [117, с. 15].

Опосередковане авторським словом поетапне знайомство читача з Веркою налаштовує його на те, що ніякі норми чи правила не діють, якщо йдеться про неї. Наступний етап знайомства – голос Верки: «По той бік почулися кроки, і старечий надтріснутий голос проревів, насилу перекрикуючи музику» [117, с. 17]. А згодом з'являється й вона сама – у дірці дверей, що виникла від пострілу з рушниці. Автор послуговується «кіношними» образами репрезентації персонажа, завдяки яким зображувана картинка ніби фрагментується на кінокадри, чергуючи статичні фотомоменти (візуальний ряд¹²⁸) та подієві. Використовується

¹²⁸ Наприклад, вихід Верки до постраждалого від пострілу Сергія нагадує екшн: «Раптом двері розчахнулися – і на порозі в потоках яскравого світла з'явилися дві

прийом монтажу, коли подія подається з декількох перспектив, однак інші фокалізації вводяться в оповідь пізніше, разом з іншими персонажами інших історій. Зокрема подію з пострілом спостерігали з квартири навпроти, наче німе кіно¹²⁹, а також до її фіналу долучився сантехнік Паша, який прийшов на третій поверх ремонтувати кран до Рояліхи – Рояльчук Ольги Микитівни. З погляду Паші, ситуація нагадувала анекдотичну, якби не була шокуюче драматичною для нього. Зголосившись на добру справу – допомогти бабусі й сходити до магазину, він близько п'ятнадцяти хвилин був відсутній «на сцені». Цього часу виявилось достатньо для епізоду з пострілом і приїздом міліції. Коли повертався, застав лише винуватців події. У такий спосіб читач утретє бачить Верку чужими очима й дізнається нові подробиці: «На першому поверсі, ліворуч, при дверях із величезною страшною діркою, яку, мабуть, міг пробити лише артилерійський снаряд, стояли двійко стрьомних персонажів. Стара, фарбована набіло бабега з кричущим макіяжем, убрана в якогось кислотного кольору обтислу сукенку, спиралася на плече стариганя з невеличкою сокирою в руках» [117, с. 128–129].

темні постаті. Одна мала в руках невеличку сокиру для м'яса та предмет, що нагадував пляшку, інша – перекинута на плече рушницю» [117, с. 22]. Так само екстремальною є і її зовнішність: «Лабуга в кілька кроків наблизилася до нього – і молодший банківський консультант побачив, як виглядає смерть. Віра Сергіївна мала фарбовані набіло патли, пропущені через прасочки для волосся і від того сухі й неслухняні. Патли стирчали навсбіч, нагадуючи зачіску пізньої Пугачової. Віра Сергіївна мала горілчаний похит та кричущий і дикий макіяж...» [117, с. 22].

¹²⁹ Ті самі події описані інакше: «На підлозі сидів, опершись спиною на двері сусідньої квартири, якийсь молодик у білій, але залитій кров'ю сорочці. Над ним нависала їхня сусідка Верка Лабуга з рушницею на плечі і якийсь чувак із сокирою» [117, с. 36], «Тим часом на площадці підстрелений потрапив у справжню халепу: усі троє учасників сцени запалили сигарети, а кореш Лабуги різко підняв поранену руку хлопця, притис її до стіни та розмахнувся своєю сокирою. На цьому композиція застигла» [117, с. 37]. Цікава деталь. Музика в квартирі Верки заважала жити всьому будинку. Її голос добре чув Сергій, знаходячись перед дверима квартири. Однак сусіди не чули розмови на міжквартирній площадці, що свідчить про те, наскільки добротню Махмед Султанов, іммігрант із сонячного Кавказу, облаштував власне помешкання.

Показовим є момент зв'язку між подіями. Він – наслідок випадку й логічний водночас. Спровокували конфліктні ситуації з Веркою сторонні люди – банківський службовець і сантехнік, які не знали про непередбачуваність її реакції. Однак службовець мав виконати завдання, а сантехнік виявився чуйною людиною й купив, що потребувала стара жінка, у тому числі горілку, яку помітив Веркин компаньйон. Паша став черговою жертвою, але постраждав не стільки фізично, хоч і боявся приставленої до шиї сокири та рушниці, що вперлася йому у вилицю, скільки фізіологічно – його змусили разом випити куплену горілку. Горілка не лише поєднала події в різних помешканнях будинку, але й внесла корективи в історію походження прізвища, розказану Ольгою Микитівною.

Нанизування додаткової інформації витворює ефект снігового кому, трансформуючи смислове поле історії. Наратор утримується від коментарів, фактологічно змальовуючи подію. Конфлікт способу репрезентації інформації Ольгою Рояльчук, висновку, зробленого нею, та додаткової інформації від сторонньої людини, хай і алкоголіка¹³⁰, ставить читача в ситуацію герменевтичної невпевненості, фрагментування смислу, що виникає начебто на противагу реалістично достовірній і зрозумілій оповіді. Сенс стає варіативним, хоч сама оповідь залишається чіткою і прозорою, а вчинки персонажів зрозумілими.

На початку роману його персонажна система позиціонувалася як протиставлення двох таборів – нормального, що поєднував

¹³⁰ Ольга Рояльчук довго (на чотири сторінки) і пафосно розповідає історію свого роду, починаючи від доньки Ярослава Мудрого Анни, згадуючи Жанну Д'Арк, а висновок робить повчальний, але не аристократичний: «...Хочеш благородну королівську хвамілію – прислужуй правильним людям» [117, с. 128]. Учителка пишається своїм родоводом, тим, що є онукою конюха шляхетної родини. Компаньйон Верки дає іншу версію походження прізвища, що стосується не таких давніх подій: «Але ми тут всі знаємо, що насправді вона Кучеренко, а Рояльчуком її тата, секретаря міськвиконкому, стали називати, коли він на з'їзді партії нажався та наглядав у рояль в актовій залі. А він їй розповів чухню про їхній родовід. Шаріш?» [117, с. 129]. Відповідь сантехніка Паші вносить додатковий нюанс у заплутану історію: «Та який рояль? Може, піаніно? Звідки там міг бути рояль, в актовій залі на з'їзді компартії?» [117, с. 130].

мешканців будинку, та Верки з її сином і компанією по веселошсах. Однак нормальність інших мешканців з кожною історією все більше ставиться під сумнів. Цілісність розпадається. На першому поверсі, крім Верки, зустрічаємо іммігрантів з Кавказу (Махмед, Рашид), які планують здійснити революцію в Донецькому регіоні й цілком раціонально доводять таку можливість статистичними даними й знанням психології представників місцевої влади, та іммігранта іншого роду. Це Герхард Фрай, німець, якому вже понад триста років, і який, щоб жити, має вбивати інших. Такими іншими стають діти з професорської родини, де батьки майже не бувають удома, більше на симпозіумах і конференціях. Події розгортаються за законами містичного фільму жахів і репрезентують роль у місцевому житті патріотично налаштованої інтелігенції, що зводиться нанівець їхньою заглибленістю в професійне життя. Другий поверх населений соціально інакшими, які становлять більшість на Донеччині. Такою є пані Клава, стара жінка, що поселилась із родиною в середині 50-х років, коли був зведений цей будинок. Вона і її родина – символ знедоленості й безперспективності. Акцентовано старість як маргінальний стан. Депресії, хвороби, алкоголізм у чоловіків, які помирили швидко, та «виснажливі дні в одиночках квартир, злегка розбавлені відвідинами дітей і онуків» [117, с. 65] у жінок, що жили, «щоденно кидаючи короткі все більш благальні погляди в бік найближчого цвинтаря» [117, с. 65]. Перспектива відчаю наголошена спадковою хворобою глухоти, що розвивалася з віком і передавалася по жіночій лінії. Хвороба робила її носія «важким», нездатним до спілкування, а тому зайвим членом родини.

Соціальна інакшість також виявляється у свідомому виборі стилю життя та психічних розладах. Ірина страждає від заздрощів до молодості своєї онуки Олени, єдиної своєї родички, з якою мешкають разом. Заздрість змушує стару жінку триматися від онуки подалі, прирікаючи її на самотність. Мешканець другого поверху Бембі абсолютно не відповідає власному імені. Усе його життя – арена бойових дій. Небажання працювати й агресивний

тип поведінки спричинили єдиноможливий вибір професії – стати спецпризначенцем у «Беркуті», де він уповні міг реалізувати свої схильності. Соціальна дійсність подається фрагментарно, через події, увиразнені свідомістю персонажа. По-перше, це емоційний світ людини, яка сприймає світ без ненависті, проте радіє команді «фас!». По-друге, його переживання через те, що він сильно вдарив жінку й усвідомив, що навіть міг би спробувати налагодити з нею тривалі стосунки, бо вона єдина, хто так міцно вчепився йому в руку. По-третє, узагальнення соціального контексту в аспекті географії й причин виїздів: «Він працював уже другий рік. Більшою мірою їх ганяли в плані військової тактики, лише час від часу вивозячи з бази до Києва – забезпечувати порядок на мирних зібраннях. Зібрання виходили дедалі менш мирними, бо в цій країні протестувальників прийнято не слухати за жодних обставин, від чого в них потихеньку закипали лють і безнадія» [117, с. 78]. Страх після поранення від вибуху під час однієї з сутичок змусив Бембі змінити ставлення до життя, втратити безстрашність. Він виявився єдиним із персонажів роману, хто вийшов за межі світу Донецького регіону й, знаходячись в підвалі під час обстрілу, проклинав «ополченців». Інші або страждали від того, що повернувся страх війни (хто ще пам'ятав Другу світову), або безглуздо дивилися в одну точку, або розповідали «історії про те, що Порошенко – вбивця, а українці – нацисти» [117, с. 217].

Так само різні аспекти іншості репрезентують мешканці третього й четвертого поверхів. На третьому поверсі мешкають інтелігенти, серед яких учителька Рояльчук, котра за всі роки радянської влади так і не змогла «вичавити з себе раба», бо не помітила його. Національно «свідомим і активним» виявився Фірман, який організував «повалення» Леніна, знайшов у постаменті заховані гроші, на які збирався поставити пам'ятник видатному українцю, а натомість вирішив повернути назад Леніна, щоб ніхто не шукав викрадені гроші. Під час обстрілу він тікає разом з Махмедом. Наратор роману виявляється молодим хлопцем-поетом, який в одній з історій веде «репортаж із зашморгом на ший» у прямому сенсі.

Його нарація – це оповідь про власні відчуття, коли він стоїть на стільці із зав'язаними руками та зашморгом на шиї. Згодом виявляється, що так в ігровій формі нові знайомі перевіряли справжність його поглядів на поета й поезію. На четвертому поверсі мешкають ті, хто свідомо відмежовується від суспільних норм – це мати, яка кидає родину (причини залишаються непроартикульованими, бо наративним фокусом виступає її малолітній син); жінка, яка зраджує чоловіка і розуміє, що цей факт його теж влаштовує (квіткарка Ру єдина, хто відчуває себе щасливою в цьому будинку, крім Верки); чоловік, який не бажає працювати, сидить на шиї в матері й збирається здати міліції схованку своїх колишніх приятелів, які «випадково» пограбували аптеку.

Фрагментація стосується не лише оповідної концепції, архітектоніки роману, сюжетної розірваності й відсутності фабульного критерію систематизації персонажної системи. Також фрагментується репрезентативна концепція роману, його герменевтична модель. Мається на увазі, що події і персонажі позиціонуються автором як реально існуючі за межами світу літературного твору. Підтвердженням виступає контекстуальна апеляція наратора до сучасних подій та метатекстуальна післямова, де наратор від імені автора розмірковує над своїми персонажами, з якими перебуває в підвалі. Водночас маємо зауваги про те, що Руба, виведений перед очі читача останнім з усіх персонажів, збирається на крадені гроші виїхати з цієї крани, «де всі ці історії ні в кого не викликають жодного сумніву» [117, с. 214]. Після цієї фрази одразу пригадуються всі ті ірраціональні моменти, що виходять за межі реалістичної оповіді, зокрема містична історія полоненого німця, який вбиває дітей, маленький хлопчик, що з дня на день залишається самотнім у квартирі, поки батьки на роботі, пам'ятник Леніну, який спочатку звалили з другої спроби, а потім поставили назад, а заховані гроші комуністів зберігалися у гривнях тощо. Наступні роздуми наратора над власною відповідальністю за написане перед своїми героями нівелюють дещо сумніви, які виникли від начебто випадкової фрази. Надто щиро і переконливо звучать слова

того, хто так вболіває за своїх сусідів, у яких поєдналося добре й погане в нерозривний клубок життєвого плину. А після цього наратор знову змінює позицію, наче перевертає піщаний годинник, коли виявляється, що квіткарка Ру користується фейсбуком, знає про те, що він пише роман, і просить надіслати екземпляр роману як свідчення власного існування. Завершальні фрази роману змішують воєдино вигаданий світ мешканців описаного будинку та реальність наратора як автора роману: «Папірець із мейлом тієї, кого я назвав квіткаркою Ру, єдиним із вигаданих мною персонажів книги, який захотів тривати далі. // Ми навряд чи туди повернемося, Ру, і вже точно не будемо там щасливими. // Але, принаймні, були» [117, с. 219].

Так само наративно прихована за ефектом реальності фрагментарність оповідання Павла Гіллі «Равлики, калюжі, дощ». Враження цілісності наративу виникає через концептуальність нарації, оформленої як оповідь-спогад про невеличкий проміжок часу в житті оповідача, коли він був дитиною. Спокійна розмірна оповідь підпорядкована двом ритмам. З одного боку, виразно прочитується стилізація під біблійний текст («Спочатку був дощ» [29, с. 109], відсторонена нарація, неконкретність і «тривалість» часу: «Щороку запах літа приходив від моря» [29, с. 109], «Я бродив по калюжах, неначе Бог, похилений над світом» [29, с. 110], «Вода невпинно пливла собі далі...» [29, с. 113], «Якогось дня я побачив...» [29, с. 115], «Так він сказав, і наступного дня...» [29, с. 117], «Увечері ми заходили до зеленої буди...» [29, с. 119] тощо), а з іншого – увага до власного «тодішнього» емоційного й чуттєвого світу, викликаного доторком до реальності. Світ пізнається хлопцем не за суттю, а інтерпретативно, згідно з почутою чи побаченою раніше інформацією.

Ефекти цілісності й фрагментованості світовідчуття концептуально не розрізнявані й взаємодоповнювальні, оскільки дитина сприймає світ глобально, в різних його проявах як відбиток на власних відчуттях, і водночас ця глобальність фрагментарна, бо становить лише епізод у змінній інтерпретативності світосприйняття.

Показовою є символізація наратором каналізаційного люку, що сприймався ним як край світу, як шлях до таємничого потойбіччя, до Аїду, пекла, непізнаного, що поглинає змайстровані ним кораблики й до якого він не має доступу. Фінальна фраза оповідання засвідчує гносеологічну трансформацію персонажа і тимчасовість символу як ознаки погляду на світ, одного з багатьох, що почергово актуалізуються, змінюючи один одного: «Я міг урешті підняти цей люк і зазирнути углиб, але тепер у цьому вже не було жодної потреби» [29, с. 125].

Дитяче сприйняття світу поверхове, інтерпретативне, залежить від актуалізованої інформації. Інтерпретативними модусами для хлопця виступають міфологічні античні історії, розказані йому бабцею Марією, християнські настанови ксьондза, пригодницька романтика книжок про епоху географічних відкриттів, інформація з підшивки журналу «Моря» та світ родинного минулого, зафіксований у фотокартках, котрі часто переглядає батько, через що зафіксовані ситуації оживають в уяві хлопця як костюмоване конвенційне сьогодення, бо до нього промовляють не тільки родичі й історичні особи зі світлин, а й ті, хто випадково потрапив до кадру. Уява хлопця творить інший вимір реальності, збудований на асоціаціях і який для нього є основним. У цьому вимірі немає поділу на історію і сьогодення, все існує разом. Ісус після смерті опиняється в Аїді, пробає Сізіфу його гріхи¹³¹. Невідома жінка з

¹³¹ Хлопець усвідомлює відмінність світу власної уяви та реальність, однак вони перемижуються й переплітаються, межі між ними стануть невизначеними, що вдало передане нарацією: «Якби Ісус провів три дні після свого поховання саме в Аїді, якби він одним-єдиним жестом приборкав Цербера, а потім зустрів би там знедоленого Сізіфа – еге ж, тоді я міг би запитати ксьондза про потайний вхід до підземного світу. Втім, фраза зі «Символу Віри», яку я пригадував, стоячи над каналізаційним колодязем <...> : «...і зійшов Він до пекла, і воскрес на третій день, згідно з Писанням», нічого конкретнішого про це пекло не повідомляла і, швидше за все, не свідчила про щось спільне з Аїдом і рікою забуття. Усупереч цьому я побачив-таки Ісуса у плінній воді: в білих шатах, зі здійсненою долонею й оголеним боком, на яких було видно сліди від цвяха та римського списа, він плыв у Хароновій лодії на другий бік, поміж туманів і вирування примар» [29, с. 112–113].

фотокартки запитально дивиться на хлопця, а кельнер змовницьки посміхається. Так само немає чіткої межі між сном і реальністю: «Засинаючи, я бачив ті незнайомі обличчя, які поволі щезали у темряві, як кораблі у прірві каналізаційного колодязя. Я кружляв навколо цього місця навіть у сні» [29, с. 115].

Світ в оповіданні існує як реальність не об'єктивна, а інтерпретована дитячою уявою, і через це постає плинною, трансформативною, епізодичною. Хлопець убачає в калюжах – моря, у дощових струмках – ріки, що повсякчас змінюють територію, у якій він розпізнає обриси, знайомі йому з атласу: «Материк розпадались у змиг ока, шхери й мілізни позначали нові шляхи навігації, а на місці колишніх архіпелагів поставали нові з такими фантастичними вигадливими лініями, що їх вишуканості й витонченості краси не відтворила б жодна мапа» [29, с. 110].

П. Гіллі не протиставляє світи дитини й дорослих людей. Вони позиціонуються як різні погляди на світ, що є індивідуальними й від них залежить, що для людини є реальність. Підтвердженням є репліка батька в одному з діалогів із сином: «Наші почування вводять нас в оману й нерідко глузують зі здорового глузду, отож не варто їм занадто довіряти: з однаковим успіхом можна бачити те, чого не існує, і не бачити того, що якраз існує. <...> // ...існують речі, які нам навіть не снились, і які перевершують нашу уяву, і які, безумовно, існують навкруги нас, хіба що без нашого відома» [29, с. 118].

Реалістичний і водночас ефемерний світ дитячого сприйняття не передбачає раціональної цілісності й логічного впорядкування пережитого й оповіданого. Саме тому фактографічність діалогів і відвертість дитячої оповіді, що не викликає сумнівів у читача, поєднуються з казково-метафоричними описами, заснованими не на зображенні, а на емоційно-чуттєвому відтворенні. Пізні літо, коли відбуваються події в оповіданні, уособлюється й динамізується, оживає: воно «показувало своє відмінне, можливо, потаємне обличчя. Над землею кружляла невидима завись, поміж якої панувала стихія плодючості. Запах цвілі, грибів, живиці й невідомих трав

підносився над калюжами як густий навар, повертався з кожною хвилиною дощу, сповнював сади й вулиці, а вибуляла зелень, здавалось, ось-ось розвалить стіни кам'яниць, просякні вологою, що з них упродовж років облітав тиньк, відкриваючи подекуди уривки незрозумілих написів» [29, с. 110].

Вагомим компонентом для витворення власної реальності дитиною поряд із спогадами родичів, світлинами, мапами, історіями з книг в аспекті конвенційності й інформативності постають слова, за допомогою яких пояснюється світобудова. Від наповнення їх смислом, що має бути індивідуально пережитим, залежить трактування дійсності. Тому хлопець часто звертає увагу на неконвенційність написів на зруйнованих війною будівлях, що належать колишньому, довоєнному світу. Так само неконвенційним постає перед ним і світ слимаків, бо не розумів їхньої мови й не міг пояснити собі, чому найбільше їх знаходиться на цвинтарях. Для себе він пояснював це таємничим зв'язком із померлими. Так, хлопець дійшов до проблематизації непізнаного, смерті, чия таємниця криється в словах «відійти у вічність». Батько розтлумачив їх синові за допомогою концепту руху, який протиставив стану абсолютного спокою й тиші, непридатного для уявлення. Смысл не обов'язково має збігатися із загально визнаним, головне, щоб він мав конвенційну спроможність для автокомунікації. Згідно з цим один із кораблів, змайстрованих з підручного матеріалу, хлопець назвав «Тринідад»: «... його назва походила ні з книжок, ані з оповідок моряків. «Тринідад» символізував незрозумілу тугу за теплом тропічних морів, за виблиском іспанського золота, а також за запахом мандаринок, які раз у декілька років з'являлись у нашому місті напередодні Різдва, коли до порту заходило судно з Греції чи Португалії» [29, с. 110].

Асоціативний плин думок наратора не підпорядковується жодним логічним принципам, залежить лише від дотику до слова, реакції іншого персонажа чи власної емоції. Чередування реалістично-достовірних описів події і подій, створених уявою хлопця, сприяє специфічному ритму нарації, зумовленому не зміною подій

чи інтонації оповіді, а саме планів уяви та ракурсів фокалізації на-
рації (з перспективи моменту оповіді або події, або уявлення про
неї): «Колишній колоніальний купець з Hubertusburgeralee дивив-
ся на нас мовчки. І раптом, як від дотику невидимої долоні, смуги
часу почали перехрещуватись у розрідженому повітрі дерев'яної
буди, й темне нутро крамниці наповнилося пахощами кави, цина-
мону, імбиру, мускату, ароматом гвоздики й мозельського вина, а
пан Костерке знову мав справжню ногу і стояв за лискучим дубо-
вим прилавком, стояв і курил сигарету марки «Vineta» з «Danziger
Tabak Monopol Aktiongesellschaft», тоді як мій батько по другий бік
ляди курил сигаретку «Okassa Zarotto»...» [29, с. 120]. Створена ві-
зуалізована картинка виповнюється чуттєвою достовірністю. Автор
дробить і деталізує її уведенням абстрактного плану погляду згори,
її коментуванням, уживанням у неї через деталізацію відчуттів, кон-
кретизацію подробиць.

Віртуальний світ уяви хлопця, хоч і вибудований на асоціаціях
і текстових алюзіях (міфи, релігійні тексти, журнали, світлини як
візуалізований текст), водночас перебуває в координатах реальнос-
ті. Ця реальність для нього незначуща, проминальна, невпорядко-
вана; хлопець не надає їй особливого значення, бо логоцентризм
не є домінантою його світу. З іншого боку, – це єдина реальність
як реальність його існування. Вона вривається в його дитячий світ
уривками, повторюваними діями батьків, побутовими ритмами.
Це сварки через неконформістські погляди батька, який втратив
роботу; розмови про колінвал, що став приводом для виявлення
батькової принциповості; перегляд батьком світлин; згадки про
ксьондза; пошук батьком роботи через пресу; листи матері до різ-
них установ тощо. Історичний час фрагментарний із тієї ж при-
чини, він відчитується в тексті «між словами», стає контекстуаль-
ним тлом подій. Наратор прохоплюється, що пан Костерке втра-
тив ногу в 1946 році, через що не зміг виїхати з Гданська; батьки
хлопця недавно переїхали до міста й відновлювали його з руїн,
як і тисячі інших людей, – «зі співом та ентузіазмом» [29, с. 112];
гроші, якими пан Костерке розраховувався за слимаків, – польські

злоті з символікою ПНР; залишкові написи на руїнах – німецькою мовою; у пошуках місць для збирання слимаків батько з сином виробляють «слимачу географію», для чого звертаються до карт німецькою мовою, що наводить хлопця на роздуми про те, що назви сильніші від війни, переселень і пожеж [29, с. 118]; ситуація в місті погіршується із приходом до влади в Німеччині «коричневих сорочок», через що купці переводили кошти до польських банків як більш надійних; дідусь Кароль і бабця Марія вінчалися у Львові; дідусь носив мундир поручика Цісарсько-королівської артилерії, а згодом фотографувався з президентом уже вільної Польщі І. Мостицьким; радянська реальність вривається специфічною риторикою про «дружбу й підозрілих елементів, котрі, вочевидь, не хотіли цієї дружби й гальмували стрімкий марш у чудове ХХІ сторіччя» [29, с. 114] тощо. Також зауважимо специфічність обраного історичного часу, який можна потрактувати як історичний фрагмент, історичне міжчасся, коли німецького й демократичного, і тоталітарного укладу життя вже немає, а нове радянське, хоч і теж тоталітарне, тільки встановлюється.

Нарація лише на перший погляд видається цілісною через єдність емоції, що об'єднує її. Однак вона неоднорідна, зокрема важко сказати, наскільки дистанційований наратор від себе як персонажа, про якого оповідає. Мається на увазі як дистанція вікова (чи він уже дорослий чоловік, який із ностальгією зазирає у своє минуле, чи теж дитина, але вже з певним життєвим досвідом), так і наративна. Можна виокреслити три позиції наратора стосовно наративу та персонажа. По-перше, нульова фокалізація з відстороненою позицією наратора, який не оприявнюється в тексті (зачин). По-друге, вживання у внутрішній світ персонажа, передавання його відчуттів, думок, асоціацій. І в-третє, інколи наратор обіймає позицію всезнаючого автора: «Ані батько, ані тим більше я, схилившись над отворами в чавунному люку, якого я не мав відваги підняти, й гадки не мали про те, що до нас наближається сезон равликів, що він суне до нас велетенськими кроками» [29, с. 115].

Фабула оповідання, на відміну від сюжету, має чіткі межі – кінець літа, батько втрачає роботу, шукає підробітку, поновлюється на колишній посаді. Однак фабула виявляється додатковим чинником, що дотично впливає на утворення інтерпретативного поля твору. Увага – на безпосередньому перебігу дій, що становлять сюжет і якими виявляються події внутрішнього життя хлопця, його емоційний, чуттєвий досвід і досвід вибудовування власної онтології. Ефект наративної єдності з'являється завдяки створенню наративного ритму через змінення планів уяви персонажа й коментарів наратора. Цьому також сприяє утворення певного композиційного обрамлення повторенням образу дощу, особливо на початку та в кінці оповідання (дощ як життєдайне начало, завдяки якому з'являються калюжі й струмки як джерело особистої географії хлопця, та явище, що сприяє розмноженню равликів, та, з іншого боку, дощ перетворюється на кригу і стає скляним віком труни для равлика).

Отже, нетривкість і ефемерність, трансформативність інтерпретації власної реальності наратором оповідання П. Гілле сприяє фрагментації наративу, але не заважає цілісності нарації, підпорядкованій логіці спогаду й оповіді про нього. Важливі для наратора епізоди поєднано за принципом значущості для увиразнення свого дитячого емоційно-чуттєвого досвіду та досвіду світовідчуження, світорозуміння.

Проаналізовані тексти українського й польського авторів демонструють різні способи поєднання фрагментарності тексту як наративної стратегії з ефектом реальності, що забезпечує легкість сприйняття тексту для читача і водночас уможливорює його (тексту) поліінтерпретативність.

4.1.3. Постмодерністський персонаж і текст: мультифренічний дискурс у повісті «Острів Крк» Ю. Іздрика та романі «Сонька» І. Карповича

Агнешка Дода якось зауважила, що ми боїмося шаленства як втрати реальності [133, с. 80]. Постмодерністський дискурс на засадах деконструкції протистоїть моделі класичного раціоналізму, що найбільше увиразнюється логоцентризмом свідомості. Одним із способів увиразнення децентризму на сюжетному рівні художнього тексту є звернення до несвідомого як нецентрованої системи. Під несвідомими станами людини зазвичай розуміють сон, марення, стани алкогольного чи наркотичного сп'яніння, психічні хвороби тощо, тобто ті випадки, коли людина повністю чи частково втрачає здатність логічно мислити. Стан хворобливо шизоїдного, амбівалентно роздвоєного мислення (антагоністичні реакції на один подразник) є благодатним ґрунтом для відтворення нелогоцентричного мислення, оскільки забезпечує можливість я-нарації (персонаж-шизофренік здатний висловити свої думки й переживання, але не усвідомлює їхньої амбівалентності, нелогічності) і водночас демонструє невідповідність мислення принципам здорового глузду¹³².

Письменники-постмодерністи активно звертаються до теми психічних відхилень («Воцтек» [58] Ю. Іздрика, «Гівнюк» [151] В. Кучока та інші)¹³³, однак принцип шизофренічно амбівалентного

¹³² Ф. Джеймісон назвав шизофренію разом із пастишем сутнісними ознаками постмодернізму [47, с. 276].

¹³³ Як і літературознавці – до осмислення «шизоїдного» постмодерністського персонажа, наприклад, дослідження М. Андрейчика [1], І. Борушковської [124], С. Хопти [115]). Шизоїдність персонажа осмислюється на засадах постструктуралізму та шизоаналізу Ж. Дельоза і Ф. Гваттари [46]. Шизоаналіз як літературознавчий метод передбачає розшифрування текстових інформаційних потоків, які не становлять цілісності й не надаються до однозначної інтерпретації, а також механізмів бажань суб'єкта літературного поля, з яких він сконструйований, констатацію функціонування та встановлення зв'язків між ними. «Суб'єктивність у постструктуралістів постає як віртуальний простір, в якому можуть сходитися перспективні лінії сенсів. Я, як центру людської особистості,

письма вони поширюють і на принципи структурування всього тексту, нарації. Розглянемо в цьому аспекті «Острів Крк» [59] Ю. Іздрика та «Соньку» [145] І. Карповича.

«Острів Крк» Ю. Іздрика – яскравий приклад текстової реалізації шизофренічного дискурсу постмодерністського персонажа. Такий дискурс можна назвати поліфренічним, оскільки він постійно помножується, бо стосується: а) уявних світів хворої на розлади психіки людини або її алкогольного марення; б) оповідей про відчуття й галюциногенні реальності, якими вона як автор грається в написаний/висловлений текст, що помножує оповідані реальності; в) діалогізації оповіди як розмови з художнім реципієнтом, якого можна потрактувати як психоаналітика та/або художнього критика, який зовні оцінює написаний текст і водночас є його частиною – частиною тексту, що складається з виноска і починається епілогом.

Невеликий твір нагадує випробування читача на уважність і перевірку його математичних здібностей в підрахунку віртуальних площин художнього світу. Символічним прообразом подальших змін художньої дійсності як світів-марень хворого персонажа можна вважати образ Хруща, який за сценою в очікуванні повені переживає трансформацію у свого ворога – білого й пухнастого домашнього kota. Наратор, наче всевідаючий автор, передає відчуття Хруща, якому спочатку ввижалися полчища білих мишей, а згодом «йому цілком закономірно й логічно привидівся пухнастий білий кіт, такий нібито звичайний домашній кіт: він так нормально-правильно вписувався в інтер'єр і так звичайно, подомашньому виглядав в інтер'єрі, одне тільки було негаразд із тим котом – його було надто, надмірно багато, він заповнював собою дедалі більше простору, – і Хрущ відчував, як йому починає бракувати місця, як уже нікуди й податися, ніде й повернутися, як дедалі важче дихати, бо повітря теж робиться білим і пухнастим, і

немає, є лише ілюзія Я – ефект свого роду інтерференції, сходження і накладення дискурсивних “хвиль”» (Л. Мазур) [79, с. 32].

білими та пухнастими робляться його, Хрущеві, ніздрі, вуха, лапи та хвіст» [59, с. 9].

Слова «закономірно й логічно» з наведеної цитати стосуються мислення Хруща. Образ Хруща важко назвати важливим виключно з позиції іронічного введення образу всевідаючого наратора (якому доступні переживання й уявлення комахи), ідентичного хворому персонажу. Двозначність в означенні Хруща наголошується написанням з великої літери, наче власної назви, імені. Як персонаж Хрущ більше не діє в сюжеті, однак виявляє двопланову, реверсивну спрямованість художнього часу. Твір починається з епілогу, що налаштовує на ретроспективне сприйняття подальших подій, які сталися влітку. За епілогом ідуть події жовтня, а кульмінаційний момент розриву наратора з коханою, що призвело до його психічного розладу, припав на початок осені. Оповідь про зустріч із коханою подано після опису щасливого літа. Майбутні коханці зустрілися у напівп'яному товаристві на вечірці. Наратор перед тим отримав запрошення на виставку, відкриття якої мало відбутися у вихідний день о шостій ранку. Виставка виявилася звичайною вечіркою, що затягнулася до ранку. В її описі важливим є зауваження наратора, що «не вистачало там хіба Хруща» [59, с. 15], тоді як за фабульною логікою читач ще не мав змоги дізнатися про його існування. Лише обернена композиція уможливила співіснування в одному сюжеті двох реверсивних часових ліній, тобто нарація в цьому тексті декомпозиціонує сюжет, натякає на можливість іншого сюжету.

Сюжетний світ до того ж постійно роздвоюється. Зокрема коли наратор заговорив про щасливе літо суцільного кохання між героями, то воно постало ніби міраж, адже для них місто то зникало, то виникало знову, перед ними «відкривались едемські сади. З'являлися невідомі раніше річки й ліси, ми купалися в тих річках і кохалися в тих лісах. Напевно, усе воно було несправжнім, бо потім нам жодного разу не вдалося знайти подібних місць. Трапилася, щоправда, одного разу копиця сіна, та й то в тому сіні було повно павуків» [59, с. 26–27]. Такий «пасаж» можна сприйняти

як іронію над романтизацією кохання як сакрального почуття, а можна як вияв чергового свідчення подвоснення віртуальних світів, у яких існує «нормальна» людина в момент щастя й тривіального повсякдення.

Трансформація часу провокує появу у творі гротескових описів, котрі так само можуть отримати різні пояснення – з погляду специфіки нарації та як свідчення прогресування хвороби персонажа. Наратор драматизує опис своїх страждань за відсутності коханої, яка зачинила його самого у власному помешканні й зникла на довгі години, тижні, місяці. Наратор змушений доїдати за щурами: «то я годинами стояв, припадаючи до дверного вічка, то перевертав усе в кімнатах, шукаючи хоч якоїсь поживи. Ти трактувала мене як щура, бо я таки натикався час від часу на тарелі з засушеними фруктами чи шкоринками хліба, і те й інше вже було поїдене справжніми щурами та мишами, але я, зголоднілий, не перебирав їжею й накидався на те, ковтаючи майже незжованим» [59, с. 22]. Потім зауважує, що все це вигадки: «Дехто напевно вже відчув, що я забрехався. Забрехався – так. У пошуках синонімів я вічно збиваюся на манівці» [59, с. 22]. Інша версія, запропонована наратором: він доїдав за котами, змушений боротися з ними за їжу. Третя версія: там був один кіт, що страждав від самотності. Згодом дається «фабульно» цілком логічне пояснення, що то внутрішнє сприйняття часу персонажа, який страждає від фізичної відсутності коханої: «Ти з'являлась несподівано за день чи за два, так само несподівано, як і зникала, і за ті день-два твоєї відсутності в моєму літочисленні спливали місяці й роки» [59, с. 23].

Передостання цитата містить фразу про пошук синонімів, що засвідчує свідоме ставлення наратора до власної оповіді як вияву майстерності та як до гри, що унеможливорює лінійність викладу та увиразнює штучність тексту. З одного боку, такими умовними синонімами виступають сюжетні версії епізоду, коли наратор страждав від відсутності поруч коханої. З іншого – власне синонімічний ряд, що вибудовується для означення сексуальних стосунків із нею. Жартівлива інтонація відчувається в специфіці його

подаванні: означуючи фізіологічний процес, автор уникає прямого називання й запрошує читача до гри в слова: «від твоїх слів, від самого твого голосу мені зволожувався епітелій, судомило горішки, і я готовий був тут же на місці завалити тебе й без кінця б...ти, т...ти, п...ти, ї...ти, т...ти...» [59, с. 24]. Разом – ряд із 21 слова. Гра з читачем полягає в тому, щоб знайти синоніми, які б однаково починалися й закінчувалися. Щодо завершення – не складно, бо всі вони – дієслова, однак трапляється, наприклад, 7 слів на «п», 5 – на «д», причому два з них поряд.

Внутрішній світ наратора повсякчас роздвоюється на дві сутності – як наратора і як персонажа. Як наратор він також роздвоюється – на персонажа метатексту й співрозмовника опонента (читача/критика): «Це, напевно, весело звучить, га? Він зустрів жінку, з котрою хотів би бути все життя, котру, властиво, все життя шукав, і до біса патетику. Ти думаєш, я просив у Бога такої радості? Цього вашого вошивого кохання?» [59, с. 25]. Водночас у творі ці умовні площини не лише увиразнюються, але й позиціонуються взаємозумовленими, бо текст наратора про себе не відмінє його «нефіктивної» сутності: «Такі, знаєш, невинні забави. Ну і все. Усе полетіло до бісової матері. І живи тепер як хочеш. // А втім, це пусте. Ти, напевно, помітив, що останнім часом усе написане збувається» [59, с. 25].

