

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Тетяна Шевченко

ЕСЕЇСТИКА
УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ
ЯК ФЕНОМЕН ЛІТЕРАТУРИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Монографія

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2019

УДК 821.161.2-4(091)"1990/2019"

Ш 37

*Схвалено до друку Вченою радою
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
(протокол № 1 від 10 вересня 2019 р.)*

Науковий редактор:

Малютіна Н. П. – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Рецензенти:

Віват Г. І., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства та лінгводидактики Одеської національної академії харчових технологій;

Левченко Г. Д., доктор філологічних наук, професор кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка;

Рарицький О. А., доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Шевченко Тетяна

Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 584 с.

ISBN 978-966-489-452-1

Монографію присвячено письменницькій есеїстиці в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Запропоновано її осмислення в ментативно-нарративному дискурсі, окреслено її як продуктивну художньо-дискурсивну практику в письменстві сучасності. Проаналізовано форми ансамблевого об'єднання есеїстики письменників, виявлено її сутність у контексті топологічного повороту в культурі.

Монографію адресовано науковцям, викладачам, аспірантам і студентам філологічного фаху, а також широкому колу читачів, які цікавляться проблемами розвитку сучасної української літератури.

УДК 821.161.2-4(091)"1990/2019"

ISBN 978-966-489-452-1

© Шевченко Т. М., 2019

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ.....	18
1.1. Есеї як об'єкт наукового осмислення в гуманітарній традиції минулого й сучасності	18
1.1.1. Походження есею як літературного твору.....	23
1.1.2. Есеї: жанр, метажанр, дискурсивна практика	28
1.1.2.1. Есеї як літературний жанр.....	28
1.1.2.2. Есеї як метажанр	35
1.1.2.3. Есеї як дискурсивна практика	39
1.1.3. Національні есеїстичні традиції в дослідженнях літературознавців	42
1.1.3.1. Українська есеїстика ХІХ-ХХ століть у літературознавчому осмисленні.....	44
1.1.3.2. Сучасна письменницька есеїстика в літературознавчому осмисленні	48
1.1.4. Методологія вивчення есеїстики: розмаїття підходів....	55
1.2. Письменницька есеїстика: окреслення поняття	71
1.3. Есеїстика у контексті постмодернізму	93
Висновки до I розділу.....	105
РОЗДІЛ II. МЕНТАТИВНО-НАРАТИВНА ПРИРОДА ЕСЕЇВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ.....	108
2.1. Поняття ментативу. Ментатив як модель текстопородження письменницького есею.....	108
2.2. Есеї наративного типу.....	120
2.2.1. Наративні есеї епістолярного типу.....	132
2.2.2. Наративні есеї мемуарно-щоденникового типу	149
2.3. Наративно-ментативні есеї.....	154
2.4. Есеї ментативного типу	169
2.4.1. Ментатив в есеях-дзуйхіцу	182
2.4.2. Особливості ментативу в есеях-скітце.....	197
Висновки до II розділу	205

РОЗДІЛ ІІІ. ДИСКУРСИВНІ ВИМІРИ ПИСЬМЕННИЦЬКОГО ЕСЕЮ.....	209
3.1. Есей як дискурсивна практика	209
3.2. Особливості читацької рецепції письменницького есею.....	229
3.3. Художні техніки і практики в есеїстичних текстах	244
3.3.1. Інтимізація як практика зближення з читачем	245
3.3.2. Сугестивність як практика впливу на читача.....	257
3.3.3. Лірична інтенція в есеях письменників	267
3.3.4. Автокреація як практика самоідентифікації в письменницькому есеї	277
3.4. Перформативний потенціал письменницького есею	285
Висновки до ІІІ розділу	301

РОЗДІЛ ІІІІ. ФОРМИ АНСАМБЛЕВОГО ОБ'ЄДНАННЯ ЕСЕЇСТИКИ ПИСЬМЕННИКІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	305
4.1. Ансамблевi форми есею в сучасній українській літературі.....	305
4.1.1. Цикл як форма об'єднання есеїв	310
4.1.2. Збірка як репрезентант організації есеїстичного письма	324
4.1.3. Серії, колекції, антології есеїстики кінця ХХ – початку ХХІ ст.....	329
4. 2. Збірка як провідна форма ансамблевого об'єднання есеїв письменників	335
4.2.1. Класифікація збірок есеїв письменників	335
4.2.2. Збірка есеїв у контексті літературної творчості письменника	340
4.2.3. Письменницький есей у збірках інших форматів.....	349
4.3. Композиційна організація збірки письменницьких есеїв: провідні тенденції.....	356
4.3.1. Традиції М. Монтеня й сучасні збірки письменницьких есеїв	356
4.3.2. Збірка «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича: «системна безсистемність»	368

4.3.3. Збірка «Канатоходці» С. Процюка: «відкрита множинність»	379
4.4.4. Збірки «Let my people go» та «І знов я влізаю в танк...»	
О. Забужко: концептуальний еклектизм	389
Висновки до IV розділу	399

РОЗДІЛ V. СУЧАСНА ПИСЬМЕННИЦЬКА ЕСЕЇСТИКА

В КОНТЕКСТІ ТОПОЛОГІЧНОГО ПОВОРОТУ В КУЛЬТУРІ	403
5.1. Письменницька есеїстика: аспекти топологічної рефлексії.	
Способи проблематизації місця (простору) в есеїстиці	403
5.2. Літературно-критична рефлексія: концептуалізація	
художнього тексту як місця (текст як простір рефлексії)	414
5.3. Автобіографічна рефлексія: топоси пам'яті як досвід	
рефлексії	426
5.4. Портретна рефлексія: митець як об'єкт есеїстичного	
осмислення	438
5.5. Подорожня рефлексія: географічні топоси	
як предмет обсервації	450
5.6. «Есей місця» як окремий різновид есею в сучасній	
українській літературі	463
5.6.1. Самоідентифікація есеїста як пошук	
«своєї території»	475
5.6.2. Топологія мікрокосму як есеїстична	
самоідентифікація	485
Висновки до V розділу	495

ВИСНОВКИ	500
БІБЛЮГРАФІЯ	516
ДОДАТКИ	572

ВСТУП

Однією зі стрижневих у колі сучасних літературознавчих проблем є проблема специфіки сучасної української культури. Літературний процес України кінця ХХ – початку ХХІ століття як феномен культури, що склався на межі тисячоліть, відзначається проявом нових тенденцій, пошуковістю напрямів, спрямованих у різні боки, які характеризують процеси в гуманітарній сфері, потребує наукового осмислення. Серед цих нових тенденцій, які наочно даються взнаки в українській літературі сучасності, є різноформатна актуалізація есеїстичності як дискурсу – типу художнього письма, котре мало лише окремі форми прояву в літературі ХІХ століття. Спорадично застосовувалося воно й письменниками ХХ століття, адже на авансені тодішньої художньо-публіцистичної творчості був нарис, хіба що діаспорні митці своїми творами вносили корективи в ці стійкі стереотипи. Ситуація докорінно змінилася в 90-х рр. ХХ століття в українській літературі, коли есей письменника посів лідерські позиції серед інших типів творчості як розширення сфери художнього побутування за межами жанрових, стильових парадигм, в окремих випадках потіснивши інші художні пріоритети чи ставши органічним їх складником. Починаючи з другої половини 90-х рр. ХХ століття і до сьогодні, письменницька есеїстика являє собою доволі значний масив текстів, різноманітних за своєю проблематикою, художніми властивостями, комунікативними настановами і стратегіями висловлювання, формами оприлюднення, способами авторського письма, покликаний зупинити естетичні й творчі стереотипи. Вона є внутрішньо неоднорідною, складною, багатокomпонентною, що сама по собі потребує комплексного аналізу і як окремого феномену, і як творчої лабораторії митця, і як складника літературного процесу в цілому.

Інтерес українського письменства до есеїстики закономірний: творчість, яка тривалий час залишалася на периферії художніх зацікавлень, нарешті оприявлена для багатовекторної реалізації у літераторів, функція і місія котрих суттєво змінилася в нову перехідну епоху. Це зумовлено, по-перше, звільненням від багаторічного

тоталітарного тиску і, по-друге, появою епохи Web 2.0., котра «створила нову парадигму комунікативного впливу» [622, с. 46]. Т. Гундорова дала назву цій епосі – «транзитна культура», в якій новочасна українська література, пройшовши випробування радянсько-тоталітарним минулим, таврована «антиколоніальною образою» і позначена «постколоніальним бунтом», сьогодні формує своє обличчя, котрого не знала за всю історію свого існування. Перехідний характер цієї культури окреслюють твори, в яких минуле стає підґрунтям осмислення сучасності з метою пошуку власної ідентичності й тожсамості та проєкції в майбутнє. Новітні електронні можливості вносять свої корективи в процеси оновлення мистецтва, відтак загальні наслідки змін у культурі мають поліморфний характер.

Своєрідною ознакою епохи трансресії українського літературного мистецтва стає есей, твір, що самою своєю суттю далекий від канонів і правил, схильний до змін і варіацій, «передбачає абсолютну інтелектуальну свободу, виключаючи будь-який догматизм, пропаганду й узагалі підпорядкування тим або тим вимогам, правилам й утилітарним потребам... Гине скрізь, де утверджується тоталітаризм, де не залишається найменшого клаптика свободи... своєю суттю опирається тоталітарній ідеології» [127, с. 135]. З огляду на це цілком зрозумілим стає таке: якщо тоталітарна ідеологія зникає, відкривається неабиякий простір для пошуку форм самовираження, особистісного мислення, індивідуальної ідентичності. Ці процеси відкривають і перспективи формування авторської свідомості завдяки есею. Відтак автореференція постає знаком доби: еґо-процеси як осмислення тотожності себе й цілності внутрішнього досвіду та актуальності для інших сьогодні стають набагато цікавішими, аніж оповідання й історії, в яких акцентується хід дій, а не процеси їх осмислення засобами самоідентифікації. Широке впровадження електронних засобів тільки посилює перспективи для цього, сприяючи енергійному поширенню такого виду творчості серед інтелектуальної спільноти.

В усі епохи письменники були елітою, найчутливішою до змін. Сучасні українські літератори тут не є винятком в якості

експериментаторів із формами і способами художнього мислення, реалізації комунікативних стратегій виявлення свого голосу, уповні використовуючи можливості власної самореалізації за допомогою есеїстики, відсуваючи в окремих випадках на другий план іншу, традиційну для себе, художню діяльність або ж доповнюючи її есеїстичним дискурсом.

Актуальність дослідження. Есеїстика в цілому, як і письменницька есеїстика, у різних своїх проявах і формах, була й залишається предметом багатолітнього всебічного осмислення в різних сферах гуманітаристики, літературознавстві зокрема. І хоча різні галузі людського пізнання наблизили науку про літературу до розв'язання сутності есею як художнього твору, в якому естетизується та чи та проблема дійсності, але окремі аспекти художньої природи есею, а також принципи його функціонування та інтерпретації в широкому й вузькому значеннях і контекстах є справді актуальною науковою проблемою, що вимагає, з одного боку, комплексного теоретичного опертя, а з іншого – адекватних літературознавчих методик, здатних охопити важливі зміни в українській літературі за сучасних обставин. І хоч є добрий фундамент, явлений у працях О. Багана, М. Балаклицького, М. Гнатюк, Н. Іванової, С. Квіта, Г. Клочка, Т. Левчук, Н. Мирошкіної, В. Краснощок, Ю. Нестеренко, Л. Садикової, Г. Швець, В. Шуть та багатьох інших, та пошуки й полеміки тривають, тому вкрай необхідною є сама систематизація великого потоку сучасної есеїстики та підходів щодо її осмислення в різних формах. Обрана тема дослідження вимагала вивчення чималої кількості текстів на рівні сучасних теоретико-методологічних підходів. Запропоновано варіант концепції літературного процесу сучасності, розгорнутої на підставі аналізу таких аспектів, як функціонування дискурсивних моделей сучасної української письменницької есеїстики в якості невід'ємного складника цього процесу, репрезентованого багатьма посталями митців.

Головна стратегія дослідження – довести, що есеїстика є вагомим пластом творчості письменника в сучасній українській літературі, унаслідок чого вона стає й вагомою частиною сучасного

літературного процесу в цілому, котрого до того не знала українська література за всю історію свого існування. Цим зумовлено рішучу потребу без упереджень подивитися на це виняткове явище другої половини 90-х рр. ХХ століття – перших десятиліть ХХІ століття з позицій системного його осягнення і передусім з позицій художності. Актуальним є дослідження дискурсивних можливостей есеїстики, її наративної специфіки, інтелектуального й філософського наповнення, ансамблевого єднання в епоху організації культурного поля, напряду залежного від глобалізації, впливу масових комунікацій, міждискурсивних чинників тощо. Системне вивчення есеїстики Ю. Андруховича, А. Бондаря, С. Жадана, О. Забужко, Ю. Іздрика, І. Лучука, В. Махна, К. Москальця, В. Неборака, Г. Пагутяк, С. Процюка та цілої плеяди інших письменників, котрі активно вдаються до есеїстичної творчості, засвідчені в ній динаміка змістовно-формального письма, розширення тематики, прагнення до відкритості, новизни й парадоксальності ментального відтворення ситуацій, образів, образів-понять та їх осмислення за допомогою нових поворотів у культурі, засади медіатекстуальної варіативності у зв'язку з епохою Web 2.0, зв'язок з основною літературною творчістю є тим науковим завданням, важливість і назрілість якого не потребують доведень.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію у вигляді монографії виконано в межах наукової теми кафедри української літератури №117 «Жанрові процеси в українській літературі ХІХ-ХХІ століть: між каноном і неklasичними формами» (номер державної реєстрації 0114U002783) Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. Тему дисертації затверджено вченою радою Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (протокол № 1 від 19 вересня 2017 року).

Метою роботи є осмислення феномену сучасної української письменницької есеїстики як складника літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ ст. У процесі досягнення поставленої мети вирішено низку таких **завдань**:

- розглянуто природу, складники та чинники актуалізації есеїстики в сучасній українській літературі;

- осмислено феномен письменницької есеїстики;
- вироблено підходи до вивчення природи есею в постмодерну епоху;
- уведено в український літературознавчий дискурс поняття «ментатив», осмислено ментативну природу есею як дискурсивної практики;
- запропоновано власну класифікацію сучасної письменницької есеїстики за ментативно-наративною природою;
- досліджено есей як дискурсивну практику та окреслено її художні техніки й практики;
- усвідомлено перформативний потенціал в есеї як мовленнєвій практиці;
- проаналізовано й класифіковано ансамблеві форми есеїв у сучасній українській літературі;
- системно розглянуто збірку як модель і провідну форму ансамблевого об'єднання есеїв та описано провідні тенденції її композиційної організації;
- осмислено сучасну письменницьку есеїстику у контексті топологічного повороту в культурі;
- виділено й проаналізовано варіації практик проблематизації топосу в письменницькій есеїстиці;
- обґрунтовано місце і роль письменницької есеїстики в літературному процесі сучасності.

Об'єкт дослідження – сучасна українська письменницька есеїстика як галузь наукових інтересів і як вид художньої творчості з прикметним для неї розмаїттям творчих ініціатив.

Предмет дослідження – дискурсивні властивості сучасної української письменницької есеїстики (практики, комунікативні стратегії, наративні особливості, форми і способи інтеграції, топологічні прикмети) як показник її динаміки й місця в сучасному літературному процесі.

Нами висунута *гіпотеза*: *дискурсивна ідентифікація сучасної української письменницької есеїстики, проведена з урахуванням наративно-ментативних, перформативних, топологічних, інтегративних, комунікативних та художніх перспектив, дозволяє*

конкретизувати її в структурі сучасного літературного процесу як стійкий культурний і художній феномен.

Джерельною базою дослідження послуговували близько 150 збірок есеїв та інших форм ансамблевого об'єднання творів з есеїстичними текстами українських письменників, видані протягом другої половини 90-х рр. ХХ століття – на початку ХХІ століття.

Фактичним матеріалом дослідження стали збірки есеїв українських письменників сучасності І. Андрусяка, Ю. Андруховича, Є. Барана, А. Бондаря, І. Бондаря-Терещенка, О. Бойченка, О. Гавроша, О. Гембік, Н. Гончара, С. Грабаря, В. Габора, В. Даниленка, Л. Дереша, А. Дністрового, В. Єшкілева, С. Жадана, В. Жежери, О. Забужко, Н. Зборовської, Ю. Іздрика, Р. Іваничука, О. Ірванця, В. Карп'юка, О. Клименка, Є. Кононенко, В. Коротича, І. Лучука, А. Любки, О. Лишеги, М. Матіос, Б. Матіяш, В. Махна, В. Медведя, В. Мельника, К. Москальця, В. Неборака, С. Павличко, Г. Пагутяк, Т. Прохаська, С. Процюка, М. Рябчука, А. Содомори, М. Р. Стеха, Л. Ушкалова, Б. Херсонського, І. Ципердюка та інших, колективні збірки есеїстики та поліжанрові збірки, у яких есеї є присутнім складником змісту.

Методи дослідження. У роботі використано комплексну методологію відповідно до мети й завдань дослідження. Опорними методами стали: *історико-літературний*, котрий дозволив: а) розглянути явище письменницької есеїстики другої половини 90-х рр. ХХ століття – перших десятиліть ХХІ століття як історично зумовлене українським культурно-літературним історичним процесом, б) об'єднати методологічні пріоритети наукової думки про есеї від давнини до сучасності в різних дослідницьких координатах; *рецептивний* метод, орієнтований на дослідження комунікативних особливостей письменницького есею як художнього твору, а також виявлення відповідності читацької рецепції імплікованим у поезиці есеїв авторським художнім і комунікативним стратегіям тощо; *герменевтичний*, скерований на інтерпретацію письменницьких есеїв одноосібно і в контексті ансамблевих об'єднань такого же типу та інших творів письменника; *метод літературознавчого моделювання*, спрямований на розробку моделі

типологічної ідентифікації есеїстичної творчості з урахуванням форм і способів її ідентифікації в епоху Web 2.0, що охоплює ментальні, художні і культурно-історичні чинники; *біографічний* метод, що уможливило узгодження процесів есеїстичного текстотворення з біографічним контекстом митця та інтенціями індивідуальної авторської свідомості в контексті літературного процесу епохи. У монографічному дослідженні також застосовано засади *структуралізму* й *психоаналізу* щодо вивчення структури есею як дискурсивної практики, його перформативного потенціалу і топологічно-рефлексивних властивостей.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що в дисертації у вигляді монографії: *уперше* в українському літературознавстві на широкому літературному та теоретичному матеріалі здійснено комплексне дослідження сучасної української письменницької есеїстики як складника літературного процесу й феномену культури; введено в літературознавчий обіг поняття «ментатив» на вітчизняних теренах, аргументовано ментативну природу письменницького есею, доповнено чинну класифікацію ментативів з огляду на специфіку письменницького есею як дискурсивної практики; *уперше* запропоновано класифікацію письменницької есеїстики другої половини 90-х рр. ХХ століття – початку ХХІ століття за наративно-ментативною організацією, введено поняття «екзогінаратора» як оповідача-мислителя в есеї як літературному творі; запропоновано й обґрунтовано теоретичні критерії диференціації есею як жанру, метажанру й дискурсивної практики із застосуванням різних методик; *уперше* в літературознавстві досліджено перформативні властивості есею як дискурсивної практики; *уперше* в українському літературознавстві розроблено модель, типологію й класифікацію ансамблевих форм письменницької есеїстики сучасності; *уперше* в літературознавстві проаналізовано письменницьку есеїстику в ракурсі топологічно-рефлексивного підходу, як дискурсивного феномену зі стійким набором характеристик, котрі розглядаються і як іманентно притаманні художньому тексту, і як актуалізовані у процесі його сприйняття тощо. Ряд текстів, збірок, імен отримали в монографії

перше чи одне з перших наукових прочитань; низку імен і творів введено в літературознавчий обіг; зроблено концептуальні висновки про художню своєрідність української письменницької есеїстики з її комунікативними інтенціями на тлі культурної парадигми кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Теоретико-методологічні засади дослідження заґрунтовані на концепціях та ідеях багатьох вітчизняних і зарубіжних учених. У процесі осмислення руху сучасної письменницької есеїстики плідним було звернення до праць зарубіжних учених (Т. Адорно, О. Бузальська, М. Епштейн, І. Ільїн, А. Завадський, К. Зацепін, Л. Кайда, А. Корчинський, Н. Максимова, Н. Магай, А. Маслаков, Т. Лямзіна, Р. Ніч, Є. Паньков, Р. Сендика, В. Тюпа, Н. Хане, Д. Хек, В. Шкловський, В. Шмід) і вітчизняних авторів (М. Балаклицький, М. Гнатюк, Т. Гундорова, Н. Іванова, Г. Клочек, Т. Мейзерська, Ю. Нестеренко, Л. Садикова, Н. Сподарець, Ю. Торговець, В. Швець, Г. Шуть та багатьох інших). Ментативно-нарративну природу есеїв вивчаємо, спираючись на праці О. Арзамової, А. Корчинського, В. Кузнецова, С. Ляляева, Н. Максимової, В. Тюпи тощо. Дискурсивні властивості есею досліджуємо, зважаючи на напрацювання Т. Адорно, К. Зацепіна, Ж. Женетта, О. Іссерс, М. Фуко тощо. Ансамблеві форми есеїв у сучасній українській літературі опрацьовуємо, беручи до уваги ідеї Н. Барковської, О. Галети, М. Дарвіна, Т. Ляпіної, В. Сапогова, О. Солов'я, І. Скоропанової, В. Тюпи тощо). Топологічні практики сучасної письменницької есеїстики інтерпретуємо в контексті наукових розробок Л. Гавриліна, Е. Рибіцької, В. Романишина, В. Савчука, Д. Соболева тощо).

Теоретична цінність монографічного дослідження полягає в систематизації та поглибленні знань про есеї як художній твір і письменницьку есеїстику як комплексний феномен літературного процесу сучасності, реалізований у площині літературного мегадискурсу, що сприятиме подальшій розробці теорії родо-жанрової взаємодії, літературно-критичного й літературознавчого дискурсів, теорії літератури як комунікації, поетики, прагматики, міждискурсивних практик.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані у викладанні базових вишівських курсів із історії української літератури, сучасної української літератури, теорії літератури, поетики, літературної критики, а також ряду спецкурсів тощо. Розроблені в дослідженні рекомендації, положення та висновки можуть бути корисними у процесі підготовки наукових монографій з історії та теорії літератури, статей, доповідей і методичних матеріалів для студентів насамперед напряму підготовки «Філологія». Також матеріали роботи можна використати у практичній діяльності фахівців із літературно-критичної діяльності, видавничої справи, публіцистики, освіти, педагогіки тощо.

Апробація результатів. Основні результати здійсненого дослідження представлено в доповідях на 20 міжнародних наукових та науково-практичних конференціях: «Реклама та PR у сучасному світі» (Одеса, 2011); «Образ Одеси в слов'янських літературах» (Одеса, 2013); «Комунікативний дискурс у полікультурному просторі» (Миколаїв, 2017); «Срібний вік: Діалог культур, присвячена пам'яті доктора філологічних наук, професора Степана Петровича Ільйова» (Одеса, 2017); «Współczesny dramat rosyjski w kontekście zwrotów performatywnych w kulturze» (Rzeszów, 2017); «Національна ідентичність в мові і культурі» (Київ, 2018); «Актуальні питання документознавства та інформаційної діяльності: теорії та інновації» (Одеса, 2016, 2017, 2018, 2019); «International conference the Danube – axis of the European identity, 8th Edition» (Kyiv-Galați, 2018); «Scientific and Professional Conference Actual Problems of Science and Education» (Budapest, 2018); «Kultury słowiańskie wobec dziedzictwa Oświecenia. Język. Literatura. Kultura. Historia» (Supraśl, 2018); «Поляки в Одесі та в українському Причорномор'ї. Історія-спадщина-співіснування в мультикультурному середовищі міста» (Одеса-Білосток, 2018); «Motyw wody w literaturze, kulturze, sztuce» (Gdańsk, 2018); «Україністика: вчора, сьогодні, завтра...» (Познань, 2018); «History, languages and cultures of the slavic peoples: from origins to the future» (Praha, 2018); «Нова лінгвістична парадигма: теоретичні і прикладні аспекти» (Одеса,

2019); «Міф Одеси у світовій культурі: тексти-медіа-концепції» (Білосток, 2019); «Czas wolny i rozrywka we współczesnej literaturze rosyjskiej» (Gdańsk, 2019); «Шості міжнародні наукові читання пам'яті члена-кореспондента НАН України Юрія Олександровича Карпенка: до 90-річчя від дня народження (1929–2009)» (Одеса, 2019) та 10 *всеукраїнських* наукових конференціях: «Література та літературознавство: історія і сучасність» (Житомир, 2004); «Актуальні проблеми журналістикознавства» (Одеса, 2005); «Фашенківські читання» (2008, 2013, 2019); «Формування національних і загальнолюдських цінностей в українському суспільстві» (Харків, 2006); «Сучасні видавництва вищих навчальних закладів» (Одеса, 2014; 2016); «Наукові читання, присвячені пам'яті доктора філологічних наук, професора Нонни Михайлівни Шляхової» (Одеса, 2018); «Орбіти художнього слова. Всеукраїнська наукова конференція, присвячена 100-річчю доктора філологічних наук, професора Григорія Андрійовича В'язовського» (Одеса, 2019).

Результати дослідження обговорювалися на щорічних звітних конференціях професорсько-викладацького складу Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (2011; 2017; 2018).

Особистий внесок здобувача. Напрацьовані матеріали й результати здійсненого дослідження, наукові публікації, апробація повністю є особистим здобутком дисертантки.

Структура й обсяг роботи. Дисертація, представлена у вигляді монографії, містить вступ, п'ять розділів, висновки, список використаної літератури та додатки. У вступі обґрунтовано актуальність теми дослідження, розглянуто сучасний стан вивчення зазначеної проблеми, окреслено її наукову новизну, сформульовано мету й основні завдання роботи, описано її об'єкт, предмет, джерельну базу та застосовані методи аналізу, конкретизовано теоретичну і практичну цінність одержаних результатів, наведено дані про апробацію й структуру дослідження.

У **першому** розділі розглянуто підходи до наукової кваліфікації есею як жанру, метажанру та дискурсивної практики з огляду на літературознавчі, філософські, соціокомунікативні, публіцистичні та інші способи осмислення, виявлено їх специфічні

характеристики, акцентовано на необхідності коректного синтезу наявних різних підходів, зважаючи на сучасну методологію. Доведено пріоритетний характер літературознавчого осмислення письменницького есею із використанням як класичних, так і новітніх підходів, застосування яких уможливило з'ясування й розкриття феномену письменницької есеїстики у контексті літературного процесу сучасності.

У **другому** розділі проаналізовано ментативно-нарративну природу текстопородження письменницького есею. Виходячи зі структури ментальних подій у цих творах, своєрідності фактів нарративізації дійсності, взаємодії нарративних і ментативних складників, особливостей оповідача / мислителя, укладено класифікацію письменницьких есеїв другої половини 90-х рр. XX століття – поч. XXI століття, проаналізовано найбільш репрезентативні твори із збірок у кожній із груп.

Третій розділ присвячено дискурсивним вимірам есеїв, котрі відкривають нові горизонти його аналізу й інтерпретації залежно від текстових інтенцій і позатекстових чинників. Тут же осмислено особливості читацької рецепції письменницького есею, проаналізовано його дієві практики (інтимізацію, сугестивність, ліричну інтенцію, автокреацію) і перформативний потенціал.

У **четвертому** розділі осмислено ансамблеві форми есеїв у сучасній українській літературі (цикл, збірку, серію, колекцію, антологію) тощо. Спеціально проаналізовано збірку як провідну форму ансамблевого об'єднання есеїв письменників у різних контекстах: запропоновано класифікацію збірок, розкрито місце такого об'єднання в контексті літературної творчості митця, осмислено нетрадиційні формати об'єднань, показано різні форми організації збірок на прикладі творчості Ю. Андруховича, О. Забужко, С. Процюка тощо.

П'ятий розділ присвячено топологічно-рефлексивним особливостям письменницької есеїстики в сучасній українській літературі. Тут систематизовано різні види такого типу творчості з огляду на авторську самоідентифікацію з певним топосом. У розділі

запропоновано класифікацію есеїстики на цій підставі й проаналізовано найрепрезентативніші збірки.

У **Висновках** узагальнено результати дослідження з детальним висвітленням кожного завдання та окреслено перспективи подальшого вивчення сучасної письменницької есеїстики як розмаїття творчих ініціатив.

Список використаної літератури містить 772 позиції. У додатках представлено перелік збірок письменницької есеїстики, що стали джерельною базою дослідження.

Авторка висловлює щиру подяку вельмишановному науковому редакторові монографії – професору кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, доктору філологічних наук Наталії Павлівні Малютиній за всебічну допомогу, цінні поради, підтримку наукових ідей, спонукання до нових звершень, створення творчого натхнення; високоповажним рецензентам: доктору філологічних наук, професору, завідувачу кафедри українознавства та лінгводидактики Одеської національної академії харчових технологій Віват Ганні Іванівні; доктору філологічних наук, професору кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка Левченко Галині Дмитрівні; доктору філологічних наук, завідувачу кафедри української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка Рарицькому Олегу Анатолійовичу за критичні зауваження та слухні поради.

РОЗДІЛ I

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ

1.1. Есей як об'єкт наукового осмислення в гуманітарній традиції минулого й сучасності

Есей – твір універсальний, адже існує в гуманітарній традиції ось уже понад чотири століття. І весь цей час не припиняються спроби окреслити його в тих чи тих межах, вписати в певні контексти, надати характеристику з огляду на актуальні практики і традиції в різні періоди культури. З моменту появи книги М. Монтеня «Проби» 1580 року дискусії з приводу того, що власне створив французький мислитель XVI століття, то пригадують, то спалахують з новою силою: йдеться про новий жанр, рід, вид, тип твору чи щось інше, що в силу своєї унікальності опиняється поза чинними класифікаціями літературної творчості, та й не тільки літературної. Практично будь-яка спроба чергового осмислення вказаного феномену починається з вступу про «розмитість», «складність дефініції», «неможливість канону», «варіативність», «відсутність чітких меж» тощо. Моніторинг спроб окреслити генологічну та близьку до жанрології сутність есею може посісти не одну сторінку тексту. Наведемо деякі з найчастотніших із них: «тип тексту», «наджанрова цілісність» [574, с. 98] (Ю. Торговець), «нульова дисципліна», «жанр, який тримається своєю позажанровістю» [703; 706] (М. Епштейн), «синкретичний жанр» [405, с. 4] (Ю. Нестеренко), «комунікативна форма» [212, с. 1] (М. Зацепін), «квазіжанр» [746, с. 72] (М. Краков'як), «вид творчості» [120] (С. Гехтляр, О. Пугачова), «самостійний рід літератури» [729, с. 18] (Р. Скоулз, К. Клаус), «форма пізнання й жанру» [736, с. 20] (Г. Гуд), «позажанрова чи наджанрова творчість» [223, с. 3] (О. Іванов), «метаморфний жанр, який відображає спосіб мислення в мистецьких формах» [305, с.140] (Т. Левчук), «метажанр» [125, с. 97] (М. Гнатюк), «синтетичний жанр» [407, с. 201] (А. Ніколаєв), «вільний жанр; сама художня література у

своєму абсолютному вигляді, не скована жанровими умовностями» [32] (Е. Ахмедова), «жанр письма», «самостійний літературний феномен» [231, с. 15] (Н. Іванова), «когнітивна форма викладу» [184, с. 123] (Н. Єгорова), «текст масового спілкування» [158] (І. Магай), «потенційно літературний жанр» [725] (К. Обалдіа), «космополітичний жанр» [237, с. 8] (Л. Кайда), «тип дискурсу, цілий клас жанрів, об'єднаних комунікативною метою» [268, с. 4] (О. Конобеєв), «специфічна форма на помежів'ях літератури та інших форм свідомості» [634, с. 6] (Г. Швець), як і контекстуальні метафоричні дефініції есею («голографічне зображення» (М. Балаклицький), «літературний джаз» (О. Клименко, В. Неборак)) ще більше ускладнюють процес належного окреслення творів, які одночасно існують у різних формах і видах.

Аналізуючи природу твору, створеного М. Монтенем, дослідники спершу окреслюють його метод (спосіб, практику) викладу міркувань та створення образів, і тільки згодом осмислюють сам тип (вид) тексту, праобразом якого стала книга «Проби» 1580 р. «Тут на перший план виходить не так досвід, скільки спроба його вербального осмислення, адже на очах читача народжується думка, інкрустуються міркування, оголюється авторська свідомість, а відтак життєвий досвід автора по-своєму “формується” на очах читача, котрий одночасно і спостерігає за цим процесом, і відчуває особисту причетність до дій автора щодо осмислення ним своїх думок про власне життя й буття, а відтак головне – не результат осмислення, не досвід як результат спроб, а сам процес міркування, який не підпорядковується жодним канонам і настановам і перебуває, так би мовити, у вільному плаванні. Усі думки в такому творі узгоджуються між собою за правилами, які важко оформити в зведені кодекси, відтак свобода творчості, як і свобода думки – головне підґрунтя есе» [643, с. 85].

Практично будь-яка наукова студія, присвячена спробі теоретизувати змістовно-формотворчу сутність твору есею-проби, закінчується констатацією про неможливість цього зробити як даність, про розмитість і відкритість як іманентні ознаки самого тексту, однак завжди завершується власною «спробою-визначенням» із

виділенням тих чи тих панівних, на думку дослідника, акцентів. Йдеться тут про дослідження різних часів: як спеціально присвячених феномену есею, так і таких, у яких аналізуються конкретні зразки творів. Складність осмислення есею також зумовлена тим, що процес цей відбувається одночасно в багатьох галузях гуманітаристики: філософії, художньої літератури, науки, публіцистики, культурології, педагогіки тощо. Кожна галузь в есеї бачить свій предмет і об'єкт осягнення, і парадокс у тому, що гнучкість самого твору дозволяє йому бути одночасно задіяним і інтерпретованим у всіх цих царинах, у кожній по-своєму. Однак ми маємо одразу визначити як наперед неперіоритетні, хоч і вагомі, публіцистичний, соціокомунікативний (М. Балаклицький, В. Здоровега, О. Маськова, Н. Мирошкіна, І. Михайлин, К. Сільман, С. Шебеліст), філософський (З. Амброжевич, Г. Волинка, В. Гусєв, Д. Драррі, А. Завадський, О. Іванов, Н. Мозкова, Р. Скоулс і К. Клаус, Д. Прістлі тощо), лінгвістичний (Е. Бузальська, О. Дияк, Л. Масенко, Л. Константинова, Г. Кукуєва), антропологічний (О. Іванов, О. Юрчук) і педагогічний погляди (І. Голодюк, М. Домарьова, Н. Карнаух, О. Хан, С. Шантарович тощо) підходи до есею, адже все-таки погляд на задачі, які він вирішує з огляду на методологію вказаних галузей знань, лише опосередковано стосується естетичних задач, які вирішує художня література як вид мистецтва. Отже, ці праці варто враховувати в нашому дослідженні, однак не вважати визначальними. Так, А. Дмитровський у низці праць [172; 173] робить спеціальний акцент на соціальній ролі есеїзму, зосереджується на причинах популярності жанру саме в журналістиці. На його думку, причини цього очевидні: «Інтернет “з”ів” інформаційний ринок; белетристика комерціалізована і навряд чи здатна самостійно позбутися примітивізму й сенсаційності; публіцистику (разом із політикою) наче турботливо взято під нагляд держави» [172, с. 47]. О. Хлебнікова, аналізуючи есей як філософський твір, приходиться до усвідомлення риторичного змісту філософії, наголошує на тому, що «саме виникнення ідеї “подання” філософського матеріалу в такому вигляді є наслідком достатньо високого рівня розвитку відповідної писемної літературної традиції» [604,

с. 204]. А. Завадський обґрунтовує існування есеїстичного дискурсу як трансформацію філософського, розвиваючи ідеї Р. Ніча і Г. Лукача про есей як новий – екзистенційний – тип мовленнєвого досвіду, як перехід від чистого досвіду до досвіду, задепонованого в мові в різних аспектах: історичному, загальногуманітарному, культурологічному тощо [див.: 771].

Останнім часом чимало з'явилося і праць, присвяченим есею як академічному жанру, що пов'язано з підвищеним інтересом до нього викладацької, шкільної та студентської аудиторії з освітньою метою (О. Бузальська, Н. Грона, С. Дресвяніна, О. Конобеєв, Є. Кузьміна, І. Минєєва, Л. Юсупова тощо). У них розкриваються секрети структури, композиційної єдності есею, стилістичні тонкощі цього навчального твору, у більшості випадків відбуваються відсилання до літературної, філософської, публіцистичної його природи, однак на цьому інтерес до цих праць для літературознавця закінчується, адже погляд на есей як науковий жанр «на рівні з курсовими і дипломними (кваліфікаційними) проектами, статтями, рефератом, конспектом, анотацією до статті, рецензією, доповіддю» [369, с. 8-9] є мало інформативним для літературознавчого осмислення, хіба що може виступати в якості окремих компаративних опіній.

Отже, з огляду на об'єкт цього дослідження ми одразу робимо спеціальний акцент на літературознавчих і близьких до науки про літературу працях, залишаючи інші дослідження лише в якості допоміжного матеріалу. Приміром, ідею застосування декількох видів поетик для осмислення специфіки есею відстоює польський дослідник М. Марковський [749]. Нам же більшою мірою імпонує думка Н. Мирошкіної про те, що «доречним... є такий формат досліджень української есеїстики, коли вони мають здійснюватися за напрямками сфер свого існування: літературознавство, лінгвістика, публіцистика, журналістика, філософія, культурологія, оскільки саме на такому шляху можливим є коректне наукове осмислення теоретичних та історичних проблем цього жанру» [370].

У контексті сказаного вище пропонуємо здійснити огляд наукового осмислення есею й есеїстики в спеціальній літературі. Варто зазначити, що з моменту появи книги М. Монтеня «Проби»

1580 р. та поширення перших зразків жанру в європейській та пізніше американській традиції, власне, й виникає науковий інтерес до есею як жанру (методу, способу мислення, творчості тощо). Звісно, це відбулося не одразу: спершу твір став популярний серед французького письменства й філософів, згодом, англійської, німецької літературної та громадської спільноти. Між тим, цілісної теорії есею, як і вичерпної історії його розвитку в європейській, тим паче українській літературах, не існує, адже нечітка структура та відкритість до експериментів самого твору відлякувала дослідників, відтак усю історію теоретичного осмислення есеїстики можна образно означити як «окреслення розмитості» та «визначення меж відкритості». Між тим, складність наукових пошуків аж ніяк не означає їх недоцільність, тим більше новий спалах жанру (методу, способу, практики) есею, поширення явища есеїзації в багатьох сферах за обставин родо-жанрового і міждискурсивного взаємопроникнення, гіпертекстовості, медіатизації, поліморфності тощо, нових реалій буття сучасної української літератури вимагає й аналізу чинних напрацювань, і всебічного опанування старого-нового твору з урахуванням різноманітних підходів, актуальних у сьогоденні.

Уже цілком очевидно, що всі дослідження, присвячені есеїзації, есею та есеїстиці, можна умовно поділити на дві великі групи: ті, в яких есей постає матеріалом дослідження – такі праці можуть стосуватися абсолютно будь-якої галузі знання (педагогіки – О. Конобеєв, Л. Корчагіна; музикознавства – Ю. Корж, культурології – О. Іванов, філософії – Ю. Кобзева, О. Зубець, А. Тесленко), і ті, де сам есей є об'єктом осмислення безпосередньо чи в певних наукових контекстах. Звісно, нас у першу чергу цікавить друга група праць. У її межах варто весь масив наукових напрацювань поділити на чотири блоки, беручи до уваги спільність підходів та актуальність для чинного дослідження, насамперед для української письменницької есеїстичної традиції тощо.

Перший корпус досліджень стосується походження й витоків жанру в європейській та східній культурах, обставин перекладу книги М. Монтеня на українську мову, походження самого

терміна «есей» тощо. *Другий* об'єднує численні праці, пов'язані з генологічними й дискурсивними напрацюваннями в есеїстиці минулого й сучасності. *Третю* групу складають наукові студії різних національних есеїстичних традицій та інших аспектів, пов'язаних із цим. *Четверту* об'єднують підходи до есею, пов'язані із застосуванням різноманітних наукових методологій.

1.1.1. Походження есею як літературного твору. Отже, дослідження *першого* блоку про витоки есею найрізноманітніші: від конкретизації обставин появи перших зразків цього твору та первинних кроків його осмислення (О. Бузальська, Н. Ляшов, А. Соломеїна, Ю. Торговец, Н. Хане) та літературній (О. Зикова, Л. Кайда, Т. Лямзіна, Л. Садикова), філософській (З. Амброжевич, А. Дьяков, А. Завадський, М. Зайцев, С. Квіт, М. Кириченко, В. Климов, О. Корх, С. Кримський, Т. Лютий, В. Мельник, В. Менжулін, І. Огородник, О. Панич, В. Петрушенко, В. Табачковський, А. Тесленко, А. Яручик тощо), публіцистичній (М. Балаклицький, П. Глазко, П. Магай, Н. Мирошкіна, Г. Прохоров, С. Шебеліст), загальногуманітарній (Т. Адорно, В. Беньямін, М. Епштейн, Г. Лукач) їх концептуалізації до обґрунтування походження самого терміна та його побутування в численних національних традиціях (Т. Левчук, В. Скуратівський, Я. Чернобай, І. Шаргай, О. Хома) тощо.

Тут необхідно окремо виділити праці, присвячені «Пробам» М. Монтеня та виникненню есеїстичної традиції, пов'язаної із цим, та ті, що стосуються східних витоків есею, сполучуваних, зокрема, із жанром дзуйхіцу.

Так, чимало в науковому дискурсі йшлося про походження терміна «есей», обставини введення його в загальногуманітарний обіг, перших і подальших кроків наукового осмислення процесів есеїзації. Отже, на думку А. Соломеїна, перші згадки поняття «есей» у лексикографічній традиції сягають 1680 р., коли у «Французькому словнику» С.-П. Рішле згадується слово «есей» у конотації «досвід». Жанрово-літературне наповнення поняття «есей» уперше зустрічається у «Загальному словнику» А. Фюрет'єра 1690 р. Тут уже згадується М. Монтень як засновник жанру, названі і його послідовники: Ф. Ларошфуко, Б. Паскаль,

Ж. Лабрюєр. У словниковій статті також виділяються два види есею: «моралістичне» (П. Ніколя «Моральні спроби») і «природничо-наукове, натуралістичне» (Е. Біне «Спроби чудес природи»). Дослідник пише, що «в останній чверті XVII – на початку XVIII століть складається певна традиція трактування есею в якості літературно-філософського твору. Очевидно, що особлива жанрова природа есеїстичного твору тут ще не до кінця усвідомлена, слово “есей” стосовно літературного твору сприймається метафорично, коли у своєму загальнозживаному значенні (досвіду як проби, спроби), воно в переносному сенсі застосовується щодо літературного твору» [542].

Термін «есей» як переклад французького слова «досвід, спроба», як і концепція жанру на цій підставі, є предметом осмислення багатьох досліджень (наприклад, В. Берьозкіної, О. Бузальської, С. Зацепіна, Л. Кайди, Т. Лямзіної, В. Шкловського тощо). Між тим, в українському літературознавстві чимало йдеться про неточність перекладу «есею» як «досвіду / спроби», про варіативність форм «есе» (під російським впливом) та «есей» (наближене до французького оригіналу) тощо. Російський варіант перекладу французького слова як «эссеи» не прижився одразу (Н. Глушков навіть про це згадує іронічно [124, с. 39]). Між тим форма «есей» дедалі на вітчизняних наукових теренах вживана частіше, адже передає автентичність звучання слова в україномовному варіанті.

Наукова дискусія у зв'язку з цим активізувалася з виходом книги «Проби» у 3-х т. у перекладі українською мовою А. Перепаді (Т. Левчук, В. Скуратівський, Ю. Торговець, І. Шаргай, Т. Шевченко, О. Хома тощо). Так, О. Хома, зокрема, пише: «Анатоль Перепадя запропонував оригінальну і вельми вдалу, як на мій погляд, назву славетного твору – “Проби”. Адже у нас досі так і не усталився загальнозвизнаний варіант її перекладу, тому одні кажуть “Есеї”, інші “Досліди”, ще інші – “Досвіди”. Типовий для нас (і не зовсім здоровий) пліуралізм. Є сподівання, що ми, нарешті, отримали прийнятний і природно український переклад... назви відомого твору» [606]. Схожої думки й Т. Левчук: «Довгий час побувала назва “Досліди”, що аж ніяк не в'яжеться з оригіналом. Дослід, експеримент,

дослідження – слова, що використовуються в науковій сфері на означення дії на об’єкт (або спостереження за об’єктом) і реєстрування одержаного результату. Хіба можна хоч трохи розгорнути лексему “експеримент”. Справа проявилася, коли Анатолій Перепедя знайшов відповідник “Проби”» [305, с. 136].¹

Принагідно зазначимо, що підготовка до друку і вихід «Проб» українською мовою спонукав і до появи на вітчизняних теренах низки праць про: 1) перепрочитання книги М. Монтеня (О. Дольська, С. Квіт, Я. Кравець, Н. Ляшов, Н. Чепелева, С. Шебеліст, А. Яручик тощо); 2) оновлене бачення витоків жанру есею та його сутності у зв’язку з цим (М. Балаклицький, О. Гук, Ю. Нестеренко, Г. Швець, С. Шебеліст, В. Шуть) тощо. Так, у монографії «Розуміння та інтерпретація життєвого досвіду як чинник розвитку особистості» 2013 р. читаємо: «В есеїстичному мисленні поняття й чуттєвий образ уже виділилися з міфосинкретичної тотожності, оформилися у самостійні реалії, які нескінченно “пояснюють” одна одну, але ніколи не зливаються остаточно. І якщо складові міфологеми пов’язані синкретично, то в “есеї” (есеїстичному мислеобразі, за М. Н. Епштейном) вони поєднуються не єдинов’язковим способом (через особистісний досвід автора)» [489, с. 88]. У працях Г. Швець, дослідниці есеїстики В. Барки, здійснено спеціальний наголос на українських витках сучасної есеїстичної традиції: вона свідомо акцентує увагу не на монтенівському (епоха пізнього Ренесансу – початок Просвітництва), а на проповідницько-бароковому її підґрунті, явленої творами Л. Барановича, І. Галятовського, А. Радзивиловського, Д. Туптала, С. Яворського тощо [634, с. 5]. Творчість Г. Сковороди як підґрунтя української есеїстичної ідентичності розглядається О. Баганом [33] і М. Балаклицьким [35] тощо.

Між тим, не тільки європейська традиція осмислення есею стає предметом наукової обсервації. Посилений інтерес до східних витоків жанру, як і його актуалізація чинними письменницькими практиками, пояснює активізацію уваги до східних варіацій

¹ Див. також про це: Шевченко Т. Есей: у пошуках національної (само)ідентифікації. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. Вип. 25. С. 79–92.

монтенівського есею – дзуйхіцу, суйбі, біцзи, псехоль, ніккі тощо – на вітчизняних дослідницьких теренах (Н. Бортнік, Л. Гораль, К. Ігошев, Л. Колесникова, Т. Корчук, К. Москалець, Н. Науменко, Т. Шевченко) тощо. Про дві есеїстичні традиції у світовій літературі – французьку та японську – йдеться в роботах О. Бузальської, К. Зацепіна, Л. Дмитровського, Ю. Осадчої, М. Тесленко, Ю. Торговець тощо. Так, О. Бузальська називає західну і східну інтенційні домінанти есеїстики й наголошує, що «західна спрямована на осягнення тактико-раціонального аспекту буття, тоді як провідним процесом у створенні східної є медитативне споглядання, котре висвічує етико-естетичний бік феноменів. Іншими словами, у свідомості європейця й американця інтерпретація есею антропологічно соціоцентрична. Для представника східної культури головним критерієм відвертості автора є почуття гармонії буття у більш широкому розумінні, включаючи в себе світ навколишньої природи. Звідси його [есею. – Уточнення наше. – Т. Ш.] найтісніший зв'язок з різноманітними жанрами зображального мистецтва» [93, с. 36-37]. Порівнюючи дві традиції, котрі здебільшого функціонально відмінні та аксіологічно різновекторні, авторка наголошує, що процеси глобалізації позначилися на зближенні двох ліній розвитку жанру, і, доповнимо, сучасна українська письменницька практика це дієво підтверджує.

Так, зокрема, Н. Бортнік, досліджуючи дзуйхіцу, шукаючи його спорідненість з монтенівським есеєм, пише: «Принцип жанру – повна свобода письма, не керуючись жодним планом, поза рамками будь-якої фабули, нібито слідуючи за пензлем. Цей жанр не має повної аналогії у світовій літературі, інколи його порівнюють з есе» [84, с. 40]. Л. Колесникова вивчає традиції дзуйхіцу в українського письменника К. Москальця, аналізуючи причини його інтересу до східних традицій. Вона приходить до висновку про близькість есеїв і дзуйхіцу та того, що «період особистісного й мистецького становлення К. Москальця, як і в його улюблених Тьомея і Кенко, припадає на час зламу епох і соціальних потрясінь. ... Цей екзистенційний, “своїстий” (К. Москалець) досвід – за східним принципом “усе є в усьому” – став важливим свідченням

епохи, до якого звертаються вже зараз і звертатимуться в майбутньому... Синергія щирості автора й ритмічно, семантично, фонетично та інтонаційно довершеного тексту генерують енергетично потужний твір, що став помітним явищем новітньої вітчизняної літератури» [262, с. 162]. Важливо відзначити у зв'язку із цим таке: і дзуйхіцу, і есей спалахують у кризові, перехідні епохи, сублімуючи й акумулюючи письменницький й, власне, особистий досвід людини. Схожі ідеї прочитуються в працях Ю. Осадчої, котра, теоретично обґрунтовуючи термін «его-белетристика», виводить його з текстів японської і української літератури, порівнює романічне та есеїстичне письмо. Дослідниця доходить до цікавих висновків: «В есеїстичному письмі “я” автора може ототожнюватися з різними оповідними суб'єктами, не дорівнюючись цілком жодному з них. В есеїстичному письмі центральною темою стає внутрішній світ автора, що безпосередньо розкривається в щирій розповіді письменника про перипетії його життя з детальним аналізом почуттів, думок, ідей тощо (як це властиво, наприклад, автобіографічній та сповідальній літературі). Опосередковано “я” письменника проявляється в специфіці естетичного сприйняття і світобачення, узагальнених розповідях про універсальні та часто абстрактні речі, в поглядах на мистецтво, політику, соціальні відносини, релігію і т.д., а також у лексичних і стилістичних особливостях авторського мовлення (такий спосіб експлікації свого внутрішнього світу більш властивий “есеїстичним” текстам: нарисам, ліричним замальовкам, есеям, дорожнім нотаткам тощо)» [412, с. 15].

Такий різновекторний (зважаючи на аспекти походження, адаптації в письменстві, національної специфіки, важливості в ті чи ті періоди) погляд на есей вважаємо закономірним: не заперечуючи важливість праці М. Монтеня «Проби», яка внесла присутні корективи в родо-жанрові літературні канони, розширила межі літератури як виду мистецтва, дозволила по-новому осмислити феномен авторства художнього твору, не можемо також не враховувати і домонтенівський досвід, про який писали М. Балаклицький, Ю. Торговець, Н. Хане, як і постмонтенівський, котрий, власне,

більше має причетності до розвитку самого жанру есею. Не менш важливим є й східний досвід есеїстики, тим паче, що в українській традиції він отримав нове прочитання в національному варіанті «сполюхів» завдяки творчості, приміром, К. Москальця.

1.1.2. Есей: жанр, метажанр, дискурсивна практика. *Другий* блок досліджень можемо умовно назвати генологічним, адже погляд на есей як жанр, метажанр і ширше – дискурсивну практику, котра, однак, не заперечує поняття жанру, проте виводить його за межі власне змістовної форми в комунікативний простір, властивий більшості праць сучасного наукового дискурсу. Пропонуємо три підходи в межах обраної наукової проблематики.

1.1.2.1. Есей як літературний жанр. Розмову про есей як жанр літератури варто розпочати власне з того, що таке жанр. У словнику актуальних термінів і понять «Поетика» зазначено, що «жанр (від франц. genre – род, вид) – тип словесно-художнього твору як цілого, а саме: 1) реально існуючий в історії національної літератури чи низки літератур і позначений тим чи іншим традиційним терміном різновид творів (епопея, роман, повість, новела в епіці; комедія, трагедія тощо в галузі драми; ода, елегія, балада тощо – в ліриці); 2) «ідеальний» тип чи логічно сконструйована модель конкретного літературного твору, які можуть бути розглянуті в якості його інваріанту» [454, с. 69].

На думку А. Ніколаєва, «роди й жанри літератури – один з наймогутніших чинників, що забезпечує єдність і поступальність літературного процесу» [407, с. 67]. Можна сказати, що це певні вироблені століттям “умови буття” слова в літературі. Вони торкаються й особливостей оповіді і позиції автора, і сюжетики, і організації твору. Перші спроби осмислення жанру сягають, як відомо, часів античності. На сьогодні існує більш-менше стійкий підхід до осмислення феномену жанру: жанр як основа цілісності твору (М. Гіршман, Р. Гром’як, І. Єсаулова, А. Слюсар, В. Тюпа, В. Фащенко, В. Халізев тощо), жанр як формо-змістова єдність (М. Бахтін, Г. Поспелов, Н. Тамарченко, Л. Чернець тощо), жанр як єдність синхронного й діахронного аспектів (М. Бахтін, С. Бройтман, О. Веселовський, Є. Мелетинський, Н. Тамарченко,

Є. Черноіваненко) тощо. Питаннями генологічної природи творів займалися в різних аспектах також Н. Бернадська, Т. Бовсунівська, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, Ю. Подлубнова тощо.

Головні ознаки жанру (в традиційному розумінні) такі: конвенційні відносини між автором і адресатом; спадковість сприйняття; повторюваність ознак; історична рухомість; зв'язок з епохою тощо. Жанр, як відомо, існує за рахунок жанрової пам'яті, за можливості постійної актуалізації певного канону та його перегляду й оновлення. Він має свою еволюцію, свою генезу. Жанр також наділений такою властивістю: він то виходить на авансцену літературного життя, то переміщається на його периферію чи то й просто зникає, однак це не означає, що він умирає. Він, наче живий організм, чекає нагоди повернення в нових формах і в інших умовах, актуалізуючи в такий спосіб і час, і автора, і певні засоби текстотворення. Історична динаміка в межах літературної системи, як відомо, обґрунтована формалістами, зокрема, Ю. Тиньяновим. Принагідно варто також зауважити, що європейська генологія, починаючи з 80-х рр. ХХ ст., не асоціює жанр з набором сталих ознак, а більшою мірою їх варіацій (С. Бальбус, А. Завадський, Р. Нич).

Літературознавство не так багато знає прикладів, коли відоме ім'я конкретного письменника-створювача певного жанру. Це якраз стосується есею: автором цього твору є Мішель де Монтень (1533-1592), який 1580 року написав книгу «Проби» (від фр. «Les Essais» – проби, досвід), де в передмові провокативно зазначено, що предметом цієї книги є сам автор. Після цього есей почав інтенсивно поширюватися в інших літературах Європи. Одним із перших після М. Монтеня звернувся до есею Ф. Бекон. Його книга «Есеї, або повчання, цивільні й моральні» створила особливий варіант раціонального есею. Проте суть жанру в двох авторів була спільною: твори було присвячено філософським, інтелектуальним, моральним питанням, і кожному з них було запропоновано свій особистісний ракурс бачення.

Родо-жанровий підхід до осмислення есею як літературного твору, притаманний *традиційній* філології, є найактивнішим і

найпродуктивнішим у науковому дискурсі минулого й сучасності. Інша справа, у якому контексті це генологічне осмислення відбувається. Воно може бути в параметрах художності чи комунікативістики (К. Зацепін), у межах небелетристичної літератури (Н. Іванова), еґо-белетристичної (Ю. Осадча), у параметрах художньо-публіцистичної єдності (С. Шебеліст, М. Балаклицький), у межах праґмалінгвістичного осмислення (Е. Мінаєва, Т. Пономарьова), інтермедіальності (Т. Левчук), медіатексту (Т. Шмельова), текст-типологічної специфікації (Ю. Торговець) тощо.

Наприклад, Н. Іванова називає есей жанром небелетристичної літератури, до якої уналежнює «тексти зазвичай невеликого обсягу, довільної структури та індивідуально-сповідної наративної природи, що подають, оформлюють і відбивають перебіг авторських міркувань з конкретного приводу, спертих на асоціативність, винахідництво у змістовому та формальному плані, парадоксальність і новизну, естетичну привабливість, акцентування радше на особистому відчутті чи власній раціональній позиції, ніж на моделях дискурсивного (раціоналістичного) міркування» [231, с. 24]. Л. Садикова пропонує таке визначення есею як жанру: «Це літературний жанр, відмінними ознаками якого є: яскраво виражене особистісне начало, діалогічність, наявність синтезуючих тенденцій, елементи переходовості й пограниччя, пошуковий характер. Есей налаштований на жанрові модифікації та експансії в інші жанри, що проявляється в появі нових жанрових форм, таких як роман-есеї, оповідання-есеї, мемуари-есеї тощо» [502, с. 25].

На думку багатьох дослідників, есей належить до жанрів, що слабо піддаються структуризації, адже вони не передбачають чітких рамок. Ознаки змісту есею – «космополітичний, усезагальний, універсальний» [678, с. 261]. «Авторське “я” ... об’єднує життєве й філософське осмислення проблеми “я і світ” в особливому ракурсі, не схожому на жодну іншу жанрову систему. Есей поєднує епохи, культури, весь людський досвід і знання. І сам жанр – це модель “запозичень у інших” того, що “підвищує цінність викладу”» [678, с. 261].

У виділенні жанрових ознак есею побутує широкий діапазон опіній: позиції характеризуються як повторюваністю, так і анти-тетичністю. Приміром, Л. Кайда виділяє такі жанротвірні ознаки есею: есеїстичне «я» – стиле- та текстоутворювальна категорія образу автора, філософсько-заглиблене осмислення тексту, безсюжетність, хаотичність (спонтанність) думки та композиційно-мовленнєвого руху думки, імпресіонічність, музичність прози [див.: 237]. А. Дмитровський усі ознаки есеїв звів у три блоки: функціональний, формальний і змістовний. Зокрема, щодо останнього, він наголошує, що «в основі есеїстики – могутнє створювальне начало – особистий (індивідуальний) міф. Це наріжний камінь для розуміння жанру, оскільки окремий твір (есеї) є лише приватним фрагментом цілого – індивідуально-міфологічної картини світу, закоріненої в безпосередньому бутті особистості, і тому перебуваючий у постійному (як і сама особистість), розвитку» [172, с. 41]. А. Тесленко називає такі ознаки есеїстичного жанру: тема, структура чи композиція – довільні, комунікативна мета – активізація думок і почуттів у читача, особлива роль авторського «я», суб'єктивний характер сприйняття теми, контакт із адресатом, багатостилізм тощо. Окремо в цьому контексті наголошується на особистісних якостях того, хто створює есеї як жанр: «налаштованість на діалог, високий ступінь компетентності (професійний, лінгвопрагматичний), великий тезаурус, ідеальний досвід оперування текстовою інформацією. Творчу особистість есеїста характеризує високий ступінь духовної та емоційної активності у поєднанні зі здатністю експлікувати емоційні реакції на чужий текст» [563].

Найґрунтовніше жанрова природа есею розроблена російським та американським філологом М. Епштейном. Йому належить концепція жанру есею та есеїзму як нової міфологічної цілісності художнього, філософського та документального мислення. За М. Епштейном, основні жанротвірні ознаки есею такі: наявність творця як центральної категорії, спрямованість слова на самого мовця, тяжіння до парадоксальності, предмет есею – привід для розгортання думки, яка, проте, подається ззовні невпорядковано, фрагментарно, зигзагоподібність мислительного малюнка,

багатожанрова природа й міждисциплінарність, невизначеність як питома ознака жанру, свобода викладу. Твір складають есеми (образи-поняття, мислеобрази) – одиниці есеїстичного мислення, «зважування думки» як допустимість двох систем доказів щодо однієї і тієї ж позиції, парадигматична організація, спрямованість на категорію звичаю тощо [див.: 703]. Зокрема, дослідник пише: «Протягом усього часу існування есею триває безперервний процес його жанротворення – народжується не лише висловлювання, але й сам тип його: науковий чи художній, щоденниковий чи проповідницький. За кожною думкою чи образом – обрив, і все починається спочатку. Будь-яка зупинка в межах одного жанру, спроба “перевести дух” протипоказана есеїстові, котрий обрав найсуворіший і нищівний “закон свободи”, невтомні мандри різними галузями духу» [703].

Попри численні спроби охопити всі жанротвірні ознаки есею, його цілісної генологічної теорії не існує, та й вона навряд чи можлива, однак, певна систематизація та аналіз напрацьованого актуальні й потрібні в силу збільшеної уваги до цього твору серед письменства, публіцистів, науковців. Відтак, з огляду на позиції цілої низки дослідників (М. Адорно, М. Балаклицький, Л. Берьозкіна, М. Гнатюк, Р. Гром’як, М. Епштейн, К. Зацепін, Е. Зикова, О. Іванов, Н. Іванова, Л. Кайда, Г. Лукач, Т. Лямзіна, Е. Маськова, Ю. Нестеренко, Є. Паньков, Л. Садикова, Л. Смелкова, Г. Швець, С. Шебеліст, В. Шкловський та багатьох інших), словниково-довідкової інформації, пропонуємо зведений перелік перманентних ознак жанру есею саме як літературного твору, до якого вміщено найважливіші, на нашу думку, його прикмети:

- індивідуальність сприйняття й оцінки факту, явища, особистості, що дозволяє нетрадиційно, нестандартно подивитися на звичні, а то й просто буденні речі;

- особистісне трактування теми, яке ґрунтується на неусталеному погляді на навколишній світ і оточення, явища життя, мистецтва, науки тощо;

- особливий спосіб представлення предмета мовлення: його структурна основа – асоціативно-емоційна; асоціативний рух

завжди непередбачуваний і ззовні не структурований, однак усвідомлюваний зсередини автором і читачем;

- текст есею являє собою складний ланцюг асоціативних зв'язків, що дозволяє сполучувати художню образність із науковими міркуваннями, публіцистичні екскурси з філософськими узагальненнями; есей – твір завжди пограничний, інтегративний, синтетичний, експансивний;

- при цьому текст есею не передбачає систематичності, структурованості викладу міркувань і навіть аргументованості висновків, це завжди один із можливих поглядів на щось, внутрішня логіка якого зрозуміла тільки авторові;

- відтак цей твір вирізняється фрагментарністю, довільною композицією, не передбачає наявності певних обов'язкових структурних компонентів, позначений невимушеністю потоку мовлення, відкритою «нелінійністю», вирізняється розмитістю тісної причиново-наслідкової залежності; традиційні вступ, основна частина, висновки, аргументи, доповнені прикладами, – атрибут винятково академічного есею, що передбачає навчальну мету;

- зважаючи на попередню позицію, важливою ознакою є часо-просторові екскурси, виходи до загальнонаціональних, загальнокультурних контекстів – традиційна практика в есеї; есей – імпульс виняткового вільного пізнання світу як такого;

- есей як твір наділений надзвичайною актуальністю, він по-особливому співвіднесений із сучасним моментом, адже не може не бути сучасним, бо цікавий самим моментом народжуваності думки тут і зараз, на очах читача, за його безпосередньої участі;

- при цьому есей відзначається імпресіоністичністю породження думки, яка прив'язана до миті народжуваності, тому наступного моменту може бути видозмінена, а то й зовсім замінена, скасована, переглянута; есей – твір, позначений варіативністю: може існувати в кількох редакціях, часто кардинально відмінних;

- есей – твір, цікавий миттю дотичності, одномоментного контактування об'єкта, що пізнає світ, з навколишньою дійсністю: у ньому в якусь мить свідомість і об'єкт пізнання починають

визначати одне одного, змінюючи ролі того, хто на кого впливає і в який спосіб;

- автор – центральна фігура цього твору, постать автора «створюється» у тексті і самим текстом: відтворення його ставлення до навколишньої дійсності формує ланцюг міркувань, з якого вибудовується і образ автора, і авторська концепція світоустрою в тому чи тому контексті; підстава створення есею – особистий досвід самого автора;

- авторський спосіб самопрезентації і (само)ідентифікації в есеї – нарочито актуалізований власною суб'єктивністю монолог (монодіалог) від імені «я», що зрідка переходить у форму «ми» чи трансформується в безособову нарацію. Такий виклад завжди оприявнює якийсь один бік внутрішнього світу автора, інші ж залишаються за лаштунками цього викладу і можуть «явитися» в інших творах такого ж жанру тощо;

- твір позначений виразною різновекторною модальністю тексту як вираження ставлення автора до того, що повідомляється, до процесу творення концепції, позиції, опінії, аксіологічної орієнтації, позначених заради повідомлення читачеві. Іншими словами, це засоби й характер вираження суб'єктивності тих чи тих авторських характеристик;

- самопізнання є провідним структуроутворювальним принципом такого тексту. У творі, написаному в жанрі есею, є два полюси: авторське «я» і «світ», і є певний порядок, якому підпорядковуються думки та ідеї, продиктовані цим «я». Відповідно, цей порядок може не збігатися з реальним, тому не може бути такого поняття, як «ідеальний», об'єктивний есеї;

- не менш посутньою є позиція читача в есеї: автор хоч і пише твір «про себе», але створює його, озираючись на реципієнта, інакше б у творові зникла потреба; автор «грає» з читачем парадоксами: закидаючи неусталений погляд на будь-що, він по своєму прораховує можливу читацьку реакцію на це і з огляду на це вибудовує текст як систему міркувань, переконуючи читача у своїй позиції; парадоксальність і антитетичність – знакові характеристики есею;

- з огляду на попередню позицію есеї позначений референтністю до міфотворчості: автор будує власні теорії, розсуваючи кордони метафоричності в силу синтетичності створюваного тексту, створює власні міфи, природа яких образна, і справа читача – вірити їм чи ні; авторська міфотворчість, мислеобразність і образність – підґрунтя будь-якого есею;

- мовлення в есеї позначене полістилізмом. Попри той факт, що твір здебільшого вирізняється налаштованістю на розмовну інтонацію й лексику, визначити єдиний стиль в есеї не видається можливим: наукові, художні та публіцистичні елементи тут співіснують одночасно, доповнюючи одне одного. При цьому певне начало твору – наукове, художнє чи публіцистичне – може виходити на перший план, притягуючи інші;

- есеї можна ділити за тематичним принципом (наприклад, літературно-критичний, автобіографічний, подорожній, суспільно-політичний, культурологічний есеї тощо), однак, практика свідчить, що приналежність твору до «літератури аналізу» або, як її ще називають західні дослідники, «рефлексивної літератури», «літератури ідей», завжди виводить зазначену тему на ширші контексти, відтак не можна говорити про вузькість або частковість тематики есею. Навпаки, варто наголосити на універсальному характері якщо не теми, то запропонованого їй трактування.