У такий спосіб Ю. Іздрік переходить до чергового сюжетного прийому формульної літератури, що дозволяє продемонструвати вплив автора-наратора на своє/чуже життя, що позиціонується як текст. Автор не розвиває сюжетної лінії, лише подає її «пунктиром» для створення гумористичного ефекту на противагу до серйозності попереднього фрагмента. Пафосність ситуації зводиться нанівець, коли виявляється, що персонаж переймається своїми колишніми текстами, де він вивів себе героєм, і їхніми «естетичними» наслідками: «Ну, правдоподібно, мене повинна б збити машина, якщо ти добре знайомий із моєю творчістю. Так от, я боюся зранку виходити на вулицю, не відвідавши ґрунтовно клозету, – якось не хочеться врізати дуба з повними кишками гівна» [59,

с. 25–26]. Якщо спроектувати цю ідею на текст, що безпосередньо сприймається читачем, тобто «Острів Крк», то стає зрозумілим фінал, чому наратор вирішив звільнитися від «кохання на літній сезон», про яке оповідає і яке спровокувало загострення шизофренії персонажа.

Добір синонімів – своєрідна форма каталогізації слів. Ю. Іздрік використовує прийом каталогізації не раз. Зокрема від дотику слів, які начебто випадково опинилися поруч і звучать на «одній хвилі», витворюється ефект резонансу значень, орієнтований на емоційний відгук у читача. Наприклад, перебуваючи в стані глибокого сп'яніння від неаристократичних напоїв, як-от одеколон, настоянки, горілка, лосьйон, та знаходячись у гарячій ванні, щоб віднайти забуття, персонаж голосом дещо відстороненого (тверезого) наратора зауважує: «Тому найкраще лежати спокійно, час від часу відригуючи «Утром» і намагаючись не згадувати, що на цьому світі, окрім мене, існують різноманітні живі істоти, істотки, створіння, люди-птахи-звірі, плазуни й гади та діти, мишенята, кактуси, огірки...» [59, с. 17] (разом 24 номени). У переліку обігруються деякі дискусії з приводу слововживання, наприклад, слів чоловічого роду щодо осіб жіночої статі – тому з'являються «істотки»; двозначність слова в тому, що його можна застосувати до означення маленьких істот. Асоціативний ланцюжок пов'язує переходи між групами слів, «живі істоти» «кличуть» за собою слова на їх означення, плазуни асоціюються з маленькими дітьми; коли ті дорослішають, перетворюються на школярів, які вивчають енциклопедії про тварин, серед яких качкодзьоби та єхидни; далі ця лінія в орієнтації на «людську» частину світу живої природи не продовжується, асоціація переходить на рівень звучання слова. Іспанські королі провокують згадку про шпанських мушок, а ті, у свою чергу, – про глауберову сіль, якою користувалися жінки-аристократки, щоб не знепритомніти. Завершує асоціативний перелік «мешканців» внутрішнього світу персонажа найменший за розміром ряд: дрозофіли і трихомонади. Усіх разом він називає клятими співвітчизниками, яких прагне забути разом із коханою.

Ю. Іздрик каталогізує не лише слова й випадкові значення, особлива увага надається звуку, звучанню як такому. Показовим є епізод, коли персонаж лягає на ліжку та вмикає радіо, що видає звуки, які гармоніюють із його (персонажа) станом. Частково чути відголоски станцій – уривки передач, незнайомі голоси, фрагменти музики, незрозумілі й багатозначні сигнали. Однак увагу автора привертає шум, що поєднує всі звуки, з яких складається повсякдення персонажа. Оригінальним прийомом каталогізації стає її наративізація й динамізація опису компонентів шуму: «він мав власну будову, внутрішню структуру, композицію – хтось траскав дверима, хтось роздавав карти, двійки, десятки, джокери, лилася вода, висувались і засувались шухляди, падало колодязне відро, шелестіли трави та гнулися верхівки дерев, повзли комахи, котилося каміння, тріскалися струни, дзижчав комар, брязжчала зброя, зброя, ключі й виделки <...>, – так от, шум цей, він то налітав гучним крещендо, заглушуючи мішанину ефірних звуків, то переходив на другий план або й просто зникав – так деколи посеред бурі стихає на хвилю вітер... <...> І таке інше» [59, с. 19–20]. Загалом каталогізація звуків, із яких складається побутовий шум як ознака життя, займає більше сторінки художнього тексту, написаного на 25 сторінках.

Звуки в тексті увиразнюються не лише як незгармонізований шум чи звучання слова. Повсякчас у нарацію вривається музика, обростаючи сюжетними елементами. Коли персонаж потрапляє на виставку-вечірку, там звучить блюз Кори; «хрипка сурма майла за девіса провіщала вечір» [59, с. 18], коли персонажа огортав сум; як сум ставав нестерпним, музика гучнішала, за сюжетом, це відбувається, коли персонаж на повну потужність вмикає приймач; іноді музика звучить як перелік груп і музикантів (42 назви з малої літери через кому; потенційна незавершеність ряду означена не традиційною трикрапкою, а словом «тратата», що знімає «серйозність» висловлювання й акцентує його «усномовну» природу, суб'єктивність погляду персонажа, майже неусвідомленість процесу називання).

Ритмізацію розривів тексту такими «музичними» вкрапленнями можемо розглядати як композиційний прийом циклізації тексту, оскільки одна з передостанніх фраз «Острова Крк», а саме «А коли прокинувся, за сценою чогось там захлинався нікому не відомий Хрущ»¹³⁴ [59, с. 33], звучить майже ідентично до однієї з тих, що знаходяться на початку твору: «а коли прокинувся – за сценою захлинався Хрущ» [59, с. 11]. Таке обрамлення уможливило інтерпретацію тексту як марення персонажа, який, перебуваючи в стані алкогольного сп'яніння, у театрі погнався за примарою коханої й вибрався на хори, звідки впав і знепритомнів. Однак завершення тексту виключає можливе однопланове потрактування, оскільки наступна репліка – то звернення до наратора його співрозмовника, а остання виноска завершує власне текст оповіді наратора («10 (нічого)»), включаючи в себе, таким чином, попередню репліку. Тобто все є текстом, а інтерпретує його читач.

Отже, «Острів Крк» Ю. Іздрика – яскравий приклад мультифренічного дискурсу постмодерністського персонажа й постмодерністського тексту, що виявляється в орієнтації на відтворення станів, які не підлягають раціональному осмисленню, та в утворенні нескінченного ланцюга флукутуючих конвенційних ліній, ризоматичних смислових площин і додаткових значень від «випадкового» зіткнення слів. Мультифренічне мислення персонажа-наратора провокує появу декількох симулятивних реальностей, що не надаються до пов'язання причинно-наслідковими зв'язками й водночас створюють ефект реальності, хоч і існують виключно в слові. Неіснуючий світ отримує шанс на існування, а невисловлюване несвідоме – на проговорення.

Т. Гундорова стосовно прозових текстів Ю. Іздрика зазначила, що вони є відеограмами внутрішніх монологів, впроваджують галюциногенну техніку в буденну свідомість [36, с. 109]. Ці слова

¹³⁴ Падіння трапилось в театрі під час вистави з музичним супроводом. Тому музичні ремінісценції в тексті можна розглядати як вклинення в марення персонажа, що перебував у стані втрати свідомості, реалій вистави як штучного світу мистецтва та звуків хруща за сценою, що означають «природний» світ буття.

повністю правомірні й щодо роману І. Карповича «Сонька», сконструйованого як ризоматично-шизофренічний світ різних проєкцій життя однієї людини.

Роман «Сонька» в подієвому плані становить ризоматичний світ симулятивних сюжетних плато. Замість сюжетних ліній, читачу пропонуються варіанти репрезентації життя однієї героїні. Фабула базується на кількох подіях. Молодий і вже відомий столичний театральний режисер і прозаїк Ігор Грицовський опинився в глухій сільській місцевості, де навіть немає мобільного зв'язку. Поселення складається з чотирьох будинків, і лише в одному з них, що перебуває в найгіршому стані, є постійний мешканець – стара жінка на ім'я Соня Трохимчук. Вона розповідає гостю історію свого життя, на основі якої він збирається здійснити постановку. Через деякий час самотня жінка помирає, Ігор організовує пишне, як на місцеві умови, поховання. Фабула допомагає читачу візуалізувати у своїй уяві час і місце подій.

Легке іронічне змалювання специфіки мислення двох персонажів на початку твору викликає очікування подальшого розгортання сюжету як комедії характерів, що згодом не справджується. Зокрема характерними для Соньки є роздуми про корову – її єдине фінансове «джерело». Логіка роздумів жінки суто тілесно-фізіологічна: луг дає поживу корові, корова, даючи поживу міським мешканцям, дає можливість жити Соні; так уже влаштований світ, що аби одні могли їсти, інші також повинні їсти, бо якщо всі перестануть їсти, то світ схудне, а як світ схудне доценту, то ні боброве сало, ні шептухи не допоможуть [145, с. 9]. Натомість приїжджий красень – королевич, як його називає Соня, – більше уваги приділяє знаковому аспекту життя в соціумі, усі його речі «волають» про статус свого господаря: машина – мерседес, цигарки – з duty-free, телефон – найновішої моделі. Іронічне обігрування специфіки мислення персонажів налаштовує на розуміння того, що сюжетна інтрига зосереджується не в подіях (що також не позбавлені гостроти), а в поліморфній ризоматичності їх подавання.

Нарація роману збудована таким чином, що читач поперемінно занурюється у свідомість персонажів, пізнаючи специфіку їхнього мислення, ословлення ними свого життя або життя іншого. Слово, яке звучить, формує уявлення про подію, тому всі події – розказані й репрезентовані в певний спосіб, у тому числі наратором, який уводить читача у світ титульної героїні. Слову надається особлива роль, бо воно поєднує зовнішній і внутрішній світи мовця: «...tak zaczynała zdania, które grzęzły gdzieś w krtani, zatrzymywały się na gładkich, bezzębnych działkach, by ześliznąć się na powrót w ciało <...> [słowa – I.K.] przez uszy wędrowały do mózgu, tam szukały miejsca...»¹³⁵ [145, с. 7].

Соня мислить фольклорно-християнськими образами. Наприклад, згадуючи кохання з Йоахімом, зауважує, що ніч надійно заховала їх, закоханих, як спідниця матері [145, с. 47], а про своє весілля з Мішею розповідає з казковими інтонаціями: «Dawno, dawno temu, tamtego wesela, za tyloma życiamy, za wieloma wojnami i jedną rzeką, przed Potopem, za lasem ciągnącym się aż po obce krańce, tamtego dawnego dnia, który opierał się utonąć w noc, poczułam zmęczenie»¹³⁶ [145, с. 109]. Її життя у формі оповіді розподілено на дві частини – тепер, де не відбувається жодних подій, і «давно-давно», коли вона жила й кохала. «Давно-давно» має чітку локалізацію в часі, що збігається з подіями Другої світової війни на східних кордонах Польщі й не має стосунку до подальшого плину часу, який для неї зупинився, як і для казкового героя.

Ігор Грицовський – театральний режисер і прозаїк – сприймає всі події навколо себе з погляду можливого їх використання як художнього матеріалу. Поки спілкування відбувається переважно візуально, то в сприйнятті Ігоря домінують асоціації на архетипному рівні. Соня одразу вразила його своїм «іконописним» обличчям,

¹³⁵ Так починала фрази, які застрягали десь у горлі, затримувалися на гладких, беззубих яснах, щоб зіслизнути назад у тіло...<...> [слова – I.K.] через вуха заходили до мозку, шукали там місця.

¹³⁶ Давно-давно, на тому весіллі, за стількома життями, за багатьма війнами й однією річкою, до Потопу, за лісом, що тягнеться аж до чужих країв, того далекого дня, що не бажав пропасти в ночі, відчула втому.

бо ніби зійшла з ікони, а згодом порівнює заросле мохом подвір'я Соні з обійстям Баби Яги. Проходячи повз ворота, уявляє себе з чарівною паличкою в руках, щоб спробувати власною режисерською волею змінити долю господині. Перед його уявою одразу постала перша картина, де актриса, що грає Соною, говорить фразу «давно-давно», а друга – гучні оплески, що засвідчують успіх, і він поряд з актрисою низько, скромно й фотогенічно схиляє голову ледь не до носків власних черевиків. Однак згодом жаліється читачу, що персонажі не хочуть підкорятися його волі.

У світлі епізоду з уявною чарівною паличкою вся подальша оповідь про драматичні події Сониного життя сприймається крізь призму її художнього викладу. Перед читачем ніби чергуються кадри того, що спостерігає, і того, що уявляє Ігор Грицовський. Послідовність епізодів реальних і уявлених подій зумовлена не фабульною логікою, а логікою викладу Сонею історії власного життя та логікою сприйняття й пригадування подій Ігорем. Зокрема «реальне» знайомство Соні з Ігорем (називання власних імен одне одному) стається на сторінці 35, а вже на сторінці 68 Соня вперше «помирає», потім – на сторінках 119, 186.

Як режисер і прозаїк Ігор осмислює три варіанти реалізації задуму – сценічний, екранний і текстовий, однак переважно зосереджується на першому. Наприклад, сторінка 63 виділена для режисерського коментаря, де зауважено, що після сцени прощання Соні з Йоахімом потрібно дати документи про винищення городецьких євреїв, у спектаклі – невеличкий фільм на 3–4 хвилини з уцілілими фотокадрами, у паперовому виданні – близько 10 світлин, одна з них обов'язково має бути з дитиною.

Перед внутрішнім поглядом І. Грицовського проходять різні етапи і різні варіанти сценічного втілення задуму. Зокрема сцена знайомства Ігоря й Соні включає чотири жартівливі варіанти автотепрезентації Ігоря. Одна з них: «Jestem Igor, mam na koncie to i tamto, z nagrodami takimi i owakimi włącznie, nie licząc nominacji,

które też przecież się liczą, tu nie, tam – tak»¹³⁷ [145, с. 25]. Наратор завершує цей епізод підсумком про те, що першу версію пізніше переписано багато разів, бо «niewypowiedziane słowa nie przestają być słowami, a niewysrane gównno gównem. Така jest natura wszechrzeczy»¹³⁸ [145, с. 26].

Поступово, як у поле зору І.Грицовського потраплять нові об'єкти, поповнюється перелік персонажів майбутньої вистави. Старий і смердючий пес Соні, який підійшов до Ігоря познайомитися й мав на ошийнику напис літерами, стилізованими під готику, «Борбус», виявився сукою. Вражений відкриттям, Ігор надає слово цьому новому персонажу. У монолозі собаки поєднано драматизм самотнього існування людей похилого віку (сільський ковчег старих самотностей, де в кожного немає пари й майбутнього) та комічний ефект від пастишування різних типів висловлювання. Ніби в казці, собака отримує можливість говорити людською мовою й водночас завершує монолог власною, собачою: «Alleluja. Haу, haу»¹³⁹ [145, с. 20]. Початок монологу стилізований під виголошення аристократичного родоводу: «Jestem Borbus, dwunasta suka o tym imieniu w linii prostej od Borbusa Pierwszego, zwanego Aryjskim, od ogromnego owczarka niemieckiego, który uratował mojej pani trzy razy życie»¹⁴⁰ [145, с. 20]. Однак собаку не цілком «олюднено», Борбус мислить по-собачому: «Nie miałam szczeniąt i mój ród wygasa, tak jak wygasa ród Soni, ona też nie ma już szczeniąt, zgaśniemy jednocześnie, mówię to ja, Borbus Dwunasta i Ostatnia...»¹⁴¹

¹³⁷ Мене звуть Ігор, маю те й те, з нагородами такими й такими включно, не враховуючи номінацій, які також враховуються, тут – ні, там – так.

¹³⁸ Невимовлені слова не перестають бути словами, а невисране гівно гівном. Така є природа речей.

¹³⁹ Алілуя. Гав, гав.

¹⁴⁰ Я Борбус, дванадцята сука з тим іменем по прямій лінії від Борбуса Першого, якого називали Арійським, – величезної німецької вівчарки, він тричі рятував моїй господині життя.

¹⁴¹ У мене не було цуценят, і мій рід згасає, як згасає й рід Соні, у неї теж немає цуценят, згаснемо одночасно, це кажу я – Борбус Дванадцята й Остання...

[145, с. 20]. Монолог Борбус Дванадцятої виділений курсивом, як і згодом її молитва в сцені смерті Соні [145, с. 193–194].

Ще один казково-постгуманістичний персонаж – старий, як і Борбус, кіт Йожик Пастор Мишей, який проживав останнє з дев'яти життів і в кожному з них мав можливість один раз поспілкуватися з людьми. Його промова стосувалася того, що брешуть люди, собаки й миші [135, с. 96–97]. Вона не була «належно» оцінена господинею, яка не сприйняла всієї величі думки. Промова kota уподібнена до монологу Борбус і виявляє одвічну відсутність порозуміння між істотами, що співіснують в одному екзистенційному просторі, хоч і не є людьми.

Текст про виставу пишеться водночас із пізнанням/оповіддю про неї Ігоря та виробленням її концепції. Письмо відбувається не просто паралельно з його прочитанням реципієнтом, воно не має матеріального втілення, бо існує лише як проект у свідомості режисера, що засвідчено фразою наратора: «Igor odłożył w głowie długopis, kartkę papieru, smartfon, dyktafon i e-wyciąg z konta, gdzie zapisywała się opowieść Soni»¹⁴² [145, с. 34]. Ігор виступає як режисер, а не автор, бо «зчитує» готову Сонину історію, не відаючи ні її справжнього початку, ні фіналу, не маючи концепції того, про що пише, поки не завершить роботу: «Ta historia musi być zrozumiała przede wszystkim dla innych, wtedy stanie się zrozumiała też dla mnie»¹⁴³ [145, с. 34].

Художня візуалізація долі майбутньої вистави виходить за сценічне режисерування. У романі згадується прем'єра як уже dokonаний факт, записаний на відео й неодноразово переглянутий режисером, і подано відгуки на неї (прем'єру) в глянцевих часописах, рецензії феміністок, консерваторів, білоруської національної меншини, лівої критики та ЛГБТ. Художня симуляція постає багатоплановою, водночас глузування з критики («Po przeczytaniu dziesięciu miażdżących recenzji Igor wiedział, że odniósł sukces.

¹⁴² Ігор подумки відклав ручку, лист паперу, смартфон, диктофон і електронний витяг з konta, де записувалася історія Соні.

¹⁴³ Ця історія повинна бути зрозуміла насамперед іншим, тоді її зрозумію і я.

Gigantyczny sukces. Dopokąd sięgał pamięcią, żadnego spektaklu nie przysięto tak źle i jadowicie»¹⁴⁴ [145, с. 77]) не знімає «болючості» порушених проблем, зокрема суб'єктивного переживання історії, нівелювання спільних «історичних» (кохання маргінальної для поляків слов'янки з білоруськими коренями й офіцера-есеєвця) і «колективних» (сексуальна наруга батька над донькою; сусіди видали ворогам родичів Соні заради примарної обіцянки безпеки) цінностей і цілісностей. У такий спосіб рецептивним контекстом стає набір традиційних ціннісних суспільних уявлень про війну, релігію, родину.

Ризоматичному помноженню нарративних варіацій, наявних у романі, сприяє сюжетне розгортання, зумовлене подвійним самопозиціонуванням Ігоря Грицьовського. Він свідомо обрав це ім'я і спосіб вписати себе в соціум. Замість батьківського імені Ігнацій Грик, що «прив'язувало» його до маргінального прошарку білоруської нацменшини, надав перевагу іншому, що дозволяло не виділятися серед столичного люду. Водночас його бажання роздвоюються: з одного боку, жалкує про вчинок, бо не передбачив, що колись меншини будуть цінуватися, а з іншого – сподівався, що це тимчасова мода, бо світ ніколи не сприяв меншим і слабшим [145, с. 73]. «Роздвоєння» персонажа сюжетно використовується автором, бо Ігнацій спілкується з Сонею, а Ігор невтомно працює на кар'єру [145, с. 182], тому обидві особистості однієї персони не завжди знаходять спільну мову, лише зрідка, як-от на сторінці 78.

Сюжетне «роздвоєння» Ігоря / Ігнація вмотивовує також збільшення конвенційних ліній у романі, на чому акцентує і наратор, коментуючи сцену поховання Соні й зокрема поховальний вінок із написом «Я з тобою»: «Kto komu mówił? Igor Ignacemu?»

¹⁴⁴ Прочитавши з десяток нищівних рецензій, Ігор зрозумів, що досяг успіху. Гігантського успіху. Наскільки пам'ятав, жодного спектаклю не сприйняли настільки погано й злісно.

Ignacy Soni? Sonia Miszy? Teatr życia? Życie sztuce? Pretensja poprawności?»¹⁴⁵ [135, с. 189].

Отже, романний світ «Соньки» пропонує читачу ризоматичний сюжетний світ оповідей про титульну героїню, де вона сама постає знаком, свідченням власного життя, що існує лише як оповідь про нього. Ця оповідь виходить за межі нарації Соні, бо репрезентована також наратором, співрозмовником Соні Ігорем Грицовським, у якому співіснують дві особистості – Ігор та Ігнацій, виставою та висловлюваннями її дійових осіб (собака Борбус, кіт Йожик, Ігор як учасник вистави), записом прем'єрної вистави на відео, відгуками критиків. «Реальність» вистави сумнівна, вона лише зароджується в думках її майбутнього режисера. Персонажі вистави=життя Соні наповнюють постгуманістично-казковий світ зупиненого суб'єктивного часу героїні, де всі вони існують у її спогадах (родина, коханий, чоловік) або не мають майбутнього (собака, кіт, корова), бо є уламками минулого, з якого не скласти нової цілісності. Про це свідчать імена тварин – Борбус Дванадцята, Йожик Пастор Мишей Дев'ятий, успадковані від попередників, – та неможливість для них майбутнього (число дев'ять як символ сповнення циклічної повноти життя, дванадцять – структурної завершеності: 12 апостолів, 12 знаків зодіаку, 12 лицарів круглого столу або ж як 12 кіл пекла Соніного земного чи посмертного життя за гріхи кохання без шлюбу, брехні та бажання смерті ближньому). Сюжет роману фрагментується на декілька оповідей про одну подію (життя Соні), поділених на епізоди, які чергуються безвідносно до причинно-наслідкових зв'язків між ними. Отже, дійовими особами вистави й учасниками екзистенційного кола Соні стають люди як спогади та тварини як співрозмовники, тобто постгуманістичний світ залишків її особистої історії, зупиненої на позначці «давно-давно». Цей світ не був цілісним і в той період, коли світ мав історію, бо сповідувані суспільством цінності й принципи цілісності не витримали випробування війною;

¹⁴⁵ Хто до кого промовляв? Ігор до Ігнація? Ігнацій до Соні? Соня до Міші? Театр до життя? Життя до мистецтва? Претензія до норми?

цінності формуються індивідуальним досвідом, що й засвідчила історія Соні.

Роман «Сонька» І. Карповича та повість «Острів Крк» Ю. Іздрика доводять можливість застосування наративних стратегій шизоїдної оповіді на тематичному й конструктивному рівнях постмодерністського художнього тексту як для змалювання свідомостей персонажів, так і ризоматичних подієвих плато сюжету.

4.1.4. Антропологічне осмислення психічних станів персонажів у постмодерних текстах

Постмодерна ситуація в сучасній літературі зумовлена поглядом на культуру й дійсність як на явища ілюзорні, створені людиною уявою й інтерпретацією, позбавлені тілесності й реальності, що живуть як знаки без значення. Водночас художнє втілення ілюзій як позасвідомого або мисленневих, ідейних і соціальних стереотипів сприяє декодуванню усталених значень і свіжому, незаангажованому сторонніми впливами, у тому числі засобів масової комунікації, погляду реципієнта на власний світогляд і самоідентифікацію. У цьому сенсі продовжується традиція антропологічної інтерпретації художніх текстів у набутті реципієнтом «себе-досвіду» завдяки реалізації власної здатності репрезентувати Універсум (Л. Тарнашинська) [107, с. 60].

Антропологічні студії – модерний проект, «квінтесенція модернізму в науці» (В. Буршта) [126]. Відмінність антропологічного наукового погляду на текст від художнього полягає в тому, що в останньому «не йдеться ні про називання чи представлення одиничного, ні про формулювання загальних істин, а тільки про відкриття форм, які накопичують попереднє й уможливають нове пізнавальне досвідчення одиничних речей (як казав <...> Пауль Клеєс: «мистецтво не просто наслідуює видиме, а робить видимим»)» (Р. Нич) [87, с. 35].

Літературознавча антропологія бере початок від культурної антропології ХІХ сторіччя, котра відшукує відмінності власної

культури від інших, чужих, екзотичних культур і на цій zasadі вибудовує власну ідентичність. Увага культурологів була зосереджена переважно на дослідженні архаїчних культур як таких, що позбавлені цивілізаційних впливів та характеризуються міфологічним мисленням. Цей напрям досліджень яскраво представлений розвідками Мірчі Еліаде. Учений, досліджуючи архетипні засади мислення сучасної людини, наголошує на особливостях існування есхатологічного міфу в сучасній європейській культурі. У праці «Аспекти міфу» (1963) підкреслює, що «в есхатології головне – не кінець світу, а впевненість у новому початку» [121, с. 81], есхатологічні міфи символічно руйнують усталений порядок старого світу й на його місці вибудовують світ первісного раю [121, с. 78]. Найоптимістичнішою називає комуністичну есхатологію, у якій остання битва між добром і злом завершується абсолютним кінцем історії [121, с. 182]. Апокаліптичні настрої західної людини (станом на початок 60-х років, коли активно розвиваються постмодерністська філософія й мистецтво) зумовлені очікуванням катастрофічного кінця світу від термоядерної зброї: «В усвідомленні жителів Заходу цей кінець буде повним і остаточним, за ним не відбудеться нового створення світу» [121, с. 79]. Розділ «„Кінець світу“ в сучасному мистецтві» засвідчує розуміння М. Еліаде відмінності «революційної» якості сучасного йому мистецтва від «нігілізму й песимізму перших революціонерів і руйнівників» [121, с. 79]: «У наш час жоден з великих митців не вірить у деградацію й невідворотне зникнення свого мистецтва. <...> Художники першими із сучасників доклали всіх зусиль для справжнього руйнування свого світу, для того, щоб відтворити заново усесвіт творчої уяви, у якій людина могла б одночасно жити, спостерігати й мріяти» [121, с. 80].

Літературознавча антропологія містить два аспекти. По-перше, це антропологія літератури як наука про антропологічні підстави, функції, зумовленість літератури та її учасників [87, с. 9, 11]. По-друге, літературна антропологія виступає як знання про антропологічні виміри й особливості літературних структур і категорій

[87, с. 11]. На думку С. Яковенка, поняття літературознавчої антропології поєднує обидва ці аспекти, бо передбачає антропологічну інтерпретацію текстів і відповідну методологію (див.: [107, с. 57]).

Вибір об'єктів для зіставлення антропологічних інтерпретативних моделей у модерністських і постмодерністських текстах з метою виявити специфіку постмодерністської антропології в українській і польській літературах (твори Вал. Підмогильного, М. Кідрука, М. Вітковського, О. Токарчук) зумовлений прагненням охопити художні варіанти репрезентації самоусвідомлення людини залежно від зовнішніх і внутрішніх чинників, зокрема соціального (опис маргінальних категорій населення – М. Вітковський «Хтивня»), географічного (процес самодетермінації під час зіткнень з іншими культурами – М. Кідрук «Мексиканські хроніки»), професійного (уособлення термінів, що використовуються для означення психології творчості, – О. Токарчук «Суб'єкт»), психічного (стан людини, що перебуває в межовій ситуації – Вал. Підмогильний «Ваня», «Гайдамака», «Історія пані Івги»).

Для антропологічних інтерпретацій художніх текстів важливого значення набувають такі поняття, як досвід, ідентифікація, інший, чужий, центр, периферія, маргінальність тощо, зорієнтовані на відображення у творі різних психічних станів у процесі їх переживання персонажами та ситуацій самоосмислення. Ключовим моментом є внутрішній світ персонажа (усвідомлюваний і поза усвідомленням). Ракурс його осмислення визначається інтерпретативними ролями наратора й персонажа.

Пізнавальний фокус належить культурі центру. У модерністських творах таким центром зазвичай є наратор або головний герой. Валер'ян Підмогильний у цьому питанні відходить від традиції. Зокрема в оповіданні «Ваня» ціннісним центром стає реципієнт, котрий «арбітрує» поведінку хлопчика в спробі підпорядкувати її усталеним нормам поведінки й моралі. На початку твору характер Вані як розсудливої, працелюбної й морально виваженої дитини розкривається ґрунтовно, послідовно, без поспіху.

Ніби між іншим, незадовго до фіналу в ситуації покаяння за злочин перед залишками забитого собаки зазначено його вік – сім років: «Тоді серед зеленої трави з довгим подихом упала навколішки семилітня людина, грузнучи в слизькім, холоднім болоті, й, схиливши голову та простягнувши руки до неба, проказала...» [89, с. 25]. Ця деталь стає ключовою для подальшого розгортання подій та інтерпретації, адже за християнськими традиціями до досягнення семирічного віку дитина – чиста й безгрішна, нею опікуються ангели, а після вона вже вважається дорослою й відповідає за власні гріхи.

Оповідь побудована таким чином, щоб читачу складно було дати однозначну оцінку – засудити хлопчика чи вибачити йому злочин. Автор зображує Ваню як слухняну дитину, але дуже вразливу. Світ навколо він сприймає як живий. Це водночас світ християнський (у його уяві постають зримі картини його власного майбутнього в пеклі та собаки в раю), язичницький (багата уява хлопчика перетворює дерево в рівчаку на людожера, а дерева в лісі – на свідків злочину: «Йому було соромно дерев, котрі бачили, як він бив Жучка кием і камінням...» [89, с. 24]) і казковий (очікував на чарівника із золотим костуром, котрий би забрав його життя й повернув Жучка). Вразливість (на пояснення незрозумілих явищ уява хлопця малює картини, яких він постійно лякається) і дитинність (створення власного фантасмагоричного світу під впливом переказів, міфів і казок) сприяють тому, що уява, реальність і сновидіння постають як єдиний континуум, у якому цілодобово перебуває Ваня. Після скоєння злочину вдень його поведінка в межах норми, але вночі персонажа зусібіч обсідають жахи, що продовжуються вві сні. Тому фінальна сцена може бути трактована і як ситуація втрати здорового глузду хлопцем, і як черговий нічний кошмар. Від читача залежить, який діагноз він поставить персонажу, адже залишається незавершеною паралель між описом етапів сказу в Жучка, якого припнули, щоб пересвідчитися в його хворобі, та послідовним нагнітанням сцен опису емоційного зрушення Вані. Хлопцю не вистачило емоційної раціональності дорослих,

щоб сприйняти смерть свого чотирилапого друга, та сміливості, щоб протистояти власним страхам (які спричинили його реакцію на побачений труп собаки), а також християнської віри у всепрощення.

Якщо в оповіданні «Ваня» будь-яка стороння характеристика хлопця відсутня (любов матері й няньки не враховується, бо вони не знають про скоєний злочин), то в «Історії пані Ївги» [91] та «Гайдамаці» [90] відтворено прямі й непрямі характеристики героїв іншими персонажами, але вони не становлять ціннісного орієнтиру, а лише зазначають стан героїв як маргінальний – серединний між крайнощами: пролетаріями й панамі («Історія пані Ївги») та червоногвардійцями, гайдамаками, гімназистами («Гайдамака»). У «Гайдамаці» описується ситуація, коли мирний час, що пов'язаний у Олеся з навчанням у гімназії, любов'ю рідних і байдужістю до нього інших гімназистів, залишився вже в минулому, а теперішнє визначається протистоянням двох військово-політичних сил, обидві з яких далекі від романтично-піднесеного образу оборонця ідеалів національної свободи (гайдамаки) та соціальної рівності (червоногвардійці). Маргінальність героїв Вал. Підмогильного пов'язана, отже, не з віддаленістю від центру, а з відстороненістю від декількох центрів, що становлять ціннісні орієнтири переломної епохи.

Твори письменників-постмодерністів так само відбивають ситуацію осмислення людиною власного досвіду переживання кризової ситуації. Поняття кризи, переломного моменту для кожного з героїв інших текстів, обраних для аналізу, своє й пов'язане з позатекстовою ситуацією. Водночас спостерігаємо в кожному з цих випадків вихід за межі тексту, перетворення світу за його межами на художній. Для Вал. Підмогильного світ тексту й реальності відмінні. Дійсність представлена автором і реципієнтом як ціннісний орієнтир (прихована за відстороненою, позірно позаоцінною експресивністю авторська інтенційність; провокована інтерпретативно-оцінна активність реципієнта), згідно з яким художній світ сприймається як авторська вигадка, ілюстрація для художнього

означення екзистенційного стану людини в ситуації морального міжчасся.

Художній світ «Мексиканських хронік» [61] М. Кідрука максимально злитий із позахудожньою реальністю. Наратор персоніфікований у тексті як alter-ego автора, нарація ведеться як оповідь про пригоди, стилізована під дружню розмову, достовірність подій підтверджується світлинами із зображеннями автора, згадуваних персонажів і описуваних місць. Кризовість ситуації полягає не в тих карколомних подіях, у яких фігурує герой, а в світоглядних змінах, які намагається опанувати. Традиційна картина поділу світу на своїх і чужих стала вже архаїчною. Відкриттям для героя Максима Кідрука є те, що іншим давно відомо: світ має унікальність не для людства загалом, а розкриває власні таємниці окремо для кожної людини, бо цивілізація охопила вже весь світ. Протиставлення «Я – Чужий» у цьому світі неможливе, бо відсутні чіткі межі. Воно змінюється на протиставлення Я – Інший, яке передбачає наявність спільного життєвого простору та зняття із себе функцій ціннісного центру й адекватної репрезентації. Герой М. Кідрука не описує екзотичну для нього культуру, а вдивляється в неї, ніби в дзеркало, змінюючи власний світогляд, розкриваючи перед читачем процес нової самодетермінації.

Міхал Вітковський у романі «Хтивня» [27] документалізує оповідь іншим чином, а саме апелюванням до подій свого життя, професійної діяльності та надає посилання на власний сайт, яким можуть скористатися читачі. Його герой маргінальний, як і персонажі Вал. Підмогильного. Але маргінальність пов'язана не з перебуванням героя між полярними ціннісними системами, де норми змішані, і не з ситуацією набування нової самодетермінації при зіткненні з чужою культурою. Герой усвідомлює себе як Іншого, розкриваючи в собі нові грані свого єства, притлумлювані раніше страхом відчутти себе поза суспільством, у якому набув певного статусу. Персонаж М. Вітковського, як і М. Кідрука, має ім'я та риси біографії свого автора. Він – породження глобалізації, відбиває страхи нового суспільства. Тепер межі проходять не між

державами, а у свідомості людини. Людина відчуває свою незахищеність перед соціумом без кордонів та постійно змінюваною дійсністю. Відчуття безпеки й упевненості дає приналежність до певної соціальної групи. Таку групу для наратора визначає його професія, він журналіст і письменник (стабільний достаток, повага, лабільність). Інша група, з якою згодом ідентифікує себе персонаж, – «феї»¹⁴⁶. У творі стисло викладаються основні соціальні аспекти їхнього життя, що становлять «енциклопедичні» відомості про них, однак не розкривають їхню ідентичність.

Ольга Токарчук в оповіданні «Суб'єкт» [109] звертається до питання кризи в літературі та літературознавчій методології. Її спосіб виходу за межі тексту полягає в залученні до нього як текстуального коду методологічних дискусій постструктуралістів про специфіку художньої творчості. Персонажами тексту О. Токарчук стають письменник Станіслав Самборський і його романне alter-ego, уособлене й персоніфіковане незалежно від волі автора. На незначному просторі відбувається зміна ціннісного фокусу від письменника до його персонажа. На початку твору письменник ностальгує за втраченим відчуттям, що все ще попереду, він нудиться від власної зреалізованості й геніальності. Під кінець – повністю поступається своїм життєвим простором тому, кого текстово створив за власною подобою.

Символічного значення й іронічного звучання набуває простір, у якому змальовано події. Спочатку простір поділяється на текстовий, побутово-реальний і уявно-творчий. Згодом звужується до одного, у якому текст і реальність неподільні. Самборський згадує власний роман, читаючи монографію про себе й цей роман, де зазначена його адреса як адреса його alter-ego. Він сидить у своїй улюбленій кав'ярні, спілкується з власними читачами. Уявний простір складається зі згадок про складний, абсурдний світ минулого, коли так легко писалося, і про теперішній світ, позбавлений яскравості й погрузлий у буденності: «Нормальність була

¹⁴⁶ Феї – польські гомосексуалісти, що оформилися в соціальну групу в часи ПНР та відрізняють себе від геїв, які прагнуть офіційного визнання від суспільства.

нецікавою, повною дрібних проблем, маловажних абищиць, які щоранку висипалися з газет, як пісок, і одразу припадали пилом» [109, с. 55]. Його особистий простір визначався відчуттям, «що перебуває у самій середині світу» [109, с. 56]. У подальшому позиція письменника маргіналізується. Відбувається сюжетне розгортання метафори «зайняти чиесь місце». Самборський спостерігає схожого на себе чужинця, який займає його життєвий простір спочатку в будинку, а згодом і в соціумі. Периферія й центр міняються ролями. Реальність поступається текстовості. Персонаж «оживає», а автор «помирає» – іде зі сцени тексту. До читача тепер промовляє (у тому числі й на радіо, й по телебаченню) лише персонаж, цікавіший і оригінальніший, сміливіший і талановитіший, ніж його автор, який таким створив власне alter-ego, бо хотів бачити себе очима інших кращим, ніж усвідомлює себе сам.

Світ письменника Самборського став його власним текстом, у якому автору як персонажу місця немає, воно зайняте наратором. Комізму трагічній ситуації «знедомлення» автора надає невдала спроба його alter-ego повернути свого творця до активного творчого життя. Автор і персонаж постають ніби симетричні частини піщаного годинника, котрі час від часу міняються позицією (хто вгорі), набуваючи сутності іншої частини. Читач має розшифрувати літературну дискусію, аби надати інтерпретативної зрозумілості передфінальній сцені, у якій Самборський намагається відновити статус-кво, кидаючись із кулаками на своє alter-ego, якого про себе називав «цей», але зазнає поразки: «Уп'явшись холодним, драглистим поглядом у переляканого таким поворотом справи Самборського, видихнув йому просто в лице: «Я вигадав тебе, розумієш, ти, сопля довбана. Вигадав тебе і в будь-яку мить можу тебе скасувати, ти лиш звичайнісінький наратор, ліричний суб'єкт, невдала конструкція чи що там ще. Тому не підскакуй і сиди тихо». З огидою відпустив Самборського й повернувся до столу» [109, с. 61].

Отже, у поетиці модерністських творів Вал. Підмогильного наявні тенденції, що стануть характерними для постмодерної

ситуації, коли пізнавальний фокус передоручається реципієнту («Ваня») та в центр зображення потрапляють не екзистенційні страхи чи страхи, пов'язані з пізнанням Чужого, а страхи «світу зростаючої близькості чужого» (К. Чижевський) [116, с. 7] – ті, що перебувають в особистому просторі. Для розуміння себе («Гайдамака») або вибудовування власної особистості («Історія пані Ївги») герої використовують інших як дзеркало. М. Кідрук не стільки відтворює світ інших, скільки власні відчуття від дотику до іншого. М. Вітковський безпосередньо не подає трансгресивний процес, який залишається поза кадром. Герой говорить про себе ніби ззовні, створюючи часову затримку в трансляції читачу власних перетворень. Критики закидали М. Вітковському нелітературність його тексту, виявлення антропологічного дослідження культури «фей» у художній формі. Емоційний досвід персонажів М. Кідрука й М. Вітківського спрямований на пізнання себе, тоді як пізнавальний вектор текстів Вал. Підмогильного спрямований на підтвердження авторських філософських, метафізичних роздумів, стосуються питань пізнання навколишнього світу й себе в ньому. Іншим у його текстах виступає предмет, явище, людина, емоції стосуються морального аспекту. Ціннісним центром є світ дорослих, тому персонажі – діти, підлітки – зображені в ситуації становлення, вони помиляються, але не усвідомлюють мети власних пошуків, діючи інстинктивно. Його герої вирізняються з маси (мають або виробляють власний погляд на світ, пізнаючи його. Водночас світ і герой не розвиваються, а розкриваються, унаочнюючи закономірності буття, незалежні від персонажа).

У сучасних текстах відсутнє поняття загального, на передній план висувається належність до соціуму, цінності якого поділяє персонаж (М. Вітковський), чи тимчасовість, певна випадковість соціальних прошарків на основі спільності деяких принципів і поглядів залежно від зовнішніх чинників, якими виступає спільна діяльність – навчання, відпочинок, співмешкання, огляд пам'яток культури (М. Кідрук). Акцентування умовності художнього світу, твореного Вал. Підмогильним, відбувається завдяки щільній

обробці матеріалу. Увага письменника зосереджена на етапах репрезентації читачу ідеї, тому всі зайві деталі прибрані. Через те його герої часто не мають портретів, зазначено лише вік або інші характеристики, необхідні для логіки репрезентації позахудожньої ідеї. Читач має зробити висновок, необхідний автору. Водночас твори сприймаються як художні завдяки створенню емоційної напруги та яскравого конфлікту, що реалізується в межовій ситуації й потребує від персонажа значної емоційної наснаги, сміливості й інших рис модерного героя, а від читача – бажання захоплюватися цими ідеальними рисами та жахатися карколомних обставин, у які поміщено персонажа. Вал. Підмогильний розкриває читачу власний погляд, тому персонаж – не суб'єкт дій, а ілюстрація, об'єкт, що втілює інтенцію, не суб'єкт, а засіб. Натомість М. Кідрук висловлює власне емоційне сприйняття світу, інтонаційно стилізуючи оповідь під невимушену бесіду, що виявляється в повсякчасній і часто ситуативно невмотивованій зміні фокалізації, часо-просторових акцентів позиції оповідача. Його персонаж – власне alter-ego, ріднить не з науковою діяльністю, а виходить у світ повсякденного переживання. М. Вітковський, як і М. Кідрук, витворює спільність із читачем через залучення до власного світу, робить його свідком самоідентифікаційної трансгресії, надаючи інформацію, що уможлиблює її застосування в реальній для читача дійсності. О. Токарчук із Вал. Підмогильним ріднить те, що її текст – художня умовність, яка розкриває певну ідею, де іншим виступає сам автор відносно власного творення. Відповідно спільне й відмінне подані «в одному флаконі», адже художня реальність у О. Токарчук не виступає залежною від реальної дійсності, як у Вал. Підмогильного, оскільки його інтенція спрямована на її пізнання. О. Токарчук досліджує власне антропологію літератури в художній формі.

4.2. Увага до предметного світу як розвиток традиції французького «нового роману»

Постмодерністська література в плані специфіки художнього відтворення матеріального світу в художньому тексті відштовхується від попередніх традицій. Однією з них є традиція нового роману, а саме – речовізм («шозизм»), уведений у науковий обіг автором і теоретиком французького нового роману Аленом Роб-Грійс. Новороманісти, хоч і відрізняються між собою художніми експериментами, проте їх усіх об'єднують бунт проти «тиранії реальності» й «диктатури факту», спрямований проти класичного роману й позитивізму, та система «мінус-прийомів», таких як відмова від персонажа, характеру, фабули, життєподібності (В. Шервашидзе) [119, с. 85]. Результатом мінус-прийомів став шозизм, завдання якого – через зовнішнє дістатися до потаємних глибин свідомості, адже персонажі новороманістів втрачають здатність пізнання зв'язків дійсності, тоді як предметний світ стає нейтральним, не відбиває традиційні людські орієнтири, постає у своїй фізичній суті. А. Роб-Грійс наголошував на незалежності відтворюваних у тексті уявних предметів як метафоричному еквіваленті незалежних речей або техніки від людини в розвинених промислових суспільствах (О. Романова) [99, с. 30]. Акцент на метафоричності образу речі, яка постає у своїй фізичній, а не смисловій суті, не випадковий. Метафоричність властива художньому образу в цілому (В. Мартинова [82, с. 42]), а тепер ця здатність посилюється, стає художнім прийомом.

Показовими творами постмодерністського періоду в аспекті виявлення метафоричної специфіки світу речей уважаємо «Екзгумацію міста» [93] Світлани Поваляєвої та «Сни й камені» [111] Магдалени Туллі. Д. Корвін-Пйотровська відносить «Сни й камені» до типу «deskриптивної нарації, позбавленої і дії, і прямої мови; нарації, що використовує метафоричні описові картини як спосіб ведення розповіді» [66, с. 73]. До того ж обидва твори можна віднести до тієї категорії текстів, що становлять «топос

неописуваності» [66, с. 130], тобто орієнтовані на опис того, що апріорі непідвладне опису через свою «замежовість», і тому зображення відбувається за допомогою багатьох метафор, які є формою відмови від адекватнішого опису, бо предметом зображення у творах виступають а) абстрактні поняття (ідеологія, закони світобудови) – «Сни й камені», б) позасвідомий світ людини (марення, зумовлені різними чинниками) – «Ексгумація міста».

Одним із принципів, запозиченим постмодерністами в новороманістів, є спроба відчитати експресію реальності замість експресії героя (його внутрішнього світу), коли «зображений світ, багатовимірний, як і реальність, трактують як нагромадження багатьох різних знаків і сигналів, що домагаються постійного відчитування» [66, с. 37], коли «процес спостереження і процес дескрипції схоплені майже одночасно *in statu nascendi* – без сегрегації й початкового оцінювання імпульсів, без оцінювального фільтра, немовби нараційна «камера» працює сама, без наратора-режисера» [66, с. 37]. Читачу пропонується актуалізація «методу», наголошується на семіотичному, а не міметичному характері зображеного світу, через що його зображення потребує додаткових семантичних операцій, читача запрошують до гри. Однозначність мімезису замінено на багатозначність знаку, а отже, інакомовність закладає як методологічний принцип художнього текстотворення.

Найочевидніша концептуальна метафора художнього світу твору – у тексті М. Туллі. Письменниця прямо зазначає про зіставлення в одному образі образу міста як ідеологічної концепції й образу дерева як міфологічно-архетипного образу природного уособлення всього живого: «Коли дерево світу спалахнуло живим вогнем і спопеліле листя опало з його гілок, із запропалої кісточки невдовзі почало щось проростати. <...> Одночасно почали рости громадські й житлові будівлі, великі, середні й невеличкі, стрункі й громіздкі, оздоблені чи звичайні. Виростали вони з-під землі й тяглися все вище, оточені дерев'яними риштованнями, у хмарах вапняного пилу...» [111, с. 7].

С. Поваляєва прямо не наголошує на метафоричності свого образу міста. Однак воно виступає одразу у двох іпостасях – як цілком конкретне місто, в обрисах якого іноді вгадуються, іноді прямо згадуються топографічні назви Києва (до речі, М. Туллі дає недвозначні підказки читачу, що місто її тексту – Варшава), воно передане значною кількістю побутових деталей, а з іншого боку – це місто-символ, у якому обстраговано риси великих індустріальних українських міст постколоніального періоду та відображено специфіку світовідчуття, світопереживання його мешканців, від яких залежить його майбутнє. Саме тому це місто не має назви й подається з великої літери. Натомість М. Туллі не раз зазначає, що назва її міста, написана на брамі чи огорожі, «найжачена чорними стрілами літер W і A» [111, с. 49], або там «стирчать вістря W і A» [111, с. 98] тощо. А отже, обидві письменниці використовують літерацію як смислотвірний і образно-виражальний прийом.

Іноді спостерігаються навіть словесні «збіги» між теоретичними постулатами представників нового роману й художніми текстами цих письменниць. Наприклад, у монографії Д. Корвін-Пйотровської читаємо: «По суті, процес споглядання в «новому романі» сам став наратором і героєм, дія складається з творення і затирання образу...» [66, с. 36–37], Магдалена Туллі зазначає: «...Події за природою своєю незрозумілі, схильні розливатися широко й затирати свої межі» [111, с. 89], і на підтвердження думки наводить приклад сну: «Сон потребує кімнати й ліжка, однак у крайньому випадку може задовольнитися лавкою у вокзальній почекальні чи навіть клаптиком тротуару, стаючи чимось, що можна сплутати із зомлінням, з пияцтвом і зі смертю. Саме тому такими необхідними є навігаційні знаки: буї слів» [111, с. 89].

Героїня С. Поваляєвої майже дослівно реалізує ідею сну на тротуарі, що може бути сприйнятий і як сон, і як смерть. Українська письменниця значно менше, ніж М. Туллі, звертається до оголення прийому руйнування текстової ілюзії через залучення читача до безпосереднього осмислення мовної природи буття та художнього тексту. Відчутний мотивний перегук аналізованих

творів, але інтертекстуальним елементом його назвати важко, бо мотив сну й інших маргінальних щодо усвідомлення дійсності станів людини є одним із найуживаніших у постмодерністських текстах.

М. Туллі майже позбувається у своїй повісті персонажів-людей, вони виходять на авансцену епізодично й «частково», як певна таємниця, що водночас є смисловим ключем та узагальнено-предметним образом, уведеним нерідко за допомогою метонімії. Тому сні стосуються не стільки людей (хоча мотив сну подорожан на вокзалі отримує незначне сюжетне розгортання, але теж позиціонується як предметно описане явище: «Їхні чужі сні єднаються з тутешніми... Без неповної і невпевненої присутності цих занурених у напівсон цілість не була б завершеною. На місці Казахстану, Трансильванії та ще в багатьох пунктах цього міста з'явилися б зяючі пусткою виломи» [111, с. 56]), скільки міста в цілому як істоти (реалізація концепту міста як метонімічної метафори: «місто спить», «місто живе», «місто вмирає», що наділяється ознаками біологічної матеріалізованої істоти зі збереженням властивостей абстрактного явища – поняття та метонімічним позначенням людей, які в ньому проживають), каменів як матеріалу, що символізує першоджерело міста (буквальне значення), та «глину», з якої може бути «виліплена» ідеальна кам'яна людина ідеального міста майбутнього (надання прямого значення метафорі «людина з каменю» чи «людина з кам'яним серцем»).

С. Поваляєва, навпаки, деталізує й дробить мотив межових станів свідомості. Час від часу вона включає в текст есеїстичні вставки-роздуми, даючи зрозуміти ще один – філософсько-світоглядний аспект тексту-ребусу («Одного разу, доки ще не остаточно прокинулася, я зрозуміла, що в іграх нема правил. У жодній. Всі думають, що є, а їх немає. Тому нам так важко жити. // Але ж, є розклад... Його існування не важко перевірити на собі, як тільки переймешся остаточно. Отже, важко живеться не тому, що нема правил, а тому, що існує розклад. Але, коли знищено останні рештки сновидіння, пояснити різницю між цими поняттями

просто неможливо. А ще через мить зникає, наче хвостик ящірки під камінням, і саме відкриття, і навіть начерк самої думки. А трохи згодом забувається непевне відчуття, ніби щось трапилось» [93, с. 18]) та пояснюючи вибір такого «галюциногенного» способу створення художньої реальності: «Було щось важливе, цікаве і радісне. Радісне від того, що криштально просто пояснювалося і не вимагало жодних обґрунтувань, натомість спрощувало все до прозорої дошової краплі...» [93, с. 18]. Можливо, тому образ дощу є одним із провідних мотивів твору.

Поєднання межових станів дозволяє письменниці вставляти в сюрреалістичні марення героїні псевдонаукові пасажи («Хмарина пливла у вигляді живої цитати, і звук був – срібне соль на ксилофоні. Серед тюльпанів вмивалися білі кролики – ті самі, якими знудило Кортасара у Країні Див. Вони нарешті здобули волю. // *У перевантаженості сновидінь персоналіями, цитатами, алюзіями можна звинувачувати хіба що агресивний вплив ноосфери на підсвідомість кожної більш-менш інтелектуально розвинутої людини.* // Потім були червоні плаї над морем і спека») (виділення курсивом – автора. І.К.) [93, с. 22]) та критичні погляди на деякі соціальні реалії, подані зі знятим драматизмом: «Опинившись серед розпорошеного автами сонячного саява, Ліка <...> ще якусь мить перебувала у щасливій протрації просторового кретина... адже фізичні відчуття завжди випереджають розумову інтерпретацію (на час пересування сигналу)... а розумова інтерпретація майже завжди випереджає рефлекторну реакцію – шок... це звучить парадоксально, але так є – у великих містах, серед переобтяжених невпинним процесом мислення сучасних урбанізованих людей... їхні рефлекси перетворилися на розумові штампи: вони знають, що за певних обставин мають пережити...» [93, с. 101].

У центрі твору С. Поваляєвої – героїня Еліка, яка постійно перебуває «в іншій реальності» алкогольного чи наркотичного сп'яніння, сну чи коми. Текст становить справжній колаж ілюзорних світів. Події розгортаються нелінійно, інформація подається уривками, герої можуть змінювати імена. Другорядні персонажі,

витворені яскравою й цілком реалістичною, проте хворою Елікіною уявою й пам'яттю, імена не змінюють. Однак вона сама постає в трьох іпостасях: Еліка – повне ім'я, яке згадується в ті моменти, коли героїня повертається до реальності після чергового «угару», поряд згадуються чоловік, двоє дітей і кішка з п'ятьма кошенятами; Еля – цим іменем її називали батьки і цей образ виникає як текстовий персонаж-вигадка фантазії Ліки, яка витворює уявний образ себе, але відокремлений від її існування як текстова умовність, що персоніфікується в реальності свідомості Ліки; Ліка – так героїня називає себе, коли перебуває під дією психотропних і наркотичних засобів (вживає алкоголь, пігулки, курить марихуану, використовує «бульбулятор», героїн).

Якщо розібратися в речах, що оточують дівчину в різних епізодах (включаючи другорядних персонажів, що несуттєво відрізняються від інших об'єктів уяви героїні), то саме вони дають можливість відокремити один від одного різні пласти її свідомості. Чоловік, діти, кішка – сфера «реального», фізичного буття героїні; Майк та інші персонажі з вигаданими іменами – фіктивний світ марень Еліки. Ці світи прориваються наскрізно образами з її минулого. Завдяки цьому читач отримує змогу витворити власну версію життя героїні, у якому вимальовуються різночасові епізоди її буття: сучасне (вона – письменниця, відзначає день народження з родиною і друзями-музикантами, які приїхали зі Львова), минуле (вона – студентка-журналістка, яка набуває досвіду професійної діяльності й божемного життя, що полягає в тому числі у вживанні наркотичних засобів, подорожуванні автостопом, спілкуванні з різними людьми, не зіпсутими культурними обмеженнями), марення. Останній хронотопічний пласт твору найбільш всеохопний, адже об'єднує плани її «несвідомості», а минуле й сучасне читач має сам виокремити з прочитаного.

М. Туллі в іншому ракурсі вибудовує фантомні світи. Фантомні для свідомості реципієнта, однак цілком реальні в художньому просторі твору. Письменниця актуалізує поняття власного суб'єктивного світу, яким володіє кожен предмет, а не лише

людина. Центральний світ – міфологізований – це світ міста, що існує в нерозривній єдності з антимістом, виключення одного з них призводить до небуття іншого. Також існує світ, наприклад, газетних знімків, які «стикалися з нашим світом поверхнею паперу, однак мали власну глибину, в якій фіброві валізки, що лежали під двоярусними ліжками в кімнатах на двадцять осіб, повні були не кілець ковбаси, не бумазейних кальсон, а книжок про життя мулярів» [111, с. 19–20]. Світу окремої людини в цьому творі не існує, лише світ схематизованих, узагальнених і абстрактних людей, категоріями яких мислили ті, хто впроваджував у життя ідеологію соціалізму та які згодом почали існувати не фізично, а як портрети: «Це вони, висячи на стінах і проникливо дивлячись крізь оправлене в рамки скло, щодня силою свого погляду відпихали від міста антимісто. Під їхнім поглядом прибиральниці прибирали, службовці сортували документи, механіки чистили й змашували машини. <...> А діти цих людей заради цього вчилися в дитячих садочках зашнуровувати й розшнуровувати черевики <...>, щоби притьмом вирости й поповнити ряди тих, котрі дбають про порядок» [111, с. 23].

Життя таких людей створювалося не лише насаджуваними мас-медіа ідеологічними штампами, а й просторами власної пам'яті («Погляди, інтер'єри й предмети затиралися у спогадах у міру того, як спостерігачі звикали до нових образів» [111, с. 64]), яка не завжди робила їх відмінними одне від одного, проте виявляла залежність від пам'яті інших: «Люди в гумових чоботах були так одне на одного схожі, наче вийшли з-під одного штампа. Мали руки й ноги, мали носи, вуха й очі. Здавалося б, коли вони стоять у шерензі, то повинні бачити ті самі речі. Однак вони ледь кидали на них погляд. Дивилися кожен у свій бік: на спогади, які прагнули зберегти для себе, на сцени, які завжди розігруються на першому плані, на випадковому тлі риштовань. <...> Нашадки цих портретів, окрім елементів зовнішності, успадкували – як вексель до сплати – нетривкість форми. Із дітей перетворені на дорослих і самі цілковито залежні від чужих спогадів, вони зберігали

в пам'яті неіснуючі адреси й інтер'єри, носили з собою будинки, площі, вулиці, з якими не могли розстатися» [111 с. 63].

Існування міста – подвійна симуляція (наголошення на його художній алегоричності та словесно-знаковій умовності водночас), воно живе ніби у фотокартках, у нього немає минулого (лише спогади) й немає майбутнього, бо існує лише тепер і тут: «Місто вчорашнє й місто сьогоднішнє можуть видатися парою малюків-близнят із головоломки, де, напруживши зір, відкриваєш брак прапорця на даху, додаткову квітку в горщику на вікні чи горобця на карнизі. Там люди лягали спати увечері, тут прокидаються вранці. Кожної ночі в ритмі обертів ранкових газет на барабанах ротаційних машин, згортаються і зникають учорашні міста» [111, с. 58]. Кожен день – то новий світ у ризоматичному принципі його існування, реальністю минулого стає лише слово, знак, не підтверджений означуваним: «Коли новий день мине, місто буде зужите повністю й до кінця, і не залишиться від нього нічого, крім витаючих повсюди іменників, дієслів, прикметників, ствердних і заперечних речень. Вчорашні стілець, капелюх, чайник вже недосяжні для сьогоднішньої руки, безтілесні й непридатні для вжитку. А ті, які лягали спати вчора увечері, існують сьогодні таким же безтілесним чином, як і вчорашні чайники» [111, с. 58].

Тілесність сьогоднішнього дня – єдина справжня реальність, бо «тільки тут можна торкнутися того, що лежить на відстані простягнутої руки» [111, с. 59]. До речі, відстань простягнутої руки – знаковий атрибут для шозизму. Цей образ трапляється і в С. Поваляєвої: «Еля відчула, як її охоплює параноїдальна паніка: комфортно вона могла почуватися лише тоді, коли усі її речі перебували в зоні простягнутої руки і не далі!» [93, с. 144].

Отже, художні світи обох аналізованих творів можна порівняти з міражами, бо логічно-детермінаційна реальність існує в них як культурний код, добре відомий реципієнту і який він активно залучає для витворення художньої реальності. Тому фактично маємо твори, де симулякрами є як їхні художні світи, так і смисл текстів, що постійно зникає від читача. Щойно реципієнт начебто

починає здогадуватися про шифр, як він тут же змінюється, і потрібно знову шукати підказки й нові шляхи для розуміння смислу твору, який вимальовується лише після прочитання його повністю й усе одно залишається в досить аморфному вигляді.

Особливе значення в цьому аспекті надається перетворенню світу на мовний знак, що було характерно для французьких новороманістів («Відмовляючись від «заданого» смислу твору, новороманісти замінюють його текстом, у якому смисл твориться на очах читача. <...> Предмети стають «матеріальними текстами», знаками цивілізації, що їх породила» (В. Шервашидзе) [119, с. 85]), а також властиве творам їх наступників у французькій літературі. Говорячи про романну реальність французького роману кінця ХХ сторіччя, Е. Шевякова зауважує, що об'єктивне стає компетенцією мовлення й об'єктивна реальність зникає, перетворюється на рефлексію про реальність та її текстову природу [118, с. 193]. Така рефлексія уможлиблюється не лише завдяки звичайним описам речей, а й такому їх різновиду, як енумераційність – уподібнення опису до переліку як «чистого» каталогу ознак і об'єктів або до переліку з дескриптивними ознаками [66, с. 76–78].

Обидві письменниці використовують (але не зловживають) ці види енумераційності. Переважають переліки з дескриптивними ознаками. Наприклад, М. Туллі створює яскравий образ пам'ятників-людей, котрі позбуваються метафоричної двозначності, проте людьми так і не стають, чим витворюється своєрідний образ «нового франкенштейна», який ще остаточно не ожив: «Постаті з каменю були одягнені в камінні фартухи, камінні сорочки з закасаними рукавами й камінні штани. Незворушна постава, банькаті очі без зіниць, кельма в руках або кайло на плечі. Це була раса з твердими долонями, яка носила одяг, пошитий камінними швачками, яка їла булки з каменю: найздібніші з майстрів, що на початку світу творили з цегли, бляхи й штукатурки всі чудеса цього міста. Всередині камінних кишень лежать камінні документи з фотографією і штампом про прописку, камінні посвідчення й камінні похвальні грамоти. Але побачити їх не можна,

бо для нас камені мають тільки поверхню. Монолітні нутрощі каменя належать уже іншому світові. Світові, в якому панує однорідність матерії» [111, с. 25]. Це характерний для поетики твору М. Туллі приклад використання прийому енумераційності, однак він суперечить розумінню шозизму новороманістами, адже підпорядкований відтворенню якості. Якщо зважити на те, що описується власне предмет з метою дійти до його первісної сутності, то в цьому – концептуальному сенсі прийому – прямий перегук з позицією представників французького нового роману.

Більш послідовна в дотриманні властивої шозизму техніки опису С. Поваляєва. В її тексті розкидано розлогі переліки з дескриптивними елементами, а також значні за обсягом «чисті» каталоги. Таким є перелік того, що героїня любить і чого не любить, який займає майже п'ять сторінок [93, с. 97–101]. Зрозуміло, що «інформаційний хаос» виключає можливість цілісного сприйняття, завдяки чому читач доповнює / замінює запропонований перелік власними вподобаннями. Однак такі розлогі переліки трапляються нечасто. Водночас варто зауважити метонімічну специфіку деяких переліків, як-от: «Куфайки і куфайці, тілогрійки й тілогрійці, ватянки та ватяниці проводжали модну еліну дублянку чимось на кшталт єдиного каламутного колективного погляду, сповненого тупої, але пасивної агресії, який, утім, не віщував нічого доброго дублянці, якій заманулося б раптом зупинитися, чи – не дай боже – щось запитати, а ще гірше – послизнутися; або – найгірший з усіх варіантів – просто зупинитися і закурити» [93, с. 142]. Це той випадок, коли метонімія отримує метафоричне контекстуальне наповнення й використовується не як інакомовність на мовленнєвому рівні, а як оповідний прийом, мета якого полягає в естетичній «деавтоматизації» сприйняття світу.

Деякі предметні образи в аналізованих творах сприймаються спочатку як подробиці речового світу, але поступово набирають символічного значення (М. Туллі) або виступають у ролі внутрішньотекстових вказівок на взаємозв'язок художніх світів – внутрішньо-суб'єктивних і подієво-об'єктивних (С. Поваляєва:

побут – чоловік, діти, кішка; мистецтво – музика, скульптура, комп'ютер). Серед них – образи, які підтверджують зв'язок поезики твору з постулатами новороманістів. Зокрема в їхніх маніфестах звучить заклик покінчити з бутафорією, «мулом повсякдення», з психологізмом та ідеологією [119, с. 85]. У С. Поваляєвої реальне життя постає як декорація до життя-марення. М. Туллі перетворює заклик покінчити з ідеологією на провідний мотив повісті, чим надає йому історико-філософського звучання, бо в тексті наявні численні згадки про реалії, котрі можна сприймати як натяки на історичне минуле країни та переосмислення цього досвіду в контексті сучасного розвитку соціологічної та культурологічної думки.

Представники «нового роману» прагнули зруйнувати стереотипи буржуазної культури, зокрема антропоцентризм і суб'єктивізм. В аналізованих творах ці питання оминаються, бо в одному випадку (М. Туллі) в центрі уваги постають стереотипи не стільки буржуазної, скільки соціалістичної культури (що в цілому характерно для країн постсоціалістичного табору, які переживають чи вже подолали постколоніальний період свого розвитку), і навіть не культури, а вужче – ідеології, та речовий аспект її втілення – предметний та інакомовний, де людям відведено роль предмета, а не суб'єкта, який творить ідеологію та підвладний їй (до речі, розуміння предмета як об'єкта зображення в обох творах відповідає новороманістичному – зображати можна все те, що сприймається розумом, тобто літературними об'єктами стають матеріальні речі, учинки персонажів, їхні спогади, ілюзії, прагнення, нав'язливі стани [99, с. 11]). У другому (С. Поваляєва) – антропоцентризм як усвідомлення людини в ролі доцентрового об'єкта, від якого залежить розуміння та перетворення дійсності відповідно до її потреб, замінено на тілесність, тобто персонажем стає людина тілесна, позбавлена здатності тверезо мислити в прямому, а не переносному значенні, адже свідомість залишається поза кадром, у центрі зображення – позасвідоме, стан людини, яка знаходиться за межею реальності в ілюзорному світі марення, тоді як суб'єктивізм

передбачає концентрацію на значенні, що надається окремою особистістю. В аналізованих творах такою суб'єктивністю наділяється не персонаж, навколо якого вибудовується смислове поле твору, а реципієнт, який включається до твору як учасник літературної гри та її смисловий фокус. Можна говорити про те, що змінюється розуміння понять антропоцентризм і суб'єктивність, бо вони переносяться з концептуального смислового навантаження фабули твору та її реалізації на реципієнта, його особистий досвід переживання дійсності й відчуття.

Отже, неможливим стає створення цілісної інтерпретативної картини твору. Кожна окрема ситуація вимагає власного розкодування, але послідовного ланцюжка смислів, смислової структури не витворюється, бо смисл розпадається на окремі скалки, з яких не постає мозаїчна картинка, хіба що візерунок, ритм елементів у якому створює певне емоційне наснаження та відчуття безлічі смислів. Твір С. Поваляєвої – це ребус, а М. Туллі – лабіринт з багатьма виходами, де кожен читач знайде свій шлях, бо кожне прочитання не може бути апріорі правильним чи помилковим, адже твори побудовані на перетині інтелектуальних асоціацій автора й реципієнта. Реципієнт – не просто повноправний учасник творення тексту, він перетворюється на персонажа, учасника подій, якому належить інтерпретаційний кут зору. Якщо новороманісти створювали літературний код, адекватний завданню сприйняття світу без смислової інтерпретації [119, с. 86], то сучасні письменниці пропонують читачу на основі певної сукупності інакомовних знаків витворити власну інтерпретацію світу твору, ставши його персонажем.

Із певною мірою умовності можна говорити про наявність в аналізованих творах екзистенційної проблематики, реалізованої за допомогою архетипу дороги (шляху). М. Туллі використовує цей архетип у двох перспективах – смисловій (як пропозиція читачу способу переусвідомлення власної приналежності до суспільства, держави, особистої відповідальності за вибір шляху людства) та сюжетній (через зображення реалізованої метафори

про народження, становлення, руйнування міста), які пов'язані між собою, бо людина, яка набуває рис монолітної цілісності й через те втрачає свою людську сутність, зіставляється з образом міста, яке уособлює цю непорушну монолітність, проте проживає своє життя, наче істота, доля якої не залежить від неї самої. Шлях символічно постає як вибір ціннісних орієнтирів, життєвих установок, віри – отже, це приклад художньої реалізації архетипу дороги. С. Поваляєва пропонує читачу подорож героїні дорогами власної суб'єктивності, що стала можливою завдяки міражам, які витворювалися хворобливою уявою героїні в стані марення. За сюрреалістично яскравими образами, іронічно-епатажною манерою викладу та колажною композицією приховано безліч ціннісно орієнтованих питань та проблем сучасності, тоді як просторові переміщення світами підсвідомості героїні є умовними, хоча й розмаїтими, а значить, у цьому випадку так само маємо архетип шляху, націлений на основи самоусвідомлення та самоідентифікації людини в сучасному світі.

М. Туллі ускладнює метафору дороги, створюючи різні варіанти її сюжетної реалізації. Одним із варіантів є осмислення видів шляху (за В.Н. Топоровим) до сакрального центру й до чужої й страшно периферії. Неперсоніфіковані люди, мешканці міста проживають шлях до сакрального центру у зворотному порядку: від ідеального міста в момент початку його існування, що супроводжується буянням сили, віри й надії працьовитих робітників, до втрати містом сакральності через появу варіативності конкретних шляхів реалізації ідеального плану міста, що додатково ускладнюється введенням причинно-наслідкових зв'язків (як альянція до реально буттєвого досвіду реципієнта, коли місто уподібнюється до машини, яка мала вади при проектуванні, її обслуговували не зовсім кваліфіковано, відбувалося «стомлення» матеріалу), що створює непок'єднаний зв'язок між ідеалістичною абстракцією міста та реалістичними умовами її існування.

Також у зворотній перспективі зображується відцентровий шлях людей з іншими поглядами. Мається на увазі епізод, де

представлено період існування міста в минулому, коли річка поділяла його на дві частини – прозахідну і проросійську – як згадка про колоніальне радянське минуле Польщі та умовний розподіл її мешканців на два табори за вибором власної позиції: «Місто це збудоване з уявлень двоякого роду, до яких приводять дві залізничні мережі. Одна розвивається в бік Москви й Петербурга, друга – в бік Парижа й Лозанни. І не можуть вони вийти поза рогатки, що не заважає їм обплести весь світ своєю сіттю...» [111, с. 68–69].

Ті, хто не міг витримувати ідеологічного тиску, вмирили або тікали за межі міста, не розуміючи, що це біг не від центру зла, а до його лігва, що є дуже широким (перераховуються знакові міста Радянського Союзу, такі як Петербург, Москва, Тула, Омськ, Томськ, Астрахань, Одеса, Хабаровськ, Владивосток з їхніми стереотипними характеристиками, наприклад, Астрахань – склад «криги й шкур, у якому кав'яр їдять ложками, а шампанське п'ють просто з пляшок» [111, с. 71] тощо).

Концепція абстрактної й водночас предметно точної реалізації метафори міста поглиблюється не тільки історичними й політичними алюзіями минулого, а й відтворенням сучасного антиглобалістського погляду на недавні в історичному масштабі події. М. Туллі ніби пропонує читачу замислитися над можливими варіантами подальшого розвитку не лише свого міста, країни, а й ширше – планети, бо ідеологічний вибір кожного впливає на її долю. Розуміння такого планетарного погляду на художній світ-метафору твору підкреслюється вибором часопросторової специфіки його організації. Зокрема в «Снах і каменях» витворюється декілька хронотопічних площин. Це лінійний час життя міста від народження до стану на межі припинення його існування, коли перед людством постає проблема усвідомлення необхідності переродження в іншій – кам'яній – якості. Це також міфічно циклічний час, адже введенням паралельного образу дерева світу, існування якого неможливе без антидерева (як і інші паралелі місто – антимісто, місто – хаос), що росте вглиб землі відповідно до росту крони дерева й має таку ж розгалужено-плутану систему,

письменниця наголошує на циклічній повторюваності існування всього живого, що водночас уміщує в собі непокдане: «Коли період вегетації наближається до кінця, дерево світу все обсіпане плодами. Плоди досягають, падають і гниють. У кожному сидить кісточка, в кісточці – зав'язь дерева й антидерева, крона і корінь. Усі майбутні періоди вегетації чекають свого часу в кісточках, у зав'язях, у зав'язях зав'язей. Плід належить дереву, але містить у собі все майбутнє дерево разом із плодами, які на ньому виростуть. Тож коли місто зав'язується, воно містить у собі всі наразі можливості та весь план світу. Воно є частиною й цілістю, безкраєм і глухою дірою, забитою дошками» [111, с. 5–6].

Третій час – абстрактний, позаісторичний і позачасовий, зумовлений вибором параболічного типу інакомовлення у творі. Незважаючи на чіткі історичні алюзії, у художньому світі твору вимальовується умовно-абстрагований образ міста: «Міста, які досягають на дереві світу, замкнені у своїй формі, як яблука. Усі такі самі: кожне інакше. Втіленням одиничної можливості з реєстру того, що можливе, є навіть назва, виписана над перонами. <...> ...Правило, яке впорядковує більші й менші цілості, твердить, що мале міститься у великому, а велике в малому. І тільки завдяки цьому світ помістився в собі. І тільки в такий спосіб може тривати. Бо інакше не мав би куди подітися» [111, с. 6–7]. Художньою особливістю відтворення глобалізму як соціального явища є вибір параболічного типу сюжету, що не передбачає однозначного потрактування й морального висновку, як це властиво притчі як жанру.

Ще один важливий аспект розуміння шозизму, реалізований у постмодернізмі й зокрема в аналізованих текстах, – фетишизм щодо товарів народного споживання, що наголошує на «всюди-присутності» предметів у світі, де панує техніка масового вжитку [99, с. 14]. Вище вже наводилися приклади зі «Снів і каменів» впливу мас-медіа на створення образу ідеалу в суспільстві, на формування в ньому уявлень про те, які речі повинні використовувати люди в своєму повсякденні. Механізація постіндустріального світу постає руйнівником цінностей, і тому С.Поваляєва говорить

про одноразовий посуд як «пластмасові сліди життєдіяльності пластмасового покоління» [93, с. 119], а М. Туллі узагальнює роль індустріалізації в житті суспільства, створюючи метафоричний образ суцільних різнорівневих механізмів, що меншою мірою забезпечують життєдіяльність людей і міста, а більшою – самих себе, а згодом, як і все інше, вони перетворюються на дешевишну й мотлох [111, с. 105], хоча призначення деяких із них – відділяти добро від зла та відсівати хаос від порядку, тобто відділяти місто від антиміста. Ознакою руйнування машинерії й занепаду міста є постійне збільшення бруду.

Крім того, зауважимо концептуальний перегук «Снів і каменів» та «Екзгумації міста» на смисловому рівні. Зокрема однією з ключових фраз у повісті М. Туллі є така: «Місто змін, будоване пам'яттю й знищене забуттям, є містом смерті» [111, с. 93]. С. Поваляєва також говорить про місто смерті: «Настане літо й запашині коноплі у Місті Мертвих зазеленіють солодкою тишею <...> ...спека у мертвому Мертвому Місті перетворить кожен мить гудіння комах і цвітіння конопель на марсіанські хроніки...» [93, с. 137].