Також необхідно підкреслити, що інші виділені у багатьох джерелах ознаки есею, як-то малий обсяг, прозова форма, наперед свідома настанова на розмовну інтонацію й лексику тощо вважаємо другорядними, адже, як свідчить практика, есеї за обсягом можуть бути від півсторінки (дзуйхіцу в Г. Пагутяк у збірці «Кожен день інший») до розміру монографії («Моя Леся» Н. Зборовської). Що ж до прозової форми, то вона також не є універсальною, адже поєднання прозового й віршованого письма також може бути ознакою твору, котрий ми відносимо до жанру есею (як у творах Є. Кононенко із збірок есеїв «У черзі за святою водою» чи «Слово свого роду», наприклад).

1.1.2.2. Есеї як метажанр. Окрім класичного жанрового підходу, ще одним наочним варіантом осмислення природи

есеїстичного твору є метажанровий принцип. На нашу думку, такий підхід є *функціональним*: він займає проміжне місце між класичним (філологічним) і сучасним (соціолінгвістичним) трактуванням. Якщо класичний підхід характеризується тим, що вивчає виключно художні тексти, то соціолінгвістичний спрямований як на художні, так і нехудожні тексти або їх комбінації. При цьому дослідження спрямоване на специфіку жанрів у процесі їхньої комунікативної референції, а не на аналіз характеру змістових і формальних ознак. Первинним тут є контекст виникнення жанрів, а вторинним – їх зміст і форма. Метажанровий підхід є саме таким. Він зумовлений виникненням нових жанрів та їх модифікацій шляхом поєднання традиційних і новітніх змістоформальних єдностей, динаміки жанрових утворень, зумовлений внутрішніми й зовнішніми впливами. Усе це ставить під сумнів канонічність поняття «жанр» і спонукає до ширшого осмислення вказаного феномену з урахуванням різних підходів. Одним із таких є якраз і метажанровий підхід (від давньогрец. – meta – після і genos – рід, вид) тощо. «Метажанри – типи змістово-формальних єдностей художніх творів, які співмасштабні всій історії культури», – читаємо у «Словнику літературознавчих термінів NB» [316, с. 453]. В. Назарець, зокрема, трактує метажанр як таке синтетичне художнє утворення, яке охоплює спектр окремих жанрів, споріднених за певними структурно-семантичними ознаками» [390, с. 7]. Питаннями розробки метажанру займалися М. Бахтін, О. Бурліна, Т. Волкова, Ю. Джугастрянська, К. Кирилова, О. Кудрявцева, Н. Лейдерман, Ж.-Ф. Лютар, Н. Мажара, В. Назарець, Ю. Подлубнова, О. Рарицький, Р. Співак, Ю. Тинянов, А. Ткаченко тощо.

У сучасному літературознавстві можна виділити, принаймні, три концепції метажанру. За Р. Співак, метажанр – «структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично зумовлених конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних спільним предметом художнього зображення» [543, с. 54]. Н. Лейдерман трактує метажанр як підґрунтя жанрових об'єднань. О. Бурліна пише, що «метажанр – це спосіб функціонування методу в культурі, коли досвід засвоюється

не через суворий кількісно-якісний канон, не через жорстко регламентовані ознаки твору, а через концептуальну позицію, через загальні просторово-часові відносини» [94, с. 45]. Єднає всі ці концепції ідея надособливої природи цього твору, сполучення й синтетичності кількох жанрів на певній підставі. Тож вихідною ми вбачаємо таку дефініцію окресленого феномену: «Метажанр – позародове й міжжанрове утворення – у письменстві активно виявляє себе як повноцінна художня структура з відповідною системою видових розгалужень, стилістичних і композиційних прийомів, мовних технік тощо» [483, с. 47]. Зважаючи на позиції багатьох дослідників цього феномену, виділимо такі ознаки метажанру: стійкий варіант засобів художнього моделювання світу; стисла модель літературності; вихід за межі суто літературного поняття; структурний принцип побудови образу, породжуваний літературним напрямом, котрий визначає його жанрову систему; підґрунтя, ядро жанрів у діахронному аспекті; циклічна єдність творів; наявність декількох жанротвірних доміант; утворення як реінтерпретація і трансформація давнього архетипу жанру; функціональна настанова, скорельована із соціокультурним контекстом тощо [див.: 168; 449; 483; 390].

Одним із варіантів окреслення жанрової природи есею як літературного твору є метажанровий. Так, есей як окремих метажанр або у контексті інших творів помежів'я (документальної прози, літератури non-fiction розглядають О. Андрєєва, М. Гнатюк, К. Загороднева, А. Землянська, В. Капцев, Н. Кознова, Е. Мінаєва, Ю. Нестеренко, Ю. Подлубнова, О. Підденежна, Т. Пономарьова, В. Хорольський, М. Шультун тощо. Зокрема, М. Гнатюк пише: «Перебуваючи на пограниччі художніх (функціональних) та теоретичних (або “несюжетних”) текстів, він [есей. – Уточнення наше. – Т. Ш.] належить до так званих “проміжних” жанрів, що не мають однозначного прочитання і вже цим викликають особливу увагу. Метажанрова природа есею передбачає синтез його жанрових констант і маркерів та модифікованих (зосібна: есей-притча, есей-проповідь, есей-щоденник тощо)» [125, с. 97]. Е. Мінаєва, Т. Пономарьова наголошують на широкому діапазоні жанрових

властивостей есею, синтезуванні ознак інших жанрів у ньому [367]. Н. Кознова вбачає в есеї ознаки метажанру як пограничного твору, що «перебуває на перетині художньої прози, публіцистики, науки» [260, с. 74]. Схожої думки й К. Сільман, котра, слідом за Ю. Нестеренко, наголошує на особливій синкретичній ролі есею в добу постмодернізму, коли «есеї виявляє високу валентність із різними типами текстів та перебуває на межі різних дисциплін і галузей знань: літератури, критики, журналістики, публіцистики, документалістики й ораторського мистецтва» [517, с. 141]. Така жанрова активність есею Ю. Нестеренко пояснюється «злиттям документальної достовірності, філософського світобачення з образно-емоційною художньою пластичністю» [405, с. 166].

На нашу думку, метажанровий підхід до есею цілком виправданий, між тим цілісна концепція есею як метажанру тільки-но виробляється. Дозволимо собі окреслити його ознаки в цій якості:

- есей посідає особливу нішу серед прозових творів, його окремішність зумовлена нестандартністю художніх і філософських задач, розв'язуваних однооментно;
- твір наділений синтетичним характером, зумовленим науковими, публіцистичними й художньо-образними взаємовпливами;
- практики есею позначені синтезуючим характером ознак інших жанрів, родових ознак, художніх дискурсів, практик (автобіографії, мемуарів, літературно-критичного відгуку, замальовки, поезії в прозі тощо) у ньому, їх проявів тою чи тою мірою;
- есей виділяється розмитістю родо-жанрових і видових кордонів, вирізняється відкритим характером до впливів тощо;
- його природа означена потужним зовнішнім нелітературним впливом (як інших видів мистецтва, так і цілком відмінних засобів людської діяльності – різних наукових дисциплін, філософії, публіцистики, журналістики тощо);
- йому притаманний діалогічний характер побудови тексту, зумовлений впливами кількох генологічних потоків, він вирізняється налаштованістю на розмову із читачем;

- у подібному творі концептуалізується спосіб бачення, презентації, які засновують есеїстичний метод утворення картини світу;

- соціокультурний контекст прочитання есею пояснюється актуальними читацькими запитами на суб'єктивно заангажовану інформацію та посиленням інтересом до особистості як такої;

- твір позначений чіткою функціональною настановою, свідомо закладеною автором, розповісти про світ і про себе шляхом рефлексії, медитації, ментативної оповіді, оформлених образними ресурсами висловлювання тощо;

- смислоорганізуючим підґрунтям твору є авторська рефлексія як вербалізоване ставлення щодо певних життєвих цінностей; есей як метажанр прикметний індивідуально-авторським світосприйняттям, що відображається в образній системі твору й передає його філософську платформу в сенсі світоусвідомлення і його естетичної переваги одночасно;

- есей позначений амбівалентним характером проблемно-тематичного поля: з одного боку, характеризується зверненням до «вічних», глобальних питань, з іншого – інтересом до локальної проблематики, зумовлений окремими приватними практиками, цікавим неусталеним поглядом на буденне.

1.1.2.3. Есей як дискурсивна практика. Ще один можливий підхід до есею можливий через окреслення його як активної дискурсивної практики. Спеціальних досліджень, присвячених есею як дискурсивній практиці, немає, натомість є праці, присвячені новітньому аналізу художніх і нехудожніх творів як «нової реальної мови», і ті, в яких есей виступає продуктивним матеріалом дискурсивних досліджень (А. Атягіна, О. Автохутдінова, Н. Панченко, С. Полякова, А. Соломеїн тощо).

Дискурсивний підхід не дає підстав поділяти твори на художні чи нехудожні, у нього інша задача: осмислення «тенденцій у використанні близьких за функціями, альтернативних мовних засобів вираження певного смислу» [48, с. 5.]. Наприклад, О. Іссерс зазначає, що «практики все частіше фігурують в якості основної категорії в антропології, філософії, історії, соціології, політичній

теорії, теорії мови, літературної теорії, – в цьому сенсі формується певна загальна для соціальних наук парадигма. З іншого боку, для кожної дисципліни характерний свій, відмінний від інших спосіб включення цих понять у дослідницьку традицію, свій спосіб концептуалізації» [227, с. 20].

Філософське коріння пошуку визначення й пояснення дискурсу як соціального феномена слід убачати в працях М. Фуко. Французький мислитель визначає дискурс як «практику, яка систематично формує об'єкти, про які вона говорить» [599, с. 50]. Свою концепцію мовного характеру мислення дослідник зводить до «мовленнєвих», тобто дискурсивних практик.

Поняття дискурсу, введене структуралістами, пізніше було обґрунтоване А.-Ж. Греймасом і Ж. Курте. «Дискурс інтерпретується як семіотичний процес, що реалізується в різноманітних видах *дискурсивних практик* (курсив авторський. – Т. Ш.). Коли кажуть про дискурс, то в першу чергу мають на увазі специфічний спосіб чи специфічні правила організації мовленнєвої діяльності (писемної чи усної)» [224, с. 41], – читаємо в словнику «Сучасне зарубіжне літературознавство».

Використання терміна дискурсивна (мовленнєва) практика дозволяє підкреслити, що «йдеться про включеність індивіда у процес комунікації, здійснюваний ним практично – за правилами, які не завжди усвідомлюються і тим більше не завжди формулюються на вербальному рівні» [224, с. 78]. Звісно, кожна галузь знань породжує власні дискурсивні (мовленнєві) практики. Свою специфіку має й літературознавчий дискурс.

На думку Д. Манохіна, літературознавчий дискурс – це різновид інституційної соціогуманітарної дискурсивної практики. Він вважає методологічно коректним такий розподіл параметрів дискурсивного аналізу літературного тексту: 1) «світоглядний» блок (екстернальні чинники та імпліцитні детермінанти дискурсу), 2) програмний блок (рівні дискурсного тексту, знання-передумова, телеологія і суб'єкт дискурсу), 3) онтологічний (об'єкт і предметна галузь дискурсу), 4) методологічний (когнітивні структури та прагматика дискурсу). «Перший визначається “зовнішніми”

(соціокультурними та психологічними) причинами, а специфіка решти є наслідком вирішення філологами трьох фундаментальних проблем літературознавства: проблеми співвідношення філософії, філології і літератури, проблеми наукового статусу літературознавства і проблеми інтерпретації художнього тексту» [344].

З огляду на це аналіз літературного есею як дискурсивної практики є цілком методологічно коректним. Есей варто розглядати як продуктивну серед письменства форму збереження досвіду, активно застосовану багатьома учасниками літературного процесу. Йдеться про спільні практики породження смислів, активні для есею як твору помежів'я століть, і цікавлять тут не так правила створення завершеного цілого, окремого тексту, групи текстів, як способи передачі смислів, їх одночасна задіяність, запотребованість, віднайдення спільних закономірностей розгортання смислів, детермінованість щодо соціальних умов, котра «не лише створює обмеження для суб'єкта дискурсу, але й надає йому можливості для реалізації своїх намірів» [618, с. 77].

Розробка теорії дискурсивної практики есею – на часі, тож саме цьому варто присвятити один із розділів нашого дослідження. Однак уже на цьому етапі важливою є сама постановка питання про підстави такого погляду: значна кількість творів, які продукуються одночасно в тотожних культурних і соціальних умовах серед письменства; різнобічний характер діяльності авторів, що звертаються до есею, у гуманітарній сфері; сама поліморфна природа твору, закладена в ньому ще з часів його появи і по-особливому актуалізована в останні десятиліття, зокрема, в сучасній українській літературі; інтерес до тотожних практик презентації (самопрезентації) особистості через рефлексію й ментативну оповідь у той чи той спосіб; спільний метод «конструювання істини», подій, персонажів, висновків, їх інтерпретацій, суб'єктних позицій дискурсу, концептів; тотожний характер використання практик (технік, прийомів, методів) презентації буття; загальний читацький інтерес до такого типу творчості, його вкорінення в різні, а не тільки літературні царини (науку, публіцистику, філософію, культурологію, педагогіку) тощо; спільність доступу текстів до

аудиторії за допомогою традиційних (друкованих) та альтернативних (електронних) можливостей тощо.

1.1.3. Національні есеїстичні традиції в дослідженнях літературознавців. Третій блок досліджень стосується національних есеїстичних традицій у різних літературах. Так, на думку Ю. Торговець, «есе як жанр і тип тексту, своїм корінням сягає античних часів, проте основною підставою для віднесення певних зразків античної літератури до витоків есеїстики вважається домінування в них індивідуально-авторського начала. У свою чергу, зародження та подальший розвиток есе в різних національних літературних традиціях супроводжувався глибокими соціальними та політичними змінами, післяреволюційними та післявоєнними кризами. Відносна популярність есе, перш за все, була спричинена його зорієнтованістю на особистісне переживання, руйнування стереотипів мислення, відкритістю, можливістю нового осмислення старих проблем» [573].

Між тим, у сучасному літературознавстві цілком очевидно є тенденція не просто осмислення есею як типу твору, а його інтерполяція в культурні традиції тої чи тої літератури, вивчення його національної специфіки й художньої своєрідності, зважаючи на це. Поява низки праць, присвячених саме національній самобутності есеїстики, есеїзму, есеїстичних інтенцій у художній творчості сьогодні є вагомим пластом філософського, публіцистичного й літературознавчого дискурсів, котрі взаємозбагачують одне одного.

Так, вагомим сегментом цього дискурсу є всебічне вивчення білоруської есеїстики від давнини до початку XXI ст. (І. Божок [69], П. Глазко [122], Е. Маськова [349], Є. Паньков [431]), польської (О. Вознюк [106], О. Гнатюк [127], Т. Стадницька [550]; З. Амброжевич [719], В. Бартошевський [722], М. Віка [770], А. Ковальчук [745], М. Марковський [749], Р. Сендика [758], А. Суликовський [762], К. Хмелевська [724], Д. Хек [738]), російської (В. Кругликов [296], А. Маслаков [347], Р. Москвіна [388], І. Нічіпоров [408], С. Остапенко [416], Н. Панченко [430], І. Погорелова [446], Л. Садикова [502], О. Сіверська [513], Н. Сподарець [546] тощо), французької (Т. Лямзіна [329], Л. Садикова [501]), англійської

(В. Берьозкіна [61], Н. Бочкарьова [85], С. Галуш'ян, О. Корольова [282], І. Пікулева [85], Л. Шутяк [698]), німецької (Н. Хане [737], Ю. Чайкін [614]), японської (Н. Бортнік [84], Т. Корчук [287], Ю. Осадча [412]), норвезької (О. Дурова [180]), мордовської (Н. Єгорова [185]), татарської (Л. Юзмухаметова [707]), китайської (Н. Плясенко, Н. Хузіятова [611]), американської (С. Соломатіна [540], Р. Спото [548]) тощо.

Яскраво виділяються на цьому тлі дослідження, присвячені есеїстиці того чи того письменника (письменників). Відтак есеїстичну спадщину Дж. Болдуїна, Т. Брези, В. Вульф, В. Бродського, І. Буніна, Ч. Лема, О. Мандельштама, Т. Манна, Ч. Мілоша, Б. Міцинського, Дж. Стейнбека, Є. Стемповського, Д. Фаулза, М. Цветаєвої, П. Ясеніци тощо сьогодні введено в літературознавчий дискурс на концептуальних засадах.

В українському літературознавстві інтерес до вітчизняної есеїстичної традиції також активізувався в останні десятиліття. Причин цьому декілька: 1) збільшення інтересу до есеїстики як окремого прозово-філософського дискурсу серед самого українського письменства минулого й сучасності: поява нового емпіричного матеріалу посилює науковий інтерес до нього; 2) збільшення інтересу до діаспорної творчості, активніше її вивчення у зв'язку з відкриттям, оприлюдненням маловідомих даних, друку творів на теренах України, видання й перевидання малознаних текстів, введення їх у колекції, антології, колективні збірки; 3) розмаїття літературознавчих підходів, поява наукових «поворотів», котрі спонукають до нового осмислення і класики, і зразків сучасного письменства на відмінних від традиційних методологічних засадах і принципах тощо.

У цьому сенсі необхідно звернути увагу на дисертаційні роботи О. Волосової, Н. Іванової, Є. Кисільової, В. Колкутіної, Ю. Нестеренко, В. Краснощок, Г. Швець, В. Шуть, наукові статті й монографії О. Багана, Є. Барана, О. Гнатюк, М. Гнатюк, М. Гніздицької, Т. Гундорової, Л. Жванії, М. Жиліна, О. Зелік, С. Квіта, Г. Клочка, Т. Мейзерської, Ю. Осадчої, Н. Сварич, Ц. Целюх, Н. Чаури тощо. Не можна оминати й літературно-критичну есеїстику сучасних

письменників-науковців про творчість своїх же колег, переважно митців сучасності: І. Андрусяка, В. Даниленка, О. Забужко, І. Лучука, К. Москальця, І. Ципердюка тощо.

1.1.3.1. Українська есеїстика XIX-XX століть у літературознавчому осмисленні. Есеїстика XIX століття украї рідко постає предметом осмислення у вітчизняному літературознавстві в силу неактивності самого жанру, хіба що дотично до інших аспектів: філософських, літературно-критичних, публіцистичних. Найгрунтовніші дослідження в галузі письменницької есеїстики стосуються діаспорних авторів XX століття. Так, у дисертації й статтях Г. Швець проаналізовано філософську есеїстику В. Барки (Очерета), прихильника постулатів християнства, розробника концепції творчості як Божого покликання. Предметом дослідження Г. Швець постала збірка есеїв-проповідей «Вершник неба» та книга «Хліборобський Орфей, або Кларнетизм», спершу задумана В. Баркою як есеїстична історія української літератури, однак не реалізована в такому форматі. Науковець приходить до думки, що головним для есеїстики В. Барки є її виняткова спрямованість на самоствердження, самоідентифікацію автора. Він в есеях постає переважно релігійним самітником, подвижником поезії, котрий своєю творчістю прагне служити Богові. Аналіз есеїстичної прози письменника доводить єдність її ідейного звучання – разом вона складає цілісний релігійний текст із численними варіаціями різних аспектів проблеми «віра і творчість», котрі митець утілює (залежно від мети й предмета роздумів) у певні жанрово-стильові модифікації синкретичної форми: есеї-проповіді, ліричні релігійні есеї, есеї-рецензії, есеї-портрети, літературно-філософські твори тощо. Так, зокрема, читаємо про його проповідницькі есеї таке: «Його есе-проповіді, позначені простотою і доступністю, все ж мало комунікативно спрямовані, а більшою мірою сконцентровані на цих центральних, для автора, проблемах, що й видається нам прикметною рисою есеїстичного характеру. Побудовані подібно до традиційних проповідей, вони, однак, не відзначаються зверненням до адресата, не містять елементів прямих повчань, закликів, запевнень тощо. Натомість маємо ситуацію емоційного впливу

на реципієнта через прийоми художньої образності – теж крок до есеїзації манери. Головна, на наш погляд, риса, що вирізняє Барчині есе-проповіді, – це звернення до сфери високої творчості й постійне наголошування на життєдайній силі Святого Письма для митця» [635, с. 90]. Отже, сконцентрувавшись на жанрових аспектах есеїстики В. Барки, здійснивши проблемно-тематичний і мотивний аналіз його есеїв, авторка доводить своєрідність його творчості, намагається вписати його спадщину й есеїстику в загальноукраїнський контекст.

Г. Швець також здійснила ґрунтовний аналіз жанру есею і запропонувала власний варіант його дефініції: «Приймається визначення есе як специфічної форми на помежів'ї літератури та інших форм свідомості, в якій синкретично поєднуються начала епосу та лірики з нехудожніми й неестетичними елементами і суттю якої є суб'єктивізація авторським "я" різноманітних явищ культури» [634, с. 4].

Дослідження О. Гольник, Г. Клочка, В. Краснощок, С. Михида, зокрема, присвячені есеїстиці Є. Маланюка. Г. Клочек вважає цю творчість феноменальною, тож він доводить це в семи позиціях (талановитість; вираження сутності; національний підхід; посилена увага до шевченкознавства; десакралізація російської літератури; новаційний характер теоретико-літературних конструкцій; ідіостиль, побудований на простоті образів тощо), завершуючи дослідження своєрідним виведенням «формули краси» його есеїв: її можна «характеризувати як результат, породжений синергетичним ефектом таких ознак: глибина змісту – афористичність як стислий і точний спосіб висловлення цієї змістової глибини – музика як породження творчого пориву» [255]. С. Михида, вивчаючи портретну есеїстику Є. Маланюка, спеціально зупиняється на її методології, мегатекстових особливостях, застосовує компаративні методи і приходить до висновку, що «вона засвідчує високий рівень теоретико-літературної підготовки митця, здатності до кореляції зі здобутками психологічної науки і, як наслідок, створення ним засад і реалізацію на практиці психологоспрямованої технології, спроможної до використання й розвитку в сучасному літературознавстві» [374, с. 43]. В. Краношчок у

дисертації «Літературознавчий дискурс есеїстики Євгена Маланюка» спеціально проаналізувала літературознавчу есеїстику Є. Маланюка в контексті його культурологічних та історичних досліджень. У дисертації вона спеціально представила оригінальну концепцію розвитку національної культури й літератури «імператора залізних строф», заґрунтовану на критичності й ерудованості мислення, на знаннях української історії й мистецтва. Концепція авторки побудована на ідеї цілісності загальної спадщини митця та ролі есеїстики в ній. Зокрема, вона пише: «Осмилюючи феномен “національного інтелекту”, репрезентованого, за теорією Є. Маланюка, в українській літературі П. Кулішем, І. Франком, Лесею Українкою, літературознавець аналізує феномен художнього візіонерства, джерелом якого стає не емоційне переживання дійсності, як у Т. Шевченка, а інтелектуально-емотивне осягнення буття. Аналізуючи шлях до такого способу пізнання світу, Є. Маланюк звертається до біографії “великих”, поворотні моменти яких і зумовлюють духовне “прозріння” митців, формують філософське (націософське) бачення реалій» [291].

Критика й есеїстика Юрія Шереха (Шевельова), іменем якого названо престижну сучасну премію в галузі есеїстики, є предметом дослідження О. Волосової. У ньому визначається роль Ю. Шереха в історії української літературної критики. Авторка спеціально вивчає авторську методологію Ю. Шереха, зазначаючи, що вона будується на визнанні суб'єктивності літератури та критики і неможливості адекватного відтворення життя в мистецтві. У роботах О. Волосової здійснено спеціальний акцент на поглядах Ю. Шереха про надважливо активну участь реципієнта в процесі сприйняття мистецтва. Дослідниця встановлює спорідненість підходів Ю. Шереха з ідеями рецептивної естетики та феноменологічної критики.

Вивчаючи, зокрема, його літературно-критичні статті й есеї, авторка звертає увагу на те, що «Ю. Шерех заперечує погляд на критику як на проміжну й нібито неважливу ланку між письменником і читачем. Для нього критик – це не тільки тлумач творів, що намагається заховати власне “я”, аби бути об'єктивним, а

співтворець, без якого мистецтво залишається річчю в собі. Проміжне становище між письменником і читачем зовсім не загрожує йому втратою власної індивідуальності» [108, с. 8].

Есеїстична спадщина Д. Донцова є предметом дослідження В. Колкутіної. Дослідниця предметно зупиняється на національно-герменевтичних аспектах його творчості, наголошує на системному характері спадщини митця. Літературна есеїстика Д. Донцова, переконана дослідниця, є «націоцентричною єдністю» – інтерпретаційною структурою, що поєднує теоретико-методологічний, літературно-критичний та, меншою мірою, історико-літературний рівні.

В. Колкутіна спеціально зупиняється на значенні цієї есеїстики в історії української культури, доводить, що «творча діяльність Д. Донцова в онтологічно-екзистенціальному плані глибоко закорінена в буття нації, заснована на націоналізмові як формі культури, має виразний націотворчий характер» [264, с. 5-6].

Вивчення есеїстичної спадщини представників української діаспори продовжено у наукових студіях Т. Гніздицької, котра скрупульозно досліджує есеїстику Ю. Косача та «вісниківців». Авторка предметно зупиняється на ідейно-проблемних аспектах творчості цього діаспорного письменника, відшукує спільні риси в ній та творах «вісниківців». Вона також аналізує жанрові особливості спадщини Ю. Косача, творчість якого є вагомим пластом української есеїстичної традиції та літератури в цілому. Есеїстика Ю. Косача аналізується у контексті ідей Д. Донцова, Ю. Липи, Є. Маланюка, О. Ольжича тощо. Це дозволяє дослідниці наголосити на таких особливостях творів на підставі компаративного підходу: «Есеїстика вісниківців, відображаючи пошуки єдності культури, ідеології, світогляду, стала, з одного боку, яскравим прикладом актуалізації національно-суспільних і загальнолітературних тенденцій з їх тягою до синтезу, з іншого – утвердженням есеїзму як загальнокультурного феномена, що співпадало із загальними тенденціями розвитку жанру есе» [129, с. 29].

Отже, ми бачимо, що в полі зору сучасних дослідників більшою мірою опиняється есеїстична творчість митців ХХ століття,

переважно представників діаспорної літератури. Есей, більше популярний за кордоном, активно розвивався серед тамтешнього письменства, чого не можна сказати про представників материкової України, котрі надавали перевагу більш популярному на той час нарису. Науковий інтерес до творчості Д. Донцова, В. Барки, Г. Грабовича, Ю. Косача, Ю. Луцького, Є. Маланюка, Є. Сверстюка, Ю. Шереха тощо можна пояснити актуальністю порушеної у творах проблематики в нашому сьогоденні, тим, що твори не отримали належного літературознавчого осмислення або набули його частково. Маємо сказати, що в названих дослідженнях проблемно-тематичний підхід переважає, між тим важливі аспекти поетики власне письменницького есею, його дискурсивні властивості, комунікативні стратегії автора, реалізовані в текстах, часто опиняються за лаштунками наукових пошуків, залишаючи чималий простір для літературознавчого маневрування із застосуванням новітніх методик.

1.1.3.2. Сучасна письменницька есеїстика в літературознавчому осмисленні. Сучасна українська есеїстика є більш активним, порівняно із такою ж творчістю ХХ століття, предметом дослідження. Це засвідчили праці М. Гнатюк, О. Гук, Т. Левчук, О. Зелік, Т. Мейзерської, Ю. Нестеренко, Н. Сварич, К. Сільман, С. Шебеліста, Т. Целюх, Н. Чаури та багатьох інших.

Системних досліджень, присвячених українській есеїстиці сучасності як феномену, небагато. У цьому сенсі варто звернути увагу на окремі статті М. Гнатюк, Н. Мирошкіної, К. Сільман, поодинокі критичні розвідки Б. Матіяш і О. Сливинського, дисертаційну роботу Ю. Нестеренко «Сучасна українська есеїстика: жанрові трансформації». Так, у статті М. Гнатюк «Жанрово-тематична парадигма сучасної есеїстики» йдеться про такого типу творчість, переважно письменницьку, як системне утворення. Дослідниця спеціально зупиняється на причинах активізації жанру з боку письменників і чинниках інтересу до нього з боку читачів («Запит на особистісний вияв концептуального бачення світу, звільнення есеїстики від цензури сприяло посиленню читачької уваги» [125, с. 97]), генологічних аспектах цієї творчості

(есеїзація, метажанрова природа), тематичному розмаїтті творів. Літературознавець виводить тематично-видові групи есеїв: публіцистичні, науково-популярні, урбаністичні, мистецько-критичні, художньо-рефлексивні тощо. Спеціально виділяються окремі жанрові варіації есеїстики: «“Канонічні” жанрові константи та маркери плюс модифіковані виявляють есей-притча, есей-сповідь, есей-щоденник, есей-повість, есей-роман, есей-оповідання, есей-етюд, есей-лист тощо. Перелік жанрових дифузій, тематичних різновидів сучасної есеїстики не вичерпується тут названими, що засвідчує продуктивність її художніх практик, питому вагу експериментаторства» [125, с. 103].

К. Сільман вважає сучасну есеїстику системним, однак перхідним жанровим утворенням, зважаючи на низку ознак: постійна публічність авторів, одночасна задіяність у дискурсі, тотожність жанрових ознак оприлюднених творів тощо. Аналізуючи розвиток есеїстики у світовій культурній традиції та українській зокрема, вона спеціально наголошує на причинах такої уваги митців до жанру сьогодні: «Розвиток есеїстики з її суб'єктивним письмом, який ми спостерігаємо з початку ХХІ століття, був абсолютно неможливим в умовах тотально контрольованої, заідеологізованої радянської культури» [517, с.138]. Головне в поглядах К. Сільман – сприйняття сучасної есеїстики як системного явища, котре функціонує у певних умовах, діє за означеними законами, розвивається в близьких дискурсах і переслідує однакові цілі, є продовженням письменницької практики тощо.

Н. Мирошкіна в статті «Українська есеїстика: теоретичні розвідки» називає українську есеїстику «суттєвим і вагомим фрагментом національної духовної культури» [370], вміщуючи в неї суттєвий перелік сучасних митців (І. Андрусак, Ю. Андрухович, Є. Баран, О. Бойченко, І. Бондар-Терещенко, Ю. Винничук, Я. Грицак, С. Жадан, О. Забужко, Н. Зборовська, Ю. Издрік, О. Ірванець, В. Медвідь, К. Москалець, В. Неборак, Ю. Покальчук, Р. Семків, О. Ульяненко, В. Цибулько, І. Ципердюк, О. Шкляр тощо). Авторка називає особливу місію сучасної есеїстики як системного утворення: «Стан та формування української есеїстики ХХ ст.

слід розглядати як перспективну лінію розвитку української літератури, яка з більшою чи меншою виразністю віддзеркалювала складні та драматичні віхи її історії впродовж минулого століття і яка підтримує цю традицію нині. Сама есеїстика є яскравим прикладом спадкоємності у виконанні основних завдань національно-культурного розвитку, незважаючи на несприятливі й трагічні обставини, які не раз уривали безперервність національного життя, але це ніколи не було таким абсолютним, як здається на перший погляд, – внутрішня робота тривала і під руїнами чергової катастрофи, щоб у слушний час знову й знову нагадати про себе. Тобто українська есеїстика активно функціонує та детермінує динаміку літературного процесу в XXI ст.» [Курсив наш. – Т. Ш.] [370].

Ю. Нестеренко обрала сучасну письменницьку есеїстику в якості об'єкта дослідження дисертаційної роботи «Сучасна українська есеїстика: жанрові трансформації». У ній окреслюється сфера функціонування й міждисциплінарний статус жанрової форми есею, пояснюється його структура, вивчається власне письменницька есеїстика в контексті національної свідомості та з позиції архетипного підсвідомого, здійснюється огляд основних ідейно-тематичних різновидів сучасного есею та характеризуються форми жанрової дифузії есеїстики. Дослідницю насамперед цікавлять жанрово-типологічні, композиційні, ідейно-тематичні, комунікативні особливості письменницького есею кінця ХХ – початку ХХІ століття. Матеріалом її дослідження постали тексти Ю. Андруховича, Я. Гояна, В. Даниленка, Л. Дереша, А. Дністрового, С. Жадана, В. Жежери, М. Жулинського, О. Забужко, Ю. Іздрика, В. Кикотя, В. Коротича, Б. Матіяш, К. Москальця, В. Неборака, Д. Павличка, Г. Пагутяк, С. Пиркало, Т. Прохаська, С. Процюка, Є. Сверстюка, А. Содомори, М. Сулими, Л. Черненко, В. Шевчука, Є. Яценка та інших авторів.

Застосовуючи описову, герменевтичну, рецептивну, психоаналітичну, функціонально-стилістичну, біографічну методологію для аналізу тексту, дослідниця аналізує есеїстичні твори багатьох сучасних авторів, «опубліковані у збірниках сучасної української есеїстики та на сторінках українських часописів» [405, с. 9].

Проаналізувавши цілий масив текстів, розпорошених у періодиці та різних колекціях, авторка доходить до висновку про те, що «обраний корпус текстів дав змогу відтворити загальну картину розвитку й функціонування письменницького есею в контексті сучасної української літератури; розкрити його жанрові константи і маркери, структурні моделі та семіотичні системи есею, а також особливості жанрової валентності мислительного типу епіки» [405, с. 163]. Ю. Нестеренко детально окреслює сфери функціонування есеїстичного твору та його міждисциплінарний статус, вважаючи, що в сучасному письменстві «есеїстична природа впливається у сталі жанрові канони різноманітних прозових творів. Змістові та формальні компоненти різних жанрів у дифузійних конструкціях не мають однакового співвідношення. Зазвичай переважають ті жанрові константи, на які есеїст покладає найбільше комунікативних завдань» [405, с. 166].

Не заперечуючи важливість здійсненого Ю. Нестеренко дослідження, маємо все ж таки відзначити, що типологія жанрів, запропонована в ній, викликає низку питань. Так, урбаністична есеїстика цілком може бути й політичною, а виділення в окремий різновид художньо-рефлексійної есеїстики є вкрай дискусійним кроком, адже вся есеїстика є рефлексійною, а та, що створена письменником, не може не бути художньою, адже митець залишається митцем, навіть коли пише твори, далекі від традиційного роману, повісті чи оповідання. Явища синкрезії есеїстики з іншими жанрами літературної критики тощо, проаналізовані в дисертації, є важливим аспектом вивчення самого феномену есеїстики в сучасній українській літературі, однак поза увагою авторки залишилися інші важливі форми есеїстичної взаємодії, як-то есей-лист, есей-огляд, не кажучи вже про специфічні варіації есею на кшталт дзуйхіцу, сполохів, шкіців тощо, як і форми ансамблевого об'єднання есеїв. Крім того, чимало самобутніх українських письменників-есеїстів залишилися за лаштунками цієї дослідницької обсервації: І. Андрусяк, А. Бондар, І. Бондар-Терещенко, О. Гаврош, В. Габор, Л. Дереш, В. Єшкілев, В. Карп'юк, О. Клименко, О. Лишега, І. Лучук, А. Любка, В. Махно, В. Медвідь, Л. Ушкалов,

Б. Херсонський, І. Ципердюк – ось далеко не повний перелік імен есеїстів, вартих наукової уваги серед інших відомих авторів. Крім того, вивчення есеїв у збірках, на нашу думку, дозволить повніше структурувати матеріал, дати системну оцінку вказаному феномену. Сам жанровий ракурс дослідження є важливим на сучасному етапі літературознавчих практик, однак, зважаючи на той факт, що есей – це «твір, що постійно переростає жанрові межі» (М. Епштейн), вивчати його виключно у генологічних рамках – означає дивитися на нього завузько, адже в цій ситуації не останню роль відіграють позажанрові чинники, тож врахування цього контексту чимало додало б до сучасного осмислення монтенівського твору. Найціннішою в дослідженні Ю. Нестеренко, на нашу думку, є оцінка сучасної есеїстики як вагомого пласта літератури в цілому, її обґрунтування того, що «жанрові трансформації есеїстики виправдані сучасною практикою і потребами читача» [405, с. 167].

Більшість із дослідників зупиняється на есеїстиці одного-двох авторів у певному аспекті (жанр, мотиви, проблематика, концептосфера, місце в загальному доробку митця, кореляція з тими чи тими мистецькими здобутками тощо). Так, С. Шебеліст переважно вивчає есеїстику Ю. Андруховича у контексті сучасних публіцистичних пошуків [636; 637]. Н. Чауру цікавить есеїстична спадщина Ю. Андруховича на шпальтах часопису «Критика» [616], А. Пройдакова – урбаністичний складник його есеїстичної спадщини [457]: він вважає есеїстику ваговою частиною всієї творчості митця, яку називає в цілому «урбаністичним текстом» і доводить, що «есе містять завуальовану смислову та кодову інформацію, яку можна інтерпретувати крізь призму аналізу елементів урбаністичного тексту (локус, топос, палімпсест). Міста, відображені у творах, набувають персоніфікації, обумовлюють зміни світоглядних позицій особистості» [457, с. 38].

Інтерсеміотичність поезики есеїв Ю. Андруховича й О. Забужко – предмет дослідження В. Шуть. У її дисертації виявлено естетичні та гендерні доміанти інтерсеміотичності в есеїстичних текстах цих відомих письменників, а також виявлено специфічні світоглядні моделі есеїстики двох авторів. Крім того, у цьому

спеціальному дослідженні вдосконалено механізм аналізу перекладу літературних текстів на художню метамову інших мистецтв, зокрема, музики, живопису, кіно тощо. Здійснивши ґрунтовну аналітичну роботу, авторка резюмує: «Враховуючи, що саме есеїстичний стиль письма дає можливість авторові стати безпосереднім виразником власних інтенцій, розмірковувань, вражень, визначаємо як домінанту есеїстики Ю. Андруховича та О. Забужко проблему національного самоусвідомлення та українськості як культурно-політичного явища» [699, с. 17].

Окремі аспекти творчості О. Забужко ставали предметом вивчення М. Пехи (концепція автора в збірці «Хроніки від Фортінбраса») [443], І. Колегаєвої (есеїстика у контексті мегаструктурованої прози письменниці) [261], М. Свалової (як елемент філологічної підготовки студентів) [510], Б. Носової (метафоричність збірки «З мапи книг і людей» як основа образотворення) [410] тощо.

Т. Мейзерська зупиняється на есеїстичній спадщині Г. Пагутяк, зокрема здійснює типологічне зіставлення есеїв «Беззахисність», «Жорстокість існування» з «Метафізичними роздумами» Г. Марселя. У статті «“До трагічної мудрості і за її межі”: есеїстика Галини Пагутяк» спеціально актуалізується етична парадигматика світла, мудрості, совісті тощо. Зокрема, композиція есею «Жорстокість існування» визначається як «дев'ять найприкметніших проблем сучасного постінформаційного пекла (війни, біженства, торгівля людьми і зброєю, моральна деградація тощо). Проте у кожній із пасток, на її думку, є можливість виходу, є чимало способів уберегти душу» [357, с. 239].

Т. Целюх, Т. Пастух об'єктом дослідження обрали літературну критику та есеїстику К. Москальця [612; 434], його ж дзуйхіцу приваблюють в якості об'єкта наукової обсервації й Л. Колесникову [263]. О. Зелік вивчає літературно-критичну есеїстику М. Рябчука [215], О. Гук – автобіографічну, літературно-критичну, культурологічну есеїстику Є. Кононенко [144; 145; 146]. Н. Сварич присвятила низку своїх досліджень есеїстичній творчості І. Андрусяка, О. Соловей у збірнику статей «Оргазм і відчай» торкається різних

аспектів творчості С. Процюка, у тому числі й есеїстичного набутку. Так, детально проаналізувавши структуру збірки його есеїв «Тіні з'являються на світанку», науковець спеціально наголошує на письменницькій природі есеїстичних текстів: «Процюк нічого не відкриває заново, нічого оригінального не пропонує, не роздає аборигенам дешеві люстерка й буси, і навіть – не матюкається. Він всього-на-всього вкотре проходить тоненькою стежкою небагатьох. Але у цьому, як видається, немає і жодного подвигу. На те він і є письменник, а не просто людина, що пише тексти» [539, с. 118]. Крім того, дослідник один із небагатьох у вітчизняному літературознавстві звернув увагу на феномен власне збірки есеїв, у якій письменницькі твори набувають нового значення й нових функцій в єдності.

Не можна не звернути уваги на той факт, що есеїстика та інша творчість митців є предметом осмислення тих же есеїстів тою чи тою мірою. Відтак збірки К. Москальця «Гра триває», «Сполохи», «Стежачи за текстом», В. Неборака «Лексикон А. Г.», окремі есеї В. Даниленка, Г. Пагутяк, Є. Кононенко, О. Забужко постають у контексті нашого дослідження об'єктом подвійної оптики, адже цікаві і змістовним наповненням, відкриваючи, зокрема, есеїстичні таємниці того чи того автора, і формальною оболонкою, даючи плідний емпіричний матеріал для дискурсивних студій.

Отже, здійснивши огляд літературно-критичної рецепції сучасної есеїстики та більш віддаленої в часі, літературознавчі аспекти її осмислення, маємо констатувати таке. *По-перше*, у сучасному науковому дискурсі фундаментальні дослідження в галузі есеїстики здійснено насамперед на матеріалі творчості митців ХХ століття, переважно йдеться про спадщину діаспорних письменників, есеїстичні тексти і збірки яких викликають більший науковий інтерес, аніж такі ж твори у класиків української літератури чи сучасного письменства. *По-друге*, в поле зору наукової обсервації більшою мірою потрапляють проблемно-тематичні пріоритети есеїстичної творчості, їх контекстуальне наповнення, кореляція з іншими видами творчості, зв'язок із часом, аспекти актуальності тою чи тою мірою. *По-третє*, серед аспектів поетики есеїстики

варто виділити такі, що являють найбільший літературознавчий інтерес, як-от: жанрові (метажанрові) аспекти, жанрові інваріанти (види) творів, інтертекстуальні та інтерсеміотичні питання, феномен авторства, образна система, окремі аспекти зв'язку з прозою (поетичною) творчістю митців (наприклад, «урбаністичний текст» Ю. Андруховича тощо). *По-четверте*, есеїстика як феномен сучасної літератури, тобто цілісне явище, котрого до того не знала література за всю історію свого існування, збірка як особлива форма об'єднання есеїв за сучасних обставин, варіативність як перманентна ознака сучасного есею майже не потрапили до наукової обсервації сучасних дослідників літератури. Вивчення есеїстики в контексті її ментативної та ментативно-нарративної природи, топологічної рефлексії, перформативних, сугестивних та інших практик, як-то автокреація, ліризація, інтимізація, практично не відбувалося. *По-п'яте*, ціла плеяда цікавих письменників-есеїстів, як-то В. Габор, В. Даниленко, Л. Дереш, С. Жадан, Ю. Іздрік, О. Лишега, А. Любка, В. Махно, В. Медвідь, В. Неборак, С. Павличко, Б. Херсонський, по суті, залишилися поза науковою увагою як есеїсти. Вони або згадуються побіжно у певних контекстах, або зовсім не аналізуються чи вивчаються недостатньо, поверхово, дотично. Звісно, ці наукові прогалини мають бути усунені, есеїстична творчість українських майстрів слова має бути введена у відповідні наукові контексти з урахуванням різних продуктивних форм її побутування. Це дозволить осмислити повною мірою сучасний літературний процес як систему.

1.1.4. Методологія вивчення есеїстики: розмаїття підходів. Четвертий корпус досліджень стосується різних методологій у вивченні есеїстики. Складність цих наукових пошуків зумовлена відсутністю усталених підходів, зміною наукової парадигми, появою низки «поворотів» гуманітарного знання. Труднощі сучасного стану літературознавчої методології пов'язані з наявністю численних різновекторних, контрверсійних, одна щодо одної, часто несумісних чи взаємодоповнювальних методологічних настанов. Н. Астрахан констатує: «Все розмаїття літературознавчих шкіл ХХ століття та запропонованих ними методів так або інакше

має відношення до одного [необхідність засвоєння художнього досвіду. – Уточнення наше. – Т. Ш.] чи другого [уможливлення пізнання дійсності. – Уточнення наше Т. Ш.] річища. Абсолютизація лише однієї точки зору, нехтування “іншою” оптикою веде до “руйнування поетики”» [28, с. 36].

Однак розмаїття методологій осмислення традиційного роману чи повісті – одна справа. Інша річ – множинність методологій опанування есею, котрий навіть у контексті одного підходу викликає різноспрямовані погляди й варіації опінії щодо одних і тих же парадигм. Приміром, О. Гук у статті «Становлення ідентичності жанру есе: методологічний аспект» виділяє такі чинні методики опанування есею: формально-структурний підхід (М. Балаклицький, Л. Логвиненко, Н. Мирошкіна, Г. Швець), філософсько-екзистенційний (М. Епштейн, К. Зацепін, С. Квіт, Ю. Осадча), антропологічно-культурологічний (О. Вайнштейн, В. Табачковський, Л. Тарнашинська), рецептивно-естетичний (І. Ізер, Л. Чернявська, В. Шуть) тощо. Вона пише: «Огляд науково-теоретичних концепцій дозволяє стверджувати, що ключовими моментами дефініції есе постають есеїстичне мислення як специфічна форма пізнання дійсності (Г. Гуд, Р. Скоулз, К. Клаус, М. Епштейн та інші), жанрова дифузія як тенденція до колажності (міждисциплінарності) (Р. Сендика, Р. Нич, Л. Кореновська та інші), есеїстичний стиль письма, для якого характерна образність, емоційність, експресивність, інтертекстуальність тощо (Ю. Бурляй, О. Баган та інші)» [146, с. 38]. Приймаючи презентовану систематизацію підходів до есею, не можемо не помітити відсутність уваги до постструктуралістських, а також рецептивно-комунікативних, прагмалінгвістичних і неоміфологічних підходів, актуальних у сучасному, загалом просякнутому культурологічною рефлексією, літературознавстві останнього часу.

Своє бачення методології вивчення есею пропонує й О. Дьяченко, яка вибудовує її, з огляду на його ознаки як тексту: 1) еволюційний (О. Дурова, Л. Садикова), 2) функціональний (Н. Слов'янська, А. Дмитровський), 3) типологічний у межах історико-культурного та філософського дискурсів (О. Іванов), 4) лінгвостилістичний

(В. Гізер, Л. Кайда тощо) [182, с. 155]. Розглядаючи есеї як об'єкт перекладацького аналізу, дослідниця спеціально зупиняється на відсутності переконливих і дієвих методологій і аналізу есею, і його перекладу тощо.

Т. Степанов, здійснивши огляд праць вітчизняного та зарубіжного літературознавства другої половини ХХ століття, уклав класифікацію есеїв, спираючись виключно на історико-типологічну парадигму. В якості аналізу взято праці Н. Глушкова, В. Канторовича, І. Нічіпорова, Е. Вайнштейн, Е. Зикової. Наукова позиція дослідника – це думка про слабкість інтересу до есею в радянському літературознавстві, інтерес до нього винятково в історико-типологічному ключі, котре збіднює розуміння самого феномену. Автор лише констатує: «Задача вияву особливого предмета зображення в есе має вирішуватися на матеріалі конкретно-історичному» [552], суттєво обмежуючи інші підходи до такого типу творчості.

Дослідниця сучасної української есеїстики Ю. Нестеренко методологічні підходи до есею пропонує укласти в три блоки: філософський (Т. Адорно, Д. Драрі, О. Іванов, К. Клаус, Р. Майлз, Д. Прістлі, Р. Сколуз), соціокомунікативний (М. Балаклицький, В. Здоровега, О. Маськова, Н. Мирошкіна, І. Михайлин, С. Шибеліст), літературознавчий (Е. Балютіте, О. Галич, М. Епштейн, К. Зацепін, Н. Іванова, Н. Слов'янська, С. Філоненко, О. Ципоруха, Г. Швець тощо). У межах останньої, найважливішої для нас групи, авторка не зупиняється на окремих методологіях, між тим згадує міфологічне підґрунтя есею, осмислене М. Епштейном, риторичні акценти есеїстики, здійснені Н. Івановою, комунікативні й текстові стратегії есеїстики, акцентовані Н. Слов'янською, І. Войтюк, О. Гуменюк, наратологічні аспекти еґо-белетристики слідом за Ю. Осадчою, наратологічні й міфологічні слідом за С. Гуцол та інші підходи.

У результаті огляду чинних концепцій есею та відібраної методології, дослідниця усвідомлює важливість використання комплексу методів «на перетині наукових парадигм теорії літератури, мовознавства, філософії, психології, публіцистики» [405, с. 48], важливим, на її думку, є й «звернення до теорії архетипів і

ментальних спостережень, закарбованих у теоріях підсвідомого» [405, с. 48] тощо.

Не заперечуючи важливість і актуальність чинних напрацювань у галузі есеїстичної методології, пропонуємо власні підходи до систематизації актуальних знань щодо обраного об'єкта дослідження минулого й сучасності в такий спосіб: варто відокремити *традиційний історико-типологічний підхід* до есею від *культурологічно-антропологічних та постструктуралістських і рецептивно-комунікативних (нарративних) концепцій* з огляду на принципово відмінні методологічні позиції щодо природи й сутності есеїстики й есеїзму. Якщо перший виходить винятково з родо-жанрової сутності есею, то другий і третій осмислює його як тип тексту в дискурсивних і нарративно-дискурсивних параметрах.

У межах *історико-типологічного* підходу варто назвати праці М. Балаклицького, О. Маськової, Н. Мирошкіної, А. Муравйова, Л. Садикової, Ю. Чудінової, Г. Швець, С. Шебеліста, В. Шкловського тощо. Есей як тип твору має свій набір ознак, функцій, свою історію розвитку, національні прикмети, певні властивості у сучасному прочитанні. Специфіка есею на різних етапах розвитку літературознавства неодноразово ставала предметом осмислення. Так, М. Балаклицький [35] аналізує специфіку есею в європейській, американській і слов'янській критиці від часів появи й до наших днів, вважаючи певним еталоном твору в українському письменстві творчість Ю. Шереха (Шевельова). Ю. Торговець [574] виявляє історичні й соціально-політичні причини й передумови розвитку жанру, особливості його генези. Зокрема, вона звертає увагу на історичні обставини спалаху цього твору в різних культурах і епохах. Так, вона пише: «Есе зародилося як форма особистісного вираження, подекуди самоаналізу, оскільки воно надавало можливість вільно й невимушено розмірковувати на різні теми. Зародження жанру есе у Франції стало можливим лише за певних історичних, політичних та соціокультурних умов. Знаковим з цього приводу вбачається те, що саме доба Відродження, яка прийшла на зміну Середньовіччю, стала “ковтком свіжого повітря”, сприяла пробудженню творчих сил соціуму, духовному

перевороту, розвитку творчого джерела в особистості, у результаті чого відбувається зміна суспільного світогляду, що уможливило появу і розповсюдження есе... XVII століття ознаменувалося науковою і технічною революцією, формуванням нового типу культури, який поставив у центр своїх інтересів людину і навколишній світ. Зміни в суспільній свідомості і переосмислення основ життя і віри, ролі людини в суспільстві і її взаємозв'язку з природою стимулювали активну дискусію в інтелектуальних колах» [574].

Л. Садикова, вивчаючи розвиток есеїстики в російській літературі, здійснюючи екскурси у світові контексти, виділяє іманентні закономірності, котрі визначили бурхливий розвиток есеїстики в XX столітті, а саме: посилену увагу до документальних і публіцистичних жанрів, наростання процесів жанрового синтезу, зміцнення особистісного начала в літературі, об'єднувальна здатність есею, орієнтована на синтез багатьох галузей знань. Не останню роль тут зіграли, на думку вченої, й загальнокультурні закономірності: бурхливий розвиток філософської думки на початку XX століття, тісна взаємодія філософського й літературних дискурсів, зміцнення позицій постмодернізму в російській культурі в другій половині XX століття тощо. Так, зокрема, серед причин розквіту жанру в XX столітті авторка називає: падіння радянського тоталітарного режиму, звільнення літератури від тоталітарного контролю, сприйняття «російської літератури як єдиного цілого, відображення літературою кризових змін, і, нарешті, саморефлексія мистецтва слова» [502, с. 239].

К. Сільман чимало статей присвятила дослідженню еволюції есею в національних культурних традиціях. Схожий ракурс бачення сутності есею простежується в працях і О. Гук, яка вважає «дослідження еволюції есею – найважливішим для цілісної репрезентації літературного процесу» [146, с. 41] тощо.

Отже, історико-типологічний підхід до есею дозволив подивитися на нього як на жанр, наділений стійкими ознаками. Дослідники неодноразово підкреслювали важливість інтересу до нього в період посилення особистісного начала в перехідні часи, тож кінець XX – початок XXI ст. у цьому сенсі не є винятком. Цілком

очевидно, що окреслення причин інтересу до нього в сьогоденні є важливим для усвідомлення сутності всього літературного процесу сучасності.

Культурологічно-антропологічна призма різних підходів до есею, есеїстики, есеїзму відкриває горизонти світоглядної, гносеологічної, теоретичної і практичної дослідницької орієнтації для осмислення процесів посилення суб'єктивації в літературі, а також ціннісних орієнтацій і особистісних смислів. Цілий ряд дослідників есею, есеїзму в аспекті літературно-культурних закономірностей констатують про подолання меж самої літератури й вихід її в інші царини. Відтак сьогодні особливої актуальності набувають дослідження помежівної сфери: філософії й літератури, публіцистики й літератури, комунікативістики й літератури тощо. У цьому сенсі необхідно звернути увагу на позиції щодо есею, у першу чергу, М. Епштейна.

Найґрунтовніші розробки в ракурсі постструктуралістської і неоміфологічної естетики есею здійснені саме цим дослідником. Його серія праць «Есей про есей», «Есеїстика в культурі нового часу», «Парадокси новизни. Про літературний розвиток ХІХ-ХХ століть», «Есеїстика як нульова дисципліна» та багато інших покликані обґрунтувати есей і есеїзм як нову постміфологічну цілісність художнього, документального й філософського мислення. Сутність есею, за М. Епштейном, полягає в суміщенні різних способів світоосягнення. Взаємні переходи, переключення з образного ряду на понятійний, з понятійного на побутовий тощо є характерною ознакою такого типу тексту. Без них есей як явище може розпастися й перетворитися на побутове філософське міркування. Найважливіша властивість есею – підкреслено виражений індивідуальний погляд автора (головна жанроутворювальна ознака). Саме ця риса робить есей вираженням екзистенційного досвіду автора, де авторське «я» є водночас і суб'єктом, і об'єктом пізнання, а джерело саморозвитку особистості – є в ній самій.

Так, у праці «Закони вільного жанру» М. Епштейн стверджує: «Есеїстика – один із живих жанрів сучасної словесності, таких, що швидко розвиваються... До есеїстики уналежнюють украй

різноманітні філософські, історичні, критичні, біографічні, публіцистичні, моральні й навіть поетичні твори» [702]. Митець не розглядає есей у межах якоїсь однієї сфери гуманітаристики. Загальногуманітарну дискусію про приналежність есею він підтримує в такий спосіб: «Парадокс мислення есею полягає в тому, що індивідуальність, яка підлягає обґрунтуванню, пояснюється тим, що якраз і має бути обґрунтоване, – самим собою. Людина визначається лише в процесі самовизначення, і її творчість є способом утілення цієї рухомої рівноваги “я” і “я” такого, що визначається й визначає» [703]. У наведеній тезі розкривається одна з вагомих ознак есею як типу тексту, а саме: перевага суб'єктивного бачення проблеми над об'єктивними реаліями буття з огляду на авторські світоглядні позиції.

Слід звернути увагу на те, що М. Епштейн є послідовником теорії німецького філософа Т. Адорно, котрий у своїй відомій праці «Есей як форма» [718] обґрунтовує природу есею як виду публікації, а не як стиль чи манеру письма. Він убачає в цьому творі метапізнавальне начало, називаючи його певною пізнавальною системою, наділеною потенціалом саморозвитку, внутрішнього руху. За Т. Адорно, цей твір за своєю суттю є явищем процесуальним. У цій процесуальності закладено сам метод пошуку істини. М. Епштейн по-своєму розвиває ці ідеї Т. Адорно: усвідомлюючи есей як «саморухливу пізнавальну систему», він корелює це поняття з есеїзмом як «інтерпретативними процесами в культурі» [703]. Те саме стосується й поняття істини як досвіду індивідуальної свідомості (Т. Адорно), і непочленованої одиниці як синтезу культурних форм для особистості, котра пізнає світ (М. Епштейн). І Т. Адорно, і М. Епштейн багато писали про вільний характер самого твору, про есей як твір, що демонструє спротив, своєрідне бунтарство, утілює особистісний досвід, наділений суб'єктивним характером як сумнівом істинності самого методу пізнання.

Відмінними у двох дослідників є підходи до есеїстичного мислення. Т. Адорно вбачає його природу в духовному досвіді особистості, котра пізнає світ. М. Епштейн же пише, що «есеїстичне мислення завжди рухається в модусі відкритості...», воно «може

розщепити помилково, закостенілу цілісність і відтворити з її часток нову, внутрішньо рухому» [703].

Російський філософ окреслив есеїстичний твір як форму засвоєння світу та філософствування загалом. На його погляд, есей – це форма «негативної діалектики», «його призначення – демонструвати відносність будь-яких абсолютів, розщеплювати всі політичні й культурні “суцільності”, релятивізувати значення слів, знімаючи з них словникову загальність і застиглу пропагандистську оцінку» [703]. Отже, М. Епштейн був першим серед радянських науковців у середині 80-х рр. ХХ ст., хто, спираючись на окремі ідеї Т. Адорно, розробив теоретичні основи есею, увів і дав обґрунтування поняттям «есеїзм», «жанровий код есею», «есеїзація свідомості», «есеїстичне мислення» тощо, і це при тому, що сам есей як твір тривалий час залишався на периферії письменницьких та інших уподобань у радянській літературі, поступаючись нарисам тощо. Саме цьому науковцеві належить формування специфічного термінологічного апарату в дослідженні есеїстики, актуального і в наші дні. Такі поняття, як «есеїстичне мислення», «есема», «есеїзм» завдяки М. Епштейнові потрапили до широкого вжитку й стали підґрунтям аналізу есеїстики в межах будь-якої методології.

Парадоксальність манери есеїстичного мислення, аморфну та невловиму природу жанру М. Епштейн розуміє в такий спосіб: «Це не дефект теоретичної думки, а глибинна якість самого жанру, що змушує його постійно переростати свої власні жанрові межі» [703]. Поряд із есеєм науковець розглядає міф, вважаючи саме його підґрунтям сучасного есею. Власне міф, за теорією дослідника, є попередником «рухомого» жанру: світосприйняття особистості у філософсько-культурному середовищі пройшло тривалий шлях від міфу до есею. Разом із тим, М. Епштейн визначає есеїзм як «синтез різноманітних форм культури на основі самосвідомості особистості, яка піднімається завдяки такому опосередкуванню до найвищих щаблів духовної універсальності» [703]. Таким чином, у своїх студиях активний дослідник цього жанру розглядає

не лише саме явище есею та есеїстичного мислення, а й власне природу есеїзації художньої та філософської думки.

Маємо звернути увагу на один важливий аспект: хоча М. Епштейн називає есей жанром, однак постійно у своїх працях наголошує на позажанровій (понаджанровій) його природі, підкреслює здатність твору постійно долати власні межі, фактично усвідомлюючи есей як тип тексту. У пізніших роботах [705; 706] дослідник обґрунтовує есей у контексті феноменології та деконструктивізму. Він, зокрема, пише: «Те, що усвідомлюється тут як есеїстичне мислення, є досвідом поєднання феноменологічної повноти опису, котра тяжіє до представленості самого предмета і його безпосередньої присутності, і – деконструктивного аналізу множинності словесних значень, які постійно відсувають предмет у галузь непередставимості, неможливості присутності. Суть есеїзму полягає в тому, аби представити предмет саме через ті словесні ряди, які власне й роблять його непередставимим – при цьому представимість стає функцією множинних значень і концептуалізацій у їх радикальній зведеності до предмета» [706].

Продовжувачем ідей М. Епштейна є К. Зацепін, котрий розглядає есеїстику в межах комунікативно-рецептивної методології. У низці праць [211; 212; 213] він відходить від традиційного жанрового розуміння есею та окреслює його як тип тексту. Дослідник, аналізуючи еволюцію есею від філософічності до художності (літературності), визначає його автономний статус серед аналогічних форм інтелектуального письма (наприклад, у межах наукових трактатів і публіцистики), обґрунтовує принципову роль читача у формуванні змістовного цілого есеїстичної форми з огляду на її поважну незавершеність, відкритість до впливів, розмитість кордонів, вводить і пояснює конструкт комунікативної форми есею, спираючись на концепцію читання Р. Барта, зокрема, осмислює для есеїстики особливий спосіб сприйняття, котрий називає повільним або глибоким читанням. Причому текстуальний план вираження постає формою, в яку «вбудовано» читання як іманентний механізм смислоутворення.

На есей науковець дивиться виключно як на тип тексту: дослідника цікавить його функціонально-комунікативна природа, похідна від функції тексту і напряду пов'язана з реалізацією комунікативного наміру його автора. Як тип тексту есей розглядається на підставі зовнішніх і внутрішніх ознак, їх регулювання. Однією з найважливіших внутрішніх ознак є особлива природа образності: образ і концепт тут постають єдиним цілим, «що означає для аналітика безперервну рефлексію “літературності” смислу есе, невіддільності його від форм власної репрезентації» [213].

Есей як тип тексту, як комунікативна форма обґрунтовується дослідником, слідом за Т. Адорно та М. Епштейном, через розмежування мистецтва, літератури й публіцистики. Крім того, розглядаючи текстуальні механізми провокації читача на смислоутворювальну активність, автор виводить таку його важливу ознаку, як «здатність оперувати оповідними конструкціями, принципово не інтерпретованими, але такими, які можна ввести як умову неможливості раціонального розуміння» [213]. Багатокомпонентна платформа есею, комунікативна за суттю, об'єктивує інтелектуальні процедури в цій формі: проблематизацію, інтерпретацію та саморефлексію тощо.

К. Зацепін, по суті, один із перших на пострадянському просторі застосував методологію рецептивної естетики щодо художньої есеїстики, довів унікальність фігуративної структури есею, наділеної художнім смислом, котрий не зводиться ані до денотативної, ані до концептуальної семантики, однак включає цілісність естетичного переживання, котре має позадискурсивний характер. Крім того, дослідник виявляє й аналізує оповідні механізми сучасної есеїстики, осмисленої в якості комунікативної форми. Розглянувши еволюцію есею, філолог приходить до думки про непочленованість фігуративного мовлення в цьому типі тексту: в ньому інтелектуальна конструкція й риторична фігура нероздільні. «Мислити в есеї означає: у мові й мовою. Звідси відбувається така особливість есеїстичної форми, як максимальна концентрація, згущення семантики за рахунок концептуального навантаження риторичного ряду, котрий набуває найрізноманітніших форм у

силу своєї задачі – передати таку ж концентрацію внутрішнього інтелектуального світу того, хто пише; його зусилля з подолання смислових і риторичних шарів мови чи прагнення, навпаки, “розчинитися” в них. Нечітко сформульована концепція, але саме внутрішня динаміка образу, складний ланцюг асоціативних зв’язків, парадокс як спосіб гри з читачем набувають в есеї важливості» [210, с. 205-206]. Близькими до розглянутих вище є й ідеї М. Краков’як, котра вважає, що «есеї вписується в ту постмодерну генологічну ситуацію, коли здійснюється перехід від сфери парадигматики літературних форм у площину герменевтики цих форм» [746, с. 217]. Таким же був рух думки й інших польських літературознавців, зокрема, А. Ковальчук, М. Марковського, Д. Хек, К. Шалевської тощо.

Окремо слід зупинитися на концепції читання есею, оскільки процес рецепції водночас є процесом смислопородження. Повільне читання есею «вбирає в себе рефлексію літературного підґрунтя того, що читається, усвідомлення риторичних пасток в якості таких і аналіз їх внутрішньої конституції» [212, с. 16]. Відтак під час такого читання відбувається розкодування складних і незрозумілих смислів, кодів, схем, репрезентації, заснованих або на підсиленій активізації авторського сприйняття, боротьбі з непроясненістю значень і понять, або на відстороненні від них, артикуляції змістовної і чуттєвої неможливості рецепції. К. Зацепін називає ці процеси перетворенням есею на текст-читання, а саму процедуру сприйняття написаного – комунікативно-риторичними стратегіями, практикою «прояснення» – інтелектуальними та чуттєвими переживаннями. Отже, референція до читання утворює смислове написання тексту².

Есеї як тип тексту позиціонують у своїх дослідженнях П. Алєндеєв, Г. Вальц, О. Дьяченко, Ю. Торговець тощо. На нашу думку, найближчою до ідей К. Зацепіна про есеї як тип тексту є позиція П. Алєндеєва, який включає текст есею до

² Детальніше про це: Шевченко Т. Удовольствие от чтения эссе или о причинах востребования жанра. *Czas wolny, rozrywka, używki w najnowszej literaturze rosyjskiej* / pod red. L. Kality. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. S. 147–163.

когнітивно-комунікативної сфери, розглядаючи його як форму об'єктивації авторської картини світу. Осмислюючи есеїстичний тип тексту в контексті діади «автор-читач», дослідник зосереджується на питаннях образу автора й авторської інтенції, авторської концептуальної системи та її мовних репрезентацій, когнітивних основ ідіостилю. Визначаючи специфіку такого типу тексту, дослідник зауважує: «Авторська картина світу як континуальна система концептів відображає сутнісні властивості світу з урахуванням особливостей їх сприйняття, світооцінки й світоосмислення есеїста. Гнучкість і розмаїття у виборі предметів обговорення роблять есеїстичний тип тексту ідеальним інструментом для письменників-філософів, їх роздумів про нагальні проблеми» [7].

Ю. Торговець спеціально зупиняється на текст-типологічних характеристиках есею. Дослідниця їх виводить, аналізуючи зовнішні (формальні) та внутрішні (змістові) ознаки есею в синхронічному й діахронічному аспектах. Авторка називає есей і жанром, і типом тексту. Зокрема, вона говорить, що цей «тип тексту, ще з часів М. Монтеня, характеризувався певною свободою, довільністю форми, завдяки чому деякі дослідники визначають його “вільним жанром” (Д. Карп'як, М. Епштейн)» [573, с. 246]. Інтелектуалізм твору зумовлений складними процесами рефлексії, тим, що вимагає від автора здатності до глибокого, критичного мислення й високого рівня загальної культури.