На відміну від шозизму новороманістів, речі в зазначених творах обох письменниць не перетворюються на головних героїв, а посилена увага до них та використання принципів шозизму стають одним з основних нарративних прийомів. А. Роб-Грійє писав за зразками класичного роману, але наповнював цю форму нагромадженням самоцінних речей, які панують над людиною, через що шозизм уважають «школою речей». М. Туллі продовжує й максималізує ідею «школи речей», бо предмет – камінь – стає тим матеріалом, який символізує бездуховність ідеології й поширюється врешті-решт на суспільство, коли людина мусить перетворитися на камінь. Об'єктивне зображення об'єктивної дійсності в А. Роб-Грійє перетворюється в М. Туллі на знакове зображення параболічної дійсності, позбавленої правдоподібності. С. Поваляєва теж уникає зображення об'єктивної дійсності, зосереджуючись на станах позасвідомого існування людини. Із прийомів, характерних

для новороманістів, письменниця обрала принцип кінематографічного зображення. Її звернення до внутрішнього світу людини більш суголосьне творам Н. Саррот. Прийом кінематографічності в «Ексгумації міста» можна вважати одним зі способів вияскравлення зображеного, також можна відчувати в ньому іронію щодо специфіки відтворення зовнішньої дійсності як об'єктивної в шозизмі. Персонажі С. Поваляєвої спостерігають дійсність крізь вікно транспорту, що рухається, але ця дійсність існує лише в мареннях героїні, тому сприйняття не можна вважати об'єктивним. Водночас письменниця не уникає, а навпаки, підкреслює принцип фетишизації предметів, але цьому процесу піддаються переважно предмети, що існують у ризоматичному просторі мас-медіа, зокрема реклами, та впливають на життя людей. Питання впливу мас-медіа на свідомість людини прямо не порушується, героїня лише гротескно іронізує з реклами, її всюдиприсутності, що навіть люди перетворюються на ризоматичні істоти, стають одноразовими, як рекламовані посуд і їжа. В обох випадках реальність підміняється знаковістю.

4.3. Нова маргінальна сакральна географія української й польської постмодерної прози

4.3.1. Трансгресивна специфіка літературного картографування. Нова міфологізація території в художньому тексті

Увага письменників-постмодерністів до питань ідентифікації відносно простору власного вкорінення пов'язана з глобалізаційними культурними процесами, зокрема глокалізацією¹⁴⁷ та регіоналізацією. Глобалізований світ завдяки технологічній, комерційній та культурній синхронізації стає все більше уніформованим і стандартизованим (Ян Пітерзе [92, с. 73]). Водночас гомогенізація супроводжується гетерогенізацією, адже глобалізація як

¹⁴⁷ Глокалізація – конкретна версія загального явища (Р. Робертсон [98, с. 67]).

стиснення світу передбачає творення та залучення локальності (Роланд Робертсон [98, с. 67])¹⁴⁸. В епоху глобалізації національні кордони як свідомісні межі стали невідчутними, оскільки основні ідентифікаційні межі проходять не в зовнішньому щодо людини світі, а в її свідомості, та пов'язані з процесами ідентифікації¹⁴⁹. Людина в новій для неї реальності змушена повсякчас визначатися стосовно постійно змінюваних реалій. Вона позбавлена необхідності все життя дотримуватися ідентифікацій (національної, релігійної, суспільної), отриманих при народженні та засвоєних у процесі соціалізації. Перед людиною-номадом – весь світ без кордонів. Ідентифікація як вибір стала екзистенційною необхідністю¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Порівняймо: «Глобалізаційні процеси не призвели до уніфікації локальних територій, а навпаки, підтвердили територіальну неоднорідність» (Ельжбета Рибіцька) [160, с. 12–13].

¹⁴⁹ Із цього приводу Кшиштоф Чижевський зауважує: «...Вже немає границь, що відокремлюють цивілізації, а є пограниччя, де інші знаходяться всередині, у нас на подвір'ї» [116, с. 30], «Пограниччя чужого, іншого і свого – це територія агону, де людина змагається за ім'я, відчитує свою долю, стає тим, ким є. <...> Це не тільки змагання, а й буття в дорозі, переправлення на іншу сторону» [116, с. 23]. У фікційній літературі мотив свідомісного кордону іноді набуває сюжетотвірного значення. В оповіданні «Стіл» [30] Павла Гілле предмет меблів стає причиною родинних суперечок, оскільки наділяється додатковими смислами в постколоніальному інтерпретативному вимірі (алюзія на польський досвід німецької та російської окупації). Родина проживає в повоєнному Гданську, колишньому Данцигу. У спадок від минулого залишився стіл, виготовлений місцевим німцем. Автор зміщує акценти з політично-оцінного ракурсу на ідентифікаційний, позбавлений політичного ідеологізування, однак не залишає недомовок в окресленні історичного контексту: «Я знав, що зараз почнеться сварка. Мама панічно боялася німців, і ніщо було не в змозі вилікувати її від цього страху, тоді як батько найбільше огиди відчував до земляків Федора Достоєвського. Незримий кордон перебігав тепер через стіл пана Поляске із Заспи, і батьки були розділені ним, як тоді, тридцять дев'ятого року, коли край їхнього дитинства, пропахлий яблуками, халвою й дерев'яним пеналом, в котрому гримкотіли олівці, роздерли, мовби штку полотна, на дві частини, поміж яких лисніла срібна нитка Бугу» [30, с. 139].

¹⁵⁰ Зокрема Марія Ревакович наголошує, що «постмодерна парадигма заперечує стійкий характер ідентичності. Постмодерністи заявляють, що ідентичність

Зв'язок літератури з географією з акцентуацією ідентифікаційних процесів привернув увагу багатьох науковців. Як наслідок, увиразнилися дві тенденції в літературознавстві – геокритика (Бертран Вестфаль) та геопоетика (Кеннет Вайт). Активно розвиваються ідеї, базовані на виявленні впливів глобалізованої пост-епохи на культуру й літературу, зокрема М. Оже про не-місця, теорія пост-полісу Еви Реверс. Увага до фрагментованого на окремі локальності глобалізованого світу представлена дослідженнями «нового регіоналізму», а в польському літературознавстві окремим напрямком є вивчення літератури «малих вітчизн»¹⁵¹. У цьому підрозділі простежимо трансгресивний взаємозв'язок локальних

мобільна, конструйована й перебуває в постійному процесі становлення. У трьох основних питаннях стосовно самоідентифікації, а саме *хто я, звідки я і куди я прямую* <...> важливішим стає не так коріння, як обрані шляхи» [97, с. 11]. Зовнішні маркери ідентифікації виявляються недовгими. Себастьян Вайер зауважує, що зникають видимі фізичні відмінності між «ми» та «вони», ідентичність стає конструктором, адже маркери приналежності до групи або території тепер мобільні й можуть бути змінені за бажанням людини, для якої більш привабливим є перетворення на когось замість буття як когось, тобто більшої ваги набуває входження до складу чогось нового замість національного зв'язку зі своїм минулим [21, с. 9].

¹⁵¹ Ельжбета Рибіцька вважає розвиток постсучасних регіоналізмів і локалізмів реакцією на глобалізаційну тенденцію та кризу багатокультурності. Ознакою регіоналізму 1990-х років називає установку на виявлення більше відмінностей, ніж подібності, та розривів, ніж продовження. Дослідниця виділяє такі аспекти сучасного регіоналізму: 1) напруга між центром і регіонами – від антицентризму до інтеракційного бачення центр-периферійних залежностей; 2) послаблення чи відкидання національної метанарації; 3) акцент на виявлення відмінностей, а не культурних ідентичностей; 4) досвід територіалізації й дислокації, спричинений повоєнними переселеннями й міграціями, і, як наслідок, – усвідомлення внутрішньої відмінності (народної, етнічної, культурної) регіону, що сприяє погляду на нього з позиції багатокультурності; 5) локальність як реакція на глобалізаційні процеси. Популярність літератури «малих вітчизн» пояснює її закоріненість в національному ґрунті та сприйнятті критиками 1990-х років як антидоту до космополітичного та запозиченого ззовні постмодернізму і наголошує, що помилковість такого погляду стала зрозумілою в наступній декаді [159, с. 331–333]. Крім того, зауважує широке розуміння поняття літературного регіоналізму та регіональної літератури, що часто вживаються як синонімічні категоріям літератури «малих вітчизн», локальної літератури та літератури місця [159, с. 327].

територій та їхніх симулятивних еквівалентів у художніх постмодерних текстах, а також виявимо роль історико-культурної ситуації як інтерпретативного контексту топосів.

Специфіка включення географічного простору як предмета осмислення в літературний текст пов'язана зі зміною принципу його репрезентації – не на основі мімезису, а на засадах неомімезису. Підґрунтям для цього є розуміння постмодерного простору як симульованої реальності, позбавленої оригіналу. Простір осмислюється як симуляція, як знак простору. Вимога правдивого відтворення реальності втрачає актуальність, натомість увиразнюється тенденція до створення ефекту реальності, тобто явища, що не має матеріального втілення, але переживається як реальність. Письменники спираються на власні досвід і пам'ять, конструюючи умовний світ певної території, дотичний до досвіду реципієнта виключно як місце на мапі. Їм важливо передати погляд на територію, спровоковані нею емоції та уяву, а не описати / пізнати її. Тому особливого значення в художніх текстах набувають *топоси й топоніми*, що зазвичай виконують *функцію знаку*, оскільки спрямовані на інтерпретацію. Зокрема Ігор Бондар-Терещенко так висловлюється з приводу топонімів у «НепрОстих» Т. Прохаська: «Тут і приватний епос, і сімейна географія рослин, основними вузлами якої виступають ті ж самі прикарпатські топоніми – Мокра, Ялівець, Чорногора, Станіслав – і сакральна ботаніка, і решта іншої семантики географічного простору. // Справа у тому, що сьогодні, як роз'яснює автор «НепрОстих», «великі зрушення перемішують людей, і основою говоріння і способу мислення стає порівняльна географія» [18, с. 60].

Часто така територія є суб'єктивним *уявленням митця* (або персонажа – alter-ego автора) про певне місце (зруйноване часом / не існує таким, яким його пам'ятає чи уявляє текстовий суб'єкт, бо витворене на основі власних спогадів чи почутих історій / не існує таким, яким його знає читач із власного досвіду або уявляє на основі доступної інформації / місце важливе як знак, що викликає певні асоціації та пов'язане з власним досвідом).

Місце, зруйноване часом, є концептом польської літератури «малих вітчизн». Образи «малих вітчизн» у літературі ХХ сторіччя звертаються переважно до часу завершення першої або другої світових воєн, коли в результаті катаклізму (екзистенційна катастрофа для персонажів) руйнується усталений світ. У творі він представлений із певною ідеалізацією як утрачена Аркадія. Для її створення автор використовує власний досвід, твір насичує біографічними деталями, створюючи образ уже не існуючої території. Таким є Вільно Т. Конвіцького, що постає в багатьох його творах як спогад про кращі часи, прагнення до кращого світу. Його буття перерване війною та нею ж зруйнована комунікативна іділія порозуміння між представниками різних національностей.

Прикладом художнього моделювання місця, що не існує таким, яким його пам'ятає чи уявляє текстовий суб'єкт, є оповідання Павла Гіллі «Перше літо», де змальовано сільську місцину. Вона виринає в уяві персонажа як пам'ять про студентське кохання. Відвідавши за чверть сторіччя, він не впізнав її, змінену часом: «Łąka, na której rozbili wtedy namiot, zniknęła pod parkingem, miejscem dla grilla i wybetonowanym boiskiem»¹⁵² [143, с. 220], через що «odczuwał głęboką melancholię, na którą nakładało się zmęczenie: sobą, życiem i tą zupełnie niepotrzebną eskapadą do miejsca, które tak naprawdę już nie istniało»¹⁵³ [143, с. 221]. Зміни, через які персонаж не впізнає місцевість, можуть бути пов'язані з ним самим, його свідомістю. Інший приклад – історія «Тонка калинова гілка» з книги «Між часом і морем» Григорія Гусейнова. Її персонаж Володимир Орлов, повернувшись у рідні краї після кількох років перебування на чужині, відчувається ошуканим: «І тепер, стоячи перед балкою, річкою і знайомим простором, приїжджий ніяк не міг збагнути внутрішньої дратівливої невпевненості, що його несподівано охопила. Здавалося, нарешті настала довгоочікувана

¹⁵² Луг, де вони розбили тоді намет, зник під паркінгом, місцем для барбекю й забетонованим спортмайданчиком.

¹⁵³ Відчував глибоку меланхолію, на яку накладалася втома: від себе, життя й тієї абсолютно непотрібної вилазки до місця, яке насправді вже не існує.

мить повернення додому, а він наразі невдоволений» [39, с. 24]. Прямо, а не художньо опосередковано, говорить А. Загаєвський у книзі есеїв «У чужій красі» про невідповідність реальному Львову міста-фантома Львова, у якому народився, але пам'ятає який лише зі спогадів родичів: «Місто на горбах було обсіпане попелом со-віцької бридоти. Я знайшов чужість у місті, в якому я народився. Знайшов чужість у собі» [55, с. 55].

Місцем, яке не існує таким, яким його знає читач із власного досвіду або уявляє на основі доступної інформації, може бути Центрально-Східна Європа, чий образ витворюється на сторінках прози Ю. Андруховича й А. Стасюка (збірка есеїв двох авторів «Моя Європа» [104]) і про яку Кшиштоф Заяс говорить як про «власну, приватну, відмінну від офіційної, заново намальовану на мапах особистих культурних захоплень» [167, с. 114]. Також прикладом альтернативного досвіду місця може слугувати Бреслау (Вроцлав) Марека Краєвського, що постає в серії детективів про Ебергарда Мокка («Смерть у Бреслау» [148], «Кінець світу в Бреслау» [149], «Привиди міста Бреслау» [150] тощо). Його Бреслау є територією відчуження і страху, населене маргіналами, що зумовлено вимогами жанру. Фікційний простір вибудований на основі історичної достовірності й водночас не відповідає емоційній пам'яті читачів (див. про Бреслау М. Краєвського в: [122])¹⁵⁴.

Репрезентантом місця, що важливе як знак, на основі якого вибудовується асоціативний ряд до індивідуального досвіду, є Шльонськ А. Загаєвського («У чужій красі» [55]). Його образ створений не завдяки описам, пейзажам, а через осмислення наратором значення конкретних місць для власного життя.

Літературному картографуванню підпадають території, різні за «обсягом». Це може бути історичне місто (регіон) з власними культурними й літературними традиціями (Шльонськ Адама Загаєвського і Щепана Твардоха, Гданськ Стефана Хвіна й Павла

¹⁵⁴ Детективна серія М. Краєвського засвідчує трансгресію літератури й реальності, бо, як зазначає Е. Рибіцька, викликала в Польщі не лише цілу хвилю ретрокриміналів, а й бажання творити легенди власним містам [159, с. 336].

Гілле; Львів Юрія Винничука, Галичина Тараса Прохаська, Юрія Андруховича й Анджея Стасюка) або абстрактно-узагальнені поняття (Юрій Андрухович і Анджей Стасюк про Східно-Центральну Європу або Об'єднану Європу). Місце і його художня репрезентація становлять інтеракцію, сприяючи рухомому процесу формування суспільної й особистої ідентифікації наратора / персонажа та реципієнта. Погляд наратора локалізований на позахудожній реальності, через що текст втрачає ознаку автономності. На топографічній конкретиці художнього простору вибудовується символічна особиста мапа наратора / персонажа. Таким чином, географічний контекст стає одним із чинників смислотворення.

Не завжди місце, якому наратор надає значення сакрального, є загальновідомим. Замість небуденності, трансцендентності ознакою сакрального стає маргінальність¹⁵⁵, тобто окремішність, відмінність від загалу. Ця відмінність зумовлена не об'єктивною унікальністю місця, а ставленням наратора. Усі території, котрі перетворювалися на об'єкт літературного картографування письменників-постмодерністів, можна умовно поділити на дві групи: *місця з відомими культурними символами* (де архітектурні споруди виступають уречевленням історії в сучасному світі) *та місця, чия історія опредмечена лише в домашніх архівах і родинних спогадах*. Про такі місця, що ніби випали із сьогодення й не існують у сучасному світі інформаційного буму, Богдан Логвиненко зазначає: «Історії невеличких поселень не ставали медійними, а залишилися у родинних архівах і поступово затирались у пам'яті» [77]. До них можемо віднести село Матіївка К. Москальця [86] або «безіменні» села із «Галицьких оповідань» [102] А. Стасюка.

Місцем із відомим культурним символом є Варшава Тадеуша Конвіцького. Символом її комуністичного минулого вважається Палац Культури, збудований після другої світової війни в стилі

¹⁵⁵ Маргінальність відносно географічної території зазвичай пов'язують із дихотомією «центр – периферія». Однак постмодерністська філософія деактуалізує структуралістський принцип бінарних опозицій. Поняття маргінальності тепер співвідносне з поняттям відмінності.

сталінського ампіру як подарунок Радянського Союзу на означення перемоги. Для персонажа-наратора роману «Чтиво» споруда втрачає свою архітектурну реальність і культурну значимість, перетворюючись на містичне видиво: «Ткwił jak martwa dekoracja teatralna, raczej operowa i był do tego stopnia realny, nie stosowany zwykłą mgłą, codziennym smogiem, rozmyciem oddalenia, że pomyślałem: jakby wypompowano z miasta powietrze. Patrzyłem tak i nie mogłem oderwać wzroku od tego nieboszczyka architektonicznego i bałem się przenieść wzrok gdzie indziej»¹⁵⁶ [147, с. 9]. Для іншого персонажа цього роману – Антонія Міцкевича, який відбув одинадцять років сталінських таборів на Воркуті, – стає індивідуальним символом пережитих у минулому репресій. Однак драматизм світовідчуття персонажа замінено на карнавальний гротеск бачення ним майбутнього цієї споруди, яку бажає викупити й перетворити на Диснейленд епохи Йосипа Віссаріоновича [147, с. 58].

В українській літературі репрезентативним у цьому аспекті є роман В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» [42]. Топос Києва виступає збірним фрагментованим персонажем, представленим через міфологізований простір однієї будівлі – будинку Городецького, скульптурні фігури якого ведуть між собою розмову. Наче казки «1001 ночі», розгортається історія двох людей, розказана однією з фігур – Горгулею. Кросворд, який розгадують ці люди, слугує систематизуючим принципом для опису архітектурної саги Києва. Історії окремих споруд не витворюють «великого наративу» міста, а міфологізують час і простір нашого сьогодення. Час позбавлений міфологічної циклічності та історичної векторності, оскільки споруди постають як сліди історії різних епох, змішані у своєрідний коктейль вічного сьогодення. Вічністю означене й буття персонажів-нараторів – скульптурних фігур, котрі як матеріальні предмети позбавлені духовності, над ними не владний час,

¹⁵⁶ Стирчав, як мертва театральна декорація, точніше оперна, і був настільки реальний, не прикритий туманом, щоденним смогом, не розмитий віддаллю, що подумав: ніби з міста випомпували повітря. Дивився й не міг відірвати погляд від того архітектурного небіжчика й боявся перевести погляд десь інде.

але водночас вони персоніфіковані й наділені здатністю до емоційного відчуття світу. Міфічність простору створюється містичністю ситуації, коли скульптури є «живими неістотами» й навіть закохуються в людей, розповідають про них історії. В. Даниленко ніби осучаснює й подає навиворіт відомі міфи.

Не завжди архітектурні споруди виступають як знак незмінності та слід минулого в швидкоплинному сьогоденні. Руїна перетворюється на затертий палімпсест, непридатний до прочитання, а лише до переозначення. В оповіданні «Місце» А. Стасюка зі збірки «Галицькі оповідання» йдеться про церкву, яку розібрали й перевезли в інше місце як культурну пам'ятку. На неї чекають дослідження й відповідно нове трактування. Від неї залишилося тільки місце, єдине справжнє й непридатне до змін, оскільки неможливо вписати його в певну логоцентричну структуру: «...Неможливо перенести місце. Місце не має вимірів. Це пункт і невловимий простір» [103, с. 45].

Інтерпретація топосів у художніх текстах та специфіка їх репрезентації залежать від історико-культурної ситуації. Якщо західні теоретики постмодернізму виводили свої теорії на основі суспільних процесів у демократичних державах, що переживали епістемологічну кризу (усвідомлення недовіри демократичних ідеалів та недоліків консумпційного суспільства), то постмодернізм на теренах держав, що знаходилися під колонізаторською владою радянської системи, мав відмінні риси, бо їх суспільства також переживали свідомісну кризу, але зумовлену зміною тоталітарної влади на демократичну¹⁵⁷. Час перебування в колоніаль-

¹⁵⁷ Одним із проявів політики тоталітаризму було знищення в колонізованих народів почуття національної своєрідності, що поширювалося й на нівеляцію регіональних відмінностей, бо потенційно загрожувало небезпекою зростання національної самосвідомості. К. Чижевський назвав період комуністичного панування роками ерозії пам'яті й мовчання [116, с. 68]. Водночас поляки мали тісний зв'язок з емігрантським середовищем, що сприймалося як осередок збереження національних традицій. Натомість «зрадянщення» українців стало досить вдалим проектом. Зокрема К. Москалець, згадуючи ситуацію початку 1990-х років, зауважує «відсутність очевидної українськості і незримого духу

ному стані зумовив деякі особливості інтерпретування власного регіону в художніх текстах.

А. Колоніалізм став часовою петлею, адже відбувся розрив культурної традиції та розпорошення системи цінностей. Радянська влада насаджувала кодекс комуністичного виховання, що нівелював національні відмінності та був спрямований на створення уніфікованої радянської людини. Польське суспільство після звільнення від колоніальної залежності ще мало представників, які пам'ятали довоєнний період і доколоніальний стан. Цей факт став одним із чинників популярності течії «малих вітчизн»¹⁵⁸ у

нашої землі, через що ми відчуваємося або видаємося каліками. Неможливість ототожнити себе з довколишнім народом. Хоча ця неможливість здається незначною, коли приїздиш до справді чужої країни — Росії або Англії. Україна здається барвистою ковдрою з безлічі клаптиків: Галичина, Правобережжя, Лівобережжя, Південь» і задається питанням: «Невже не існує чогось єдиного для нас усіх?» [86, с. 123] (Натомість регіоналізм у польській літературі пов'язаний насамперед із прикордонними територіями [159, с. 119]). У такій соціокультурній ситуації актуалізувалося питання віднайдення / проектування системи відмінностей, що сприяло б процесам самоідентифікації в умовах зміни цивілізаційної парадигми як системного посткатастрофізму (ситуація посттоталітаризму, активізація глобалізаційних процесів через політичне й економічне входження у світовий простір, перехід до інформаційного типу суспільства). Художня література відреагувала на нього посиленням мотивів регіоналізму.

¹⁵⁸ Польську літературу «малих вітчизн» становлять твори, «в яких за сюжетну канву беруться події на землях колишніх польських Кресів (окрім незначних випадків), черпаючи матеріал з пам'яті, причому як індивідуальної, так і колективної» [112, с. 37]. Не всі твори цієї течії позначені постмодерністською поетикою. Спільна риса – міфологізація кресів. Відмінність – у її специфіці. Александер Ф'ют виділяє дві мови опису території: утопію й ностальгію. Утопія – принципово неможливий шлях для постмодерністів, оскільки повертає читача до ідеї великих наративів: «...Утопія втілюється в літературі переважно в ті дискурси, котрі в історичному минулому знаходять ознаки генералізації, винесення поза межі конкретного місця й чітко визначеного часу, при одночасному замовчуванні фактів, які суперечать ідеальному образу» [112, с. 39]. Натомість «ностальгія <...> пов'язана з дискурсами, котрі надають особливе значення тому, що поодиноке, неповторне, прив'язане до конкретного місця й що виражає або сама описувана дійсність, або прибрана щодо неї перспектива» [112, с. 39]. Постмодерністські тексти входять до другої групи як її частина, де міфологізована територія постає як суб'єктивний досвід переживання

польській літературі 1990-х років¹⁵⁹. В українському суспільстві такі люди жили переважно в Західній Україні. Тому літератори або зверталися до історії своєї території в її європейському контексті (Ю. Андрухович), або апелювали до більш ранніх періодів, таких як бароко (Ю. Шевчук), або витворювали альтернативні міфологічні версії (В. Даниленко). Але в будь-якому випадку історичне минуле подавалося в його художній версії як симуляція, як суб'єктивне уявлення, як конструювання минулого власного роду (історії території) з позицій обґрунтування сьогоdnішнього існування. Художні тексти пропонують варіанти позитивної історії (уявної, але з використанням реальних топонімів), що уможливають ментальне освоєння території власної екзистенції як безпечної, своєї, що підтверджується набутками минулого. Частина творів, у яких виразно простежується літературне картографування сучасності як її суб'єктивне сприйняття, позначені виразною постколоніальною специфікою. Вона проявляється у відході від теми влади на користь виявлення відмінностей між територіями, що можуть стати джерелом для конструювання нового безпечного життєвого простору, позбавленого впливів руйнівних для нього чинників.

Б. Суб'єктивне переосмислення колоніального минулого як травматичного досвіду супроводжується ідентифікаційними процесами. Особливим значенням наділяються не тільки події минулого, підтвердження яким не знайти в офіційних документах, а лише в приватних архівах і особистих свідченнях учасників, а й топоніми як свідки історії в сучасності. Г. Гусейнов звертає

конкретного місця, тобто акцентується специфіка перспективи її осмислення, а не вона сама. До них зараховуємо твори таких письменників, як П. Гілле, А. Загаєвський, Т. Конвіцький, А. Стасюк, О. Токарчук, С. Хвін та інших.

¹⁵⁹ Зокрема Миколай Глинський, оглядаючи польську літературу після 1989 року, зазначає, що перша декада після трансформації пройшла під знаком літератури «малих вітчизн» [138]. «Кресоманія» (Т. Довжок) викликана чинниками, що мали соціокультурну зумовленість, а саме віднайденням після єдиної радянської ідеології великого культурного контексту та відкриттям постколоніального виміру реінтерпретації раніше осмислених творів [50, с. 1].

увагу свого читача на репресивну поведінку колонізаторів відносно географічних назв, що призвело до перекручування історії та створення нової міфології українського Степу. В колекції невігаданих історій (авторське означення книги) «Між часом і морем» [37] автор, поєднуючи постколоніальний дискурс з антиколоніальним, наголошує: «З роками довкола Степу <...> сформувалося почасти приватне, почасти ідеологічне міфотворення. Через століття після подій маніпуляції довершилися тим, що зовсім нове степове індустріальне місто, яке ніяк не могло існувати за часів Богдана Хмельницького, назвали тим же знаковим ім'ям – Жовті Води. Так само змусили втиснутися у вузькі межі колишнього повітового Олександрівська вільне від чужинського зазіхання Запорожжя<...>. І свідомі підміни легко прижилися» [37, с. 14], «Ми втратили сотні закорінених у минуле назв. Хто сьогодні згадує Микитин Брід, Савутину балку, мис Чука <...>. А сотні назв сіл, заводей, плавнів на місці Великого Запорозького Лугу, що зник, наче українська Атлантида, у водах Каховського монстра-моря? Натомість впровадили стільки ж достойних ідеологічних назв – первомайськ, ленінське, іллічівське, радянське, колгоспне... Якщо зникає назва, то уривається часова тяглість, а пам'ять вимикається. Однак новітні стратеги й тут помилилися: дідівські назви (знаки, символи) розпочали бунт» [37, с. 15]. Автор окреслює фантомність українського Степу, який перестав існувати як символ і перетворився на мертве поле в прямому (екологічне засмічення) й переносному (як символ волі) значеннях. Зв'язок травматичного минулого з топонімами не завжди чітко артикулюється письменниками, особливо коли автор обирає за модель твору не документальну доміную (Г. Гусейнов), а белетристичну (А. Стасюк). Поселення із «Галицьких оповідань» А. Стасюка часто залишаються без назви. Цьому може бути два пояснення. По-перше, наратор та мешканці села сприймають себе як «тутешніх» і не мають потреби називати топонім, але вони згадують назви навколишніх поселень. Назва села Жлобіска, де відбуваються події, з'являється наприкінці збірки разом із персонажами, що зуміли подолати його

межі. По-друге, А. Стасюк говорить про депресивний район, що виник на місці колишнього сільського колективного господарства, мешканці якого не змогли адаптуватися до нових ринкових реалій у постколоніальній дійсності. Він ніби застряг у часі. Про те, що були інші часи, свідчать руїни архітектурних споруд (церква, дзвіниця, ратуша). Але той період не залишив слідів у свідомості мешканців. Автор не дає натяків, чи відбулося перейменування поселень як фактор стирання культурної пам'яті. Село відходить у забуття разом із його назвою.

В. Ключовим у сюжетному плані стає мотив руйнування усталеного світу як свідомісної катастрофи. Письменник або уводить мотив катастрофи як кульмінаційний момент (Т. Конвіцький «Хроніка любовних подій» [65]) / як тло оповіді (В. Даниленко «Грози над Туровцем» [41], С. Хвін «Ханеманн» [129]) / як сюжетний рушій (П. Гіллі «Мімізис» [141], К. Москалець «Келія чайної троянди» [86]) або позиціонує ситуацію посткатастрофізму як вихідний момент для сюжету (А. Загаєвський «У чужій красі» [55], А. Стасюк «Галицькі оповідання» [102]) чи концептуальний стрижень книги (Г. Гусейнов «Між часом і морем» [37]). У творах актуалізуються такі аспекти постапокаліптичної свідомості, як усвідомлення персонажем / наратором перерваності традиції, створення нової колективної пам'яті без апеляції до попередньої історії, сприйняття свого сьогодення як етапу міжчасся (стара історія як великий наратив і моральний тип екзистенції завершена, а нова ще не вироблена).

Відповідно маємо певні наслідки. По-перше, у постмодерних літературних текстах, що апелюють до локальних територій як місця екзистенції, відбувається процес нової міфологізації як створення іншої колективної пам'яті. По-друге, сакралізація стосується не пізнання персонажем зовнішньої дійсності й себе в ній, а свого внутрішнього світу в змінених умовах. По-третє, колективний досвід вибудовується на основі суб'єктивного простору персонажів, котрий позиціонується як такий, що має культурну цінність, тобто наділяється ознакою культурного буття. Якщо за

первинної міфологізації спільний простір створювався завдяки оволодінню спільною територією, що набувала ознак безпечної, то творці нової міфології конструюють спільний безпечний комунікативний простір. Міфом-обґрунтуванням екзистенції в ситуації постапокаліптичного тут-і-тепер, позбавленого конвенційності, є не історія, яка пояснює витoki, сутність і логіку явища, а особистий досвід і вміння знаходити спільну мову завдяки конструюванню спільної системи знаків¹⁶⁰.

4.3.2. Локальний простір як «своя територія»: референція досвіду й сакралізація місця

Виразною тенденцією постмодерної прози є звернення до мотиву власного вкорінення. Ю. Андрухович в есеїстиці пише про Галичину, що постає з його споминів і родинних переказів, В. Даниленко створює цілу сагу про Житомирщину («Грози над Туровцем» [41]), художньо переписуючи родинну історію, Г. Гусейнов збирає «колекцію невігаданих історій» для міфологізації українського Степу як символу України («Між часом і морем» [37], «Сповідь дитинства: Станційні пасторалі» [38]). А. Стасюк описує посткомуністичні реалії Галичини з польського боку кордону («Галицькі оповідання» [102]) і разом з Ю. Андруховичем складає книгу есеїв «Моя Європа» [104], Щ. Твардох поєднує міфічний і лінійний часи, перехреснюючи їх для створення нової історії Шльонська («Драх») [163], а А. Загаєвський пропонує власну, внутрішньо-інтимну рецепцію цієї території («У чужій красі» [55]).

Популярність мотиву вкорінення зумовлена глобалізаційними процесами, перенасиченістю інформацією, відірваністю людини від своєї історії. Інформаційна пост-епоха пропонує споживачу масив знань, набутий упродовж усього попереднього розвитку,

¹⁶⁰ Схожу думку висловлює К. Чижевський: «...Передовсім людина закорінюється завдяки праці над уявою, пам'яттю і мовою, коли встановлює приязний і любовний зв'язок, а вітчизну здобуває чи відкриває, будуючи свій дім у часі й просторі» [116, с. 84].

але позбавлений структурних зв'язків і логічної послідовності. Нівеляція національних кордонів, об'єднання світового простору економічним розвитком, можливість для людини позбутися прив'язаності до території як способу захисту від чужого світу призвели до появи постмодерної людини-номада. Вона не відчуває кордонів і перепон на своєму шляху. Тепер кордони пролягають не в зовнішньому щодо неї світі, а у внутрішньому. Вона мусть ідентифікувати себе відносно постійно змінюваних реалій.

Перенесення кордонів із зовнішнього щодо людини світу в простір її внутрішньої екзистенції спровокувало переосмислення цивілізаційних страхів. Раніше людина боялася далекого чужого й захистом від нього було входження в усталений соціум (нація, релігія, культура). Тепер страхи стали близькими, загроза йде не від чужого¹⁶¹, а від іншого – того, хто існує поруч, але відрізняється мовою, тобто системою спільних знаків для комунікації. Взаємопов'язаність сучасного світу виявляється в тому, що вже неможливо триматися на відстані від загрози, адже Інший потрібен для самоідентифікації¹⁶².

¹⁶¹ Т. Фрідмен символами епохи, що настала після холодної війни, називає «лексус» – «надмодерне японське авто» (для означення нового й домінантної ролі технізації суспільства, що виявляється в розвитку технологій і ринкових відносин) і оливкове дерево (означає самобутність духовного світу людини та її закорінення в минулому – традиціях, звичках). Найбільша загроза оливковому дереву ще за часів холодної війни йшла від іншого оливкового дерева, що могло посягати на чужу територію. Захист людині давало відчуття приналежності до певної спільноти. В інформаційному світі основна загроза походить від «лексуса» – уніфікуючих ринкових сил і технологій. Амбівалентність ситуації в тому, що, щоб зберегти свій оливковий гай, людина має скористатися цими ринковими силами й технологіями [113]. Е. Сміт у цьому процесі вбачає суміщення глобалізму й постмодернізму, що виявляється в колажі локалізованих особливостей у поєднанні зі стандартизованою й добре налагодженою науковою технологією [101, с. 37].

¹⁶² Про це говорить і М. Ревакович: «Конструювання Іншого для розуміння себе так само необхідне, як і конструювання певної ієрархії ідентичностей у самому собі. Втім, треба пам'ятати, що ця ієрархія ніколи не є стабільною, вона постійно змінюється, залежно від ситуацій» [97, с. 11]. Н. Луман дещо в іншому ракурсі розглядає закоріненість ідентифікаційних процесів – не в історичному минулому,

Ще одним наслідком переакцентування уваги людини із зовнішнього світу на внутрішній стала віртуалізація власної екзистенції. Людина не співвідносить її з набутими людством знаннями про світ, а конструює залежно від потоку інформації. Як зауважують Е. Реверс [157] і А. Є. Філіп [137], збільшується вага суб'єктивного споглядання, а інформаційні суспільні мережі отримують роль публічної сфери, тому сучасне місто називають не полісом, а постполісом. Місця не зникають, але їхня логіка й значення поглинаються мережею, фундаментальною просторовою конфігурацією стає не фізичний простір, а мережа комунікації [137].

Глобалізаційними процесами зумовлюється специфіка постмодерної «літературної географії». Локальні території втрачають усталену в літературному процесі символізацію. Село не вважається осередком національної культури, а місто – символом індустріалізації. Акцентується амбівалентність культурних символів, якими насичена певна територія, та суб'єктивних смислів, що ними наділяє їх та інші матеріальні об'єкти наратор / персонаж як авторське alter-ego. Об'єктом уваги може стати будь-яка територія, яка має для нього значення. Зокрема батьківське село К. Москальця Матіївка, репрезентоване в «Келії чайної троянди» (добірка художніх щоденникових записів, що їх умовно можна назвати міні-есеями-імпресіями), означає для нього буття як відчуття, як біософію: «Крихітна батьківщина, одна тільки вона здатна нагодувати тебе словом, спокоєм і святістю. <...> І здогадуюся, що батуринські землі залишаються там, де тепер, – у дитинстві» [86, с. 6]. Вона становить для автора віртуальну зону комфорту, адже відповідає ціннісним вимогам, завдяки яким сакралізується наратором як «своя» територія: віддаленість від цивілізації, можливість інтелектуальної праці, єднання з природою. Місто (у

як у випадку пошуку витоків та сутності, а в сьогоденному існуванні, сьогодишній екзистенції. Зокрема наголошує на тому, що глобальна система є суспільством, у якому всі внутрішні кордони можуть бути заперечені й уся солідарність похитнута; усі внутрішні межі залежать від самоорганізації підсистем і не залежать від «джерела» в історії, від сутності чи логіки навколишньої системи; солідарність консолідується всередині суспільства проти інших [78, с. 320].

цьому випадку Бахмач), що традиційно є метафорою цивілізації, прогресу, в його уяві постає символом дикунства, невігластва, нечулості до потреб інших: «Простуда вигнала-таки мене з *Tea-Rose Cell* до багатошумної квартири, яка перманентно перебуває у стані магнітофонної сусідської облоги. <...> Або ти граєш у цю гру – *Tea-Rose Cell*, біософія, біомедитації, риболовля і тривалі прогулянки до лісу — або граєш у «кабінет» і «часопис». Суміщати, поєднувати їх в одній гібридній химері стає дедалі тяжче — і від початку малопродуктивно» [86, с. 281]. Матіївка символізує для автора не так повернення в дитинство, як наближення до недосяжної первинної чистоти, що потребує певної свідомісно-просторової трансгресії: «заглянути до себе всередину і визирнути з себе назовні» [86, с. 107]. Спосіб її досягнення – «творити це середовище і світ цей самому, самостійно» [86, с. 112].