Г. Вальц, спеціально вивчаючи літературно-критичний есей, систематизує його когнітивні, комунікативно-прагматичні і композиційно-архітектонічні текстові характеристики, доводить самостійність статусу такого виду тексту й пропонує його саме в такий спосіб включити в сучасні типології [див.: 98]. Серед названих його характеристик – функціонально-стилістичний синкретизм, що пронизує всі рівні композиційно-архітектонічної побудови, поєднання елементів наукового, публіцистичного й художнього мовлення в пізнавально-мовленнєвій діяльності провідного суб'єкта комунікації – автора есею, особлива форма комунікації між автором і читачем. В якості медіуму спілкування виступає інший активний творчий суб'єкт чи створений ним твір,

поєднання різних типів інформації: актуальної, концептуально-авторської та підтекстової, інформаційно-комунікативна структура та суб'єктно-об'єктні відносини за лінією «автор-читач».

Варто звернути увагу й на постструктуралістські рефлексії щодо есеїстики (та інших типів тексту) Р. Нича, Л. Кореновської, К. Хмелевської, наукові пошуки яких виявляють референцію щодо структуралізму, як у працях М. Епштейна. Зокрема, наголошується на синтез-аналізі есею, його особливій структурі, рівнях сприйняття, поетиці жанру й поетиці споріднених зв'язків есею. Епштейнові базові принципи бачення есею, есеїзму сформували нові підходи, нові ракурси бачення цього типу тексту. Есеїстичну поліморфність як інституційну ознаку такого типу тексту Р. Нич іменує «прозовим текстовим колажем». Він пише: «У сучасному дискурсі есеїстичний процес мислення є неподільно пов'язаним з процесом мовної артикуляції, мислення тут виступає засвоєним мовленням; пізнання – інтерпретацією, правда – процесом, пошуком» [752]. Л. Кореновська звертає увагу на розширення жанрових меж есею під впливом зовнішніх і внутрішніх обставин і теж наголошує на трансформації жанрових характеристик цього типу твору як таких, які тільки сковують його внутрішній потенціал, обмежують його можливості [279, с. 85-86].

Також, на нашу думку, необхідно спеціально зупинитися на особливостях есею як наративної структури. Важливі напрацювання в цьому напрямку здійснені В. Шмідом, В. Кузнецовим, В. Максимовою, Ю. Осадчею, В. Тюпою, Л. Садиковою, І. Божок тощо. Не всі з названих дослідників спеціально вивчали наративні особливості власне есею, однак усі тою чи тою мірою писали про особливості «я»-нарації та сутність суб'єктивізації та вираження власне авторських інтенцій у художній творчості як такої.

Так, В. Кузнецов і В. Масимова вважають, що тексти слід розрізняти за перевагою в них наративу та ментативу. До першої групи відносять тексти художні, до другої – філософські, щоденникові, епістолярні, есеїстичні, еґо-документи в цілому. Дослідники наголошують, що наратив не є сама оповідь, він – текстопороджувальна конфігурація двох рядів подієвості: референтної

і комунікативної. Якщо в наративі має місце референція до протяжності хронотопу, то в ментативі – референція до мислення як такого в його мовленнєвій діяльності: «У референтній зоні складаються відносини між думками, між ідеями (а не між хронотопічними локалізованими предметами в їх віртуальній проєкції). Таку референтну зону, наукове бачення якої потребує подальшої розробки, будемо називати ментативним типом референції» [298]. Іншими словами, автори пропонують окреслення ментативу як висловлювання з розвинутою рецептивною інтенцією і креативними конструкціями, котрі, однак, не просто інформують про стани чи процеси буття й мислення, але передбачають – як результат і наслідок комунікативної події – певну ментальну подію (зміну картини світу) у свідомості реципієнта.

Про ментатив як особливий подвійноподієвий анаративний дискурс йдеться в працях О. Арязмової, Ю. Говорухіної, С. Зенкіна, В. Корчинського, В. Максимової, О. Сапогової, В. Тюпи тощо. Різницю між наративом і ментативом, зокрема, В. Тюпа пояснює в такий спосіб: якщо в наративі дві події зливаються в єдине ціле: подія, про яку йдеться у творі, і подія самої розповіді, то «референтним змістом ментативних висловлювань виступає не подіява інтрига життя, а процесуальна законодапційність буття, що породжує експліцитну інтерпретаційність» [583, с. 40]. Отже, у цій ситуації спеціально зацентровано увагу на рефлексивно-репрезентативному плані твору як на процесі, на живому характері думки, її особистісному тлумаченні, трактуванні. Цей процес відбувається прямо на очах читача і цікавий не так результатом, скільки процесом мислєпородження, що, наприклад, у варіанті есею, стає підґрунтям власне текстопородження. Між тим, дослідники наголошують у цілому на ментативній природі еґо-документальної і еґо-белетристичної (Ю. Осадча) / не-белетристичної (Н. Іванова) прози, не зупиняючись спеціально на есеї як типі твору. Однак, цей тип твору є доволі продуктивним у сучасному письменстві й потребує спеціального осмислення в названому контексті, відтак вивчення його ментативної / наративної / анаративної структури є на часі. Так, Н. Іванова зазначає: «В есеї має місце виповідання у

виразно суб'єктивних інтонаціях авторських думок, вражень або ж емоційних досвідів. Есей здійснює дещо понад це – малює неповторний, нетиповий, сьогочасний та “моментальний” портрет автора... Низка роздумів переходить у персональну історію. До того ж важливо, що її майстерність вимагає високої техніки письма, адже, по-перше, літературна оповідь не ведеться суто за законами автоматичного записування, а, по-друге, цей “головний предмет” – додатковий стимул до напруженої пізнавально-номінативної роботи для будь-кого, хто замірівся його вивчати» [231, с. 21].

Отже, цілком очевидно, що історико-типологічний підхід як єдиний шлях осмислення есеїстики не може задовольнити сучасного дослідника, адже есей – це твір, який давно перейшов власні жанрові, родові межі й прямує до загальногуманітарного дискурсу, існуючи на різних платформах одночасно. Чинні нарративні напрацювання в галузі літератури нон-фікшн доводять недосконалість дослідницького вивчення есеїстики, адже йдеться про твір, в якому подієвість виконує другорядну функцію. Дослідження особливої природи подієвості в есеї є актуальним: ідеться не так про дотичність до буття, скільки про вичленовування людиною інобуття, своєї власної реальності, опозиційної до всього, що є. Есей як особливий тип розгортання тексту потребує спеціального осмислення в аспектах подієвості, адже тут не йдеться про переповідання подій у той чи той спосіб, а йдеться про установку на розгортання думки за допомогою подій чи без них, на сам процес мислетворення, на рефлексію як таку, де думка лише доповнюється подієвим началом.

Крім того, важливим є теоретичне обґрунтування есею як твору ментативної природи. Цілком очевидно, що цей твір зітканий у першу чергу із висловлювань із ментальною референцією – ментативів, і тільки в другу чергу його доповнюють декларативи, ітеративи, дескриптиви, наративи, перформативи тощо, та й функція їх не тотожна у творах власне художніх. Відтак слід зважати на умовність застосування набутків чинної наратології щодо нього. Сучасний дослідник есею має звертати увагу на анаративні елементи есею, котрі тут виходять на перший план, поступаючись

наративу, адже ця дискурсивна практика складається насамперед з ментальної референції як референції до мислення як такого, вираженого словами.

Крім того, рецептивні підходи до есею, запропоновані К. Зацепіним, потребують подальшого осмислення, адже в есеї формується художня картина світу на основі творення й оперування парадоксами, думками, умовиводами, а не фактами й подіями, послідовністю їх презентації. Читач есею, долучаючись до такої подієвості й таких розмислів, відчуває ефект народження думки прямо «на його очах», усвідомлює її “живий” характер і розвиває її. Однак, цілком очевидно, що природа думки має бути опредмеченою, тобто такою, яка прив’язана до чогось, що мало місце в реальному світі, іншими словами, до людей, фактів, явищ, подій, ситуацій, усього, що є дотичним до матеріального світу. Відтак усі ці маркери реальності – це джерела народження ідей, їх доарговування й підґрунтя. Заперечити їх важливість у текстах, зітканих із суцільних рефлексій і медитацій, – означає відхилитися від природи есеїстичного тексту як такого, адже його центрованість, використання міркування й опису як основних функціонально-сміслових типів мовлення, підкреслений індивідуально-авторський вибір мовних засобів, обмежена, але наявна присутність подієво-темпоральної (розповідної) лінії, поєднаної із унаочненням мислительного процесу, відображення всього цього як цілісності, вирізняє цю мовленнєву практику з-поміж інших практик сучасної літератури.

З іншого боку, ефект народження думки «наживо» в есеї сприяє дослідженню на осмислення перформативної природи цього твору, в якому одночасно актуалізована рефлексивна і перформативно-комунікативна інтенція, що дозволяє зблизити інтрепретативний план і подію презентації. Природа висловлювання в таких творах – інтерактивна, що зумовлює підхід до нього не як до готової інтерпретації, а як до події комунікації, котра дозволяє вловлювати смисли залежно від ситуації рецепції, досвіду, когнітивної установки та емоційно-рефлексивної природи сприйняття реципієнта. Рефлексивна, медитативна та інтелектуально-діалогічна

природа есею може наповнюватися перформативною естетикою, котра потребує окремого наукового осмислення.

Опанування есею як дискурсивної практики, як типу твору, на нашу думку, також є актуальним: традиційний жанровий підхід до нього звужує його функції, обмежує прагматичні властивості, особливо зважаючи на його здатність одночасно існувати в різних джерелах і на різних платформах. Поштовхом до цього є неабияка продуктивність твору в сучасних митців, спільність художніх засад, які літератори артикулюють есеїстичними засобами, спорідненість їх художніх та інших настанов, тотожна змістовно-формальна організація текстів, схожий характер мовленнєвих засобів утілення авторських задумів тощо.

1.2. Письменницька есеїстика: окреслення поняття

Вивчення письменницької есеїстики кінця XX – початку XXI ст. неодмінно передбачає теоретичне осмислення названого поняття. Парадокс у тому, що попри той факт, що вказаний феномен вивчається не одне століття, у літературознавчих джерелах знайти чітке його визначення не видається можливим. Справа ускладнюється самою розмитістю есею, його амбівалентною природою, інтересом до нього не лише письменників, а й науковців, філософів, публіцистів, критиків, котрі, як показує практика, можуть співіснувати в одній особі. Саме цим можна пояснити таку широку палітру дефініцій монтенівського твору: «універсальна форма пізнання» (Т. Адорно), «наджанрова система» (М. Епштейн), «літературний феномен» (Л. Садикова), «жанр-лідер XXI ст.» (С. Гехтляр), «понаджанр» (О. Іванов), вочевидь, зумовлену поліморфною природою свідомості тих, хто його створював у пізньоренесансних і постренесансних умовах та активно продукує в постмодерних реаліях сьогодення. І саме цим же можна пояснити посилення наукового інтересу до нього, адже, наприклад, на українських теренах він переживає нову хвилю відродження в найактивнішій своїй фазі.

Опанування великого масиву збірок есеїв українських письменників сучасності засвідчило їх стійкий інтерес до цієї дискурсивної практики, і цей інтерес до неї дедалі збільшується. Усе це є свідченням, з одного боку, інтенції розвитку, пошуку, нової художньої реалізації митців, котрі апробують себе за допомогою інших, порівняно з традиційною літературою, засобів і можливостей, шукають нові форми набуття ... «певної мовної автономії» [211], виходячи за межі власного, звичного для них художнього образотворення, а, з іншого боку, є свідченням маргіналізації літератури як виду словесної творчості, в якій есей, певною мірою, займає проміжне місце між елітарними й масовими літераторськими пошуками. Виявлення есеїстичного дискурсу на рівні ментативних нашарувань може стати окремою платформою творчої реалізації, активно запотребованою сучасним читачем.

Усі ці процеси вимагають як дієвого літературно-критичного вжитку, так і загальнонаукового включення на різних рівнях. Зокрема, важливим, на нашу думку, є осмислення таких дражливих питань літературознавчого сьогодення. *По-перше*, що таке письменницька есеїстика і в чому її принципова відмінність від неписьменницької есеїстики, приміром, наукової, критичної, філософської. *По-друге*, що таке художня есеїстика і як вона корелює з поняттям письменницької есеїстики, де точки їх взаємодії, межі розрізнення тощо. *По-третє*, у чому полягає власне сутність літератури і роль письменника в постмодерних умовах. Це питання, зумовлене розумінням автора як того, чия реальність для читача є умовною, вигаданою (Ф. Лежен, П. Манн), а також впливає з двох попередньо названих позицій і визначається зміною парадигми і функцій самої художньої літератури як виду мистецтва в сучасних умовах та осмисленням суті письменника як творця – деміурга художніх творів.

Звісно, порушений комплекс проблем не може бути вичерпаний можливостями цього дослідження, однак, у контексті заявленого предмета й об'єкта вивчення він конче потребує наукової рецепції й теоретичного обґрунтування, тож зупинимось на цих моментах спеціально.

Отже, письменницька есеїстика або есеїстика письменників – складний багатоплановий феномен, належно теоретично не осмислений. У науковій літературі чимало йдеться про есеїстику взагалі з огляду на різні методології, обставини епох, конкретних зразків творчості. Між тим, саме поняття «письменницька есеїстика» обійдено літературознавчою увагою, і це попри той факт, що, скажімо, українська література багата на цю творчість, особливо у ХХ столітті – варто згадати спадщину І. Багряного, М. Бажана, В. Барки, Д. Донцова, І. та Ю. Липи, Є. Маланюка, Б. Олійника, Д. Павличка, Ю. Шереха (Шевельова) тощо. Указане поняття часто намагаються осмислити в межах іншого явища – «письменницька публіцистика», між тим це не зовсім точно, адже до публіцистики також уналежують фейлетон, нарис, замальовку. А втім есей у цьому контексті завжди виглядає одноосібно, адже позначений більшою мірою суб'єктивності, вирізняється оголенням авторської свідомості і не завжди корелює із когнітивними патернами масової колективної свідомості. Тим паче, есей письменника не обов'язково «здійснює» «інформаційний, виховний, регулюючий, естетичний вплив, вирізняється онтологічно-інтелектуальним наповненням, масштабністю порушуваної тематики й проблематики в контексті морально-етичного осмислення дійсності» [510, с. 107]. Натомість він завжди є «інтерпретацією, рефлексивною обробкою, проблематизацією естетичних переживань» [211], завжди «позначений Особистим міфом автора, його індивідуально-міфологічною картиною, самою структурою особистісного існування» [172, с. 38], неодмінно є «чистою словесністю, твором як таким, у найширшому і найневизначенішому значенні цього слова» [702, с. 128]. Прикметно, що і в дослідженнях, присвячених есеїстиці українських письменників минулого й сучасності [33; 87; 125; 151; 231; 438; 502; 634], автори уникають теоретичного осмислення цього поняття. Так, об'єктом дисертації Ю. Нестеренко є «есеїстика українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст.» [405, с. 9], натомість самій цій есеїстиці чіткої дефініції не надано. Авторка констатує тільки, що «українська письменницька есеїстика зосереджує в своєму полі чимало творів, де

наявні маркери і константи інших жанрів, які лише збагачують філософічну малу прозу» [405, с. 167], а також доволі узагальнено пише про те, що «письменницький есей є особливим різновидом літературного жанру, що вирізняється мовностилістичними, проблематико-тематичними та комунікативними особливостями, високою авторською майстерністю» [405, с. 20]. Г. Шуть, дослідниця інтерсеміотичності есеїстики Ю. Андруховича та О. Забужко, наголошує, посилаючись на Н. Заверталок, що «у публіцистиці письменника спостерігається дещо інший спосіб типізації факту, ніж у власне публіцистиці. Будучи фактом конкретного й окремого (відібраного як життєво типового), у публіцистиці письменників він творчо узагальнюється, тобто відбувається перетворення життєвого факту в художній» [699, с. 4]. Цікавим є зауваження Н. Сподарець, що «в плані вираження письменницької есеїстики окреслюються її художньо-естетичні інтенції» [547, с. 74]. Викликають також інтерес спеціальні акценти, здійснені дослідницею, щодо аксіології автора есею як творчої індивідуальності з певним типом мислення, суб'єкти, націленому на різні комунікативні тактики й особистості «особливого емоційного укладу» [547, с. 74].

Разом із тим, відсутність чітких дефініцій впливає на процес розуміння осмислюваного поняття, вносить плутанину в усвідомлення вказаного феномену. На нашу думку, *письменницька есеїстика* – це рефлексивно-ментативні твори із застосуванням авторами літературно-художніх творів усього арсеналу літературних прийомів, традиційних для мистецтва слова. Така творчість стає ще однією літературною творчістю разом із поетичною, прозовою, драматургічною, адже переважно зберігає їх літературні техніки й практики. Письменницька есеїстика, як правило, позначена високим ступенем художності, образності, стилістичної майстерності, традиційної для літературного письма, вирішує естетичні задачі, наділена естетичним потенціалом і насамперед художньо-комунікативними інтенціями, і, тільки в другу чергу, соціокомунікативними, соціокультурними тощо. Це принципово відрізняє письменницьку есеїстику від публіцистичної есеїстики, в котрій «“соціальна позиція” поступається місцем “есеїстичній позиції”» [237,

с. 19], де панує погляд «крізь політичну призму» і «на першому плані його [публіциста – Уточнення наше. – Т. Ш.] власна громадянська позиція, думка і погляд на життя» [518, с. 80]. В есеїстиці письменника на першому плані – презентація суб'єктності як мистецька особистість, котра розкриває себе в тому чи тому дискурсі із використанням художніх та невласне художніх практик, відстоюючи естетичні цінності засобами образного та понятійно-образного моделювання. Тому такими частими в есеїстичній творчості письменників стають апеляції до своєї основної творчості, часто спостерігається образність спільної етіології, тождозна проблематика, схожі мотиви, сумісні техніки, не кажучи вже про те, що есеїстичний дискурс органічно вливається в прозовий, ліричний, драматичний на актуальних засадах. Інша справа, що письменник може виконувати функцію публіциста як виразника національних і громадянських інтересів в кризові для країни й літератури моменти, що є традиційним для нашого письменства з часів його появи у нові й новітні часи, а есей як твір особистісний і незалежний від стереотипів менш ніж інші пов'язаний із читацьким горизонтом сподівань, у тому числі і стереотипами сприйняття. Цей жанр стає «зручним» об'єктом аналізу соціокультурних парадигм діяльності митця як виразника суспільних інтересів. Можливо, саме цим можна пояснити, чому власне письменницька есеїстика стає частим предметом осмислення журналістикознавчих, соціокомунікативних досліджень (О. Антонова, М. Балаклицький, О. Галич, П. Глазко, А. Дмитровський, В. Маськова, Н. Мирошкіна, К. Сільман, О. Теребус), адже «чиста» публіцистична есеїстика постає на цьому тлі малорепрезентативною й далеко не завжди переконливою щодо ілюстрації тих чи тих положень. Основна ідея цих досліджень часто зводиться до письменницьких можливостей «впливу на формування громадянської думки» [618, с. 264], про «голос публічного інтелектуала», який би був «максимально почутий громадянським суспільством» [637, с. 56], про «переконання, формування суспільної думки» [349, с. 4]. Усі ці ідеї доволі опосередковано корелюють із літературним мистецтвом, для якого головним є «естетичне засвоєння світу у художньому слові» [83], котре

«відображає дійсність у художніх образах, створює нову художню реальність за законами краси» [65, с. 32]. Безперечно, у сучасних умовах медіа можуть постати для митця каналом поширення власних творів (наприклад, у варіанті авторських блогів, колонок, постів у соцмережах, за допомогою інших засобів, котрі потім перетворюються у збірки як завершене ціле у вигляді літературно-художнього видання чи існують одноосібно в надрукованому варіанті чи он-лайн), однак використання медійних платформ ще не означає неодмінне виконання письменниками журналістських задач. Літератор використовує медіа як інструмент власного інтелектуального й творчого розвитку, сприймає їх як креативну й соціальну технологію для власної мистецької самореалізації, котра постає ще одним засобом апробації власних художніх, екзистенційних, естетичних і психологічних механізмів створення нових моделей культурної дійсності [див.: 64, с. 14] за допомогою образів і образів-понять (есем).

При цьому письменницький есей та художній (літературний) есей – не тотожні поняття. На відміну від «письменницького есею», «художній есей» поставав предметом літературознавчих досліджень тою чи тою мірою. Так, Л. Кайда виділяє художній і нехудожній есей, визначаючи лінгвістичний підхід як ключовий у їх розрізненні. «Есеїстичне “Я” в художній есеїстиці – це стиле- та текстоутворювальна категорія «образу автора» (за В. В. Виноградовим), «автора» (за М. М. Бахтіним). Есею властиві філософськи заглиблене осмислення тексту, безсюжетність, хаотичність (спонтанність) траєкторій композиційно-мовленнєвого руху, а нерідко й імпресіоністська музичність прози. Цей тип есею позначений тонкою стилістичною майстерністю автора» [236, с. 19]. М. Тесленко, зокрема, виділяє такі риси художнього (літературного) есею: «наявність конкретної теми, особистісний характер сприйняття проблеми та її осмислення, невеликий обсяг, довільна композиція, невимушеність оповіді, парадоксальність, внутрішня смислова єдність, відкритість і особливе різноманітне мовлення» [563]. В. Аристов намагається означити онтологічні установки та формальні межі літературного есею з огляду на ліричну, прозову і

драматичну поетику: у ньому «допускається максимальне самовираження, притаманне ліричній поезії. І відчужено-прозове мовлення, наближене до об'єктивності наукового тексту. І багатоголосся зображень, де діалогічність, “полілогічність” доведені до експресивних крайнощів» [21]. Найціннішими тут є, на думку дослідника, інтеграційні процеси, прояв «я» у різних варіаціях. О. Гнатюк вважає будь-який есей «синкретичною літературною або літературно-науковою формою, що представляє точку зору автора» [126], а Н. Іванова, намагаючись виділити літературний есей з-поміж інших, вважає, що він «наближається до жанрів “дискурсивних”». Вона пише так: «Щоб стати феноменом естетичним, мистецьким, матеріал дискурсивного тексту має пройти специфічну літературну обробку. Особливість літературного есею в тому, що він має вісь регулювання цієї обробки в авторському “я”» [231, с. 20].

Не заперечуючи важливість сказаного, маємо відзначити загальний характер наведених дефініцій, адже означені риси можуть стосуватися не лише художнього, а й філософського, критичного чи публіцистичного есеїв також.

Найбільш цінні, у нашому розумінні, спостереження щодо художнього есею здійснені К. Зацепіним. В його працях «Есей: від філософії до літератури», «“Мислити літературою” або есей як художній феномен», «Жанрова форма есею в параметрах художнього» тощо доказово чітко відмежовується художній есей від інших видів есею та словесних видів творчості та окреслено чинники його окремішності. Дослідник, заглиблюючись у поетику цього твору, досліджуючи еволюцію цієї форми від моменту появи до новітніх часів, акцентує, що концептуально-тематичний модус письма змінився на фігуративно-риторичний, а це уможливило міркування про есей як художній феномен. Важливими чинниками, котрі дозволяють констатувати художню природу есею, на думку К. Зацепіна, є такі:

1) позиція реципієнта, котрий активно включає уяву, задіює ціннісні установки, не обмежується одноосібною перспективою бачення й мислення, долучаючись до сказаного есеїстом, тоді як,

приєднуючись, приміром, до трактату чи критичного твору, він тільки «комунікує з різними рівнями осягнення істинного» [213];

2) позиція автора, котрий в есеї займається саморефлексією, інтерпретацією та проблематизацією, відтак «есеї являє собою художньо артикульовану формулу інтелектуальної і мовленнєвої автономії того, хто пише» [213]. Саме «літературна автономність, котра подекуди переходить у “герметичність” в есеї, ускладнює паразитування на ньому і мас-медіа, і ангажованої критики, і прямих політичних програм» [213];

3) саме мовлення, його процесуальність в есеї формує його художню сутність: «Художність виникає лише в акті досконалого злиття художніх засобів з предметом їх застосування: того, “що втілено”, з тим, “як утілено”» [213]; «есеї наділений набагато більшою свободою рефлексії, аніж чисто філософські тексти, адже може здійснювати цю рефлексію засобами самої цієї форми» [213];

4) естетизація сказаного в тексті: «Функція есею – впорядкування естетичних переживань, які есеї подає у певній унікальній мовленнєвій формі» [210, с. 204-205], – пише К. Зацепін, посилаючись на Г. Лукача;

5) активна взаємодія есею з іншими літературними і літературно-критичними формами: через проникнення есеїстичної оповіді в структуру іншої форми або через присвоєння іншою формою елементів есею з власною метою.

Враховуючи і цілком погоджуючись з позицією К. Зацепіна, дозволимо собі доповнити його підходи, зосередившись спеціально на естетичній природі есею, вважаючи цей критерій панівним в обґрунтуванні художності есею. Про необхідність розробки метамови формально-естетичного аналізу поетики есею, методологічних розмежувань, які б дозволили описати цей жанр як літературно-художній, спеціально наголошує й А. Маслаков [347, с. 50].

Отже, основоположними позиціями, що обґрунтовують художню природу есею як літературного твору, є такі:

1) він наділений насамперед естетичним потенціалом, тобто осмислене у творі здатне актуалізувати у свідомості читача прекрасне й потворне, піднесене й низьке, трагічне й комічне тощо.

Автор есею постає творчою особистістю, котра виступає суб'єктом естетичного ставлення як чуттєвого механізму мистецького самоствердження й водночас художнім суб'єктом, котрий моделює свій світогляд «наживо» як художню реальність, залучаючи чи не залучаючи при цьому інші – наукові, публіцистичні, критичні, філософські – можливості. При цьому підґрунтям вербалізації мислення і рефлексивного конструювання дійсності постають усе-таки художні чинники;

2) художній есей, насамперед, переслідує естетичні задачі: твір, адогматичний і неапологетичний за суттю, не формує громадську думку, не наділений апелятивною суспільною модальністю, не переслідує соціальні цілі, як публіцистичний, і не аргументує, не тлумачить, не підсумовує, не об'єктивізує явища навколишньої дійсності, як науковий. Він призначений, аби викликати естетичне переживання, а це стає можливим через особливу позицію автора, котрий, виражаючи естетичні погляди, «отримав право на індивідуальність, не просто усвідомлює себе часткою, атомом навколишнього світу, але й творить його: не лише естетично засвоює безпосередній життєвий досвід, багатоманіття земних почуттів і переживань, але, виходячи за його межі, заглиблюється в нове, непізнане раніше» [184, с. 123];

3) художній есей (есеї – з фр. «досвід») є втіленням у першу чергу естетичного досвіду митця і «нашаруванням естетичних переживань різної міцності, тривалості та глибини» [544, с. 161]. Такий досвід моделюється з огляду на інші естетичні переживання – накопичувані чи оприявлені. Митець реалізує цей досвід на підставі художньої творчості – власної та іншої. Не виключено, що саме вона й стає поштовхом до нової – есеїстичної – творчої діяльності, адже саме через неї митець вступає у нові зв'язки із зовнішнім світом, в естетичні відносини з дійсністю у новій якості. При цьому митець набуває досвіду комунікації – спільного досвіду естетичного переживання разом із читачем. В окремих випадках цей новий досвід починає затьмарювати основну творчість митця, саме в ній він починає реалізовуватися повною мірою. Історія світової літератури знає чимало таких прикладів. Так, французькі

літератори М. Бланшо, М. Еліаде, Г. Марсель, Е. Чоран стали більш відомими у своєму письменстві і у світі саме завдяки своїй есеїстичній творчості, аніж завдяки прозі чи поезії. Сучасне українське літературне середовище теж позначене впливом цих процесів. Так, низка митців (Ю. Андрухович, Є. Кононенко, В. Неборак, Г. Пагутяк) дедалі активніше заявляють про себе як есеїсти, аніж прозаїки чи поети, хоч спершу стали відомими через епічну й ліричну творчість;

4) художній есей щільно зв'язаний із іншими родами й жанрами художньої творчості як такої, стаючи часто її продовженням, наслідком. Наприклад, Н. Сподарець, обґрунтовуючи причини активного звернення поетів Срібного віку до есеїстики, наголошує на спільних «онтологічних можливостях текстопородження» поезії й есеїстики в часи зміни «аксіологічних орієнтирів культурної свідомості кінця ХІХ – початку ХХ століть, супроводжуваних рефлексивною активністю» [547, с. 73]. На «ліричному ракурсі бачення» як законі жанру есею наголошувала В. Ліпіна-Берьозкіна [309, с. 132]. На актуалізації ліричного начала в есеї спеціально зупинялися В. Садикова [502], Л. Чурсіна [626] та інші дослідники. Предмет есеїстичної та епічної (романічної) взаємодії також ставав предметом досліджень (О. Бровко, О. Гримова, Ю. Осадча, В. Пестерев, Т. Шевченко тощо);

5) художність – визначальна риса окреслюваного типу есею в цілому. Під художністю ми розуміємо «адекватне вираження всією системою мовлення даного виду мистецтва певної духовної інакшості, яка й складає змістовну (метафізичну) основу конкретного художнього твору, та жодними іншими засобами, окрім як зображально-виражальними даного твору, не може бути матеріалізована, або об'єктивована» [95, с. 229]. Адекватне художнє вираження дорівнює втіленню в тексті «духовного кванту буття» [95, с. 229]. Доречно також згадати в чомусь контраверсійну позицію В. Тюпи, який під художністю має на увазі «комунікативну стратегію твору мистецтва (естетичного дискурсу)» [587, с. 469], і думку А. Ткаченка, який вважає художність «органічною внутрішньою якістю літературного твору зумовлену гармонійною єдністю формозмісту

(змістоформи)», що «засвідчує майстерність автора» [568, с. 79]. Відтак літературний есей – це змістоформа, в якій «естетичний досвід має стати філософією або бути відсутнім» [718], виражаючи іманентні ознаки творчого суб'єкта, зверненого до власного внутрішнього досвіду. Вона вирізняється високим ступенем використання мовно-стилістичних засобів художньої виразності, покликаних створювати образи, наділені потужним струменем естетичного впливу, функція яких – «щоб захоплювало, дивувало, спантеличувало, щоб хотілося перечитати і збагнути» [568, с. 75], а у випадку з художнім есеєм конкретно – щоб хотілося замислитися, долучитися до сказаного на раціональному й чуттєвому рівнях, осягнути, доповнити, збагнути, створити подібне у власній свідомості, «зародити сумнів» [90, с. 3]. Без образного компонента це буде неможливим – відтак есей ризикує перетворитися на газетне звернення, наукову студію, філософську працю. Літературний есей – твір, побудований на образах і мислеобразах (есемах), тоді як публіцистичний – на поняттях і образах-поняттях. Науковий же есей уникає художньої образності, хіба що в ньому можлива «наукова образність», під якою мається на увазі «категорія вторинної номінації», «додаткова аналогія» [217, с. 8]. Проникнення їх у науковий текст є наслідком тотальної есеїзації словесного дискурсу в цілому, взаємопроникнення різних видів гуманітарного знання. Образність філософського дискурсу – це насамперед засіб «унаочнення вербально оформлених уявлень, що забезпечує їх зрозумілість для багатьох людей» [217, с. 10], відтак функція їх знову ж таки другорядна, покликана популяризувати думки й робити їх доступними для реципієнтів.

У художньому есеї образність – підгрунття рефлексії, котра оприявнює її художньо-естетичний потенціал. Природу образності в есеї, де «жанротворення й текстотворення відбувається одночасно» [493, с. 8; 234, с.73], можна назвати, слідом до П. Ріккером, «“бачити як” – інтуїтивне ставлення, котре утримує разом смисл і образ» [485, с. 450]. Іншими словами, есеїстичний образ стає для реципієнта засобом сполучення й кореляції з новими

цінностями, набуття нових знань, возведення на новий рівень гармонії з буттям.

З огляду на сказане цілком очевидним постає висновок, що художній есей переважно твориться письменниками, літераторами, для яких «самовираження засобами художнього слова є... способом утвердження себе у світі» [64, с. 58]. Письменник, певна річ, може створювати публіцистичні, філософські, літературно-критичні, наукові есеї, однак панівним тут залишається художній есей, твір, наділений такими властивостями: «наявність конкретної теми чи питання, особистісний характер сприйняття проблеми та її осмислення, невеликий обсяг, довільна композиція, невимушеність оповіді, парадоксальність, внутрішня смислова єдність, відкритість і особливе, насичене, різноманітне мовлення» [563]. Цілком природною для художнього есею є артикуляція в межах художнього висловлювання філософського, публіцистичного та іншого дискурсів.

Принагідно варто зауважити, що обґрунтування приналежності есею до літературних творів повинно зняти й питання про варіативність написання у науковій літературі форми «есеїв» у родовому відмінку однини як іменника чоловічого роду виключно як «есею», а не «есея», адже, за правописом, пишемо **у, ю** в іменниках-термінах іншомовного походження, що означають фізичні або хімічні процеси, частину площі, а також *літературознавчі* [Курсив наш. – Т. Ш.] терміни» [590, с.70] на кшталт *сюжету, роману, памфлету, роду, виду, жанру*.

Окреслені проблеми породжують і інший вектор дослідження, пов'язаний зі зміною статусу письменника в сучасному українському літературному дискурсі та причинами його інтересу до есею, котрий ось уже кілька століть одночасно утримує статус «периферійного» твору» (Е. Зикова), «наджанру» (О. Іванов) та «експериментального» твору (Т. Лямзіна). Сучасний митець – це зовсім не закрыта для соціуму творча особистість, що стає відомою читачеві в якості напису вгорі книги після її виходу. Це креативна медіапостать, широко відома громадськості за допомогою сучасних електронних можливостей, котрі, у свою чергу, впливають на чинники й важелі її креативності. Сучасний митець

постійно перебуває в пошуках розширення власних можливостей, як і література стає мистецтвом, що збільшує інтерес до нехудожнього матеріалу. Як сказав В. Шкловський ще в 20-х рр. ХХ ст., «поняття літератури рухоме. Вона “зростає краєм”, вбираючи в себе позаестетичний матеріал... Література живе, поширюючись на не-літературу» [362, с. 40].

Сьогодні письменник однаковою мірою стає задіяним в інтернет- і позаінтернет ресурсах. Явища конвергенції – «процеси дифузії, взаємопроникнення різноорієнтованих імпульсів, а також виникнення гібридних, кентавривних форм» [625] – збільшують можливості художнього впливу, сприяючи в тому числі й популяризації сказаного серед аудиторії, а властивості есею як твору з особливим жанровим кодом (Л. Садикова) якнайкраще цьому сприяють. Саме це дозволило дослідникам говорити про таке явище, як мультилітература [594; 595; 607; 622; 625; 572], під якою мається на увазі «одночасна присутність таких, здавалося б, неподєднаних, але таких, що викликають рівну взаємоповагу творчих практик у просторі сучасної культури» [625].

Сучасна література – це відкрита до впливів система, відтак сучасний літератор – це відкритий до різних, часто полярних творчих практик митець. Саме тому він одночасно може бути задіяний у різних дискурсах, і часто однаковою мірою ефективно. І саме тому така велика кількість сучасних українських письменників, які водночас займаються науковою, літературно-критичною, редакторською, громадською діяльністю, не надаючи переваги жодній із цих видів практик. І через це есеїстичний дискурс стає об'єднавчим началом для неї апіорі. Слушною є думка А. Грезі-йон: «До літератури, яка розуміється як закрита множина кано-нічних текстів, що стали такими завдяки процесам сприйняття, додається віднині література, яку розуміємо як відкриту множину процесів письма. Відкрита всьому ймовірному, множинному, амбівалентному або навіть такому, що принципово не може бути завершеним» [118, с. 45].

На нашу думку, посилений інтерес до жанру есею серед сучасного письменства є свого роду індикатором цієї гетеродіяльності

й мультилітературності. Спробуємо означити причини інтересу літераторів і читачів до цієї дискурсивної практики. Цілком очевидно, що це взаємозумовлені речі, однак є певні важелі й окремішнього інтересу до творів означеної мовленнєвої практики.

Отже, причини *інтересу письменників* до есею, на нашу думку, зумовлені внутрішньолітературними і зовнішньолітературними чинниками. До *внутрішньолітературних* ми уналежнюємо такі:

1) зміна покоління письменників. На нашу думку, у сучасній українській літературі (якщо брати умовну точку відліку 1991 р.) змінили одне одного вже як мінімум два покоління митців: перше виникло наприкінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст. Творчість цих авторів була суголосна процесам пострадянських пошуків національної ідентичності й державотворення. Відтак есеїстика митців цього покоління відзначалася виключно патріотичними, національноцентричними, духовно-культурними ідеями (Г. Грабович, І. Дзюба, А. Дністровий, Р. Іванчук, В. Коротич, А. Погрібний, Є. Сверстюк тощо). Пізніше до когорти есеїстів приєдналися сучасні метри жанру: І. Андрусяк, Ю. Андрухович, О. Забужко, В. Єшкілев, І. Лучук, В. Медвідь, К. Москалець, Т. Прохасько, С. Процюк, М. Рябчук тощо. Згодом українська есеїстична традиція поповнилася творчістю І. Бондаря-Терещенка, О. Бойченка, А. Бондаря, В. Габора, С. Грабаря, Л. Дереша, С. Жадана, Ю. Іздрика, В. Карп'юка, Г. Пагутяк, В. Ушкалова, щоправда, популярність жанру не завжди працює на його якість, однак це може постати предметом окремого наукового осмислення. Принаймні в якості об'єкта дослідження в цій праці постали ті автори і їх збірки есеїв, які, на нашу думку, презентують найкращі зразки письменницького есею в сучасній літературній традиції. Найновіше покоління українських письменників-есеїстів складають А. Любка, Д. і Б. Матіяш, О. Коцарев, В. Мельник, О. Клименко – і цей перелік митців-есеїстів щодня поповнюється. Велика кількість есеїстичних текстів в українській літературі останніх кількох десятиліть, оформлених у збірки і надрукованих одноосібно, провокує й новий виток наукового осмислення цих процесів. Письменницька «увага до невпізнанності, маргіналізації літературного

висловлювання, метафізики заперечення, Іншого» [133] дедалі більше приваблює науковців, що прагнуть розібратися і в самій природі творів, що за своєю суттю позасистемні, і в причинах їх популярності в сучасній літературі;

2) інтерес до творчості, котра мало заявила про себе в попередні роки, прагнення експериментів і пошуків. Читацька затребуваність нестандартних форм художнього слова – одна з вагомих причин письменницького інтересу до цих форм: есеї – твори, що важко стандартизуються, укладаються в ту чи ту схему, типологію, адже приваблюють насамперед незаангажованістю думки і нетрафаретністю її викладу. Твір, який сам є живим експериментом зі словом і думкою, провокує письменника до гри із ними на різних рівнях і за допомогою різних можливостей, адже саме тут «авторське “я” виступає глибокою, безмежною, наділеною притягальною силою, актуалізуючою душевні пориви й переживання самого творця літературною категорією» [183, с. 352]. Есей стає плацдармом письменницьких експериментів із формою і змістом, започаткованих літератором в іншій творчості;

3) перехід від традиційної поетики до поетики художньої модальності, що властиво сучасному літературному процесу в цілому, і йдеться не тільки про українську літературу. Так, С. Бройтман, дослідник історичної поетики, виділяє такі риси цієї модальності: а) установка на якомога повніше розкриття авторської суб'єктивності, творчої індивідуальності письменника; б) усвідомлення того, що об'єктивна реальність не є остаточно створеною, а художня реальність – не є з самого початку заданою, спостерігається «розуміння автора не просто як посередника, а як автономного творця, що бере співучасть у незавершеному акті творіння» [89, с. 26]. На нашу думку, ці ідеї легко можна проілюструвати жанром есею, інтерактивного твору, наділеного перформативною природою, адже тут процес мислення і його словесне оформлення одразу знаходять відгук у свідомості читача – і він долучається до сказаного. Крім того, есей вербалізує потоки письменницького мислення, його «інтенційною домінантною є намір автора передати особистий досвід осмислення феноменів

навколишньої дійсності, відкривши перед співрозмовником специфіку послідовності процесу суб'єктивної рефлексії» [93, с. 36];

4) криза великих епічних форм: читач дедалі стає вибагливішим і прагне охопити «все й одразу», надаючи перевагу малим епічним формам, документалістиці, мемуарам тощо, уникаючи читання довгих романів, тим паче епопей. Цей той випадок, коли попит диктує пропозицію, і митці відтворюють художню дійсність з огляду на це. Щоправда, сучасна есеїстична традиція знає чимало прикладів, коли есей ставав трампліном до великих прозових форм або ж перехідною ланкою до творчості іншого типу.

До *зовнішньолітературних* чинників ми уналежнюємо:

1) посилений інтерес до особистості в цілому, котрий виникає щоразу в перехідні епохи. Нівеляція неповторності людської особистості, активно поширювана в тоталітарні часи, неодмінно викликає збільшену цікавість до неї тоді, коли відбуваються зворотні процеси. За таких обставин есеїст бере на себе функцію помічника читача в пошуках себе, свого місця й призначення. «Есей – жанр епох перехідних, часів зламів, змішень соціального буття, розривів соціального просторово-часового континуума. Коли більшість людей випадає зі звичних меж, традицій, устоїв і стереотипів поведінки» [172, с. 49]. При цьому есеїст, впливаючи на інтелект та емоції читача, прагне активізувати його думки, переконати у власній позиції, але, головне, спонукати до мислительних дій, до співпереживання й співміркування. Відтак інтерактивність есею в перехідні часи посилюється: автор, прагнучи розібратися в тих чи тих реаліях буття, транслює адресатові своє бачення світу, у свою чергу читач, долучаючись до процесу авторських міркувань, їх домислює й розвиває. Слушно констатує П. Магай про те, що пересічний читач у наш час «відчуває потребу в жанрових формах, які не просто втамовують інтерес до явищ і подій повсякденного життя, але й допомагають читачеві визначитися в ньому, знайти себе в цій новій, такій незвичній реальності» [333]. Есей серед них посідає першорядні позиції;

2) інтерес до постаті самого письменника як особистості, його побуту, поглядів, позалітературної діяльності. Сучасні електронні

можливості максимально «наближують» письменника до аудиторії: з ним можна спілкуватися «наживо», безпосередньо, обмінюватися досвідом, радитися, в інший спосіб контактувати. Есей як помежівний твір «десакралізує» мистецьку особистість. Вона стає «своєю», її думки можна одночасно прочитати в літературному есеї, презентованому в книзі і в пості в соцмережі, навіть порівняти їх. Есей як практика оголення мистецької свідомості часто стає трампліном такого контактування, адже «есеї – це не просто персоніфікація оповіді, це максимальне розкриття особистісного начала в тексті, створення психологічно достовірного образу оповідача» [294, с. 166], твір, «структура і стиль якого підпорядковані суб'єктивній авторській логіці» [634, с. 6];

3) читацька запотребованість нестандартних форм художнього слова. Сучасний читач – примхлива субстанція. Його вже не здивуєш гібридними формами роману й повісті, поліморфними жанрами, утвореними на межі не одного виду мистецтва, розміром, обсягом чи формою написаного. Постмодерні епатажність, опис девіантної поведінки персонажів, використання ненормативної лексики сьогодні більшою мірою сприймаються як даність, як атрибут, як зовнішня форма глибиннішого змісту, як обгортка, всередині якої найцінніше. Приміром, І. Дзюба називає таку творчість «рафінованим інтелектуальним продуктом» [170, с. 51], котра з часом очиститься від зайвого. Есей як форма чистого мислення є якраз тією художньою формою, що позначена творчою свободою у найширшому сенсі цього слова. Сучасний читач прагне зовсім нового ракурсу, нових підходів, нових експериментів, нової презентації міркування, зрештою, нової творчості. Есей – одна з таких дискурсивних практик. Твір, менш усвідомлений у ХХ столітті, на початку ХХІ-го пропонує новий погляд на письменника, котрий одночасно може бути «присутнім» у романі, повісті чи деінде. І в цьому новому ракурсі есеїст на новій платформі може розгорнути вповні свій інтелектуальний і художній досвід, своє бачення реальності, власний внутрішній світ, створивши ілюзію оголення свідомості. «Провідна роль особистості автора і співвіднесеність із сучасністю визначає здатність есею полемізувати

з традиційним трактуванням і пропонувати в результаті аналізу “перебудови” свою “версію” об’єкта, котра претендує на універсальність... Есей шляхом переконання нав’язує читачеві авторську версію, іноді завуальовуючи цей намір створенням ілюзії об’єктивності» [329], – пише Т. Лямзіна;

4) конвергенція літератури й медіа. Розширення меж впливу літератури, як і збільшення можливостей впливу медіа через обопільні процеси зумовлює взаємопроникнення й взаємозумовленість цих царин. Сучасна література шукає нові платформи існування, сучасні медіа також проникають в інші сфери, відтак впливи стають постійними й взаємними. Ці погляди активно відстоюються С. Аверинцевим [228; 1], Ю. Шатіним [632], Е. Шестаковою [684] тощо. Так, С. Аверинцев називає медіаслово «новим і своєрідним явищем комунікації-через-літературу» [1, с.15], Е. Шестакова переконана, що «літературознавство, що не допускає медіатекст до свого горизонту, приречене на збіднення задач, цілей, свого сучасного стану й перспектив розвитку» [684, с. 109], а С. Шатін взаємодію літератури й медіа пояснює гіпертекстовою природою медіапростору як такого, позначуваною мультимедійністю, дисперсністю ті ризоматичністю тощо [632, с. 82]. Відтак існування художньої літератури на двох платформах одночасно – аналоговій та електронній – сьогодні є реалією буття. Про цьому саме мистецтво художнього слова, безвідносно до каналу його доступу до аудиторії, залишається елітарною культурною практикою, підтримуваною митцями в тому числі через есей як твір, орієнтований на постійну активізацію мислення.

Есеїстичність почасти вплинула, а до певної міри й зумовила появу нових жанрів медіасфери, природа яких – літературно-есеїстична. Блоги, пости, авторські колонки, живі журнали, за нашим твердим переконанням, це похідні монтенівського твору, видозміненого з огляду на обставини нової електронної епохи. Усіх їх об’єднує суб’єктивне відтворення дійсності, авторський незаангажований погляд на будь-що, відверто індивідуальне бачення й оцінка явищ буття. Вирізняються вони лише формою та каналом поширення інформації.

І колумністика, і блогосфера – це новітні варіації жанру есею, адаптованого для масової аудиторії завдяки новим технічним можливостям, а також процесам демократизації та персоналізації ЗМК. Інтерактивність як можливість швидкого реагування на сказане в мережі Інтернет збільшує можливості впливу есею, однак налаштованість на діалог із читачем – перманентна ознака жанру, закладена ще М. Монтенем. Інша справа, що «живе» реагування на сказане посилює можливості обопільної рефлексивної творчості автора й реципієнта. Інтерес до медійних та інтернет-варіацій жанру есею, на нашу думку, зумовлений посиленою увагою до особистісного начала у всіх сферах сучасного буття, активізацією авторської позиції в цілому, наочними тенденціями суб'єктивації, увагою до окремої особистості, прикметної своєю позицією, відмінної від масової. Такої ж думки, наприклад, і С. Ярцева, котра вважає, що все це «збільшує інтерес до жанрів, особистісне начало в яких стає переконливим для аудиторії. Саме в цих умовах збільшується роль таких жанрів, як коментар, есей, колонка» [714, с. 4]. Можна скільки завгодно сперечатися, наприклад, теоретикам публіцистики, тотожними чи відмінними є жанри авторської колонки та есею. Усі їх дискусії все одно зводяться до «характеристики жанру як особистого переживання з конкретного приводу, демонстрації погляду суб'єкта соціальної практики у зв'язку з виниклою ситуацією з метою звернути увагу аудиторії не лише на саму ситуацію, а й на характер її оцінки» [148, с. 61]. Дослідники колонки звертають увагу і на її «метод – образний аналіз, тобто поєднання аналізу (виявлення взаємозв'язків предмета, причин, наслідків, їх оцінку, передбачення їхнього розвитку) та художнього узагальнення» тощо [148, с. 61]. Усе це ті ж ознаки есеїстичного твору, тільки у варіації фіксованої періодичності, стійкого обсягу, приблизно однакового формату. Авторська колонка письменника – газетний (журнальний) варіант есею – у сукупності потім часто переростає в збірку, набуваючи нових ознак єдності.

Ми твердо переконані, що колумністика, блогінг, пости, публікації у форматі «живого журналу» – це все похідні есеїстичного твору, у якому актуалізується особистісне переживання автора з певного

приводу у вигляді висловлювання його ставлення до актуальних проблем дійсності й власного захисту цієї позиції. Перші зразки такого переживання можна віднайти вже в античній традиції, а наочню виявити у книзі М. Монтеня «Проби» 1580 р. А відтак сьогоднішнє існування письменницького есею як власне літературного твору, надрукованого у форматі книги, і авторської колонки, що мала місце в друкованому варіанті газети чи на її сайті, є прикметою художньої практики чи не найбільш репрезентативної щодо трансформації соціально ангажованого письменницького мислення.

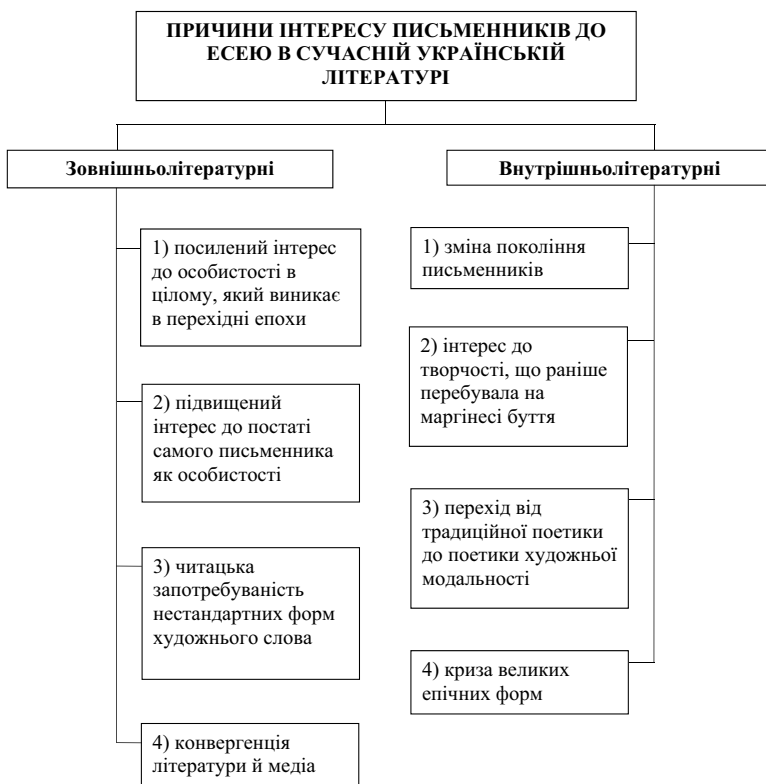


Табл. 1. Причини інтересу письменників до есею в сучасній українській літературі.

Причини *читацького інтересу* до есею ми схильні поділити на дві групи: соціально-психологічні та соціально-культурні.

Соціально-психологічний інтерес читачів до есею зумовлений, на нашу думку, по-перше, збільшенням та інтенсивністю проблем життя сучасної людини – есей як твір-рефлексія може дати відповіді на ці дражливі питання, читач може в такому тексті відшукати те, що його бентежить і турбує в даний момент. По-друге, на нашу думку, есей – твір ментативної й рефлексивної природи – дозволяє читачеві зняти стрес, зменшити психологічне навантаження й упорядкувати думки в потрібному напрямку. Нами було проведено експериментальне дослідження такого змісту: людям різного віку з різною освітою в стані посиленого нервового перенапруження чи збудження пропонувалося прочитати есей середнього обсягу. Намагання вчитатися в сказане, процес занурення в текстове полотно з думок і образів давали неочікуваний ефект: через певний час пульс у респондента зменшувався, тиск знижувався, людину поглинало плетиво міркувань, відтак процес заспокоєння відбувався швидше, хай і незначною мірою. Це дозволило зробити висновки про притягальну природу твору, наділену особливою енергетикою думки.

По-третє, на нашу думку, есей до певної міри може «представити» альтернативну реальність, однак не вигадану, а дуже наближену до дійсної. Іншими словами, репрезентація в есеї виявляє референцію до особистісних переживань, досвіду, уявлень. І автор-есеїст, попри власне образне втілення в тексті, дуже наближений до реально існуючого письменника. Через це йому вдається швидше занурити читача у створений світ думок, унаслідок цього він, читач, також починає творити такий світ у власній свідомості. Сучасний читач відчуває запит на особистісний прояв концептуального бачення світу, тож створена в есеї концепція знаходить відгук в інтелектуальній, емоційній, вольовій сфері чи одразу в усіх сферах психічної діяльності реципієнта.

Читацький інтерес до есею зумовлений і соціально-культурними причинами. Так, по-перше, есей задовольняє потреби читача в читанні в цілому. Такий твір не вимагає від читача «стежити» за

сюжетом, вибудовувати причиново-наслідковий ланцюжок подій, він потребує лише дотичності до мислення, власного занурення в нього з огляду на свою систему цінностей і світогляду. По-друге, есей задовольняє інтелектуальні, художні й естетичні потреби читача через текстову площу одного твору одномоментно, відтак ансамблевість потоків інформації збільшує ефект і дієвість авторського впливу. По-третє, він задовольняє природні читацькі запити на особистісні вияви концептуалізації світу в цілому.

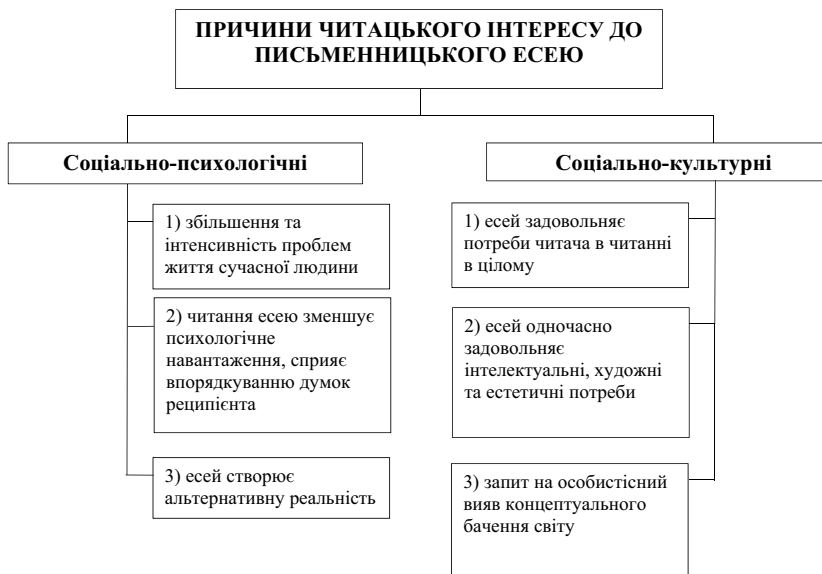


Табл. 2. Причини читацького інтересу до письменницького есею.

Отже, письменницька есеїстика – вид творчості, природа якого образна й рефлексивна водночас. Такий вид творчості неодмінно пов’язаний з основною літературною і позалітературною діяльністю письменника чи постає її наслідком. Есей постає дискурсивною практикою, позначеною експериментуванням, пошуком, супутником творчої свободи мистецької особистості початку ХХІ століття. Літературний есей, позначений естетичною природою,

вирізняється художністю, тісним зв'язком з іншими родами й жанрами літератури як виду мистецтва. Інтерес письменства до нього зумовлений розмитістю, відкритістю, глобальністю, поліморфністю, ризомною організацією, новими можливостями творчої самореалізації, словом, відсутністю будь-яких меж. У свою чергу, інтерес читачів до есею пояснюється згущеністю думки й образності та ансамблевим характером презентованих потоків інформації, оформлених рефлексивно.

1.3. Есеїстика у контексті постмодернізму

Неабиякий інтерес письменників до есею як дискурсивної практики багато в чому можна пояснити обставинами епохи, в яку вони живуть і яку вони відтворюють за допомогою різних засобів. Цілком очевидно, що осмислення будь-якого масштабного явища в культурі, письменстві варто починати з усвідомлення світоглядних основ його функціонування, чи, іншими словами, шукати відповіді на причини спалаху старого-нового типу художнього мислення. Постмодерна свідомість з її протестом дискурсу влади, підкоренню, будь-якому впорядкуванню породжує «світ як текст», «світ як множинність текстів», «світ як відкритий текст», котрий неможливо систематизувати остаточно, адже він слабко піддається специфікації та предметній визначеності. Звідси вимога «єднання науки й мистецтва, філософії й філології, філософії й релігії» [452]. І саме в цьому причина посиленої уваги представників тієї ж науки, філософії, філології до поліморфних словесних форм, побудованих на підложжі єднання різноманітних систем мислення, а також до рефлексивних видів творчості. Приміром, на думку Т. Суислової, «у постмодерні збільшується увага до рефлексивності, тобто відбувається процес поступового включення окремих аспектів суспільної практики та інституцій у систему читання. Текст починає усвідомлюватися як реальність, і навпаки, реальність мислиться як текстуальність» [554, с. 85].

Якщо зупинитися безпосередньо на мистецтві літератури, то постмодерністське мислення, з одного боку, породило посилений інтерес письменників до змішаних жанрових утворень, котрі час-то співіснують на межі не тільки родо-жанрових взаємовпливів, а й на межі взаємодії різних видів мистецтва, не кажучи вже про взаємодію науки й мистецтва, філософії й публіцистики. З іншого боку, до поля інтересів митців почали потрапляти й ті змістовні форми, котрі тривалий час опинялися на периферії художнього інтересу в силу різних причин: ідеологічних, поетологічних, культурологічних, соціокомунікативних тощо. Однією з таких форм постав якраз есей, гнучкий за суттю твір-рефлексія, який саме в перехідну епоху набуває другого життя, принаймні, якщо здійснити огляд української літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття. Так, на думку В. Капцева, есей, позбавлений як явище чіткого визначення й жанрових критеріїв, «якнайкраще вписується в еkleктику нашого часу, демонструючи максимальну свободу творчості: вільний виклад думки в умовах вільної форми її викладу» [239, с. 95]. Твір, у якому автор залишається головним героєм власного твору, презентуючи навколишній світ власними очима, якнайкраще віддзеркалює постмодерну епоху «нової референтності» [557, с. 122]. І. Погорелова вважає синкретизм, дискурсивність, діалогічність тексту, провідну роль особистості автора, реалізацію принципів синергетики, орієнтованість на умоглядне, відсутність установлених норм щодо теми й композиції тексту, інтенцію на безперервну еволюцію критеріями відповідності есею художнім принципам постмодернізму [446]. У свою чергу О. Вертипорох переконана, що «есеїстика “зацікавила” постмодернізм своєю відкритістю, відмовою від претензій на вичерпність смислів, вільною композицією, поглибленою авторефлексивністю» [103, с. 21]. Вона ж, посилаючись на В. Смирнова та інших дослідників, висуває цікаву ідею про надособливу роль есею в часи постмодернізму: «Есе має виразити собою ...культурну зібраність епохи, утворення простору, в якому може артикулюватися індивідуалізована есеїстична істина. Об’єктивна істина не лише втрачена, але й суб’єктивується за допомогою есе настільки, що втрачає значення

об'єктивізму: істина лише відносна і суб'єктивна за своїм характером. Есеїст не прагне дати уявлення про світ речей, а про себе через світ речей» [103, с. 24]. Іншими словами, дослідниця наголошує на тому, що есей як твір амбівалентний якнайкраще втілює дух самого часу, є адекватною формою його художньої репрезентації.

Прикметно, що філософи постмодернізму М. Бланшо, Ж. Бодріяр, Ж. Дерріда, У. Еко, Ф. Ліотар тощо обрали в якості змістовної форми викладу власних міркувань про сам феномен постмодернізму власне жанр есею, відкинувши на другий план науково-академічний виклад, властивий, скажімо, монографії чи статті. Такі твори, як «Есей про ім'я» Ж. Дерріди, «Прозорість зла» Ж. Бодріяра, «П'ять есеїв на теми етики» У. Еко, книга есеїв «Простір літератури» М. Бланшо сьогодні набули статусу ґрунтовних наукових праць, що передають художньо-естетичні парадигми мислення доби. Есей виявився тією формою, яка адекватно популяризує високу науку для широкого читача, поєднуючи «аналітичність, асоціативну образність і ціннісний зміст» [398, с. 76]. В. Хорольський, наприклад, вважає невідповідною есеїзацію текстів західних авторів як утілення «постмодерністської чутливості» [609, с. 148], а І. Ільїн назвав есеїстичність викладу «знаменням часу, і таку позицію з самого початку поділяють такі філософи, як Хайдегер, Бланшо, Дерріда тощо» [224, с. 248-249].

Спробуємо систематизувати відповідність есею – твору, що виник в епоху пізнього Ренесансу, ставши передвісником епохи Просвітництва – художнім принципам постмодернізму. На перший погляд, це може видатися абсурдним: про жодний постмодернізм у сучасному розумінні цього поняття, звісно, в часи М. Монтеня, не могло бути й мови, натомість уже саме в ті часи виникає твір на межі літератури й філософії, у якому актуалізовано ірраціональне та інтуїтивне, заперечуючи традиції і системність. У цьому сенсі доречно згадати слова У. Еко про те, що «у кожній епохи є свій постмодернізм» чи Т. Гундорової, яка, посилаючись на Д. Фокему, пише: «Постмодернізм можна назвати першим повсюдно сприйнятим літературним кодом і можна витлумачити в термінах,

зрозумілих у всіх культурах, незалежно від того, чи пройшли вони через попередній етап модернізму» [147, с. 76].

Есей від часів першої появи, долаючи жанрові кордони, виявив метажанрові властивості природи, ставши своєрідним компромісом філософії й літератури в їх взаємодії, поєднавши мислення, досвід минулого та асоціативну, художню образність в одній формі. Тим не менш, монтенівський твір, на нашу думку, наділений рисами, котрі цілком прозоро прочитуються в постмодерністському ключі як на рівні окремих технік і практик, так і на рівні системних уявлень та установок. «Есеїстика в постмодернізмі реконструює традиційне відношення загального і часткового, універсального й індивідуального, коли “я”, разом зі своєю індивідуальністю і специфічністю, стає вмістилищем загальних тем, їх мірилом і критерієм, при цьому не претендує на остаточність і вичерпаність» [103, с. 23], – пише О. Вертипорох. Іншими словами, есей як унікальне вмістилище різних потоків мислення віддзеркалює епоху пошуків людини й світу через рефлексію в часи тотального хаосу, постає художньою «пробою» вписати письменника в нові межі в реаліях розмитого авторства, синкретичного мислення, гри з кодами й смислами, усвідомлення вже відрефлектованого матеріалу.

Спробуємо предметно окреслити це у порівняльній таблиці і прокоментувати всі ці позиції із посиланням на першоджерела. В якості джерела інформації про феномен постмодерну, що конструює гіперреальність, використовуємо статтю Т. Афанасьєвої [30]:

<i>Ознака постмодерністської естетики</i>	<i>Її прочитуваність у дискурсивній практиці есею</i>
Ставлення до всіх попередніх напрямів, течій, шкіл, стилів, дискурсів	«В есеїстиці розкрилася певна беззаперечна, саморухлива основа, на якій можуть поєднуватися і взаємоперетворюватися всі способи людського пізнання світу, адже тут засвоюється сама здатність цього безкінечного багатоманітного засвоєння» [703].

Відсторонено-дистанційна робота з цитаціями	Можливість довільного використання позицій інших мислителів в якості відправного пункту власного міркування; Монтень починав свої «Essais» як коментування думок філософів-попередників.
Відкритість, багатозначність знакового коду, його поліваріантність, котра дає відчуття «мерехтіння» значень	Есей – твір, що демонструє народження думки тут і зараз, котра за інших обставин може бути цілком відмінною.
Феномен «ковзання означуваного»	В есеї надаються власні авторські дефініції явищам реальності, природа яких переважно метафорична; М. Епштейн проводить прямі паралелі між метафорою та есеєю.
Дво- чи багаторівнева організація тексту, розрахована на масового й елітарного читача водночас	Есей, принаймні в сучасній українській літературі, набуває вкрай різних форм: від посту в соцмережі до наукового твору, наближеного до формату монографії.
Принципова асистематичність, незавершеність, відкритість конструкції	Есей – твір «багатогранний і відкритий, як світ душі й свідомості людини» [61, с. 28]
Використання ризому, картографування, машинності артефактів	«Поєднання текстів у збірках есе не корелюється із звичайною еклетичністю. Усе-таки ризомний принцип стає панівним у них: це не безпринципне, механічне поєднання текстів, позбавлене певної логіки, а відкрита до експериментів система, позбавлена центру, головні ознаки його фрагментарність, повторюваність різноманітних елементів, нарочита імітація цілісності, здатність до продовження з будь-якого місця» [675, с. 114].

<p>Естетичні мутації, дифузії великих стилів, еклектичне змішування апроприйованих гетерогенних елементів</p>	<p>«Що являє собою есей? Тут на перший погляд усе змішано й розміто. Припустиме граничне самовираження, притаманне ліричній поезії. І відчужено-прозове мовлення, наближене до об'єктивності наукового тексту. І багатоголосся зображень, де діалогічність, “полілогічність” догматично доведені до експресивних крайнощів. ... Його [есею] “сумуючі”, інтеграційні смисли... беззаперечні» [21].</p>
<p>Демонстраційне ставлення до тексту як до задоволення, ігрової стихії</p>	<p>«Читання письменницького есе – цікаве й захопливе заняття» [682, с. 150]; «читання есею – все одно, що розгадування кросвордів» [236, с. 52].</p>
<p>Залучення читача в читанні – співтворчість</p>	<p>«Унікальність жанру в тому, що читач таких текстів завжди активний: осягнення твору перетворюється на співтворчість і на спів-роздум, а шанувальник літератури мимовільно стає співавтором сказаного, таким чином відповідальність за результат сказаного покладається на обох» [682, с.150].</p>
<p>Створення моделі буття як становлення</p>	<p>В есеї «авторські переживання, думки та спостереження не відчужені від самої події їх народження, а також її процесуального плину» [231, с. 21].</p>
<p>Орієнтація на множинність інтерпретацій тексту</p>	<p>«Логіка викладу індивідуальних думок і вражень з конкретного приводу чи питання в есеї відбиває логіку природного, до-дискурсивного розгортання думки. Відповідно, і багатство наративних стратегій есею слугує якомога глибшому та вільнішому передаванню форм і практик людського мислення» [231, с. 18].</p>

<p>«Смерть автора» (усвідомлення тексту як самодостатньої процедури смыслепопородження)</p>	<p>З одного боку, «есеї здійснює дещо понад це – малює неповторний, нетиповий, сьогочасний та “моментальний” портрет автора» [231, с. 21]. З іншого боку, «індивідуальність є найнебезпечнішим тонким інструментом есеїста», у ньому «не бути собою ніколи – і все ж таки завжди [бути] – ось проблема» [231, с. 21].</p>
<p>Постмодерністська естетика – це естетика симулякрів</p>	<p>Есеїст не відтворює навколишню дійсність, він тільки висловлює власне ставлення до неї; «есеїзація долає ці умовні рамки художньої умовності, ліквідує романізацію реальності, переводить її у нескінченний потік текстуальності» [103, с. 22].</p>

Крім того, варто також додати такі ознаки есею, котрі наочно актуалізують його в постмодерній оптиці: тотальна свобода як панівна змістотворча ознака жанру (Ю. Торговець), твір як уособлення ідеї перехідності (О. Дьяченко), індивідуальний характер авторського голосу як формотворчого принципу (Н. Іванова) тощо.

Отже, складається враження, що твір, створений М. Монтенем 1580 року, підготував не просто корпус рефлексивних творів спочатку в Англії та Франції, а потім деінде, а заклав підвалини мово-мислення сучасної епохи, постмодерного стилю й філософії водночас, котрі наочно далися взнаки з середини ХХ століття й тривають і до сьогодні.

При цьому вважаємо за необхідне відмежувати поняття «есеї в епоху постмодернізму» і «постмодерністський есеї». Перший постає дзеркалом постмодерну як способу мислення в пізнанні світу, формою сучасного буття, способом існування людини у світі культури середини ХХ – початку ХХІ століття, окремишнього стилю, засобом художнього засвоєння дійсності у формах самого життя. Він, за Л. Садиковою, «відтворює світоглядні інтенції постмодернізму: орієнтацію на сприйняття світу як хаосу,

абсурду, позбавленого причиново-наслідкових зв'язків, соціально-психологічної детермінованості поведінки, що веде за собою відсутність структурованої моделі світу і чітких морально-етичних принципів і оцінок» [502, с. 61]. Власне постмодерністський есей – це твір, у якому наочно використано постмодерні техніки, прийоми тою чи тою мірою. Приміром, такий твір може містити ненормативну лексику, постійне обігрування міфів, іронію, пародійно-ігрове конструювання, підвищену рефлексивність, еkleктичну образність, інтертекстуальні вкраплення, полістилістику. Постмодерному есею саме в сучасній українській літературі властиві також такі ознаки: пародіювання літературних та інших текстів попередників, рефлексія, насичена елементами різних знакових систем на цій підставі, суржикові та обсцінні вкраплення, авторські неологізми, міркування на закриті в радянській літературі теми, епатажність, поліморфність, хеппенінг, карнавальність тощо. Приміром, такими є окремі есеї збірки «Дезорієнтація на місцевості» Ю. Андруховича чи цикл С. Жадана «Блок НАТО», уміщений у колективну збірку «Трициліндровий двигун любові» разом із Ю. Андруховичем і Л. Дерешем. Щодо циклу харківського автора, слід звернути увагу на той факт, що «есеї митця зберігають постмодерністські техніки іронії й гротеску, епатажності й кітчевості, пародії й трагедії, явлені в його прозовій спадщині, зокрема у романах “Ворошиловград” і “Депеш Мод”. Есеї Сергія Жадана щедро наповнені власним життєвим досвідом, у них трапляються думки та почуття, що приваблюють читача неабиякою артистичністю, карнавальністю, неусталеним поглядом на реалії українського буття, експериментуванням зі словом, котре є експресивним, емоційно заангажованим, гострим, стилістично неоднорідним, де відведено місце і просторіччям, і сленгу, і лайці, і авторським неологізмам» [646, с. 117].

Отже, постмодерний есей і есей як віддзеркалення епохи постмодернізму – цілком відмінні явища. У першому вповні формуються і свідомо застосовуються прийоми постмодерної стилістики, у другому відлунюються постмодерні системні ознаки й визначальні чинники як мовлення (слово, висловлювання).

Разом із тим, на підставі осмисленого вище, вважаємо за доцільне предметно окреслити й поняття, які неодмінно виникають саме через унікальну зрощеність есею й постмодернізму, а саме: *есеїзація, есеїзм, есеїстичність, есеїстичний стиль, есеїстичне мислення, есеїстична поетика, есеїстика* тощо.

Есеїзація, за М. Епштейном, – поширення есеїстичного типу мислення на інші жанри художньої літератури, а також на інші типи творчості [див.: 703]. Приміром, проникнення есею в жанри інтерв'ю й бесіди породжують цікаві гібридні дискурсивні форми, прикметні взаємовпливами, наслідком чого стають унікальні видавничі проекти в сучасній українській літературі на кшталт «Іншого формату» Т. Прохаська чи «RECСвізитів. Антології письменницьких голосів» Т. Терен. Проникнення есею в жанри роману й повісті сьогодні вже не виглядає екзотикою, радше стійкою ознакою. Низка творів сучасної української літератури, виконаних на перетині романістики й есеїстики, у сучасній літературі вже претендує на роль класики: роман-есеї «Щоденний жезл» Є. Пашковського, роман-есе «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко, повісті-есе Р. Горака («Твоє ім'я не вимовлю ніколи», «Тричі мені являлася любов» тощо).

Якщо есеїзація – процес взаємодії есею та інших жанрових (дискурсивних) форм словесної діяльності, то *есеїзм* – сукупність проявів есеїзації як цілісний культурний феномен, про який можна говорити в контексті аналізу епохи (епох), етапів, віх, їх фрагментів. На думку М. Епштейна, есеїзм – «це інтегративний процес у культурі, рух до життє-мисле-образного синтезу, в якому всі компоненти, спершу наявні у міфі, але давно вже розведені диференційованим розвитком культури, знову сходяться, щоб за допомогою досвіду, експериментально, долучитися одне до одного, відчувти дотичність до певного непозначуваного цілого» [703]. Ю. Нестеренко називає есеїзм стильовою домінантою художнього тексту [400, с. 191] і типом мислення водночас [400, с. 194], А. Тесленко вважає есеїзм формою філософського мислення, первинним складником жанру есею [563], наголошуючи при тому, що «есеїзм є філософською афористикою, одним із засобів філософування»

[563]. Такі відмінності в осмисленні феномену есеїзму зумовлені широкими можливостями застосування вказаного поняття й розмитістю есею як твору, від самого початку такого, що переростає власні жанрові межі. Ми схильні вважати есеїзм результатом процесів есеїзації, що набув ознак стійкого феномену, наприклад, в українській літературі сучасності.

Есеїстичність – політекстова явленість есею в різних культурних формах (не лише літературних), схожість на есей, подібність до нього. Так, польський дослідник А. Завадський розрізняє естетичну та модальну категорії есеїстичності. Обидві є похідними від есею як жанру. У самому есеї вони становлять єдність, а в інших жанрах (родах) може проявлятися естетична чи модальна есеїстичність залежно від текстуального способу існування висловлювання [див.: 771].

Есеїстичність, есеїстичне начало виходить на перший план, на нашу думку, в тих випадках, коли в цілому раціональна позиція автора, його об'єктивістська установка поступається суб'єктивному началу, яке проявляється в актах рефлексії. Приміром, у сучасній українській літературі такими є наукові есеї В. Агеєвої, О. Бойченка, І. Лучука, Я. Поліщука, Л. Ушкалова тощо. Такі твори, наперед задумані як наукові, переросли свій формат у процесі викладу матеріалу. Вони від того стали доступнішими не тільки для вишівських фахівців, а й для масового читача, не байдужого до процесів, що відбуваються у новітньому письменстві.

Есеїстичний стиль – «авторське уміння неординарно мислити й виражати своє “я”, причому не обов'язково на тему, яка актуальна тут і зараз; головне, щоб вона була цікава самому авторові, являла інтерес особисто для нього» [150, с. 69]. Про нього здебільшого йдеться у контексті есею як виду шкільного чи студентського твору. У більшості методичних рекомендацій про написання есею здійснено спеціальний акцент на тому, що «есеїстичний стиль вирізняється образністю, рухомістю асоціацій, афористичністю і установкою на розмовну інтонацію й лексику» [389, с. 961]. З іншого боку, необхідно також зазначити, що поняття «есеїстичний стиль» можна усвідомити і як авторський

почерк есеїста, його ідіостиль, властиву тільки йому манеру есеїстичного викладу, похідну від прозової чи поетичної або ж цілком відсторонену від них. Так, С. Шебеліст, аналізуючи мовно-стилістичні прикмети есеїстики Ю. Андруховича, зазначає, що «автор демонструє широкі можливості слова: узгоджує не узгоджувані, здавалося б, поняття..., активізує “високі” і “низькі” шари лексики. Жаргонізми, слова іншомовного походження і суржик він використовує в основному вмотивовано – із характеристичною, оцінною, емоційно-експресивною або сатиричною метою» [636, с. 124]. Близьким до поняття «есеїстичний стиль» є поняття «есеїстичне письмо» – «принцип побудови художньої реальності й авторського еґо / “я” доцентрового дискурсу» [412, с. 7]. Ю. Осадча також називає письмом «художню техніку, сукупність літературних прийомів, які... глибоко суб’єктивно (як в есеїстичному типі) відображають і виражають сприйняття автора» [413, с. 29].

Есеїстика – 1) галузь творчості, присвячена розробці жанру (метажанру, дискурсивній практиці) есею; 2) сукупність усіх творів одного жанру. Перша являє собою подвійний дискурс, якщо говорити предметно про сучасну українську літературу: сюди уналежнюємо праці вітчизняних та зарубіжних науковців, причетних до осмислення есею (С. Балаклицький, М. Епштейн, Л. Кайда, В. Маськова, Ю. Нестеренко, Г. Швець, В. Шуть тощо) та власне есеї, в яких осмислюється сам феномен есею, есеїзму, есеїстичності (твори Є. Кононенко, О. Забужко, І. Лучука, К. Москальця, С. Процюка тощо). Принагідно варто зауважити, що в сучасному польському літературознавстві чимало йдеться про есейологію (*esejologia*), есеєзнавство як окрему галузь науки про літературу. На вітчизняних теренах це поняття тільки-но починає вживатися [764].

Есеїстичне мислення – феномен, найповніше, на нашу думку, усвідомлений М. Епштейном: «Парадокс есеїстичного мислення полягає в тому, що індивідуальність, яка має бути осмислена, обґрунтовується якраз тим, що і має бути вмотивованим – сама собою. Людина визначається лише в процесі самовизначення, і її письменство, творчість постають способом утілення рухомої рівноваги “я” та “я”, визначуваного й визначального» [702]. Іншими

словами, есеїстична свідомість – це здатність мислителя (митця) відтворювати навколишній світ шляхом самообґрунтування, пропущення крізь власну систему цінностей, власне «я», прочитуване в різноманітних творах за допомогою різних технік.

Есеїстична поетика розглянута як есеїстична літературність, чинник перетворення мовлення на художній чи інший твір. Йдеться про засоби творення образів і мислеобразів, застосовані як у власне есеї, так і у творах, дотичних до інших дискурсивних систем і практик. Тут доречним також є використання понять «есеїстична практика», «есеїстична техніка», «есеїстичні прийоми». Есеїстична поетика може проявлятися на різних рівнях творів: на ідейно-тематичному («дещо про все»), на композиційному (асоціативність, фрагментарність, розмитість, незазвичайність), на сюжетному (як перетин кількох поглядів), на заголовковому (твір «про»), на мовно-стилістичному (метафоричність, розгорнута образність, авторські неологізми; монологічність викладу) тощо. Есеїстична поетика також може даватися взнаки через загальну структуру тексту, позначеного дискретністю висловлювання, фрагментарністю думки, розгорнутими словесними пасажами тощо.

Отже, есеї як твір, амбівалентний за самою своєю природою, якнайкраще вписується в естетику постмодернізму, відображаючи більшість ознак цього культурного напрямку в одному творі, і це попри той факт, що виник він сам в епоху пізнього Ренесансу. Тож цілком закономірним є спалах есеїстики саме в цей період розвитку українського письменства: свобода, розкутість, пріоритетність автореферентності, плюралізм, відмова від системності, децентрація, розмитість кордонів і меж складає суть постмодерністської свідомості, котра прочитується і в есеї як художньо-дискурсивній практиці. Есеї як текст, що долає традиційні принципи метафізичного мислення, виходить на авансцену літературного процесу як сублімація нових письменницьких можливостей, самою своєю сутністю заперечуючи традиції, канони, організованість, відстоюючи мово-мисленнєву нон-ієрархічність, фрагментарність, невизначеність смислів, розмитість суб'єктності, ідею текстопородження разом із читачем тощо.

Висновки до I розділу

Есей – синкретичний літературний і філософський феномен, котрий не може бути укладений у певні схеми чи стійкі типології. Достатньо розмаїті погляди на нього протягом кількох десятиліть наукового осмислення в межах різних дискурсів засвідчують, по-перше, його виняткову складність і неоднозначність, котрі слід прийняти як даність і вибудовувати вектор осмислення на цій підставі, по-друге, його перспективність як об'єкт наукового усвідомлення: скомплікованість самого феномену не може стати перепорою для всебічного опанування есею, це варто робити із застосуванням не лише традиційних, а й новітніх методик, котрі можуть виявити засади його текстотворення, впливу, авторської свідомості, взаємодії з тождними словесними структурами. Так, зокрема, осмислення нових поворотів у культурі (перформативного, наративного, рефлексивного, топологічного) може створити плідну ниву для нових продуктивних пошуків. З огляду на це, на нашу думку, варто задекларувати для наукового аналізу есею винятково комплексну методологію, адже рамки якоїсь однієї з теоретичних шкіл, позицій обмежують поле наукової обсервації, бо таким є сам есей – твір помежів'я й перехідності.

На підставі цього цілком обґрунтованим є погляд на есей як на жанр, метажанр і дискурсивну практику водночас. Як літературний *жанр*, створений письменником, він виокремлюється яскраво вираженим авторським началом, довільним розкриттям певної теми з виразно суб'єктивних позицій, тяжінням до парадоксальності, образним і понятійно-образним мовленням, художністю, філософською настановою, що виявляє тісний зв'язок з іншою творчістю митців. Есей як літературний жанр постає результатом еволюції філософської рецепції.

Як *метажанр* есей вирізняється поліморфною природою (філософія, література, наука, публіцистика). Він легко проникає в інші жанри, вільно піддається зовнішнім впливам, має широке поле застосування. Есей – твір надлітературний і надфілософський, позначений індивідуально-авторським світосприйняттям,

що відображається в образній системі твору. Крім того, метажанрова організація есею також характеризується його неконвенційністю, стійкою прив'язаністю до конкретної епохи, часто перехідної (у випадку з українською літературою – кінець ХХ – початок ХХІ ст.), тим, що він посідає вагомe місце в системі жанрів у певний період літератури.

Дискурсивні можливості есею досліджені в дуже загальних рисах. Між тим, погляд на есей як *дискурсивну (мовленнєву) практику* відкриває нові перспективи його осмислення в аспекті текстуальних способів існування висловлювання, тож такі аспекти вивчення, як чинники текстопородження, форми авторської самоідентифікації, подвійноподієвість наративного дискурсу, референтна подієвість, специфіка ментальної ситуації, котра складає референт ментативу, ментативна й наративна організація тощо можуть пролити світло на природу «невловимості» есею, на причини його граничної «розмитості» й «відкритості до впливів». Тож цілком очевидно, що нагальними завданнями літературознавчого осмислення есею мають стати його дискурсивні властивості, насамперед, чинники його текстотворення, ментативна природа, опанування питомо есеїстичних технік і практик у ньому як літературному творі. Крім того, класифікацію есеїв варто здійснити, вийшовши за межі традиційного історико-типологічного й жанрового підходів, адже вони далеко не завжди допомагають охопити весь спектр есеїстичної творчості як парадигматичної. Тут плідним нам видається метод топологічної рефлексії, адже есей стає платформою створення авторських топосів, де основне смислове навантаження припадає не на певне місце, а на «мисле-місце», тобто міркування, зумовлене топографічними, культурологічними, літературно-художніми, ментальними реаліями тощо.

Аналіз напрацювань у галузі есеїстики, письменницької, зокрема, спонукає також до постановки питання про медіатекстуальну природу есеїстики в постмодерних умовах, котра відкриває нові перспективи дослідження її сутності: зв'язку з іншою художньою творчістю письменників, варіативністю самих текстів, відкритого характеру цього мистецтва, інтенції до інтерактивності,

рецептивних впливів, варіантів «фіксованості» самої творчості. Епоха постмодернізму, зокрема, висуває питання вивчення питомих постмодерністських прийомів, котрі, в силу різних причин, проникають в есеїстику сучасності тою чи тою мірою.

З огляду на це пріоритетними для себе вважаємо комплексні підходи до вивчення есеїстики. Вихідними важелями в чинних методологічних пошуках ми обираємо для себе поняття *письменницької есеїстики* як виду творчості, наділеної художньо-комунікативними інтенціями. При цьому естетичні та інші художні завдання реалізуються шляхом самопізнання й самоідентифікації письменника (героя / читача) як творчої особистості за допомогою вербалізованої рефлексії. Таким творам, як і будь-яким іншим творам літератора, властиві: художність, образність, стилістична майстерність тощо. *Літературний есей* позначений художністю як гармонійною єдністю змісту й форми, наділений естетичним потенціалом, адже «висуває» й «вирішує» насамперед естетичні задачі, є втіленням естетичного досвіду митця, тобто щільно зв'язаний з його основоположною творчістю.

Базовим у цих розвідках вважаємо також поняття *есеїстичної свідомості* як властивості митця представляти навколишню дійсність шляхом самообґрунтування; оприявлення процесів само-референції за допомогою специфічних технік, як-от: автокреація, інтимізація, ліризація, сугестивність тощо.

Основні спостереження та висновки, викладені в Розділі I, висвітлені в публікаціях авторки [див.: 643; 660; 676; 678; 681].

РОЗДІЛ II

МЕНТАТИВНО-НАРАТИВНА ПРИРОДА ЕСЕЇВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

2.1. Поняття ментативу. Ментатив як модель текстопородження письменницького есею

Актуальність вивчення есеїстики українських митців сучасності, як уже було зазначено в попередньому розділі, зумовлена, по-перше, надзвичайною продуктивністю такої практики в новітньому письменстві, по-друге, її розмаїттям, варіативністю, відкритістю до художніх та комунікативних пошуків, експериментів, в основі яких конвергенція, еkleктика, ризоматичність, по-третє, недостатньою вивченістю її структурних та комунікативно-прагматичних характеристик тощо.

Вивчення письменницького есею в межах цих напрямів може відбуватися кількома шляхами: з огляду на комунікативний потенціал цієї художньої практики, з огляду на комунікативний ланцюг «автор – текст – читач», зважаючи на авторські стратегії розгортання думки, виходячи з комунікативного простору (контексту), в якому перебуває есей і його автор тощо.

Один із можливих способів комплексного осмислення письменницького есею як мовленнєвої практики – виявлення й усвідомлення його комунікативної природи, і власне – процесів текстотворення й текстопородження. Іншими словами, аналіз перетворення думки на форму, субстанції на матеріальне втілення, і, зрештою, перетворення ідей через образні засоби на художньо-рефлексивний текст.

На нашу думку, цілком прийнятним у цих аналітичних діях може стати осмислення природи есею з огляду на наратив і ментатив як панівні мовні акти текстопородження сучасних текстів. Наратив, як відомо, це «оповідь, побачена, зважаючи на певні події та їх учасників [691, с. 18]». Поняття ментативу, відносно нещодавно введене в гуманітарний науковий обіг, належить до анаративних висловлювань, зміст яких формується, зважаючи на

співвіднесеність сказаного автором до ситуацій з ментальної моделі світу реципієнта. Тексти-наративи – це насамперед художні прозові твори, у яких подієве начало є визначальним. До текстів-ментативів варто віднести наукові, філософські, публіцистичні, щоденникові, епістолярні тощо.

Цілком очевидно, що есеї, твір із виразним опінієтворчим началом, є ментативним за своєю суттю: він складається з міркувань різного характеру, його підґрунтя – медитативність і рефлексія у всьому своєму розмаїтті: ретроспективна, проспективна, інтроспективна. З моменту появи есею як твору нового типу з украї послабленим сюжетним началом, обмеженою подієвістю і посиленням авторського мислительного потенціалу, презентованого вербально, його ментативна природа хоч і не декларувалася, проте усвідомлювалася, адже у творах, репрезентованих ще «Пробами» 1580 р., на перший план виходили не так ланцюг дій, скільки їх осмислення, міркування, спричинені ситуаціями й подіями, не так сам досвід, скільки спроба його вербальної обсервації, адже на очах читача народжувались ідеї, інкрустувалися роздуми, «оголювалася» авторська свідомість. Причому тут головним був не результат осмислення, а сам процес цього, який не підпорядковувався жодним канонам і правилам. Усі думки узгоджувалися між собою на засадах, які важно оформити в зведені кодекси. Свобода думки й творчості – ось головне підґрунтя есею. Про це слушно наголосила Л. Кайда: «Секрет у тому, що текст передає природний процес думання. При цьому важливо вловити хід думок, їх “танець”, якщо можна так сказати, підпорядкований якійсь внутрішній мелодії» [236, с. 14].

Ментатив – це і є мислення як таке у його мовленнєвій формі. Ментативна оповідь повністю спирається на рефлексуючу свідомість суб'єкта мовленнєвої дії, що є головним чи другорядним у художньому творі. Однак, якщо в традиційних повісті чи романі ментатив може стати природним лінійним їх складником, наприклад, в авторських відступах чи в зображенні персонажів у мить зміни їх поглядів, у драмі може стати підґрунтям монологу героя, тобто фрагментом-міркуванням, адресованим аудиторії в цілому,

а не співрозмовнику на сцені, то в есеї він стає основоположним принципом побудови твору в цілому.

На думку лінгвіста Н. Максимової, власне текстовою ознакою в розрізненні ментативу й наративу є спосіб розгортання тексту. Різницю цих способів складають панівні переходи в текстовому русі (між висловлюваннями, що утворюють текст, і між текстовими компонентами). «Якщо наративний спосіб пов'язаний із моделлю текстопородження, в якій домінантними є координати «Хто / Що – Де – Коли: рух тексту базується на зміні одного чи кількох цих компонентів (у літературознавстві це пояснюється, зважаючи на поняття хронотопу, сюжету, героя, композиції, точки зору), то в ментативі рух задається іншими координатами: Що це означає – Чому це можливо – За яких умов дещо відбувається – Чим це підтверджується – Яка антитеза до цієї тези» [337] тощо.

Отже, якщо наратив – це клас подвійноподієвих дискурсивних практик, що поєднує в непочленовану якість висловлювання – референтне і комунікативне, то ментатив – «висловлювання з розвинутою рецептивною інтенцією і креативною конструкцією», яке «не просто інформує про стани чи процеси буття й мислення, але передбачає – як наслідок комунікативної події – певну ментальну подію (зміну картини світу) у свідомості адресата» [163, с. 49]. У наративі, пише В. Тюпа, дві події постають як єдність: подія, про яку йдеться у творі, і подія самої розповіді: «Події ці відбуваються в різні часи (різні і за тривалістю) і на різних місцях, і в той же час вони нерозривно поєднані в єдиній, складній події» [584]. На думку В. Тюпи, «референтним змістом ментативних висловлювань виступає не подієва інтрига життя, а процесуальна законодоцільність буття, що породжує експліцитну інтерпретаційність» [584]. Цим акцентовано увагу на міркувальному началі твору як процесі, на живому характері думки, яка народжується прямо на очах читача і котра цікава не так результатом, скільки процесом мислєпородження, що, наприклад, у варіанті есею, стає підґрунтям власне текстопородження. Так, Т. Артемова, О. Арязмова, В. Тюпа вважають, що в основі ментативних висловлювань – певна ментальна подія (автокомунікативне «одкровення») у свідомості адресата.

«Ментатив полягає в концептуалізації власного референтного змісту, тобто у “викладці”, “розгортанні” для Іншого – у понаддосвідченій верифікації змісту» [20, с. 21; 25, с. 56]. Зокрема, І. Кузнецов, Н. Максимова пишуть: «У наративі панує референція до “протяжності” хронотопу, в ментативі – до ментальної ситуації: до мислення як такого в його мовленнєвій формі» [298, с. 56].

О. Арзямова, Т. Артемова також спеціально наголошують, що наративна оповідь до певної межі може бути протиставлена ментативній оповіді. Якщо перша динамічна, сюжетна, подієва, відшукує певний смисл тільки в русі, у часово-просторових переміщеннях, у встановленні причиново-наслідкових зв'язків, скрепів між подіями у тексті, то в ментативі подія як така не принципова: тут важливі тільки ті дії, що провокують зміни у свідомості, у мисленнєвих процесах особистості [див: 20; 25].

На нашу думку, в письменницьких есеїстичних практиках зустрічається як наративний, так і ментативний модуси розгортання тексту, має місце й їх змішаний варіант, коли один перетікає в інший і навпаки. Проте подія й розповідь про неї як такі в есеї не принципові апріорі: переважно вони стають відправною позицією для розгортання думки, своєрідною точкою відліку. Іншими словами, подієвість в есеї – не так дотичність до буття, скільки «вибудовуване людиною інобуття, своєї власної реальності, контрапозитивної до всього, що є» [531, с. 192]. Так, референтна подія (суб'єкт плюс зміст висловлювання як його вербальна дія) цілком може бути в есеї – йдеться про конкретного персонажа (автора), який посідає цілком певне місце в часі-просторі, виконує певну дію, котра має окреслений початок і завершення і потім стає предметом осмислення. Крім того, така подія може вирізнятися статичністю / динамічністю, контрольованістю / неконтрольованістю, цілісністю / фазовістю, моментальністю / повторюваністю / протяжністю, досягненням / недосагненням мети, ступенем достовірності, рольовими функціями учасників, просторово-часовою локалізацією, квантифікованістю, причинністю / безпричинністю тощо [165]. Однак есей як особливий тип розгортання тексту не ставить за мету переповідати події в той чи той спосіб.

Тут установка на розгортання думки за допомогою подій чи без них, на сам процес мислетворення, рефлексії як такої, де думка лише інтонується подієвим началом, яке в тексті виконує допоміжну функцію.

З огляду на це ментативний тип розгортання тексту більшою мірою властивий есею як дискурсивній практиці, тож на його специфіці у контексті філологічного аналізу тексту варто зупинитися окремо. У сучасних лінгвістичних дослідженнях виділяють такі параметри ментативу: «референційна домінанта – думка / змістовна позиція; домінанта зв'язності компонентів тексту – логіко-змістовна; характер функціонування ядерних форм сентенційного типу мовлення – сентенційність діалогічного типу; текстова форма – складне синтаксичне ціле» [362].

На думку О. Арязмової, «ментативна оповідь у межах тексту чи фрагменту (у випадку есею – цілого тексту. – Уточнення наше. – Т. Ш.) організується засобами когнітивного, сугестивного, ірраціонального чи психологічного начал рефлексивного мислення й оформлюється при цьому за допомогою рефлексії як типу мовленнєвого художнього мислення» [20, с. 22]. Саме рефлексія постає підґрунтям формування есею як особливого тексту: шляхом нанизування думок потік авторської свідомості набуває певної структури, оформлення, раціональної стійкості. Форма таких текстів «постає простором рефлексії, становленням змісту і його зверненості на самого себе, роздумом, що стає творінням» [213]. Відтак у творі наочно демонструються перехід від хаотичного до конкретно-предметного розгляду свідомості, до самоспостереження, до критичного самоаналізу й критичної самооцінки. І весь цей процес у своєрідний спосіб відбувається на очах у читача, котрий долучається до процесів народження думки й відчуває свою причетність до її створення. Це своєрідне «включення» читача (споглядача) в систему (структуру) твору (М. Бахтін) є підґрунтям їх комунікації. Саме тому для ментативу діалогічність – конституційний принцип. Звісно, це діалогічність особливого зразка: вона притаманна текстам-ментативам на рівні їх винятково внутрішньої текстової організації. Переважно така діалогічність полягає

в зіткненні всередині розгорнутого ментативного висловлювання різних поглядів, оцінних позицій [див.: 328, 115-116]. Відтак годі чекати від ментативних текстів наочного динамізму: рух думки – це не рух подій. Монотонність, сповільнення, ретардація, повторення сказаного щоразу на новому рівні – наочні ознаки таких текстів.

Ментативна природа письменницького есею тільки-но починає осмислюватися у вітчизняному літературознавстві. Цілком очевидно, що цей твір зітканий, у першу чергу, із висловлювань із ментальною референцією – ментативів, і тільки, в другу чергу, його доповнюють декларативи, ітеративи, дескриптиви, наративи, перформативи тощо, та й функція їх не тотожна у творах власне художніх. Приміром, В. Тюпа у ранніх роботах розглядав декларативну модальність як ментативну, пізніше він прийшов до усвідомлення ментативу як «подвійноподієвих висловлювань» поряд із висловлюваннями наративними. Його ідеї підтримав А. Корчинський, який переконаний, що «референтна подія наративу відбувається у просторі й часі», тоді як «подія ментативу – це подія ментальна (чи точніше інтелектуальна), подія самої думки, прихід чи народження думки» [286, с. 37], природа якої подієва. «Референт ментативу – це не просто сформульовані у висловлюванні поняття, принцип чи закономірність, що відображає певний стан справ у світі. Це – думка як акт осягнення смислу тих чи тих явищ, установлення неіснуючого раніше зв'язку між речами (поняттями), поява нового ментального артефакту. Це відкриття, зміна самих координат інтелектуального сприйняття світу» [286, с. 37-38].

Цілком очевидно, що дискурсивна практика есею складається з ментальної референції як референції до мислення як такого, вираженого вербально. Есей окреслює ту чи ту художню картину світу, оперуючи парадоксами, думками, умовиводами. Тут важливі не події (історії, епізоди, інциденти), які розповідаються, а сама подія розповіді, що провокує роздуми, цінність яких найважливіша в тексті, причому референтна подієвість пов'язана не так із зовнішнім контекстом його появи, скільки з комунікативною подією його актуалізації, структурно закладеною в самих висловлюваннях

есею. Читач цього тексту, долучаючись до такої подієвості і таких розмислів, відчуває ефект народження думки прямо на його очах, усвідомлює її «живий» характер і розвиває її. Однак, цілком очевидно, що природа думки має бути опредмеченою, тобто такою, яка прив'язана до чогось, що мало місце в реальному світі, іншими словами, до людей, фактів, явищ, подій, ситуацій, усього, що є дотичним до матеріального світу. Відтак усі ці маркери реального світу – це джерела й підґрунтя народження ідей. Заперечити їх важливість у текстах, зітканих із суцільних рефлексій і медитацій, – означає відхилитися від природи есеїстичного тексту як такого, адже його центрованість, використання міркування й опису як основних функціонально-сміслових типів мовлення, підкреслений індивідуально-авторський вибір мовних засобів, обмежена, але наявна присутність подієво-темпоральної (розповідної) лінії, поєднаної із унаочненням мислительного процесу, відображення всього цього як цілісності вирізняє цю мовленнєву практику з-поміж інших творів сучасної літератури.

Цілком очевидно, що в есеї конотація наративу відрізняється від звичного в традиційних епічних жанрах поняття «розповідь», «оповідь», як і поняття «наторатор» не збігається зі звичним розповідачем новели чи повісті. Тут акцент робиться не на події, яка мала місце ще до текстуального викладу, а на її вербальній інтерпретації, а розповідач репрезентує себе не з погляду участі в ланцюгу подій чи їх інтерпретації, а з огляду на його можливості й здатність ставати дієвим філософом і наочним обсерватором з огляду на власне презентовані нечисленні події чи без цього. Наприклад, С. Зенкін говорить про виключно умовну й уявну впорядкованість подій в есеї, адже вона виникає завдяки розповіді. Сам цей процес є імпліцитним, непомітним, і саме тому наратив стає вельми зручним для трансляції неявних втручань розповідача в хід історії, ті чи ті перипетії (наприклад, у процесі перестановки епізодів, розв'язки чи зав'язки). «Він може навіть зовсім не містити актуалізованих подій – одну лише структуру дійових осіб, здатну ці події породжувати» [216], – наголошує дослідник. Додамо, що таким же імпліцитним є й процес перетворення

розповідача на мислителя (наратора на екзогітатора / екзогінаратора (лат. *ex cogitatoris* – мислитель, *narrator* – оповідач), а то й і просто побутування його як людини мислячої, яка вряди-годи «відхиляється» у своїх розмірковуваннях на окремі okazії буття.

Однак, визначаючи першорядну роль ментативу як події думки в дискурсивних практиках есею, ми не можемо повністю викреслити в них факти, епізоди дійсності, що стають предметом осмислення, як і певний причиново-наслідковий ланцюг між ними, описаний у текстах. Часто розповідь про ті чи ті події стає підґрунтям формування ментативу, певним вектором мислеутворення. Фрагменти есею, що мають наративний характер, спрямовані на презентацію інформації в динаміці. Вони, з одного боку, готують читача до сприйняття думок, окреслюють чи обрамляють поле для мислетворення, репрезентоване наратором, а, з іншого боку, оприявнюють цей результат мислеспородження (у таких випадках найчастіше наратор виступає учасником чи свідком подій, а потім – і їх референтом). Звісно, наративні компоненти зумовлені розгортанням думки, яка, можливо, не пов'язана з нарацією, хоч і необов'язкова. Саме вони стають фундаментом ментативу, зорієнтовують читача в потрібному напрямку процесуального осмислення буття.

Таким чином, з огляду на особливості структури ментальних подій у письменницьких есеях, котрі складають референт ментативу, а також своєрідності наративізації фактів дійсності, що формують письменницькі есеї, функцій наративних компонентів у текстах, взаємодії ментативних і наративних складників, сутності оповідача / мислителя / обсерватора, якого ми пропонуємо називати екзогітатором / екзогінаратором тощо, письменницькі есеї в сучасній українській літературі, репрезентовані у збірках, ми умовно ділимо на три групи:

1) *нاراتивні* письменницькі есеї, в яких думки презентуються на підставі тих чи тих, більшою мірою реальних, подій (рідше вигаданих) у часі й просторі, котрі переживалися наратором або до яких він мав причетність. У таких творах спеціально відібрані події мають свій сюжет, хай і не розгорнутий, послідовність

епізодів і тем розповіді тут має принциповий характер, основу сюжету формує певний конфлікт, який і рухає епізоди в той чи той спосіб. Вони таким чином формують оповідь, котра, у свою чергу, провокує певні міркування, напряду пов'язані з тим, про що йдеться перед цим або у зв'язку з цим. Наративна частина есею тут готує читача до ментативних рефлексій, котрі, зазвичай, не є розгорнутими, детальними, однак, сконцентрованими і згущеними. Наративний компонент у таких есеях дозволяє авторіві створити ефект очуднення, об'єктивізувати сказане, з іншого – налаштувати читача на сприйняття історії як прецедентної події і активізувати його мисленеву діяльність. Розповідь, котра має свою експозицію, зав'язку, кульмінацію і розв'язку, просто полегшує цей процес. Попри важливість наративного складника, його значення другорядне: це лише фундамент для формування думок, «місце» перетворення дискурсу про подію на дискурс-саморефлексію, на думку як таку. Відтак «входження» в авторську картину світу, оформлену засобами рефлексії й медитації, відбувається поетапно, повільно, читач ніби готується до подальших процесів мозкового напруження. Саме в такий спосіб створюються есеї письменників, перед цим оприлюднені в масових періодичних виданнях, блогах, а потім оформлені у вигляді збірки творів («Попереднє життя» М. Рябчука, «Кухня егоїста» С. Пиркало, «Авторська колонка» А. Бондаря, В. Жежери, С. Пиркало, М. Рябчука). На нашу думку, до цієї групи варто віднести й есеї щоденникового (мемуарного) та епістолярного типів, адже вони вкрай насичені фактами, подіями (постають як результат особистісного й суспільного залучення й аксіологізації). Ці факти й явища дійсності набувають автокомунікативних властивостей, адже стають об'єктом осмислення того чи того наратора як адресація йому ж, а потім і читачеві, провокують події ментального характеру. З іншого боку, присутність сюжетної лінії може бути аргументом чи ілюстрацією до того чи того погляду, який викладається, щоправда, це трапляється рідше;

2) *ментативно-нاراتивні* письменницькі есеї, у яких та чи та життєва історія (нاراتивне начало) є незначною, проте

посутньою для формування рефлексій, а ментатив є основним дискурсивним режимом репрезентованого мислення. Певні події, що про них розповів автор, не відокремлюються від тканини міркувань, а органічно доповнюють думки та інтелектуальні координати, що визначають змінну картину світу, представлену в есеї. У таких текстах дискурсивна зрежисованість подієвого розгортання, розріджена сюжетність лише інтонують потік думок. Досвід міркування як такого переживається через поодинокі приклади-історії, історії-спогади, події-одкровення. При цьому ці події лише опосередковано готують референцію ментальної події – її, власне, провокує ланцюжок умовиводів, актуалізація комунікативних процесів, семантично закладена у самих висловлюваннях. Конкретні координати реальності, котрі наративно розгортаються, індекси матеріалізованого світу, відображені в тексті, спеціально виписані й акцентовані, потрібні для зміни ментальної картини світу суб'єкта, який рефлексує. Деталізованість, причиново-ланцюговий зв'язок між перипетіями, скрупульозність їх презентації напряму залежить від процесів ментальної динаміки есеїстичного «я», адже ці наративні фрагменти беруть на себе функцію розмікнення об'єктивізованого світу автора / читача через зовнішні ситуації в бік зміни його ментального стану. В есеї ця ситуація «перетікання» подій у думки є найцікавішою: тут не так важливі зміни подій, скільки трансформація ментальних засад суб'єкта. Подія цікава самою провокативністю: ментальні зміни наратора стають результатом її впливу. Процес послаблення подій неодмінно веде за собою процес посилення ментативного конструювання тексту, результатом чого стають нові умовиводи, нові висновки, нові ідеї, які, у свою чергу, провокують читача до формування власного ставлення до сказаного. Сам же наратор стає мислителем. На нашу думку, такими є збірки есеїв Ю. Андруховича «Дезорієнтація на місцевості» [12], «Тут похований Фантомас» [17], «Диявол ховається в сирі» [13], «Лексикон інтимних міст» [15] тощо, О. Забужко «Репортаж з 2000-го року» [202], «З мапи книг і людей» [200], «І знов я влізаю в танк...» [201], С. Процюка «Тіні з'являються на світанку» [476], «Трикутник» (розділ «Есеї»)

[477], «Аналіз крові» [471], «Канатоходці» [474], І. Лучука «Сумніви сорокалітнього» [322], О. Бойченка «Більше / менше» [72], «50 відсотків рації» [70], «Аби книжка*» [71], І. Ципердюка «Подорож крізь туман» [613], І. Андрусяка «Дуби і леви» [9], Л. Дереша «Трициліндровий двигун любові» (розділ «Есеї») [167], А. Любки «Саудаде» [324], О. Лишеги «Старе золото» [312] тощо. Есеїстика Б. Матіяш, С. Грабаря, Є. Кононенко також створюється в цьому ключі. Цей список можна продовжити, адже таких есеїв у сучасній українській літературі більшість. У межах цієї групи можна виділити ментативно-нарративні і нарративно-ментативні есеї, відмінні характером медитативності, задіяністю самого автора (наратора) в тих чи тих подіях, що описуються і спричиняють рефлексію, ступенем авторефлексивності, автокомунікативності, засобами оприлюднення тощо. У ментативно-нарративних есеях думки складають основу твору й ілюструються подіями, а в нарративно-ментативних певна подія, описана більш-менш деталізовано, задає вектор думкам, стає логічним (контroversійним) їх продовженням. При цьому ці два начала важко відокремити одне від одного. Звісно, межа розрізнення двох типів умовна;

3) власне *ментативні* есеї: тут подію зредуковано до мінімуму, текст повністю складають міркування, зіткання з пояснень, обґрунтувань, авторських доказів, роздумів, медитацій. Це твори, у яких «у референтній зоні складаються відносини між думками, між ідеями, а не між хронотопічно локалізованими предметами і їх віртуальній проекції» [298], а «суб'єкт, що пізнає, занурюється в потік вражень, він перебуває у пошуках абсолюту, в стані постійної незавершеності» [20, с. 21]. Саме рефлексія постає підґрунтям формування таких есеїв: шляхом нанизування думок потік авторської свідомості набуває певної структури, оболонки, раціональної стійкості. Відтак у творах наочно демонструються перехід від хаотичного до конкретно-предметного розгляду свідомості, до самоспостереження, до критичного самоаналізу й критичної самооцінки. І весь цей процес по-своєму відбувається за участі читача, котрий долучається до процесів народження думки й відчуває свою причетність до її створення. У таких есеях сюжетні дії,

дисольовані до максимуму й зредуковані до мінімуму, вплітаються в канву народження суджень і опіній, породжуючи нові відтінки смислу та власне нові смисли. Їх роль вторинна: за допомогою асоціативних зв'язків подієві вкраплення в текст-рефлексію породжують нові вектори розгортання думки, впливаючи на внутрішній стан і зміни суб'єкта оповіді, призводячи до ментальних змін есеїстичного «я», перетворюючи його на екзогітатора / екзогінаратора. Часто в таких текстах сюжетні вкраплення використовуються лише в якості аргумента чи ілюстрації до певної позиції: уява автора перекомбінує події й факти на образи, які стають частиною ментальної картини світу обсерватора й мислителя. До такої есеїстики ми відносимо філософські твори К. Москальця (збірки «Гра триває» [383], «Людина на крижині» [384], «Сполохи» [386]), Г. Пагутяк («Жорстокість існування» [418], «Кожен день – інший» [420]), А. Бондаря «І тим, що в гробах» [78], Т. Прохаська «Одної і тої самої» [467], В. Карп'юка «Ще літо, але вже все зрозуміло» [244], Ю. Издрика «Флешка-2GB» [233] тощо.

Окремо в межах цієї групи варто виокремлювати дзуйхіцу і шкіци (скітце) як різновиди дискурсивної практики есею, сформовані ментативами. Першим властиві особливий, філософський незаангажований погляд на світ, думки й спостереження, оформлені художньою мовою, яка наче виривається назовні з тенет мистецької свідомості, і сам автор не чинить жодного опору цьому процесу. Він, натомість, цим процесом насолоджується (В. Габор, К. Москалець, Г. Пагутяк). Другі наділені такою ж властивістю, тільки у вкрай лаконічній, згущеній формі: за такого малого обсягу тут просто немає місця подієвості, вона опиняється в дорефлексивній ситуації за лаштунками філософствування, залишаючи місце лише для міркувань, наближених до афористичних (Є. Бруслиновський, Є. Баран, А. Дністровий, І. Лучук, В. Мельник).

Варто зазначити, що запропонована класифікація відображає загальні моделі текстопородження, найбільш поширені форми побутування есеїв у творчості українських письменників-есеїстів у форматі збірок. Звісно, в межах однієї книги можливі різні варіації ментативно-наративної організації творів, однак запропонована

класифікація відображає найстійкіші тенденції есеїстичного текстостворення, котрі мають розвиток у переважній частині есеїстичної спадщини митців кінця XX – початку XXI ст. і корелює з провідними тенденціями цієї дискурсивної практики в цілому і кожного митця одноосібно зокрема [див.: 759].

2.2. Есеї наративного типу

Письменницькі есеї, у яких формуванню думки передують виклад тих чи тих подій, де вона формується на їх підставі, ми відносимо до есеїв наративного типу. У таких творах спеціально відібрані події реальності, вкраплені в есеїстичний текст, мають свій умовний сюжет, а певна послідовність епізодів і тем розповіді тут має принциповий характер: саме вони формують ментативний дискурс, який в есеї є панівним. Разом із тим, есей, зітканий із подій, про які розповідається, та тих, що являють собою події оповіді (дискурсії), є цілісним твором. Письменницькі есеї, що складаються із наративного і власне ментативного блоків, сьогодні вкрай популярні насамперед у читачів масових видань, адже «історії», «міні-сюжети» привертають увагу, інтригують, зацікавлюють, а насправді готують до рефлексивної діяльності, до процесу мислелепородження як такого, уможливають процес мислення як дію. Популярний у засобах масової інформації жанр авторської колонки, природа якого есеїстична, дедалі активніше привертає увагу письменників, які тут знаходять нову платформу для власної творчості. Тут митці віддають можливість мислення й інтерпретації в руки всезнаючого наратора, котрий аж ніяк не вигадує ті чи ті події свого життя – він *до*-мислює та інтерпретує їх, намагаючись дошукатися до їх смислу, їх зв'язку з минулим і сучасним, з істиною життя як такою. Пошук смислів та інтерпретація фактів перетворює (дорощує) їх до «подій» і створює низку мотивів, які й формують думки, упорядковують мислительний процес. Однак, презентуються ці події специфічно: вони окреслюються або схематично, пунктирно, наче дотиком, або ж позначаються і не

розвиваються, зацікавлюють і не знаходять продовження, часто в них бракує якогось ланцюгового елемента – найчастіше кульмінації чи розв'язки. Їх компенсують ментативні складники.

Наративний складник в есеї обов'язково повинен містити такі компоненти:

1) оповідач. Він може бути учасником описаних подій чи переповідати ті, які споглядав зовні, однак в есеї він неодмінно перетворюється на обсерватора й мислителя. Його функції різні: бути об'єднувальною субстанцією ментативного й наративного блоків, хронікером, «дзеркалом» майбутніх думок чи резонером. Проте його роль усе-таки знакова: характер «міні-сюжету» формує характер думки, рух фабульного порядку обов'язково призводить до зміни відчуття й виявлення суб'єктом себе: він перетворює предметний світ на інший, зітканий із імпульсів і рухів свідомості;

2) наявність часу й місця подій. Подія не може переповідатися без прив'язки до конкретного часу й місця, котрі або чітко зазначені, або цілком зрозумілі з контексту і подальших ментативних узагальнень. У більшості есеїв події, які переповідаються, відбулися в минулому, уже мали певний початок, розвиток і завершення, є вагомими й актуальними для наратора, який відбирає їх в якості вихідного пункту розгортання думки тут і зараз. Ці події певною мірою віднаходять продовження й розвиток, провокуючи народження думки в ситуації умовного «зараз», а, можливо, й умовного «потім», що трапляється частіше;

3) наявність фіналу, який зрідка є чітко прописаним, однозначним, цілком зрозумілим і очевидним. Більшою мірою він відкритий: його розмитість часто і стає вихідною точкою рефлексії, котра оформлюється у тривалі монологи-міркування. В. Тюпа, зокрема, неодноразово у своїх роботах з наратології наголошував на «атракативній модальності», що передбачає варіації в продовженні сюжету творів оповідного дискурсу в літературі сучасності, акцентував на «відкритості, невизначеності референтної події», що створювала «нелінійну подієвість самої комунікативної “події розповіді”» [585, с. 7; 22];

4) наявність дійових осіб, учасників подій. Як правило, їх небагато. Часто цією дійовою особою виступає сам оповідач, в окремих випадках – той, хто дотичний до нього, однак неодмінно є таким, хто провокує роздуми. Важливо констатувати певну пасивність дійових осіб у наративних вкрапленнях есеїстичного тексту: їх дії мінімальні, поступальні, цілеспрямовано акцентовані розповідачем. Вчинки можуть не мати розв'язки. Пасивність героїв наративної історії уповні потім компенсується активністю мисленнєвих дій письменника-філософа за посередництва наратора, який вкладає в уста своїх героїв ті чи ті умовиводи чи сам виступає резонером;

5) стратегія як певна структура реалізації феномену. Будь-яка історія, яка вкрапляється у твір, ментативний за своєю суттю, повинна бути вмотивована. Причини включення «історій», «міні-сюжетів», «мікронаративів» [див.: 672] не можуть бути непроясненими в тексті есею, інакше їх компетенція не буде реалізована. Наративна стратегія в есеї може бути різною: рекреативною, енкратичною, акратичною чи будь-якою іншою. Найчастіше стратегія оповідних фрагментів – активізація мисленнєвих можливостей читача. Наративні складники постають джерелом ціннісних трансформацій, до розуміння яких долучається читач, провокують задоволення, раціональне за своєю сутністю, що виходить не з відчуттів, а з рефлектуючої здатності міркування. З іншого боку, вони ж є джерелом інтонування думки. На нашу думку, письменницькі есеї в сучасній українській літературі з наявним наративним началом варто поділити на три великі групи: 1) есеї-історії; 2) есеї мемуарно-щоденникового типу; 3) есеї епістолярного типу, адже в усіх цих творах роль подій, реальних фактів дійсності, що має причиново-наслідкову логіку розгортання, важлива, проте не визначальна.

Так, перша група переважно представлена збірками творів, які спершу друкувалися в ЗМІ в масових періодичних виданнях, блогах, а потім були оформлені в збірку есеїв, отримавши в такий спосіб друге життя й нові функції.

Помітно виділяється в цьому сенсі есеїстична спадщина Миколи Рябчука, якого чимало сучасних українських прозаїків вважають своєрідним старійшиною в есеїстиці. Зокрема, про вплив М. Рябчука на власну есеїстичну спадщину, на інтерес до творів, які випадають з традиційного канону прозової творчості, неодноразово наголошували Ю. Андрухович, Ю. Іздрик і В. Неборак у власних же есеях. Так, в О. Бойченка читаємо: «Мабуть, кожен хотів би мати в житті такого, умовно кажучи, Рябчука. Для постійної самокорекції. Мені пощастило: моїм Рябчуком є Рябчук» [496, с. 3].

Микола Рябчук – постать неординарна: поет, прозаїк, культурилог, публіцист, колумніст. Наприклад, його збірка «Попередне життя» увібрала медіатексти, які він протягом 2008-2013 років дописував до «Газети по-українськи» у вигляді колонки. Це яскравий зразок есеїв наративного типу в сучасній українській літературі: усі вони невеликі за обсягом і мають сталу структуру: певна «історія», розказана з метою привернути увагу, на яку накладається ментативний складник, котрий часто виконує ту ж роль, що й «сила» в байці Г. Сковороди. Він є своєрідною ентелехією, тобто, певним рухливим началом, яке перетворює можливість на дійсність, актуальність, що тим самим вичерпує можливість і потенційність.

Усі «історії» М. Рябчука, вміщені в збірку «Попередне життя», прості, в окремих випадках банальні, адже розповідають про буденні ситуації, цілком тривіальні за змістом. Більшою мірою йдеться про такі, які трапляються щодня з кожним будь-де і за будь-яких обставин: історія того, як син вів щоденник, розповідь про бабусю, яка співала у церковному хорі, спілкування з дівчиною в редакції, оповідь про подорож до Пассау на швидкості 220 км за годину чи блукання підземеллям Шепсгольмена біля Стокгольма. Іншими словами, до поля зору наратора потрапляють ті явища, факти, події, котрі, ставши об'єктом подієвого осмислення й оцінювання, створюють простір для фабульно-сюжетних інтерпретацій у дусі стереотипних моделей мислячої особистості початку XXI століття. Більшість історій нагадають «бувальщини»

чи розмови на кухні в сімейному колі, багато з них не містить особливої інтриги, твори читаються легко, у більшості випадків розв'язка в них передбачувана, очікувана, чого не скажеш про ментативний компонент, який стає прямим продовженням того, про що автор ненав'язливо й, ніби розважаючись, переповідає перед цим. Подекуди цей компонент захований у підтекст твору, адже залишає читача наодинці з роздумами. В окремих випадках текст на підставі розказаного містить несподівані узагальнення й цікаві висновки рефлексивного характеру, що, власне, і складає основну сутність есею. Відтак нарратив М. Рябчука можна вважати «приватним», адже в ньому зрідка йдеться про глобальні речі, більшою мірою про побутові реалії, які згодом коментуються й осмислюються. У його текстах переповідаються або створюються власне події, а не просто називаються чи перераховуються факти: подія передбачає включеність наратора у той факт, який сформував його твір, причому вона не просто соціально-ситуативна, вона – мистецьки-особистісна. А. Житенєв, аналізуючи прозаїчну природу блогівих записів, навіть переконаний, що й події, okazji (рос. *события*, англ. *occasion*) тут поступаються пригодам, епізодам (рос. *происшествиям*, англ. *occurrence*), «а потім відбувається перехід від “референтної події” до “події розповіді”» [195, с. 200].

Підкреслимо: особистісна, а не просто особиста, бо йдеться не про приватні записи, не призначені для оприлюднення, а твори, які саме таку мету переслідують у першу чергу і навіть виходять за ці межі, перетворюючись на художню цілісність (у контексті збірки) іншого стибу. Так, про таку особливість нарративу щоденникової прози наголошують І. Силантьєв і О. Сосіна, називаючи його «ціннісно-змістовним, а не тільки зовнішньо-біографічним» [516, с. 59]. На нашу думку, це цілком може стосуватися й есею нарративного типу, адже в ньому історії, зіткані з подій, стосуються спершу оповідача, однак у кінцевому підсумку екстраполюються на ширші контексти й узагальнення, перетворюючись на рефлексії, адресовані читачеві в найзагальнішому розумінні цього слова. Горизонт бачення й оцінювання наратора цілком відповідає загальноновизнаному досвіду читача, адже події, відібрані наратором

М. Рябчука, поза наративом утрачають свою цінність і актуальність, адже нерозказаної події не існує, вона формується й існує в зоні власної адресованої розказаності – аудиторії спершу колонки, а потім есею, що став художнім твором у межах збірки.

Однак неглобальність розказаних «історій» не заважає есеїстові бути сучасним і актуальним, бо у творах чимало відсилань і до поточних політичних реалій, і до історичних паралелей, і до соціального, естетичного, культурологічного контекстів. Приміром, у творі «Теракотове військо» йдеться про історію того, як оповідач оглядав глиняних воїнів династії Квін, відкопаних археологами. Він розповідає і про власне блукання підземеллями, де розміщувалася колекція, і принагідно говорить про правителя Квін Ші-Гвангді, який, попри бажання бути вічним, помер, як і будь-який смертний. Наприкінці наратор перетворюється на мислителя-філософа, який міркує про справжні причини й наслідки увічнення, він робить узагальнення про те, що все це робилося з метою дати розвагу дітям сучасності, які з посмішкою оглядатимуть сліди колишньої величі на виставці. В іншому есеї «Крамола» йдеться про приятеля-художника, який намалював картину з іронічним підтекстом про радянську систему. Кількома штрихами наратор окреслює обставини виставки, на яку потрапила ця картина, про її критику, про подальшу долю твору мистецтва й самого митця. Інтрига історії полягає в тому, що сталося з шедевром. Наприкінці невеликого за обсягом твору ми дізнаємося про те, що картина стала частиною інтер'єру в будинку оповідача. Однак, найцікавіше в тексті – прикінцеве резюме-міркування про митця в реаліях сьогодення: «Із віком він втратив цю радісну здатність метафоричного мислення і, боюся, не зробить уже кар'єри ані поета, ані навіть державного службовця в... якому-небудь притулку для людей, котрі не вміють нічого робити і тому, як і їхні попередники з обкому партії, недаремно пильнують нашу з вами ідейну, моральну та всяку іншу цноту» [496, с. 142].

«Історії», «міні-сюжети», «мікронаративи», «story» (за термінологією М. Бергельсона, О. Драгая та ін. [59, с. 78]), оповіді, оказії складають підґрунтя й інших есеїв. Так, у творі, названому

«Країна мрій», розповідається про однойменний фестиваль у Києві. Розповідь про нього побудована на протиставленні Києва звичного й Києва іншого – де з'являється інтелігентна публіка, котра мислить естетичними категоріями й керується моральними вчинками насамперед. Історію про своє відвідування фестивалю оповідач закінчує цікавими узагальненнями про те, хто така інтелігенція: «Аборигени, виявляється, ще й пишуть книжки – замість сумлінно виросувати буряки, замітати київські вулиці і класти цеглу в пентхаусах для білих людей. Але я знаю, що Атлантида існує. І що вона рано чи пізно знову вирине з глибин – треба лише дожити до наступної країни мрій» [496, с. 183].

Виникає питання: яка функція текстів, нарратив у яких нескладний, можна сказати, спрощений, а весь твір зводиться до невеликих за обсягом ментативних узагальнень? Насправді, читабельність такого тексту зумовлена самою оцією простотою і тривіальністю: читач у буденних історіях угадує себе, а ось узагальнення наприкінці для нього стають несподіваними, змушують активізувати власну мисленнєву діяльність. Сама нескладність, простота інформації, викладеної по-художньому майстерно, образно, цікаво, провокує інтерес до наступного твору, відтак есеїстичні практики авторської колонки можуть реалізовуватися безкінечно довго – скільки авторові вдасться «тримати» читача креативністю відтворених міні-історій, провокативністю й несподіваністю висновків. Письменник у такий спосіб ініціює пізнання соціальної дійсності, явленої в художніх образах і есемах.

Події-історії, міні-сюжети, які викладаються в есеях М. Рябчука, можна віднести як до лінійних, фінал у яких наочний і переростає в ментативний висновок-резюме, так і до нелінійних, у яких сюжет непослідовний – презентуються лише окремі елементи в ланцюгу експозиція-зав'язка-розвиток подій-кульмінація-розв'язка, однак, є певна «кінцівка» як стала ритуальна формула на подієвому й оповідному рівнях. Так, прикладом першого типу можна вважати твори «Орчик», «Цензура», «Престиж», «Двоє інженерів» тощо, де авторський висновок стає логічним наслідком щодо розказаного. Прикладом другого є твори «Щоденник», «Із

життя мажорів», «Ринок», «Рибалка під Оперою», де читача не залишає відчуття незавершеності, відкритості як наративної частини, так і рефлексивно-висновкової.

Попри зовнішню увагу до подій і фактів, есеї-колонки «По-переднього життя» інтенсифікують високий рівень психологізму. Митець, передаючи свій погляд на ситуацію, проблему, конденсує всі засоби для розкриття власного погляду в образі наратора, дуже до нього наближеного, застосовуючи прийоми інтимізації. Відтак емоційно-психологічний стан оповідача зумовлює певну тональність творів, в яких передається і захоплення, і відрода, і схвалення, й заперечення будь-чого. При цьому автора не цікавить власна самоідентифікація: він імпресіоністично ідентифікує себе в навколишньому середовищі, соціумі (це проявляється в текстах на рівні прямих отожднень і відсилань до реалій дійсності), тому ті проблеми, що вирішуються в його творах, стають нагальними в даний момент на даному етапі і можуть завтра втратити актуальність. Тому оформлення їх у збірці пролонгує їх актуальність та активність.

Можемо сказати, що наративну структуру творів складають історії, скорельовані переживаннями, споминами та емоціями головного персонажа-оповідача й обсерватора. Точки зору автора й оповідача є зближеними. Оповідач змальовує картини сучасного строкатого життя, стаючи на позицію резонера. В есеях простежується тотожність точок зору героя та автора в окремих аспектах (пошук власного «я», огляд шляхів розвитку власної країни, оцінка тогочасного політикуму, пошук сенсу існування в ситуації зневіри, розрив із старим заскорузлим середовищем, позбавленим перспективи тощо). Однак він неоднозначний, він весь час змінний, щоразу набуває нових облич і нового статусу: найчастіше трапляється гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – розказує власну історію, у якій він фігурує як персонаж і гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – оповідь другого ступеня, де йдеться про власну історію. Приміром, присутність героя «я» в дієгезисі в якості персонажа в ним же оповіданій історії яскраво простежується в есеях «Секта», «Орчик»,

«Цензура», «Поезія й правда» тощо. Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації, наприклад, зустрічається в есеях «Наше майбутнє», «Третє місто», «Майдан» тощо.

Схожий принцип організації текстів і в інших збірках есеїв, виданих після оприлюднення в ЗМІ. Медіатексти рясніють пригодами (рос. –происшествиями), мікронаративами, доповнені ментативами. Це «не події фабульного значення, але пригоди, заряджені чуттєвою тягою» [195, с. 201]; сама ж «подієвість виявляється відкладеною, наділяється умовною, “візіонерською” модальністю» [195, с. 206]. Саме такими є більшість книжок, виданих під маркою «Газети по-українськи». С. Пиркало, А. Бондар, В. Жежера, В. Стах, О. Гембік – ось далеко не повний перелік колумністів-есеїстів, медіатексти яких однакою мірою побутують в якості колонки й письменницького есею.

Так, есеїстика В. Жежери із збірки «Відкладене літо» вирізняється відтворенням пересічних пригод і обставин, які щодня можна спостерігати скрізь, але уважне мистецьке око автора вбачає в цій ординарності плідне поле для обсервацій і узагальнень. Можна виділити такі варіанти відтворення пригод і міні-історій, що складають наративну частину його творів: 1) певні ситуації, які надто резонують з життєвими уявленнями автора про красу, моральність, життєві цінності тощо. Наприклад, «Така історія» (про війну на Донбасі), «Повернення на Донбас» (про друга Юрка, який воює на Сході);

2) ситуації, які навпаки, повною мірою ілюструють систему життєвих цінностей автора-розповідача («Теплий сніг» (про приємне передчуття весни), «Синдром пілігрима» (про усвідомлення любові до рідної землі, коли перебуваєш на чужині));

3) нераціональна поведінка когось, котра викликає бажання поміркувати над її причинами й наслідками («Дівчата в уніформі» (про те, що у війни не жіноче обличчя), «Те, що надовго» (про проданство в різні часи));

4) дії, що, в принципі, позбавлені якомсь певного сенсу, слабко піддаються аналізу, єдине їх призначення – споглядально-медитативне, яке у В. Жежери перетворюється на ліризований ментатив:

«По той бік», «Ілюзії зими», «Перед грозою», «Світло осені», «Журавель», «Читання ввечері»;

5) пригоди, пов'язані з незбігом палітри життєвих цінностей її учасників: «Холодильник» (про зміну пріоритетів людини в кризових обставинах), «Пташка» (про неврятовану пташку), «Вона прочитала» (про розвінчання ілюзій симпатії) тощо;

6) пригоди, які моделюються в уяві (я міг би зробити так-то, це могло б стати тим-то): «Партизани», «Зимові гуси». У цих есеях описуються не реальні ситуації, які пережив автор, а такі, які він конструює з огляду на обставини минулого й сучасності;

7) пригоди, які не мають наочної розв'язки – читач сам домальовує їх можливий «фінал», часто розв'язку компенсують авторські ментативи: «Продовження вечора», «Ня ілі ля», «Біла тьма» тощо. Так, в останньому творі йдеться про особисті пригоди в сильну заметіль, котрі окреслені, але крапка в їх розвитку не поставлена – її читач може домальовати самотужки у своїй уяві).

Наратив В. Жежери плавно перетікає в ментатив, який у цього письменника напрочуд ліризований, адже вирізняється автобіографічністю, сповідальністю, психологічною настановою. Ментативні узагальнення тут переплітаються з психологічними одкровеннями, що породжують художньо багатий прозапис, цікавий і несподіваністю думки, і неповторністю відтворених образів буття на кшталт: «В хорошій книжці завжди, ще задовго до фіналу, є таке місце, доходячи до якого, відчуваєш жаль, що вона колись завершиться. Тут цей жаль помножується на меланхолійну текучість вечора. І ти намагаєшся читати повільно, не тільки текст, і не тільки очима, а й пальцями – фактуру поживклих сторінок, оксамит старої картонної палітурки, товщину вже прочитаного і ще непрочитаного. Через те ця книжка дає тобі щось більше, ніж може дати одна книжка за один раз. Це відчуття – дуже чудне, ірраціональне, явно оманливе, але дуже бажане й дивовижно сильне – настільки, аж здається, що тобі могло б на все життя вистачити тільки однієї книжки. Можливо, це і те, що називається повнотою щастя» [192, с. 81].

Письменницька есеїстика, спершу колонкова, засвідчує пошук різноманітних форм наративно-ментативної організації. Так,

привертає увагу есеїстика Світлани Пиркало, котра більшість своїх творів оформлює у вигляді листів до куми – умовного персонажа, штучно залученого нараторкою до дій. Цей умовний герой – і точка відліку, і точка повернення думок, те, що дозволяє авторці не сходити з колій у викладенні, на перший погляд, банальних речей. Тематика виступів С. Пиркало найрізноманітніша: вона розповідає нехитрі історії з приватного життя, про зустрічі з цікавими людьми, про спогади і навіть сни. Авторці вдається знайти несподівані невеличкі сюжети й ракурси для зображення, котрі дозволяють вийти на роздуми про сенс буття, про розвиток суспільства, про життя і смерть, про шляхи пізнання істини, про добро і зло, про роль митця в соціумі, про жіноче та чоловіче начала, про любов і ненависть; усі твори об'єднані насамперед глибоко особистісною позицією авторки про буття, що відрізняється критикотворчим ставленням до світу та різних систем поглядів на нього.

Як правило, у творах С. Пиркало відображається конкретний проміжок часу із життя героїв (часто героїнь), коли минуле чи майбутнє читач може реконструювати на основі зображених у теперішньому часі подій. Тут відсутній логічно-хронологічний ланцюг між ними. «Міні-сюжет», «story» будується лише на конкретній ситуації, подекуди на двох-трьох подіях. Твори стають концентрованим відображенням найсуттєвіших конфліктів, навіть якщо вони видаються звичайними, буденними. У «листах» письменниця майстерно поєднує пряме мовлення «персонажів» (акторів дійсності) та «авторські ремарки», які не впливають на конструювання та розгортання дії, а реалізуються як миттєві вказівки на місце, час «історії»; доповнюють психологічні рефлексії «героїв», акцентують увагу читача на певних деталях, учинках, жестах «дійових осіб», відкривають можливість більш глибокого розуміння контексту ситуації. Здебільшого С. Пиркало уникає безпосередньої експлікації авторської оцінки зображуваних ситуацій, а виступає в ролі стороннього розповідача, який фіксує та доповнює події, створюючи цим цілісність сюжетної організації та сприйняття того, що відбувається ніби «на сцені» – миттєво, ситуативно й імпресіоністично. Спостерігається ефект «зорового» представлення

подій, що актуалізується за допомогою спорадичних коментарів наратора щодо них, переданих у тексті короткими реченнями із переважною кількістю дієслів, неповних і односкладних речень. Наприклад: «Привіт, кумо. З наступаючими! Поки до тебе дійде цей лист, ми вже почнемо святкувати. У Британії Різдво в неділю. Те Різдво, що в Україні називається католицьким.

Як людина православна, хоча й не надто ревна щодо цього, я чотири роки місцеве Різдво переважно ігнорувала. Зголошувалася працювати у різдвяні зміни і їла індичку з пудингом лише в їдальні. І то тільки тому, що більше нічого не було. Але цього року в мені щось змінилося, і відчуття причетності до несвого свята непомітно вкралося в душу української нігілістичної емігре. Цього року в мене все готово за місяць: замовлений традиційний гусак, про всі закупи подбано, подарунки придбано.

Єдине, чого бракує, то це Різдва» [77, с. 84].

Тут фактологічне начало переростає в роздум про справжність свята, а окреслена ситуація (святкування на чужині) через екстраполяцію на інші реалії дає привід для нехитрих медитацій з метою обґрунтувати оцінку того чи того предмета, пояснити стан чи дії, відшукати ймовірний причинно-наслідковий зв'язок зумовлених явищ, щось ствердити чи заперечити, зрештою, щось розтлумачити. Відтак конкретна лексика (*Британія, індичка, пудинг*) починає поступатися абстрактній (*нігілістичне емігре, несвоє свято, душа*), котра доповнюється словами на позначення неточності, приблизності, умовності (*щось; непомітно; тут, серед нас; не десь далеко*) тощо.

Отже, сучасна есеїстика наративного типу засвідчує різні варіанти й можливості презентації подій, що стають підставою для рефлексій різного характеру. Обґрунтування причин і вищленування наслідків, що складають основу есею, спричинюють логічне продовження окреслених ситуацій з нехитрою фавбулою. Відкритий її фінал часто і стає дороговказом для появи медитацій, зітканих із суджень, умовиводів, авторських висновків. Вони, у свою чергу, можуть корелювати з можливостями філософських, психологічних, ліричних настанов.