Ю. Андрухович своїми текстами витворює одразу кілька «своїх» територій: Галичину, Центрально-Східну Європу та Івано-Франківськ. Ці території доповнюють одна одну, існуючи кожна у своїй площині, і водночас є примарами, авторськими фантазіями. Зокрема про Івано-Франківськ він пише так: «Я живу в місті, якому виразно бракує виразності, – вона мусить вигадуватись або снитися» [4, с. 58]. Галичину називає не-Україною, географічним доважком, польською галюцинацією, безкореневим простором, зручним для всілякого мандрівного племені [5, с. 122]. Ця територія приваблює письменника своєю парадоксальністю й «нереальністю» навіть із погляду логоцентризму: «Це комплекс Європи, тут, у найдальшій з її околиць, на межі з не-Європою, в самому центрі Європи» [2, с. 16]. Поняття території, до якої причетний, для Ю. Андруховича відносне. Слова, що стосуються Б.-І. Антонича, можна цілком спроектувати на особистість їхнього автора: «Про те, що вважати домом Антонича – Львів, Центральну Європу, Галичину, Україну, чи то пак, українську поезію? – можна дискутувати безмежно довго» [4, с. 53].

Якщо Ю. Андрухович історичні факти перетворює на власну міфологію «своїх» територій, то А. Загаєвський у книзі «У чужій

красі» використовує знаки територіальності як спосіб самовідчуження – від себе й реальності – і водночас як спосіб конструювання себе самого, власної ідентичності¹⁶³: «Я втратив дві вітчизни, але шукав третю – місце для уяви, територію, яка дозволила б мені дати вихід не зовсім ще ясній артистичній потребі. Я втратив реальне місто, але шукав місто уяви. Відносно пізно – пізніше, ніж у випадку інших осіб, – я обрав поезію як царину моїх шукань» [55, с. 16]. Відчуження від себе сприяє візуалізації й фабуляризації, навіть кінематографізації власного внутрішнього світу, своєї пам'яті, що постає реальнішою за реальність в уяві читача, котрий виконує арбітражну функцію: «Але коли я думаю про минулі літа, коли уявляю собі це місто, коли бачу його мешканців, перехожих, які заповнюють вулиці й площі, біжать чи просто гуляють, заскакують в останню мить у трамвай, який від'їжджає, або ліниво сидять на лавочках у парку чи на бульварі в спекотний квітневий день, я бачу також і себе. Я теж був там» [55, с. 19]. Міські топоси буденності як культурні символи сьогодення сприяють створенню співпричетності індивідуальних просторів автора й читача, бо апелюють до емоційного досвіду повсякдення. Автор удається до власних назв для позначення конкретних місць, що витворюють індивідуальний символічний світ і, крім того, можуть бути розпізнані читачем, але уникає реалістичних описів. Їх можна назвати метафоричними, бо вони орієнтовані на експресію авторської рефлексії, а не візуальний ряд: «У Глівіце ми жили на вулиці Арконській; це маленька, непоказна вуличка, два ряди німецьких кам'яничок, які уважно вдивляються одна в одну. Довгий час ця вуличка була для мене центром світу» [55, с. 86]. Відмова від реалістичних логоцентричних описів принципова для письменника: «Але ж світ ніде не описаний! Немає такої країни, де була б

¹⁶³ Це зауважує М. Фабіш, характеризує тексти збірки А. Загаєвського «У чужій красі» як такі, що явно виходять за межі локальності, натомість входять на обшири складних роздумів над роллю місця, простору й пам'яті в процесі будовання власної ідентичності, і також наголошує, що місто в його рефлексії стало формою відчуження від себе самого й навколишньої реальності [135, с. 363–364].

описана дійсність. Дійсність сміється з усіх описів» [55, с. 77]. Простір у А. Загаєвського неоднорідний, складається з різних площин. Одну з них становить світ, який називають нереальним, фантастичним чи потойбічним залежно від ракурсу осмислення й визначення його художньої функції: «З розмов із померлими: – Ти не знаєш, не можеш знати, яке це величезне, недосяжне задоволення – з'їсти яблуко. Так, звичайне яблуко. Ні, немає звичайних яблук» [55, с. 107]. У такій, майже анекдотичній, іронічній формі акцентується міфологічна цінність повсякдення, котру можна зауважити, лише змінивши кут зору його осягнення, зробивши його смисловим маркером для самоідентифікаційних процесів.

Письменники застосовують у своїх творах обидві моделі письма – фікційну і нефікційну. Нефікційні постмодерністські твори, що репрезентують локальну географію (Ю. Андрухович, Т. Прохасько, В. Неборак та інші), базуються зазвичай на автобіографічному матеріалі та індивідуальному досвіді письменника й утілені в жанрі літературного есе¹⁶⁴. Фікційні – теж апелюють до особистого авторського досвіду переживання світу та родинних переказів, архівів, однак для них визначальним стає аспект художнього моделювання фігури Іншого. Ця група текстів не надає авторові можливості для безпосереднього висловлення власних відчуттів, воно опосередковане образом наратора / персонажа – авторського alter-ego, що є художньо змодельованою особою й замість автора освоює художню реальність. Alter-ego виступає авторським Іншим, завдяки якому він опановує простір за межами самого себе, створюючи новий конвенційний простір самопізнання, до якого долучається читач. У такий спосіб вибудовується ціла система Інших як ідентифікаційних дзеркал¹⁶⁵: автор – наратор – персонажі (що є Іншими відносно наратора) – читач.

¹⁶⁴ Жанр есе якнайбільш придатний для цієї мети, оскільки «висловлює суто приватну, індивідуальну точку зору на розмаїті речі» (О. Гнатюк) [31, с. 8].

¹⁶⁵ Мається на увазі роль Іншого для самоідентифікації. Метафору дзеркала для її означення використав М. Фуко в праці «Інший простір». Також він наголосив гетеротопну специфіку дзеркального відображення, яке показує того, хто в

Наратором оповідання «Мімезис» [141] П. Гіллі виводить самого себе, створюючи кілька рівнів відстороненості, іншості. Як титульний автор він дивиться на свій образ, чию біографію коментують персонажі. Вони його спочатку помилково називають паном Гельке, убачаючи його німецьке походження, знають як письменника з Європи, автора оповідання «Стіл». Прийом уведення автобіографічних елементів надає ледь не документальної достовірності історії жінки, з якою зустрічається наратор. Оригінальність П. Гіллі в тому, що сама історія в її художньому викладі передує завершальній, шостій частині, у якій ідеться про зустріч наратора з героїнею. Епілог історії, отже, становить додаткову подію, змішуючи умовність фікції та фактографічність документа. Однак ця архітектонічна специфіка не додає твору ознак есею, оскільки в центрі уваги письменника не він сам, а подія, що відбулася з героїнею в її минулому. Архітектоніка твору також зумовлена й зміною просторових орієнтирів. Події першої частини відбуваються на морському узбережжі в часи Другої світової війни, друга частина дає змогу читачу дізнатися про те, як автор отримав про них інформацію, перебуваючи в іншій частині світу – в Америці. Тож можемо говорити про відмінну систему «Інших» у двох частинах. У першій Іншими для героїні виступають її сестра та коханий, які є їй своїми й чужими водночас, замінюючи втрачений світ менонітської спільноти, до якого вона належала раніше, та виповнюючи світ, який не здатна була освоїти, – місто і його вільне життя. Уже освоєний героїнею простір чужої країни поданий у другій частині. Але він усе одно далекий від зони комфорту, хоч тепер жінку оточують люди, з якими розмовляє спільною мовою, але не має тих, кого б любила. Іншими виступають її друг, із яким прийшла на зустріч, та наратор. Автор освоює досвід героїні як простір досвіду Іншого, збагачуючи простір власної екзистенції.

В. Даниленко в книзі «Грози над Туровцем» [41] створює цілком відмінну систему Інших. Ними виступають наратори, кожен

нього дивиться, у тому місці, де його немає, а отже, перебування в одному з них заперече його присутність в іншому [114, с. 196].

з яких репрезентує окремий текст і пов'язаний із «родинною» територією – Туровцем. Книга має підзаголовок – родинні хроніки, що створює певний горизонт очікування. Якщо в попередньо проаналізованому тексті ефект документальної достовірності виявився несподіваним, то в цьому випадку він становить інтерпретаційний контекст, який певною мірою суперечить специфіці художнього викладу. Хронікальність передбачає відстороненість і об'єктивність оповіді. Натомість нарація ведеться переважно від першої особи, зокрема в романі «Клітка для вивільги», повісті «Сповідь джури Самойловича» та оповіданні «Грози над Туровцем», що дало назву книзі. Кожен твір стосується певного моменту історії села Туровець. Наскрізної лінії-хроніки не витворюється, але наратор отримує можливість коментувати художні факти, що накладаються на актуальні події сьогодення. В основу історій В. Даниленко поклав факти родинної історії, наділивши персонажів біографічними подробицями своїх родичів.

П. Гіллі в «Історіях холодного моря» [142] і В. Даниленко в «Грозах над Туровцем» [41] кожен на свій лад витворюють літературну міфологію регіону. Міфологія Помор'я П. Гіллі базується на історіях окремих людей, легендах та історичних хроніках, що становлять основу художніх наративів оповідань. Міфологія Житомирщини В. Даниленка складається з повсякдення персонажів-суспільних маргіналів, які мають відмінні, дисидентські погляди, є Іншими щодо суспільної більшості.

Ще один варіант міфологізації регіону на основі художнього опанування реальних історій окремих людей становить «колекція невігданих історій» Г. Гусейнова «Між часом і морем» [37]. Це подані в художньому викладі історичні документи та свідчення реальних осіб, пов'язаних із південноукраїнським степом. Г. Гусейнов називає Степ «географією уявлень», сумішшю містики, філософії та поетичних осягнень [37, с. 11] і оприлюднює маловідомі факти про відомих людей на підтвердження власної позиції. Територія – не лише краєвид, а й люди, що виповнюють її та є частиною мозаїчного образу-переживання. Кожен із персонажів,

отже, може бути осмислений як Інший, але стосовно не автора, а читача, як пропозиція художнього дзеркала для самоусвідомлення та осмислення ним причетності до місця проживання та його конвенційних кодів (знаків, символів, образів).

Репрезентативною стосовно створення системи образів Інших у фікційних текстах також є польська література «малих вітчизн». Вихідним пунктом відмінності більшості з них є ознака міжкультурності¹⁶⁶, що співвідносна з постмодерністським принципом мультикультуралізму. Т. Конвіцький у романі «Хроніка любовних подій» [65] виводить Іншими людей різних національностей, мешканців кресів (литовців, білорусів, поляків, євреїв, росіян). Крім них Іншими для центрального персонажа Вітека є його кохана Аліна, природа, а також бог і явища, що їх можна вважати маркерами людської ідентичності¹⁶⁷. Однак сама подія кохання, його розвиток не виступають смислотвірним центром. Ним є внутрішній світ Вітека, дев'ятнадцятирічного юнака, який сприймає дійсність крізь призму уяви, містики та водночас уже здатний до осмислення власної екзистенції. Т. Конвіцький уводить ще двох Інших, створюючи часову петлю художнього світу, репрезентантом якої є сам Вітек, але вже дорослий (Вітольд), та метатекстову петлю, репрезентовану іронічним коментарем наратора – неперсоналіфікованої особи.

¹⁶⁶ Ю. Прохасько [96], Т. Довжок [50], О. Сухомлинов [106] називають зустріч культур однією з основних ознак польської теорії кресів. Міжкультуровість, зокрема в Т. Конвіцького – відомого автора польської течії «малих вітчизн» – є ознакою стану мешканців кресів, їхнім емоційним самовизначенням стосовно території проживання, що має індивідуальний і колективний вияв («...Люди з политовщеними прізвищами й спольщеними душами, зі спольщеними прізвищами й политовщеними душами...» [65, с. 113]).

¹⁶⁷ Т. Конвіцький у романі обіграє різнонаціональні мовленнєві явища, що є сталими конвенційними фігурами для мешканців території литовських кресів: «Вона (Литва – *І.К.*) доживала свої дні у віленській польській говірці, у білоруських піснях, у литовських прислів'ях, зберігалася ще у вмираючих звичаях, у хворобливо піднесеній вдачі, неквапливій і щирій людській доброті» [65, с. 113]. В аспекті ідентифікаційних процесів мовленнєві звороти, таким чином, постають на одному щаблі з психофізіологічними особливостями людини як їхні маркери.

Т. Конвіцький у цьому романі частково відходить від традиції ідеалізації рідного краю як утраченої Аркадії. Віленщина показана як «своє» місце персонажів, але їхнє життя далеке від ідеального, до того ж насичене відчуттям катастрофізму й посткатастрофізму. Посткатастрофізм поданий епізодично. Катастроф кілька. Одна – історична, початок Другої світової війни, проходить як сюжетне тло, є традиційним мотивом літератури «малих вітчизн». Друга – індивідуальна, це втрата персонажем кохання, а з ним і себе самого. Її Вітек переживає декілька разів. Спочатку в уяві, передбачаючи смерть коханої. Удруге – під час спроби здійснити подвійне самогубство. Письменник відходить від романтизованого шаблону смерті Ромео й Джульєтти. Його персонажі виживають, але втрачають одне одного. Утретє, коли він, уже дорослий Вітольд, хоче ще раз піти з життя, лігши на залізничну колію. Така смерть символічна для нього та алюзивно відсилає до епізодів, у яких розгортається мотив гри зі смертю. Вітек наближається до смерті (труп на колії – перший його досвід переживання чужої смерті), провокує її (готуючись до самогубства, Вітек перебігає колію перед поїздом, який рухався, що вважалося гарною прикметою, але амбівалентною, бо може означати як те, що смерть забере, так і те, що омине), переживає її (спроба самогубства). Однак основною все-таки є ситуація «після смерті» у фіналі роману, коли Вітек отямився після невдалої спроби самогубства. Цей момент відкриває етап посткатастрофічного життя персонажа, фабульно завершеного в попередньому епізоді, етап без кохання, у якому його особистий час і рух зупинилися. Фінальна фраза належить наратору – «Отак воно все скінчилося» [65, с. 222]¹⁶⁸. Зрушення логіки розгортання фабули наголошено «однопросторовістю» тексту (єдність місця події) та часовими зрушеннями: часова петля вмотивовує сюжетні зустрічі Вітольда із собою молодим у пошуках себе, свого минулого.

Крім трансформації сюжетного часу, спостерігаємо також порушення межі між вічністю сакрального й буденністю профанного

¹⁶⁸ Апеляція до концепції смерті як відсутності руху.

часу. Згадування Бога є не метафізичними роздумами наратора, а трансляцією іншого погляду, іншої версії божественного – з позиції самого бога. Бог постає як людська вигадка, створена за людською подобою і змушена страждати через людську фантазію. Єдине, про що мріє бог, – знайти шлях «до нашої втраченої вітчизни богів» [65, с. 84]. Трагічна риторика божественних слів підважується іронічним перевертанням мотиву малої вітчизни як втраченої Аркадії. Це обертання залишається аксіологічно незавершеним, бо «земна Аркадія» постає як територія невизначеності: «У ті часи Литва була невизначеною географічною територією, незрозумілою етнічною формацією, непевною культурною сферою» [65, с. 112]. Але вже тоді вплив цивілізації ставав незворотним і виявився, зокрема, у тому, що гріх перестав бути модним, завдяки чому світ став безгрішним [65, с. 195]. Однак плин часу відносний, бо час «петляє», а персонажі переживають трансгресію, відходячи в небуття й повертаючись звідти: «– Де ти був, коли я про тебе не знала? / – А де ти була? / – У своєму власному небутті» [65, с. 183]; «– Де ми були так довго? / – Там, де прокидаються сни» [65, с. 184]; «– Де ти був, коли тебе тут не було? / – Де був? У неприємності. Але й там було погано» [65, с. 221]. Поза часом лише кохання і смерть.

Мотив «малих вітчизн» в українській літературі реалізується як регіоналізм¹⁶⁹. Літературній картографії підпадає територія, особисто досліджена письменником, як у вже наведених текстах В. Даниленка, Ю. Андруховича та інших. В українській літературі (Т. Прохасько «НепрОсті» [95]), як і в польській (О. Токарчук «Правік та інші часи» [108]), є тексти, написані в стилістиці ма-

¹⁶⁹ В українській літературі немає усталеного поняття літератури малих вітчизн. Натомість існує поняття регіоналізму, що відповідає відтворенню в художніх текстах письменників місця свого народження та / чи проживання. Зокрема Т. Добровольський вважає регіоналізм визначальною особливістю житомирської прозової школи, бо «художній простір В. Медвіда сконцентрований навколо містечка Кодні, в М. Закусила це – село Малі Мошки, у В. Шевчука, В. Даниленка переважно, а у Є. Концевича, В. Врублевського головню – Житомир» [49, с. 22].

гічного реалізму з апеляцією до архаїчної свідомості (І. Бондар-Терещенко [18]), для яких прикметне змішування міфічного часу з реальним. Також є твори, сакралізація території яких не містить яскраво виражених маркерів міфічного мислення. До таких належить, наприклад, «Хроніка пригод Геня Муркоцького» [51; 52] О. Думанської. Основним прийомом у її тексті виступає стилізація мовлення галицьких міщан. Текст відтворює легкий ритм побутових теревенів, він сповнений діалектизмів і специфічних синтаксичних конструкцій. На відміну від літератури неотрадиціоналізму (М. Матіос та інші), етнографічні елементи не становлять смислової домінанти, спрямованої на увиразнення моральної чистоти та драматичної долі персонажів. Вони апелюють до культурного багажу інтелектуального читача, але пропонують легкість і невимушеність в акцентуванні моментів, що визначають екзистенцію сучасної людини, на матеріалі, стилізованому під ХІХ сторіччя. Геньо Муркоцький має «текстове» походження: він вигаданий персонаж, події життя якого «запозичені» з кримінальної хроніки газети «Діло». «Інтермедіальна» специфіка тексту відсилає читача до телевізійних серіалів. Пригоди героя нанизуються одна на одну, мають незалежні сюжети, повторюваних персонажів. Книжка ілюстрована фотокартками з відповідним антуражем та особами, одягненими за модою Львова ХІХ сторіччя. Фотокартки увиразнюють для читача не зображені події, а час, створюють грайливий настрій, тому більше нагадують фотоальбом, ніж кадри кінохроніки. Особливе значення надається речовим подробицям як маркерам стереотипного бачення (вибудованим на основі розважальних телематеріалів) того, як має виглядати людина ХІХ сторіччя. Пан: картаті штани, жилетка, краватка-метелик, обов'язковий головний убір, круглі окуляри, закручені вуса, кишеньковий годинник, тростина. Пані: вигадливий капелюшок, довга сукня, віяло, ридикюль, рукавички, намиста. Стилізація здійснена іронічно, бо нагадує дешеві серіали. На фотокартках помітно, що деталі гардеробу виконані з сучасних штучних матеріалів (синтетичні віяло, капелюшок тощо). Також у романі часто акцентуються мотиви моди,

прагнення забезпеченого існування та впливу засобів масової інформації (преса, плітки), реклами.

Геньо Муркоцький – справжній львівський номад, вигаданий і реальний, а отже – гіперреальний, про що зазначають видавці в анотації до книжки: «Геньо Муркоцький – персонаж вигаданий, а його життєпис – сполучені в певному порядку епізоди кримінальної хроніки газети «Діло». Проте він, Геньо, ходить львівськими вулицями, сидить у каварнях, залицяється до жінок, мандрує світами, навчається мантийству і добре з того користує, тому постає цілком живою особою, як і його приятелі» [51]. О. Думанська іронізує зі штучної медійної реальності нашого сучасника, убачаючи в інформативно мало насиченому житті (нерозвиненість мас-медіа) XIX сторіччя справжність навіть на шпальтах газет: «...В ній («Хроніка пригод...» – *І.К.*) багато живого життя, яке лишилося за порогом двадцять першого століття, та затрималося на газетних шпальтах “Діла”» [51, с. 174]. Фінальна фраза першої книги пригод Геня Муркоцького¹⁷⁰ обіцяє читачу продовження. Так само й друга книжка завершується акордом наратора, який апелює вже не до оповіді, а до самої історії, що не має фіналу, бо персонажі живі й нічого не змінилося. Однак це лише гра в (не)уважного читача, бо перший епізод першої книги є водночас останнім епізодом другої, якщо не враховувати коментарі наратора та післямову автора.

Отже, Львів XIX сторіччя в романі О. Думанської «Хроніка пригод Геня Муркоцького» стилізований під його власний стереотип, вироблений мас-медіа. Роман пропонує читачу майже екранний образ авантюриста-номада, фактично його ментального сучасника. Фікційний світ твору апелює не до історії, а до нашого «екранного» повсякдення, де людина виступає Іншим до свого уявного образу, створеного відповідно до швидко змінюваної моди.

Сакралізація локальної території здійснюється не лише в межах окремого твору. Це може бути група творів одного письменника

¹⁷⁰ «І це ще не кінець історії. Оповідь триває...» [51, 186].

чи різних авторів. Зокрема простір Львова – популярна тема серед українських письменників. Багато уваги приділяють їй Ю. Винничук, Т. Гаврилів, В. Габор, В. Неборак та інші. Наприклад, дія в художніх текстах Ю. Винничука відбувається переважно на теренах цього міста, як реальних, так і вигаданих. У «Мальві Ланді» [25] репрезентативним простором міста постає смітник за Вінниківським базаром, а знаковими місцями – горище з ужитими речами, психлікарня, кладовище. Роман «Аптекарь» [22] пропонує образ міста, сакралізацію якого зумовлює суміш літературних жанрів та історична достовірність деталей. У тексті поєднано стилістику, мотиви й персонажів середньовічних легенд, казок і сучасних історій. Його перу належать також «Таємниці львівської кави» [26]. У книзі поєднано національні історії кави й кав'ярень, зібрані з ретельністю наукового дослідника та викладені з есеїстичною яскравістю, навіть оздоблені рецептами напою. Письменник видав «Легенди Львова» [24] та окремо «Легенди Винників»¹⁷¹ [23], наділяючи сакральною історією місце, у якому живе.

В. Габор, упорядник антології прози та есеїстики «Книга Лева», у «Слові від упорядника» розкриває власне розуміння художнього втілення Львова як суми літературних текстів: «Для мене львівський текст – це проза, у якій на підсвідомому рівні відчувається дух Львова, проза, замішана на реальності й магичності, містиці; її характерні ознаки – стильова елегантність, ненав'язливий міфологізм і філософічність» [62, с. 13]. Митець убачає досить-таки містичний вплив міста на стилістику текстів про нього.

Не менш, ніж Львів, «літературно виписаний» у польській прозі Гданськ. Зокрема С. Хвін присвятив йому романи «Долина Радощів» [128], «Коротка історія одного жарту» [130], «Ханеманн» [129] та інші. Письменник конструює справжнє романне місто, уявне місто з докладною топографією. Конкретика подробиць унаочнює оповідь, зумовлює ефект реальності. Люди, місця, речі витворюють панораму міста, насичуючи його власними міні-історіями. Велика історія наявна лише як тло. На думку Б. Вежговець,

¹⁷¹ Невелике місто за 6 км від Львова.

міфологізація простору Гданська в текстах С. Хвіна сприяє появі символічного простору, що є своєрідною духовною автобіографією письменника [166].

Локальний простір як «своя територія» концептуалізується в постмодерній літературі й іншими способами. У книжці І. Бондаря-Терещенка «Автогеографія» [16] йдеться про особистий простір автора, сконструйований із різножанрових текстів. Простір Харкова у творах письменника часто дуже умовний, самоідентифікація наратора відбувається стосовно знакових місць або реалій, пов'язаних зі специфікою топосу. Есе «Літерний Дім» присвячене споруді, що вимальовується в пам'яті наратора як домівка, пристановище, сховок – покинутий або зруйнований Дім [17, с. 212]. Місто, у якому знаходиться будинок, вимагає контекстуальних фонових знань читача про біографію письменника, адже Харків означено лише як привокзальне місто. Місто не закорінене ні у власній, ні в радянській історії, де всі міста підлягали уніфікації. Тому Літерний Будинок – символ дитинства автора, постає для нього культурним артефактом як «зібрання текстів, знаків і форм, якими володіє культура» [17, с. 219].

Літературне картографування в текстах письменників-постмодерністів позначене трансгресивною специфікою – порушенням межі між зовнішнім і внутрішнім (простір як зовнішній текст стає питанням внутрішніх ідентифікаційних процесів), між літературою й реальністю. Зазвичай письменники фіксують у своїх текстах те, що не піддається плануванню – міфи, сліди, фантазії, прагнення, події, тоді місце перетворюється на семіотичний контекст для інтерпретативної діяльності читача. Крім того, межа між літературою й реальністю знімається, коли письменник включає в текст фотокартки як його компонент. З. Жакевич у збірці «Гірко́та й сіль моря» [169] використав серед інших (фото архітектурних споруд, мистецьких артефактів, мешканців Поморія) світлину П. Гіллі, який дивиться в простори моря (зимовий пейзаж, вид зі спини). В українській літературі також є випадки включення автором у свій текст особи іншого письменника. А. Курков увів у

роман «Львівська гастроль Джими Хендрікса» [75] Ю. Винничука як одного з персонажів. У цьому романі спостерігаємо зворотну спрямованість переходу межі між літературою й реальністю. Ідеться про вплив тексту на реальність. А. Курков писав про реальних людей, але вигадав події. Серед таких – історія про поховання Джими Хендрікса на львівському цвинтарі, де відбуваються нічні зустрічі хіпі. Згодом справжні львівські хіпі згадували її як реальну подію¹⁷². У такий спосіб літературна містифікація набула ознак реальності, сприяючи створенню нового колективного міфу сучасного Львова.

Сакралізація території у творах письменників-постмодерністів відбувається на основі різних текстів одного автора чи текстів різних авторів, однак механізм в обох випадках однаковий і зумовлений принципом адитивності – доповнення до вже існуючої інформації. Замість єдиного міфу як сакрального тексту, що не підлягає варіаціям і суттєвим змінам (або циклу міфів, що виявляють певну традицію сприйняття й ставлення до конкретної території¹⁷³), з'являється неієрархізована сукупність художніх текстів як мережа індивідуальних досвідів переживання території.

Отже, сакралізований у постмодерністських текстах простір репрезентує не конкретне місце, наділене феноменологічною реальністю, а погляд на нього наратора, що стосується його власної екзистенції та не претендує на універсальність, або ж пропонується декілька різних оптик персонажів, що виступають Іншими один до одного. Апеляція наратора до схожого з читачем переживання території створює ефект спільності відчуття в переживанні явища, яке в цьому процесі наділяється цінністю, на чому й базується ефект текстової сакралізації. Сакралізована територія ритуально оживлюється при читанні. Географічна територія не створює

¹⁷² А. Курков згадував про цей факт на зустрічі зі студентами в Дніпровському національному університеті імені О. Гончара.

¹⁷³ Зокрема Р. Дебре зауважує проблематичність володіння спільним минулим у сьогоденному світі, що пов'язує із полегшенням спільного володіння інформацією, звуженням поля історичної свідомості та розширенням зон мобільності сучасної людини як взаємопов'язаними явищами [45, с. 21].

організуючої референції, як у давніх релігіях, коли боги охороняли свою територію й сакральні речі були тісно пов'язані з місцем народження і проживання (тому вигнанці лишалися захисту свого бога). У сучасних текстах сакралізація відбувається на основі референції досвіду території, що створює в наратора й реципієнта місця дотику і лінії вислизання водночас. У кожного власний досвід переживання, дотичний до досвіду інших географічними назвами та знаками-маркерами, які наповнюють цей простір. Долучення неофіта до сакрального зазвичай пов'язується з ініціацією – входженням у простір уже готових цінностей. У наведених вище текстах постмодерний персонаж не входить у чужий йому простір, а формує власну сакральну територію, яка може бути дотична сакральній території іншого або спонукати останнього до сакралізації власного життєвого простору. Ініціацію проходять топоніми й інші знаки територіальності, наповнюючи собою світ персонажа та набуваючи в ньому символічного й метафоричного звучання, створюючи при цьому мережу іконічно-сакралізованих об'єктів персонального значення замість традиційної спільної системи ціннісних координат.

4.4. Вияв ментальних кордонів у мовному постмодерному дискурсі

4.4.1. Етнолокалістські мовні дискурси і стратегії фрагментації

Колективна ідентифікація в період глобалізації перебуває в процесі постійного становлення. Ідентифікаційна традиція при цьому не виробляється й не відбувається трансляції накопичених знань наступним поколінням. Натомість важливим стає досвід екзистенційного самовизначення окремого представника групи серед інших. Актуалізується короткотривала, індивідуальна пам'ять, що сприяє самовизначенню індивіда в кожен конкретний момент самоусвідомлення та артикуляції свого мисленнєво-тілесного досвіду. Ключовим поняттям в ідентифікаційному процесі замість

пам'яті тепер виступає *артикуляція власної реальності* як її легітимізація¹⁷⁴, що засвідчує перенесення суспільного буття людини в ментальну сферу: «Аби мати здатність наділяти людей ідентичністю, спільноти повинні проартикулювати свою реальність» (З. Бауман) [10, с. 218]. Як наслідок, фізичний простір перетворюється на другорядний чинник. Домом буття стає віртуальний світ знаків, мова, мовленнєвий дискурс – і індивідуальний, і груповий. Ознакою реальності «у світі, де увага громадськості – найдефіцитніший із товарів і в якому бути почутим і побаченим означає мати наслідки» [10, с. 218], наділяється «*висловлене*» *буття*.

Локальними культурами в глобалізованому сучасному світі можна вважати етнічні групи як такі, що зумовлюють вимір його багатокультурності через продукування культурних відмінностей. Загалом глобалізація означає не лише затирання вже існуючих кордонів (географічних, національних, політичних), а й вироблення нових, ментальних, що потребують від людини безперестанної ідентифікації. Індивід постає як колаж спогадів, висловлювань, що зазнає постійних змін. Глобалізація, за Роландом Робертсоном, утворюється зростанням взаємопов'язаності багатьох локальних культур – малих і великих, але не перетворюється на їх суцільну гомогенізацію [98, с. 56]. Навпаки, вона каталізувала нинішнє множення «меншинних дискурсів» [98, с. 58].¹⁷⁵ Ключовим фактором для розрізнення етнічних груп виступає мовний дискурс.

¹⁷⁴ Замість модерного знання в постмодернізмі легітимізуючим принципом виступає смисл, а на переконання Р. Нича, смисл є ефектом дискурсивної артикуляції досвіду [155, с. 50]. Г. Балута зазначає, що статусом істини в сучасному світі наділяється індивідуальна дискурсивна практика [7, с. 213]. Отже, істина не зникає, вона змінює свій статус: стає не спільною, а індивідуальною, підкріпленою замість логічного доведення особистим досвідом і водночас усвідомленою й проартикульованою. Усвідомлення має словесно-образну природу та надає навколишній дійсності статус реальності, адже: «Все, що існує, існує як потік нашої свідомості» [105, с. 66] (із буддистського вчення про дгарми).

¹⁷⁵ Р. Робертсон так означає глобалізацію в аспекті поєднання в ній глобального й локального: «Із моєї власної аналітичної та інтерпретаційної позиції поняття глобалізації передбачало одночасність і взаємопроникнення того, що ми зазвичай називали глобальним і локальним, або ж – говорячи в абстрактнішому

Мовний дискурс етнічних груп формує функціональну пам'ять як різновид культурної пам'яті¹⁷⁶. Цей аспект стає значущим, якщо згадати, що носії мови не володіють мовою як знанням, а лише користуються нею для означення власної екзистенції. Мова в її повсякденному вжитку становить постійно актуалізоване й неусвідомлюване знання, що передається функціонально, через залучення до спільного досвіду.

Спрямованість на Іншого – іманентна ознака мови в її функціональній орієнтованості на комунікацію. Етнічні мови мають подвійну трансгресивну специфіку, що виявляється в тому, що, з одного боку, мова – це сама людина, слова живуть усередині нас, творять нас, а ми – їх (О. Пас [88, с. 218]), а з іншого, – мова як засіб комунікації є способом творення колективної ідентифікації, порозуміння, пізнання Іншого, самоідентифікації стосовно Іншого¹⁷⁷. Етнічні мови характеризуються генетичною розмовністю, усним, некодифікованим побутуванням, на відміну від національних мов, тому й виступають її незалежними підсистемами¹⁷⁸. Як зауважує Режи Дебре, усне з необхідністю є локальним, контекстуальним

дусі – універсальним і партикулярним» [98, с. 55]. І пропонує «поміняти суперечливий термін «глобалізація» на термін «глокалізація», аби надати більшої чіткості моїм аргументам» [98, с. 55].

¹⁷⁶ Аляйда Ассман виділяє в культурній пам'яті три аспекти: активна й завжди наявна функціональна пам'ять, потенційно доступна накопичувальна пам'ять і «забуття як зберігання», у якому нівелюються розрізнення між поняттями пригадування й забуття [6, с. 427].

¹⁷⁷ Іван Данилюк про таку трансгресивно-фронтирну специфіку мови зауважує: «На мову як специфічну ознаку етносу можна дивитися з двох боків: спрямуванням “усередину” – тоді вона править за головний чинник етнічної інтеграції; та за спрямуванням “назовні” – в цьому разі мова є головною розрізнявальною ознакою етносу. Діалектично об'єднуючи в собі ці дві протилежні функції, мова виявляється інструментом і самозбереження етносу, і відокремлення “своїх” і “чужих”» [44, с. 373].

¹⁷⁸ Ми розрізняємо поняття «етнічна мова» та «національна мова» за ознакою приналежності до етнічної групи / нації. У мовному питанні поняття етносу й нації не збігаються, оскільки нація володіє нормативною літературною мовою, тоді як мова етнічної групи переважно не унормована й використовується її членами для визначення власної відмінності від інших груп, тобто виконує функцію

і етноцентричним [45, с. 73]. Етноцентричність¹⁷⁹ означає не так пошук укорінення в етнічних традиціях й історії певної території, як спробу сучасної людини-номада вкорінитися без коренів за допомогою буття в етнічній мові¹⁸⁰, що знайшло відображення в постмодерній літературі.

Збірка Збігнева Жакевича «Гіркота й сіль моря» [169] становить яскравий приклад відображення в літературних текстах такого способу вкорінення. Тадеуш Буйницький називає його в інтерпретації З. Жакевича «імплантацією» на нові кашубські території [125, с. 296], оскільки його персонажі-кашуби не вимагають творення нової історії, навіть реконструкції німецької «преісторії» [125, с. 299]. Це пошук і віднаходження персонажами збірки власної ідентичності, у тому числі групової, що вказує шлях до світоглядної й емоційної зміни, який порівнює з меандрами вростання в новий простір і нове середовище [125, с. 296]. На думку критика, лише в етнічній стилізації можливе виартикулювання певних значень [125, с. 297].

З. Жакевич виводить ключовими персонажами збірки кашубів та апелює до різних національних ідентичностей, зокрема кашубської, литовської та білоруської, завдяки чому виникає їхній

межі між ними, маркера самоідентифікації представників однієї етнічної групи стосовно інших груп.

¹⁷⁹ Етноцентричність як увага до етнічних груп, зокрема й у мовному питанні, суголосна тенденції нового регіоналізму в європейській культурі. Якщо новий регіоналізм – явище, покликане до життя просторовим зворотом, який спровокував зацікавлення конкретним географічним місцем на здецентрованій глобалізацією мапі [159, с. 141], то мовний етнологістський дискурс у літературі постмодернізму, зокрема в польській та українській, вивів його в семіотичний простір культури, надавши йому «життєздатності». Як зауважує Ельжбета Конончук, у дискурсі нового регіоналізму набувають ваги локальність і способи її артикулювання, або ж нарації локальні, що виконують також функцію ідентифікаційних нарацій [146, с. 141]. Ключовим способом артикулювання локальності та способу її пізнання є мовний дискурс етнічних груп.

¹⁸⁰ Мова становить ментальний простір, що активізується від дотику до реальності. Магдалена Заморська вважає мову способом закорінення в реальність, що не вимагає пускання коренів [168, с. 89].

своєрідний палімпсест. Письменник «знайомить» читача з кашубами, уводячи наратором «немісцевого» персонажа, розмежовуючи таким чином їхній мовно-поняттєвий і повсякденний світ. Етнічна ментальність персонажів виявляється не лише у використанні різної лексики на означення одних явищ, а й наголошується написанням слів. Зокрема в оповіданні «На іншому березі» між персонажами відбувається такий діалог: «Tak ja widza, że mamy gości z Wilna, – mówi Kaszub Konkul. – Proszę ja was, rybeńki, na kołduny z blinami! // – Podsluchał pan nasza mowa, panie Kaquel, no dwa gryby w barszcz, to za duzo. Któż to je bliny z kołdunami? – nie tracі resonu ciotuleńka»¹⁸¹ [170, с. 45]. У наведених фразях означено ментальність трьох персонажів: місцевого кашуба пана Конкуля, тітки Евеліни, що також належить до кашубів, але тривалий час мешкає у Вільнюсі, та її племінника – наратора, який привіз її в рідні місця. Евеліна й Конкуль розмовляють одним діалектом. Звертаючись, Евеліна називає його Kaquel'ем, а її племінник – Konkul'ем. Різниця у звучанні незначна, але ніби прокреслює межу між ними. Включення до однієї сюжетної ситуації персонажів із різними етнічними ментальностями дозволяє автору уникнути необхідності словника діалектизмів та увиразнити «ментальні кордони» в самосвідомості персонажів.