2.2.1. Наративні есеї епістолярного типу

Дискурсивна практика есею в сучасній українській літературі представлена численними видами й варіаціями. Серед збірок есеїв варто виділити твори мемуарно-щоденникового типу (Р. Іваничук «Серед повені книг. Записки бібліофіла» [229], В. Махно «Котилася торба» [354], В. Неборак «Введення у Бу-Ба-Бу» [395], «Колішній, інший...» [396]) та епістолярного (С. Павличко «Листи з Києва» [417], В. Коротич «Цілком особисто» [283], О. Забужко «Ю. Шевельов: Вибране листування на тлі доби 1992-2002» [199] тощо). Так, зі сторінок більшості збірок останньої групи постає інтелектуальна оцінка сучасності й історії крізь призму особистої обсервації й осмислення. Листи, які спершу виконували функцію приватної та інтимної комунікації, у надрукованому вигляді впорядкованої книги, зітканої з фрагментів особистісної оцінки навколишнього світу й рефлексії, набувають нових ознак, насамперед, властивих есеїстичним практикам, адже в них наратор і мислитель стають єдиним цілим, репрезентуючи багатопланову й складно організовану творчу субстанцію, наділену універсальним статусом. У листах-есеях за допомогою засобів інтимізації оголюється мислительний процес, цікавий своєю безпосередністю і рефлексивною розкутістю, висловлюються індивідуальні думки й враження, обговорюється та чи та тема – культурологічна, філософська, літературознавча, політична, яка, проте, не претендує на вичерпність і остаточність. Словом, лист залишається тільки формою, наповненою есеїстичним змістом.

Лист як есеї відкриває нові можливості й наративного дискурсу: інтимізація, відвертість, комунікативна стратегія ведення постійного діалогу з адресатом створюють унікальну платформу для змістовного домінування ментативу на основі наративу. Він, власне, концептуалізує референтний зміст есею.

Саме такі можливості наративу й ментативу з його різноманітними комунікативними стратегіями розвитку й оформлення думки і засобами текстотворення відкриває, наприклад, збірка «Листи

з Києва» Соломії Павличко³. Вона вперше вийшла 2000 року у видавництві «Основи» (перед цим 1992 р. побачила світ англійською мовою в США і одразу була включена до університетських курсів «радянських студій» Америки й Канади, адже в ній було багато цінної інформації, яка надто резонувала з офіційними джерелами про події кінця 80-поч. 90-х рр. ХХ століття в Україні). Листи вирізняються особливою гостротою оцінок подій і фактів бурхливої епохи здобування незалежності, побачених і осмислених С. Павличко, що була безпосереднім її учасником, а також мислительною настановою. Відчуття, переживання, емоції й настрої передають стан душі адресантки, різноаспектність мислительних процесів у складних екстремальних умовах буття – часів пізньої перебудови.

Документальні факти, пропущені крізь свідомість рядками у записках, що передавалися через друзів у Канаду, навіть не поштою, формували громадянську й національну свідомість адресантки, тренували спостережливість і вправність художника й науковця, стали основою творчих задумів, зрештою, явили митця нової генерації – обсерватора, що ставав мислителем. О. Забужко, оцінюючи унікальність «Листів з Києва» (збірка, яка складається з творів, а ргіогі не призначених для оприлюднення, у надрукованому вигляді стала «літописом самовидця»), назвала її «єдиним живим документом тої епохи», «голосом інтелектуальної України», а працю авторки – «інтелектуальною чесністю», «колосальним трудом душі» [202, с. 72-73.].

Тексти, написані С. Павличко, балансують між епістолою, хронописом і есеєм. У них скрупульозно інтерпретуються події останніх років існування СРСР в українському розрізі з різним ступенем інтенсивності. Цим подіям дається оцінка, котра переростає в рефлексії різного характеру. Над усім цим стає мислитель-інтелігент, який відбирає для осягнення тільки те, що цінне для тих часів. Враження про те, що адресантка хоче розповісти про все й одразу, не виникає. Системність есеїв у збірці створюється

³ В основі підрозділу стаття Шевченко Т. Наративно-ментативні особливості есе епістолярного типу в сучасній українській літературі (Листи з Києва С. Павличко). *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2019. Vol. VII, № 2. P. 183–192.

парадоксальністю суб'єктно-об'єктних відносин у структурі тексту: адресант звертається і до Богдана Кравченка – професора з Канади, який попросив повідомляти про те, що відбувається в Україні 1990-1991 років, і до написаного в попередніх листах, і до власних міркувань, викладених у дотеперішніх епістоляріях.

Листи, опубліковані видавництвом «Основи», відкрили нові ознаки епістолярного жанру й есеїстичного твору водночас. Відредаговані тексти-епістоли (ймовірно, надто особисті моменти вилучено перед оприлюдненням), укладені упорядником Б. Кравченком, оформлені в окрему збірку (з передмовою, примітками, автобіографічною довідкою), вочевидь, явили твори іншого стилю: латентні ознаки художності й есеїстичності, закладені в них з самого початку, виходять на поверхню і стають першорядними, в окремих випадках поступаючись навіть оповідному началу. Якщо в першій половині листів (1990 р.) більшою мірою адресантка робила акцент на самих подіях в Україні, то в другій частині (1991 р.) наративний складник поступається ментативному, адже міркування, оцінювання, у тому числі й превентивні, навіть візуально почали займати більше місця в листах. «Друге» життя листів несподівано засвідчило зміни їх дискурсивної організації. Насамперед відбулося зміщення референції в бік ментальних подій: у листах стало цікаво читати не тільки про те, що сталося в Україні в інтерпретації авторки, а й те, як ті чи ті події змінили її власну свідомість. Це, у свою чергу, зумовило й зміни креативного характеру: публіцистичний складник листів офарблюється засобами художнього слова, у листах з'являється чимало цікавих образів, відбувається інтерференція епістолярного, публіцистичного й художнього стилів з наданням переваги останньому чимдалі, тим виразніше. Причому в цьому художньому стилі роздум стає першорядним, а оповідь і опис – другорядними. Це, вочевидь, зумовлено змінами горизонту очікування читача (рецептивний аспект), якого спершу цікавили самі події й обставини написання й друку текстів, а потім несподівано відкриті нові можливості оповідача, який на його очах перетворюється з хронікера на мислителя. Отже, після виходу у світ київські листи втрачають ознаки

приватного твору і набувають публічних рис. Читачеві стають цікавими не тільки факти, події, розповідні фрагменти, вкраплені в текст, а й хід міркувань, вектор мислетворення знакової мислячої особистості того часу в особі С. Павличко. Він – читач – звертає увагу і на фрагменти винятково художнього й есеїстичного характеру, на переходи від власне оповідних компонентів до рефлексивних, цікавою стає сама інтерференція наративу й ментативу.

Усі листи, видані разом під однією обкладинкою, явили циклізований текст-оповідь-міркування, наділений високим ступенем когерентності. Так, кожна окрема епістола присвячена одній осмислювальній мікротемі. Однак у сукупності тексти сприймаються як одне монолітне полотно, зіткане з розповідей, що переростають у роздуми про сенс людського життя в добу змін, про страх, який щодня треба долати, про високе мистецтво, яке нетлінне, і про політику, яка проминальна, зрештою, про майбутнє, яке можна створити тут і зараз. Хронологічні маркери листів, звернення до адресата, традиційні фігури початку й завершення листа, відсилання від одного епістолярію до іншого – усе це своєрідні «скрепи», які не дозволяють збірці розпастися на окремі положення й роздуми. Єднальною субстанцією постає й сама адресантка, яка організовує тексти в цілісний «сюжет», котрий спричинює рефлексію як складник досвіду. Зв'язність тексту забезпечується й лексико-стилістичною структурою як макротексту «Листів з Києва», так і складників мікротексту. Окремі листи (наприклад, від 28 червня 1990 року, від 9 грудня 1991 року) можуть претендувати на певні смислові центри через важливу акцентованість подій і глибину їх переосмислення, однак, це можна зробити тільки з певною долею умовності.

Звісно, кожен окремий лист має свою комунікативну стратегію – описати події в Україні на підступах до її незалежності, власні враження про них, дати оцінку фактам і ситуаціям, поміркувати про можливі наслідки, поділитися роздумами й роздумами про ймовірний розвиток та варіанти змін ситуації в країні. Однак із сукупності всіх листів-есеїв чітко вимальовується комунікативна гранд-стратегія: показати чинники й важелі перетворення

свідомості людини-інтелігента в добу змін. Так, адресант листів, написаних з коліс, з аполітичного суб'єкта перетворюється на небайдужу особистість, готову серцем і розумом прийняти демократичні зміни в країні й переродження свідомості, адже жити за старої системи і колишніх обставин просто не може. Відтак дозволимо собі не погодитися з О. Забужко, яка вважає, що голос з «Листів з Києва» «доносив страх» [202, с. 73]. Не страх, а його подолання у непростих умовах оновлення й перетворень становить суть комунікативної стратегії адресантки: якщо з перших сторінок лунала думка про те, що «немає великих надій» [417, с. 11], то на останніх читаємо «назад дороги нема» [417, с. 122].

Нараторка з листів постає справжнім хронікером доби, що заслуговує найвищої оцінки. І хоча події осмислюються через свідомість адресантки, усе ж таки подієве начало твору викликає особливо схвального відгуку. Події, явища, ситуації описані детально, наочно, конкретно. Усі вони мають свій «сюжет» чи «фабулу», послідовність епізодів і тем розповіді має принциповий характер. Розповідь провокує міркування, напряду пов'язані з тим, про що йдеться перед цим. Нараторка переповідає про те, що відбувається не тільки в Києві, а й інших містах і містечках України – Тернополі, Львові тощо. Цілком очевидно, що первинна комунікативна стратегія, наявна в «Листах», – унаочнити й деталізувати дійсність, акцентувати нюанси, подробиці. С. Павличко надає перевагу тонкощам, потужним своєю очевидністю: «28 червня. В райцентрі (маленькому містечку Підволочиськ) на флагштоці висить синьо-жовтий прапор. Навколо з усіх боків на це “неподобство” дивляться Леніни – з пам'ятника коло райкому партії – найбільшого будинку в місті, з барельєфів, кошмарних стендів, Дощок пошани. Я їх нарахувала 5. Яюсь я дуже почала помічати цих Ленінів. Стало менше лозунгів, але всюди очі ріжуть Леніни. Потворні, не подібні на себе, витворені провінційними богомазами, замальовані блискучою золотою фарбою, білі гіпсові, пінопластові, порожні всередині, як уся наша ідеологія» [417, с. 36]. У наведеному уривку наочно використано прийом контрасту в акценті на певних

деталях: пам'ятники Леніну і синьо-жовтий прапор як «зустріч» нової і старої ідеології.

Дієгезис листів С. Павличко вирізняється гостротою референції, часто основою епістолярних творів стають «гарячі» повідомлення, написані буквально одразу після побаченого й пережитого, відтак описані події нагадують точні, виражальні рядки міцно скріпленої хроніки: «7 листопада. Наш театр тепер живе без цензури і естетичних обмежень з боку чиновників з Міністерства культури. Тому він став розкованим, авангардним, експериментальним. Правда, він часто переживає ті експерименти, які в західному театрі минули двадцять років тому. Правда й те, що до театру майже ніхто не ходить. Хіба крайні естети і театрали... Останніми днями я побачила дві справді добрі вистави: Петера Вайса «Марат – Сад» і... «О-О-И» (Чорнобиль) Андрія Жолдака... Неясно тільки, де більше театру – в театрі чи в реальному житті» [417, с. 102].

Єдине, чого немає в репрезентованих подіях нараторки, так це лаконічності, адже вона пише не замітки, а листи, які дуже наближаються до есею, а відтак годі шукати в її творах вивіреної протяжності й ритміки повідомлення. Натомість мають місце міркування, різного роду відступи, що властиво саме цій дискурсивній практиці, ментативній за своєю суттю. Можливо, саме тому сама нараторка не завжди називає свої твори листами, подекуди іменуючи їх просто «інформацією», інколи – «писаниною», а то й, у дусі Ф. Достоєвського, «записками з мертвого дому».

Ментатив «Листів з Києва» формується особистісним характером сприйняття й способом подання інформації, різним ступенем суб'єктивності оповіді, певною долею відвертості й зацікавленості оповідача, що стає мислителем, дуже наближеним до авторки; індивідуальним стилем письма, етюдністю вирішення тем, прагненням референта до самовираження, вільною, розкутою композицією, невимушеністю розповіді. Функціонально-прагматичний потенціал епістоляріїв С. Павличко вибудовується на наративі, що перетворюється на ментатив як його природне доповнення й продовження.

Попри той факт, що лист є твором виключно інтимним, усе-таки рушієм сюжету й думки в ньому автор, власне, не є: первісний автор твору в тексті не виявляє себе, адже перебуває у стані своєрідного мовчання, відноситься опосередковано до твору і являє собою феномен, за М. Бахтіним, позаестетичної величини – позазнаходження [55]. Первинний автор стає відносно власного твору трансцендентальним, але перебуває щодо нього в іманентній позиції, зокрема у створених образах героїв і наратора, у випадку есею – героїв і наратора, котрий перетворюються на мислителя (екзогінаратора).

У «Листах з Києва» чітко виокремлюються такі основні види нараторів: автодієгетичний наратор і гомодієгетичний наратор [691, с. 47]. Гомодієгетичний може в окремих випадках перетворюватися на гетеродієгетичного наратора (у розповідях про події з парламенту, мітингів, зустрічей). Автодієгетичний наратор (мовний показник – використання займенника першої особи однини) є головним героєм в епістолярному наративі й розповідає про події, безпосереднім учасником яких була сама адресантка. Наприклад, його можна зустріти в листах про ходу в колоні, святкування ювілею професора, котрий усе життя писав про соцреалізм, або відвідування голодуючих студентів на Майдані Незалежності. У таких листах оповідь часто побудовано на основі персонажного мовлення, описані події представляються як достовірні, такі, що мали місце в реальному житті головного персонажа-адресанта. Використання займенника «я» створює атмосферу довірливості та інтимності, що є природною властивістю твору-листа. Автодієгетична нарація збагачується елементами психоаналізу, описами емоційного стану адресантки, міркуваннями тощо, що підкреслюють суб'єктивність семантики есею-епістоли, наприклад, в описах стану безнадії, безпорадності, страху перед майбутнім у період розвалу СРСР. Гомодієгетичний наратор у листах функціонує як персонаж-оповідач у ситуаціях та подіях, про які він оповідає, або ж він говорить про події, почуті від когось – у збірці основним джерелом інформації виступає батько літераторки. В обох оповідних формах дія розгортається з опертям на особистісний,

суб'єктивний план або названого в тексті оповідача, котрий має певне відношення, не байдужий до відтворених перипетій, або однієї з головних дійових осіб, яка виступає одночасно і персонажем, і оповідачем. Ці дві форми нарації орієнтовані на моделювання різноманітних комунікативно-мовленнєвих ситуацій, доступних для відтворення в листі: портретування («Язов...чомусь нагадав мені генералів Салтикова-Щедрина – дебелий, з якоюсь космічною зачіскою – невеликий жмут волосся, тобто його рештки зачесані ззаду наперед на лисину, наче завеликі погони з непропорційно великими зірками» [417, с. 113]), характеристичної («такий типовий київський таксист, блатний, розв'язний, свій у темному світі, такий, що возить за великі гроші мафіозі, підторгує валютою, горілкою, марихуаною, знає адреси всіх притонів» [417, с. 115]), презентації («Вистава йде в холі одного з київських інститутів, який має вигляд звалки сміття, помийної ями. Настрій можна окреслити як чорний гумор» [417, с. 102]), ідентифікації («В нашій групі були в основному молоді поети, різного роду авангардисти і літературні хулігани... Для мене вони вже давно стали значно приємнішим товариством, ніж мої набундючені академічні колеги» [417, с. 76]), дескрипції з метою підкреслити особистісну (зовнішню і внутрішню) індивідуальність («відчуваю настрої навколо себе, водночас дратуюся тими, котрим усе байдуже» [417, с. 122]), опис з метою надати позитивну чи негативну оцінку, зіставлення («я усвідомлюю, що робиться “велика” історія, але вона все більше нагадує мені шторм у північних океанах, котрий кидає один на одного величезні айсберги» [417, с. 121]), відсторонення («я щаслива, коли закриваюся від світу в своїй комп'ютерній кімнаті і пишу» [417, с. 82]) тощо.

Обидва види я-нарації, наявні в тексті, є дуже близькими самій авторці, яка не озирається на «іконостаси», приписи, усталені оцінки, її погляд індивідуалізований, незашорений. У кожному листі нараторка постає щоразу в новій ролі: то прискіпливого і допитливого свідка подій та їх фіксатора, хронікера («з мене так само не вийде якогось серйозного хронікера на довший час» [417, с. 145]), то науковця («ти можеш спитати, чому мені – естетові – так

перейматися компартійними з'їздами? Причина проста – вираховую шанси на “правий” coup d'etat» [417, с. 41]), то громадянина («було повно таких, як і я, ...кому ще півроку тому всіляка національна ідея здавалась досить чужою» [417, с. 72]), то жінкою, матір'ю («Моя найбільша проблема – пояснити Богдані, якій три з половиною роки, чому немає цукру, бананів, риби, чому в магазині іграшок немає іграшок, а в магазині конфет немає конфет» [417, с. 82]), то донькою відомого поета, опозиціонера Дмитра Павличка, хоч цим авторка зовсім не хизується, адже навіть іменує його виключно Д. П. і жодного разу не називає «мій батько» («Проти Д. П. почалася неприємна і симптоматична кампанія» [417, с. 127]).

Але є дещо, що ріднить усі без винятку ролі: уживання образних конструкцій свідчить про небайдуже ставлення нараторки до досліджуваних об'єктів, що зрештою зближує її й читача, як єднують окремих людей спільні інтереси. Є й інші засоби зменшення інтерактивної дистанції між наратором і читачем: психологічні одкровення, інтимізація, ліризація тощо. Так, емоційне ставлення нараторки до ідеї омріяної і необхідної на цьому етапі розвитку незалежності прочитуються буквально в кожному рядковій твору. Емоційно-психологічний виклад є одним із засобів точно зорієнтувати текст на реципієнта: авторка адресує твір «своєму» читачеві, а в нього виникає враження, що автор «свій», того самого кола, тих самих поглядів, що й читач, і йому варто довіряти. У такий спосіб у спілкуванні через текст налагоджується теплий, неформальний контакт наратора з читачем. І це попри той факт, що «Листи» не призначалися широкій аудиторії, а були спрямовані конкретній людині – професору Б. Кравченкові.

На нашу думку, дискурс самопрезентації наратора в есеї-листі представлений двома рівнями: по-перше, рівнем соціальної категоризації, по-друге, рівнем психологічної характеристикації. Перший рівень обмежує адресантку як соціального об'єкта. Так, наратор у «Листах» є обсерватором подій крізь призму бачення науковця-літературознавця, філолога, перекладача, автора статей, монографій, рецензій – про це більшою мірою йдеться в другій половині

книги, коли обережно розповідається про становлення феміністичної критики у вітчизняному літературознавстві. Він самоідентифікується через співвіднесеність з постатями, персонажами, творами, науковими заходами, у першу чергу. Другий рівень принципово безмежний: тут оголюється свідомість того суб'єкта, на якого покладена місія описувати, обсервувати й давати оцінку, іншими словами, розкривати чинники існування особистості як такої. На нашу думку, саме цей другий рівень самопрезентації наратора стає «трампліном» до формування іншого зрізу листів-есеїв – ментативного, адже самопроекування особистості неодмінно провокує низку розмислів і роздумів, задає вектор розмірковуванням як процесу глибокого розуміння у стані вищої пробудженості, як-от у такому фрагменті: «Ми всі зрозуміли, що як далеко ще нам до демократії, до свободи слова, до свободи взагалі. А до добробуту? Це взагалі щось неймовірне! Печать цього розчарування лягла тінню на ціле наше життя, на кожну розмову, вона в жестах і в міміці людей, воно – в мені, я його відчуваю просто біологічно, як те, що весь час є, від чого неможливо позбутися...» [417, с.131].

Роздуми про абсурдність радянської системи, про історичну необхідність української незалежності, про вічне й проминальне, про ціну людського життя, невмирущість людського в людині є повною мірою продовженням наративу, своєрідним поверненням подумки до себе самого як окремого об'єкта. Актуальність роздумів, зумовлених епістолярним жанром, оцінюється в співвіднесеності з часом відтворених подій, історичної епохи їх здійснення й досить часто у співмірності із загальнолюдськими цінностями. Ментативний складник листів 1990-1991 років є згустком вражень інтелігента-науковця тої доби, «згорнутим конспектом» його почуттів. Згодом у майбутніх наукових і перекладацьких творах, інтерв'ю С. Павличко він розгорнеться складними філософсько-публіцистичними роздумами про складне людське буття й суперечливе українське сьогодення, офарблене образністю художнього слова і точністю наукового, подане в окремих публіцистичних і наукових виступах. Однак, на рівні листа, наділеного перформативним потенціалом, уже цілком природним було звернення до

слова-роздуму для того, щоб дати лад власним думкам, зрозуміти ціну людського життя, визначити своє місце в історичних подіях однієї з найдраматичніших епох в історії України.

На нашу думку, основна комунікативна стратегія ментативу в листах – застосування. За лінгвістичною класифікацією ментативів Н. Максимової, «“застосування” полягає не просто в новому формально рематичному кроці, а в лексико-семантичній співвіднесеності двох рем, змістовній глибині кроку – не так фактологічного, як, відповідно до логіко-змістовного субстрату тексту-ментативу, власне ментального, що полягає в новому похідному статусі, перетворюваності змісту реми-“чужого”» [337]. Вочевидь з огляду на це літературознавчий акцент варто зробити на тому, як та чи та важлива інформація, викладена у причиново-наслідковій послідовності («чуже»), провокує певний характер міркувань («своє») як можливість пропущення крізь власну шкалу життєвих цінностей і пріоритетів.

У «Листах», насамперед 1991 року, ментальна референція виникає не лише в дискурсі зображення, але й у зображуваному дискурсі. Адресантка дедалі більше пише про себе, а не тільки описує події, адресат її дедалі активніше сприймає як опінієтворчу особистість, адже чимраз її потенціал у цьому сенсі зростає. Самооцінка, погляд на оточення – нове й старе, міркування про людей, про майбутнє країни, про завтрашнє науки й мистецтва в добу змін усе більше й більше доповнюють хронопис, заради якого, власне, і зав'язувалося листування. Ментальні події, які переживає адресантка, зміна станів концентрують у собі основний комунікативний інтерес, підсилюючи тим самим відповідний тип референції. Наприклад, у листі від 27 січня читаємо: «Вчора остання, яка залишилася на телебаченні, «ліва» передача... показала ті кадри з Вільнюса, коли танки розганяли людей і автоматники палили в натовп. Їх уже бачив весь світ, крім нас, звичайно. Я навіть не помітила, як у кінці прямо перед телевізором заплакала. Скажу тобі чесно, зі мною такого не було раніше. Я вже тобі писала, але повторюю це ще і ще раз – душить і мучить ця безсила ненависть до злочинної системи, тяжке безсилля» [417, с.142].

Ментатив С. Павличко складають спершу невеликі пояснення, що переростають у міркування, котрі, зазвичай, продовжують описи перипетій у Києві, інших містах часів пізньої перебудови чи акцій на вулицях, в Інституті літератури тощо. Однак щодалі ментативне начало у листах активізується: міркування стають розлогішими, коментування й оцінки доповнюються узагальненнями, прогностичні сентенції все більше увиразнюються й посилюються. Свої роздуми (рефлексія, особливе посилення думки, внутрішнє почуття, підґрунтям якого є інтелект і свідомий намір) і міркування (установлення каузального зв'язку між явищами реального й мислимого світу) нараторка, здебільшого, оформлює як індуктивні: приклади дають підстави для узагальнень і доказів, а вони, у свою чергу, уможливають тези. Наприклад: «Ми в розвитку революційних процесів відстаємо від Львова десь місяців на десять, отже, за логікою історії, десь весною і в нас, сподіваюсь, стане одним Леніним менше. На Хрещатику, як ти пам'ятаєш, мабуть, їх стоїть аж два. Принаймні крок до того вже міськрада зробила: площу Жовтневої революції перейменовано днями в Майдан Незалежності. Незалежності, правда, ще нема, але принаймні площа вже є» [417, с. 62-63]. У цьому невеликому фрагменті проявляється апелятивна модальність, адже є умовний адресат – Ти, міркування не містить концептуальної інформації, а розкриває істинність вихідної тези – про політичну відсталість Києва у порівнянні зі Львовом. Аргументативність уривка більшою мірою емоційна, аніж логічна. Тим не менш, вона прозора й цілком зрозуміла, навіть у такому оксюморонному варіанті.

Часто в ментативі С. Павличко віднаходимо визначення, більшою мірою метафоричні, які розкриваються саме в поясненні: «Тепер знаю, що таке гласність. Це – коли дізнаєшся про переворот не тоді, коли бачиш на вулиці танки, а коли читаєш про нього за два тижні наперед в газетах» [417, с. 135].

Міркування в листах, звісно, не можуть претендувати на статус глибоких умовиводів, що зустрічаються в наукових публікаціях: логіко-композиційний аспект їх побудови послаблений, переважає стилістично-риторичний план вираження думки. Часто вона

обігрується з різних боків, наприклад, із погляду політикуму й пересічних громадян, відтак окреслюються різні грані однієї й тієї позиції, у звичному відкриваються нові аспекти, виникають свіжі горизонти осмислення. Але тим цінніша роль цих осмислень у листах, котрі, власне, завдяки ментативному складникові й набувають ознак есею, стають цікавими не тільки тим, хто переживав ті ж події, описані у збірці свого часу, а й тим, хто про них дізнався тільки з підручників і може оцінити їх інтерпретацію зовні на відстані часу. Ментативні вкраплення наповнені питаннями пошукового характеру, націлені на відновлення власного досвіду, на осмислення, на узагальнення. Репродуктивні питання зведено до мінімуму – це є підставою для активізації мовленнєвої діяльності нараторки. Ідіостиль «Листів» складають розлогі синтаксичні конструкції, ускладнені речення, вставні слова, що зв'язують абзаци, питання «Чому?», які ставляться одразу після чітко прописаної тези. Наприклад: «Інша тема, яка приводить мене в такий самий стан повного жаху, – це Чорнобиль. Я вже давно при кожній згадці про нього по телевізору просто переключаю на іншу програму... Чому? Тому, що не можу бачити, просто психічно не витримую... Найгірше, що Чорнобиль нікому не навчив, і система, яка його породила, досі жива, і люди, котрі її захищали, досі її захищають» [417, с. 110-111]. В інших випадках зустрічаємо цілий каскад риторичних питань, які в такий спосіб задають вектор розвитку думки: «Генсек не припускає можливості розпаду Союзу... Чи це сліпота? Чи бажання зупинити історію? Зрозуміти важко, але така позиція лякає. А якщо в них вийде? Я, так само, як і більшість людей мого оточення, сприймаю те, що зараз відбувається, як останній шанс для України» [417, с. 39]. Ще одна наочна прикмета ідіостилу в ментативі С. Павличко – побудова власної думки слідом за наведеною цитатою-думкою, котра або захищається як теза, або спростовується: «Показують по телевізору наших обездолених бабусь з молоком чи соками і західними продуктами. В якійсь “вашій” газеті я прочитала, що захід робить це великою мірою, щоб втримати Горбачова, тут до цієї допомоги ставляться по-різному, багато хто з осудом. Алкоголікові скільки не давай

пити, йому все одно не стане. Якщо система недолуга, ніякі дарунки і кредити не допоможуть» [417, с. 126]. На підставі наведеного фрагменту можна твердити, що в міркуваннях велика роль відводиться розгорнутій метафорі, яка побудована на асоціаціях за принципом схожості / несхожості. Саме метафора являє собою надпотужний засіб образності, котрий стає частиною в тому числі й ментативного блоку листів-есеїв: «демократія на сьогодні скінчилася», «стало менше лозунгів, але всюди очі ріжуть Леніні», «ненависть до влади прогресує. Голодовка розростається», «Захід у цей час милостиво посилає різдвяні подарунки», «з'явилася непримиренність до навколишнього світу».

Попри підкреслено авторський, в окремих випадках емоційно забарвлений характер міркувань «Листів з Києва», усе-таки зазначимо, що вони не хаотичні, а взаємообумовлені й взаємопов'язані, цілком співвіднесені з наративною частиною. Часто цей зв'язок асоціативний, однак це аж ніяк не позначається на системності тексту, котрий являє собою цілісне й когерентне мовне утворення.

Отже, комунікативна природа «Листів з Києва» С. Павличко є наративною, доповненою ментативами. Оповідь задає напрям ментативу, тобто переростає в міркування, наратор перетворюється на мислителя. Наратив і ментатив стають важливими складниками одне одного, утворюючи цілісність. Така структура відкриває нові можливості есею-листа як дискурсивної практики з погляду комунікативних стратегій у творчості митців сучасності.

Така ж, наприклад, природа й есеїв збірки поета, публіциста, колумніста, есеїста Віталія Коротича «Цілком особисто. Приватні листи до Дмитра Кременя». Якщо попередньо аналізована збірка являла собою епістолярне спілкування науковця з науковцем, то тут листуються поет із поетом із усіма наслідками такого діалогу: широке охоплення проблематики навколишнього буття, обговорення ролі мистецтва в перехідну добу, вразливості мистецької природи, надчутливість до людського болю, роль слова в житті людини постколоніальних часів, болісне переживання проминальності часу.

Збірка містить 121 лист В. Коротича, листів-відповідей його адресата не вміщено, однак, з відгуків на сказане зрозуміло, що

йдеться про реакцію митця, його готовність комунікувати із приводу наболілого. Більшість написаного сягає часів Незалежності – з 2004 до 2011 року, лише один твір датований 1987 роком. Листи книги – це не просто одкровення автора, це штрихи до створення його власного портрету, імпресіоністичного за своєю суттю, напонені подіями, персоналіями, ситуаціями, цитаціями тощо.

Усі твори В. Коротича є невеликими за своїм обсягом і мають довільну композицію, в окремих випадках автор зовсім забуває, що пише лист і вдається до розлогих мислительних пасажів, гідних бути окремим есеєм. Поряд із вільною, розкутою композицією автор уміло застосовує гру з часом та простором, варіювання різних типів та стилів, зміщенням часово-просторових планів. Есеї В. Коротича характеризуються невимушеністю потоку мовлення, де проявляється підвищена модальність тексту як відображення суб'єктивності.

Із творів можна створити цілу мозаїку буття 2000-х, котрі потрапляють в поле обсервації письменника і вимагають його ментативних узагальнень на кшталт «будь-хто може вірити у будь-що, але треба відповідати за систему власних переконань, обстоювати їх, і – вже точно – не примушувати інших платити по твоїх рахунках» [283, с. 54] чи «смерть не розриває стосунків між людьми, а переводить їх у якусь іншу форму ...» [283, с. 86].

На думку Є. Барана, «листування Віталія Коротича, отсей відчайдушний акт сповіді із розумінням всієї умовності такої в очах інших, є вже контекстом культури. Контекстом української культури, незалежно від того, любимо ми Коротича чи не любимо, заздримо йому чи співчуваємо. Цей листовний монолог є понад індивідуальною правдою і понад українським літературним контекстом. Він вписує досвід Самоти в контекст людської байдужости. І підводить цю індивідуальну Самоту до рівня античної трагедії» [47].

Наскрізна тема роздумів більшості листів В. Коротича – самотність і внутрішня відчуженість від зовнішнього світу. З листів постає мислитель, приречений на самотність і покинутість, незрозумілий більшості (життєва доля В. Коротича, його непростий шлях у публіцистиці й літературі багато ким не сприймалися, можливо

таке відсторонення від колег в 90-ті роки ХХ ст. штовхає автора до пошуку себе в авторських колонках у масовій періодиці і в листах до однодумців, призначених у тому числі й для оприлюднення). Постійні медитації, занурення у власну свідомість, намагання віднайти точки дотику її з зовнішніми реаліями незалежної України – ось причина ментативної оповіді цього автора, яка стає доповненням до розповіді про реальні історії, явища, зустрічі, що відбулися із ним. Митець переповідає важливе для нього, насичене фактами, іменами, іншими маркерами буття, обов'язково філософствує з цього приводу, і природа цієї дії завжди інтимно-психологічна, екзистенційна. Наратор із «Листів» В. Коротича відтак проявляє себе як мислитель і психолог водночас, демонструючи різні варіанти самоаналізу. Комунікативна стратегія цих листів – усвідомлення необхідності подолання кризовості екзистенційного досвіду, усвідомлення приреченості перманентного характеру цього процесу, утвердження віри в можливість виходу з кризових ситуацій. Більшість матеріалів В. Коротича певною мірою наближені до прозового письма, і форма листа в них має умовний характер, адресант являє собою образ інформованої, духовно багатії людини, що прагне розділити зі своїм адресантом, поетом Д. Кременем, власну точку зору з приводу тих чи тих подій або проблем, переконати в справедливості своєї оцінки. І хоча в його творах не завжди є пряма безпосередня оцінка зображеного, тим не менш, есеї будуються таким чином, щоб виникало бажання проникнути в суть авторського задуму, розібратися в письменницькій позиції, доповнити ментативи митця власними. В окремих випадках складно сказати, кому ж адресовані листи – Д. Кременю чи собі. Скажемо так: наративна (оповідна) частина більшою мірою стосується названого адресата, а ментативна (мислительна, міркувально-філософська) самого адресанта: у цих фрагментах образ того, на кого спрямовано твір, стає фігурою умовною, а весь художній потенціал зосереджено на саморефлексії, самозаглибленні, котрі уможливають відповіді на екзистенційні питання, наприклад, про самотність митця в сучасній Україні, про необхідність діалогу між поколіннями митців, який апіорі є складним. Осмислення

побутових питань наратора як носія екзистенційної свідомості відбувається виключно крізь призму власного досвіду, через емпірично пізнавані основи екзистенції – біль і страждання.

Оскільки багато озвучених питань залишилися відкритими, напевно, вирішено було опублікувати цю книгу, щоб долучити до пошуку відповідей третього учасника пошуку – читача, критика.

Усі листи-есеї В. Коротича витримано в комунікативному ключі діалогу (з поетом, з собою, з собою-поетом), наділені високим потенціалом спілкування, який формує дискурс ментативу. Тут важливі не слова, не їх смисл як такий, а сама дія, що є актом мислення. Рух думки відбувається в такий спосіб: від світомоделюючого начала, власних життєвих вражень митця як основи формування екзистенційних домінант в естетиці до форм їх утілення в художній практиці узагальнень.

Автор майстерно, а головне, ненав'язливо висловлює індивідуальні думки та власну позицію з конкретного питання (наприклад, трагедії незрозумілості поета в Україні) і зовсім не претендує на вичерпне і визначальне трактування тієї чи іншої теми. Нерідко на перший план виводиться власна персона, власне самовираження. Автор неприховано виявляє особистий характер сприйняття, і, висвітлюючи будь-що предметне, наприклад, київський осередок творчих людей, закоханих у художню творчість, самозаглиблюється у власне єство митця.

Отже, природа есеїв-листів С. Павличко, В. Коротича, О. Забужко – наративно-ментативна. Форма листа стає плідною платформою реалізації численних стратегій, спрямованих і на окреслення фактів дійсності, і на їх миттєву обсервацію й резюме. Описане в листах позначається особливою інтимізацією, насамперед, ментативу. «Історії», викладені в есеях, є аргументом чи ілюстрацією до того чи того погляду, котрий викладається, слугують доповненням чи вектором міркувань. Лист стає не так засобом «переживання» подій, скільки засобом їх осмислення, а події, власне, його провокують, викликаючи цілу гаму емоцій і узагальнень. Унікальність епістолярного простору в есеї полягає в можливості «піднятися» над питаннями буденності і в особливому

ментативному потенціалі, котрий тут реалізується обмежено, однак, функціонально послідовно як доповнення й розвиток фактажу й вибудовування інобуття.

2.2.2. Наративні есеї мемуарно-щоденникового типу

Непоодинокими в сучасній українській літературі є есеї, оформлені у вигляді збірки мемуарів чи щоденників. Одразу зауважимо: щоденник чи книга спогадів постає рамкою, яка містить окремі твори, в яких автор, спираючись на факти минулого, пережитого, актуального на дану мить міркує над злободенними питаннями. Головне тут усе-таки рефлексивне начало, а не викладені факти життя, тобто, можливість через дієгезис перейти до узагальнень різного ґраду. На думку Ю. Мажаріної, мемуари дозволяють максимально повно реалізувати інтенцію самоідентифікації в швидкоплинному вирі життя. Вона наголошує: «Призупинити біг часу, ще раз пережити найяскравіші події свого життя, розповісти про них і себе сучасникам і нащадкам – ось кредо автора, який почав писати мемуари, спогади, літературні портрети» [334, с. 199].

Більшість дослідників мемуарної прози наголошують, що причина звернення до мемуарів викликана не так експліцитними, прагматичними цілями, скільки потребою розібратися в собі через висловлене слово. Поява мемуарів-есеїв зумовлена такими ж цілями з тією лише відмінністю, що пишуться спорадично, стають частиною іншого цілісного текстового полотна, кожен присвячений поодиноким випадкам минулого, однак усе це разом утворює мозаїчне полотно, зіткане з множинностей, яке показує життя «у розрізі», доповнене рефлексіями щодо нього. При цьому ключова відмінність – у позиції автора цих творів. У звичайних мемуарах головна мета – розповісти про минуле, у своєрідний спосіб «пригальмувати» час, зафіксувати його для себе й нащадків. У спогадах з виразним есеїстичним началом інші комунікативні настанови: не просто призупинити час, окресливши події минулого, а дати йому оцінку, важливу й цінну саме в дану мить, і назвати свою позицію в них, заактивізувати мислительно-художній процес, спрямований

на пошуки важливих питань сучасного з огляду на ситуації минулого. Крім того, сутність того, хто створює власне мемуари і такі ж твори-есеї з виразним міркувальним началом відмінна: у першому випадку цілком можна говорити про гомогенність наративної системи (автор задуму=автор твору=автор-головний учасник подій=автор головний їх обсерватор і мислитель); у другому ж випадку про гомогенність не йдеться: так, наратор дуже наближений до реального біографічного автора, однак не є його копією, швидше продовженням, і розвиток цей якраз відбувається в додаванні до наративної основи (спогадів) ментативного складника (роздумів). Психолог Т. Титаренко, досліджуючи причини звернення людей до особистісних жанрів (есеїв, щоденників, мемуарів, спогадів), вважає серед найбільш імовірнісних із них кризові реалії буття, проблемний характер життєвих обставин, причому інтерес до наративів зумовлений намаганням подивитися на себе цілісно, віднайти нове бачення життєвого шляху, тоді як інтерес до ментативів зумовлений ціннісними конфліктами, міжособистісними проблемами, складністю з вибором життєвих альтернатив [див. 565, с. 163].

Саме ці тенденції спостерігаються в сучасній українській письменницькій мемуарній есеїстиці, головна комунікативна стратегія яких – пошук відповідей на питання про сутність мистецького пошуку в сучасності, коріння якого сягають далекого і відносно далекого минулого («Слово свого роду» Є. Кононенко, «Котилася торба», «Околиці та пограниччя» В. Махна, «Колишній, інший...», «Введення у Бу-Ба-Бу» В. Неборака). Так, причина появи книги «Введення у Бу-Ба-Бу» В. Неборака – аналіз унікальності літературного угруповання Ю. Андруховича, О. Ірванця й В. Неборака, котре з 1985 року кинуло виклик літературі соцреалізму, поставивши одними з перших її художність і літературність під сумнів. У книзі аналізується феномен Бу-Ба-Бу, причини його зникнення на небовиді української літератури, здійснюється його проєкція в сучасні обрії мистецтва слова в Україні. І робиться все це на широкому емпіричному матеріалі Львова, Києва, Івано-Франківська тощо 80-90-х рр. ХХ ст. Збірка «хронопису кінця тисячоліття»,

видана в серії «Приватна колекція. Вибрана українська есеїстика», об'єднує окремі есеї, упорядковані за формально-хронологічним принципом, адже тексти не складають цілісного сюжету, а являють поодинокі фрагменти минулого, що провокують розмисли різного характеру, насамперед, філософського й філологічного. Це засвідчують і заголовки творів, у яких ключовими словами є не події, а лише окремі їх фрагменти та окреслений вектор їхніх інтерпретації й осмислення: «Кілька не надто обов'язкових пояснень», «Замість увертюри», «Дещо з львівської міфології», «Про музику у Львові і про львівську Музику», «Кілька ліричних абзаців про Римарука», «Замість роз'яснень у фойє: декілька уточнень з приводу написання звукосполучення». Навряд чи в традиційних мемуарах можливі такі назви, адже, якщо автор дійсно поставив мету зафіксувати минуле, то він не розпорошуватиме свідомість у спогадах, а буде зацікавлений у послідовності, скрупульозності викладу, акцентуватиме деталі, цінні для нього.

В. Неборак переслідує іншу мету: рефлексія в нього бере гору над фактами реального, відтак ментативне начало домінує над наративним. Про це він пише вже у передмові, пояснюючи назву власної книги: «Слово “введення” у назві означає не “вступ”, а процес *проникнення* [Курсив мій. – Т. Ш.] в певне коло, або, ліпше сказати, у сферу – так само, як наприклад, у словосполученні “введення у храм”» [397, с. 14]. Саме це пояснює той факт, що дати у творах «деякі» і «неісторичні», авторські дефініції отримують статус «замість роз'яснення і уточнення», а пояснення постають «не надто обов'язковими». Натомість панують розмисли різного спрямування, націлені на те, щоб відповісти на питання про причини креативності славнозвісного станіславського літературного об'єднання, як-от: «Що робити з примарним минулим, якщо воно застрягло в западинах пам'яті і здається святковішим, ніж сіре теперішнє і похмуре мабутнє? Боронь, Боже, залізти з усім цим в алкогольно-наркотичні хащі й інші різновиди безумства. Може, й ми – не сіль цієї землі, але підперчити довколишнє болото ще здатні, і якщо якась чуча-муча чхне у відповідь – справа вдалася!

Життя продовжується навіть тоді, коли комусь кортить поставити крапку. На щастя, життя – не текст. Не лише текст» [397, с.192].

Наочна прикмета перетікання наративу в ментатив у цій книзі – перетворення іронії на серйозний виклад і навпаки. Екзогіратор весь час то приміряє, то знімає маску блазня, то вдається до скрупульозного хронопису, то розчиняється в ньому, вдаючись до коментування, рефлексії, узагальнень, то виконує роль прискіпливого історика, уважного до документів, реальних свідчень, то стає тільки їх обсерватором і акумулятором подій, думок, ідей, то події минулого описує як такі, що відійшли в спогади, то пише про них так, ніби вони відбуваються в режимі реального часу. Наприклад, есей «Дні народження» – це художня реставрація подій минулого (святкування дня народження Івана Малковича), які мали відбутися, але не відбулися через різні причини, митець їх «відновлює» за допомогою художніх і есеїстичних засобів, та ще й передбачає можливості рефлексії про «лабіринт буттєвого виміру», який «багатоповерховий і різноколірний, збудований не так у просторі, як у часі» [397, с. 196].

Подібна наративно-ментативна організація й іншої збірки есеїв-мемуарів В. Неборака «Колишній, інший...», яка побачила світ 2013 року. Ця книга більше нагадує традиційні мемуари, ніж попередня: у ній автор більш послідовний у спогадах про роки юності, навчання, зростання, мистецького становлення, учителювання на Донбасі. Події 80-х рр. постають опукліше й рельєфніше. Книга цікава і спогадами про життя львів'янина в зрусифікованому Донбасі, і оцінками відмінностей «двох Україн» тоді й тепер. «Автобіографічний текстиль», явлений у книзі, перемижують ментативні вкраплення; більшою мірою це роздуми, наприклад, про світ поезії, про культуру писання, про обставини, здатні сформувати людину-творця, про те, якими різними можуть бути погляди на одні й ті ж речі, про подолання когнітивного дисонансу деінде.

На відміну від попередньої книги, де ментативний складник чіткіше можна відокремити від наративної частини, умовно проаналізувавши його окремо, в цьому виданні він постає одним цілим із наративом. Він у своєрідний спосіб впливає з розказаного

в поодиноких висновках, розпорошених умовиводах, авторських узагальненнях, одноосібних ліризованих сентенціях. Відтак книга постає «художньо-публіцистичною єдністю», «в якій автор “відновлює” емпіричну дійсність у такий спосіб, як би вона мала природу естетичного об’єкта» [470, с. 10]. Це особливо помітно в розділі «Карбонітський щоденник», який являє собою записник вражень від донецьких реалій початку 80-х, вочевидь, відредагований автором з відстані часу, де велика частина тексту «відновлена» за допомогою ментативів, зважаючи на позиції сьогодення. Наприклад, запис від 1.03: «Закінчив читати “Будденброків”... Оповідач мусить мати певність, що його вислухають. Ні, навіть не так: мати певність, що ж потенційні слухачі (якщо оповідь записано, то читачі), для яких варто такі історії призбирувати і якнайцікавіше їх розповідати. Якщо ж він у цьому не певний, то розповідає сам собі. Як оце я зараз. Я запишу те, що й так добре знаю, – для себе самого. Хіба це не дурдом? Як мінімум, психотерапія» [396, с. 133].

Наочна ознака ментативного складника цих спогадів – їх ліризований характер. Це не просто роздуми, це в окремих випадках частина потоку свідомості, адже часто думки мають колажний характер, нарочито невпорядковані, окремі слова й мотиви повторюються, ритм викладу неспішний, співвіднесений із процесом уривків-спогадів, відчуттів наратора. Не можна не відмітити численні урбаністичні замальовки, які доповнюють наратив і ментатив, корелюють зі станом розповідача / мислителя. Головний мотив наративу, що провокує ментатив – сильне враження, котре стає його рушійною силою. Саме це стає підставою для коментування, а потім і рефлексій. Образ розповідача балансує на межі персонажа власних же подій, спостерігача й оглядача. Тобто він і оживлює минуле на рівні і зовнішньої, і внутрішньої подієвості, котра визначається станом подієвості, і спостерігає за минулим і сучасним, ретранслюючи деталі, і вдається до рефлексії, розчиняючись у контекстах.

Отже, мемуарно-щоденникова есеїстика актуалізує важливі «миті» життя письменника, який є учасником більшості подій, описаних у ній: лаконічні «історії» відтворюють миті вагомого

емоційного напруження, важливої миті осяяння, «відкриття», епіфанії митців чи їх оточення. Вони ж ініціюють ментативи твору, стратегії яких різні. Найчастіше йдеться про стратегії розвитку, доповнення, переосмислення.

2.3. Наративно-ментативні есеї

Основний масив есеїстичної спадщини у сучасній українській літературі складають наративно-ментативні й ментативно-наративні тексти, основу яких, звісно, складає ментатив, доповнений наративними компонентами. Тут автор спирається повністю на ментальний, а не на власне подієвий тип інформації, для нього першорядною є ситуація міркування, а вже потім розповіді, та й то вона безпосередньо залежить від характеру й напрямку рефлексії чи витікає з нього. Події набувають цінності в ситуації власне розповіді і поза ментальними подіями не важливі: вони лише доповнюються розказаним і є його розвитком. Складно уявити, наприклад, есеї Ю. Андруховича, Є. Кононенко, Л. Дереша чи С. Процюка без «історій», нерозгорнутих оповідей, які орієнтують ментатив. Наративний компонент у своєрідний спосіб виконує функцію зацікавлення читацької аудиторії, котра через нього «входить» у поле міркувань і розмислів.

Саме такою, на нашу думку, є збірка О. Забужко «З мапи книг і людей», котра, за нашою класифікацією, відноситься саме до другого типу есеїстики⁴. До цієї книги увійшли твори, написані впродовж 1999-2012 років. Видання об'єднує есеї, перед цим розпорошені в інших виданнях, та інші тексти, перед цим ніде не надруковані. Письменниця представляє власну своєрідну «культурну мапу» і пропонує читачеві створити на її основі власну. Щоб полегшити цей процес, вона структурує книгу чотирма розділами «Читати», «Писати», «Бачити», «Жити». Кожен розділ збірки

⁴ В основі підрозділу стаття Shevchenko T. Mentative and narrative features of O. Zabuzhko's essays. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2018. Вип. 26. С. 44-58.

презентує конкретні культурні аспекти, що стають предметом письменницького бачення: персоналії, тексти, твори мистецтва. Так, Б. Носова, аналізуючи метафору як окреслення культурного простору інтелектуала в цій книзі, звернула увагу на той факт, що «події, артефакти, образи людей, про які пише О. Забужко, надійно захищені її талантом від зникання у вічності» [410, с. 144].

Про що б не писала авторка – про своє листування з Ю. Шерехом, про виступи на симпозіумі в Швейцарії, де вона представляла сучасних українських письменників, про фільми А. Тарковського й О. Довженка, про картини К. Білокур, – вона завжди починає з розповіді про те, яке значення мала та чи та постать, твір мистецтва, суспільне явище для неї самої, переповідає історію, події, факти про них і себе, оформлені в невеликі сюжети, окреслює обставини особистого «відкриття» цих персоналій минулого й сучасності. Усе це стає платформою подальшого розгортання думки. Відтак наративні фрагменти в її есеях мають причиново-наслідкову логіку розгортання подій, в них можна виділити певну зав'язку, розвиток подій, кульмінацію й розв'язку, усі ці елементи чітко окреслені в часі й просторі. Епілог чи розв'язка, як правило, завершують твір, виявляються на останніх сторінках, однак, основна тканина тексту – ментативна, відтак історії про знайомство, «відкриття», епіфанію, вивчення того чи того героя минулого або сучасності виконують функцію обрамлення, стають організовуючим засобом формування тексту-міркування. Так, досвіду переживання й осмислення чорнобильської трагедії, постчорнобильського мистецтва, авторській інтерпретації фільму Ларса фон Трієра «Меланхолія» про події весни 1986 року крізь призму фільму А. Тарковського «Дзеркало» та творів і фільмів О. Довженка передусе описана історія, яка відбулася з розповідачкою 26 квітня 1986 року в Києві, коли пішов синій сніг. Нараторка детально розповідає про обставини того дня, вкрапляючи перші враження про це, описує власні дії згодом і в такий спосіб «пояснює» причини звернення до фільмів про Чорнобиль і взагалі про український кінематограф відчуження в есеї «Планета Полин: Довженко – Тарковський – фон Трієр, або Дискурс нового жаху».

Завершує твір знову ж таки історія з особистого життя авторки про гостя в родині, який переповів про обставини ліквідації аварії та нелегкий шлях власної боротьби за життя й здоров'я, котрий одразу береться на озброєння в якості пуанту в есеїстичному тексті, мовляв, попри будь-які екологічні катаклізми, життя триває: «В природі все є, – в голосі йому прорізається непохитна, металева твердість. – Все, що потрібно людині. Тільки ми нічого того не знаємо. Просто, розучилися жити» [200, с. 238]. Основна ж частина тексту – ментативна: це простір рефлексії, становлення змісту і його зверненості на самого себе, як роздум, що стає творінням. Тут наочно демонструються переходи від хаотичного до конкретно-предметного розгляду свідомості, до самоспостереження, до критичного самоаналізу й критичної самооцінки (Чорнобиль – мистецтво – кіномистецтво – Ларс фон Трієр – фільм «Меланхолія» – творчість А. Тарковського – творчість О. Довженка – роль мистецтва у висвітленні проблемних сторін буття – плинність і проминальність людського життя – творчість як порятунок життя тощо). Нараторка в такий спосіб повертається до минулого, аби змінити щось у майбутньому, але саме втручання і рефлексії, які спричиняють це, стають підставою того, що вона намагається змінити. Відтак події ніби відбуваються двічі: колись – як конотація і тепер – як рефлексія. Звісно, рефлексивний компонент тут основний.

Схожий принцип наративно-ментативної організації і в есеї «Тема з варіаціями: на дві теледії, з трьома інтерлюдіями та епілогом» про свободу як багатовимірне поняття. Тут наративні складники навіть візуально відокремлені від основного тексту, ментативного за своєю природою, у вигляді «сюжету першого» і «сюжету другого». У першому переповідається про події часів розвинутого соціалізму, кінця 70-х рр. ХХ ст., коли розповідачка здійснила певне «відкриття» закостенілості радянщини, прослухавши репортаж про те, як робітник середньостатистичного заводу працює на одних і тих же станках 19 років. Другий – про сюжет Ю. Макарова щодо початку Другої світової війни, котрий стає приводом міркувань про свободу вибору українців за тих обставин. Ці історії

з життя, вплетені в тканину тексту, чітко прописані, зважаючи на час і простір, лінійно викладені. Вони потрібні авторці для того, щоб вийти на міркування філософського й культурно-історичного характеру. Основна комунікативна стратегія розгортання ментативу тут – коментування, оцінювання й розвиток. Так, остання, на думку Н. Максимової, «виражає конвергентний модус свідомості і характеризується установкою на узгодження різних поглядів, пошук синтезу, шляхів перетину смислових позицій, установкою на гармонійну міжсуб'єктну взаємодію, де відносини свій / чужий підпорядковані розвитку предметного смислу» [337, с. 7]. Ментатив О. Забужко орієнтований на модус свідомості, яка вкорінюється у своїх переконаннях, спираючись на позицію близьких людей, поважних філософів, письменників, істориків, думка яких для авторки залишається не менш вартісною з плином часу, якщо не важливішою з досвідом, однак вона приймає їх переконання не як даність, а як точку відліку, з готовністю їх позиції розвиває, доповнює, переосмислює. Такими поважаними постатями, наприклад, у цьому творі стають Леся Українка з її поемою «Кассандра» і постать Гелена, котрий «виживабельний» саме коштом заниженого порогу цінностей, Г. Тютюнник і його повість «День мій суботний», М. Бахтін, О. Гончар, К. Маркс, О. Пушкін, О. Толста тощо. Коментування О. Забужко як підґрунтя ментативу, проте, не слід ототожнювати з тлумаченням. Якщо тлумачення – це цілісна логічна і комунікативна структура, то коментування – це будь-який, насамперед, лексичний компонент чужого висловлювання, індиферентний щодо місця в структурі тези, до комунікативного ядра чи периферії висловлювання. В есеях О. Забужко коментування стає базовою комунікативною стратегією, тоді як тлумачення – допоміжною: авторка вибудовує думки, спершу з огляду на позиції й думки інших – О. Ольжича, Л. Плюща, П. Тичини, Ю. Шевельова тощо, а потім доповнює їх власними рефлексіями. Тлумачить їх творчість, життєві позиції, концепції вона принагідно, наприклад, пишучи про «інструментальність» постаті Ю. Шевельова чи «вісекецію» поезії П. Тичини.

Однак коментування – не єдина комунікативна стратегія ментативної компетенції нараторки, явленої в книзі «З мапи книг і людей». Нерідко вона вдається до стратегії заперечення, за якої розвиток думки – оприлюднена дискусія, відкрита полеміка з кимось чи чимось. Відтак есеї перетворюються на сміливі спроби опротестування очевидних речей, наочну демонстрацію необязні авторитетів, усталених позицій, поглядів. Аналіз текстів «З мапи книг і людей» доводить, що парадокс виникає тоді, коли зміст мислення виражається формою, максимально конкретизованою і возведеною на рівень абстрактної індивідуальності – здатністю міркування. Ось, наприклад, як в есеї про О. Олеся, феномен якого пояснюється за допомогою наявних методик і методологій та робиться висновок про їх слабкість і недосконалість («Секрет популярності»), чи в есеї про Ю. Покальчука, в якому зроблено спробу створити образ письменника як цілісного митця в контексті епохи, проте ідея цілісності весь час руйнується парадоксальністю самого письменника, як і міфологічною формою його презентації, обраною авторкою, помноженою на позараціональні складники буття. Відтак лінійне осмислення постаті прозаїка стає неможливим апіорі, воно компенсується парадоксальністю думки – порушенням міри індивідуальності, прориванням усезагальності зі збереженням предметності об'єкта осмислення: «Залишатися ровесником трьом поколінням – само по собі феномен. А феномен потребує пояснення. Сказати просто “дар” – недосить хоч би тому, що всяким даром треба вміти розпорядитися, і в пам'яті культури залишаються якраз ті, хто розпорядився правильно. Саме тому до їхнього досвіду й звертаються знов і знов – з вічної спокуси зрозуміти, “як їм це вдалося”» [200, с. 311].

Важлива прикмета наративно-ментативної організації текстів О. Забужко – вплетення героїв власних художніх творів, фрагментів сюжетних ліній із них, цитат, аллюзій у власні есеї тощо. Їх авторка сприймає як платформу можливої «пролонгації» власних художніх творів, арену їх до-інтерпретації чи ре-інтерпретації. Герої її творів – дієві образи-дороговкази в тій чи тій рефлексії, крізь призму аналізу текстів авторці подекуди вдається вийти на певні

контексти й умовиводи. В окремих випадках есей перетворюється на авторецензію, коли письменницю не задовольняють критичні опінії навколо її творів, на її думку, далекі від розкодування художнього задуму. Так сталося з її «Казкою про калинову сопілку», яку критика, на думку авторки, не зрозуміла і, по суті, спотворила зміст: «Стало безповоротно ясно: що краще б уже писала про Синю Бороду: могла б тоді розраховувати на куди більше виروضміння» [200, с. 113].

На шпальтах есеїв багато йдеться про романи «Музей покинутих секретів» і «Польові дослідження з української сексу», повість «Казка про калинову сопілку», збірку поезії «Автостоп». Певним лідером у цьому сенсі виступає роман-сага про УПА: так, зі сторінок есеїв можна вибудувати своєрідну історію його написання, адже в текстах чимало йдеться про роботу в архівах, зустрічі з філософами й істориками, формування персоносфери у різних смислах і контекстах, уплетену в тканину есеїстичних роздумів про події минулого й сучасності. Приміром, есей «Повернення у Грац» присвячений дідові письменниці і його мрії вивчати медицину в Граці, яким не судилося відбутися. Фабульна основа твору – приїзд до цього міста самої розповідачки як данина родичеві. Ця обставина стає фундаментом ментативної рефлексії про зв'язок поколінь і обставини написання масштабного епічного твору «про три покоління однієї родини, чії долі пов'язані між собою протяглими довготривалими, невидними в межах одного людського життя наслідками раз зробленого вибору» [200, с. 128]. Прототипами героїв її роману якраз і стали однолітки її діда. Про роман «Музей покинутих секретів» багато йдеться і в есеї «Берлін: вступ до анестезіології», і у творі «Попіл Клааса», написаному 2008 року і спеціально доопрацьованому 2012-го з вставкою якраз про обставини написання роману, де зокрема побіжно згаданий у романі образ Альберта Газенбрукса-«Західного». Такі вкраплення фрагментів про власні художні твори (образи, алюзії, перегуки, прототипи, критичні відгуки, читацьку рецепцію тощо) вирізняють письменницьку есеїстику з-поміж інших її видів у сучасній культурі: герої художніх творів продовжують «жити» на шпальтах

есеїв цих же авторів, відтак есеї стає «продовженням» (у метафоричному сенсі) романів, повістей, ліричних, драматичних творів митців, отримуючи нові можливості домислення й інтерпретації. Креативна компетенція авторського ментативу в такий спосіб охоплює металітературний контекст, засвоюючи художньо-образний матеріал крізь призму подвійної оптики: як літературний і як есеїстичний (у більшості випадків ідеться про літературно-критичний есеї, філософський чи їх змішаний варіанти). Ці обставини пояснюють зміни функцій наратора в есеїстичному творі як і будь-якому літературному: первинний (той, хто розповідає) перетворюється на героя власного твору (про кого розповідають). Первинний наратор – це той, хто осмислює буття. Вторинний – це той, хто переповідає сюжетні, фабульні чи інші перипетії художніх творів. В окремих випадках може бути і третинний наратор – літературознавець, критик, реципієнт. Усе, про що мовить вторинний наратор, стає частиною мовлення первинного наратора в есеї. Включеність сказаного вторинним наратором актуалізується різними способами: стилістичним наближенням мовлення, вкрапленнями-коментарями, найчастіше використанням розповіді як точки відліку для ментативних узагальнень. За нашими спостереженнями, така ознака – стійка властивість письменницької есеїстики як такої. Приміром, героїв власних творів, як і історій про них, часто можна зустріти в есеях Ю. Андруховича (Стах Перфецький, Отто фон Ф.), трапляються власні персонажі, твори в цілому, образи, герої як предмет обсервацій в есеях І. Андрусяка, Ю. Іздрика, Т. Прохаська, С. Процюка тощо.

Отже, аналіз способів організації есеїв (ментативних і наративних елементів) збірки дозволяє нам окреслити тип наратора в книзі «З мапи книг і людей». З її сторінок постає оповідач / мислитель, максимально близький авторці, проте не тотожний із нею: у більшості випадків розповідь ведеться від першої особи, реальності зображеному й осмисленому надають події з самого життя письменниці, ті, в яких вона брала участь особисто чи знає з достовірних джерел (наприклад, знайомство з Ю. Шерехом, розповідь про діда І. Забужка, історія спілкування з Л. Плющем

тощо). В одних випадках цей тип наратора наближається до розповідача: він наділений рисами авторки, однак, тяжіє до характеристик «героїні» сюжетного твору (наприклад, в есеях «Тема з варіаціями», «Попіл Клааса» чи «Про кохання»). В інших йому надано ознак оповідача: перебуває ближче до авторської свідомості, однак, цілком із нею не збігається, відкрито своєю присутністю організовує текст: «Повернення до Грацу», «Берлін: вступ до анестезіології», «Ефект присутності». Однак, найчастіше ці типи накладаються, відтак поняття *екзогінаратора* (наратора, що стає мислителем), а не оповідача, розповідача чи власне мислителя, в цій ситуації більш ніж доречно. Уточнимо, що наратор в есеї, як можна судити з аналізу збірки, відмінний від наратора епічного тексту: він перетворюється на очах читача на мислителя, а історії, які переповідаються, тільки готують підґрунтя для мислетворчості. В. Шмід, який вважає поняття «наратор» «функціональним», означає його як «носія функції розповіді безвідносно до певних типологічних ознак», таким, що є індиферентним відносно понять “об’єктивність / суб’єктивність”, “нейтральність / маркованість”» тощо [691, с. 38], при цьому ніде не сказано про його функціональність як носія міркування.

За класифікацією цього німецького філолога ми визначимо й інші типи наратора в книзі «З мапи книг і людей», доповнивши їх власними теоретичними засадами, продиктованими сутністю есею як особливого епічного твору. На нашу думку, більшою мірою це експліцитний тип (за способом зображення), адже в есеях збірки простежується самопрезентація нараторки (у розповідних фрагментах). В усіх творах спеціально акцентовано на особистісному сприйнятті навколишнього світу, названо багато фактів її життя, світогляду, низки обставин написання художніх і філософських творів. Більшість із них написано від першої особи, трансформація в «ми» відбувається в інтерпретації глобальних сторін життя. Звісно, це антропоморфний наратор: усе в тексті олюднене, митець, мислитель, обсерватор – головний герой есеїв О. Забужко. Есеїстичний стиль письменниці характеризується складними конструкціями, довгими, ускладненими реченнями з великою кількістю вставлених

конструкцій, взятих у дужки, відокремлених тире, рясніє іншомовною термінологією, цитованістю, вкрапленням імен, прізвищ, вільним переказом прочитаного й осмисленого. Її ідіости́ль наближається на наукового, доповненого невластивою йому емоційністю й образністю. Проте в окремих випадках можуть спостерігатися відхилення від такого способу викладу подій: помітно в цьому сенсі виокремлюється твір «Прочитай мене», написаний як передмова до видання «Аліси в країні Чудес» Л. Керолла.

За місцем, яке наратор посідає в системі тих чи тих історій (у розповідній частині), – це більшою мірою первинний наратор, хоча трапляються випадки й вторинного, і третинного наратора. Первинний наратор усе-таки домінує: йдеться про того, хто мандрує, мислить, читає, бачить, узагальнює самотужки, і результатами побаченого, осмисленого, узагальненого ділиться з читачем.

Зі дієгетичністю, тобто за віднесеністю до світу, про який ідеться, есеїстичне «я» О. Забужко віднесемо до дієгетичного типу, адже в картині осмисленого світу наратор / мислитель фігурує в двох планах: у самому процесі розповіді й осмислення (як суб'єкт), і в представлених історіях (як об'єкт). Відмінність такого типу в есеї, наприклад, від традиційного епічного твору в тому, що там він залишається поза рамками «внутрішнього світу», про який ідеться, а в есеї він входить у внутрішній світ тексту.

Звісно, в окремих текстах можливі переходи від імпліцитного до експліцитного, як і від суб'єктивного до об'єктивного наратора, однак загальна картина у збірці як умовно цілісному утворенні, виглядає такою.

За іншими характеристиками це тип наратора сильно виявлений, нарочито підкреслений (за ступенем виявлення), особовий, постать «Я» є панівною в усіх творах (за особистісними якостями), розсіяний: попри той факт, що зі всіх творів постає формально однаковий образ нараторки-інтелектуалки, її втілення завжди різне, неоднорідне (за гомогенністю), всезнаючий (за інформованістю), всюдисущий (за простором), професійний – філософ, літературознавець, критик, культуролог, письменник (за професійністю), надійний (за надійністю) [691, с. 45]. Однак, маємо констатувати з

огляду на аналіз цієї есеїстичної збірки, класифікація В. Шміда може бути застосована тут тільки з певною мірою умовності, адже в есеї, усе ж таки, головний не власне наратор, а наратор, що стає мислителем – екзогінаратор.

Отже, книга О. Забужко «З мапи книг і людей» характеризується ментативно-нарративною організацією. Наратив підпорядковується ментативу, іншими словами, історії життя, події, факти, які переповідаються, скеровують авторську думку, задають вектор рефлексії, однак, є другорядним елементом тексту. Ментатив тут усе-таки головний. Його головні прикмети такі: внутрішня діалогізація, тісний зв'язок між думками, які складають основу референтної зони, а не події, хронотоп чи учасники, рефлексія і міркування як основа тексту, що визначають різноманітні комунікативні стратегії заперечення, коментування, доповнення, тлумачення, оцінювання. Крім того, ментатив О. Забужко характеризується підкресленою егоцентричністю, асоціативністю мовомисленневої діяльності, інтелектуалізмом, особливим неспішливим ритмом розповіді, сугестією, складною синтаксичною організацією з цитатами, вільним переказом чужих ідей, відступами, екскурсами, доповненими «епілогами», «прологами», постскриптумами.

Першорядність ментативу в нарративно-ментативній організації текстів вирізняє її есеї інших письменників сучасності. Так, збірка «Сумніви сорокалітнього» Івана Лучука постала своєрідним нотатником внутрішніх переживань сучасної людини-митця, помережаним «сюжетами, прибулими із світу зовнішнього. Симбіоз матеріальних подразників із душевними порухами, як можна судити із збірки, породили сумніви, без яких інтелектуальне життя немислиме та й, зрештою, неповне» [649, с. 224]. Письменник поставив за мету привабити читача своєю щирістю і відвертістю, ніби оголивши свій внутрішній письменницький і власне людський світ, дозволивши читачеві пірнути в нього щиро і без застережень, і це, певною мірою, йому вдалося [див. детальніше 649].

Свої есеї І. Лучук називає «сумнівами». Книга написана в 40 років, знаковий вік для чоловіка, і в ній усе піддається сумнівам: прочитаний твір, згадана зустріч, спогад про приємне й

неприємне, підляські краєвиди, європейське майбутнє України. Проходять перевірку на впевненість і теорія походження мови, ви-токи поезії, історичні факти, походження імен людей тощо. Острах в екзогінаратора викликає навіть написане кількома рядками перед цим, відтак ментатив у цій книзі розгортається за принципом спіралі: думки, презентовані в одному есеї, можуть вийти на новий рівень в іншому творі (шляхом розвитку, доповнення, пролонгації), згодом повністю бути запереченими, відкинутими, зміненними і, зрештою, постати в новому варіанті. Наприклад, в есеї «Тільки Європа» йдеться про вектори українського державотворення і роль вітчизняних письменників у цьому процесі, які своєю мистецькою діяльністю наближували український світ до європейського. Ця думка розвивається в есеї «Знову тільки Європа», тільки на цей раз митець виходить за межі власне ідеї наближення і міркує про омріяне злиття як єдність у розмаїтті. Згодом в есеї «Безумовно таки Європа» його сумніви щодо перспективності європейського майбутнього держави змінюються безапеляційними ствердженнями необхідності цього, підкріпленими біблійськими посиленнями: «Коли ми спільними зусиллями сприятимемо виходу із пострадянської рудери, то вхід сам для нас відкриється, без таємних паролів, без зайвих слів і без булочок із сесамом. Безумовний вхід, повернення status quo на круги своя, торжество історичної справедливості» [322, с. 26].

Усі події, факти, явища, розказані «історії», що піддаються сумнівам, потрібні нараторові в якості точки відліку міркувань. Провідна комунікативна стратегія книги – апеляція до постійного перегляду сказаного, акцент на відносності й відкритості думки, на можливій зміні позиції щодо висловленого. У книзі відсутні категоричність і директивність, властиві, скажімо, збіркам есеїв О. Забужко. Тут ментативні події весь час у розвитку, в процесі, в дії, адже навіть ті, які виглядають завершеними, весь час потрапляють у вир переглядів, адже «упевнюватися, надіятися, вагати, сумніватися – ніколи не втомишся» [322, с. 8], – відчитуємо авторську формулу дискурсивної практики есею у вступі.

Україн обмежені реальні події буття (розмова з дочкою, обставини прочитання книги Ю. Гаврилюка, зустріч з жінкою-першим коханням і т.д.) проєктують вектор розгортання думки, переживаються як досвід, перетворюють дискурс про подію на саморефлексивний дискурс про думку як таку. Головний предмет осмислення екзогінаратора в есеях І. Лучука – час. З огляду на збірку можна стверджувати, що не час визначає послідовність описаних нечисленних подій, а подія – це те, що уможливорює напрям течії часу. При цьому йдеться про ментальні події – це не те, що легко можна описати у топографічних і хронологічних координатах, це події, які змінюють ці координати – шляхом динаміки самоідентифікації. Цікаво, наприклад, простежити це на прикладі есею «Епоха дилетантизму», де представлено міркування про власне есеїзм як позитивне й негативне явище сучасності в різних аспектах. Розвиток думки здійснюється в розрізі часу: згадуються Сократ, М. Коцюбинський, Ю. Смолич, М. Рильський, презентується авторська етимологія слова «дилетант» з прив'язкою до античних часів (напевно, продовжуючи діалог з М. Епштейном, котрий назвав есеїста «професіоналом дилетантського жанру» [703]), зрештою, згадуються М. Наєнко і С. Нахлік, і на підставі всіх цих позицій екзогінаратор робить власні узагальнення про сутність цього явища. Відсилка до діячів різних часів і епох «згущує» думку, спаює живу думку й історії про обставини щодо її вивчення з її осмисленням у різні часи, відтак вони стають одним цілим: ментальна референція набуває ознак подієвості, а ментальна подія – онтологічних прикмет. У творі есеїст / письменник / літературознавець І. Лучук робить висновок про есеїзм як амбівалентне явище: «Добре, що точки зору такі існують, а їхня часта протилежність як взаємозаперечуваність лише поживляє сам процес» [322, с. 196].

Ментатив, доповнений (витворений) наративом, спостерігається в есеїстичних збірках С. Процюка «Канатоходці», «Аналіз крові», «Трикутник» (розділ «Есеї»), в яких ментальна подія вибудовується через осмислення сутності письменника від давнини до сучасності. Численні зрізи письменницького буття в різні епохи, часи, мовні середовища кристалізують думку про витоки

творчості й психологію письменника як митця. Ментативним подіям-міркуванням тут передують конкретні історії, «story», часто мало відомі широкій громадськості. Автор виступає водночас справжнім істориком літератури, психологом, критиком і філософом-резонером, який, сам будучи письменником, здійснює спробу розкодувати механізми існування митця в несправедливому світі. Головна комунікативна стратегія С. Процюка-есеїста – вмотивувати поведінку й спосіб мислення того чи того письменника, спираючись на обставини його життя й соціально-історичне тло, становлення як людини творчої, затребуваності серед читацької аудиторії. Факти реального життя митців, які становлять наративний блок есею, подаються навмисно несистемно, адже не цю мету переслідує автор. Він прагне поміркувати про вразливість письменницького ества зусібч, представивши власні «необов’язкові рефлексії». Більшість есеїв цієї книги, як і збірок «Аналіз крові» (2010) [471], «Лицарі стилосу й кав’ярень» (1996) [475], «Тіні з’являються на світанку» (2011) [476] – спроба занурення в письменницьку психологію з різних аспектів і за допомогою різних методик. Серед них – проведення письменницьких паралелей (із творами, життєвими долями, спогадами сучасників і нащадків), ведення діалогу (і навіть дискусії) з митцями минулого, намагання «домислити» біографії письменників колишніх епох, заповнивши у такий спосіб прогалини в їх життєписах, звернення до набутоків фрейдівського психоаналізу і просто включення міркувань, навіяних або власним життєвим досвідом, або сьогочасним настроєм, або просто бажанням говорити про своє наболіле. При цьому не спостерігається жодної спроби ідеалізації письменника як такого. Навпаки, показане «закулісне» буття літератора, котре, зазвичай, залишається за кадром читацької уяви, тож оголення його стає прийомом і авторської інтимізації, і авторської сповідальності водночас. Так, другий розділ книги «Канатоходці» – спроба занурення в письменницьку психологію шляхом міркувань. Серед них – вписування письменника в конкретні контексти, відтворення їх мислення (з позицій минулого і з огляду на обставини сьогодення), наділення митців іншими голосами, намагання себе поставити на

їх місце як митця й небайдужого поціновувача творчості. Сама подія міркування повністю позбавлена категоричності, текст складають модули розумувань у різних варіаціях. Так поступово екzogінаратор виходить на есеїстичний образ канатоходців – «людей помежів'я», наслідуючи Ф. Ніцше. Це образ тих творчих особистостей, які здатні чинити опір, протистояти чинним реаліям насамперед тому, що не можуть задовольнитися спокоєм. Їх вага особлива в перехідну епоху, котра, на думку мислителя, є перманентною. Тож роль і функцію «людини переходу», «особистості, котра сповідує релігію межових станів», «екзистенційного екстремала» важко переоцінити, адже завдяки таким канатоходцям, на думку екzogінаратора, і тримається цей світ. Відчувається симпатія до них, адже стверджується, що завдяки таким ентузіастам існують мистецтво, екстремальні види спорту, прогрес як такий тощо: «Ці акробати і експериментатори кохаються у маргінальному. Нетиповому. Півзабутому. Ексцентричному. Такому як вони» [474, с. 150]. Подальша комунікативна стратегія книги виходить із цієї позиції: співвіднесення життєвих цінностей з ідеєю «канатоходста» – сміливості, відчайдушності, вболівання за правду, боротьби з власною недосконалістю. Тому, міркуючи, приміром, про стосунки письменника з релігією («Богоцентризм»), про святість і приватність Різдва («Великі січневі літургії»), про роль слова в житті письменника й звичайної людини («Безвідповідальність і авторитарність слова») або про людську пам'ять («Лики схололих предків»), екzogінаратор, дуже наближений до автора, співвідносить усе написане з власними свідомісними принципами совісті / аморальності, святості / блюзнірства, честі / безчестя, волі / свавілля тощо, іншими словами, з уналежненням усього цього духові «людини межі», правилам буття канатоходця, котра сміливо кидає виклик «малоцікавому міщанському тлінню» [див. детальніше 663].

Зрештою, до певної міри, це продовжується і в збірці «Аналіз крові», тільки предметом обсервації тут постає вже не власне митець, а пересічна особистість, наділена творчим потенціалом. Аналіз природи людських комплексів, сутності психоаналізу,

складності ментальних пошуків людини і складає ество есеїв цієї книги. Тут ментатив вибудовується як виключно письменницька рефлексія, медитація й самоадресація, адже автор також є письменником. Філософсько-аналітичне осмислення фактів дійсності, презентоване засобами образного слова, засвідчує референцію письменника до мислення як такого у його мовленнєвій формі. Літератор активно застосовує прийоми маєвтики, залишаючи простір читацькій співпраці в осягненні істини. На цьому, наприклад, наголосила Л. Максименко, назвавши есеї митця «психологічними, а подекуди й психотерапевтичними розвідками», «прозою ідеї», що «структурують світогляд розгублених» [336, с. 5].

Отже, ментативна організація в письменницьких есеях, віднесених за нашою класифікацією до другої групи, виходить із наративного компонента, роль якого незначна. Історії, пригоди, «story», які формують основне ментативне полотно тексту, потрібні письменникам як поле інкрустації, як платформа філософських узагальнень, з яких не може бути повністю зітканий роман, повість чи оповідання, а дискурсивна практика есею просто створена для цього. Пошук відповідей на вічні питання стає можливим через автобіографічне наповнення, реальні історії й факти (наративний складник), на які нашаровуються роздуми, рефлексії, медитації (ментативний складник), презентовані за допомогою різних філософських практик (маєвтика, сократівський діалог, еристика, психоаналіз тощо).

Письменницьким ментативно-наративним есеям властива своєрідна плинність свідомості в процесі безпосереднього осмислення явищ буття. Тут усе-таки головне не події, а їх осмислення, не історії, а їх роль у процесі оцінювання, не буття, а його інтерпретація, не дійсність, а її креативне конструювання. Зважаючи на це, письменницька есеїстика, заґрунтована на художньому унаочненні процесів міркування, медитації, відображенні переживань тої чи тої ментальної події, відкриває нові можливості мистецтва слова в сучасному літературному процесі, адже в такий спосіб митець може стати ближчим і доступнішим своєму читачеві, розкрити нові грані творчого «я».

2.4. Есеї ментативного типу

Есеї власне ментативного типу зіткані з безпосередніх міркувань, з ланцюга умовиводів, роздумів, вибудованих індуктивним чи дедуктивним шляхом, з медитацій як способу самоадресації, саморегуляції, самодослідження. У таких творах сюжетні події редукуються, а якщо й мають місце, то презентуються ескізно, штрихоподібно і в такому вигляді вкрапляються в опінієтворчу канву, породжуючи ідеї, смисли, міркування. Звісно, функція цих штрихів-історій другорядна, якщо не треторядна: за допомогою асоціативних зв'язків подієві вкраплення в текст-рефлексію уможливають нові способи розгортання думки, впливаючи на внутрішній стан і зміни суб'єкта оповіді, призводять до змін свідомості есеїстичного «я», перетворюючи його на екзогітатора (мислителя).

Отже, проаналізуємо особливості есею як тексту-ментативу та види цих текстів на прикладі збірок, які ще практично не були предметом літературознавчого аналізу: А. Бондаря «Тим, що в гробах» (2016), В. Карп'юка «Ще літо, але вже все зрозуміло» (2016), Т. Прохаська «Одної і тої самої» (2013). Остання збірка отримала престижну премію в галузі модерної есеїстики імені Ю. Шевельова 2014 року, котра вручається за незалежність думки і витонченість стилю. Усі три книги схожі й водночас дуже різні. Єдне їх особистісне начало, що стає важелем розповіді, життєві враження авторів, пропущені крізь свідомість, осмислення власного досвіду, внутрішня робота розуму й індивідуальна оцінка, часто парадоксальна, навколишньої дійсності. Також у цих збірках украй обмежене подієве й оповідне начало: ми не зустрінемо тут лінійного викладу фактів і подій, котрі, як це природно для есею, можуть постати предметом авторської рефлексії, як і розгорнутих сюжетно-розповідних ланцюгів висловлювань, побудованих на якійсь історії, пропущеній крізь певну позицію. Тут на перший план виходить референція, тобто звернення до внутрішніх засад, до подій у ментальній сфері – свідомості. Головне для авторів – міркування, сам процес мислетворення. Відрізняються

ці збірки насамперед комунікативними стратегіями, обраними авторами. Т. Прохасько прагне дати оцінку сучасній Україні та окреслити власне місце в її світі, відтак основна його стратегія – тлумачення – перевизначення – переоформлення (за Н. Максимовою). А. Бондар пропонує розтягнуту в часі «спробу внутрішньої біографії», відтак його основна стратегія – оцінювання й коментування. Найбільш ліричний з-поміж трьох авторів, обраних для аналізу, – В. Карп'юк, який закоханий у власне минуле, дитинство насамперед, відтак його провідна стратегія довершення – оцінювання – розвиток. Звісно, цей поділ доволі умовний, адже навіть у межах одного тексту можливі переходи від перевизначення до оцінювання, як і від тлумачення до коментування, але все-таки саме така генеральна авторська стратегія, презентована в ментативній оповіді, на нашу думку, проглядається доволі чітко [див.: 668].⁵

Візьмімо, наприклад, книгу «Одної і тої самої» Т. Прохаська. Зазвичай, автори, видаючи книгу есеїв, котрі перед цим побачили світ в інших виданнях, у передмові пишуть про причини її виходу. Т. Прохасько, активний дописувач галицьких медіатекстів, цей факт не оприлюднює, пропонуючи власний варіант частини своєї есеїстичної творчості в одноосібній збірці, названій із натяком на повторюваність, мовляв, це те саме, тільки в новій інтерпретації чи оновленій редакції. Події сьогочасної авторові історії, факти навколишньої дійсності стають у тексті предметом прискіпливих міркувань, природа яких еkleктична, розрізнена, письменник створює строкату картину навколишньої дійсності, відшуковуючи своє місце на ній. У творі акцентовано насамперед на західноукраїнських реаліях, однак ракурс мислетворення Т. Прохаська все-таки не прив'язаний до одного місця, він людиноцентричний, орієнтований на пошуки місця особистості в навколишній дійсності, далекій, на думку екзогітатора, від ідеальної. Своє місце в цій реальності він відшукує з огляду на вічні моральні цінності

⁵ Детальніше про це: Шевченко Т. М. Особливості ментативу в сучасній українській есеїстиці. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2017. № 2(20). С. 240–250.

(«особисті і родинні трагедії та радощі є універсальними, позачасовими, і лише трохи залежать від ідеологій та геополітики»), активно вдаючись до самоаналізу й аналізу оточення, спостереження за всім і вся, моделювання власного «я» з прив'язкою до наявних реалій, усвідомлення протилежностей і суперечностей у тій чи тій характеристиці себе й сьогочасної України.

У модусі ментативної розповіді Т. Прохаська зображується не просто внутрішній світ суб'єкта оповіді / мислення, генеритивний реєстр його переживань і емоцій («нехай очікування того, що може бути завтра, не перешкодить жити сьогодні»), а особисте відчуття приреченості буття, ускладнене необхідністю дати йому оцінку. Предметом зображення в есеях письменника часто стає стан самоідентифікації («напруження думки є моїм відчуттям того, що я є. І моє існування дуже потрібне світові, щоби він також відчув, що існує» [467, с. 67]), як і аналіз діяльності власної споглядальної свідомості. Наприклад, міркуючи про суголосність свого сорокалітнього життя й історії Івано-Франківська, митець віднаходить цікаву паралель дошки для серфінгу, котра, апіорі будучи нестійкою, хиткою, стає твердою серед хвиль «різноманітних суспільних явищ, які спричиняють більш чи менш масові переміщення».

Тексти Т. Прохаська з виразним ментативним началом цікаві своєю не лише комунікативною стратегією оцінювання суперечливої української дійсності, скільки моментами репрезентації станів осягнення цих процесів, наочною зміною цих станів, котрі оформлені засобами рефлексії вербалізованого мислення. При цьому герой есеїв Т. Прохаська аж ніяк не примірює на себе маску проповідника чи пророка, месії чи наставника. Це, швидше, по-стать митця, котрий, будучи частиною того світу, спромігся вивершитися над ним і подивитися оком стороннього спостерігача. Образ автора – це образ медіатора між істиною й соціумом. Чому ж митець намагається достукатися до читача за допомогою есеїстичних можливостей, а не звичайними письменницькими засобами через роман чи повість? Вочевидь, тому, що сама реальність провокує до прямої апеляції до читача. І тут нам цілком слушною

видається думка Я. Полішука, який, аналізуючи документально-художню творчість німецької письменниці Г. Мюллер, так пояснює її творчий метод: «Настає пора нового зближення літератури й дійсності, нові констеляції цього суперечливого, а проте навзаєм потрібного, зв'язку... Читач потребує того, що здатне зворушити, викликаючи асоціації з реальністю. Із тим, що пережите й підтверджене життєвим досвідом, через що й потрапить викликати непересічну реакцію співпереживання та морального очищення» [450, с. 163]. Добра обізнаність із причинами й важелями навколишніх реалій дозволяє Т. Прохаськові як письменнику й есеїсту бути як категоричним, так і сентиментальним, однак, рішучість, а в окремих випадках, і ультимативність переважає відтворення внутрішніх гіперболізованих станів, які презентуються через розлогі філософські пасажі й екзистенційно інкрустовані сентенції: «Але найбільше я йому [Шульцу] вдячний за те, що він вигадав, що самоідентифікація належить до кола особистих виборів. Що самого себе можна вибирати, незважаючи на страхи, загрози, втрати, постійну втечу, почуття вини і фатальність такого вибору. Незважаючи на те, що ти сам в такому разі не переставав бути предметом ширшого понадособового вибору історії» [467, с. 73]. При цьому рецепти вирішення наявних проблем есеїст подає відсторонено, метафорично, по-письменницьки образно з огляду знову ж таки на те, що місія митця в іншому. Наголос на проблемах сучасної України й особистості в цьому контексті, як і власні переживання цих проблем, – ось та комунікативна настанова, яка прочитується в текстах збірки. Здійснюється вона шляхом поєднання пізнавального, навіювального, психологічного, а, в окремих випадках, і ірраціонального начал, організованого шляхом рефлексії, що властиве текстові-ментативу [див.: 20]. «Це повною мірою проявляється в монологізованому мовленні, перемежованому внутрішнім реплекуванням, повторами, авторськими неологізмами й великою кількістю авторських визначень, які вплетено в тканину рефлексивного тексту. У такий спосіб він розріджується, увага читача активізується і він, сприймаючи цілком монотонний есеїстичний

текст, наче переривається на ці визначення і співвідносить їх сутність із власною системою знань і цінностей» [668, с. 244-245].

Такі комунікативні стратегії ментативу, як переоформлення й перевизначення, можна вважати одними з провідних у книзі «Одної і тої самої». Н. Максимова, пропонуючи класифікацію типів ментативів, відносить ці стратегії до модальності відчуження «свого» й «іншого», котрі й формують ментальну ситуацію і вектор авторського міркування [див.: 337]. Переоформлення – це пошук нової форми для вираження того ж смислу. Його підґрунтям є певна теза, визначення, афоризм, які набувають нового авторського визначення під впливом тої чи тої ментальної ситуації чи без неї. Сама структура афоризму як генералізованого мислення є засобом переключення уваги мовця з приватного на загальне, а у випадку переоформлення визначень таке переключення відбувається двічі, що є підґрунтям і мисленародження, й активізації читацької уваги. Так, описуючи сутність Карпат як особливого простору на європейській мапі, екзогітатор стверджує: «На море подібний перелаз. Перелаз – це така лавочка, вміщена у загороді, якими помежовані гори і полонини. Такий собі перехід, який не порушує конструкції паркану, але робить перехід дуже зручним. “Перелаз” – оптимальний синонім до слова “Карпати”. Огорожа і перехід через неї одночасно» [467, с. 76]. У цьому фрагменті відбувається словесна інкрустація звичних смислів, розгортання думки шляхом появи їх нових відтінків і варіацій. Слід наголосити, що оформлення думки за формулою «значить / означає / є» (тлумачення), як і «значить / також означає / знову також означає з додаванням відтінків значень (перевизначення) – ознаки ідіостилю Т. Прохаська-есеїста, щоправда, стратегія тлумачення тут усе-таки поступається стратегіям перевизначення й переоформлення. Так, есеї «Безсмертні рухи», «Омерта», «Між ножем і таблеткою» повністю сконструйовані з авторських визначень-перевизначень, які утворюють цілу гаму міркувань, збудованих спіралеподібно: думка нашаровується на попередню, вони формують нову, на них двох нашаровується третя й так далі. Так, в останньому творі презентовано 7 варіантів авторських дефініцій того, що таке ніж і

таблетка, які, як вважає митець, в окремих випадках стають останньою крапкою людського життя. Про небезпечність їх у житті людини й міркує автор. Відтак, надавши перше визначення, що це таке («такі собі межі, краї рамки, в які вміщається пояснення того, як люди баланують між двома протилежностями – культурою і цивілізацією» [467, с. 117]), письменник далі це визначення наповнює новими смислами, кожен із яких є переоформленням попереднього. Такі нові варіанти тлумачень трапляються навіть у межах одного абзацу. «Природа таких переоформлень метафорична й парафразивна: есеїст пропонує щоразу новий смисл сказаного іншими словами. Це в цілому сприяє осмисленню ситуації, її новій інтерпретації, своєрідній концентрації смислу, що по-своєму формує текст-рефлексію» [668, с. 244].

Ще одна наочна комунікативна стратегія ментативу в книзі – перевизначення, близька до переоформлення. Тут «чужа смислова позиція не експлікується в текст як така, а, включаючись до кола прецедентних феноменів, – до фонових знань, присутня в тексті імпліцитно» [63, с. 12]. Авторська стратегія ідентифікації полягає в тому, що термін-поняття не створюється знову, а вводиться в інший контекст, у нову систему відносин. При цьому важливо, що застосовується «старий» термін, сама форма якого несе нові змістовні сліди попередніх контекстів і розумінь. Наприклад, на такому перевизначенні побудовано есей «Гра у буття». Спочатку автор чітко зазначає, що *homo ludens* – це людина, що грається. Потім намагається застосовувати це визначення до свободи і держави. Пропонує проміжне визначення про те, що «участь у грі, яка веде до свободи, є питанням виживання», а потім пропонує своє розуміння людини, що грається у контексті ідеї державотворення, продукуючи багатоступеневе метафоричне визначення гри: «Граючись у мурашок, ми можемо забезпечити своє існування, одночасно надавши йому сенсів буття. Цього буде досить, щоб досягти того ступеня вільності, щоби думати лише про виживання. Тоді можна буде свobodно розпочинати безліч інших приватних забав» [467, с.145]. По суті, екзогітатор, виражаючи своє розуміння відносин «людина – суспільство», оформлює його, спираючись і на

український контекст, і на визначення, наявні вже до того. У цьому випадку ці та інші авторські дефініції стають фоновим знанням, яке поступово відходить на другий план. При цьому поняття «людина, що грається» стає есеєю у контексті авторської свідомості: людей іменовано комахами суспільними, а їх участь у грі, яка веде до свободи, є питанням виживання і засобом забезпечення існування. Такі алегорично-метафоричні перевизначення відомого поняття виникають на лінії дотику актуальної для митця дійсності та ймовірного власного впливу на неї засобами художнього слова, стають результатом індивідуально-авторської оцінки багатоаспектних реалій сучасного буття, що репрезентовані часом, державницькою свідомістю і загальнолюдськими цінностями, до яких автор, насамперед, відносить свободу.

Інші есеми («вільне поєднання конкретного образу й узагальнюючої його ідеї. При цьому факт залишається фактом, ідея – ідеєю, вони скріплені не обов'язковим, не одиничним образом, але через особистість того, хто їх єднає в досвіді самопізнання» [703]), сформовані ментативом, являють книгу суб'єктивних переживань А. Бондаря «І тим, що в гробах», котра побачила світ 2016 року. У передмові до неї Г. Улюра, окреслюючи сутність авторської нарації, зауважила: «Попри те, що кожен твір написаний від Я і начебто завжди переказує суб'єктивні, навіть дуже особисті враження – це в жодному разі не тексти про Я. Я тут просто немає. Воно щире і навіть беззахисне, але не автобіографічне, правду кажучи, і вже точно не сповідальне» [591, с. 14-15]. Наважусь припустити, що критик у такий спосіб наголосила на сутності ментативної розповіді зануреного у потік вражень, думок – власних і чужих, суб'єкта, котрий перебуває у безкінечному пошуку істини й художньої довершеності, а оскільки процес цей перманентний, то й авторське Я тут перебуває у стані постійної незавершеності, на якій спеціально акцентовано. І саме тому виникає відчуття його відсутності. Хоча насправді це присутність особливого штибу: занурена у переживання своїх та чужих почуттів, осмислення й переосмислення почутого й побаченого колись – на власні очі чи через когось, оприявлена через окремі ментальні ситуації. Така

стратегія дозволяє авторові по-письменницьки вправно й есеїстськи нетрафаретно гратися зі словом, котре постає вишуканим, багатограним, емоційно-насиченим, запрограмованим на пошук нової образності. Саме тому есеїстика А. Бондаря справляє враження відтворення не відкритої, а тільки привідкритої реальності. Тим не менш, есеї книги свідчать про подолання будь-яких меж, які стримують свободу творчої рефлексії світу. Авторські зусилля орієнтовані на подолання стереотипних уявлень про світ, що властиве есею як особливому твору. При цьому нарративність, як і сюжетність, подієвість, у цих текстах також вторинна: події, пов'язані, наприклад, з дідом Тодосем, бабусею, Степаном Івановичем чи Павлом Федоровичем, визначають зміни суб'єктної позиції авторського «я» насамперед у перцепції навколишнього світу. Ментальна подієвість у цих текстах – змінна й динамічна, вона дотична до динаміки самовизначення есеїстичного суб'єкта у змодельованому універсумі. Так, в есеї «Поміж трупоспаленням і трупокладенням», присвяченому складним сторінкам українсько-польської історії з проєкцією у сьогодення (частина цих сторінок пов'язана з автором особисто чи його близькими), автор, спершу розповівши про трагічне минуле його родини, потім багато міркує про гуманістичні уроки історії й проєктує їх наслідки у майбутнє. Це дозволяє йому зробити своєрідний висновок про те, що йому «дуже хочеться жити у світі, де любов не закінчується чиймось зловісним стуком у двері. У світі, де мертвих ховають, а не закопують, як собак. У світі, де після людей залишаються могили і ніхто не заборонить дружині закрити очі своєму чоловікові, а синові востаннє поцілувати материне чоло... Де гідність людини є першою і останньою заповіддю» [78, с. 145]. Результатом осмислення цих трагічних подій стає посил у майбутнє, зроблений наприкінці твору. Слушно тут згадати думку В. Тюпи: «Ментатив – це не розповідь про те, як мовець пережив колись ментальну подію “одкровення”, а проєктування потенційної ментальної події у свідомості адресата: воно переноситься на майбутнє і не володіє актуальністю в межах тексту» [584].

Основна комунікативна стратегія ментативу А. Бондаря – оцінювання й коментування. Виражаючи своє ставлення до сьогочасної дійсності, письменник часто вдається до її оцінювання, у такий спосіб відшукуючи нові смисли буття й свідомості. При цьому не йдеться про ідеологічну, політичну чи іншу оцінку. Пріоритетна роль відводиться естетичним оцінкам, причетним до створення нових художніх образів, що пов'язане насамперед із естетичною спрямованістю художнього тексту, яким є письменницький есей. В основі процедури оцінювання передусім когнітивні й сугестивні механізми, як-от в есеї «Роки окупації», де екзогітатор, приміром, порівнює себе з Ернестом Юнгером: «Я – розхристаний у думках і часто непослідовний у словах та діях. Він правий містик і консерватор. Я – дивний виплід страшенної мозаїки уявлень, ідеологій і переконань... Він – людина військова, яка застала в якихось зникомих проявах давній мілітарний етос... Я – геть далекий від військової романтики і можу лише на віру взяти його слова про шляхетність старих солдатів... Він – людина традиції і природи» [78, с. 165]. Ми бачимо, що в наведеному уривку визначення подаються не з огляду на логіко-поняттєві вимоги, а виключно з власних переконань, шляхом характеристики, перерахування ознак. Навмисно підкреслені повтори займенника *Я* на початку кожного речення, як і повтори *я-він* через речення, приблизно однакова їх довжина, котра формує стійкий – пригальмований – ритм тексту, емоційність окремих положень, образні елементи, з'єднані за асоціативним принципом – сугестивні механізми есеїстичного впливу автора, а кваліфікація його судження в якості «доброго» чи «поганого» відкриває для читача нові можливості інтерпретації й мислетворення. На думку Н. Максимової, частотність оцінки в текстах-ментативах, зокрема, в есеї, є не проміжним, а панівним компонентом смислової структури, що складає часто самостійну комунікативну стратегію [337]. Цілком погоджуємося із цією думкою, однак, зважаючи на аналіз текстів А. Бондаря, вважаємо, що оцінювання, як і коментування – важливий складник есеїстичних текстів, проте не є єдиною комунікативною стратегією, адже вона наповнюється й елементами тлумачення, стратегіями розвитку

й заперечення тощо, хоча оцінювання й коментування – вихідні важелі, що рухають тексти автора книги «І тим, що в гробах». Автор надає перевагу імпліцитному оцінюванню: у такий спосіб осмислюване явище не має прямих вербальних маркерів та інтерпретується на підставі аксіологічної картини світу, але це аж ніяк не заважає виділяти концептуальні смисли тексту: родина, любов, мистецтво, життя, свобода, творчість тощо. У цьому сенсі помітно виділяється в збірці есей «Любов – риторика. Мій буквар», де автор демонструє свій погляд на це одвічне поняття, оформлене в 33 позиції. Усі вони збудовані на його різнобічній оцінці, що має, звісно, суб'єктивну природу й емоційний складник. Оцінка стає самобутнім підґрунтям авторських дефініцій, як-от: «Жодне людське почуття, крім любові, не є водночас кришталєво-чистим і нікчемно-брудним... Любов – сакральний гімн життя й незамінний саундтрек до смерті» [78, с. 87-88].

Ще одна наочна ознака есеїстики А. Бондаря – активність коментування, яке, проте, не слід ототожнювати з тлумаченням. Якщо тлумачення – це цілісна логічна і комунікативна структура, то коментування – це будь-який, насамперед, лексичний компонент чужого висловлювання, індіферентний щодо місця в структурі тези, до комунікативного ядра чи периферії висловлювання. Процес мислення при цьому репрезентується часто як пропозиція парадоксу і його пояснення. Показовим у цьому сенсі, на нашу думку, є есей «Немовби каже нам ліричний герой», де автор на власний розсуд коментує вірш Д. Павличка «Два кольори», зупиняючись на кожному рядку, оприявнюючи цілком оригінальні, подекуди парадоксальні смисли відомої поезії. Герменевтика А. Бондаря породжує цілком несподівані вексилологічні акценти, пов'язані з УПА, як і психоделічні, що опрозорюють галюциногенні візії «безвісті» й «порогу». В окремих випадках інтерпретація відомої поезії межує з іронією («варто сходити до сільмагу або до церкви, і ти міг зіткнутися з такою безвістю життя, що поети-бітники би позаздрили»), а в деяких моментах претендує на скрупульозність і прискіпливість психоаналізу («вистачало просто вдягати сорочку, і перед тобою відкривалися складні картини, поєднувалися щастя

із сумом..., Ерос із Танатосом»). Як би там не було, це есеїстичне коментування провокує до співвіднесення авторської системи знань і цінностей із власною системою знань. Митець, пропонуючи оригінальне прочитання вірша, виступає, насамперед, тонким цінителем художньої творчості як такої, пісенного мистецтва, зокрема, поважним знавцем поетичного доробку Д. Павличка. У цілому стратегія коментування в текстах А. Бондаря – це пояснення тих чи тих оказіональних значень і вживання певних понять в авторській інтерпретації, що, по суті, визначає характер усієї його есеїстичної творчості.

Інша ментативна складова есеїстики В. Карп'юка, котрий, назвавши свої есеї з книги «Ще літо, але вже все зрозуміло» пробами, пропонує вкрай інтимні, ліричні твори, у більшості з яких ідеться про його дитинство й теплі спогади минулого. Збірка сповнена краси буття. Це підтверджують назви текстів: «Хліб дитинства», «Килим з оленями», «Погода й так не погана, але з тобою краща», «Снігу не було, але була любов», «Пісня про любов», «Найкраще – добре», «Радість дня» тощо. Якщо в двох попередньо проаналізованих збірках чимало йшлося про негативне і потворне, а в окремих випадках і відрозливе в сучасності й минулому, то в цій книзі опоетизовано красу людської душі, проте з відсиланням до того, що на дні цієї самої душі чи над нею вирує зло – приховано чи наочно. Для В. Карп'юка апофеоз краси – насамперед у дитинстві як первісній субстанції буття. Можливо, пишучи про цей найсвітліший проміжок часу, есеїст ховається від дисгармонійності сучасного життя. Тож якщо Т. Прохасько й А. Бондар на цій дисгармонійності наголошують, у своєрідний спосіб вивертають світ догори дрином (перший – навмисно, другий – вряди-годи), то В. Карп'юк негативні, на його думку, явища життя маркує м'яко, лише інтонуючи ними ліричні пасажі про душевність і сердечну вроду. Автор постає медіатором добра й світла в буття, зрідка затьмареного несправедливістю. Ментальні ситуації з дитинства стають причинами духовних одкровень митця, явлені в 50-х есеях збірки, а концентруються ці ситуації довкола головного героя «я», дуже наближеного до автора, як своєрідного духовного джерела.

Мимоволі тут хочеться провести паралелі з «Зачарованою Десною» О. Довженка (книга, в якій автобіографічне й рефлексивне начало є панівними), де лунає непряме гасло бачити зорі навіть у калюжах буденності. Саме таким шляхом іде В. Карп'юк, пропонує ще один варіант гуманістичної філософії буття: «Не треба гордитися своєю землею. Можна просто любити її, не протиставляючи іншим землякам. Бо це хибно. Це так само, як протиставляти Бога Богові. Треба любити людину. Людину в людині. Людину в собі. Людину в довколишніх. А в людині треба любити Бога» [244, с. 126].

Зважаючи на це, ми практично не знайдемо в ментативних текстах В. Карп'юка стратегій заперечення, перевизначення, переоформлення (за Н. Максимовою). Це швидше довершення, розвиток, застосування, орієнтовані на відтінювання чи інтонування того, що було колись, до того, як це може бути осмислене зараз. І все це позначене відсутністю «предметності» мислення, в окремих випадках – вигадкою й уявою, як це часто буває в дитинстві. Ще одна прикметна особливість ідіостилу есеїстики В. Карп'юка – цілковита відсутність категоричності й беззастережності, патетики, що цілком корелює з ментативною природою тексту, адже в такий спосіб міркувати можна до безкінечності – скільки вистачить мистецької наснаги. Безапеляційність часто «сковує» авторські ідеї, стаючи причиною і рубаного стилю, сповненого питань і власних відповідей на них, риторичних фігур, односкладних речень, вигуків тощо. Есеїстична манера письма В. Карп'юка цілком інша: це плавні, стилістично однорідні, по-своєму відшліфовані думки, покликані і в такий спосіб відтворити гармонійний світ і місце людини в ньому: «Зараз найчесніша осінь. Жодного зайвого листка на дереві. Голі скелети. На них – найвідданіші птахи. Ті, що ніколи не відлітають у вирій. Ті, які знають усе: сніг, дощ, туман і сонце. Зараз сонця нема. Але як Бог дав так, що маю зв'язок із тобою, то чого б не скористатися. Так кажу тобі в телефонній розмові. І додаю: “Погода й так непогана, але з тобою краща”» [244, с. 69].

На думку Н. Максимової, «комунікативна стратегія-розвиток виражає конвергентний модус свідомості і характеризується установкою на узгодження різних поглядів, пошук синтезу, шляхів перетину смислових позицій, установкою на гармонійну міжсуб'єктну взаємодію, де відносини свій / чужий підпорядковані розвитку предметного смислу» [337]. Ментатив В. Карп'юка орієнтований на модус свідомості, яка вкорінюється у своїх переконаннях, спираючись на позицію близьких і поважаних людей, думка яких для екзогітатора залишається не менш вартісною з плином часу, якщо не важливішою з досвідом, він приймає їх переконання безапеляційно, дозволяючи лише розвинути й доповнити з огляду на накопичені життєві цінності: «Старіння – лише мила зміна агрегатного стану. Найкраще це видно у серпні. В одній з розмов поет Василь Герасим'юк зауважив, що осінь – це ще літо, але вже все зрозуміло. І дуже добре, що нам приходить цей час і нагадує. Щоб ми не лякалися і не вважали це непередбачуваною несподіванкою. А далі буде осінь – вона взагалі найчесніша» [244, с. 51].

Прикметна ознака розгортання думки в есеях В. Карп'юка в стратегії довершення й розвитку. Відмінність їх полягає у векторі мислетворення: якщо перша покликана виключно інтонувати думку, не виходячи за межі первинного смислу, то друга орієнтована на пошук нових його відтінків, котрі, маючи дотичність до сенсової першооснови, все-таки виходять за її межі. При цьому застосування можуть мати різний ступінь «чужого» й «свого» в основній думці. Незалежно від виду, рефлексія покликана зміцнити авторську позицію, яка лише набуває незначної психологічної корекції, свідком чого стає читач. Нанизування думок відбувається шляхом поєднання різноманітних метафоричних образів. Метафоризація навколишнього світу на тлі метафоризації власних відчуттів дозволяє авторові відірватися від теми зображення й використовувати як самостійний стилістичний прийом. Це часто трапляється, коли навколишня реальність починає розчинятися і автор часто позначає не так її зміст, як форму. Це надає письменникові можливості

художнього розвитку, ймовірно, це те, що читача Карп'юкових есеїв приваблює найбільше.

Отже, сучасним письменницьким есеям, цілком зітканим із текстовою моделі ментативу, властиві внутрішня діалогізація, тісний зв'язок між думками, котрі складають основу референтної зони, а не події чи хронотоп, рефлексія і міркування як підґрунтя тексту, що визначає різноманітні комунікативні стратегії: заперечення, переоформлення, перевизначення, тлумачення, коментування, оцінювання, довершення, розвиток. Панівною стратегією, притаманною власне есеїстичним текстам, як засвідчив аналіз низки збірок сучасної української літератури, виступає стратегія (само) ідентифікації як набуття індивідуальності й реконструювання персональної ідентичності митця. Крім того, ментатив характеризується еґо-центрованістю, асоціативністю мовомисленнєвої діяльності, особливим непоспішливим ритмом розповіді, сугестією, складною синтаксичною організацією. Таким творам властива своєрідна плинність свідомості у процесі безпосереднього осягнення зовнішньої чи внутрішньої ситуації, адже тут важливі не події, а їх осмислення, не буття, а його інтерпретація, не дійсність, а її креативне конструювання.

Це дає підстави стверджувати, що сучасна письменницька есеїстика, заґрунтована на художньому унаочненні процесів міркування, медитації, рефлексії переживань тої чи тої ментальної події, відкриває нові можливості мистецтва слова в сучасному літературному дискурсі: в такий спосіб створюється новий мовно-літературний код письменницької творчості – рафінований і кларифікований водночас.

2.4.1. Ментатив в есеях-дзуйхіцу

Вплив східних традицій у новітньому українському письменстві дедалі стає відчутнішим. Зокрема, таким жанром, як дзуйхіцу, активно цікавляться сучасні митці В. Ґабор, К. Москалець, Г. Пагутяк тощо. Їх твори, створені за законами цієї мовленнєвої практики, стають підґрунтям збірок «Про що думає людина», «Людина

на крижині», «Кожен день – інший» відповідно. Твори, колись створені японськими літераторами Сей Сьонагон і Камо-но Тьомеєм, приваблюють українських митців непідробною легкістю, невимушеністю викладу, можливістю створення дискретної моделі часу, новими можливостями художнього оформлення думки. Так, К. Москалець навіть запропонував український відповідник жанру дзуйхіцу – *сполох*, зосередивши увагу на записуванні стану свідомості, яка раптово прокинулася і «рветься» на свободу, і видавши книгу творів з однойменною назвою.

Слово «дзуйхіцу» буквально перекладається з японської «слідом за пензлем». Цей жанр виникає в Х столітті в японській літературі і спершу був тісно зв'язаний з ніккі – японським мемуарно-щоденниковим жанром. Однак пізніше японські літератори почали створювати прозу так же, як і вірші, тобто задум і його фінальна фіксація не були розділені «часом чернетки». Так з'явився окремий твір, у якому елементи прози поєднувалися з елементами поезії, мало місце автобіографічно-мемуарне начало та думки викладалися, так би мовити, в чистому вигляді, без особливої обробки. Залишилися відомості, що Кенко Хосі (1283-1350), відомий автор «Записок від нудьги», записував свої думки на клаптиках паперу, якими потім обклеював стіни свого житла. Після його смерті з них було укладено книгу. У такий спосіб закладвся метод створення дзуйхіцу: оформлення ідей і думок наче між іншим, ненавмисно, мимохіть. Твори, що виникають у такий спосіб, – це своєрідні «думки вголос» душі митця, що вирвалася на свободу. Тексти нагадують сполохи, презентуючи своєрідне раптове пробудження мистецької свідомості – несподіване й вибухове. Представлені міркування та думки у таких творах наче виникають спонтанно, експромтом і жодним чином не претендують на істину в останній інстанції. Це швидше запрошення міркувати над сказаним: спів-думати і спів-переживати. Іншими словами, домальовувати пензлем картину разом із автором [див.: 650; 671; 680].

Представлені міркування та думки у таких творах наче виникають незалежно від волі митця. Н. Бортнік слушно зазначила: «Головне, що має зробити автор під час написання твору – відобразити

красу, не фокусуєтесь на конкретному предметі, передати швидкоплинність і в той самий час постійність, залишити читачеві простір для роздумів, для власних емоцій і переживань» [84, с. 40].

Ця позиція кореспондує з поглядами відомого дослідника східної літературної спадщини Н. Конрада: «Можна сказати, дзуйхіцу народжуються з Порожнечі – незацикленості свідомості на будь-чому, тобто на Свободі. Тому “дзуйхіцу” не можна віднести до жодного “чистого” прозового твору; елементи розповіді, опису, міркування в ньому достатньо барвисто змішані. Правда, елемент “міркування” подекуди відіграє першорядну роль: йому підпорядковуються і розповідь, і опис. До того ж міркування дається у своєрідній формі: воно буває нерідко присвячене авторським емоціям суто ліричного плану. Повного аналогу дзуйхіцу в європейській та американській літературі немає. Найближчим до нього є жанр есею, який чимало запозичив і від письменницьких нотаток чи щоденників» [276]. Український письменник, критик, есеїст К. Москалець, наче впродовж цієї думки, зазначив: «Дзуйхіцу є своєрідним синтезом письма і малювання, таким собі чорно-білим кіно, що встигає зафіксувати творення думок і перелітних вражень, тонких обрисів весняного краєвиду і барв улюбленого кімоно, снування спогадів, віршів, жартів – словом, усього, що врешті складається на повню людського життя. Найближчим відомим нам відповідником дзуйхіцу буде есей – або ж фрагмент. Я ніколи не сумнівався, що Ніцше, наприклад, писав у жанрі європейського дзуйхіцу» [385, с. 14].

Клаптиковість, фрагментарність – традиційний спосіб співіснування дзуйхіцу в межах художнього цілого – книги, збірки, щоденника. «Сполохи» цікаві й як одноосібні тексти, і як конгломерат фрагментів, розміщених довільно. «Мозаїка пробудженої свідомості вимальовує яскраві й строкаті ескізи думок, вражень, емоцій, які тільки на перший погляд виглядають сумбурними й невпорядкованими. Насправді за цими вільними етюдами, начерками, замальовками ховається потужна творча енергія, яка «вирвалася» на свободу у вигляді легких, але глибоких, концентрованих текстів, сповнених афоризмів, узагальнень, нових, свіжих думок»

[680, с. 60]. «Автори дзуйхіцу дійсно наче навмисно непослідовно в кожному новому дані розмовляють про щось нове» [137, с. 83], – пише Т. Григор'єва. Видима «незавершеність» дзуйхіцу – це продуманий і свідомий художній прийом: читачеві залишається простір для пролонгації думки, відтак він стає своєрідним спів-автором, перетворюючись на художника, який сам домальовує відсутні, на його думку, штрихи, розставляє потрібні акценти, або ж на композитора, який у партитуру вносить окремі ноти, важливі на його погляд.

Одними з перших дзуйхіцу в українському письменстві почали писати митці з літературної групи ДАК (м. Бахмач), створеної В. Кашкою. Творчість ДАКівців А. Деркача, К. Москальця, М. Туза привертала увагу незвичністю форми, екзотичною образністю, сміливими пошуками художнього втілення. «Для молодих митців це був спосіб самовираження, засіб створення свого світу; і водночас – це шлях розширення меж національної культури й літератури, збагачення її новими мистецькими засобами» [263, с. 158], – пише про ДАК Л. Колесникова. Пізніше до когорти авторів, захоханих у східний есей, долучилися й інші. Так, найактивнішим автором цієї мовленнєвої практики у сучасному письменстві, на нашу думку, є Галина Пагутяк.

Отже, цій «есеїстичній практиці властиві насамперед особливий, філософськи незаангажований погляд на світ, думки й спостереження, викладені поетичною мовою, яка наче виривається назовні з тенет авторської свідомості, і сам автор не чинить жодного опору цьому процесу. Він, натомість, цим процесом насолоджується, заряджаючи цим і читача» [671, с. 71].

Саме такими є збірки «Людина на крижині» [384], «Сполохи» [386], «Стежачи за текстом» [387] К. Москальця, «Жорстокість існування» [418], «Кожен день – інший» [420], «Потонулі в снігах» [422] Г. Пагутяк, «Про що думає людина» [153] В. Ґабора. У цих творах по-різному здійснюються спроби розібратися в сутності людини у світі, де панують відчуженість, самотність і жорстокість. Кожен містить елемент недосказаності, заклик до продовження розмислювання. Окремі твори наближуються до розлогих

філософських есеїв – глибоких, ґрунтовних творів. Так, тексти Г. Пагутяк підкреслено екзистенційні й аксіологічні. В. Габор пише щось середнє між есеєм і ліричною мініатюрою, «сполюхи» К. Москальця – це критичні відгуки, розвідки, етюди, де предметом осмислення постає насамперед художня творчість. Однак усі ці твори єднає підкреслено авторський характер міркування, діалогічна побудова тексту (діалог часто відбувається із самим собою), асоціативний ланцюг між думками, імпровізаційність, високі творчі імпульси, які зачаровують неабиякою енергетикою слова і парадоксальністю живої, свіжої думки. Крім того, образ автора в усіх творах можна окреслити як образ інформованої, духовно багатого особистості-філософа й естета, що прагне розділити з читачем свою позицію з приводу тих чи тих подій, опінії легко, наче між іншим, природно й невимушено. Тексти насичені східною образністю, яка накладається на українське підґрунтя, частими є апеляції до японських і китайських філософів і митців. Їх думки зіставляються з іншими позиціями – українськими, європейськими у цілому, щоб читачеві було легше співвіднести певну шкалу цінностей з власною. Наприклад, східні погляди на життя, вічність, моральність часто кореспондують з християнськими цінностями. Митці зазвичай виступають апологетами краси й гармонії, відстоюючи їх сутність і з національних, і східних культурних позицій. Відтак інтелектуалізм тут межує з простою викладу, філософічність з буденністю, художня образність з букввальним описом життя. Інтертекстуальність – також наочна прикмета власне українських дзуйхіцу. Твори вирізняються комунікативною стратегією міркування в підтексті, тут ідеться про страх, спустошення, насилля, зло і те, як їм можна протистояти; тут відстоюється духовність, закорінена у високому мистецтві, здійснюється спроба осмислення людської сутності з позицій екзистенції і трансценденції. У цьому контексті К. Москалець більшою мірою пише про причетність особистості до мистецтва, а також виступає апологетом волі як нікому не належності. Лейтмотивом його дзуйхіцу стає свобода творчості, явлена у високій літературі, а також любові як буття. Г. Пагутяк міркує про життя як найвищу людську

цінність, наділену Богом, про дар бачити свято в буднях, а красу в потворному. Вона часто переймається питаннями жорстокості й закостенілості, смерті, вічності, автономності особистості, війни і миру в душі й у великому світі. В. Габор пише про вічне з позицій власного досвіду, зупиняється на одержимості душі, самодостатності особистості у сучасному світі. Для осмислення таких складних питань жанр дзуйхіцу підходить якнайкраще: його природна недосказаність, незавершеність, свобода викладу думок, спонтанність міркування, імпровізаційний характер викладу думок створюють неабияк зручну платформу ментативу, яку можна розвивати й розвивати далі. Відтак крапка наприкінці тексту аж ніяк не означає завершення думки. Це умовна перерва перед наступним сполохом. Л. Колесникова назвала це продовженням співпраці реципієнта й автора, коли «щоразу текст уводиться до іншого контексту, розкриваючи приховані смисли й зв'язки» [263, с. 162].

Безперечно, не всі дзуйхіцу українських літераторів є класичними зразками цієї мовленнєвої практики: найближче до них стоять твори із збірки «Кожен день – інший» Г. Пагутяк, де зібрано понад 200 її зразків: це ліричні й філософські мініатюри, написані раптово, спорадично, а згодом зібрані до купи. Стиль її творів – експресивний, «фрази – уривчасті, думки, на перший погляд, виглядають розірваними, невпорядкованими. Кожен твір – вибух емоцій і думок, а всі разом вони – приватна колекція відчуттів. Короткі міркування про життя після смерті, нелегітимність зла, існування, творчість, самотність, відкриття нового – ось далеко не повний перелік тем для розмислу філософських мініатюр, що зустрічаються в книзі» [680, с. 61]. Деякі твори за обсягом – не більше абзацу, навіть не мають назви. Так, збірка «Кожен день – інший» Г. Пагутяк оформлена у вигляді щоденника, кожна сторінка якого являє собою окремих дзуйхіцу. У передмові видання авторка назвала його збіраною «приватною колекцією відчуттів» і причину звернення саме до такої есеїстичної практики та її оформлення: «Писати щоденник є сенс. Це все одно, що знайти собі приятеля, готового тебе почути. Для того й випускаємо слова в холодний простір існування» [420, с. 6].

Комунікативна стратегія книги – дати посил щодо окреслення позиції. Оскільки часто думки виглядають розрідженими, то загальна авторська позиція щодо певних позицій виглядає еклектичною. У книзі ментатив обертається довкола життя як найвищої людської цінності, наділеної Богом, йдеться про здатність бачити радість у простому, а красу у повсякденні. Письменниця часто опікується питаннями безжальності та скам'янілості, смерті, вічності, незалежності індивідуальності, війни й миру в душі й у зовнішньому бутті, і пише про вічне з погляду свого досвіду, зупиняється на одержимості душі, самодостатності особистості в теперішньому світі. Окремі твори – навіть позбавлені заголовків, не більше абзацу. Ось як дзуйхіцу «Голод», який являє собою суцільний афоризм: «Жити – це кожного дня робити усвідомлений вибір. Для цього треба бути королем самому собі, абсолютним монархом. Але не беззахисним німим жебраком. Бо якщо ти нічим не володієш, ти не можеш нічого віддати, і будеш завжди голодний» [420, с. 177].

Варто звернути увагу, що за стилем твори Г. Пагутяк нагадують «Записки в узголів'ї» Сей Сьонагон. Зі сторінок щоденника української письменниці, як і японської авторки, постає строката картина життя, кожен день якої – справді новий. Теми, яким присвячені сторінки збірки, практично не повторюються, з них постає своєрідне терраццо життя, сповнене суперечностей, несподіванок, відкриттів і шоразу нових одкровенень. Приводом для написання може стати прочитана книга, розмова з кимось, безсоння, несподівані міркування й розмисли, осяяння, здійснене творчою особистістю, наділеною креативним мисленням. Щоденникові дзухіцу Г. Пагутяк характеризуються еклектичністю, філософічністю, фрагментарністю. Книга тільки на перший погляд нагадує одноосібні клаптики паперу з уламками думок. Насправді це цілісне утворення, щоправда особливе: швидше формально-змістовне, аніж змістовно-формальне. При цьому зовнішня безсистемність щоденника аж ніяк не означає безлад: він нівелюється хоча б датуванням, але насправді незримою логікою авторки окреслити саме в такий спосіб саме життя – різнобарвне, строкате, різноголосе,

таке, що відкриває небачені можливості ментативу. Більшість текстів, звісно, написана від першої особи, проте трапляються й випадки необов'язкового збігу просторових позицій оповідачки з подіями головної героїні.

«Лейтмотивом міркувань у більшості дзуйхіцу стає час, утіленням якого стають годинник, щоденник, книга, калейдоскоп, ополонка, історія, архітектурні споруди тощо. Комунікативна стратегія авторки спрямована на осмислення питань вічності, життя й безсмертя, котрі часто осмислюються через абстрактні речі (“гіпсовий рай”, “крейдяне коло”, “самотні серця”, “бульдозер існування” тощо), через постаті різних епох і культур (Марина Мнішек, Хома Брут, Станіслав Лем, Григій Тютюнник, Тарас Шевченко), через місцевості, закарбовані у свідомості нараторки (Грузія, Париж, Судова Вишня, Стрий, Добромиль) тощо.

Найцікавіша частина щоденників – ментативна. З його сторінок постає автор-мислитель, котрий висловлює глибоко особистісні, сокровенні думки, почуття (вони в окремих випадках надто сильно впливають на думки), звідси виокремлюється світоглядна позиція митця. Своєрідність викладених думок у тому, що вони стають наслідком вражень, переживань та почуттів, котрі на момент написання пригасли. Відтак думка обґрунтовується спокійно, виважено, без емоцій. Рівний, зважений, послідовний стиль викладу – наочна прикмета стилю Г. Пагутяк. Характер її міркувань у книзі “Кожен день інший” можна окреслити як-от:

1) власне щоденниковий – запис вражень, подій, осмислення пережитого, вистражданого (у таких фрагментах йдеться про конкретну подію, а оповідач і головний герой, які нерідко отождожуються, чітко окреслюються в часі й просторі (“Борхес”, “Те, що важливо”);

2) сповідальний: щоденник стає платформою осмислення певних вчинків і поведінки (“Перед мандрівкою”);

3) резюмуючий: репрезентований текст – це лише результат міркувань, сам мислительний процес у цій ситуації наче залишається за кадром, не прописується; такі твори, як правило, невеликі

за обсягом і не мають назви (наприклад, записи від 20.04.2012, 14.05.2012);

4) філософський (йдеться не так про пережите й осмислене, скільки про те, як з цього можна винести уроки, причому не тільки для себе, а для людини як такої (“Затишшя”, “Речі не на місці”);

5) літературно-критичний: в окремих випадках фрагменти дзуйхіцу “домальовують” інші твори письменниці, зокрема, неодноразово згадувались інші прозові книги Г. Пагутяк “Жорстокість існування”, “Королівство”, “Слуга з Добромиля” та “Господар”» [680, с. 62].

Ці ж комунікативні настанови прочитуються і в книзі В. Габора «Про що думає людина», де буденним речам – сонцю, дереву, саду, радості, смутку, вулиці, місту тощо – дається авторська характеристика, сповнена філософічності, емоційності, вибуховості. Окремі есеї книги – прямі наслідування книги Сей Сьонагон. Порівняємо назви окремих дзуйхіцу японської письменниці: «Те, що дороге як спогад», «Те, що тішить серце», «Те, що змушує серце битися сильніше» [555] й українського автора «взіяй та не вигаданих історій» (авторська жанрова дефініція книги): «Те, що викликає сьогодні радість і сум», «Про що думає, що бачить і чує людина, гуляючи містом» тощо.

Окремі дзухіцу В. Габора подрібнені на окремі «сполохи» в стилі японського жанру. Ось фрагменти твору «Світ людини біля будинку»: Квіти, Дерева, Двір, Ворота, Колодязь, Піч, Вулиця, Запахи, Новини, Вогонь тощо. Кожному з цих понять дається своя авторська характеристика. Це не так дефініції, як думки вголос з приводу, наповнені бажанням осмислити буденні речі, пояснити по-своєму те, що виглядає банальним, однак, може отримати нове – парадоксальне – авторське наповнення. Наприклад: «Сни – це п’янки польоти» [153, с. 24], «Дзвін – голос людської душі», «Вітер – мандрівна душа; це роки, які минають безслідно» [153, с. 26]. Смысл сказаного стає зрозумілим на перетині тез, шляхом кумуляції цілого й частини, деталі й панорамного втілення, окремої думки-ідеї й умовиводу. В авторських доповненнях до

основних визначень якраз і опуклюється ментативний складник творів. По суті, всі визначення – це авторські міркування з приводу, де головне не авторський висновок щодо сказаного, а процес міркування, референція до самої події народження думки, до процесу мислення, а не результату осмислення: автор, міркуючи, викристалізовує думку, відшукує найтонші смисли понять, явищ, процесів. Наприклад: «Вітер – мандрівна душа; це роки, які минають безслідно; шум листя в кронах дерев; тихе гупання яблук у саду... А це вітер – дивний спогад...» [153, с. 26]. Така велика кількість пунктуаційних знаків крапка з комою свідчить про пошук точніших смислів, намагання наступною думкою перевершити сказане перед цим, показати сам процес цих пошуків, привідкрити таємницю мислеутворення як такого, зробити читача учасником процесу спів-мислення, залишивши на його розсуд пошук кращого смислу й кращого визначення. Ментатив тут ніби оформлюється як чернетка: митець не цурається привідкрити свою творчу лабораторію, оголити мислительний процес. Його інтимізовані рефлексії, презентовані ніби «в чистому вигляді», «наживо», стають підставою читабельності текстів, котрі зовсім непросто сприймати, адже тут немає ані сюжетної подієвості, ані розгорнутих міркувань із необхідними тезою-доказом / спростуванням – висновком, а є лише сполохи думок, наділені високою естетичною енергетикою.

Цікаві ментативні наповнення дзуйхіцу і в спадщині К. Москальця, який найдовше працює в цій есеїстичній практиці. Так, фабулу твору «Людина на крижині» К. Москальця складає історія про людину, яка раптом опинилася на хиткій крижині й хоче втриматися будь-що. Оповідь про те, як чоловік утримував рівновагу серед танучих снігів, стає для автора приводом для міркувань філософського характеру, іншими словами, автор використовує нехитру фабулу як матеріал для ментативних узагальнень, шукаючи відповіді на питання про суголосність дій людини порухам природи, про швидкоплинність людського життя, про чистоту помислів, про Час і Вічність та їх дотичність до буття тощо. Твір складається

з п'яти частин, кожна з яких – окрема сходинка в побудові авторської концепції про збіг / незбіг людського часу з Часом зовнішнім. Тож твір, як і давньояпонський дзуйхіцу, є варіацією на тему Вічності в художньому виконанні. «Лейтмотив твору – час людський і час зовнішній – об'єднує всі елементи тексту, зіплюючи їх у нероздільне ціле. Весь твір легко укладається в традиційну потрійну схему східного твору-міркування: перший розділ («*окорі*») – зачин (теза), другий-четвертий («*харі*») – виклад (антитеза), п'ятий («*мусубі*») – висновок (синтеза). Звісно, основна частина є найбільшою, являючи розлогіші міркування та несподівані рефлексії. У ній можна виділити свої окорі (2), харі (3) та мусубі (4): природа людського буття спочатку подається в ідейному плані у вигляді конкретних положень, потім ілюструється, так би мовити, в матеріалізовано-речовому плані у вигляді наочних картин, котрі, зрештою, об'єднуються. Відтак другий розділ – декларативний виклад сутності поняття Вічності («на цій крижині неможливо збудувати ні житла для себе, ані храму для Бога»), третій – показ його на прикладі інших картин («містика дзеркал: закуті в рамку шматки загуслої води, в якій відображається неголене чоловіче лице»), четвертий – детальне пояснення поняття через мікротеми» [див. детальніше 650, с. 403; 671, 71-73].

«В основній частині твору ментативна оповідь повністю спирається на рефлексивну свідомість гетеродієгетичного наратора – суб'єкта мовлення, який при цьому не є головним героєм твору. Поступово він перетворюється на суб'єкта думки: стає обсерватором і мислителем-філософом. Процес, пов'язаний з відображенням характеру його рефлексії, передає позицію не безпосереднього оповідача подій, а того, хто спостерігає за цими подіями ззовні. Саме він перетворюється на мислителя (екзогітатора), який моделює вісь часу, що властиво дзуйхіцу. У модусі ментативної оповіді постає не просто внутрішній світ, стихія переживань, почуттів оповідача. Тут важлива сама ментальна подія осягнення проминальності часу, крижкості людського буття. Наратор трансформується в мислителя, який кризові обставини сприймає як

можливість оновлення й саморозвитку. Він же окреслює специфічну модель часу: її штрихи розкидані по всьому тексту, відтак міркування не мають цілісного характеру, а нагадують мозаїку, зіткану з множинностей. Цьому служать й інші прийоми східної поетики оформлення думок. Серед них своєрідний прийом «*ко-о*», буквально «заклик-відгук»: в одному місці тексту дається певна фраза, думка, вислів, простий образ чи просто поняття, які тут же чи в іншій частині твору розвиваються (вони можуть бути аналогами, а можуть бути паралельними, такими, що кореспондують чи дотичні до перших). Цей прийом зумовлює так званий конструкційний паралелізм у синтаксичному плані. Наявність такого “перегукування” є формальним показником єдності твору» [276]. Так, на початку твору автор ставить питання: «Куди йому [чоловіку] подітися, коли він – крига, а не діамант, сіль, а не алмаз?» [384, с. 4]. У кінці його читаємо: «Треба за будь-яку ціну зберегти рівновагу... Ще жодна крижина не здіймалася в небо цілою» [384, с. 7]; у першому розділі створено образ Людини, яка опинилася на перетині двох рухів – води й гусячої зграї, у п'ятому його «домальовано» – перед читачем постає особистість, яка зникла на перетині інших двох рухів – небесної блакиті Витанії та нірвани. Функції використаного прийому «*ко-о*» в есеї «Людина на крижині» першорядні: завдяки цьому весь спектр міркувань наче офарблюється в сувору рамку, причому не формально й механічно, а збалансовано й органічно: «відгук» дає той же «заклик», тільки в уточненому й розгорнутішому вигляді. Ментатив відтак будується як інтелектуальний кросворд: філософські посили оформлюються в одній частині твору, а відповіді на них варто шукати в іншій.

«Ще одним цікавим прийомом дзуйхіцу є “*гарютенсей*”: буквально «потрапити драконові в зіниці». Йдеться про прикмети закінчення розділів і цілого твору, що обов'язково має містити речення чи абзац, де певна філософська позиція у своєрідний спосіб узагальнюється, підсумовується. К. Москалець, концепція рівноваги якого до останнього рядка все ж таки залишалася до кінця непроясненою, наприкінці твору одним реченням наче розставляє

крапки над «і», представляючи так звану регресивну розв'язку, що містить і частину знакових елементів експозиції» [671, с. 72]: «І пливе собі далі, щосили зберігаючи рівновагу або, іншими словами, час» [384, с. 8].

Продемонструємо особливості ментативу дзуйхіцу й на прикладі іншого твору – «Дар безсоння» К. Москальця, якому автор надав підзаголовок «Історія хвороби, написана самим автором». Есей присвячений безсонню, яке, за словами екзогітатора, мучило його кілька років. У вступі пояснюється вибір теми: тільки за посередництва письма можна виробити стійке ставлення до будь-чого, в тому числі й до безсоння: «Безсоння нічим не краще, але нічим не гірше за любов, задрощі, цироз печінки або, скажімо, за нерозв'язальну наукову проблему. Воно так само скеровує на себе сукупність інтенцій уваги, так само перешкоджає бачити решту світу» [384, с. 52]. Твір складається з трьох частин. У першій «обґрунтовується» вибір власного міркування та відбувається порівняння його зі Словом та Царством Божим. Тут же «відбувається пошук» виходу з безсоння. Друга частина – погляд на безсоння з філософської точки зору. Третя – розгляд безсоння з психологічної і навіть медичної позицій. Сам екзогітатор зізнається, що писав твір протягом кількох місяців, а задум виношував кілька років, а потім наче випустив думки на волю. Власні міркування названо дикими кіньми, мислителю ж відведено скромну роль берейтера, який прагне їх приборкати.

Твір являє собою потік свідомості, у якому презентовано міркування різного характеру: філософські узагальнення, осмислення пережитого, ментативні замітки й нотатки. Розмисли й сентенції дозволяють зіставити за часто несподіваними асоціативним принципом і контрастом явища навколишнього світу чи людські почуття. Насамперед, перераховуються переваги безсоння, здійснюється спроба філософського погляду на це явище, яке найчастіше названо «даром». На контрасті тлумачень безсоння виникає алгоритм побудови авторського ментативу: майже примусове включення й занурення читача в дискусію про сон і безсоння як зв'язок між світами, а відтак і в складні процеси осмислення

вічності. Порівнюючи, зіставляючи експліцитний та імпліцитний плани тексту, декодуючи підтекст у всіх його ланцюжках, читач, слідуючи за пензлем мислителя, долучається до умовиводів, парадоксальних тверджень, розвиває думки автора про життя, яке не є сном, про творчість як звільнення, про безсмертя як шлях належного образу життя тощо.

Стилістика цього твору є класичною для дзуйхіцу: потік свідомості, що нагадує вибух творчої енергії назовні, ілюзія оголення мислительних дій автора, котрі «спалахують» і дають підстави для несподіваних означень буденним і звичним речам, складають їх суть. Саме під час цих «вибухів» і відбувається ментальна подія як осяяння, що породжує мислетворчість. У творі можна простежити таку її стратегію: окреслення ментального поля екзогітатором (сон і безсоння як частина буття митця), вхід до цього ментального поля (судження, окреслення певних позицій: сон і життя, життя як музичний твір, буття словом, сон як безсмертя тощо), заглиблення в ментальне поле (перехід від конкретних міркувань, переживань про безсоння до загальних, ширших, наприклад – про нього як дар)» [див.: 671, с. 72-73].