В'ячеслав Медвідь написав роман «Льох» [84] «автохтонною» мовою селища Кодні, що на Житомирщині. У тексті використано ще одну мову – французьку, але не як мову повсякденного вжитку персонажами й тому вона не бере участі у витворенні їхньої «ментальної географії». Роман становить у цьому сенсі мовну цілісність, однак уведення наприкінці тексту міні-словничка діалектизмів проводить межу між мовленнєвим світом тексту твору та читачем, що передбачається носієм іншої мовної ментальності. Текст роману презентує «лахміття думок» [85, с. 171] наратора,

¹⁸¹ – Так я бачу, що в нас гості з Вільнюса, – говорить кашуб Конкуль. – Приходьте, рибоньки, на пельмені з млинцями! // – Почули нашу розмову, пане Конкулю, але ж два гриби до борщу не кладуть. Хто ж їсть млинці з пельменями, – не втрачає резону тітонька.

що виповнює його мовленнєву реальність. Інакша, ніж літературна, мова персонажів В. Медведя окреслює їхню відмінність, є їхньою визначною рисою («...правда це завжди щось інакше» [85, с. 176]). Вони живуть у мові свого повсякдення («...живеш у цій мові і цією мовою» [85, с. 149], лише «на верховітті самотини й порожнечі <...> щезають і мови, і думка, і плоть» [85, с. 149]), і їх відрізняє мова, як і інші їхні дії в побуті («...Акценти властиві нам, й коли ми ріжемо хліб, на відстані, до грудей, на дошці, коли викручуємо білизну, вліво чи вправо виминаючи...» [85, с. 158]). Роман є ствердженням цінності мовного розмаїття, оскільки був написаний по завершенню в Україні геноцидного часу (термін В. Медведя), коли «невилюблені та недолюблені тіла і душі розташовувалися у часі і просторі бездержавно-етнічного биття...» [85, с. 185]. Письменник ніби проводить межу між минулим і теперішнім контекстуальним часом, де минуле затирається, бо мовою повсякдення персонажів стає етнічна мова як власна правда й віднайдена ідентичність.

Щепан Твардох у романі «Драх» [163] використовує шльонський діалект, німецьку й польську мови. Мовлення слугує маркером ідентичності персонажа, його зв'язку з територією й часом. Час у романі нелінійний, фабульно охоплює події всього ХХ сторіччя й початку ХХІ та концептуально становить дві площини: нечасову реальність міфологізованої особи – Драха, що є самою землею, на поверхні якої живуть люди, і який пригадує їхні історії, історії цілих родів, та переплетені часові вектори персонажів-людей, що існують як спогади про них і переживання їхнього буття Драхом. Шльонськ – територія, історично населена німцями й поляками, унаслідок чого виробився місцевий діалект. Німецькою розмовляють персонажі, що відчують себе німцями, польською – ті з місцевих мешканців, які втратили зв'язок із рідною місцевістю або народилися в іншому місці (наприклад, Пйотр зі Львова [163, с. 392]), або наші сучасники, що вже не є носіями шльонського діалекту, а лише розуміють його (таким є Люціус Видух, журналіст із Гамбурга [163, с. 152]), або звертаються до нього в моменти емоційного

збудження як до мови дитинства (наприклад, Пийтер / Пйотр [163, с. 135]). Усі інші персонажі розмовляють діалектом.

Драх, який у романі є наратором, послуговується польською мовою. До речі, він хоч майже не користується діалектом¹⁸², однак пояснює читачу деякі нюанси, зокрема щодо вживання окремих слів¹⁸³. Драх доручає висловити інформацію про себе діалектною мовою місцевому мешканцю «недалекого розуму», який цю інформацію випадково отримав від заїжджих людей на читаннях езотеричної літератури поганої якості, а тому володіє знанням, не розуміючи його¹⁸⁴. Звертаючись до читача й наголошуючи на фізично-духовній залежності власної ідентичності від ментальності людей, Драх використовує національну мову: «Co się z wami dzieje, kiedy was nie ma? Kiedy znikacie, co się z wami dzieje? // Ja jestem. // Ja jestem, a wy stajecie się mną. I nie tylko wasze ciała wracają do mojego ciała. Coś jeszcze wraca, kiedy znikacie» [163, с. 309]¹⁸⁵. Він розповідає історію Шльонська, наче читає карту.

¹⁸² Драх не уникає цілком діалектної мови, вона оприявнюється у вигляді непрямой мови, коли він, наприклад, говорить про інформацію, отриману одним персонажем від іншого, як-от: «Josef nieco rozmawiał z kamratami, wie już, że idzie się z babą inakszyj we pierzinach kulać, tak coby dziecków nie bóło...» [163, с. 150] (Йозеф трохи розмовляв із товаришами, знає вже, що з бабою в перинах крутитися треба інакше, щоб дітей не було) або деталі побуту, їжу: «Potem jedzą śniadanie: kraiczek chleba, smażōnka a kawa» [163, с. 151] (Потім снідають: окраєць хліба, яєчня й кава).

¹⁸³ Наприклад, говорячи про Нікодема Гемандера, який «siedzi w mieszkaniu swojego struja» (сидить у будинку свого дядька), зауважує, що «w rodzinie Gemanderów nie używa się słowa „stryj”, tylko „ujek”» [163, с. 133] (в родині Гемандерів не вживають слово «стрий», лише «вуйко»).

¹⁸⁴ Старий Піндур говорить так: «Yno suchej dalyj: zymia też żyje. Zymia dychō, tak jak my dychōmy. Zymia mō krew, to je woda, i zymia mō skōra, po keryj my łązumu bez cōłkie nasze żywobyci, jak błęchy łążōm po psie, rozumisz?» [163, с. 132]. (Іно слухай далі: земля теж живе. Земля дихає, як ми дихаємо. Земля має кров, то вода, і земля має шкіру, якою ми лазимо все наше життя, як блохи лаять по собаці, розумієш?)

¹⁸⁵ Що з вами робиться, коли вас немає? Коли зникаєте, що з вами трапляється? // Я є. // Я є, а ви стаєте мною. І не лише ваші тіла повертаються до мого тіла. Щось іще вертається, коли зникаєте.

Історичні часи в процесі оповіді зливаються в одну площину й суцільний текст, який увиразнює плинність етнічної ідентичності його мешканців, що відобразилося в назвах місцевостей: «...i dom w Pilchowicach znie sie czas, i nie będzie już Pilchowici, Pilchowitze, Pilchowitz, Bilchengrundu, Pilchowic...»¹⁸⁶ [163, с. 36].

Микола Закусило в романі «Норичанка і птах» [56] робить основним персонажем поліський діалект. Із цієї причини роман поділений на три частини, чії назви говорять про їх концепцію: «Безумне сподівання (Коментарі до перекладу-реставрації роману-гризайля «Норичанка і птах»)), «Непорочний текст» та «Сучасний текст». Перший розділ є стилізацією під наукове осмислення власної праці над оригінальним текстом¹⁸⁷, що фактично не має матеріального втілення. Оригінальний текст наснився автору у вигляді «клаптів»-листів від міфічної істоти поліського фольклору – Птаха. Його усномовне походження одразу ж ставиться під сумнів, оскільки автор згадує людей, безпосередньо з ним знайомих, та й сам із ним спілкувався декілька разів. У такий спосіб поєднуються площини міфічного, реального й можливого, де разом існують різні виміри часу – минуле (дитинство автора, 60-ті роки минулого сторіччя), вічне (тисячі й сотні років тому) й теперішнє (сни автора й праця над романом). «Непорочний текст»,

¹⁸⁶ ...і будинок у Пільховицях знесе час, і не буде вже Пільховичі, Пільховітце, Пільховітц, Білхенгрунду, Пільховіц...

¹⁸⁷ Зокрема автор розмірковує над ментальністю українців і засадами існування етнічних мов у сучасній українській реальності, зумовленій глобалізаційними процесами й постколоніальним станом: «...в нас самих починає відбуватися «переоблаштування світу», оскільки «екологічне розмивання» душі, крім жорсткої самоти, що породжує глибинну депресію (зневіра, розчарування, синдром непотрібності), надає ще й корозії корінневої: згуба мови, знеславлення етносу, культури, словом суцільна тобі монстро-гібридна глобалізація, що й спричинює внутрішньоінфляційні процеси: душевний біль, страждання, втому, втрату оптимізму. Та, ймовірно, при цьому найбільш «позитивно» впливає і вплинув на наше «мислення» «розпад (катастрофа) імперії» – як вулканічний вибух він (вона) розбудив у нас генетичний код, той, що дрімав століттями і зберігав усі надбані праслов'янської (праїндоевропейської) культурою й приспані у нас духовні цінності...» [56, с. 10].

що є відновленими листами, які наснилися автору, – то поліська мова як первісний здобуток людини в її сьогоденні, тобто можливість дотику до власного архе. Останній розділ уможлиблює прочитання пересічним читачем оригінального тексту. Автор у цьому тексті «помер» більше, ніж звичайний постмодерністський автор, адже тепер він виконує функцію навіть не скриптора, а перекладача й коментатора чужого тексту. Отже, у романі представлені три мовні стилізації: наукового дискурсу, етнічної мови (поліська мова включає в себе, за свідченням автора, норичанський діалект і вручієвський говір, однак не має письмової форми існування, що дозволяє автору назвати свою працю над текстом реставрацією), перекладеного тексту (зазвичай особа перекладача залишається «поза кадром»).

М. Закусило ніби перекидає з ніг на голову принципи використання діалектної мови в художньому тексті. Зокрема, коментуючи текст, у виносках іноді послуговується діалектом, наприклад: «Переклад тексту і реставрація не є догмою: по текучості думки-часу вуон мо зменицца – авт.» [56, с. 6]. Виноски до «непорочного тексту» цілком написані діалектною мовою. Крім того, специфіка архаїчного мислення, втіленого в тексті, використана як ментальний та ідентифікаційний бар'єр для читача, щоб перевірити його наполегливість при сприйнятті тексту. Бар'єр утілений в ігровій формі, адже текст можна читати навспак (як із початку, так і з кінця) – такий собі прозовий «перевертень», паліндром, де замість літер виступають слова, наприклад, присвята «...дозвольте Вас не забути» [56, с. 35] в кінці звучить як «забути не Вас дозвольте...» [56, с. 65]. Такими перевертнями є перша й остання сторінки реставрованого тексту, які складаються зі слів, що проблематично надаються до інтерпретації, ніби давній, недостатньо розшифрований текст. Однак читач, який витримав іспит, далі може зітхнути з полегшенням й отримати справжнє задоволення від плину мови.

Отже, українські й польські письменники витворюють розмаїті стратегії використання етнолокалістських мовних дискурсів у структурі постмодерністських епічних текстів. Зокрема у

польських письменників виявлено, по-перше, звернення до етнічної стилізації як способу вияскравлення палімпсестності ментальної географії персонажів, що впливає на формування сюжетної ситуації. Мовленнєві дискурси персонажів з відмінними етнічними ментальностями прокреслюють між ними (персонажами) межу. Етнічна стилізація апелює до контексту – особистого досвіду читача, роблячи його ключовим інтерпретативним фактором, а етнічний мовний дискурс – маркером ментальностей персонажів (З. Жакевич). По-друге, суміщення в одній сюжетній площині персонажів з різними етнічними ментальностями уможлиблює появу додаткового смислового аспекту – прочитання тексту не на сюжетно-подієвому, а на семіотичному рівні. Мовні дискурси персонажів засвідчують їхній зв'язок із територією і часом, а також плинність індивідуальної й колективної етнічної ідентичностей, що відбивається і на знаковому рівні їхнього буття, а саме на зміні назв місцевостей, де вони проживають тощо (Ш. Твардох).

Українські письменники, витворюючи мапу етнічної ментальності своїх персонажів у світі художнього тексту, більше уваги приділяють не мапуванню відмінних етнічних ментальностей, а контекстуальному прочитанню твору, виводячи художню реальність за межі художньої умовності в реальний світ (В. Медвідь) або уводячи його через стилізаційну варіативність мовних дискурсів (етнічного, наукового, перекладацького) у світ художньої ілюзії (М. Закусило). Цьому сприяє увиразнення межі не стільки між персонажами твору, скільки між світом твору й реципієнтом та/ або контекстною реальністю. У статті проаналізовано дві різні стратегії використання етнічного мовного дискурсу в художньому тексті. Одна з них (В. Медвідь) презентує діалектну мову як «автохтонну» мову повсякденного вжитку персонажів, що проводить межу між світом тексту та читачем. У такий спосіб розмежовуються персонажі та потенційний реципієнт як носії різних мовних ментальностей. Крім того, вимальовується межа між читачем і персонажами, з одного боку, та між ними й історичним контекстом – з іншого, спонукаючи читача до усвідомлення необхідності

переосмислення власної етнічної ідентичності. Автор апелює до позалітературного контексту, роблячи етнічний мовний дискурс персонажів маркером віднайдені ідентичності, що протистоїть соціокультурним мовно-геноцидним реаліям радянського часу. Інша стратегія (М. Закусило) позиціонує як основного персонажа роману етнічний мовний дискурс. Він виступає для людини в її сьогоденні можливістю дотику до власного архе. Архаїчне мислення постає ментальним й ідентифікаційним бар'єром для читача при сприйнятті роману. Текст має три мовні стилізації – наукову, перекладацьку та етнічну, де остання позиціонується інтерпретативно домінантною (адже використовується й у коментарях наратора). Унаслідок цієї стратегії змінюється навіть функція автора, що репрезентований як перекладач і коментатор чужого тексту.

4.4.2. Субкультурний мовний дискурс – маркер самоідентифікації персонажа

Постмодерністська художня література засвідчує трансформацію в постмодерний час соціального поля, що поєднує ментальні простори індивідів і груп¹⁸⁸. Трансформація полягає в зміні принципу впорядкування соціальних зв'язків між членами групи. Мо-

¹⁸⁸ Дискурс є характеристикою ментальності, виявленою в тексті. Текстом може виступати як монолог, так і діалог, полілог, що визначається дискретністю, фрагментацією мовлення, яке засвідчує соціальну взаємодію як тип практики. Тому дискурс потребує контексту – соціального поля. Умовою дискурсу як процесуального явища є володіння певною соціальною групою спільною мовою, тобто сукупністю знаків-кодів, що забезпечують порозуміння між її членами. Отже, дискурс – це мова в її прагматичному аспекті як така, що властива певному соціокультурному полю.

До поняття дискурсу часто включають не лише мовно-мовленнєву комбінаторику як спосіб самоартикуляції в системі патернів, а й сукупність знань, висловлених у дискурсі, характерних для носіїв ментальності певного соціокультурного поля. Зважаючи на це і той факт, що саме поняття дискурсу вже передбачає мову, властиву конкретному соціокультурному полю, усе-таки необхідно уявляється певна тавтологія – мовний дискурс, щоб акцентувати власне мовний аспект дослідження субкультурних дискурсів як ментальних кордонів у постмодерних художніх текстах.

дерне ієрархізоване й центроване суспільство мало чіткі структурні зв'язки в «закріпленому», локалізованому просторі.¹⁸⁹ Натомість постмодерне суспільство орієнтується на модель інформаційної системи – системи, позбавленої центру та локалізації у фізичному просторі, де всі члени групи знаходяться в однакових позиціях, а «центральність» визначається поглядом, кутом зору, бо кожен стає центром в осмисленні власного існування стосовно інших, що входять до його «поля дотику», перебувають на відстані «протягнутої руки».

Такий принцип соціального зв'язку між членами групи зумовив значущість індивідуального дискурсу окремої особи для всієї групи. Мобільним маркером групової ідентичності¹⁹⁰, власного соціального простору, зважаючи на зникнення видимих фізичних відмінностей між «ми» і «вони», виступає мовний дискурс. Він вистворює символічні межі (віртуальну локалізованість), але останні

Актуалізація мовного дискурсу в національних постмодернізмах Польщі й України пов'язана з потребою подолання постколоніальної ситуації в країнах. Особливо цей фактор значущий для України. Імперська російська політика передбачала справжній лінгвоцид для «братніх» народів. Розвиток національних мов значно обмежувався. Створювався штучний дискурс як «стерилізований» варіант ідеологічно вивіреної літературної мови. Мовне розмаїття як вільний розвиток національної мови вважався політнекоректним і неприйнятним. Діалекти та соціолекти дозволяють своїм носіям виповнювати власний життєвий простір смислами, які проблематично контролювати з позиції владної мови, позбавленої доступу до іншого мовного дискурсу. Таким чином ці мовні дискурси стають невразливими. Р. Дебре використав для демонстрації такого явища термін «лінгвоцид» [45, с. 317].

¹⁸⁹ Суспільство уособлене в ієрархізованій піраміді «місцевостей», над якими стоїть державна влада, що стежить за всіма, а сама уникає контролю (З. Бауман [9, с. 18]). Принцип влади й підпорядкування перенесений і на суспільні процеси. Визнавалися лише суспільно корисні групи населення, тоді як інші, що мали відмінні переконання чи фізично недосконалі, виключались із суспільства (злочинці в тюрмах, політичні вигнанці за межами країни, лікарні для хворих). Маргіналами в межах самого суспільства можна вважати жінок, дітей і старих, що обмежувалися у правах.

¹⁹⁰ Згадаємо одне з базових положень антигуманізму про те, що мова – перша і єдина дійсність, із якою стикається людина (М. Зубрицька [57, с. 136]), і становить її ментальний простір існування. Реальність – це конструкція, що твориться думкою.

не передбачають обов'язкового порозуміння між членами однієї групи. «Я» кожного з її членів розчиняється у власному дискурсі.

Мовний дискурс володіє ознакою діалогічності, тобто не може існувати без звернення до Іншого. Це звернення становить своєрідний простір «поміж», у якому «одне стосується іншого, і кожне є тим, чим є, лише відносно іншого» (К. Май) [152, с. 12]. Для цього суб'єкту необхідно «екз-истувати» – вийти за власні межі, тобто стати поза собою (К. Шкараднік) [162, с. 15]. Екзистенційний простір субкультур і етнічних груп становить суспільний міжпростір, адже неформальні простори, за зауваженням Я. Пітерзе, виникають посередині – у шпаринах [92, с. 80]. Багатоцентричний світ індивідів наповнюють як формальні організації, зокрема корпорації, міжнародні організації, етнічні групи, церкви, так і неформальні, до яких учений відносить діаспори, мігрантів, вигнанців, біженців, кочівників, уважаючи їх гібридними формаціями, що виявляють себе в гібридних місцях і просторах [92, с. 80–81]. Такими гібридними соціальними формаціями в гібридних просторах є молодіжні субкультури й етнічні групи, відображені в літературному постмодерному дискурсі.

Вияв власної ідентичності представниками молодіжних субкультур має конвенційну природу, бо спрямований на Іншого – для упізнання собі подібних та, з іншого боку, для відмежування від Інших¹⁹¹. У літературних текстах цей процес найяскравіше відображається в мовному дискурсі персонажів. Специфіка й повнота реалізації мовного субкультурного дискурсу залежить від нарративної концепції твору. Можемо виділити тексти з частковою репрезентацією мовленнєвого дискурсу представників субкультур та тексти, де мовлення персонажа-представника субкультури виступає способом нарації. До останніх належать «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» Д. Масловської та «Екзумація міста» С. Поваляєвої.

¹⁹¹ Режи Дебре наголошує, що субкультури не висувають потреби отримання інституційного статусу, а виявляють свою екзистенційну потужність – бажання існувати, бути «висловленими» в комунікативній реальності [45, с. 73].

У романах польських письменників «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором» [153] Д. Масловської, «Хтивня» [27] М. Вітковського і текстах українських авторів «Екстумація міста» [93] С. Поваляєвої, збірці малої прози «Гопак» [35] говоріння персонажа відбиває його ментальність, і всі сфери вияву специфіки мислення представників субкультур репрезентовані виключно в їхньому мовленні. У такий спосіб проявляються не лише сленг як мовний маркер відмінності, але й інші моменти життя, що набувають значення субкультурної конвенційності. Специфічні лексика та звороти трапляються не так часто. Переважно персонажі користуються загальноживаною лексикою. Так само досить рідко подаються назви субкультур. Зокрема в романі С. Поваляєвої надибуємо фрази на кшталт «за давньою гіповою звичкою» [93, с. 135], «по-гіповому милий хайратий юнак» [93, с. 113], а в романі Д. Масловської час від часу з'являються вислови «pizdowata metałowa»¹⁹² [153, с. 151] чи «zostaw tego buca na moment»¹⁹³ [153, с. 177]. Читачу пропонується у висловлюваннях персонажів помічати ті ознаки, що в сукупності становлять ідентифікаційний код певної спільноти. Оскільки всі молодіжні субкультури вишукують власні відмінності в зіставленні з нормативною поведінкою, то це виявляється в перекодуванні лексики та перетворенні предметів побуту, одягу на конвенційні знаки.

Персонажі С. Поваляєвої користуються запозиченнями з англійської, називаючи себе роуді [93, с. 34] (ті, хто подорожують автостопом), дорогу хайвеєм [93, с. 41], а водія драйвером. Іноді слова подаються в автентичному написанні, наприклад: «Богом забута халупа і вітер... Free Love видавався би зовсім нормальним, цілком доречним, і, навіть, логічним... Зась, читачу! Не було полунички» [93, с. 35], або в адаптовано-перекрученому: «олдова герла» [93, с. 60], «нааскані гроші» [93, с. 36] (від англ. просити). Іноді сполучаються запозичені й рідні слова: «Вау!!! Це ж Ані з Евою! Агов! Піпл! Гей!!!» [93, с. 35]. Паралельно використовуються

¹⁹² пизданута металістка [83, с. 210].

¹⁹³ ...лиши тепер на трохи цього гопка... [83, с. 247].

вигуки «Є» і «Yeah». Те саме стосується й прізвиськ персонажів: Чук, Rat. Крім того, зі спілкування персонажів дізнаємося, що вони носять фенічки, грають на гітарі, постійно подорожують, уживають наркотики для розширення свідомості (бульбулятор, вісім кубів рідини кольору темного пива [93, с. 46] тощо). Дії й прикраси також стають знаками, дозволяють читачу віднести персонажів до субкультури гіпі. Ці знаки можна назвати «техніками себе» (термін М. Фуко), адже завдяки ним гіпі в романі С. Поваляєвої розпізнають один одного як носіїв спільного досвіду. Тим більше, що сучасні субкультури й визначаються на основі спільного досвіду, у тому числі емоційного.

Світ певної субкультури не існує ізольовано, для вироблення маркерів «своїх» та проведення ідентифікаційних віртуальних меж потрібні Інші. У романі С. Поваляєвої Інші використані не стільки для зіставного аспекту, скільки для репрезентативності мультикультуралізму романного світу. Зокрема є згадки про «маленький трайбл професійно-ментального панка» [93, с. 58], зачіску «клубний пост-панк» [93, с. 107], юрму «гібридної растамансько-синтетично-золотої молоді» [93, с. 109], неогіпі, а також про сексуальні субкультури лесбійок і геїв. Субкультура гопників репрезентована через вислів одного з них, характерний для цієї спільноти: «Ми щовечора виходили на БЖ¹⁹⁴ гіпі виховувати» [93, с. 127].

Д. Масловська теж репрезентує світ багатьох субкультур, але вони знаходять між собою більше місць дотику, ніж персонажі С. Поваляєвої. Із тієї уваги, яку вони приділяють одягу й прикрасам, стає зрозумілою їхня знакова функція. Анджей Робакоські «Сильний», знаходячись у ресторані, звертає увагу на шкуратянки, шкари, пряжки відвідувачів, а потім упізнає в їхніх власниках своїх друзів. Їхній спосіб життя є своєрідним ритуалом споживання, досвідом життя разом. Тому актуалізуються в ідентифікаційному сприйнятті як маркери свого-чужого також «дрінки», сигарети, ментолові жуйки та інші назви продуктів маскультури. Своїй

¹⁹⁴ БЖ – будинок журналіста.

дівчині Магді Сильний проти власної волі, але щоб зробити її приємне, купує журнал «Філіппінка» (в українському перекладі – «Oops!», щоб відобразити його популярність у Польщі), що слугує маркером приналежності до різних субкультур. Підтвердженням може бути й здивування другої його дівчини Анжели, котра, дізнавшись, що він знайомий з Маслоською, вирішила, що хлопець читає журнал «Твій Стиль», а це цілком би змінило її поведінку, бо тоді б вони разом відвідували інші заходи. І дійсно, Магду можна вважати приналежною до попсовиків, Анжелу – до «чорних», а він є представником дресяжів – хуліганів, котрі не визнають влади поп-культури, хоча й приділяють значну увагу власному іміджу, зокрема їм властиво носити фірмові речі та вироби із золота. Мовленнєві маркери субкультурної приналежності Анджея виявляються переважно у використанні ним лексики, агресивних фраз, нерідко запозичених із фільмів («Obracam się gwałtem i mówię: co kurwa, bunt w więzieniu stanowym?»¹⁹⁵ [153, с. 23]; «A teraz koniec z pitoleniem się, koniec z litością, ze skrupulem. Który dotychczas mnie mamił. Teraz będzie miała tu miejsce z prawdziwego wydarzenia rzeź, teraz jest po dwudziestej drugiej. Teraz proszę dzieci zamknąć oczy, ten kto ma słabe nerwy»¹⁹⁶ [153, с. 29]), або ж пропозиції «кришування» нових знайомих у своєму місті («Jak ktoś, coś, jakiś dym, to o mnie pytajcie, chłopaki»¹⁹⁷ [153, с. 23]).

Спільне споживання виявляється і в іншому аспекті – у вживанні наркотичних засобів, під дією яких змінюється індивідуальна реальність, але навіть там Анджей подумки створює власний імідж – і для себе, і для Магди, яка його покинула, і для Анжели, з якою почав зустрічатися. Анджей творить власний дискурс, який вибудовується на перехрещенні інших, зокрема музики й літератури. Лейтмотивною є згадка про інтерес

¹⁹⁵ Різко обертаюся й кажу: «Що, блядь, бунт у в'язниці штату?» [83, с. 28].

¹⁹⁶ А тепер кінець тирликанню, кінець жалості, сумлінню, які досі мене одурманювали. Тепер тут має місце справжня різня, тепер уже по десятій вечора, тепер я попрошу дітей заплющити очі – тих із них, хто має слабкі нерви [83, с. 37].

¹⁹⁷ Якщо хтось там щось там, якісь напруги, то питайте мене, пацани [83, с. 29].

до мистецтва як маркера індивідуальних уподобань, культурного рівня й способу виявлення спільних інтересів. Монолог Анджея є автокомунікацією, висловлюванням себе, говорінням як існуванням. Словом Анджей творить свій світ, відмінний від реального. Не завжди легко вдається виділити межі його галюциногенного наркотичного світу, розрізнити його реальність і гіперреальність. Навіть у ній Анджей поводить себе театралізовано, його мовлення експресивне, спрямоване на ствердження власної значущості. Проговорюючи себе, Анджей візуалізує, робить видимим власне уявлення про себе, а також своє уявлення про те, яким його бачать інші. Д. Масловська іронічно вводить у галюциногенний світ Анджея власний образ як Маслоської, котра виглядає на 13 років і пише про нього книгу. У її сприйнятті Анджей відчуває себе річчю з шухляди, якій загрожує смертельна небезпека: «Zmiędzy prześcieradeł, zmiędzy pergaminów wyłania się nikt inny jak Masłoska. Może wyciągnęła mnie właśnie z szuflady, otworzyła kopertę, położyła sobie na stół, siedzi i patrzy. A jak zaczę się ruszać, to ona we wrzask i trzaśnie mnie jakąś książką»¹⁹⁸ [153, с. 195]. Галюн персонажа настільки багатозаровий, яскравий і достовірний, що після виходу з поліцейського відділку, де відбулося спілкування, він прагне перевірити, чи не здійснюється сказане Маслоською насправді.

У текстах із частковою репрезентацією мовленнєвого дискурсу представників субкультур можемо спостерігати ті самі аспекти творення ними власного іміджу з використанням уже існуючих знаків культури та в мовленнєвих новотворах. Відмінність у тому, що читач поступово вводиться в інформаційний код субкультури, у якому знак набуває значення ідентифікаційного маркера лише в дотуку до інших знаків. Показовим є роман М. Вітковського «Хтивня», де

¹⁹⁸ Межі простирадел, межі пергаментів вигулькує не хто інший, як Масловська. Може, вона саме витягла мене з шухляди, розпечатала конверт, поклала собі на стіл, сидить і втикає. А коли я почну ворухитися, вона у вереск і хресь мене якоюсь книжкою [83, с. 272].

об'єктом уваги наратора стає субкультура фей¹⁹⁹. Приналежність чоловіків до цієї спільноти виявляється в специфічному мовленні й манерній поведінці. Основним моментом є карнавальність власної репрезентації. Чоловіки вдають із себе жінок, розмовляючи підкреслено тонкими голосами та вживаючи певні звороти, що в іншій ситуації не наділяються статусом ідентифікаційного маркера, такі як «я тебе умоляю, безтолкова» або «Боже-Боженька». Конвенційності й атрибуту театралізованості набувають деталі костюму, наприклад, чорні дамські сумочки, якими треба махати, та деталі зовнішності. Відмова від маскулінності виявляється в згоді не мати вусів; питання зміни статі неможливе в їхньому середовищі, бо позиціонують себе як чоловіків, що вдають із себе жінок. Вони вважають, що саме в словах міститься їхня сила, бо вони «грають в бабу», а «гра збуджує» [27, с. 9]. У їхньому сленгу переважають загальноновживані слова, але в зміненому значенні, бо мова для них виступає основним засобом ідентифікації у власному колі. Фігура наратора, який знайомиться з феями, дозволяє вводити пояснення сленгових виразів безпосередньо в текст, а не подавати їх у виносках: «Парк називається «стометрівкою» або «шляхом». Ходіння парком називається стометруванням. Стометрівка служить для клесня. Тобто знімання» [27, с. 12], «Хуй – це п'яний бичок, чоловіча наволоч, жулик, пупсик, мужичок, який іноді повертається через парк, або лежить п'яний у ривчаку. <...> Наші п'яні Орфеї. Бо ж фея не буде лесбіянити з іншою феєю! Нам потрібне м'ясо натуралів! <...> Аби був простий, як двері, невчений, бо як з дипломом, то це вже не мужик, а якийсь інтелігентик. <...> там нічого не мусить відбиватися, жодних почуттів!» [27, с. 13]. Фетиші фей – речі, що належали хуям, з якими вони мали справу. У романі світ фей є камповим, бо чоловік грає жінку, а «камп стає інтерпретаційним контекстом, оперуючи іронією, емоцією, лапками і грою, стирає одне значення, увиразнює інше» (М. Павліковський) [156, с. 14].

¹⁹⁹ У цьому випадку феї – гомосексуали, що емоційно залежні від фізичного контакту до чоловіків-натуралів.

Коллективною репрезентацією субкультури гопників в українській літературі є збірка «Гопак» [35]. Ця субкультура показова в сенсі ощадливого ставлення до слова й обмеженого лексикону, що відповідає емоційній амплітуді, досяжній для гопника: «У ньому таки було трохи гопівського характеру, тому й емоцій особливо не пробивалося, бо їх не було» (В. Карп'юк «Гоп-стоп, алілуя!») [60, с. 113]. У жодному з оповідань збірки не вказано, щоб хтось із представників цієї спільноти називав себе гопником. Найчастіше використовується слово «пацан». Сленгові вирази зазвичай запозичені з тюремного жаргону або є «перекрученими» загальноживаними словами: чьо, сиш, ваще, пацандобль, не кіпішуй, лох, пап'юк, чікса, решалово тощо. Більший інтерес становить позавербальний аспект комунікації. Кожне слово зазвичай супроводжується яскраво вираженою емоційною реакцією, розрахованою на максимальну експресивність як доказ авторитетності слова. Зважаючи на те що тексти збірки мають наратора, який не належить до субкультури гопників, то вислови персонажів часто супроводжуються авторськими коментарями. Зокрема наратор Павла Коробчука зауважує, що три Івани, персонажі оповідання «Чьо» реагували «радісно, наскільки взагалі можуть радіти гопники» [67, с. 46]. Іноді без коментаря неможливо було б зрозуміти інформаційний посил гопника: «– Сиш! – поштиво натякнув І-три цьому дауну й скривився так, ніби щойно соломинкою занюхав васабі» [67, с. 39]. Мовлення гопників становить благодатний для письменників-постмодерністів матеріал, оскільки часто експлікує невисловлюване: «– Гм, – подумав Колян і пішов з хати» [120, с. 71], «Колян подумав щось про те, що з такого бодуна їсти зазвичай не хочеться, але в слова ця думка не оформилась» [120, с. 70]. Мовлення гопників обов'язково театралізоване, бо передбачає задіяння максимум інформативних каналів комунікації: «...перестрів клієнтів бравим жестом „Хопа!“» [120, с. 77]. Про багатозначність лексики гопників свідчить і наратор Геніка Белякова, який зауважує про діда Фантазію, що той «полюбляв розповідати історійки,

використовуючи лише три повнозначні слова» [11, с. 83], як і наратор Андрія Шийчука: «– Б..я-я-я... – Колян повернувся у вихідну позицію. При цьому в нього під обличчям щось захрумтіло. // Б..я-я-я... – прокоментував Колян напівмертвим голосом» [120, с. 69]. Важливим аспектом мовного дискурсу гопників є використання фізичної сили як аргументу та як замітника словесної відповіді: «Після пропозиції Тараса та Ігоря створити благодійну організацію їм надавали по голові та пустили кров» (В. Карп'юк «Гоп-стоп, алілуя!») [60, с. 113].

Отже, мовний дискурс представників субкультур-персонажів постмодерністської художньої прози українських і польських письменників становить спосіб: а) їхнього існування як артикуляції емоційного досвіду життя разом, б) візуалізації для себе й інших власного буття в слові, в) індивідуальної і групової ідентифікації відносно Інших, якими постають представники власної субкультури та представники інших субкультур. Акцентуація ідентифікаційних процесів у художніх текстах здійснюється через мовлення персонажів, переважно автокомунікацію, коли говоріння позиціонується як спосіб існування, висловлення свого буття. Індивідуальні мовні дискурси персонажів вибудовуються на перехрещенні мовних дискурсів Інших – інших персонажів, наратора, інших дискурсів (музика, література, маскультура, злочинський жаргон тощо). Особливого значення набуває творення власного іміджу в слові, яке звучить, з використанням уже існуючих знаків культури (загальноновживані звороти, жаргони, висловлювання кіногероїв, назви предметів масової культури тощо). При цьому знак, за допомогою якого візуалізується субкультурна ідентифікація персонажа, набуває значення ідентифікаційного маркера, лише перебуваючи в дотику до інших знаків. Наративні стратегії аналізованих текстів в аспекті репрезентативності субкультурних мовних дискурсів як ментальних кордонів залежать від акцентуації ролі наратора для увиразнення індивідуальних дискурсів персонажів. Д. Масловська й С. Поваляєва максимально нівелюють роль наратора, поперемінно фіксуючи фокус нарації на

різних персонажах або різних станах свідомості окремих із них. М. Вітковський і автори текстів збірки «Гопак» концептуалізують образи нараторів як Інших стосовно персонажів-об'єктів осмислення, протиставляючи їхні мовні дискурси, що робить доречним автокоментар персонажами власної колективної ідентичності (М. Вітковський) або коментар наратора до мовного дискурсу персонажів («Гопак»). В аналізованих текстах репрезентовано три підходи до увиразнення ідентифікаційних процесів у мовних дискурсах персонажів: а) концентрація на мовному дискурсі окремої субкультури з частковою репрезентацією інших (С. Поваляєва «Екзгумація міста»), б) відображення мультикультуралізму сучасного глобалізованого світу наявністю ідентифікаційних маркерів у мовленні персонажів-представників різних субкультур, що існують в одному суспільному просторі (Д. Масловська «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором»), в) розкриття субкультури в дотуку до дискурсу «середньостатистичного» представника суспільства з неакцентованою культурною відмінністю (М. Вітковський «Хтивня», збірка «Гопак»).

Висновки до четвертого розділу

Фрагмент у постмодерністському прозовому тексті постає як єдиноможливий спосіб його існування, художня стратегія та художній прийом. У фрагменті увиразнено ознаки трансгресії й фронтиру. Постмодерністська література є літературою повтору і цитування, де кожен твір – частина, фрагмент загального Тексту. Кожен текст – варіація колись сказаного. Концептуальна відмінність постмодерної стратегії фрагмента від модерної в тому, що постмодерний фрагмент не акцентує власні межі, свої початок і завершення, а смисл отримує в контексті інших фрагментів, і цей смисл є тимчасовим, випадковим, тоді як модерний фрагмент – частина редукованого цілого, пізнання фрагмента веде до розуміння прихованих глибин цілого. Принцип цілісності модерного літературного твору замінено принципом сконструйованості постмодерного тексту. Він позиціонується як

поле гри рівноправних учасників-гравців рівноправними фрагментами, серед яких – колишні художні традиції, техніки й раніше написані тексти; автор, наратор і персонаж тепер діють в одних умовах тексту й кожен із них репрезентує власний (частковий) погляд на художню реальність, яка, у свою чергу, постає сумою ризоматичних сюжетних плато, що не передбачають текстової й смислової єдності та водночас потребують актуалізації культурно-естетичних фонових знань читача, що стають контекстом для формування тимчасових смислів. У такий спосіб фрагмент для наділення його смислом потребує трансгресивного поєднання-дотику з іншими фрагментами, а також є відносно автономним, незавершеним (існує як письмо-читання) і структурно «одноразовим» утворенням-конструктом, що долає будь-які ієрархічні межі й усталені уявлення про літературний твір, літературну творчість і навкололітературні явища.