Отже, «ментативна поетика цього твору базується на:

а) рефлексії як підґрунті образотворення й сенсопородження та авторефлексії як націленості аналітичної думки на специфіку творчості як такої й письменницької зокрема;

б) автонарації як механізму саморозуміння й самопобудови суб'єкта, котра трансформується на «квантор усезагальності»: розмисли «про себе» й «навколо себе» перетворюються на узагальнення «для всіх» і «в цілому»;

в) побудові оповіді на чуттєвій основі: емоційно-чуттєва сфера наратора / мислителя стає відкритою для предметно-чуттєвих пошуків, націлених на мислетворчість в образній формі;

г) реалізмі роздумів і переживань: мається на увазі не справжність, а істинність роздумів, їх живий характер, коли вони подаються не як готові, а в процесі, «наживо». «Їх характер найближче передають японські слова “макото” – істина й “дзен” – дійсна природа речей» [577, с. 36]. Твору властиві суголосність

і синхронність процесів пізнання й процесів їх фіксації у творі: висловлювання стають дієвими, адже майже одночасно народжуються й фіксуються. Такий «реалізм» напрочуд приваблює й чита-ча «оголенням» процесу мислення вголос;

г) автотематизмі як концентричності мислення: у творі «Дар безсоння» К. Москальця, як і в дзуйхіцу та прозі інших українських літераторів – В. Габора, Г. Пагутяк, є чимало спільних тем для розмислів: творчість як дар, безсоння, свобода як нікому не належність, краса, гармонія, вічність. Їх же можна знайти у творах японських авторів дзуйхіцу – класиків жанру: Сей Сьонагон, Камо-но Тьомея, Кенко Хосі. Ці теми породжують образи, які від твору до твору розвиваються, доповнюються, ніби спалахуючи новими гранями голографічного зображення [див. : 671].

Таким чином, аналіз текстової організації дзуйхіцу в сучасній українській літературі засвідчив їх ментативну природу, заснова-ну на рефлексивності й чуттєвості. Популярність такого східного варіанту есе серед українських літераторів початку ХХІ століт-тя можна пояснити його легкою формою, вільною композицією, можливістю продовження в будь-який момент, ненав'язливою філософічністю. Ці риси повною мірою відповідають європей-ському розумінню образності в есеї, афористичності, налаштова-ності на розмовну інтонацію й лексику, закладені ще засновником жанру М. Монтенем. Такі твори відкривають неабиякі можливос-ті демонстрації рекурсивного мислення, його «самозвільнення», художніх пошуків. Національна й східна образність виявляються плідною платформою мислепородження, рефлексії. Українські митці сприймають дзуйхіцу як поле для творчих полікультур-них експериментів, як платформу для пошуків нової художності. Вплив східних традицій відчувається не тільки в можливості пи-сати есеї з ефектом незавершеності, а й творчо переосмислювати східні цінності, екстраполюючи їх на українське підґрунтя.

2.4.2. Особливості ментативу в есеях-скітце

Ще один варіант побутування ментативу як подій самої думки наявний в есеях малого обсягу, який, з огляду на німецьку, англійську і польську традиції, називають шкіцем (скітце, скетчем). Витоки цієї мініатюри закорінені в живописі, музиці, літературі епохи імпресіонізму, вона має певну дотичність до літературних форм замальовки, етюду, нарису, фрагмента. На нашу думку, цілком доречно позиціонувати шкіц як різновид есею з огляду на ті ж міркування, що етюд (замальовка, нарис, ескіз, акварель) є варіантом імпресіоністичної новели, наприклад, в українській традиції представленої зразками творів М. Коцюбинського, М. Хвильового, М. Яцкова тощо. На думку А. Мінакової, дослідниці жанру мініатюри в російській прозі кінця XIX – початку XX століття з огляду на змістовний план, зумовлений насамперед індивідуальним стилем, «доречно буде назвати мініатюру жанровою формою чи багатокomпонентним жанровим утворенням, котре, за певних обставин, може бути співвіднесене з нарисом, оповіданням, афоризмом тощо» [368, с. 70]. Доповнимо: й фрагментом як окремим жанровим різновидом, «породженим авторською стратегією, котра, у свою чергу, може стати наслідком особливостей авторського способу рефлексії» [257, с. 56].

На нашу думку, мініатюру, в даному випадку шкіц (скітце) як різновид есею доречно співвіднести з окремою мовленнєвою практикою, зумовленою спільністю низки ознак, тотожністю поетикальних засобів, частотністю, повторюваністю, схожими інтенціями, засадами, можливостями функціонування й оприлюднення⁶.

Ми виділяємо такі основні ознаки шкіцу як різновиду дискурсивної практики: невеликий обсяг, «ущільнення тексту» за рахунок збільшення ролі деталі, подробиці; виділення ключового слова-образу (есеми), що вирізняється особливою змістовно-асоціативною напруженістю; імпресіоністичність; тяжіння до

⁶ Детальніше про це: Шевченко Т. М. Особливості ментативу в есеях-шкіцах. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2018. № 27. С. 50–58.

об'єднання в цикли тощо [див.: 368]. Письменницький есей-шкіц має такі властивості літературного твору, подібного до новели:

а) необов'язковість панування ліричного начала над епічним: ліричне начало поступається філософському, ліризація поступається місцем філософізації, медитативності, рефлексійності;

б) описове начало (ітерактив) повністю відступає перед міркувальним (ментативом), воно можливе тільки штрихоподібно, обрисами, вплетеними в ментатив;

в) події (історії, сюжети) тут повністю залишаються за межами події розповіді-міркування, опиняючись виключно в дорефлексивній ситуації;

г) саме міркування вибудовується згущено, сконцентровано, ємко, екзогітатор тяжіє до афористичності, влучності, адже обсяг твору не дозволяє розтягувати цей процес. При цьому крапка в кінці шкіцу – це не крапка в кінці думки. Наступний шкіц може подати цілком інші міркування, важливі для екзогітатора на дану конкретну мить, котра за інших обставин і ситуацій може змінитися. Тому шкіци цікаві в сукупності, в об'єднанні циклів, збірок, серій тощо.

Такими є, наприклад, збірка «На хвилях “Свободи”» Є. Сверстюка, серія збірок І. Лучука «Ніби поезієзнавчі шкіци» [321], «Літературний джаз» [320], «Трохи поезієзнавства» [323], «Дикі думи» [319], Є. Барана «Недописана книга» [42] і «Недописана книга. Частина інча» [43] тощо. Так, Іван Лучук надає перевагу малій формі есею. Імпresіоністичність закладено в заголовках і підзаголовках його книг як спосіб текстопородження, адже це не просто шкіци, а «ніби шкіци», мовляв, це навіть не скетчі, а щось наближене до них, ще більше посилюючи цікавість до них, залишаючи простір для генологічних домислень читачеві; джаз – мистецтво імпровізацій, щоразу новий варіант бачення наявного: «Приймемо перегнане через змійовик популярної свідомості його [джазу] вибіркове значення, дистильоване у поняття *довільної імпровізації*». Зрозуміло, що джазові імпровізації мусять мати задану структуру, мелодійні акценти хвилеподібного руху, ритмічні моделі-заготовки тощо. Якщо ж за методологічну основу прийняти

тезу, що сучасна літературознавча есеїстика витворює авторські тексти, не обмежені жодними шорами, тобто тексти, в яких автори пишуть що хочуть і як хочуть, – то це й буде *літературний джаз*» [320, с. 5], – зазначає у передмові автор. Назва «Дикі думи» знову провокує до ідеї про невпорядкованість, а-системність уміщеного у видання, закладену як концептуальну ознаку.

Дійсно, есеї книги «Літературний джаз» невеликі за обсягом (у середньому півтори-дві сторінки), де, переважно, представлені міркування про поезію як вид художньої творчості в різних про-явах. І. Лучук, сам будучи поетом, бере на себе місію есеїста-ре-зонера, здатного кількома штрихами, влучними деталями, умо-виводами окреслити «зерно» певного віршотворця, переважно, українського, передавши і власне ставлення до його набутку. При цьому всі дефініції авторські («Він [Рильський] мав щось таке неповторне своє «рильське», яке навряд чи можна підігнати під якусь одну окреслену дефініцію» [320, с. 27], «Безперервний ко-лообіг безмежної кількості цілих світів, які належать до єдиного космосу, вирває в його [Тичини] поезії», котрі переростають в роз-мисли: «Якщо будь-який світ може бути частинкою безмежного всесвіту, то кожна навіть найменша частинка кожного із цих світів теж є поняттям вселенським» [320, с. 56] (про Тичину), «Якщо кожна людина є «родом із дитинства», то не кожен поет є родом із античності. Але трапляються й такі екземпляри, чий родовід ся-гає безпосередньо античних часів, класичного періоду “колиски людства”» (про Павла Филиповича), а то й зовсім є суцільними розмислами, які в Лучука виконують функцію окреслення зна-чення: «Земна куля поміщається між двома полюсами, північним і південним, а людські відчуття можуть вібрувати поміж полюса-ми радості та журби. Поцілунки приносять втіху, але це не ря-тує від макабричних візій. Зрештою, різноманітні постраховисьька можуть і смішити, а спогади про пестоці можуть навіювати нос-тальгійну тугу. Цей поет є неперевершеним майстром поєднання діаметрально протилежних настроїв, жодним чином не лукавлячи із власним сумлінням. Адже поетична правда є не лише дволикою, а й багатоликою» [320, с. 81] (про О. Олеся) тощо.

На нашу думку, згущеність думки шкіцу зумовлена тим, до в дорефлексійну ситуацію потрапляє не просто подія, історія, пов'язана із самим автором (оповідачем), котра спонукала його до осмислень творчості того чи того поета, і не об'єкт (предмет) усвідомлення – книга, збірка, поет як творча особистість, окремий віршований твір, а той факт, що есеїст пропонує прикінцеві роз-мисли про них, оформлені словесно засобами шкіцу, залишаючи за лаштунками триваліші сентенції й розлогіші міркування про це все. Той факт, що левова частка есеїстичної спадщини І. Лучука присвячена поетам і поезії в різноманітних формах і засобах, те, що він звертається до оцінки їх напрацювань перманентно в різних іпостасях і за допомогою несхожих можливостей (як власне поет, представник літературних груп «ЛуГоСад» і «Геракліт», як критик, як літературознавець із науковим ступенем доктора філологічних наук тощо), пояснює таку велику кількість «варіацій на тему» про поезію і поетів і спроможність згущено й сконцентровано давати їм характеристику в шкіцах, адже розлогіші міркування про це було вже презентовано в інших формах і жанрах – статтях, наукових монографіях, доповідях (улюблені суб'єкти роз-мислів – Іван Франко, Василь Пачовський, Назар Гончар, Павло Тичина тощо). Крім того, І. Лучук як поет наділений особливою властивістю мислення, що постає презентовано в такому складному ліричному жанрі, як паліндром, котрий передбачає вміння одразу бачити кінець думки, переміщеної на початок.

З іншого боку, не можна не звернути увагу і на той факт, що думка, згущена і сконцентрована, весь час висвічує різними гранями, презентуючи все нові й нові варіації з приводу сказаного. Саме цим можна пояснити той факт, що часто автор називає твори однаково, вирізняючи їх тільки цифрою на означення порядку («Сербська весна» (1,2,3), «Сім дециментів» (1,2,3,4,5,6,7), «Літургія кохання» (1,2,3,4,5,6), «Мистецтво поетичне» (1,2) тощо. Імпресіоністично-голографічні грані мислення митця породжують і такі несподівані авторські есеми, як-от: *дивоовид, закомсомлені засідання, біобібліографічні крушини, дивопортрет, коломитець, комплекс розкомплектованості* тощо.

Головний предмет міркувань І. Лучука – власне поезія. Про неї йдеться постійно, для нього вона вічний простір смислу в дії, об’єкт референції, можливість власного самовираження як поета й есеїста. Це безкінечний пошук самоідентифікації, явлений у текстах, наочно позначених релевантністю й інтенціональністю. Численні варіації-роздуми на тему, що таке поезія, яка її природа, який її вплив на людину вражають множинністю смислів і згущеністю думок та ідей: «Першорядною залишається все ж роль таланту у вираженні порухів розбудженого людського духу. Поетичний талант стає наче уособленням єдності всіх духовних досвідів і відчуттів» [320, с. 56]; «Слово та поняття “поет” у нього є ключовим, початковим і заключним. Мабуть, слід визнати, що йдеться про квінтесенцію поетичної сутності, про альфу й омегу, про початок і кінець. А кожен кінець є початком чогось іншого, як і кожен початок є логічним чи випадковим продовженням якогось кінця» [320, с. 58]; «магістральним є... самоаналіз і менторство поета» [320, с. 87] тощо.

Отже, згущеність ідей і образів, концентрація смислів, ментативне наповнення шкідців І. Лучука про поезію й поета являють собою окремих спосіб зіткнення, різноголосся, зіставлення думок, оформлених лаконічно. Він вирізняється спресованістю ідей, сконцентрованістю й ущільненням поля роздумів. Це, до певної міри, пояснюється особливістю мислення самого автора та тим фактом, що розгорнуті міркування довкола певного об’єкта вже пройшли певну апробацію в іншому філологічному розрізі (вимірі).

Фактично те й саме має місце в есеїстичному доробку Є. Барана, професійного критика, літературознавця, кандидата філологічних наук, чільника обласної організації Спілки письменників України. Його есеїстичний доробок є здебільшого літературно-критичним, представлений численними рефлексіями про механізми письменницької праці, сутність мистецтва сучасності й словесну спадщину минулого, феномен філологічного мислення як такого тощо. У книгах статей і есеїв «Читацький щоденник» [46], «Навздогін дев’яностим» [40], «Повторення пройденого» [44], «Дев’яності навиворіт» [39], «У полоні стереотипів та інші есе»

[45] предметом есеїстичного осягнення постає митець сучасності, котрий долає стереотипи й звичаї, готовий до експериментів, сприймає літературну творчість як можливість пошуку новіших власних можливостей і сутностей.

Нашу увагу привернули збірки шкіців Є. Барана «Недописана книга» і «Недописана книга. Частина инча», в яких автор демонструє вміння лаконічно висловлювати свої думки з приводу мистецтва слова, сутності інформації в сучасному світі і місця людини за цих обставин. Свої шкіци автор називає «пробами» й «брюггенізмами», вони нагадують строкату мозаїку, зіткану з маленьких множинностей, які утворюють імпресіоністичний малюнок буття. Це не так записи хвилинних настроїв, скільки нотатки раптових думок, які охопили автора, спалахів фантазії і водночас раціонального мислення, миті душевної конденсації чи художнього ліризму, викликаного твором художньої літератури, статтю, зустрічю; це іронічні спалахи, пережевані з глибиною логічної сконденсованості довкола митця чи його твору, мистецтва як способу пізнання; це своєрідна кардіограма власної свідомості, яка засвідчує її збудження й пригасання залежно від навколишніх українських культурних і політичних реалій. Складно сказати, яке начало тут є панівним: твори являють собою й афористичні пошуки, й намагання віднайти відповіді на питання до себе ж, містять то негачію з приводу чогось, то несподіване неймовірне захоплення буденним. «Недописана книга» саме через виразне ментативне наповнення і лаконічну форму його втілення демонструє неабияке авторське заглиблення в себе як людину творчо-вразливу. Порівняння цього видання з попередніми засвідчує особливе заглиблення в сказане: критик-есеїст наче пригальмовує думку, залишаючи простір для співдумання, не поспішає ставити крапку. На це звернув увагу і автор передмови М. Дочинець, назвавши видання «книгою рідкісного наповнення і аромату», яка «розкішно недописана, «недочитана», являє собою «дивовижний сплав роздумів, сентенцій, щоденникових фрагментів, подорожніх нотаток, фейсбучних посилань і крилатих думок, принесених вітрами радості, іронії і печалі» [178, с. 7], маючи на увазі насамперед афористичну

домінанту написаного, здатну замінити цілі томи критичної розлогості.

Автор свідомо концентрується навколо події самого мислення, осяяння, навмисно використовує судження, обмежені у своїх можливостях породжувати наслідки, подія мислеспородження весь час рухома, відкрита до інших тотожних подій, модальна і... незавершена. Дуже часто шкіци, зіткані з окремих фрагментів, закінчуються трьома крапками, як-от: «Більшість сприймає критику як замах на власний простір. А вона, в принципі, розрахована на те, аби в цьому просторі було якнайбільше світла...» [42, с. 29] або «Сьогодні письменник не потребує осмислення історико-ідеологічного, лише філологічно-філософського дурману, за яким стає непомітним його примітивізм (“світоглядне графоманство”). Хоч бери і сам пиши “художні тексти”, які помножуватимуть величезну пустку від нікчемного письменомарання...» [42, с. 72].

Комунікативна стратегія автора спрямована на те, щоб закинути читачеві орієнтири для осмислення, лаконічно представивши власну опінію з приводу сказаного. Для розгорнутих розмислів автор використовує традиційний есей [див. збірки Є. Барана вище], який вважає жанром особливим для привідкриття інформації для більшості або недоступної, або призабутої, що є, на його думку, надзвичайно важливим внаслідок інформаційного поля і його засміченості [42, с. 78]. А інтерес до есеїв-мініатюр зумовлений, на наш погляд, в Є. Барана бажанням згустити смисли через вміння резюмувати думку з приводу численних питань, які його турбують, насамперед у сучасному письменстві (критик має кількадесятилітній досвід рецензування творів сучасних літераторів); їх велика кількість, у свою чергу, зумовлена багатоплановістю самих українських реалій початку ХХІ століття, строкатістю й розмаїттям конфліктів, які охопити всі разом можна тільки за допомогою такої пістрявої і відкритої для експериментів мовленнєвої форми, як шкіц.

Ще один варіант шкіців представлено в творчості А. Дністрового в збірці «Письмо з околиці». Сам автор називає свої твори «ultra lait публіцистикою», «епістолами», які складно точно окреслити,

адже це міні-есеї, нотатки, записки, фрагменти, колонки, фрагментів записів у блогах, зібрані воедино. На нашу думку, це шкідливі твори невеликого обсягу, природа яких ментативна. Це цілий калейдоскоп усього і вся, зібраний воедино. Строкатість, мозаїчність, певний еклектизм – наочна ознака шкідливих митця, якого однаковою мірою цікавлять Томас Вульф, Генрі Чарльз Лі, Набоков і Пауло Коельйо, джаз і футуризм, мемуари й романи, література й графоманство тощо. Автор подає своє бачення цього всього, звертаючись до есеїв малого формату, спираючись на рефлексивну свідомість суб'єкта мовлення, який є головним героєм оповіді. Він постійно занурюється у потік вражень, перебуває в безкінечному пошуку абсолюту, в стані постійних відкриттів, породжуючих ментативи. Есеї набувають то характеру ескізу, то мініатюри, то нотаток, то фрагмента зі змінним ритмом розповіді. Ось як у творі «“Тюрма” у літературі»: «Може, лише блаженні по-справжньому звільняються. Але що це таке – по-справжньому? Не впевнений, що це мені потрібно. Мені страшно подумати, що можлива *непричетність* ні до чого, це вже схоже на пустелю, а отже – на божевілля. Мабуть, це інша крайність, бо коли перебуваєш у всьому й до жодної з його частин не належиш... внутрішньо так і сиротою можна стати» [174, с.123].

Однак, сам процес, пов'язаний із відображенням характеру рефлексивного мислення, може передавати позицію автора в різний спосіб: як безпосереднього оповідача подій, котрі провокують власне рефлексію («Проза Дзвінки Матіяш», «Володимир Рунчак», «Мілош Форман»); у формі стороннього спостерігача («Самогубство і література», «Скринька з “інтелектуальними” експериментами», «“Тюрма” літератури»), може бути представлений зовсім імпліцитно («Етика і література», «Про меритократію»). При цьому рефлексувати автор може згущено, викладаючи свої думки у творах, окремі з яких не перевищують 10-12 рядків, являючи не так розгорнуті висловлювання з солідною системою аргументації, скільки ескізи, натяки до цього. Цю стратегію відображають і назви багатьох творів, створені за зразковою для есею (за М. Епштейном) формулою «дещо про все»: «Про сумнівність

сучасності», «Про обмеженість літератури», «Про Фернандо Песоа та “його” поетів», «Про філософів та ідіотів», «Про концептуалізм», «Про молодих» тощо. М. Епштейн слушно зауважив: «“Про” своєрідна формула жанру, запропонований кут зору, завжди дещо скошений, такий, що виставляє тему як дещо другорядне. Предмет есею постає не в називному, а в знахідному відмінку, розглядається не прямо, а збоку, служить приводом для розгортання думки, котра, описавши певне коло, повертається до самої себе, до автора як точки відбуття й прибуття. “Про” надає всьому жанрові певну необов’язковість і незавершеність» [702].

Отже, шкци являють оригінальну форму есею, демонструючи можливості письменницької думки бути максимально сконцентрованою. Оформити думки в такий спосіб насамперед вдається митцям, котрі мають величезний досвід презентації ментативу в інших мовленнєвих практиках.

Висновки до II розділу

Отже, аналіз есеїв, явлених у збірках українських письменників сучасності, засвідчив насамперед ментативну природу їх текстопородження. Ментатив як референція до власне мислення у його мовленнєвій практиці, як висловлювання, котрі породжують ментальні події (зміни картини світу) у свідомості читача складає більшість творів сучасної української літератури, які ми кваліфікуємо як есеїстичні. Такі твори зіткані з рефлексій, міркувань, розмислів, медитацій різного характеру й різної спрямованості та оформлені засобами художньої образності. Це, власне, й вирізняє письменницький есей з-поміж інших ego-творів художньо-публіцистичної єдності: митець залишається письменником (а не, приміром, філософом, публіцистом) навіть коли міркує про одвічні проблеми буття. Це засвідчує і ліризовано-інтимізований характер міркувань, помережаних авторськими образами, і їх тематика, дискурс якої часто літературно-філософський чи літературно-критичний, і наявність психологізму з посиленою увагою до внутрішнього світу людини-митця, процесів під- і надсвідомості.

Ментальна подія тут часто переноситься у світ душевних переживань оповідча / мислителя, а потім і читача, стає передумовою розвитку екзистенціальних конфліктів й художнього відтворення буття.

Це підтверджує і постійна апеляція як до творів і митців різних епох, так і часте звернення до персонажів і героїв власних творів: на шпальтах есеїв письменники пролонгують «життя» власних романів, повістей, оповідань, створюючи нові можливості їх побутування. Крім того, есеї стають платформою обговорення власне самої цієї мовленнєвої практики, відтак виникає подвійноподієвий дискурс: есеї створюються митцями, котрі ж навколо них формують і поле обсервації.

Аналіз численних збірок есеїв українських митців сучасності дозволив їх поєднати з певною долею умовності в три великі групи: наративні, наративно-ментативні, власне ментативні. Критеріями поділу насамперед постали власне характер ментативу, оповідні фрагменти, на які нашаровується ментатив чи витікає з нього, наративно-ментативна мімікрія. Цілком очевидно, що наративні елементи грають в есеях – творах, рефлексивних за суттю, допоміжну, вторинну роль, формуючи ментатив. Часто вони задають вектор роздумам, концентрують авторську систему опіній. Логіка аналізу есеїстичного тексту засвідчила, що традиційна для епічного твору категорія «наратор» (В. Шмід, Ж. Женнет, Б. Корман, В. Тюпа) може бути застосована для письменницького есею з певною долею умовності: в ньому відсутня ситуація власне розповіді, оповіді тощо, хіба що вона можлива тільки як ситуація оповіді, котра переходить у міркування. Категорія «мислитель» теж може бути застосована щодо есею літератора з певним ступенем умовності: адже письменник – не філософ, він митець, який на нових платформах відшукує інші можливості реалізації естетичних задач відтворення дійсності вербальними засобами. Тому для есею як дискурсивної практики нами запропоноване поняття *екзогітатора* або *екзогінаратора* (лат. *excogitatoris* – мислення, *cogitare* – розмірковувати, *narrator* – оповідач): оповідача, який

стає мислителем, розмірковувачем в есеїстичному дискурсі. Він має багато спільного з біографічним автором, однак не збігається з ним повністю, адже постає в різних обличчях та іпостасях. У ментативно-наративних есеях доречніше використовувати поняття *екзогінаратора* – оповідача, котрий стає в тексті мислителем, в есеях ментативних правильніше, на нашу думку, застосовувати поняття *екзогітатора* – мислителя у структурі висловлювання, його рушійної сили думки. У першому випадку йдеться про оповідача, що трансформується в мислителя буквально на сторінках тексту, наочно, наживо через переповідані певні історії чи без них. Власне оповідні фрагменти твору можуть постати відправною точкою міркувань, а можуть вплітатися в текстове полотно, зіткане з розмислів та умовиводів. У другому випадку йдеться про розмірковувача, не прив'язаного до оповідних елементів.

На підставі запропонованої класифікації ми уточнили деякі позиції комунікативних стратегій ментативу, запропонованих лінгвістами (І. Кузнецов, Н. Максимова) до аналізу літературного твору взагалі, власне есею. На підставі аналізу власне есеїв, дзуйхіцу і шкіців як текстів-ментативів до визначених І. Кузнецовим і Н. Максимовою типів ментативу (заперечення, застосування, тлумачення, переоформлення, розвиток, коментування, оцінювання, перевизначення) ми додали такі, як довершення і згущеність (сконцентрованість), крім того, виявили різноманітні авторські комунікативні стратегії ментативу, створені на їх підставі: ведення діалогу (інколи у самореференції і формі самоадресації; спрямування посилу для роздумів, осмислення вічних і особистісних питань; самоперевірка, демонстрація чинників зміни свідомості, мотивація поведінки; активізація мислення, акцентуація головного й другорядного тощо. Іншими словами, власне аналіз письменницького есею, представленого в різних художніх варіаціях, дозволив окреслити (*само*)ідентифікацію як панівну комунікативну стратегію цього тексту-ментативу. На нашу думку, це поняття акумулює всі названі перед цим стратегії. Під (*само*)ідентифікацією в тексті есею письменника розуміємо набуття індивідуальності й

реконструювання персональної ідентичності митця: як механізм пошуку й окреслення нових особистісних, соціальних і художніх можливостей, як зіставлення їх із попередніми інтенціями – індивідуальними й творчими, як засвоєння власного творчого «я» у зв'язках із зовнішнім світом, як готовність до вирішення творчих задач і їх реалізація за допомогою нових літературних і медитативних практик.

Основні спостереження та висновки, викладені в Розділі II, висвітлені в публікаціях авторки [див.: 648; 659; 667; 668; 669; 671; 672; 680; 759].

РОЗДІЛ III

ДИСКУРСИВНІ ВИМІРИ ПИСЬМЕННИЦЬКОГО ЕСЕЮ

3.1. Есей як дискурсивна практика

Есей – популярний твір у сучасній гуманітарній культурі, що заповнює собою різні форми культурного життя, свідомості, котрий чимало вбирає в себе від інших мистецтв, медіа з великою мірою інтенсивності, проникаючи і в різні сфери, відкриваючи все нові й нові можливості існування слова-роздуму. Сьогодні есей заповнив науковий, художній, публіцистичний дискурси, його називають явищем міждисциплінарним, адже в окремих випадках він складно напрями співвідноситься з тим або тим видом вербальної культури. Свобода вираження думки, легкість і невимушеність викладу міркувань і роздумів, необмеженість формату, як і платформи існування, відкривають небачені досі можливості есею, до якого вдається все більше і більше письменників, критиків, публіцистів, дослідників різних наук, не лише гуманітарних, знаходячи в ньому поле для творчих і аналітичних експериментів і образних утілень різноманітного досвіду.

Есей прийнято вважати окремим жанром, витоки якого сягають часів пізнього Відродження. Запропонований М. Монтенем спосіб викладу суб'єктивно заангажованої інформації через певний час був застосований Ф. Беконом, а пізніше А. Коулі, Ч. Лембом, Д. Мільтоном, Б. Франкліном тощо.

Аналіз зразків численної письменницької есеїстики, послідовниці монтенівських традицій у сучасній українській літературі, спонукає до осмислення її не тільки в традиційних генологічних вимірах, а й в інших – дискурсивних, адже саме в такий спосіб можна пояснити причини її масового розповсюдження і обґрунтувати її власне як феномен культурної свідомості кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Поняття «жанр» як змістовна форма, як «тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу», що «класифікує твори за типами їх поетичної структури»

[316, с. 417] не охоплює всього розмаїття текстів есеїв у сучасній українській літературі, адже йдеться не тільки про формально-змістові чинники його побутування, а й зовнішні, зумовлені і комунікативною інтенцією, і характером каналу передачі інформації, і історичним контекстом, і власне літературною традицією. Йдеться про те, що одні й ті ж тексти існують у різних варіантах, функціонують у різних джерелах, виконують різні функції, одним словом, є медіатекстами як наслідок процесів конвергенції – зближення текстів різних за природою. Зокрема, Я. Засурський, розвиваючи ідеї Ф. Джефкінса про медіатексти, трактує їх як чинник інтеграції і продукт комунікаційної культури, надає великого значення екстралінгвістичним моментам побутування тексту: «Медіатекст набуває відомих універсальних рис. Особливість медіатексту в тому, що він може бути включений у різні медійні структури» [208, с. 5].

Відтак есей у сучасних умовах може одночасно бути літературним твором, авторською колонкою, представленою в ЗМІ чи деінде, надрукованою і як літературний твір, репрезентований у збірці схожих текстів, і як аудіокнига, відеотвір, як електронне видання чи традиційне паперове, котре часто стає результатом обробки текстів, презентованих перед цим в інший спосіб. Крім друкованих варіантів існування одних і тих же текстів, письменники часто презентують свої твори як мультимедійний продукт, шляхом перформансів (наприклад, Ю. Андрухович чи М. Савка), інтернет-спілкування (приміром, проекти видавництва «Нора-Друк» і «Meridian Czernowitz»), за допомогою соцмереж (чимало письменників мають свої сторінки, приєднатися до яких може будь-хто охочий), численних зустрічах із аудиторією, інтерв'ю, круглих столах тощо. Есей проникає в інші літературні форми (роман-есеї і повість-есеї – популярні сучасні жанри, прикладами першого є «Жорстокість існування» Г. Пагутяк чи «Щоденний жезл» Є. Пашковського, зразки другого – «Корнелія» Н. Мориквас; Л. Рибенко «Басів кут»), як і нелітературні тексти, стаючи частиною інтерв'ю, бесід (серія «Інший формат» Т. Прохаська, цикл бесід із письменниками видавництва «Дискурс»). Відтак одні й ті

ж есеї, що легко адаптуються під формат різних видань і за своєю суттю є понаддисциплінарними, мають одночасно декілька форм побутування. Вихід книги, зокрема збірки есеїв письменника, так би мовити, декларує, «закріплює» за твором той чи інший його статус, «маркує» остаточний варіант його змісту, стає підставою увічнення художнього твору в літературному чи іншому контекстах. Однак, і це не означає кінцеву точку в цьому процесі, адже часто за виданою збіркою йде наступна, створена на підставі першої (Є. Баран «Недописана книга» і «Недописана книга. Частина інча»; Ю. Іздрик «Флешка. Дефрагментація» і «Флешка-2GB»; А. Бойченко «Щось на кшталт Шатокуа» і «Шатокуа плюс»).

У сучасній українській літературі є чимало прикладів, коли співпраця письменника із періодичним виданням давала зразки цікавої художньої есеїстики, ставала початком нового амплуа митця. «Дезорієнтація на місцевості» Ю. Андруховича – наслідок співпраці з газетою «День», «Тут похований Фантомас» – із сайтом ТСН, «Коли спаде спека» С. Жадана – з цим же сайтом; «Мешканці вибуху» В. Мельника – із «Вінницькою газетою»; «FM Галичина» Т. Прохаська із івано-франківським радіо «Вежа», його ж «Одної і тої самої» – із «Галицьким кореспондентом». Так, до останньої названої книги увійшли есеї, часто скомпоновані з двох, трьох і більше фрагментів текстів, оприлюднених раніше, окремі ж із них написано цілком оригінально, спеціально для цієї книги. Наприклад, твір «Абстрактна Франківщина: між Довбушем і Буковелем» складається з фрагментів однойменного есею (2010), есею «Федерація Прикарпаття» (2011) і окремих положень, що були написані спеціально для цієї книги. Слід зазначити, що такі «перетікання» одних і тих же текстів у різних варіаціях із одного формату в інший традиційні для української есеїстики сучасності. Так, есей Ю. Андруховича «Близько до тексту» про Т. Шевченка відомий у декількох варіантах: для газети «День», для збірки «Дезорієнтація на місцевості», окремі мотиви цього твору увійшли і до есею «Shevchenko is OK» із збірки «Диявол ховається в сирі». Ці редакторські експерименти можуть стати предметом спеціальних досліджень, однак спершу варто визначитися із жанровою

чи іншою приналежністю текстів, які опинилися в такій ситуації творчого експериментування й перманентного писання-дописування-перепишування. Генологічні окреслення есею як «типу тексту» (О. Дяченко) [182], «форми критичної категоризації думки» (Т. Адорно; М. Берізе) [718], «форми філософствування» (А. Ай-малетдінова) [4], «виду творчості» (С. Гехтляр, О. Пугачова) [120], «самостійного роду літератури» (Р. Скоулз, К. Клаус) [729], як і контекстуальні метафоричні дефініції есею («голографічне зображення» (М. Балаклицький) [35], «музичні варіації на тему» (Д. Дідьє) [див.: 727], «“брюссельське мереживо”» письменницьких рефлексій» (І. Бондар-Терещенко) [82] ще більше ускладнюють процес адекватної атрибуції творів, які одночасно існують у різних формах і видах, відзначаються поліваріантністю і несистемністю побутування у контексті «зміни культурних парадигм, кризи наративів, вирівнювання глобального інтелектуального ландшафту» [503].

Сам есей як популярний жанр у сучасній українській літературі (скористаємося традиційною дефініцією) опинився в ситуації подвійного ускладнення генологічного окреслення. Будучи апріорі принципово розмитою структурою («есеї – це насамперед інтелектуальна провокація, відчуження звичних форм мислення», твір, що характеризується «принциповою внутрішньою незавершеністю, неструктурованістю, “чернетковістю”» [210, с.]; «прозовий твір із довільною композицією, якому властива белетризація зафіксованих індивідуальних вражень, асоціацій чи інформації, отриманої з різних галузей знань, несистематичне поєднання філософських, літературно-критичних, науково-популярних, іноді специфічно наукових елементів» [316, с. 347]), потрапляючи в коло таких же розмитих структур, наприклад, авторських колонок, пізніше оформлених у збірки есеїв – одноосібні чи колективні – проковує до пошуку нових варіантів окреслення їх змістовно-формальної природи, адже, наприклад, цілісність як базове поняття будь-якого художнього твору в співвіднесенні його із жанром (М. Бахтін, Л. Гіршман, Н. Тамарченко, Л. Чернець) у ситуації з есеєм «працює» з певною долею умовності, а в окремих випадках

є просто некоректним, бо розмитість, невловимість, «блукаюча сутність» – фундаментальна природа цього твору (Л. Кайда), адже зумовлена тою світоглядною настановою, котра змушує його постійно «переростати власні жанрові межі» (М. Епштейн).

Відтак есей, як і його численні варіації в різних джерелах і на різних платформах – у збірках, антологіях, у спорадичних добірках-колекціях тощо – потребує докорінно інших дискурсивних окреслень. Поштовхом до цих дій є неабияка продуктивність жанру есею в митців сучасної України, спільність художніх засад, артикульованих літераторами, спорідненість письменницьких та інших практик у текстах, можливість відлуння власних літературних творів в есеї, їх тотожна змістовно-формальна організація (есеї завжди не один, а в комплексі з іншими подібними, наприклад, у збірці, що створює особливу панораму дійсності, має специфічну «функцію життя в професії» (О. Забужко)), схожий характер мовленнєвих засобів (технік, практик) утілення авторських задумів, однак при цьому нестандартний і нетрафаретний – стиль кожного митця впізнаваний, оригінальний, прикметний, вартий дослідницької уваги.

Зважаючи на все сказане, нам видається продуктивним поняття дискурсивної практики щодо окреслення сутності есею в сучасній українській літературі, введене М. Фуко, хоча перед цим побіжно згадуване в роботах Ю. Крістєвої і Ж. Дерріди. У своїй праці «Археологія знання» французький дослідник вводить поняття дискурсивної (мовленнєвої) практики як діяльності людей, зважаючи на концепцію мовного характеру мислення: «це сукупність анонімних історичних правил, завжди окреслених у часі й просторі, які встановили в дану епоху і для даного соціального, економічного, географічного чи лінгвістичного простору умови виконання функції висловлювання» [599, с. 117]. Фактично тут наголошено на тому, що вивчення дискурсу передбачає дослідження мовлення в практиці, усвідомлення мовленнєвого акту як соціальної дії. Дискурсивний підхід означає опанування можливостей дискурсу описувати навколишню дійність і одночасно конструювати її – наприклад, за допомогою есею.

Аналізуючи ці положення, О. Семенець пише, що дискурсивний аналіз М. Фуко «спрямований на вивчення історичного, подієвого, культурного фону – “світу дискурсу” – і мусить відповісти на питання, чому за певних історичних умов і обставин виникає саме таке висловлення і ніяке інше на його місці» [514, с. 209]. Фактично М. Фуко звів діяльність людей до мовленнєвих дискурсивних практик, тобто засобів мовлення про щось, що містить оцінність і має ієрархію. «Дискурсивні практики – особливий вид соціальних практик, основним способом реалізації яких виступає текст» [226, с. 32]. Це поняття може бути «застосоване до фрагменту дискурсу будь-якого обсягу: від репліки в діалозі до наративу. Тут важливо, що в цих фрагментах створюється один і той же тип відносин між учасниками дискурсу, оскільки учасники комунікації “грають” за спільними правилами створення та інтерпретації дискурсу. Важливо, що смислова єдність у межах дискурсивної практики визначається усталеним, загальноприйнятим способом розтлумачення дійсності. Таким чином, той чи той дискурс формує свою ідеологію, свої способи світобачення, світоспоглядання, світосприймання і, як наслідок, формує ментальний образ дійсності.

На думку О. Іссерс, «дискурсивна практика – це динамічна організація тих комунікативних систем усередині соціуму, яка, з одного боку, виражає характерну для даної спільноти мовленнєву поведінку й мислення, а з іншого – формує нові форми комунікації в певній соціокультурній реальності» [226, с. 58]. Дослідниця також наголошує, що дискурсивні практики постійно змінюються, однак містять певну засадничу структуру, яка об’єднує різні елементи в певну спільноту; на формування й розвиток практик суттєво впливають певні умови комунікації індивіда й соціуму, що дають імпульс певній мовленнєвій поведінці. О. Іссерс наголошує на колективному характері практик, що визначає «норми й обмеження індивідуального наукового й літературного досвіду» [226, с. 43], на зміні маргінального й центрального, а також виділяє такі їх ознаки, як-от: нові комунікативні канали чи носії інформації, зміна установки, модальності, інтеркодовість (сукупність одиниць різних семіотичних систем, представлених у певному типі

дискурсу) [226, с. 50-52]. Крім того, вона спеціально робить акцент на реальності дискурсивних практик, адже вони дійсно існують і помічаються людьми, а є не лише «теоретичною вигадкою», на схильності членів соціуму поводитися схоже в дискурсивній практиці в широкому діапазоні ситуацій, на тому, що підставою для формування особливих «способів говоріння» є дискурсивні домінанти – «лінгвокогнітивні механізми, що перетворюють множинність немовленневих стимулів у множинність мовленневих реакцій» [226, с. 54], як і на тому, що *дискурсивні практики є більш узагальненою характеристикою мовлення порівняно із стратегією чи жанром* [Курсив наш. – Т. Ш., 226, с. 55]. З огляду на логіку дослідниці, дискурсивні практики у своєрідний спосіб вибудовують соціальну реальність і мовленнєву поведінку індивіда: сама реальність штовхає учасників комунікації до мовленнєвої активності у той чи той спосіб. Вивчати ж їх рекомендовано за формулою «унікальність vs універсальність», тобто конкретна мовленнєва поведінка в контексті певних домінант і водночас як носій, утілення цих самих домінант [див.: 225].

На нашу думку, окреслюючи сутність дискурсивних практик, важливо наголосити й на аспекті подієвості в них: на переході від структури (як категорія тексту) до події (категорія дискурсивної практики).

Великий масив есеїстичних текстів у сучасній українській літературі спонукає до думки, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. письменницький есей – це не просто жанр, тобто змістовно-формальна структура, наділена набором стійких і змінних характеристик, а дискурсивна практика, сформована набором спільних ознак, котрі не вкладаються в межі конкретного тексту, а стають очевидними з урахуванням цілого комплексу зовнішніх щодо нього чинників: у контексті соціо-культурних явищ есей стає способом і показником того, як наша культура ідентифікує і пізнає себе. До них уналежують його природу як художнього тексту і дискурсивної практики (витоки, походження), функції (дії, можливості), створену картину світу, набір засобів утілення художньої ідеї (читабельність), активність, дієвість, популярність

і запотребуваність, засоби оприлюднення й функціонування, котрі виходять за межі поняття власне жанру.

Вважати саме так нас спонукає низка моментів.

По-перше, есей як твір, що відображає особистісні уявлення про світ, *є дієвою платформою активного мислетворення*, засобом самореалізації, частиною творчого «я» письменника сучасності. Есей «задає утопічну перспективу, змушуючи автора експериментувати з тими сюжетами й мотивами, лексичними й метафоричними конструкціями, які з погляду загальноприйнятої поетики слід було б визнати неможливими» [133]. Охочих долучитися до таких експериментів в українській літературі в останні кілька десятиліть більш ніж достатньо. Есеїстика – неодмінний складник творчості цілої плеяди сучасних українських митців, і ця художня діяльність для більшості з них аж ніяк не вторинна чи периферійна. Іншими словами, роман і есей, повість і есей, поетична збірка й есей, драма й есей – чинні складники творчості більшості сучасних авторів. Для багатьох із них (Ю. Андрухович, І. Бондар-Терещенко, О. Бойченко, Ю. Винничук, С. Процюк, М. Рябчук, Л. Ушкалов) ця творчість виходить на перші позиції порівняно з прозою чи поезією, адже саме тут митці відшуковують для себе можливості неабиякої художньої самореалізації, відкривають нові засоби осягнення світу. Художня есеїстика стає частиною наукової (В. Агеєва, В. Даниленко, Р. Мельників, С. Павличко, В. Ушкалов, М. Р. Стех), літературно-критичної (Є. Баран, І. Лучук, К. Москалець, О. Бойченко), мистецтвознавчої (М. Рябчук), філософської (В. Медвідь), історіософської (Я. Грицак) творчості. Так, наприклад, надзвичайно продуктивний у цьому сенсі О. Бойченко, лауреат премії імені Ю. Шевельова, адже тільки за останні кілька років побачили світ його книги «50 відсотків рації», «Аби книжка*», «Більше / Менше», що стали продовженням збірок есеїв «Щось на кшталт Шатокуа» і «Шатокуа плюс», оприлюднених у другій половині 90-х рр. ХХ ст. Усіх митців-авторів есеїв, незалежно від предмета осмислення, єднає особистісний, художній чи відсторонений від мистецтва погляд на світ, особливий зв'язок із часом, прагнення розставляти власні акценти, причому не категорично,

а ненав'язливо, наче між іншим, емоційність, експресивність і образність («ступінь її автономності, глибини, оригінальності й сили узагальнення забезпечує більшу чи меншу художність есе» [329]), власна інтерпретація того чи того об'єкта чи суб'єкта, що претендує на універсальність. Актуальною нам видається думка про те, що «есеї вирізняється спрямованістю всередину, а не на зовні: есеїст спостерігає не тільки за тим, що відбувається у зовнішньому світі, скільки за тим, як його душа реагує на те, що відбувається. Саме внутрішній світ автора є тою сценою, на якій розгортається подія есею» [333, с.102].

Ось лише короткий перелік тих авторів, чії есеїстичні збірки побачили світ останнім часом і котрі, власне, стали об'єктом дослідження в чинному монографічному дослідженні: І. Андрусак, Ю. Андрухович, О. Бойченко, А. Бондар, І. Бондар-Терещенко, С. Грабар, В. Габор, Л. Дереш, А. Дністровий, С. Жадан, Ю. Издрик, О. Забужко, В. Карп'юк, Є. Кононенко, В. Неборак, А. Любка, І. Лучук, В. Махно, В. Медвідь, Б. Матіяш, В. Мельник, К. Москалець, Г. Пагутяк, С. Пиркало, Т. Прохасько, С. Процюк, М. Рябчук, І. Ципердюк, Л. Ушкалов тощо. Поетична, драматична й прозова творчість інших митців (Ю. Винничук, В. Єшкілев, В. Кононович, В. Коротич, Д. Матіяш, Є. Пашковський, О. Ульяненко, В. Цибулько) часто є есеїстично заангажованою.

Так, у передмові до власної книги есеїв «Героїні та герої» Є. Кононенко зазначила: «Українська есеїстика нині розвивається, попри все, – і це таки добрий знак...» [270, с. 7]. Отже, наочна активність авторів, що працюють в одному контексті, за допомогою споріднених художніх засобів, переслідують близькі художні цілі й настанови, дотримуються аналогічних принципів текстопородження спонукає нас до висновку про письменницьку есеїстику як окрему дискурсивну практику в сучасній українській літературі.

По-друге, есеїстичну творчість, заґрунтовану на безпосередньому контакті з читачем через різні засоби комунікації, митці вважають *неодмінною частиною сучасної письменницької праці*, таким же її складником, як і поезію, драму, прозу. Філософський, журналістський, публіцистичний, шкільний (навчальний) есеї

тощо являють собою, за нашими спостереженнями, окремі дискурсивні практики. Поява письменницького есею, котрий ми позиціонуємо як окремішню дискурсивну (мовленнєву) практику, зумовлена сьогочасними соціокультурними чи соціально-політичними чинниками: за допомогою практик есею можна висунути на перший план моменти індивідуального, суб'єктивного стибу, відтворити речі й події такими, якими вони є, віднайти ті, що важливі для себе й нащадків, напряму про це заявити, безпосередньо їх зобразити й зберегти, розставивши власні прями акценти, а не тільки художні, створивши «літературу факту», а головне – зафіксувати, проаналізувати процес творення сенсів. Наприклад, Т. Прохасько називає письменником людину, «яка висловлює свої думки», «яка формулює думки, почуті навколо, створює речення, словосполучення», звертає увагу на те, що «письменники й мають право говорити у голос» [478, с. 114], а Ю. Андрухович вважає свою творчість, у тому числі й есеїстичну, «власною особистою системою» [464, с. 10], називає потребу реакції на пережите й відчуте частиною сьогочасної письменницької праці, вбачає це більшою мірою «прерогативою письменника, ніж чистого мислителя» [464, с. 10].

Для багатьох митців сучасності есеїстика – спосіб продовження своєї основної прозової чи поетичної творчості, пошук нових можливостей для художніх експериментів та інтерпретацій дійсності. Частою є ситуація, коли митець, який не заявляв про себе новою практикою, бере участь у колективних збірках есеїв, виступаючи спеціально для проєкту, наприклад «Нерви ланцюга. 25 есеїв про свободу чи «100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки». Це – ситуація включення, інтерпретації в колективне творення, котра буде досліджена окремо. Так, російськомовний український письменник А. Курков поки що не заявив про себе окремою збіркою есеїстики, але часто бере участь в есеїстичних книжкових проєктах ансамблевого типу. Сказане стосується й С. Андрухович, І. Карпи, С. Поваляєвої, Л. Денисенко тощо. В есеях письменники можуть згадувати героїв власних творів, пропонувати нові способи інтерпретації й читання текстів, давати

власні мистецькі та інші оцінки реаліям буття, оприявнювати власні позиції, які може не завжди стають очевидними в попередніх художніх текстах. Іншими словами, такі категорії тексту, як автотематизм і автоінтертекстуальність, стають тими дієвими техніками, які напряду формують письменницький есеї як дискурсивну практику, є його стійкою властивістю. Так, у збірці «З мапи книг і людей» О. Забужко часто згадуються герої роману «Музей покинутих секретів», оголено творчу лабораторію щодо створення цього твору в різних есеях. Непоодинокими є й згадки про повість «Казка про калинову сопілку», а якій мають місце авторські стратегії про «інтертекстуальну гру» чи причини «чорної самотності жіночої душі», не помічені критиками або заявлені не в той спосіб, а Ю. Андрухович часто згадує Стаха Перфецького з «Перверсії» чи Отто фон Ф. з «Московіади» в усіх збірках спроб, пропонуючи своєрідну авторську до-інтерпретацію цих романних образів у власних есеях. Усе це свідчить про те, що межі власне тексту есею для авторів принципово розмиті: він по-своєму екстраполюється на тексти цього та інших авторів, решту таких же текстів, персоналії, контексти тощо. Одні й ті ж концепти (ідеї, позиції) можуть складати ядро художніх творів письменника, його ж виступів у пресі у вигляді блогу, колонки чи есею, у збірці есеїв, постів у соцмережах, в інтерв'ю різних видів – діалогах, бесідах, монодіалогах тощо. Приміром, ідеї роману Т. Прохаська «НепрОсті» про силу слова лунають і в його есеях, написаних для «Галицького кореспондента», і в збірці «Одної і тої самої», і в численних інтерв'ю, зібраних, приміром, видавництвом «Дискурсус» [див.: 478]. З усього цього створюється ефект панорамності, ризомної повторюваності й продовжуваності, розімкнутої цілісності, яка існуватиме доти, доки письменник працюватиме зі словом у різних його варіаціях.

Багатообразність есею також засвідчує ще одну таку його властивість: часто та чи та картина світу, презентована в одноосібному есеї письменника, має один набір характеристик, однак набуває інших властивостей, ставши частиною збірки як умовної цілісності. Те саме стосується й есею, оприлюдненого на сайті поважного

ЗМІ з можливістю інтерактивності, і есею, що стає предметом літературознавчого аналізу в книзі: певні жанрові ознаки нівелюються, накладаються, смислові акценти зміщуються, функції твору змінюються. Усе це свідчить про те, що есей виходить за свої жанрові межі і набуває нових властивостей. Жанр есею стає однією з багатокомпонентних структур дискурсивної практики. Важливим, проте не єдиним. На думку засновника дискурс-аналізу Н. Феркло, *жанр є тільки одним із складників порядку дискурсу*: його також доповнюють дискурсивні риси [730, с. 109] – те, як автори текстів використовують наявні дискурси й жанри і як реципієнти використовують доступні жанри й дискурси для сприйняття й інтерпретації текстів. Слушною є й позиція В. Тюпи: «Жанр – це інваріант *однойменного дискурсу* (якщо їх імена збігаються) чи, точніше, субдискурсу» [582, с. 40].

По-третє, дискурсивна практика есею *характеризується й неабиякими можливостями культурної саморефлексії*. Маємо унікальну ситуацію: есей часто перетворюється на платформу для розгляду власної ж сутності; митці, створюючи простір власний – інший – самореалізації, одночасно формують його і як простір осмислення самого цього феномену. Чимало митців пишуть есеї про те, що таке есей, використовуючи і художні, і наукові (точніше, науково-популярні) практики одночасно, створюючи через практику теорію цього феномену власноруч, адже часто є й професійними філологами-науковцями, здатними узагальнити феномен, до створення якого особисто причетні. Цьому може бути присвячений окремий есей (Б. Магіяш [353], К. Москалець [385], І. Лучук [320]), передмова до збірки (Є. Кононенко [270], І. Ципердюк [613]), передмова як автокоментар до збірки (О. Забужко [200; 201; 203], Ю. Андрухович [15]), післямова (С. Грабар [135]), інтерв'ю з виразним есеїстичним началом (С. Процюк [472], Т. Прохасько [478], Ю. Андрухович [16; 464], більшість книг серії «Інший формат», «REСвізити» тощо). Часто сутність есею осмислюється в процесі самого міркування на тему, далеку від генологічних чи дискурсивних орієнтирів – самою логікою певного викладу митець додає нові грані в теорію питання, адже

недаремно більшість митців, що стали об'єктом дослідження в цій роботі, також активно займаються критикою, є професійними літературознавцями, науковцями-гуманітаріями, видавцями, редакторами, перекладачами тощо. Так, цікаві ідеї щодо дискурсу есею знаходимо у творах С. Андрухович [11], І. Бондаря-Терещенка [82], С. Жадана [187] тощо. В якості ілюстрації наведемо позицію І. Лучука про есей з його ж есею «Епоха дилетантизму» із збірки «Літературний jazz»: «Есей від самого свого початку був *спробою*. І досюгочас есеї залишаються спробами, і нехай так триває. Якщо вже я натягнуто прирівняв *есеїство* до *дилетантства*, то й епоха дилетантизму може вважатися епохою чергових спроб. І кожна моя антологія є новою спробою» [320, с. 149].

Крім того, есей для багатьох митців стає платформою осмислення літературних явищ сучасності, частиною яких вони є, засобом узагальнення досвіду. В ньому аналізуються причини здійсненого і нездійсненого у власній художній спадщині і в колег. Сучасні есеї стають присутнім джерелом інформації про формування сучасного літературного процесу, презентованої, так би мовити, зсередини і ззовні водночас за допомогою художніх, критичних і науково-популярних засобів. У цих творах чимало можна почерпнути про становлення й розвиток того чи того художньо-мистецького об'єднання; сказане й осмислене в них є важливим, адже йдеться про безпосередню задіяність учасників літературного процесу. Так, чимало цінного ми знайдемо в збірках есеїв к. 90-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст. про обставини існування літературних організацій *Бу-Ба-Бу* в інтерпретації Ю. Андруховича і В. Неборака, «*Нової дегенерації*» очима С. Процюка й І. Ципердюка, *ЛуГоСаду* крізь призму есеїстичної оптики І. Лучука, *Бахмацької школи ДАК* у варіанті К. Москальця, літературного гурту «*Пси Святого Юра*» з позиції В. Медведя, «*Західного вітру*» з погляду В. Махна тощо.

Ще одне спостереження у зв'язку з цим: письменницький есей як синтез художнього, публіцистичного і наукового дискурсів сьогодні стає квінтесенцією різноаспектної діяльності митців, центруванням їх одночасної художньої, громадської, наукової, публіцистичної, літературно-критичної, видавничої, редакторської,

перекладацької діяльності. Сьогодні важко знайти «чистого» митця, відстороненого від власне художнього (творчого) процесу, частиною якого є не тільки власне твір, предмет мистецтва, а й процес його оприлюднення, і схеми його впровадження в читацькі кола, і його критична обсервація, і рецептивні дискусії, і науковий вимір. Відтак есей стає ланкою об'єднання цього всього, в окремих випадках витісняючи одновекторну діяльність письменника. Тому в одній есеїстичній збірці можуть спокійно співіснувати твори на літературно-критичну, громадсько-політичну, публіцистичну, художньо-центричну, наукову чи філософську тематику. А це означає, що традиційний жанровий поділ есеїв на літературно-критичні, історико-біографічні, мистецькі, науково-популярні різновиди вважаємо виключно умовним, зумовленим лише північним предметом есеїстичної оптики письменника, однак, аж ніяк не техніками, ним застосованими. В одних і тих же творах усі ці дискурси можуть однаковою мірою співіснувати з тою чи тою долею пріоритетності для митця, перетікаючи й взаємозбагачуючись, однак при цьому не будучи першорядними, а ось застосовані ними техніки і практики більшою мірою опредмечують ідіостиль письменника-есеїста, який може творити парадоксальну дійсність, не обмежуючи свій творчий потенціал наперед заданими тематичними чи ідейними рамками. Наведемо один тільки приклад. Есей «Сугестії» з циклу «П'ять книжок» І. Андрусяка, письменника й редактора видавництва «Грані-Т», присвячено оцінці прозової книги Маріанни Кіяновської «Стежка вздовж ріки» (видавництво «Факт»). Твір, задуманий як літературно-критична рецензія для публіцистичного видання, перетворився на есей, текст розмитой структури, адже аналіз художніх властивостей прози молодої письменниці плавно переріс у відтворення емоційно-експресивних вражень від прочитаного, заґрунтованих на численних асоціаціях, які сам критик назвав описом «цілком реальних фізичних відчуттів» [9, с. 113] від прози М. Кіяновської, а потім явив нові горизонти осмислення природи мистецтва прозового слова в цілому. Сам літератор зазначив власну схильність до секвенцій аналізування / медитування, які й стають підґрунтям есеїзування

[9, с. 111]. Він, критик, цим самим перетворився на мислителя, обсерватора високої прози, примірявши перед цим маски й профілі читача, редактора, видавця, критика, літературознавця, психолога, обравши єдино можливу і правильну, на його думку, форму презентації цієї книги – есеїстичну, де парадоксальність мислення випромінюється асоціативними рядами, а образна емоційність стилю межує з прагматичними настановами задуму написаного, а відтак опис прози Маріяни Кіяновської в інтерпретації І. Андрусяка як «тонкої як павутина; часом липкої, мов павутина, часом непомітної, мов павутина» зовсім не видається відстороненим від літературної-критичних опіній.

По-четверте, аналіз сучасного українського літературного процесу свідчить, що письменницька есеїстика – *стійка його властивість*. При цьому йдеться не про одинокі випадки, коли письменник раптом починає працювати в галузі есеїстики. Йдеться про тренд, актуальну ознаку сучасної української літератури, котра набирає обертів, зумовлену і зміною сутності письменника як майстра пера в сучасному світі, і зміною аудиторії, і потребами ринку. В одних випадках це може бути частиною основної творчості митця (О. Забужко), в інших – продовженням основної (Є. Кононенко), у третіх – паралельною діяльністю («втечею в паралельні світи»), «джерелом певних колективних емоцій» (Т. Прохасько), у четвертих – виключно видавничим і комерційним експериментом (О. Бойченко), у п'ятих – «особистим проєктом» (Ю. Андрухович). Як би там не було, сучасна письменницька есеїстика – великий масив текстів різного спрямування і різної якості, вартих системного опанування, що мають спільну основу: це художні твори, сформовані на засадах рефлексивності і споглядальності, котрі мають схожу модальну установку – дати власну оцінку тому чи тому явищу, створивши певну художню концепцію, не нав'язуючи власний погляд, а лише пропонуючи її читачеві, з метою невимушено долучити його – читача – до творчого процесу осмислення шляхом передачі емоцій, настроїв, переживань, створюючи особливий діалог за допомогою образних засобів. Тому, наприклад, третій том «Історії української літератури ХХ – поч.

XXI ст. (упорядник В. Кузьменко), на нашу думку, поряд із розділами «Художні здобутки прози», «Сучасна українська драматургія», «Літературний процес в Україні на зламі століть», «Українська поезія кінця XX – початку XXI ст.» має бути доповнений і розділом «Сучасна письменницька есеїстика», адже репрезентує численні тексти новітнього письменства, цілком відмінні від уміщених в інші розділи.

По-п'яте, *есеї сучасних митців характеризуються спорідненими засобами, техніками, практиками*, демонструють близькі мовленнєві прийоми для вираження певних смислів – авторську інтенційність, ескізність письма, інтимність, сугестивність, рефлексивність, підкреслену ліризованість, а в окремих випадках і парадоксальність; оприявнюють усі прийоми художності, спрямовані на створення унікальної образності, що одразу «знімає» питання про приналежність письменницького есею до художньої літератури як виду мистецтва, а не до публіцистики [див.: 333]. Вищезначене є свідченням «реванша літературоцентризму» в умовах соціальних комунікацій [310; 415], адже есеї письменників вирізняються схожими ментативними чи наративно-ментативними моделями текстопородження, мають подібні тенденції обсервації й аналізування дійності (рефлексія, інтерпретація, проблематизація, самоідентифікація), націлені на опис об'єктів осмислення, модальностей вираження, тобто пошук стійких зв'язків між різноманітними формами висловлювання в дискурсі, реконструкцію сукупності понять і образів у межах того чи того дискурсивного поля, окреслення авторських стратегій і засобів їх художнього втілення тощо. Есей завжди вирізняється сильним суб'єктивним планом, у ньому автор і есеїстичне втілення його голосу, суб'єктності дуже близькі, прояви «я» в есеї різноманітні й щоразу унікальні.

По-шосте, своєрідним *правилом реалізації дискурсивної практики есею є засада його співіснування з тотожними текстовими зразками*, іншими словами, знаковим засобом існування власне письменницького есею є його функціонування у збірці. Саме цей формат об'єднання текстів відкриває можливості аналізу дискурсивної практики письменницького есею як набору мовленнєвих

дій. Одноосібні твори наділені такими властивостями з певною долею умовності. При цьому збірка аж ніяк не асоціюється із закритою системою, швидше – із місцем закріплення за твором певного статусу в мультимедійну епоху тощо.

Дійсно, усталений спосіб існування і співіснування есеїв, обраний більшістю сучасних авторів, – збірка (як варіант – цикл, колекція, серія); вона найчастіше одноосібна, рідше колективна, скомпонована довільно, за принципом ризоми, адже тексти в ній можна читати в будь-якій послідовності і з будь-якого місця. «Часто збірка становить утворення з безлічі смислових і формальних “коренів”, доповнених додатковим виміром тексту. Між цими “коренями”, “пагінцями”, “відростками” можна провести окремі зв’язки, паралелі, але вибудувати систему неможливо. Така умовна цілісність, зіткана із розрізнених блоків, відкриває простір для інтерпретації текстів» [675, с. 115]. Тому закиди критиків про компонування книги за принципом «вінегрету», «строкатої і пливкої плазми» [527] нам видаються некоректними, насправді, є навмисно закладеним постмодерним ризомним прийомом, наперед заданою й обраною сутністю, витоки якої сягають ще часів М. Монтеня і його славнозвісних «Проб». Звісно, ні про який постмодернізм у часи пізнього Відродження не могло бути й мови, однак усі спроби дослідників вибудувати струнку композицію «Проб» пробами й лишалися. Цей аспект буде розглянуто спеціально в наступних розділах монографії.

По-сьоме, не можна не помітити посиленого інтересу читачької і наукової спільноти до есеїв як до творів, котрі були малопродуктивні в попередні періоди розвитку української літератури і котрі *вийшли на авансцену літературного життя на початку XXI століття*. Письменницькі нариси, рецензії й статті, популярні в мистецтві XIX, XX століть, сьогодні витіснив письменницький есей, і навіть наукова громада сьогодні активно працює в такому ключі (В. Агеєва, Є. Баран, І. Бондар-Терещенко, Р. Горак, І. Лучук, Є. Сверстюк, М. Р. Стех, Л. Ушкалов). Такий спалах есеїстичної творчості пояснюється бажанням наблизити «високе» мистецтво до пересічного читача; тим, що сучасна наука і культура існують

у перехідних умовах, коли інтерес до людської особистості посилюється і виникає потреба пошуку нових форм самовираження й самоідентифікації особистості – як пересічної, так і творчої, якою є митець. Для встановлення зв'язку між ними і виникає есей як засіб обміну інформації, що приваблює суб'єктивізмом, невичерпними можливостями осмислення будь-чого і в будь-який спосіб, ескізністю письма, свободою творчості, відкритістю і розпливчастістю, широкими рамками. Усе це пояснює популярність і продуктивність есею в українській літературі початку XXI століття, на відміну від XIX, XX століть, коли чимало авторів змушені були працювати в несприятливих умовах, зумовлених історичними причинами. Сьогодні есей – продуктивна письменницька практика, адже умови творчої реалізації митця змінилися: цензурні обмеження знято, видавничий ринок є вільним, попит на суб'єктивно заангажовану інформацію зростає. Таку ситуацію, коли певне явище колись було другорядним, а потім за певних обставин стає першорядним, О. Іссерс називає реконфігурацією. Вона «відбувається тоді, коли практика, чи аспект практики, який раніше був маргінальним, стає центральним. ...Змінюючись, наявні практики отримують нові імена, переносяться в інші контексти і прилаштовуються для вирішення нових задач. Це має безпосереднє відношення до формування нових дискурсивних практик» [226, с. 45]. У цьому зв'язку доречно згадати й теорію Ю. Тинянова про формування жанру в одних умовах і його переміщення (тимчасове зникання, усунення) за інших історичних обставин: жанри як системне утворення наділені властивістю переміщатися з маргінесу в перший ряд, зникати із «задвірків і низин» і ставати «новим явищем» [578, с. 257].

Саме так відбувається з письменницьким есеєм у сучасній українській літературі: жанр, який «пас задніх», поступаючись нарису, фейлетону, публіцистичній чи літературно-критичній статті (йдеться про другорядну творчість письменників після їх традиційної – поетичної, прозової чи драматичної в XIX і XX століттях), в останні десятиліття вийшов на авансцену літературного життя в нових умовах з посилом вирішення тих же мистецьких

(громадських, літературно-критичних, філософських) задач, які раніше можна було вирішувати за допомогою інших художніх платформ і на інших засадах.

По-восьме, підставою вважати письменницький есей саме дискурсивними (мовленневими) практиками є й їх численні *перетини з іншими творами цих же письменників, з подібними такими же творами інших авторів, їх стійке позиціонування в дискурсі літератора*⁷. Кінець ХХ – початок ХХІ століття явив сплеск есеїстичного жанру, однак, в особливій іпостасі: як твір синтетичний і інтегративний, що має численні точки дотику з подібними текстами, з іншими жанрами, як варіативний і дисольований твір. Сьогодні письменницький есей як дискурсивна практика визначається: спільністю власне жанрових ознак есею (як творів з яскравою авторською інтенцією), тем (людина і світ у найширшому розумінні), правил побудови висловлювання (посилена роль «я», настанова на рефлексивність, медитативність і міркування), інтенцій і очікування аудиторії (обопільна, взаємодоповнювальна співтворчість, апеляція до мислення, спів-мислення, до-мислення, пере-осмислення), процедур прийняття висловлювань (одноосібно надруковані есеї, збірки, серії збірок, колекції, антології), каналів розповсюдження (електронне видання, книжкове видання, авторський блог, соцмережа, ЗМІ або все разом), часово-просторових прикмет (кінець ХХ – початок ХХІ століття, сучасна українська література) тощо [див. 97; 226].

Таким чином, предмет аналізу будь-якої дискурсивної практики – те, як створюється й сприймається текст. Відповідно до цього, предмет аналізу дискурсивної практики письменницького

⁷ Зауважимо, що за сучасних обставин розвитку письма поняття «літератор» нам видається більш точним порівняно із поняттям «письменник» відносно автора художніх творів, у тому числі й есеїстичних, адже воно акумулює всі грані діяльності професійного літературного діяча сучасності, який одночасно може бути і власне письменником, і літературним критиком, і літературознавцем, і викладачем літератури, і літературним редактором. «В силу особливостей української національної ментальності, вона (культура) нині змушена поєднувати в одному флаконі і роботу по розповсюдженню знань, і роботу по розповсюдженню ідей. Філолог та публіцист, ідеолог та письменник часом бувають представлені в одному творчому обличчі» [80, с. 41].