Наративні стратегії фрагментування постмодерного прозового тексту зосереджуються навколо систематизації нараторів (або наративних дискурсів персонажів / груп персонажів) як можливих фокусів ціннісного осмислення та різних способів конструювання ризоматичних наративів.

Ризоматичний наратив виявляє карнавальний текстовий надмір і стає фрагментарним завдяки такому: 1) зосередження інформативного навантаження не на фабулі, а на численних сюжетних відгалуженнях від неї (І. Карпович «Риб'ячі кістки»), 2) концептуалізація подій твору як вияву ризоматичних плато свідомості персонажа, що перебуває на межі між життям і смертю (С. Поваляєва «Ексгумація міста»), 3) циклізація окремих текстів на засадах смислової адитивності в межах однієї книги (Я. Рудницький «Тричі так!», Т. Малярчук «Згори вниз», «Звірослов»), 4) фабуляризація «додаткового» до іншого, неіснуючого тексту (С. Лем «Абсолютний вакуум», М. Гретковська «Мегафізичне кабаре»), 5) легітимізація художнього світу його проговоренням (М. Гретковська «Полька»), 6) наративізація ризоматичного у своїй основі світу дискурсивності (М. Закусило «Норичанка і

птах»)), колективного несвідомого (В. Кожелянко «Діти застою»), постгуманістично-знакової реальності (М. Туллі «Сни й камені») або постапокаліптичного та/або віртуального художнього світу, що виступає сюжетним прийомом (Я. Дукай «Старість аксолотля») тощо. Отже, фрагментування художнього тексту в поєднанні з ефектом текстового надміру сприяє ефекту помноження смислів та провокуванню розмаїття потенційних, нерідко амбівалентних інтерпретацій. При виникненні ефекту неконвенційності тексту (ускладнення сприйняття читачем рецептивної стратегії в конкретному випадку) особливого значення в дешифруванні художньої інформації набуває фоновий контекст як система культурних кодів та досвіду читача.

Модерний раціоналізм у художньому творі зазвичай у виразності логочентричності свідомості. Деконструктивна спрямованість постмодерністських текстів спонукає письменників звертатися до несвідомого як нецентрованої системи (сон, марення, стани алкогольного чи наркотичного сп'яніння, психічні хвороби), що відповідно потребує фрагментованого відтворення. Персонаж-наратор із психічними відхиленнями дозволяє забезпечити тексту єдність нарації й водночас демонструє нелогочентричне, амбівалентно роздвоєне мислення («Гівнюк» В. Кучока, «Воццек» Ю. Іздрика). Письменники-постмодерністи поширюють принципи шизофренічно амбівалентного письма з відображення фронтірної й трансгресивної свідомості персонажа на принципи структурування всього тексту, нарації.

Поліфренічний (такий, що постійно помножується) шизоїдний дискурс як принцип нарації репрезентований повістю Ю. Іздрика «Острів Крк». Уявні світи хворої людини поєднано з її оповідями про власні відчуття й галюциногенні реальності, якими вона як автор грається в написаний/висловлений текст, поданий у формі виноска. Мультифренічне мислення персонажа-наратора уможливорює появу нескінченного ланцюга флукутуючих конвенційних ліній, ризоматичних смислових площин і додаткових значень, що залежать від «випадкового» зіткнення слів.

І. Карпович у романі «Сонька» конструює інакший ризоматично-шизофренічний світ – як відмінні за типом дискурсу проєкції життя однієї людини. Перед читачем постають фрагменти життя старої Соні в її власному висловлюванні-спогаді, у «помисленому» сприйнятті її випадкового гостя театрального режисера й прозаїка, у проєкції почутої ним історії як можливого майбутнього спектаклю / фільму / роману, у його (гостя) власному роздвоєному ставленні до почутого як режисера і як людини родом із тієї ж віддаленої від будь-якого центру місцевості, у монологах і репліках персонажів майбутньої вистави (режисер у ролі ангела, свійські тварини Соні), відгуках на неї критиків. Текст-виконання-сприйняття в його умовно-оповідній формі відбувається водночас із його появою як задуму-написанням-сприйняттям.

Наративна стратегія постмодерного прозового тексту може передбачати як унаочнення фрагментарності (Ю. Іздрик «Острів Крк», Д. Масловська «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором»), так і поєднання її з ефектом реальності (В. Трубай «Натюрморт з котами»). У другому випадку акцентується поліінтерпретативність тексту, зумовлена його концептуальною амбівалентністю. Наратор роману Олексія Чупи «Казки мого бомбосховища» утримується від коментарів, реалістично змальовуючи подію, однак ситуація герменевтичної невпевненості читача, враження смислової амбівалентності тексту виникає завдяки нанизуванню додаткової інформації, конфлікту презентацій інформації різними учасниками ігрового поля роману.

В оповіданні П. Гілле «Равлики, калюжі, дощ» ефекти цілісності й фрагментованості світовідчуття наратора концептуально не розрізнявані й взаємодоповнювальні. У центрі оповіді – реалістичний і водночас ефемерний світ дитячого сприйняття, що не передбачає раціональної цілісності й логічного впорядкування. Реальність дорослих вривається в дитячий світ уривками, повторюваними діями батьків, побутовими ритмами. Історичний час прочитується в тексті «між словами», стає контекстуальним тлом суб'єктивних подій, що окреслюють смисл твору.

Фрагментація прозового тексту на рівні моделі художнього твору виявляється як комбінаторна гра жанровими і стильовими фрагментами. Для конструювання тексту застосовуються прийоми стилізації й пастишу, техніка бриколажу, авангардистські технології печворк, cut-up. Польська література 1990-х років активно застосовувала як разову модель для кожного випадку її використання жанр сильви – наративного «гороху з капустою», що не передбачає жодної цілісності – тематичної, жанрової чи естетичної. Він наявний у творчості П. Гілле, М. Гретковської, Т. Конвіцького, А. Стасюка, О. Токарчук.

Фрагмент як структура, що не передбачає завершення, визначається процесуальністю. Ця специфіка в поєднанні з трансгресивною ознакою виходу літературного твору за власні межі як мистецтва слова виявлена в актуалізації інтермедійної природи сучасних мистецьких явищ, перформативності письма-виконання-сприйняття тексту, його гіпертекстовому існуванні у віртуальному просторі інтернету або у формі лібературного твору як полімедійного проекту.

Фрагментарність як вислизання з-під влади інтерпретативної єдності твору та постулювання цілісності й взаємозумовленості зовнішнього щодо нього світу бере початок у французькому «новому романі», де речі наділяються самодостатністю власного існування, незалежною від людини. Постмодерністи продовжують традицію «речовізму» («шозизму») як бунту проти тиранії реальності, вияву відмови від життєподібності. Річ у романах «Сни й камені» М. Туллі та «Ексгумація міста» С. Поваляєвої наділена метафоричністю, описові картини постають способом ведення розповіді, апелюють до «топосу неопикуваності», адже предметом зображення є абстрактні поняття («Сни й камені») та позасвідомий світ людини («Ексгумація міста»). Логічно-детермінаційна реальність постає як шифр, що постійно змінюється. Світ перетворюється на знак, а об'єктивне – на рефлексію про реальність. Прийомом рефлексування постає енумераційність – уподібнення опису до переліку ознак і об'єктів

або до переліку з дескриптивними ознаками. Вони створюють певний візерунок тексту, ритм, відчуття безлічі смислів. Помітний певний фетишизм щодо товарів щоденного споживання, зокрема предметів разового вжитку (С. Поваляєва: «пластмасові сліди життєдіяльності пластмасового покоління») та самодостатності механізмів (М. Туллі). Фетишизуються предмети, що існують у ризоматичному просторі мас-медіа, реклами. Відмінність від речовізму новороманістів убачаємо в тому, що останні створювали літературний код, адекватний завданню сприйняття світу без смислової інтерпретації, а постмодерністи пропонують читачу на основі сукупності інакомовних знаків витворити власну інтерпретацію тексту, ставши його персонажем, рівним іншим, відчутти текст як знак на дотик. Об'єктивне зображення об'єктивної дійсності новороманістів трансформується в постмодерністів у знаковість будь-якої речі в симулякрівій реальності, де персонаж так само постає знаком.

Постмодерна проза фрагментує те, що в модерні зумовлювало цілісність явища, у тому числі в літературі. Маємо на увазі процеси міфологізації й сакралізації території. У постмодерні простір як джерело ідентифікації міфологізується в його індивідуальному усвідомленні / переживанні наратором / персонажем. Витворюється не спільний міф певної території, а її спільне переживання. Механізм текстової сакралізації – у доповненні вже існуючої інформації особистими переживаннями, створенні в переживанні явища ефекту спільного з читачем відчуття, яке наділяється цінністю. Письменники в переживанні території як місця на мапі апелюють до досвіду читача й конструюють умовний світ території, спираючись на власні досвід і пам'ять. Використані ними топоси й топоніми спрямовані на інтерпретацію, виконують функцію знаку, засвідчують суб'єктивне уявлення митця. Письменники звертають увагу на місце, що втрачають свою реальність, бо зруйновані часом (образ «малої вітчизни» Вільно в Т. Конвіцького) або не існують такими, якими їх пам'ятає чи уявляє на основі чужих оповідей наратор / персонаж («Перше літо» П. Гіллі, «Тонка

калинова гілка» Г. Гусейнова, Львів А. Загаєвського в «У чужій красі»), або не існують такими, якими їх уявляє читач (Центрально-Східна Європа Ю. Андруховича і А. Стасюка, Бреслау (Вроцлав) М. Краєвського в серії детективів про Е. Мокка), існує як знак для вибудовування асоціативного ряду (Шльонськ А. Загаєвського). На топографічній конкретиці вибудовується символічна особиста мапа наратора / персонажа, що проковує читача до вироблення власної картографії.

Ознакою сакральності наділяються місця, що окреслюють не-вловний простір сьогодення й позначені в суспільній свідомості маргінальністю. Для наратора / персонажа важить індивідуальне переживання місця, відмінність власного усвідомлення від загального образу. Переосмислюються місця з відомими культурними символами (варшавський Палац Культури в «Чтиві» Т. Конвіцького, київський будинок із химерами В. Городецького в «Коханні в стилі бароко» В. Даниленка) та місця, чия історія зафіксована в домашніх архівах і родинних спогадах, або місця із затертою історією (с. Матіївка К. Москальця в «Келії чайної троянди», безіменні села із «Галицьких оповідань» А. Стасюка).

Питання ментального освоєння території власної екзистенції як безпечної, своєї набуває значення в контексті переосмислення часової петлі національного колоніального минулого. Пам'ять доколоніального стану зумовила актуальність теми «малих вітчизн» серед польських письменників. Українські митці зверталися до осмислення історії своєї території в європейському контексті (Ю. Андрухович), апелювали до більш ранніх періодів (бароко Вал. Шевчука), вигадували альтернативні версії (турувецький цикл В. Даниленка). Вони пропонують читачу суб'єктивне уявлення про свою територію, конструюють минуле власного роду, віртуальну зону комфорту, виявляють відмінності своєї території, що позбавляється руїнних для неї впливів колоніального минулого.

Локальні території в текстах письменників-постмодерністів набувають нової міфологізації, створюють нову колективну пам'ять

як сукупність окремих суб'єктивних досвідів різних нараторів, що наділяються ознакою культурного буття й провокують читача до витворення власних образів згаданих у тексті місць, конструюють спільний безпечний комунікативний простір завдяки залученню емоційного досвіду повсякдення. Кожен із персонажів, що репрезентує власний досвід переживання місця, може бути осмислений як Інший для читача, як художнє дзеркало для переосмислення власної причетності до місця проживання та його конвенційних кодів (знаків, символів, образів).

Сакралізація території може базуватися як на змішуванні міфічного часу з реальним («НепрОсті» Т. Прохаська, «Правік та інші часи» О. Токарчук), так і не мати яскраво виражених маркерів міфічного мислення, апелювати до новітньої міфології гіперреальної масмедійної реальності («Хроніка пригод Геня Муркоцького» О. Думанської). В останньому випадку фікційний світ твору переформатовує наше «екранне» повсякдення, позиціонуючи Іншим для нашого сучасника його власний уявний образ, що формується під впливом мас-медіа й швидкозмінюваної моди.

Сакралізація території вибудовується як окремими творами, так і групами творів, до яких відносимо тексти одного письменника (сакралізація Львова в текстах Ю. Винничука «Аптекарь», «Легенди Львова», «Мальва Ланда», «Таємниці львівської кави» та інших; С. Хвіна – «Долина радощів», «Коротка історія одного жарту», «Ханеманн» та інших) та колективні збірки (антологія «Книга Лева», укладач В. Габор).

Трансгресивність літературного картографування в прозі письменників-постмодерністів виявляється в порушенні межі між зовнішнім і внутрішнім (ідентифікація як внутрішній щодо особистості процес стає наслідком переживання простору як зовнішнього щодо неї тексту) особистим простором та між літературою й реальністю. У другому випадку фактографування «реального» простору відбувається за допомогою залучення до тексту світлин або в ролі персонажів інших письменників-сучасників (З. Жакевич використав світлину П. Гіллі в збірці «Гіркота й

сіль моря», А. Курков зробив Ю. Винничука персонажем роману «Львівська гастроль Джимі Хендрікса») та створенні нового колективного міфу сучасного міста, коли літературна містифікація набуває ознак реальності (вигадка А. Куркова, що Джимі Хендрікс похований у Львові, побутує серед жителів Львова).

Нові межі, що витворюються під впливом симулякрової культурної реальності у свідомості постмодерної людини на пострадянському просторі, не завжди зумовлені ідентифікаційними процесами, пов'язаними з місцем проживання. Групова ідентичність виникає також унаслідок осмислення власної соціальної приналежності. Персонаж постмодерної прози нерідко ідентифікує себе відносно маргінальних у радянський період соціальних груп – етнічних і субкультурних. Спільне в них те, що ментальні кордони у свідомості учасників цих груп увиразнюються в мовному дискурсі. Артикуляція ними власної реальності постає як її легітимізація. Також у цьому вбачається постколоніальний аспект. Радянська система зобов'язувала громадян користуватися вихолощеною, ідеологічно вивіреною літературною мовою. Р. Дебре використав для означення такого ставлення до усіх інших відмінних мов поняття лінгвоцид. Кожна відмінна мова ускладнювала контроль над нею й удоступнювала певний рівень свободи. Глобалізований постмодерний світ натомість постулює увагу до локальних наративів і поширює ідею мультикультурності як увагу до всіх можливих культурних відмінностей, до яких належать етнічні групи та субкультури.

Показова трансгресивність мовного дискурсу в тому, що носії мови не володіють нею як знанням, а лише користуються нею для означення власної екзистенції. Мова використовується в щоденному житті як актуалізоване й неусвідомлюване знання, що передається через залучення до спільного досвіду. Групова ментальність якраз і визначається спільним досвідом, що артикулюється через різні знакові системи – лінгвістичні й нелінгвістичні (дія, емоція, одяг, що виступають як конвенційні знаки для увиразнення приналежності до групи). Мова дає

можливість постмодерному персонажу-номаду вкорінитися в сучасній культурі, позбавленій коренів.

Мовні відмінності дозволяють З. Жакевичу, автору збірки «Гіркота й сіль моря», унаочнити ментальну географію своїх персонажів, увиразнити віднаходження ними власної групової ідентичності, провести розмежування між ними. І. Твардох у романі «Драх» актуалізує семіотичний рівень прочитання реципієнтом мовного етнічного дискурсу. Мовлення персонажа засвідчує його зв'язок із місцем і часом проживання. Українські письменники приділяють більше уваги актуалізації фонових культурно-історичних знань реципієнта. Персонажі роману «Льох» В. Медведя розмовляють автохтонною мовою с. Кодні, чим проводиться межа між персонажами й читачем, що позиціонується як носій іншої ментальності. Для нього наприкінці тексту наведений міні-словничок. Ментальне розмежування стосується також позатекстового виміру, етнічна мова відмежовує теперішнє (ракурс, що об'єднує персонажів і читача) від світу геноцидного часу (термін В. Медведя), бо лише в пострадянській час етнічна мова стає можливою як мова повсякдення, власна правда й віднайдена ідентичність. Персонажем й ідентифікаційним бар'єром для читача постає український поліський діалект у романі «Норичанка і птах» М. Закусила. Діалект північних нориків-деревлян, що не має письмової форми існування й становить первісний здобуток людини в її сьогоденні, виявляється для читача можливістю доктору до власного архе.

Мовні відмінності постають мобільним маркером групової ідентичності представників різних субкультур. Відмінність етнічних груп від субкультур у тому, що останні повною мірою репрезентують децентроване постмодерне суспільство, що орієнтується на модель інформаційної системи зі змінним центром і без локалізації у фізичному просторі. Центральність у субкультурі визначається поглядом, кожен є центром в ідентифікації щодо Іншого, яким постає представник іншої субкультури або член власної.

Постмодерна проза дає зразки текстів із частковою репрезентацією мовленнєвого дискурсу представників субкультур (М. Вітковський «Хтивня», збірка малої прози «Гопак») та текстів, у яких представник субкультури виступає наратором і наративним фокусом (Д. Масловська «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором», С. Поваляєва «Ексгумація міста»). Мовний дискурс персонажа відбиває специфіку його мислення й поведінки, є способом існування як артикуляції емоційного досвіду. Персонаж користується сленговими виразами й нормативною лексикою в зміненому значенні, що разом із предметами споживання (журнали тощо), діями (вживання наркотиків, подорожування автостопом тощо), одягом (чорний одяг, шкіари тощо), прикрасами (фенічки, ремені тощо), які також перетворюються на конвенційні знаки, становить ідентифікаційний код спільноти. С. Поваляєва використовує зазначені атрибути для витворення репрезентативності мультикультуралізму в романі. Д. Масловська більше акцентує на способі субкультурного життя як ритуалі споживання, а мовлення, часто запозичене з фільмів, виступає засобом створення персонажем власного іміджу. Мовлення робить персонажа видимим для себе й для інших. М. Вітковський у субкультурі польських «фей» наголошує карнавальність їхньої саморепрезентації, важливість манірності й інтонаційної гри. Збірка «Гопак» дозволяє звернути увагу на невисловлювальні аспекти комунікації гопників, зважаючи на обмеженість їхнього лексикону: позавербальний ряд (посилена демонстрація емоційної реакції, що супроводжує слова; фізична сила як доказ авторитетності слова і його заміник), театралізованість мовлення (задіяння максимуму інформативних каналів комунікації), нездатність гопника надати думці словесного оформлення.

Список використаних джерел

1. Андрейчик М. Интеллектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття / пер. з англ. Ігор Андрущенко. Львів: Піраміда, 2014. 188 с.

2. Андрухович Ю. *Carpathologia cosmophilica. Дезорієнтація на місцевості. Спроби*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. С. 15–24.
3. Андрухович Ю. Дванадцять обручів. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2013. 288 с.
4. Андрухович Ю. Три сюжети без розв'язки. *Дезорієнтація на місцевості. Спроби*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. С. 53–58.
5. Андрухович Ю. Час і місце, або моя остання територія. *Дезорієнтація на місцевості. Спроби*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. С. 118–126.
6. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
7. Балута Г. Істина як «пограничний досвід». *Актуальні проблеми духовності*. Кривий Ріг: КДПУ, 2013. Вип. 14. С. 212–222.
8. Барт Р. *S / Z* / пер. с фр.; под ред. Г.К. Косикова. Москва: Едиториал УРСС, 2001. 232 с.
9. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / пер. з англ. І. Андрущенко. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. 109 с.
10. Бауман З. У пошуках центру, що тримає. *Глобальні модерності* / пер. з англ. Т. Цимбал. Київ: Ніка-Центр, 2008. С. 201–220.
11. Беляков Г. Фантазія. *Гонак*: літературна антологія / упорядник А. Шийчук. Брустурів: Дискурсус, 2013. С. 82–88.
12. Білецька О. В. Графічна форма постмодерністського мульти-модального художнього тексту крізь призму графосеміотики. *Львівський філологічний часопис*. Львів: Гельветика, 2017. № 1. С. 10–15.
13. Бовсунівська Т. Смыслотворча функція контексту. *Слово і Час*. 2011. № 6. С. 3–13.
14. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / пер. с франц. Н. Сулова. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 199 с.
15. Бондарева О. Є. Трансформація модерністського міфу про Творця у постмодерністську добу і жанрологічний шлях від теургічного дійства до антивистави. *Вісник*

- Одеського національного університету*. Серія: Філологія: літературознавство. Одеса: Астропринт, 2008. Т. 13. Вип. 7. С. 19–33.
16. Бондар-Терещенко І. Автогеографія. Харків: Фоліо, 2006. 220 с.
 17. Бондар-Терещенко І. Літерний Дім. *Автогеографія*. Харків: Фоліо, 2006. С. 212–219.
 18. Бондар-Терещенко І. Проста метаісторія «НепрОстих». Про «белетризацію минулого» в романі Т. Прохаська. *Слово і Час*. 2003. № 6. С. 58–60.
 19. Бриних М. Електронний пластилін. Київ: Факт, 2007. 244 с.
 20. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції. Луганськ: ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2011. 400 с.
 21. Вайер С. Криза «біженців» та постнаціональні прикордонні зони: досліджуючи нові біополітичні реалії Європейського Союзу. *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Серія: Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2016. Вип. 259. Т. 271. С. 7–11.
 22. Винничук Ю. Аптекарь. Харків: Фоліо, 2015. 443 с.
 23. Винничук Ю. Легенди Винників. Львів: Піраміда, 2010. 44 с.
 24. Винничук Ю. Легенди Львова. Львів: Сполом, 1999. 254 с.
 25. Винничук Ю. Мальва Ланда. Київ: Спадщина, 2012. 464 с.
 26. Винничук Ю. Таємниці львівської кави. Львів: Піраміда, 2008. 220 с.
 27. Вітковський М. Хтивня: роман / пер. з пол. Андрій Бондар. Київ: Нора-Друк, 2006. 288 с.
 28. Гаврилів Т. Фрутхен. *Чарівний світ. Тепер*. Львів: Кальварія, 2010. С. 14–28.
 29. Гіллі П. Равлики, калюжі, дощ / пер. з пол. Лариса Андрієвська. *Кур'єр Кривбасу*. 2016. № 317–319. С. 109–125.
 30. Гіллі П. Стіл / пер. з пол. Лариса Андрієвська. *Кур'єр Кривбасу*. 2016. № 317–319. С. 138–152.
 31. Гнатюк О. Межі й безмежжя літератури. *12 польських есеїв*. Київ: Критика, 2001. С. 7–17.

32. Голобородько Я. «Катехізіс любові» Оксани Забужко (контroversійні рефлексії). *Слово і Час*. 2017. № 7. С. 115–123.
33. Голобородько Я. Дзвінка Матіяш & конструктор текстового лото. *Слово і Час*. 2011. № 6. С. 82–86.
34. Голобородько Я. Світлана Поваляєва. Вулканічна категорія Logos. *Слово і Час*. 2016. № 2. С. 88–94.
35. Гопак: літературна антологія / упорядник А. Шийчук. Брустурів: Дискурсус, 2013. 144 с.
36. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.
37. Гусейнов Г. Між часом і морем. Колекція невигаданих історій. Київ: Ярославів Вал, 2013. 720 с.
38. Гусейнов Г. Сповідь дитинства: Станційні пасторалі. Кривий Ріг: Вид. дім, 1999. 263 с.
39. Гусейнов Г. Тонка калинова гілка. *Між часом і морем. Колекція невигаданих історій*. Київ: Ярославів Вал, 2013. С. 20–237.
40. Гретковська М. Полька / пер. з пол. О. Красюк. Київ: Нора-Друк, 2005. 310 с.
41. Даниленко В. Грози над Туровцем: Родинні хроніки. Львів: Піраміда, 2014. 370 с.
42. Даниленко В. Кохання в стилі бароко. *Кохання в стилі бароко й інші любовні історії*: роман та оповідання. Львів: Піраміда, 2011. С. 7–188.
43. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. Київ: Академвидав, 2008. 352 с.
44. Данилюк І. В. Етнічна психологія як галузь наукового знання: історико-теоретичний вимір: монографія. Київ: САММІТ-КНИГА, 2010. 432 с.
45. Дебре Р. Введение в медиологию / пер. с фр. Б.М. Скуратова. Москва: Праксис, 2010. 368 с.
46. Дельоз Ж., Гваттарі Ф. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп. Київ: КАРМЕ-СІНТО, 1996. 384 с.

47. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма. *Современная литературная теория: антология*. Москва: Флинта: Наука, 2004. С. 273–293.
48. Дністровий А. Дрозофіла над томом Канта. Львів: Піраміда, 2010. 148 с.
49. Добровольський Т. За мірками правдивого і вічного. *Авжеж!* 1998. Кн. XXXIII. Липень-вересень. С. 22–25.
50. Довжок Т. В. Польська повоєнна проза пограниччя: ідентичність, часопростір, катастрофізм: автореф. дис. ... канд. філол наук: 10.01.03. Київ, 2008. 20 с.
51. Думанська О. Хроніка пригод Геня Муркоцького: небанальний детектив. Львів: АРС, 2012. Кн. 1. 188 с.
52. Думанська О. Хроніка пригод Геня Муркоцького: небанальний детектив. Львів: АРС, 2012. Кн. 2. 176 с.
53. Жадан С. Дешеш мод. *Канітал*. Харків: Фоліо, 2006. С. 3–225.
54. Жадан С. Месопотамія. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2014. 368 с.
55. Загаєвський А. У чужій красі: есеї / пер. з пол. Віктор Дмитрук. Львів: Кальварія, 2008. 192 с.
56. Закусило М. Норичанка і птах (Музика почуттів: старе кохаче молоде): роман-грязайль. *Норичанка і птах*: книга-триптих. Чернівці: Букрек, 2015. С. 5–65.
57. Зубрицька М. Ното legends: Читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
58. Іздрік Ю. Воццек. 3:1. *Острів Крк. Воццек. Подвійний Леон*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2009. С. 35–137.
59. Іздрік Ю. Острів Крк. 3:1. *Острів Крк. Воццек. Подвійний Леон*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2009. С. 9–33.
60. Карп'юк В. Гоп-стоп, алілуя! *Гопак*: літературна антологія / упорядник А. Шийчук. Брустурів: Дискурсус, 2013. С. 104–117.
61. Кідрук М. Мексиканські хроніки. Історія однієї Мрії. Київ: Нора-Друк, 2009. 304 с.

62. Книга Лева: Львів як текст. Львівський прозовий андеграунд 70–80-х рр. XX ст.: антологія прози та есеїстики / упорядник В. Габор. Львів: Піраміда, 2014. 260 с.
63. Коваль М. Гра в романі і гра в роман (про творчість Джона Барта). Львів: Піраміда, 2000. 122 с.
64. Кожелянко В. Діти застою. Чернівці: Книги – XXI, 2012. 328 с.
65. Конвіцький Т. Хроніка любовних подій: роман. Львів: Урбіно, 2012. 224 с.
66. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / пер. з пол. Зоряна Рибчинська. Львів: Літопис, 2009. 208 с.
67. Коробчук П. Чьо. *Гонак*: літературна антологія / упорядник А. Шийчук. Брустурів: Дискурсус, 2013. С. 38–48.
68. Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту (Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність). Київ: [б.в.], 2002. 176 с.
69. Кропивко І. Антропологічні аспекти інтерпретації модерністських і постмодерністських текстів (на матеріалі творів Вал. Підмогильного, М. Кідрука, М. Вітковського, О. Токарчук). *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*. Дніпро: Ліра, 2016. Вип. 19. С. 27–35.
70. Кропивко І. Етнолокалістські мовні дискурси в сучасній художній літературі України та Польщі. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта*. Серія філологічна. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2018. Вип. XV. С. 83–90.
71. Кропивко І. Локальне картографування в українській і польській постмодерній прозі. *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Серія: Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Видавництво ЧНУ ім. Петра Могили, 2017. Вип. 289. Т. 301. С. 125–131.
72. Кропивко І. Мовні субкультурні дискурси в постмодерністській літературі України та Польщі. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпро: Ліра, 2017. Вип. 21. С. 88–97.

73. Кропивко І. Речовий світ людини у створенні метафорично-го художнього простору у творах С. Поваляєвої «Ексгумація міста» та М. Туллі «Сни й камені». *W kręgu problemów antropologii literatury. Topos domu. Doświadczenie zamieszkiwania i bezdomności* / pod. red. W. Supy, I. Zdanowicz. Białystok: Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku, 2016. Tom 1. S. 345–361.
74. Кропивко І. Сакральна географія постмодерної прози (на матеріалі української й польської літератур). *Слово і Час*. 2017. № 8 (680). С. 38–47.
75. Курков А. Львівська гастроль Джими Хендрікса: роман / пер. з рос. В.С. Бойка. Харків: Фоліо, 2013. 383 с.
76. Лем С. Абсолютний вакуум. *Апокрифи* / пер. з пол. Андрій Поритко. Львів: Літопис, 2001. С. 5–227.
77. Логвиненко Б. Експедиція Ukraïner. *Ukraïner*. URL: <http://ukraïner.net/exp/expedition/> (дата звернення: 25.12.2018).
78. Луман Н. Глобалізація мирового соообщества: как следует системно понимать современное общество. *Зарубежная социология XX века: Тексты*. Днепропетровск: Издательство ДНУ, 2001. С. 316–325.
79. Мазур Л. Проблема особистісної самоідентичності у постмодерністському окресленні. URL: <http://ena.lp.edu.ua/handle/ntb/21227> (дата звернення: 05.08.2018).
80. Малярчук Т. Звірслов. *Божественна комедія*. Харків: Фоліо, 2009. С. 546–823.
81. Малярчук Т. Згори вниз. *Божественна комедія*. Харків: Фоліо, 2009. С. 3–219.
82. Мартынова В. В. Художественный образ и временной характер восприятия. *Мова і культура*. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2003. Вип. VI. Ч. 1: Художня література в контексті культури. С. 42–49.
83. Масловська Д. Польсько-російська війна під біло-червоним прапором / пер. з пол. Л.В. Андрієвської. Харків: Фоліо, 2006. 286 с.

84. Медвідь В. Льох. *Лови*: Вибрані твори. Львів: Піраміда, на замовлення приватного підприємця Говди І.В., 2005. С. 7–31.
85. Медвідь В. Чуже місто (З книжки мемуарів «Життя і правда»). *Лови*: Вибрані твори. Львів: Піраміда, на замовлення приватного підприємця Говди І.В., 2005. С. 110–207.
86. Москалець К. Келія чайної троянди. 1989–1999: щоденник. Львів: Кальварія, 2001. 203 с.
87. Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2007. 64 с.
88. Пас О. Мова / пер. Юрій Яремко. *Ї*: культурологічний часопис. 2004. № 35. С. 216–231.
89. Підмогильний В. Ваня. *Історія пані Ївги*: оповідання, повість. Київ: Веселка, 1991. С. 12–27.
90. Підмогильний В. Гайдамака. *Історія пані Ївги*: оповідання, повість. Київ: Веселка, 1991. С. 33–47.
91. Підмогильний В. Історія пані Ївги. *Історія пані Ївги*: оповідання, повість. Київ: Веселка, 1991. С. 27–33.
92. Пітерзе Я. Н. Глобалізація як гібридизація. *Глобальні модерності* / пер. з англ. Т. Цимбал. Київ: Ніка-Центр, 2008. С. 73–105.
93. Поваляева С. Екзгумація міста. Львів: Кальварія, 2006. 160 с.
94. Прохасько Т. З цього можна зробити кілька оповідань. *Ботак*Є. Івано-Франківськ: Лілея–НВ, 2010. С. 197–230.
95. Прохасько Т. НепрОсті. *Ботак* Є. Івано-Франківськ: Лілея–НВ, 2010. С. 65–196.
96. Прохасько Ю. Чи можлива історія «галицької літератури»? *Історії літератури*: есе. Київ: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. С. 1–30.
97. Ревакович М. Гендер, географія, мова: у пошуках ідентичності в сучасній українській літературі. Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2012. 72 с.

98. Робертсон Р. Глокалізація: часопростір і гомогенність-гетерогенність. *Глобальні модерності* / пер. з англ. Т. Цимбал. Київ: Ніка-Центр, 2008. С. 48–72.
99. Романова О. Кіноромани Алена Роб-Грійс: Аспекти синтезу мистецтв: монографія. Черкаси: ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2012. 242 с.
100. Семиженко А., Хімчак Т. Тарас Прохасько: ...доплисти, доїхати, знайти, відкрити, попробувати, опанувати. URL: <http://www.azh.com.ua/lit/taras-prokhasko> (дата звернення: 24.05.2016).
101. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху. Київ: Ніка-Центр, 2006. 320 с.
102. Стасюк А. Галицькі оповідання / пер. з пол. Тарас Прохасько. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 120 с.
103. Стасюк А. Місце. *Галицькі оповідання* / пер. з пол. Тарас Прохасько. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. С. 37–45.
104. Стасюк А., Андрухович Ю. Моя Європа: есе. Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. 128 с.
105. Стрелкова А. Співвідношення буття, небуття та порожнечі в буддійській онтології. *Актуальні проблеми духовності*. Кривий Ріг: КДПУ, 2013. Вип. 14. С. 60–69.
106. Сухомлинов О. М. Проза Ярослава Івашкевича міжвоєнного періоду: топіка і функціональність польсько-українського пограниччя: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.03. Київ, 2004. 20 с.
107. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій. *Слово і Час*. 2009. № 5. С. 48–61.
108. Токарчук О. Правік та інші часи / пер. з пол. Віктор Дмитрук. Київ: Кальварія, 2004. 224 с.
109. Токарчук О. Суб'єкт. *Гра на багатьох барабанчиках* / пер. з пол. Віктор Дмитрук. Львів: Літопис, 2004. С. 54–61.
110. Трубай В. Натюрморт з котами. *Натюрморт з котами*. Київ: Преса України, 2013. С. 36–39.

111. Туллі М. Сні й камені / пер. з пол. Віктор Дмитрук. Львів: Кальварія, 2010. 112 с.
112. Ф'ют А. Зустрічі з Іншим / пер. з пол. Ярослав Поліщук. Харків: Акта, 2009. 261 с.
113. Фрідмен Т. Лексус і оливкове дерево. *Філософія як рефлексія духу*. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2009. С. 511–536.
114. Фуко М. Другие пространства. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Москва: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.
115. Хопта С. Рефлексивні діалоги адитивної особистості в дискурсі Юрія Издрика (на матеріалі романів «Воццек» та «Подвійний Леон»). *Слово і Час*. 2009. № 11. С. 38–45.
116. Чижевський К. Чужий – Інша – Свої: розмова над берегом ріки. Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2011. 96 с.
117. Чупа О. Казки мого бомбосховища. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2015. 224 с.
118. Шевякова Э. Н. Метаморфозы художественного мышления во французском романе конца XX столетия. *Вопросы филологии*. 2006. № 1 (22). С. 193–197.
119. Шервашидзе В. В. Практика текста и проблема «ренарративизации» во французском романе 80-90-х гг. XX в. *Вопросы филологии*. 2007. № 1 (25). С. 85–90.
120. Шийчук А. Кот. *Гопак: літературна антологія / упорядник А. Шийчук*. Брустурів: Дискурсус, 2013. С. 69–81.
121. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В.П. Большакова. Москва: Академический Проект, 2010. 251 с.
122. Bajda A. Intelktualne walory powieści kryminalnych (na przykładzie twórczości Marka Krajewskiego). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2015. № 6. С. 3–7.
123. Baran B. Postmodernizm i końce wueku. Kraków: Inter esse, 2003. 304 s.

124. Boruszkowska I. Płynna cielesność. Ciało męskiego podmiotu w prozie Jurija Izdryka. *Slavica Wratislaviensia*. 2011. № 153. S. 655–662
125. Bujnicki T. Kaszubska Wileńszczyzna. Zbigniew Żakiewicz: Gorycz i sól morza. *Etniczność. Tożsamość. Literatura*: zbiór studiów. Kraków: UNIVERSITAS, 2010. S. 293–303.
126. Burszta W. Dystans i konwersacja. O dekonstrukcji teorii kultury. *Kultura współczesna*. 1993. № 2. S. 72–80. URL: <http://kulturawspolczesna.pl/readpdf/511/Dystans%20i%20konwersacja.%20O%20dekonstrukcji%20teorii%20kultury> (data звернення: 25.12.2018).
127. Chojnacki A. Poetyka śmietnika. URL: <http://wakat.sdk.pl/poetyka-smietnika/> (data звернення: 20.08.2015).
128. Chwin S. Dolina Radości. Gdańsk: Tytuł, 2006. 543 s.
129. Chwin S. Hanemann, Gdańsk: Marabut, 1995. 248 s.
130. Chwin S. Krótka historia pewnego żartu. Sceny z Europy Środkowo-wschodniej. Kraków: Oficyna Literacka, 1991. 288 s.
131. Czaplński P. Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych. URL: <http://culture.pl/pl/artukul/wyzwania-prozy-polskiej-lat-dziewiecdziesiatych> (data звернення: 08.11.2016).
132. Delaperrière M. Fragment i całość czyli Dylematy nowoczesności. *Teksty Drugie*. 1997. № 3 (45). S. 21–42.
133. Doda A. Ironia przeciw erozji wyobraźni. *Powaga ironii* / pod red. Agnieszki Dody. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2004. S. 80–98.
134. Dukaj J. Starość aksolotla. Allegro, 2015. Wydanie elektroniczne [epub3].
135. Fabis M. Odkrywając przestrzeń, odkrywając siebie. Więcej niż «dwa» miasta Adama Zagajewskiego. *Konteksty Kultury*. 2014. № 11. Z. 4. S. 362–373.
136. Fajfer Z. Nie(o)pisanie liberatury. URL: http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id_artykulu=271 (data звернення: 10.08.2015).

137. Filip A. Miasto jako struktura sieci współzależnych. *Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach*. 2015. № 217. ·S. 97–114.
138. Gliński M. Nie czekając już na arcydzieło. Polska literatura po 1989. URL: <http://culture.pl/pl/artukul/nie-czekajac-juz-na-arcydzieło-polska-literatura-po-1989> (data звернення: 25.12.2018).
139. Gretkowska M. Kabaret metafizyczny. Warszawa: W.A.B., 2012. 120 s.
140. Grochowski G. «Ubi leones». *Teksty Drugie*. 2013. T. 1–2. S. 6–12. URL: <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=62037> (data звернення: 05.08.2018).
141. Huelle P. Mimesis. *Opowieści chłodnego morza*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008. S. 5–47.
142. Huelle P. Opowieści chłodnego morza. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008. 223 s.
143. Huelle P. Pierwsze lato. *Opowieści chłodnego morza*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008. S. 210–222.
144. Karpowicz I. Ości. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014. 471 s.
145. Karpowicz I. Sońka. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014. 208 s.
146. Konończuk E. Podlaska lokalność w narracjach socjologicznych, magicznych i satyrycznych. *Białostockie Studia Literaturoznawcze*. 2012. № 3. S. 141–156.
147. Konwicki T. Czytadło. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1992. 205 s.
148. Krajewski M. Koniec świata w Breslau. Warszawa: WAB, 2003. 288 s.
149. Krajewski M. Śmierć w Breslau, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999. 256 s.
150. Krajewski M. Widma w mieście Breslau. Warszawa: WAB, 2005. 294 s.
151. Kuczok W. Gnoj. Antybiografia. Warszawa: WAB, 2016. 216 s.

152. Maj K. Ksenotopografia fikcji w świetle późnej fenomenologii Bernharda Waldenfelsa. *Polisemia*. 2012. № 2: Filozofia literatury, filozofia w literaturze. URL: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2012-9/ksenotopografia-fikcji> (дата звернення: 20.08.2015).
153. Masłowska D. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2003. 206 s.
154. Nycz R. O kolażu tekstowym: (na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego). *Teksty Drugie*. 1978. № 4 (40). S. 9–29.
155. Nycz R. Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia. *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje* / red. Tereza Walas, Ryszard Nycz. Kraków: UNIVERSITAS, 2012. S. 31–61.
156. Pawlikowski M. Chybiona powaga – kampowa lektura Barbary Radziwiłłowny z Jaworzna-Szczakowej Michała Witkowskiego. *Polisemia*. 2010. № 1: Literatura jako sposób konstruowania tożsamości. URL: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-1-2010-1/chybiona-powaga-kampowa-lektura-barbary-radziwilowny-z-jaworzna-szczakowej-michala-witkowskiego> (дата звернення: 03.08.2017).
157. Rewers E. Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta. Kraków: Universitas, 2005. 388 s.
158. Rudnicki J. Trzy razy tak! Warszawa: W.A.B., 2013. 206 s.
159. Rybicka E. Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich. Kraków: UNIVERSITAS, 2014. 474 s.
160. Rybicka E. Literatura, geografia: wspólne terytoria. *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki* / pod red. Elżbiety Konończuk i Elżbiety Sidoruk. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012. S. 11–25.
161. Szahaj A. Co to jest postmodernizm? *Postmodernizm: Teksty polskich autorów*. Kraków: Bunkier Sztuki; inter esse, 2003. S. 41–52.

162. Szkaradnik K. Meandry (po)nowoczesnego przekraczania własnych granic – wezwanie i wyzwanie dla hermeneutyki. *Polisemia*. 2014. № 2: Transgraniczność URL: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2014-13/szkaradnik-meandry-ponowoczesnego-przekraczania> (дата звернення: 20.08.2015).
163. Twardoch S. Drach. Kraków: Wzdanictwo Literackie, 2014. 395 s.
164. Uniłowski K. Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury. Katowice: Uniwersytet Śląski; Wydawnictwo Fa-art, 2013. 397 s.
165. Utracka D. Transgresje i liminalność tekstu. Między estetyką fragmentu a «karnawalem» transmedialności. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*. 2015. T. III. Folia 186. S. 36–67.
166. Wieźgowiec B. Miasto i pisarz. Gdańsk i jego historia w prozie Stefana Chwina. URL: <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/675/ BARBARA%20WEZGOWIEC%20DOKTORAT.pdf?sequence=1> (дата звернення: 21.11.2017).
167. Zajas K. Czy moja Europa to twoja Europa? Stasiuk i Andrucho-wycz. *Konteksty Kultury*. 2012. Tom 8. S. 114–124.
168. Zamorska M. Neozakorzenianie. Butō jako ponowoczesna strategia Barbarzyńca. *Pismo antropologiczne*. 2009. № 3–4 (16–17). S. 84–90.
169. Żakiewicz Z. Gorycz i sól morza: gdańskie Smorgonie. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria, 2006. 196 s.
170. Żakiewicz Z. Na drugim łądzie. *Gorycz i sól morza: gdańskie Smorgonie*. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria, 2006. S. 38–47.

ВИСНОВКИ

У проведеному дослідженні розглянуто специфіку української й польської постмодерної прози крізь призму категорії «трансгресія», яка, на нашу думку, є ключовою для увиразнення постмодерного культурного мислення й постмодерністської поетики. Трансгресію розуміємо як процес долаття межі, що акцентує такі особливості культурного мислення людини постмодерного часу: нівелювання актуальності руху до мети, зосередження на русі як процесі; наголошення на процесі дії, а не її наслідках; деактуалізація логоцентричних понять мети, детермінізму, напрямку руху, історичності думки; відмова від принципу ієрархічності мислення; увага до досвіду людини в єдності його свідомих і несвідомих проявів.

Трансгресивні прояви в культурі й літературі постмодерну увиразнюються за допомогою понять «карнавал», «фрагментація», «фронтир». Карнавал є метафорою типу мислення постмодерної людини. Для неї неважливі офіційні настанови й визначені задалегідь цінності, правила, моделі мислення, усталені ієрархії. Важить лише особистий досвід. Карнавальний майдан уособлює принцип рівноправності всіх учасників карнавалу. Фрагментація відповідає відсутності в постмодерний час домінації спільних систем цінностей, єдиної владної ідеології, відмові від гранднаративів на користь індивідуальних і локальних, групових, що не придатні до утворення єдності на спільних засадах. Також фрагментація є наслідком відсутності мети, зупинки історичного часу у світі карнавального надлишку і здійснених бажань. Важливе переживання моменту, ситуації «тут-і-тепер». Фронтир визначає стан руху як ознаку життя фрагментованого світу із зупиненим часом.

Соціокультурна ситуація України й Польщі кінця ХХ – початку ХХІ сторіч (час активного розвитку постмодерної прози) так само характеризується за допомогою цих понять: карнавальне поєднання уламків-фрагментів радянської культури, що відходить у минуле, та спорадичний прояв капіталістичних відносин. Недієвість офіційної влади на додачу до активності кримінальних структур відповідає

тому, як Ж. Дерріда означив фронтир: одночасність того, чого вже немає, й того, чого ще немає. Науковці послуговуються для означення ситуації в пострадянських країнах термінами «посткомуністичний хаос» (А. Шпочинський), «пострадянська амбівалентність» (Я. Грицак), «транзитна культура» (Т. Гундорова).

Карнавальний надмір як ознака літературної ситуації більш виразно виявився в Україні, майже повністю ізольованій у соціалістичний період від світового розвитку. Відбувся часовий зсув у засвоєнні повернених, раніше замовчуваних текстів українського модернізму, андеграунду, літератури, написаної в еміграції, та закордонної літератури ХХ сторіччя. «Залізна завіса» в Польщі не була такою щільною, тому й розвиток постмодерної прози й підготовка читача до її сприйняття відбувалися значно швидше. Однак перед нею так само стояли питання переосмислення засад літературної творчості, переформатування літературного процесу, входження на рівних правах у світовий літературний контекст. Письменники-постмодерністи позбавляли свої національні літератури «стерильності», відмовилися від єдиного літературного канону, методом епатажу відновлювали можливість множинності художніх проявів, наділяли читача правом виробляти власний смак, створювати власний літературний канон згідно з власними вподобаннями, а також повертали собі право писати на будь-яку тему, застосовуючи художні прийоми на власний розсуд.

Розвиток літературознавчої думки й літературна практика українських і польських авторів засвідчують зміни в потрактуванні основних категорій, увиразнення процесуальності, незавершеності, аієрархічності позначених ними явищ, що відповідають ознакам трансгресії. Художня література позиціонується як інтертекст. Літературний твір – поле карнавальної гри автора з читачем, де не існує позатекстової реальності, а учасники створюють правила цієї гри в процесі її ведення. Текст розгортається процесуально, як письмо-читання. Літературний твір становить семіотичний простір, що апелює не до реальності, а до іншого знаку. Змішування меж між художнім текстом, позатекстовою реальністю

та критичним текстом сприяло помноженню конвенційних ліній (автор, персонаж, читач – учасники одного поля-гри літературного тексту) та жанровій поліморфності тексту: він може включати ознаки художнього, критичного, документального, видавничого та інших жанрів. Жанр постає не як нормативна категорія, а як прагматична разова модель художнього тексту, що створюється для реалізації конкретної текстової стратегії. «Просторова» трансгресія книги виявляється в увазі суб'єктів літературної творчості до «тіла» тексту (книга як матеріальний об'єкт набуває ознак художності) та актуалізації «позатекстових» територій промоції літературного твору й автора в оперативних комунікативних просторах мас-медіа, соціальних мереж.

Різні форми трансгресивного поєднання критичного й художнього репрезентують книги «Шидеври світової літератури» М. Бриниха, «Переказки» В. Діброви, «Абсолютний вакуум» С. Лема, «Біограф» Я. Рудницького. Сполучення художнього і прагматичного аспектів, перебування на межі між документальним, художнім текстом і видавничим жанром демонструє постмодерна література подорожей («Мексиканські хроніки» М. Кідрука, «Мандрівки без сенсу і моралі» Ірен Роздобудько, «Тричі так!» Я. Рудницького). Одночасну карнавальну увагу до «тіла» тексту й «безтілесного» способу його існування спостерігаємо в явищах лібератури (К. Базарник, З. Файфер) та електронних видань (Я. Дукай). Жанрова «мішанка» в польській прозі межі сторіч проявилася в актуалізації жанру сильви, що визначається як наративний «горох із капустою» й не передбачає жодної цілісності. До нього зверталися П. Гілле, М. Гретковська, Т. Конвіцький, А. Стасюк, О. Токарчук.

Цивілізаційний фронтір як ознака перехідного періоду межі ХХ–ХХІ сторіч став предметом зображення в постмодерній прозі А. Дністрового («Пацики») та А. Стасюка («Дев'ятка»). Екзистенція персонажів в умовах фронтірного існування виражена в процесах самоусвідомлення й самовідчування, наголошується ситуативність ідентифікації персонажів, розмаїття їхніх ціннісних

систем. Суспільство репрезентоване як суцільна гетеротопія (міця відчуження – за М. Фуко), персонажі краще почуваються в транзитних місцях – «не-місцях» (М. Оже), позначених тимчасовістю, функціональністю й випадковістю міжлюдських стосунків. Фронтір як предмет зображення, що не передбачає цілісності зовнішнього погляду на нього, робить неможливим витворення якого б то не було гранднаративу.

Постмодерністська література, як відомо, не визнає жодних форм домінації (ідейної, культурної, владної тощо), уникає вироблення гранднаративів і руйнує створені в попередній період. Передпостмодерністське застосування карнавальних принципів мислення й карнавальної поетики для деконструкції гранднаративів реалізовано в романах Я. Бохенського «Божественний Юлій» і «Євпраксія» П. Загребельного. Романи пропонують версію історичної реальності як локальні наративи окремих персонажів, репрезентовані в аспекті наративної «упередженості» наратора. У романах увиразнено два типи карнавальної іронії, що отримують розвиток у пізнішій постмодерній прозі: іронія, що реалізується на засадах сміхової поетики (Я. Бохенський), несміхова іронія, що акцентує принцип смислової амбівалентності (П. Загребельний).

Постмодерністська іронія не виходить за межі тексту, не апелює до реальності й водночас – як вияв трансгресії – долає цілісність тексту, виступає як художній прийом і принцип постмодерного мислення. Вона є засобом самоопису, характеризує конвенційні лінії тексту, унеможливує домінування жодної з них. Постмодерністська іронія безадресна, не спрямована на конкретного споживача. Її роль – відучити читача від однозначної інтерпретації. Форми модифікації – чорний гумор, стьоб, містифікація. Карнавальність сміхової поетики в постмодернізмі вбачаємо в процесах смислової децентрації: замість автора сміється читач.

Іронія в романі І. Карповича «Риб'ячі кістки» й оповіданні Т. Гавриліві «Фрутхен» як утілення карнавально-амбівалентної іронічної свідомості постмодерної людини й автора-постмодерніста, свідомого засад власної творчості, багатопланова,

розгортається по поверхні тексту як мовна і наративна гра, є інтертекстуальною. У текстах відбувається гра із суспільними стереотипами, принципами наукового мислення, правилами сюжетотворення, літературними формулами.

Інтертекстуальна іронія може набувати форм серійності, що засвідчено текстами українських і польських авторів «Як я став письменником (спроба інтелектуальної автобіографії)» А. Стасюка, «Як я не став пияком (спроба антиінтелектуальної автобіографії)» Я. Клейноцького та «Як я перестав бути письменником» Т. Прохаська.

Відмінність постмодерного карнавального мислення від карнавального мислення, визначеного М. Бахтінім: а) у відсутності спрямованості на оновлення, лише на увиразнення множинності виявів явища та відмінностей між ними, б) відсутності виходу у світ поза карнавалом (літературою), тому карнавальне переосмислення стосується гри знаків, а не значень і стосунків реального світу, в) у тому, що ідея ціннісного оновлення трансформується в ідею карнавальної рівноправності.

Постмодерна іронія в художньому тексті вибудовується на дотриманні й інших, ніж карнавальна смислова амбівалентність, принципів карнавального мислення. Таким є зображення карнавалізованого тілесного низу, уособленого в образах тіла, їжі, питва, випорожнень, статевого життя. Увага до цих аспектів життя відповідає принципу карнавального колеса по відношенню до ідеологічно стерильної літератури радянського часу, засвідчує відмову від нормативізації літератури.

Принципи карнавального мислення і прийоми сміхової поетики з акцентуванням карнавального тілесного низу використані в романах Ю. Винничука «Мальва Ланда», М. Гретковської «Метафізичне кабаре». У романі Ю. Винничука карнавальним «пеклом» виступає смітник і його надлишково-гротескний світ зужитих речей. Карнавальний принцип світу навиворіт дотриманий у художній реалізації питань колоніального минулого та трагічної історії України. У тексті М. Гретковської перероджувальною утробою є

розважальний заклад – місце, де філософія, мистецтво, релігія – три «кити» європейського світу – позбавлені домінантної ролі й потрапляють під карнавальне колесо зміни значень. Маскарadne перевдягання як символічний образ поширюється на емоційні маски-стереотипи – конвенційні знаки повсякдення. Знижувально-карнавальними засобами в обох текстах виступають гра з називаннями (амбівалентність піднесеності й непристойності (Бумблякевич, Срайблякевич, Мандюкова; Гедвіга Сансауер фон Сперма)), зображення розчленованого тіла як метафори, поетичного образу, страви (борщова русалка в «Мальві Ланді») та фізіологічних подробиць «альтернативної» сексуальної ініціації (позбавлення цноти Беби Мазеппо щипчиками для устриць у «Метафізичному кабаре») тощо.

Несміхова іронія репрезентована оповіданнями Ю. Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» й Я. Л. Вишневського «Аритмія». Письменники відмовляються від принципу гротескного реалізму в змалюванні тілесного аспекту художнього світу. Натомість зосереджуються на підданні сумніву ролі суспільних стереотипів, апелюють за принципом карнавального колеса амбівалентності значень до маргінальних для суспільства з нормативним мисленням смислових територій – тем інцесту й алкоголізму («Едіп народився в Дрогобичі») та статевого життя, важливості індивідуального погляду на світ й вироблення свого «світу навиворіт», власної системи цінностей, що відрізняється від загальноприйнятої («Аритмія»).

Постмодерна іронічна література зруйнувала модерну ціннісну вертикаль метафізичних понять Істини, Добра, Краси і сфокусувала увагу читача на питаннях власної екзистенції у світі, позбавленому невідомого й таємниць. Постмодерний номад опановує не географічну територію, а простори власної екзистенції, що увиразнюється від дотику до Іншого. Домінанта пізнання змінена домінантою спілкування. Мета художньої подорожі переключачється з досягнення мети і повернення додому після пізнавальної ініці-

ації на фіксацію самого процесу подорожі й проходження перманентної ідентифікації щодо повсякчас змінюваного Іншого.

Постмодерна література подорожей засвідчує трансгресію жанру в декількох ракурсах. По-перше, разом із метою подорожі втрачено принцип лінійності сюжету, який зосереджується на фіксації розрізаних подорожніх пригод. По-друге, у зв'язку з цим втрачається й жанрова завершеність текстів (моменти початку й завершення подорожі залишаються фабульним, але не сюжетним стрижнем твору). По-третє, персонаж позбавляється героїзму (не потрібно опанувати чуже й вороже середовище) й авторитету для читача (ділиться власним досвідом замість набутих знань). По-четверте, література подорожей як метажанр реалізується в жанрових патернах тревелогу (художнього звіту про подорож після її завершення), подорожніх нотаток (художньої фіксації окремих моментів подорожі як процесу в її побутових виявах), роману-подорожі (фікційного тексту про пригоди персонажів під час подорожі), що можуть бути поєднані в межах однієї книги («Тричі так!» Я. Рудницького). По-п'яте, не розмежовані вияви внутрішнього й зовнішнього, суб'єктивного й об'єктивного. По-шосте, нівелюється межа між автором-професіоналом і аматором, експертна оцінка передоручається читачу. По-сьоме, література подорожей становить ризоматичний світ індивідуальних досвідів окремих авторів, що не конкурують, а доповнюють один одного, не претендуючи на витворення цілісного образу відвіданих місць.

Тревелоги К. Варги «Гуляш з турула», «Чардаш з мангалицею», М. Кідрука «Мексиканські хроніки», А. Стасюка «Дорогою на Бабадаг» засвідчують трансформацію функції наратора: реєструвати власну реакцію на побачене-почуте-пережите та фіксувати мовленеву поведінку Іншого як свідчення власної відмінності, формувати на основі набутого досвіду власну імагологію та власний образ у дотуку до імагологічних образів, вироблених попередниками.

Подорожні нотатки в постмодерний період перемістилися переважно в інтернет-простір й існують у форматі тревел-блогів та постів у соцмережах. Трансгресивні зрушення стосуються

наративної домінанти (фактографування мислення наратора), формату тексту (мультимедійний замість текстового), комунікації «автор – читач» (її оперативність, можливість зворотного зв'язку), стосунків художньої та позатекстової реальності (нарація засвідчує реальність навколишнього світу), сполучення фікційного елемента з документальним (фото й відео з фіксованими особами – документи, що не надаються до перевірки й можуть бути містифікованими (Я. Рудницький «Тричі так!»)) і прагматичним (обмін враженнями й порадами).

Романи-подорожі М. Кідрука «Навіжені в Мексиці», Я. Рудницького «Тричі так!», О. Токарчук «Бігуни» фрагментарні, базуються на фікційній демонстрації географії як пригод персонажів. Географічний простір наративізується, деконструюється, трансформується в особистий світ наратора / персонажа, стає його індивідуальним враженням. Увага надається «транзитним» місцям подорожі – дорозі, транспортним засобам, місцям тимчасового перебування (аеропорти, вокзали, готелі).

Зміна в постмодерній прозі пізнавальної домінанти на прагматично-екзистенційну виявилася в переосмисленні літературного тексту в аспекті економічних і суспільних відносин: десакралізація тексту; текст як товар, що задовольняє запити читачів; художня репрезентація маргінальних у радянському суспільстві категорій населення (національне й соціальне самоусвідомлення української жінки постколоніального періоду в романі О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» стосовно ціннісних систем і гендерних проблем Іншого, яким виступає американське суспільство; наративізація самоідентифікації представника польських «фей» – жінкоподібних геїв, маргінальних відносно і гетеро-, і гомосексуалів – у романі М. Вітковського «Хтивня»).

Альтернативні стратегії написання прозових книг репрезентовані спробами письменників подолати владу слова наратора, обмеживши текст мовленням персонажів (електронна переписка персонажів роману «Між рядками» Я. Л. Вишневецького й М. Домагалік), спробами залучити до написання твору читачів (О. Шинкаренко

«Кагарлик»), літературними інтернет-проектами, створеними групою письменників за обмежений проміжок часу.

Вплив наслідків глобалізації на літературну творчість відбився як у переосмисленні її специфіки на ринкових засадах і виході за межі усталених конвенційних ролей у комунікації «автор – наратор – персонаж – читач», так і в зосередженні на «іміджі» тексту, його «тілесній» репрезентації читачу. Для цього письменники використовують як художні прийоми засоби образотворення виконавських мистецтв (Д. Масловська «Павич королеви», Т. Прохасько «FM “Галичина”») та стилізують тексти під інформаційні й мас-медійні системи (М. Гретковська «Метафізичне кабаре», Ю. Іздрік «Флешка. Дефрагментація», І. Карпа «Жовта книга»).

Постмодерна проза репрезентує гіперреальність як предмет (симулятивна природа культури, процес літературної творчості, віртуальний цифровий світ) і прийом («нереальність» постмодерного персонажа і його світу) зображення водночас. Художній світ як свідома/несвідомо ілюзія персонажа вибудований у романі «Екзгумація міста» С. Поваляєвої. Світ як знакова реальність трактований у романі М. Туллі «Сни й камені». Гіперреальний простір на засадах ризому створює Д. Масловська в романі «Павич королеви» (текст стилізований під виконання хіп-хопу, у якому поєднано хронотопи наратора, автора тексту, автора як персонажа тексту, що виконується). О. Шинкаренко (роман «Кагарлик») пропонує альтернативний світ, який виник завдяки кібертехнологіям і функціонує за принципом розбалансованої єдності віртуальної й фізичної реальностей. Я. Дукай є автором електронної книги «Старість аксолотля», що поєднує віртуальність функціонування (створений за допомогою мережевих технологій із застосуванням звукового й відеорядів), симулякрів персонажів-носіїв цифрової свідомості та входження у світ реципієнта, долання межі між художнім текстом і нехудожньою реальністю (можливість для читача відтворити 3-D копії персонажів).

Увага до знакової реальності сучасного світу та зміщення пізнавального вектора з навколишньої дійсності на світ власної

екзистенції, особистого досвіду зумовили недовіру принципів мімесису в літературних творах на засадах, відмінних від модерністських. У модернізмі відходження від принципів міметичного зображення пояснювалося наголошенням штучності літературного твору, його нетотожності позахудожній метафізичній реальності. Постмодерна проза засвідчує зміну об'єкта художнього осмислення (віртуальність знаку й суб'єктивність індивідуального досвіду замість об'єктивної достовірності зовнішнього щодо людини світу) та самого процесу художнього осмислення. Акцентується трансгресія внутрішнього опанування зовнішньою реальністю в процесі її осмислення та зворотний процес об'єктивізації думки під час її наративізації, ословлення. Як наслідок, відбувається трансформація розуміння міметичної діяльності. На передній план виходять аспекти, що були маргіналізовані в попередні епохи: первісно міметична діяльність висновувалася з пантомімі й означала не відтворення зовнішньої реальності, а вираження внутрішньої (наголошення на знаковій репрезентації досвіду); мімесис у трактуванні Платона стосувався оповіді як дії; гуманісти Відродження висунули ідею, що наслідування природи можливе за умови наслідування кращих зразків мистецтва; П. Корнель поєднав принцип наслідування з вимогою підпорядкування його принципу задоволення; розуміння образу як знаку (Р. Декарт) розширювало поняття природи (видимий світ, світ сутностей, нормативний світ краси й істини) й акцентувало увагу на ефекті, який бажано досягти наслідуванням; література розуміється як вимисел, ілюзія, що репрезентує пристрасті. Ці аспекти знівельовано в епохи романтизму й реалізму, коли наголошено на вимозі засобами мистецтва формувати природу (романтики) та переключено увагу на питання, що є основою мімесису – подібність, референція чи репрезентація (реалісти). Сучасна естетика постулює неможливість ізоморфізму між дискурсом і реальністю. Основою художнього світу постає не об'єктивна реальність, що наслідується, а віртуальний світ знакової культури й особистого досвіду. Для

його репрезентації використовується термін «неомімесис», за допомогою якого досягається «ефект реальності».

Прототипом неомімесису в повісті М. Бриниха «Електронний пластилін» виступає симулякрний світ комп'ютерної гри. Кібернетичну зумовленість художнього часопростору поєднано з реїстичною логікою чуттєвого втілення, що апелює до емоційного досвіду реципієнта. Сюрреалістичний світ оповідання Я. Дука «Хто написав Станіслава Лема?» так само побудований на принципах неомімесису. Він пропонує художню версію недалекого майбутнього, чия цифрова реальність унаочнюється психічними реакціями персонажів. Художні світи текстів витворюють міметичну ілюзію, що апріорі не має референта, бо є віртуальним кіберпростором, поєднаним із психічною реальністю персонажів. Час і простір стають умовними категоріями, а абсурд, іронія і логіка доповнюють один одного як прийоми художнього зображення на засадах неомімесису.

У постмодерному прозовому тексті фрагмент виявляється єдиноможливим способом його існування, художньою стратегією та художнім прийомом. Постмодерний текст є полем гри рівноправних учасників-гравців різнопорядковими фрагментами. Такими фрагментами вважаємо попередні художні традиції, техніки. Фрагментації тексту сприяє урівнювання в правах автора, персонажа, читача, кожен з яких має власний (частковий) погляд на художній світ. Сюжет постмодерного твору є поєднанням смислових ризоматичних плато, що формують тимчасові смисли й не надаються до цілісної інтерпретації. Наративні стратегії фрагментування прозового тексту як способів побудови ризоматичних наративів та особливостей їх сприйняття реципієнтом передбачають два варіанти: а) увиразнення фрагментованості, сконструйованості тексту, що потребує активної читацької співтворчості у вибудовуванні смислового ряду (Ю. Іздрик «Острів Крк», Д. Масловська «Польсько-російська війна під біло-червоним прапором»), б) приховування фрагментарності тексту, його концептуальної амбівалентності, поліінтерпретативності за «ефектом реальності»,

єдністю емоційного фону нарації (П. Гілле «Равлики, калюжі, дощ», О. Чупа «Казки мого бомбосховища»).

Українські й польські письменники пропонують різні способи конструювання фрагментованого тексту. І. Карпович у «Риб'ячих кістках» інформативне навантаження концентрує не на фабулі, а на численних відгалуженнях від неї. С. Повалєєва в «Ексгумації міста» концептуалізує сюжетні події як вияв ризоматичних плато свідомості персонажа, що перебуває на межі між життям і смертю. Ю. Іздрик в «Острові Крк» поєднує уявні світи хворої людини з її оповідями про власні відчуття й галюциногенні реальності, якими вона як автор грається, створюючи текст у формі виносок. І. Карпович у романі «Сонька» поєднує ризоматичні плато-оповіді про проекції життя титульної героїні, репрезентовані в її власному висловлюванні-спогаді, та як можливий майбутній спектакль / фільм / роман, що зароджується в думках її гостя-режисера й прозаїка та інших персонажів. Я. Рудницький у книзі «Тричі так!» і Т. Мальярчук у збірках «Згори вниз», «Звірослов» циклізують тексти на засадах смислової адитивності. Сюжетом книг С. Лема «Абсолютний вакуум» і М. Гретковської «Метафізичне кабаре» є текст, додатковий до іншого, неіснуючого тексту. Фабуляризація й наративізація несистемних явищ, таких як світ дискурсивності (М. Закусило «Норичанка і птах»), колективне несвідоме (В. Кожелянко «Діти застою»), постгуманістично-знакова реальність (М. Туллі «Сни й камені»), постапокаліптичний / віртуальний світ (Я. Дукай «Старість аксолотля») можуть поєднуватися з комбінаторною грою жанровими й стильовими фрагментами.

Постмодерний фрагмент як текстова структура відмінна від модерного фрагмента тим, що не передбачає цілісності, завершення, визначається процесуальністю, спрямована на уникнення влади інтерпретативної єдності. Постмодерністи продовжили традицію французького «нового роману», який уникав традиції класичного роману щодо єдності оповіді й цілісності зовнішнього щодо твору світу. Бунт проти «тиранії реальності», відмови від життєподібності в новороманістів виявився в шозизмі (речовізмі) – створенні

літературного коду, адекватного завданню сприймати світ без смислової інтерпретації. Українські й польські постмодерні прозаїки метафоризують річ, описові картини роблять способом ведення оповіді, апелюють до «топосу неопикуваності». У творах С. Поваляєвої «Ексгумація міста» та М. Туллі «Сни й камені» світ перетворюється на знак, а об'єктивне – на рефлексію про реальність. Енумераційність (опис як перелік ознак і об'єктів або перелік з дескриптивними ознаками) постає прийомом рефлексування, що створює візерунок тексту, його ритм, відчуття безлічі смислів. Простежується певний фетишизм щодо предметів щоденного споживання, що існують як образи, створені мас-медіа, та машин, що їх продукують. Постмодерністи відходять від традиції новороманістів у тому, що зображення об'єктивної реальності в їхніх творах трансформується в знаковість речі, що існує в симулякрівній реальності.

У модерній культурі міф забезпечував цілісність явища, у тому числі в літературі. Постмодерна проза поновлює процеси міфологізації, зокрема міфологізації географічної території, але на засадах адитивності. Тексти письменників-постмодерністів пропонують інакше осмислення знакових місць, культурних символів (варшавський Палац Культури в романі «Чтиво» Т. Конвіцького, київський будинок із химерами в «Коханні в стилі бароко» В. Даниленка) або місць із затертою історією («Галицькі оповідання» А. Стасюка) чи таких, що існують у власній пам'яті чи родинних переказах (с. Матіївка в «Келії чайної троянди» К. Москальця). Нова міфологія витворюється як сукупність суб'єктивних досвідів нараторів, що доповнюють один одного й провокують читача долучитися до цього процесу. У результаті виникає ефект спільного переживання території, що наділяється цінністю. Сакралізація території відбувається внаслідок апелювання до неї як окремих текстів, так і різних текстів одного письменника (Ю. Винничук: «Мальва Ланда», «Аптекарь», «Таємниці львівської кави», «Легенди Львова» тощо; С. Хвін: «Долина радощів», «Коротка історія одного жарту», «Ханеманн» та інші) або різних авторів.

Сакралізовані території в текстах письменників-постмодерністів – це місця, що втрачають свою реальність, бо зруйновані часом (образ «малої вітчизни» Вільно в романі Т. Конвіцького «Хроніка любовних подій»), не існують такими, якими їх пам'ятає чи уявляє на основі чужих розповідей персонаж («Перше літо» П. Гіллі, Львів А. Загаєвського в книзі «У чужій красі») або читач (Центрально-Східна Європа Ю. Андруховича й А. Стасюка, Бреслау (Вроцлав) М. Краєвського в серії детективів про Е. Мокка) чи виникли як новітня міфологія «екранного» повсякдення («Хроніка пригод Геня Муркоцького» О. Думанської).

Літературне картографування відбувається з порушенням межі між художньою й позатекстовою реальностями. Письменники, фактографуючи «реальний» простір, уводять до тексту світлини інших письменників чи роблять їх (письменників) персонажами власних текстів (світлина П. Гіллі використана З. Жакевичем у збірці «Гіркота й сіль моря», Ю. Винничук – персонаж роману А. Куркова «Львівська гастроль Джимі Хендрікса»). Завдяки літературним текстам з'являється новий колективний міф сучасного міста, коли літературна містифікація стає реальністю (вигадка А. Куркова, що Джимі Хендрікс похований у Львові, побутує серед львів'ян).

Локальні наративи в постмодерній прозі вибудовуються як на основі тимчасової самоідентифікації наратора / персонажа з певною територією, так і через усвідомлення ним своєї національної чи соціальної (субкультурної) групової ідентичності. Ментальні кордони між такими групами увиразнюються в мовному дискурсі, проговорення власної реальності персонажами є водночас її легітимізацією. Мова дає можливість постмодерному персонажу-номаду вкорінитися в сучасній культурі, позбавленій традицій-коренів. Мовний етнічний дискурс дозволяє польським авторам унаочнити ментальну географію своїх персонажів, провести лінію розмежування між ними (З. Жакевич «Гіркота й сіль моря»), актуалізувати семіотичний рівень прочитання твору реципієнтом (Щ. Твардох «Драх»). Українські письменники використовують

його як ідентифікаційний бар'єр. Читач роману «Льох» (В. Медвідь), що не володіє автохтонною мовою с. Кодні, відмежований від світу твору як носій іншої ментальності. Водночас він як учасник літературної гри, що розуміє етнічну мову як мову повсякдення й віднайдені ідентичності, відокремлений від радянського минулого – світу «геноцидного часу» (В. Медвідь). Діалект північних нориків-деревлян, що не має письмової форми існування, використаний М. Закусилем у романі «Норичанка і птах» як можливість для читача доторкнутися до первісного здобутку, власного архе, що потребує від нього зусиль, наполегливості в опануванні мовного світу твору і його стилізаційної гри.

Мовний дискурс персонажа-представника субкультури в постмодерній прозі відбиває специфіку його мислення і стиль поведінки, є способом самопрезентації. Сленгові слова й вирази постають конвенційними знаками, засвідчують ідентифікацію персонажа з певною спільнотою. У збірці «Гопак» українські автори акцентують увагу на таких аспектах комунікації гопників, як позавербальний ряд, театралізованість мовлення, нездатність гопника надати думці належного словесного оформлення. М. Вітковський («Хтивня») також наголошує на позавербальних моментах (інтонація, манера) мовлення представників субкультури «фей», їм також властива театралізація поведінки, але для увиразнення своєї гендерно амбівалентної ідентифікації. С. Поваляєва за допомогою мовленнєвого дискурсу персонажів витворює мультикультурний світ роману «Ексгумація міста». Д. Масловська («Польсько-російська війна під біло-червоним прапором») репрезентує життя польських субкультур як ритуал споживання, у якому мовний дискурс виступає для персонажа засобом творення власного іміджу, увиразнення своєї відмінності й вибудовування екзистенції.

Отже, зазначені вище вияви трансгресивності поетики постмодерної прози в Україні й Польщі зумовлені зміщенням вектора спрямованості мислення постмодерної людини. Вона не прагне пізнати сутність явища й чітко окреслити його крайні прояви. Метафора структури замінена метафорою поля. Замість виявлення

бінарних опозицій (як способу мислення) і фіксації значень (як його результату) домінантами мислення постають фронтір із його невизначеними крайніми межами та процесуальність. Запропонована концепція розгляду постмодерної прози крізь призму категорії «трансгресія» в майбутньому може бути застосована для визначення специфіки створення й функціонування літературних текстів в інтернет-мережі, для детального розгляду чорного гумору, сьобу, містифікації як форм модифікації постмодерної іронії, для вивчення інших проявів у постмодерних літературних текстах впливів наслідків глобалізації тощо.

Наукове видання

Кропивко Ірина Валентинівна

**УКРАЇНСЬКА І ПОЛЬСЬКА
ПОСТМОДЕРНА ПРОЗА
(КАРНАВАЛ, ФРАГМЕНТАЦІЯ,
ФРОНТИР)**

Монографія

Художнє оформлення
та комп'ютерне верстування: *О. Л. Мумінова*

Підписано до друку 25.01.2019 р.
Формат 60 x 84 1 / 16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Обсяг 30,45 ум. др. арк., 26,03 обл.-вид. арк.
Наклад 300 прим. Зам. № 1739

Видавничий дім Дмитра Бураго
ФОП «Бураго Дмитро Сергійович»
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
ДК № 4558 від 05.06.2013 р.
04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41
Тел. / факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;
e-mail: info@burago.com.ua, site: www.burago.com.ua