есею в сучасній українській літературі – його способи створення художніх значень, функціонування на різних засадах і на різних платформах та в межах певної системи, більшою мірою постмодерної. Ця практика має і конвенційний, і креативний характер: з одного боку, вона спирається на традиції, закладені родоначальником твору М. Монтенем, з іншого – поширюється, функціонує в умовах нового дискурсивного порядку, продиктованого постколоніальними реаліями і обставинами переходної доби межі століть. Тому є всі підстави вважати письменницький есей окремою дискурсивною (мовленнєвою) практикою, адже це великий масив художніх текстів, котрі мають однакову рефлексивно-суб'єктивну природу і сформовані спільними процесами текстопородження (перехідна епоха), авторами (письменники, критики, науковці), темами («дещо про все»), механізмами побудови висловлювань – ментативних чи наративно-ментативних, цілями та очікуваннями аудиторії (ефект залучення читача до процесу народження думки, до співтворчості засобами інтимізації, ліризації тощо), процедурою прийняття висловлювань (невимушено, асоціативно, сугестивно), засобами оприлюднення (через авторські колонки, блоги, поодинокі публікації, спеціальні рубрики в ЗМІ, котрі можуть бути об'єднані в одноосібні й колективні збірники, колекції, серії), часово-просторові характеристики (значний попит на ці твори припадає на епоху Незалежності і чимдалі, тим більше набирає обертів), одночасна задіяність авторів і аудиторії (фестивалі, конкурси, спеціальні премії в галузі есеїстики) тощо.

Отже, дискурсивна практика письменницького есею, на нашу думку, являє собою художньо, соціально і культурно обумовлений комплекс процесів продукування й розповсюдження певних видів суб'єктивно-рефлексивної інформації, котра художньо відтворена й асоціативно оформлена у вигляді окремих ментативних чи наративно-ментативних текстів із задіянням художніх технік і прийомів на актуальні для літератора внутрішні і зовнішні проблеми з метою оприлюднення, хоч власне опублікування тут вторинне, а рефлексія, автоспсихологізм, самосвідомість, самопрезентація – первинні.

3.2. Особливості читацької рецепції письменницького есею

На нашу думку, читацька рецепція есеїстичного твору письменника відмінна від рецепції роману, повісті чи оповідання, тож на цьому аспекті його сприймання й розуміння варто зупинитися детальніше.

Спершу варто звернутися до сутності читача й читання в цілому. Так, у своєму знаменитому есеї «Про читання книг» Г. Гессе всіх читачів уналежнює в три групи. До першої він відносить так званих наївних читачів, які сприймають представлену письменником картину світу опредмечено, повністю вживаються в позицію, яку посів автор. До другої групи – обізнаних любителів-знавців літератури: вони з недовірою ставляться до того, що змальоване в тексті, бо сприймають його як певну умовність. Реципієнт художнього твору в такому разі «знаходить задоволення не в тому, аби стежити за змістом у владі поета, а в тому, аби стежити за поетом у владі змісту» [119]. І, нарешті, третя група читачів єднає тих, хто використовує книгу як вихідну точку пізнання й генератора ідей. Для такого шанувальника словесної творчості художній або інший твір – важливе джерело розуміння себе й світу. «У ту мить, коли наша фантазія й асоціативна здатність переживають кульмінацію, ми читаємо вже зовсім не те, що бачимо перед собою на папері, а пливемо в потоці стимул-реакцій і ідей, вилучених нами з прочитаного» [119], – відзначає Г. Гессе. Але саме цей тип читача, на думку німецького філософа, володіє найбільшим потенціалом і понад усе цікавий авторові: його здатність пізнання тексту спрямована на самовизначення й самореалізацію, це боротьба з самообмеженням і шлях до нескінченного саморозвитку. Вищою оцінкою творчості письменника є розповідь про його книгу як про себе самого, про свою пам'ять, коли літературний твір стає невід'ємною частиною ества самої людини. Саме його має на увазі польський критик Ю. Соболєвська у своєму дослідженні «Книга про читання», кажучи, «що своїм життям він [читач – Т. Ш.] наче постійно дописує продовження книг» [535, с. 159].

Зрозуміло, що такі процеси виникають відносно, перш за все, високохудожніх текстів літератури. Наприклад, масова література, вельми популярна в кінці ХХ – початку ХХІ століття як «сукупність літературних творів, які адресуються широкому читацькому загалу, функціонують за законами літературної індустрії відповідно до своєї виразно декларованої жанрової приналежності» [597, с. 167] може лише задати вектор цьому саморозвитку, але не більше. Елітарне мистецтво – це творчість не для всіх, це «література високої внутрішньої напруги, яка може навчити людину долати власну самотність і екзистенційний конфлікт усвідомлення власної смертності» [490, с. 163].

На нашу думку, жанр письменницького есею в сучасних мультимедійних реаліях і культурній індустрії займає проміжне місце між сферами елітарної і масової літератури. З одного боку, це твори, орієнтовані на читача-інтелектуала, здатного до самоаналізу і знавця основної творчості літератора, готового продовжити авторські роздуми про сутність буття людини в сучасному світі, підтримати ідеологію активного втручання у все й завжди. З іншого, це тексти, що набули масового поширення завдяки можливостям цифрової епохи, закликають до культурної співтворчості і не претендують на глибину і витонченість, але мимоволі змушують реципієнта співвідносити світогляд письменника-есеїста з власною системою цінностей. У цьому плані цікавим є спостереження Ю. Щербініної: «Раніше письменник писав – читач читав. А зараз письменник пише – читач самовиражається. Стандарт Web 2.0 підтримує актуальну тенденцію: твір оцінюється перш за все як такий, що містить потенціал для читацького самовираження; талант письменника все інтенсивніше конвертується в самовираження читача. І чим більше людей засвоює текст, чим вище інтенсивність його обговорення, чим різноманітніші форми його присутності в інформаційному просторі – тим міцніші й ґрунтовніші позиції твору в літературі і культурі взагалі» [700].

Сьогодні есей популярний і серед українських письменників, що працюють в жанрі детективу, жіночого роману, фентезі, і серед представників високої літератури, орієнтованих на вдумливу

публіку, готову до сприйняття словесної творчості з багатим підтекстом, розгорнутою образністю, виходом на широкі культурні контексти. Звичайно ж, інтелектуальний складник у таких творів різний. Virізнюються вони й за наративно-ментативною організацією. Незалежно від її виду, унікальність твору в тому, що читач таких текстів завжди активний: осягнення твору перетворюється на співтворчість і на спів-роздум, а реципієнт літератури мимоволі стає спів-автором сказаного, таким чином відповідальність за результат цього процесу покладається на двох. Той факт, що людина «погодилася» на умови, задані автором, залучившись до есею, підтверджує його читабельність при всій складності цього процесу, адже тут зовсім відсутні розважальний сюжет, чітко прописані персонажі, інтрига й колізії. Усе це компенсується інтригою парадоксальності, динамікою потоку свідомості, складністю підтексту, неповторністю художнього стилю, глибиною представленої картини світу, а головне – можливістю зазирнути у внутрішній світ автора, що відкриває або привідкриває свою свідомість або, принаймні, створює ілюзію того, що його внутрішній світ, зазвичай закритий для сторонніх, в есеї оголюється і стає доступним, а це не може не приваблювати любителя словесного мистецтва, адже людське єство таке, що нам завжди цікаве те, що приховується і не є надбанням всіх і вся. Звичайно, розгадувати складні смислові головоломки візьметься далеко не кожен, але той, хто все-таки наважиться це зробити, отримає дійсне задоволення від процесу, захоче долучитися до цього на постійній основі. І той факт, що кількість цих охочих збільшується, підтверджує популярність книжкових видань есеїстики, накладу яких постійно зростають, а видавничий репертуар усе розширюється. Тенденції останніх років такі, що письменників, які працюють у цій дискурсивній практиці, стає все більше, можливості для поширення подібних текстів дедалі вишуканіші, самі видавничі проекти есеїв виявляються все більш цікавими й привабливими.

Читання письменницького есею – цікаве й захопливе заняття. Л. Кайда порівняла цей процес із «розгадуванням інтелектуального кросворду», грою розуму в підтексті, маючи на увазі

можливість у читанні есею пізнати не лише себе, але й світ [236, с. 52]. Це може бути екзистенційне, асоціативне читання або ж їх комбінації. Так, асоціативне (трансформаційне) читання забезпечує появу власних думок завдяки роботі з текстом, навіть далеким від власних інтересів і переваг. Іншими словами, стороння – зовнішня – комбінація інформації й викликає в реципієнта власні думки, ідеї або інформацію [266, с. 84]. За такого способу осягнення тексту проникнення в його глибинні сенси й химерні причинно-наслідкові зв'язки не відбувається, той, хто вникає в сказане, у своєрідний спосіб ковзає поверхнею есею, торкаючись основних смислів, вибудовуючи з них деякі ланцюжки доміант, котрі викликають власні асоціації. У процесі відтворення тексту (наприклад, шляхом переказу), на перший план якраз і висуваються ці самі доміанти, збудовані на підставі сприйнятого сенсу. Есей – твір діалогічний, він за своєю природою викликає трансакцію мислетворчості з читачем. Якщо той зіставив певні положення з власними життєвими настановами, залучившись до читання такого твору, то це означає досягнення авторської мети і результативність обміну інформації.

Екзистенційне (глибоке, повільне) читання – особливий вид високодуховної комунікації, мета якої – самовизначення людини, розуміння свого буття, розкриття власного єства. Його найважливішою рисою «є емпатія, емоційне співпереживання, комунікація з автором і з самим собою – автокомунікація. Читання в цьому випадку служить способом осягнення себе (свого Я) через іншого. Екзистенційне читання пропонує високий ступінь духовного та інтелектуального розвитку особистості читача та є особистісним індивідуальним актом комунікації» [358].

Читач письменницького есею привносить у текст власний сенс, інтерполяція знову-таки провокує спів-творчість, адже текст конструюється як прихований діалог, що підштовхує реципієнта до співвіднесення власної картини світу з картиною світу автора, у тому числі явленої і в його безпосередньо художніх творах. Цей процес особливо пасує для сприйняття й переживання лірики й есею як концентрованого духовного й естетичного досвіду. Саме

в цих текстах однаковою мірою репрезентується така картина світу, в якій емпірично засвоєне буття стає підґрунтям осягнення онтологічних універсалій. Слабкі параметри наративної організації ліричного твору й есею, котрі є лише джерелом ціннісних трансформацій, тут поступаються місцем сильним ментативним складникам, до розуміння яких долучається читач. І якщо читання лірики більше приносить естетичне (духовне) задоволення, то есей передбачає естетичне й емпіричне задоволення, раціональне за своєю суттю, котре впливає не з відчуттів, а з рефлектуючої можливості суджень.

Саме конвергенція різних типів висловлювання, зумовлена багаторівневою системою асоціативних рядів і принципово дискретним характером з'єднання структурно-семантичних елементів тексту в зображенні певної ментальної події в есеї залучає читача-інтелектуала, готового взяти участь у розгадуванні художнього ребусу та наповнити його власною раціонально-рефлексивною пульсацією.

К. Зацепін пропонує для есею особливу методику рецепції, котру іменує повільним або глибоким читанням, що «включає рефлексію літературних підстав прочитаного, усвідомлення риторичних пасток як таких і аналіз їх внутрішньої конституції. Коли читач натрапляє в тексті, що читається, на те або інше “темне місце”, у нього є два шляхи – або усвідомити цей фрагмент як певний код, який можна розшифрувати за допомогою зіставлення з іншими фрагментами тексту, або ж – відрефлектувати роль цього місця в тексті саме як “темне”» [212, с. 16]. Таке розуміння тексту есею – це процес розкодування складних і незрозумілих смислів, схем, заснованих або на посиленій активізації авторського сприйняття, боротьбі з непроясненістю значень і понять, або на відстороненні від них, артикуляції змістовної і чуттєвої неможливості рецепції. К. Зацепін називає ці процеси «перетворенням есею на текст-читання, а саму процедуру сприйняття написаного – комунікативно-риторичними стратегіями, практикою “прояснення” – інтелектуальними і чуттєвими переживаннями» [212, с. 17].

Проаналізуємо різні методики читання письменницького есею як ментативного письма на прикладі твору Г. Пагутяк «Беззахисність», який увійшов до книги «Жорстокість існування», і «Флейта землі і флейта неба» О. Лишеги із збірки «Старе золото». Ці тексти можна віднести до філософської (екзистенційної) есеїстики, адже тут осмислюється сутність буття через концепти вразливості, вічності в мистецтві і дієвості в житті відповідно.

Так, есеї збірки «Жорстокість існування» об'єднані авторським бажанням розібратися в суті людини у світі, сповненого несправедливості, відчуження, самотності, страху, спустошення й насильства. Це ще одна спроба зазирнути в людську натуру з позицій екзистенції і трансценденції, розпочата в попередніх есеїстичних збірках письменниці «Потонулі в снігах» і «Кожен день – інший. Щоденник», у прозових творах мисткині «Записки Білого Пташка», «Захід сонця в Урожі», «Слуга з Добромиля». Усі есеї письменниці об'єднані темою тотальної жорстокості й байдужості сучасного суспільства. Свої пошуки відповідей на вічні питання Г. Пагутяк подекуди оформлює у вигляді дзуйхіцу: цьому виду есею властива особлива свобода, спонтанність, імпровізація, що створює надзвичайну легкість у викладі думок, проте при цьому ускладнює читання, адже зв'язок між окремими фрагментами, поняттями, образами не завжди одразу очевидний і зрозумілий.

Есеї «Беззахисність» відкриває розділ книги «Дім мови, дім смутку». Текст присвячено всебічному осмисленню цього абстрактного поняття. Окреслення авторської стратегії відбувається на самому початку твору: «Я хочу написати про те, який беззахисний цей світ, як цей стан супроводжує речі й істоти. Мушу зрозуміти, чому це так.

Я хочу знайти якнайбільше притулків і замків. Я хочу збагнути, чому ми погоджуємося зі смертю і не миримося з беззахисністю. Але це не так суттєво – написати про відомі речі. Важливіше виявити любов, утікаючи, проклинаючи, захищаючи, бавлячись. Це я й робитиму, маючи в собі безмежну свободу, а поза собою повну її відсутність» [418, с. 110].

Методика повільного читання передбачає вдумливу, осмислену перцепцію, що починається вже із заголовка. Саме назва акумулює зміст есею, провокує питання, що передують читанню. За допомогою антиципації – здогадки, уявного передбачення змісту й механізму подальшого викладу, читач у своєрідний спосіб забігає думкою наперед, відштовхуючись від назви. Він не лише висуває версії, про що говоритиме автор у тексті, котрий читається в дану мить, але й робить припущення, про що есеїст повинен сказати услід за цим, весь час «пролонгує» авторський текст. Він сам подумки пише його продовження. Такий підхід викликає підвищену інтелектуальну активність, не дозволяє втрачати генеральну лінію викладу, хід думки автора, допомагає помічати всі її нюанси.

Слово «беззахисність», винесене в заголовок, що містить конотацію слабкості, невпевненості, само по собі змушує читача подумки окреслити можливий план тексту, співвіднести його зміст із власними знаннями й відчуттями. Г. Пагутяк певним чином «допомагає» в цьому читачеві, розділивши великий за обсягом есей на підрозділи, що всебічно наповнюють сему «беззахисність»: «Про каміння, мушлі, зірки...», «Про чоловіка і жінку», «Про тих, кого ми приручили», «Про божевільних і п'яниць», «Про державу і країну», «Беззахисність дитини», «Прокляття невинності», «Кат і жертви», «Беззахисна старість» і так далі. Кожен підзаголовок – це вибудовування своєрідної читацької «гіпотези» про подальший розвиток поняття «беззахисності», а читання – своєрідна перевірка цього припущення. Парадоксальність викладу есею найчастіше не передбачає збіг читацького розуміння з тими або тими поняттями, запропонованими автором, а в есеїстиці Г. Пагутяк, філософської за своєю суттю, це й зовсім стає закономірністю: її есеї – це завжди одкровення, осяяння, що приголомшує новизною думки. Наприклад, розділ «Про комах, риб, птахів і диких звірів», по суті, не про представників фауни, а про людське суспільство, про виживання сильних, про тих, хто править світом. Письменниця спантеличує читача роздумами про те, що людині є чому повчитися у тварин, наприклад, терпимості, тонкощам співіснування, що уможливує виживання в складних умовах, ставленню до влади.

Читач, замислюючись про сказане, співвідносить авторські думки з власною шкалою життєвих цінностей. Його «гіпотеза» передбачення тексту найчастіше не підтверджується. Саме це стає причиною породження критичного ставлення до сказаного і причиною активізації процесів розуміння: читання перетворюється на цілеспрямований процес із залученням запасу власних знань і особистого досвіду. Наприклад, розділ про тварин у контексті роздумів про беззахисність може спровокувати переосмислення того, чи є людина центром Всесвіту, бо її центризм можливий лише тоді, коли є фауна на Землі, а постійне її знищення може привести до того, що питання про панівну роль людини як істоти розумної може відпасти саме по собі.

Основний процес повільного читання – це сприйняття авторської концепції за принципом спіралі: читач прочитує певний абзац, речення або період, в якому розглядається конкретна тема, потім читає наступний, але він йому здається відірваним від підвищеного. З метою захоплення сенсу він нашвидку передивляється попередній уривок, співвідносячи набуте з передрозумінням (Г. Яусс, В. Ізер) нового фрагмента, намагаючись побачити, вловити зв'язок між ними. Інколи для цього потрібно прочитати декілька абзаців (періодів), неодноразово повернутися до тих або тих положень, і лише після цього вишиковується та або та картина у свідомості. Процес декодування есею не може бути швидким, і справа тут не в особистих можливостях читача сприймати непрості філософські висновки, представлені за допомогою тропів і фігур. Есей як такий передбачає підготовленого читача, спроможного розгадувати інтелектуальні кросворди, такого, хто бажає дійти до суті певних речей разом із автором. Ця дискурсивна практика базується на можливостях створювати за допомогою парадоксів, загадок, метафор, фігур умовчання напруженість розумового поля, котре постійно вводить читача в стан активного пошуку відповідей на вічні питання. При цьому хтось відмовляється це робити, а хтось отримує справжнє задоволення від процесу.

Саме так сприймається есей «Беззахисність» Г. Пагутяк: ритм тексту виникає із співвідношення вже прочитаного і того, що

читається в цю конкретну мить. Це, звичайно, ускладнює дію, але й викликає бажання все-таки дійти до кінця і сформувати власне ставлення до написаного. Ритм тексту часто задають авторські визначення («я – життя в гущавині інших життів, які не хочуть жити», «мистецтво – це наближення істоти до істоти», «вбивці – це всі ми, бо не змогли захистити майбутні жертви»), послідовність фраз, ніяк не зв'язаних між собою за смыслом, котрі змушують тих, хто читає, весь час самостійно прокладати «місток» між ними (наприклад, у розділі «Беззахисна старість», що складається з десяти абзаців, другий і третій – роздум про старіючу людину як про беззахисне створіння, а останній – про свободу і голос власної душі). Несподіване з'єднання різних висновків, лише на перший погляд не скорельованих між собою, створює ефект герметичності. Читач же повинен самостійно прокласти асоціативні зв'язки між ними, аби сформувати у своїй свідомості певне єдине ціле.

Щось схоже відбувається і з читачем, що осягає сенс есею О. Лишеги «Флейта землі і флейта неба», присвячений пошуку витоків високої творчості крізь призму власного прочитання творів американського поета-модерніста Е. Паунда і англійського письменника початку ХХ ст. Д. Лоуренса. Есей, що увійшов до збірки «Старе золото» 2015 р. (об'єднання есеїв, у яких автор здебільшого відшукує витoki високохудожнього мистецтва, спираючись на засади культурології і натурфілософії часів Відродження), написано під впливом перекладів названих митців, що їх здійснював сам автор есею. О. Лишега, сам будучи митцем, пропонує саме мистецький, а не науковий виклад сутності художньої спадщини двох письменників. Він презентує виключно чуттєве сприйняття їх творчості, заґрунтоване на враженнях, емоціях, асоціаціях, уявленнях. На думку есеїста, витoki образності поезії двох поетів – природа у всьому її розмаїтті, античні й візантійські традиції, філософія Сходу тощо. Роздуми про творчість як стихію, як рух крізь культури й епохи і складають основне єство тексту О. Лишеги, що демонструє як динамічний, так і стійкий типи мислення автора. Письменник, що сам колись займався перекладами Е. Паунда й Д. Лоуренса і може оцінити їх творчість, так би мовити,

зсередины, в есеїстичний спосіб представив своє бачення того, що таке абсолютне щастя творчої особистості, оформивши філософські пошуки цього у творі із семи фрагментів різного обсягу, на перший погляд ніяк не зв'язаних між собою. Кожен із них, крім останнього, котрий виконує висновкову функцію, названо латинським прислів'ям, наприклад *Ist aec in me cudetir faba* (Цей біб на мені будуть товкти) або *Ipsi testudines edite quicsepistis* (Ви піймали черепах, ви їх і їжте).

Твір сприймається напружено, поетапно, повільно, К. Девдера назвала його «постмодерною грою з читачем». Дослідниця зазначила, що «стиль есе фактично побудований на поєднанні високого і низького, їхньому постійному переплетенні, тому й ключові образи можуть сприйматися двозначно, почасти навіть вульгаризуватися крізь призму психоаналітичного прочитання» [162]. Натомість він являє нові оригінальні повороти художньої думки, стає плацдармом самоосвіти, доповненої рефлексією.

Так, процес осягнення змісту «Флейти» відбувається поетапно: від елементарного перекладу заголовка, вникання в смисл епіграфа (слова Чжуан-цзи) до співвіднесення з написаним про це у самому фрагменті, тобто, вертикально і горизонтально, шляхом нашарування думки про те, що Паунда – дракон, «поет повітря», а Лоуренс – черепаха, що «розбурхує цілий шквал земляного руху». Несподівані паралелі Паунд-Лоуренс на кшталт хрін / перець, пісне / пересолене, Схід / Захід, готика / античність, епоха етрусків / Візантія змушують читача напружено співвідносити власні знання з авторськими асоціаціями. Читач, занурюючись у світ різних граней і сенсів сказаного в перших рядках, насилу співвідносить сказане з власною оцінкою творчості аналізованих митців, долучається до міркування про те, чому «коли торкаєшся його [Паунда] слова, за ним нема відчуття близької людини» [312, с. 60], а «Лоуренс – варвар, якщо подивитися з Візантії» [312, с. 65]. Так поступово відбувається поетапне нарощування сенсів, зітканих із цитат, прізвищ, назв, образів світової культури, латинських і китайських висловів, які накопичуються, нашаровуються, породжуючи нову квінтесенцію. Більшість із них маловідомі, декодування їх

гальмує процес осмислення. «Входження» в авторську концепцію стає все складнішим, більш енерговитратним, і на якомусь етапі може здатися, що вникання в авторські сенси не відбудеться, проте приблизно в середині тексту здійснюється своєрідна гармонізація потоку свідомості, в якій усвідомлювальний та іманентний складники стають єдиним цілим. У результаті цього відбувається самобутнє подолання Рубікону непрозорості і закритості, і есеїстичний текст «піддається»: сенси розкриваються, крапки над «і» розставляються, власне ставлення до написаного формується. Сприяють цьому і письменницькі відсилання до філософів Сходу і Заходу, обов'язково доповнені авторськими коментарями, і самобутня образність, природа якої компаративна (саме паралелі й зіставлення опукліше оприявнюють зміст), і численні латинські вислови, подані мовою оригіналу і поруч у перекладі, часто вкрай довільному, і проведені паралелі з живописом (Джотто, Фра Анджелико, П'єро делла Франческо), літературою (Микола Воробйов), музикою (Луї Армстронг), архітектурою (Пізанська вежа, Сан Вітале), історією (Царгород, Сигізмундо Малатеста), міфологією (Ахілл, Персефона), філософією (Конфуцій, Чжуан-цзи) і так далі. І висновок у 7-й частині про те, що «щойно торкнувся земляного дзеркала, як відчув, що все, діло зроблено і мені пора усуватись... Res est in vado. Рибка в сітці» вже не виглядає парадоксальним.

Повільне читання есею – це також спеціальні зупинки на «темних місцях», перевірка особистих знань за допомогою представлених у тексті висловів, цитат, імен, назв, вибудовування смислових рядів і багаторівневих смислових серій, визначення авторської комунікативно-риторичної стратегії і на її підставі формування ключових слів і понять у свідомості. Такими ключовими поняттями в есеї «Флейта землі і флейта неба» є Схід, Захід, повітря, небо, Відродження, готика, черепаха, протилежність тощо. Усі ці поняття доповнено іменами, творами мистецтва, цитатами, назвами, поняттями, термінами, що потребують осмислення, своєрідної читацької зупинки для осягнення.

Той же механізм викликає читання есею «Беззахисність». Занурюючись у цей текст, читач обов'язково зупиниться на тому, чи

є хрестоподібна форма вікна символом Рятівника і уособленням зовнішнього захисту і чому вона не практикується в сучасних інтер'єрах, а також задумується над тим, чи є сон альтернативою раціонального або нераціонального життя. Він неодмінно захоче дізнатися додатково, хто такі Каспар Гаузер або Сімеон Стовпник, про що книга Іфіка Ієрополітика і кому належать слова про те, що всі люди на землі діляться на катів, жертв і творців, про яких ідеться в тексті. Звичайно ж, читач зверне увагу на відоміші йому імена Сковороди, Моцарта, Еклезіаста, образи Фауста, Акакія Башмачкина, Каїна і Авеля, але однозначно відкриє їх для себе по-новому, в іншій інтерпретації. Усе це, поза сумнівом, уповільнює процес читання, підвищує ефективність критичного осмислення сказаного, ініціює й подальше розгадування філософських ребусів митця: усе незвичне й парадоксальне має властивість первинного відштовхування, але далі викликає бажання розібратися й осмислити, і есей у цьому сенсі є жанром унікальним, адже саме таке його єство: дивувати й викликати спів-роздум. Саме на таку особливість читання есею звернув увагу К. Зацепін: «Для інтеграції в текст, що читається, тієї або іншої смислової серії читачеві необхідне залучення цілого ряду текстів, які, обрамувавши один одного, взаємно інтерпретуються, внаслідок чого цитата перетворюється на гіперцитату. При цьому операторами комунікації всіляких інтертекстів служать не лише семантичні, але й фонетичні, морфологічні або синтаксичні конструкції. Вільна гра ними в есеї демонструє неможливість однозначності інтерпретації, але саме різноманіття спроб читача збудувати її і стає основою художньої виразності» [212, с. 19].

У міру вникання в сенс сказаного, читач дедалі осмисленіше «прочитує» комунікативну авторську стратегію, наприклад, у творі Г. Пагутяк: вказати на слабкі сторони людського всесвіту, переосмислити звичне єство речей, створити дискурсивне поле співтворчості, залучитися до високохудожнього слова, здатного породжувати нові сенси й нові поняття. Як, наприклад, у фрагменті, представленому нижче: «Лев прагне спілкуватися зі собі подібними, але він розуміє, що його життя залежить від інших істот, і

намагається їм не заважати. Сила людини в тому, що вона допомагає усім іншим істотам. Вона має у собі таку рису, як співчуття. Це її захист і зброя. Вона посміхається, вона сміється, а сміху ніхто не боїться, тільки Диявол. Бо нечистому вигідно, щоби людина залишалася найсильнішим звіром. Звірі не сміються. Людина-звір не пізнаватиме світ, а завойовуватиме його. Пізнаючи, ми повинні дотримуватися правил гостинності» [418, с. 141]).

Читання есеїв Г. Пагутяк чи О. Лишеги – це поетапне вибудовування лінгво-семантичних рядів на основі тих чи тих ключових слів, що переростають у словесні секвенції. Реципієнт, осягаючи разом із автором беззахисність чи творчість як багатолікий поняття, формує для себе «каркас» положень про автора. Він не може збудувати сюжет, виділити етапи розгортання дій, оскільки сюжету немає, а дія (мислення) відбувається лише у свідомості реципієнта, однак він може збудувати послідовність розгортання думок, що дається взнаки в поетиці тексту. Спочатку це виділення ключових слів тексту. Наприклад, у випадку з есеєм Г. Пагутяк воно виглядатиме приблизно так: беззахисність, камінь, черепаха, сад, тварини, діти, жінки, чоловіки, кат, жертва, суспільство, старість, художник, війна, катастрофа, сон, божевільний, держава. Потім – вибудовування смислових рядів: беззахисність / смерть / вічність; камінь / вічність / нерухомість; черепаха / будинок / вічність; сад / рослини / квіти; комахи / користь / людське суспільство; риба / мовчання / біль, відчуття; живі істоти / виживання / милосердя; домашні тварини / відданість / зв'язок із природою; дитина / безправ'я / сім'я / захист; дитина / дорослішання / суспільство; жінка / безправ'я / беззахисність; чоловік / жертва Едіпового комплексу / презирство; кат / жертва / людина / беззахисність; суспільство / рабство / порятунок душі; старість / будинок старезних / безпорадність, безсилля; художник / біль / очищення; війна / беззахисність / страх; катастрофа / стихія / страх; сон / беззахисність; божевільний / свобода / захист; держава / уявний захист / непотрібність; інші світи / умовність захисту; *tabula rasa* / беззахисність. На основі цих смислових рядів читач вибудовує смислові секвенції, більшість із яких – багаторівневі. Ось деякі з них: держава не дає

людині дійсний захист; жінка – найвразливіша істота на землі (дитина захищеніша завдяки матері); старість – найбільш беззахисний час життя; людині не зашкодить повчитися вмінню співжиття в комах, божевільні – не звільнені Богом, а відчужені від нього, і тому більше за всіх беззахисні тощо. Вибудовування цих ланцюжків відбувається завдяки динамічному асоціативному мисленню читача. Внутрішня логіка авторського розгортання поняття беззахисності, звичайно, присутня (про це свідчать підрозділи есею, проте найчастіше їх немає в есеїстичних творах), але специфічна метафорично-фігуративна логіка окреслення думки все-таки поступається місцем асоціативній. Крім того, постійні переходи від Я до Ми, як і переключення на оповідь від першої до третьої особи, створюють ефект закритості, ускладнюють розуміння, утримують читацький інтерес до того, чи існує спосіб подолати тотальну незахищеність сучасної людини. Усе це стає причиною інтерполяції: читач дієво залучається до домислення поняття «беззахисності», формує багаторівневе його розуміння, усвідомлює особисту дієву причетність до представленої авторської концепції, привносить до первинного тексту власні сенси.

Таке ж вибудовування семантичних зв'язків відбувається під час читання есею «Флейта землі і флейта неба» О. Лишеги. Спочатку це виявлення ключових слів тексту: Китай, Візантія, Схід, Захід, дракон, черепаха тощо. За ним слідує вибудовування смислових рядів, наприклад, щодо поезії Е. Паунда: Схід – Китай – Конфуцій – дракон – повітря – небо – небесний час – вічність тощо. Наступний етап – утворення смислових секвенцій, заснованих на знаннях і асоціаціях: небо і повітря – свобода творчості; поезія – гра з часом і вічністю; дія – подолання літературної традиції; східна філософія – вплив і витoki образності; творець / яструб – роздирання кігтями здобичі в повітрі, творчість / золото на імператорському одязі. Сам процес декодування дозволяє окреслити рух думки автора такою формулою: зразки поезії → асоціації з представленими в ній образами → власна інтерпретація цих образів з огляду на структуру, яку вони втілюють → вписування образів у власноруч створену художньо-мислительну систему → вихід

на ширші контексти творчості як такої → висновки про природу творчості. Асоціативне, тобто конкретно-чуттєве скріплення виділених понять у ту або ту структуру розвиває уяву читача шляхом злиття й кристалізації презентованих образів і власного читацького уявлення про них, організовує його спів-мислення.

Таким чином, методика повільного (поглибленого) читання – живий спосіб осягнення ментативних есеїв Г. Пагутяк і О. Лишеги. Звісно, у сучасній українській літературі є різні за інтелектуальним наповненням есеї, котрі потребують різного ступеня читацького сприймання й розуміння. Наприклад, наративні есеї осягаються простіше, адже опанування смислів відбувається, спираючись на розказані міні-сюжети чи окремі події. Ментативна есеїстика розрахована на підготовленого реципієнта й знавця іншої спадщини письменника. Звісно, не кожен здатний сприймати проаналізовані есеїстичні тексти Г. Пагутяк і О. Лишеги, залучаючи весь свій потенціал. Це, швидше, доля професійного читача-інтелектуала, що має певний фундамент і досвід осмислення таких текстів. Асоціативне читання дещо інше. Це вибудовування певних домінант у свідомості на підставі засвоєного. Домінанта – головна смислова частина тексту, що виражається своїми словами, мовою власних думок. Це результат переробки тексту, його привласнення відповідно до індивідуальних можливостей читача, і тут вже не потрібна спеціальна підготовка, глибокі знання культури, психології, соціології або філософії. Наприклад, вникаючи в текст про беззахисність, залучаючись до складників цього поняття, презентованих письменницею, реципієнт швидше сформує свій набір компонентів на основі запропонованих. Залучення означає те, що свідомість реципієнта стає складником названого поняття, котре твориться не поняттями, а словами за асоціативним принципом. Відтак процес виділення ключових слів, формування смислових рядів, зв'язків і рівнів відбувається одночасно й комплексно, а не поетапно, а головний результат цього процесу – перш за все особисте визначення тих або тих есем (образів-понять) третім учасником художньої комунікації (твір-автор-читач). Підсумок такого споглядання тексту – вільніша інтерпретація сказаного, менш

глибоке вникання в нюанси значень і сенсів, але «живіше», творче сприйняття твору [див.: 682].

Отже, який би метод рецепції письменницького есею як інтенцію тексту не обрав читач, на нього чекає захопливий процес створення сенсів, що складається з передбачення, залучення, ознайомлення, вникання, усвідомлення написаного. І хай він не побачить цікавого сюжету або яскравих характеристик, як у текстах розважальної літератури, проте він долучиться до концентрованого естетичного й духовного досвіду, доторкнеться до власної свідомості за допомогою спів-творчості (осмислення, співучасті, співпереживання) з текстом і автором. Станеться те, що Р. Барт у своєму славнозвісному есеї 1973 р. «Задоволення від тексту» назвав «отриманням не власної “суб’єктивності”, а своєї “індивідуальності” – чинник, що визначає відмежованість тіла від всіх інших тіл і дозволяє йому переживати почуття страждання або задоволення» [51].

3.3. Художні техніки і практики в есеїстичних текстах

Письменницький есей як дискурсивна практика в сучасній українській літературі наділений низкою схожих прийомів, технік, засобів, родовід яких сягає часів М. Монтеня: свобода індивідуального осмислення, довільний характер композиції викладу, міркування як платформа побудови певної концепції, ідеї, світогляду, перетікання розповіді в розмисли, нарочито підкреслений суб’єктивний характер викладу будь-чого, розкриття власної свідомості й письменницької лабораторії, автокреативність, оголення власного особистого й художнього «єго», офарбленого в шати письменника-мислителя, пропущене через різні контексти й дискурси, небоязнь авторитетів і правил, бажання зробити читача одnodумцем, вплинути на нього, переконати його у власних позиціях чи, принаймні, змусити поміркувати, схильність до парадоксальності мислення, вільне пересування в часі, просторі, епохах, стилях, напрямках, системах, власних творах, асоціативний характер

образів, які часто перетворюються на есеми (образи-поняття) тощо. З огляду на це, керуючись системним підходом, ми виділили такі основні прийоми (практики, тактики, техніки, засоби – для йменування цього явища в науковій літературі зустрічаються різні дефініції⁸) письменницького есею, котрі стали його стійкою властивістю, як-от: інтимізація, сугестивність, ліризація, автокреація тощо. Унікальність цих технік у тому, що всі вони уможливають провідну комунікативну стратегію в есеї – самоідентифікацію, адже головний герой в есеї – автор, що презентує себе самого через власноруч обраного носія висловлювання. Що ж до самоідентифікації в письменницькому есеї, то тут обрана митцем форма самопрезентації неодмінно співвідноситься з написаним ним же раніше в художніх творах, доповнюється станом його свідомості в даний конкретний момент і реалізується за допомогою можливостей есеїстичних і письменницьких практик у сучасних умовах постмодерну одночасно. Есей письменника передбачає включеність усіх перерахованих вище технік одномоментно, вони плавно перетікають одна в одну, тим самим уможливаючи їх синхронну задіяність, взаємодоповнення і взаємозамінюваність. Вилучити одноосібно ці практики можна хіба що як предмет наукової обсервації з обов'язковим застереженням умовності цих процесів.

Проаналізуємо можливості дискурсивної реалізації есеїстичних практик і технік у творах українських письменників детальніше.

3.3.1. Інтимізація як практика зближення з читачем

Письменницький есей – унікальна дискурсивна практика, наділена властивостями по-особливому впливати на реципієнта, є результатом діяльності творця й читача, що ведуть між собою уявний діалог. Створюючи есеїстичний твір, автор закладає своє,

⁸ Наприклад, Ю. Яценко називає практикою «мову мистецтва» [716]. Т. Венедиктова ототожнює поняття практика / техніка як «засвоєння індивідуального досвіду письменником засобами слова» [101, с. 11], а В. Кондрашов фактично ставить знак рівності між поняттями «засіб», «прийом» і «техніка» в якості характеристик кіномови [267, с. 18-25].

подекуди тільки йому зрозуміле мистецьке осмислення дійсності, відправляючи посил читачеві, готовому долучитися до процесу розкодування мистецького задуму, втіленого в образному слові й есемі (мислеобразі). Осмислення важелів цього процесу – вкрай непроста задача, однак вирішення її часто дозволяє доторкнутися до свята святих – позасвідомих механізмів народження есеїстичного твору як художнього. «Унікаючи судження про істину в термінах присвоєння, думка в есеї постає як чинна суб'єктивність, активність якої – “у відкритості”, потребі в “до-мисленні” з боку читача, у чому й полягає комунікативна направленість есею як “художнього філософствування”» [236, с. 51], – зазначає відома дослідниця стилю есею Л. Кайда. Розвиваючи цю думку, зазначимо, що втілення цієї чинної суб'єктивності реалізується через імітацію довірливої бесіди, оголення авторської свідомості, створення атмосфери невимушеного спілкування з читачем, котра зовні нагадує монолог, а насправді є діалогом з уявним реципієнтом-читачем, на якого, власне, розрахований твір, інакше в оприлюдненні твору не було б ніякого сенсу. Л. Кайда, посилаючись на Л. Садикову, навіть пропонує вважати есей «монодіалогом»: автор-есеїст через власне «я» шукає дорогу до читача шляхом умовного спілкування, котре й створює підґрунтя для рефлексії. «Зрештою, це той же діалог, яким би ускладненим прийомом не прокладав шлях до нього читач» [503; 236, с. 81], – вважає дослідниця. Відтак уміння осмислити вголос зупинену мить життя, передати відчутий образ дійсності, долучити до цього процесу читача, який мимоволі продовжує домислювати сказане автором, а саме такий головний ефект есею, – провідна комунікативна стратегія есеїста, який реалізує свою мету за допомогою композиційно-мовленневих, понятійно-художніх, конкретно-абстрактних можливостей. У підґрунті всіх цих рівнів – авторська інтимізація, яка й стає тим фундаментом, який надає творові легкості, ефірності, створює ілюзію живого спілкування з читачем, усього того, що можна назвати рефлексивним дискурсом есею. Зокрема, Л. Кайда назвала це «гібридом між мовою концептоутворювальною і багатозначною мовою художнього втілення» [236, с. 41].

Техніка інтимізації – це загальний прийом, або «вектор» мовленнєвої поведінки конкретного автора, що реалізується у виборі системи продуманих адресантом поетапних мовленнєвих дій, котрі призводять до скорочення наративно-ментативної дистанції між автором та читачем; це лінія мовленнєвої поведінки, обрана на підставі усвідомлення комунікативної ситуації в цілому і спрямована на досягнення ефекту прямого, безпосереднього, дружнього і умовно синхронного спілкування із читачем [див.: 207].

Кожна комунікативна стратегія характеризується набором та індивідуальним поєднанням мовленнєвих тактик, що реалізуються в дискурсі й по-різному впливають на адресата [426, с. 15]. Тактика, а в інших випадках – практика інтимізації – це дієвий художній спосіб представлення процесу мислительних дій, що відповідає наперед обраному автором етапу реалізації авторської комунікативної стратегії і спрямований на розв'язання конкретного комунікативного завдання, наприклад, переконання чи суголосності мислення. Утілення власної, індивідуально-авторської стратегії інтимізації, – це вибір між синонімічними альтернативами, певною дискурсивною ситуацією, тобто умовами, в яких відбувається комунікація, відносинами між комунікантами і, власне, їх особистістю, соціальною, когнітивною та психологічною [426, с.16].

У своєрідний спосіб практика інтимізації реалізується в художньому есеї, який за своєю природою покликаний налаштувати читача на інтимно-довірливий ряд, провокувати до співдумання і співпереживання, відлунюватися у свідомості. Зазначимо, що у філософії інтимізацію розглядають як процес сприйняття інформації, що репрезентує одержувача та джерело інформації крізь призму різних типів свідомості як абсолютно різних за змістом думок і почуттів [688, с. 88]. У лінгвістиці термін «інтимізація» вперше запропоновано Л. Булаховським у 40-х роках ХХ ст. Він розглядав інтимізацію як особливу низку прийомів, що, по-перше, мають наблизити самого автора до зображуваного, по-друге, збуджують читача до того, аби він розділив з автором елементи його творчої праці, ближче ввійшов у коло його почуттів і настроїв.

Під інтимізацією в художньому твору, зокрема, письменницькому есеї, ми будемо розуміти прийоми побудови мовлення, при якому саме це мовлення втрачає риси традиційного інформаційного обміну. Автор-есеїст у цій ситуації стає не амфорною субстанцією, а художньою особистістю, чиї почуття й думки не менш важливі читачеві, ніж сам зміст відтвореного словом. Іншими словами, інтимізація в есеї – це єднання дискурсивного поля мислення автора й реципієнта, це скорочення дистанції між автором і читачем, їх зближення на психологічній основі за допомогою словесних можливостей і прийомів.

Отже, для аналізу інтимізації як есеїстичної практики звернемося до трьох есеїв, уміщених у колективну збірку «100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки». Її автори – 25 відомих сучасних українських письменників, які пропонують свій варіант відповіді на питання, що таке кохання. Збірка побачила світ 2008 року, проте ще не була належно проаналізована. Усі твори книги оформлені в жанрах есею, нарису, ліричного етюд, замальовки, образка. Серед авторів Ю. Андрухович, Т. Малярчук, К. Москалець, Б. Жолдак, С. Жадан, І. Карпа, Т. Прохасько, Ю. Покальчук, Г. Пагутяк, О. Ульяненко тощо. Нашу увагу привернули есеї О. Забужко, М. Матіос, С. Пиркало, які, по-перше, у найкращий спосіб експліцитно й імпліцитно репрезентують саму збірку, а, по-друге, являють собою цікавий і перспективний об'єкт дослідження щодо реалізації тактики інтимізації комунікації в есеї – адресанта й адресата. Інтимізація може сприйматися як відчинення ментального поля автора і пропуск до нього ментального поля читача в цих творах, унаслідок чого ментальні поля накладаються, виступаючи підґрунтям побудови спілкування між різними суб'єктами за моделлю автокомунікації.

Отже, всі твори дають власну версію, що таке кохання, всі авторки акцентують увагу на складності розкриття теми, всі намагаються згрупувати думки в окремі розділи (блоки) з метою полегшення сприйняття інформації, але кожна інтимізує художньо-мислительний процес по-своєму. Вихідним пунктом інтимізації стають заголовки, кожен із яких провокує нестандартністю мислення

самих письменниць, готуючи до інтимно-рефлексивного викладу думок. Так, О. Забужко обрала англомовну назву «What makes you smile when you are tired», зміст якої розкрила тільки наприкінці: автором вислову виявився її чотирирічний знайомий із США Террі, який запропонував свою «концепцію» любові-посмішки, котру поважна письменниця забажала включити в назву, вочевидь, зважаючи на її парадоксальність. М. Матіос в якості заголовка обрала мовний каламбур «І все-таки не навпаки», який уже самою формою недомовлення, ілюзією «виривання з контексту» привертає увагу, провокує до глибшого ознайомлення із змістом. С. Пиркало заголовок оформила як риторичне питання з одного слова «Любов?», котре налаштовує на інтимне спілкування насамперед самим знаком питання, за яким не так власне квестія, скільки ствердження.

Усі три авторки інтимізують ідеї, котрі стверджують і захищають в есеї, через акцентуацію присутності / залучення читача. У такий спосіб реципієнт фактично стає не просто умовним спостерігачем за подіями, описаними в тексті, а дієвим співучасником авторської рефлексії. Літераторки через обрану форму власної презентації (інтелектуалка, митець-філософ, письменниця з народу), ведуть із читачем діалог, створюють атмосферу приватного, довірливого спілкування, «апробують» свої думки. Так, О. Забужко, описуючи свої враження про підготовку одного з власних творів, згадає окремі моменти власного одкровення з приводу кохання, і пише це у вигляді сповідального монологу, в якому вже закладено ефект реакції читача, котрий її буквально на місці провокує до зміни певних позицій: «Як зараз бачу цю мізансцену – момент мого “пробудження”, повернення до дійсності. Але почуттів своїх “замкнути” я ще не встигла – і на вид тих двох мене буквально засліпило теплом нестримної, запаморочливої ніжності («ви ж мої зайчики золоті!»), так, наче я вгледіла своїх найлюбіших друзів і зараз кинусь їх обіймати...

Мабуть, у мене тоді був винятково ідіотський вираз – застигла до вух блаженна усмішка і роззявлений од подиву рот: вперше на вік я відчувала щиру, як Бог-свят, любов до людей, котрі мені “в

миру”, в “нормальному” стані свідомості взагалі не подобались! (вони таки “працівниє” були, ті двоє). Значить, таке можливо? “Значить, у принципі – можна?..”» [198, с.110]. У зазначеному уривку описано момент інтимного одкровення, віддзеркалений у свідомості уявного реципієнта. Думки наче апробуються на ньому й одразу відшліфовуються, змінюються, відтак процес рефлексії стає дієвим, живим, персоніфікованим. Саме такий спосіб розповіді активізує увагу, пожвавлює мислительний процес, створює ілюзію інтимної комунікації наживо.

В усіх трьох творах наявні ознаки як художнього, так і розмовного стилів, адже дружня манера висловлення, невимушеність обстановки сприяють інтимізації спілкування. Стильова когезія стає можливою через застосування інтимізуючих актуалізаторів: ефектів напруження, постійної зміни очікуваного, зображувальної акцентуації, стилістичних прийомів, зокрема, реплік убік, коментувань у дужках, виділень. Письменниці застосовують різні шари лексики, апелюють до авторитетів минулого й сучасності, вкрапляють цитати з різних творів, у тому числі власних, активно долучають факти свого життя до тексту. Есеї демонструють авторське бажання максимально наблизитися до читацької свідомості і підвищити ступінь її довіри до своєї позиції, свідченням чого є обрана тактика відвертості / щирості адресата з адресантом, котра сприяє інтимізації. У такий спосіб відкривається насамперед внутрішній світ наратора / екзогітатора, його антропоморфність. Ефект від цього очевидний: інформація, відправлена від комунікатора до реципієнта, стає їх обопільним надбанням, адже в такий спосіб другий учасник цього процесу – читач – постає повнозначним виробником цієї інформації, співучасником процесу народження й утілення думки через ефект довіри з боку есеїста. Цінність есею якраз і полягає в оголенні самого цього процесу народження й інкрустації мислення, у якому задіяний і автор, і той, на кого розрахований твір (кого авторка «обирає» в якості свого «співавтора»). Створюється ефект відключення внутрішньої цензури в потоці свідомості, передається ефект переписування й редагування «чернетки» в есеї, що ще більше «оживлює»,

інтимізує виклад, адже читач «на власні очі» може бачити процес народження твору і навіть «брати участь» у цих діях, відчуваючи себе частиною інтимного світу автора. При цьому образ самого читача, посвяченого в таємниці творення мислеобразів, відмінний у кожному творі.

Так, О. Забужко підкреслено нарочито демонструє обізнаність і підготовленість свого читача. Письменниця легко вмонтовує в тканину тексту відомі громадськості факти власного життя, перелік своїх творів про кохання, написаних раніше в різні періоди творчості, з якими неодмінно обізнаний її постійний читач. Вона переконана, що тактика інтимізації в есеї «What makes you smile when you are tired» буде повною мірою реалізована, якщо читачем виявиться її постійний реципієнт, що орієнтується і в «Альбомі до Густава», і в «З лікарняного щоденника», і знає обставини її формування як науковця, філософа й письменниці. Асоціативно-семантична настанова на попередню творчість відтак регулює хід викладу, насамперед розставляє акценти на тих чи тих цінностях, формує авторську концепцію кохання шляхом міксу фактів біографії, інтерпретації їх у власноруч же написаних творах, долучення знань інших осіб – відомих і зовсім невідомих, умонтовування вражень, асоціацій, думок. При цьому авторка жодного разу не застосує займенник *Tu (vi)*, який традиційно виконує функцію звертання до читача. Вона використовує тільки субстантив *Я*, який лише зрідка переходить у нейтральне *Mi*, яке в тексті, проте, не означає спільноту, колектив, а швидше означає потаємність, інтимність – так у своєрідний спосіб оберігається секретність усього, що існує між автором і читачем. Вочевидь, така посилена увага до авторського «я» пояснюється акцентованим підкресленням статусу того, хто веде генеральну лінію думки. У тексті уникнено традиційних дієвих вербальних засобів інтимізації (застосування займенника ти (ви), прямих звертань, слів із пестливими суфіксами), натомість обрано лінію авторського домінування над процесом образотворення, а це й наближує читача до процесу мислення, і водночас дистанціює його, не підпускаючи ближче нею – авторкою – установлених кордонів окреслення мережі

асоціативних зв'язків, динаміки образів, есеїстичних парадоксів як способів запропонованої гри. У такий спосіб смисл прочитаного опредметнюється і вислизає з-під контролю свідомості одночасно, створюючи ефект не до кінця прозорої авторської думки. Це однозначно провокує до продовження осмислення сказаного й остаточного розкодування письменницької позиції, коли власне процес формування цієї самої позиції із формальним залученням реципієнта, продемонстрований перед цим, припинився.

Іншим шляхом реалізує тактику ширості / відвертості М. Матіос. Вона теж пропонує власну версію кохання, з огляду на власну попередню творчість, але її ставлення до уявного учасника діалогу інше: він постає дієвим складником есеїстичної рефлексії й формування думки. Уже першим абзацом оголено цей прийом: «Я знаю, коли настане кінець світу з точністю до секунди. І ви знаєте також. І всі на світі знають, хоча, можливо, ніколи над цим і не замислюються. Бо просто знають. Кожен мовчки носить у собі ці знання, як носять рідну кров. Серце. Чи волосся.

Ви смієтеся.

Не вірите!

Не мені.

Ви не вірите самі собі, що носите в своєму мозку такі ж чудернацькі, хоча й не запатентовані знання, як і я» [351, с. 161].

У такий спосіб письменниця не просто запрошує читача до спільного осмислення явищ, створюючи ефект довірливої бесіди, невимушеного спілкування, активного залучення співрозмовника до художньої розповіді. Вона готує платформу для конструювання есеїстичних мислеобразів, на якій думку буде пролонговано не одноосібно, а підкреслено обопільно з читачем. Абсолютна дзеркальність (я-ви) у підсумку збалансовує ступінь активності обох агентів есеїстичної взаємодії, створюючи ефект одномоментної інтеракції адресанта й адресата: «Я допитлива. Але не настільки, щоб знехтувати Великими Таємницями. Тому я – щаслива. Чого і вам бажаю.... А кінця світу не буде ніколи, поки бодай одне серце у світі любить, позбавляючись страху. Навіть перед її неосудністю – Смертю.

Ви це теж знаєте.

Я тільки *вам* інколи нагадую.

У книжках [351, с.167].

Експресивізація синтаксису в есеї М. Матіос (використання фігур еліпсису, парцеляції, сегментованих та усічених конструкцій тощо) також сприяє підсиленню інтимізації. Науковці (В. Кожевникова, В. Виноградов тощо) часто називають це конструктивним принципом, що ґрунтується на неповному вербальному викладі обсягу елементів змісту, що залишає простір для домислення сказаного, відтак комунікативна настанова есею – народжувати думку разом із реципієнтом – реалізується повною мірою.

По-своєму інтимізує свій твір і С. Пиркало. Вона повністю будує текст на риторичних питаннях, починаючи із назви, через що текст являє собою лише суцільний каскад таких синтаксичних (стилістичних) фігур (стверджувальні речення є тільки в епіграфі). Усі питання починаються сполучником «чи», анафора лише збільшує ефект повторюваності, навіювання, через що читач дієво вливається в процес осмислення, що таке кохання, занурюється в простір його численних інтерпретацій. Між питаннями – пробіли: вочевидь, це зроблено з метою переключити увагу читача, адже грані кохання надто різні («і Бога до людини», «і тичинки до пестика»). Авторка інтимізує виклад своєрідно: вона не так запитує, скільки стверджує про різні грані осмислюваного феномену із активним залученням читацької уваги. Усі передані в такий спосіб аспекти пов'язані із емоційно-експресивними значеннями (кохання – хвиля, матерія, право, привілей, єднання душ тощо). Основний принцип такої побудови есеї – привернення й утримання уваги, підвищення емоційності, посилення враження оригінальності. Відповідь у кожному риторичному питанні вже заздалегідь підказана й сформульована, саме ж риторичне питання спонукає співрозмовника до міркування / переживання для того, щоб зробити його більш активним, ставлячи його в таке положення, наче він сам відповідає на питання і самостійно робить висновок. Наприклад: «Чи люблю я себе більше за всіх? Чи можна любити іншого, не люблячи себе? Чи я люблю себе в інших? Чи знаю я досить

про інших, щоб любити їх самих? Чи знаю я взагалі що-небудь?» [445, с. 187]. У цьому уривку кожне наступне питання – своєрідна відповідь на попереднє з нашаруванням рефлексії з приводу змісту сказаного. Авторський вплив на читача тут дієвий, адже налаштовує його на певну психологічну хвилю не шляхом повчальних сентенцій, а наче між іншим, непомітно; читач, ясна річ, замислюється над змістом сказаного, а авторка вже розширює арсенал переконання й впливу в наступному питанні. У цьому сенсі слушною нам видається думка С. Шабат: «У невласне-питальних реченнях комунікативний намір мовця є асиметричним до питальної форми. Адже це не запит про необхідну інформацію, не чітко визначена апеляція до конкретного адресата з метою заповнити прогалини у знаннях, не прагнення автора запиту задовольнити власну когнітивну цікавість, а експресивне ствердження / заперечення, спонування, емоції чи оцінка, засіб підтримування контакту чи активізації уваги співрозмовника» [627, с. 123].

Усі авторки через власноруч створену опосередковану фігуру наратора / екзогінаратора активно імітують усне мовлення, головні ознаки якого невимушеність викладу, до певної міри непередбачуваність, адже у своєрідний спосіб відбувається творення і змісту, й форми мовлення, повтори (варіативність) думок, окремих слів, словосполучень, переривчастість, нелінійність викладу в окремих фрагментах, використання просторіч, жаргонізмів, чергування довгих і коротких речень (імітація повільного й швидкого темпу мовлення), як і вставних і вставлених конструкцій (у дужках, наприклад), застосування асонансів і алітерацій, адже в усному мовленні здійснюється акцент на звучанні. Таке мовлення в окремих місцях нагадує словесну імпровізацію, котра ґрунтується на пошуках кращого чи точнішого смислу сказаного, як-от в есеї «І все-таки – не навпаки»: «Коли ви подумки ведете зі мною полеміку, ви думаєте, що ви інші. Інакші» [351, с. 162]; «Ну, так. Так. Ви мене зрозуміли правильно. Я, як і ви, знаю: знання руйнують таємницю. Я перенасичена непотрібними знаннями» [351, с. 167]; «Сама таїна закодована в тому, чого ми не спроможні ані пізнати, ані розгадати.

Ніколи.

За жодних умов.

Хоча це всього лише дві (дві!) маленькі таємниці, над незмінною суттю яких б'ється розумне людство від печерних часів і до сьогодні» [351, с. 163].

Слід також зазначити, що в усіх трьох есеях інтимізації викладу сприяє застосування теперішнього часу у відтворенні й викладі процесу міркування. Процес мислепородження відтворюється живо, наче тут і зараз, обопільно й суголосно. В есеях передано відчуття реальності та синхронності комунікації екзогітатора й реципієнта. Той відчуває близькість відтвореного до його реального місця й часу. Наприклад, в есеї М. Матіос: «Я знаю, коли настане кінець світу з точністю до секунди. І ви знаєте також. І всі на світі знають, хоча, можливо, ніколи над цим і не замислюються. Бо просто знають. Кожен мовчки носить у собі ці знання, як носять рідну кров. Серце. Чи волосся.

Ви смієтеся.

Не вірите!

Не мені.

Ви не вірите самі собі, що носите в своєму мозку такі ж чудернацькі, хоча й не запатентовані знання, як я» [351, с. 161].

Додамо, що можливий і варіант розповіді про минуле як теперішнє, про теперішнє, що породжене чимось у минулому, але з обов'язковою прив'язкою до осмислення подій сьогодення – найчастіше це зустрічається в есеї О. Забужко. Вона, прагнучи зближення із своїм читачем, зображує події як близькі (у часі й просторі) до реципієнта, навіть якщо їх віддаляють десятиліття, головний акцент її стратегії – змусити читача повірити в реальність і наближеність носія свідомості до всього пережитого й осмисленого на цій підставі.

В усіх трьох текстах інтимізації викладу сприяє також графічне оформлення есеїв. На думку А. Левчук, «прийоми графічної образності, що приводять до виникнення в читача враження присутності, наочності зображуваного, є самостійними засобами інтимізації й використовуються задля втілення комунікативної тактики

присутності / залучення адресата» [304, с. 122]. Дійсно, М. Матіос у такий спосіб оформлює думку в есеї, що візуально залишається чимало вільного місця: довгі абзаци чергуються з короткими, окремі з них нагадують недовгі каскади з 4-5 поверхів, відтак есей чисто візуально передає відчуття легкості, оприявнює «простір» для читацької включеності. Сприяє цьому і членування есею на підрозділи, початок думки з трьох крапок як ілюзія умовного зв'язку з попередньою думкою і передача ефекту синхронності комунікації. С. Пиркало теж активно користується цим прийомом: усі її речення мають однаковий початок зі сполучником чи?, усі речення – риторичні питання, відокремлені міжабзацними пробілами. Графічне оформлення цього есею нагадує пунктирну лінію, де риска – виклад авторської позиції про природу кохання, а пробіл – місце для такої ж дії, тільки з боку читача. Прийом інтимізації тут доповнено сугестивним прийомом повторюваності речень-абзаців, котрий стає засобом прямого впливу на реципієнта.

Графічна техніка стає прийомом інтимізації і в есеї О. Забужко. Тут застосовано цілий коктейль візуальних можливостей: пробіли між абзацами, які стають своєрідними паузами (ймовірно, це «допомога» читачеві засвоїти сказане вище), курсивне накреслення, чергування прози й поезії, велика кількість зовнішньо відокремленого лапками, дужками і навіть дужками в дужках.

Отже, інтимізація як практика реалізації художньої стратегії довірливого спілкування в есеї має розгалужену структуру, складається з різних одиниць, у всіх проаналізованих творах реалізується по-своєму: з посиленням акцентом на власному «я» в О. Забужко, з акцентуацією на комунікацію, діалог – у М. Матіос, з ненав'язливою формою навіювання – у С. Пиркало. Але ґрунтується ця інтимізація в усіх есеях на спільному підлозжі: максимальному залученні читача до процесу авторських міркувань шляхом максимального скорочення дистанції між автором і читачем. Проаналізовані твори дають підстави стверджувати, що інтимізація як комунікативна практика в есеї спрямована на вирішення низки питань, насамперед інтерсуб'єктивного плану, виявлення умов дієвого осмислення філософських питань. Саме

інтимізація створює інтуїтивний діалог між автором і читачем та виражає авторське ставлення до зображуваного, відтак вона у своєрідний спосіб маркує психологічну ауру самого митця, розкриваючи його глибокий внутрішній світ, обволікаючи читача і створюючи особливе поле напруження тексту, від якого він – читач – уже не здатний відійти. І саме це є однією з причин неабиякої популярності цього твору в сучасному літературному процесі [див.: 655].

3.3.2. Сугестивність як практика впливу на читача

Посутньою практикою письменницького есею, у тому числі в сучасній українській літературі, на нашу думку, є сугестивність як прийом впливу на читача з метою переконати його в правильності позиції чи, принаймні, подумати про можливість такої альтернативи. Проаналізуємо її властивості в есеї детальніше.

Отже, вивчення спроможності художнього впливу сьогодні є перспективним напрямом досліджень багатьох гуманітарних дисциплін, насамперед психології (Х. Алієв, Л. Виготський, О. Колломийцева), філософії (І. Галинська, І. Ситникова) і філології (С. Болтаєва, А. Голоднов, Е. Гончарова, Т. Ковалевська, Н. Кутуза, В. Манакін, А. Наговіцин, І. Черепанова, О. Юданова тощо). Наприклад, В. Манакін вважає сугестію природною функцією мови в принципі, «оскільки будь-яка комунікація передбачає певний вплив, запрошення до дій з боку мовця, тобто сугестію різної міри і різного призначення» [343, с. 203]. Аналіз того, як слово може змінити свідомість читача, відкриває нові горизонти усвідомлення мистецької творчості як такої, насамперед письменницької, котра самою своєю природою корелюється особистісним началом, що за допомогою вербальних засобів виходить із безкінечності буття й свідомості. Вони, у свою чергу, є джерелом розвитку й самовдосконалення внутрішнього світу людини-митця, котрий може використовувати образне слово з метою залучення читача до співтворчості, співдумання й співпереживання.

Дослідження сугестії в літературознавстві переважно відбуваються в двох напрямках: вивчення текстів, природа яких виключно

навіювальна – молитов, замовлянь, промов, звернень, і вивчення проявів сугестії в текстах, які апріорі такими не є, однак, передбачають особливу авторську настанову на впливовість. Відтак доцільно говорити про явище сугестивності як «здатність впливу на глибинні шари людської психіки, обходячи “денну”, “раціональну свідомість”» [621, с. 67], «активний вплив на уяву, емоції, підсвідомість читача шляхом “чарівної незрозумілості” – логічно невловимих, хитких, натяково-тематичних, образних, ритмічних, звукових асоціацій» [621, с. 66]. При цьому в більшості досліджень сугестивність вивчається на прикладі ліричних творів, рідше прозових чи публіцистичних, художня есеїстика потрапляє в коло цих наукових пошуків украй рідко, якщо не сказати мало, та й виключно як частина тої ж таки газетно-журнальної публіцистики (Н. Слов’яньська). Між тим сугестивність у письменницькому есеї – предмет окремої розмови, вартої уваги.

Письменницький есей – це художній твір, що представляє роздуми митця з певного приводу, де «думка постає як чинна суб’єктивність, активність якої – у відкритості, потребі у співучасті читача» [213]. При цьому ми впевнені, що власне письменницький есей є художнім прозовим твором, наділеним художнім смислом, іманентним плану вираження і не існуючим поза ним. Цілком погоджуємось із думкою К. Зацепіна про художню природу письменницького есею. Дослідник переконаний, що «художність виникає лише в акті реалізованого злиття художніх засобів із предметом їх застосування: того, “що втілено”, з тим, “як утілено”» [213], а перевагу внутрішньотекстових інтенцій над позатекстовими і слід вважати основою естетичної функції художнього твору. Усе це повною мірою властиве й письменницькому есею, який, на думку В. Аристова, своєю «сутністю експериментує зі свідомістю, а потім словесними засобами відображує ці процеси» [21].

Дійсно, можливості есеїстики величезні. Есеїст через обрану певну оповідну / міркувальну субстанцію, дуже до нього наближену, не просто оголює процес мисленародження і не просто міркує «вголос» про нагальні питання сучасного буття: він насамперед артикулює власне самовираження, що часто стає причиною

герметичності, закритості тексту (на перший погляд), вимагає неабияких інтелектуальних зусиль сприймання, адже часто передбачає виходи на зовнішні контексти шляхом непоспішливого й вдумливого читання, перечитування, осмислення тощо. На нашу думку, сугестивність в есеї виступає дієвою практикою впливу на читача, який мимоволі занурюється в цей процес: тексти якісно сприймаються, якщо читаються у сповільненому темпі, за своєю суттю не передбачають швидкого перегляду, як це часто відбувається в сюжетних епічних текстах, у збірках есеї часто можна читати в довільній послідовності, та й у межах одного тексту вряди-годи читання може відбуватися з будь-якого місця. Така його властивість була закладена ще засновником есеїстичного способу відображення дійсності М. Монтенем, який не вважав власні «Проби» настільною книгою, а швидше приватним твором для читання в спальні, коли читач може спокійно, рефлексивно-врівноважено сприймати написане, перебуваючи на самоті. А це можна робити, якщо книга дійсно «притягує», «тримає» непроглядними зовні чинниками, закладеними зсередини. Серед них – практика сугестивності. Есеїстичні тексти наділені винятковою сугестивною модальністю, вартою прискіпливої наукової уваги.

Для демонстрації можливостей сугестивності письменницьких есеїв ми проаналізуємо твори І. Андрусяка з книги «Дуби і леви» та есеї Г. Пагутяк, вміщені в збірку антології української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. XX – поч. XXI ст. і поліжанрову збірку авторки «Мій Близький і Далекий Схід». Перший автор репрезентує наративно-ментативну есеїстику, другий – ментативну філософського змісту.

На думку Н. Сварич, І. Андрусякові засобами есею вдалося «відтворити багатогранність есе в різних аспектах» завдяки «багатству та розмаїттю лексико-семантичних, графічних і граматичних мовно-виражальних засобів, які надають особливого колориту творам» [512, с. 241]. Що ж до оцінки есеїстичної спадщини Г. Пагутяк, пошлемося на авторитет В. Габора, який є одним із постійних її видавців (серія «Приватна колекція»). На його думку, письменниця «постійно прагне зазирнути і за межу людської

свідомості та осмислювати пограничний стан людського буття. Недомовленість у багатьох її творах дає великий простір читацькій фантазії, спонукає до співтворчості, робить образи багатовимірними, врешті, несе в собі шарм таємничості й незбагненності» [152, с. 428]. Про герметичність прози Г. Пагутяк наголошено в дослідженнях А. Артюх, Я. Голобородька, В. Оселедько [26; 131; 414], власне про есеїстичну спадщину письменниці, зокрема про цикл її есеїв «Брама для солі і вітру», йдеться в дослідженнях Т. Мейзерської [357]. Так, вона, зокрема, наголошує, що есеїстична спадщина Г. Пагутяк суголосна М. Прусту, «ключовою проблемою, що єднає їхні погляди, стає проблема беззахисності людини та пошуків збереження трансцендентного» [357, с. 236].

Отже, есеї з книги «Дуби і леви» упорядковані самим автором і демонструють різні зрізи діяльності митця: власне письменницьку, редакторську, видавничу, критичну, журналістську, громадську, перекладацьку тощо. У них літератор ділиться власним баченням розвитку сучасної української літератури, спогадами дитинства, дає оцінку діяльності політикам, громадським діячам, митцям, читачам, критикам, філософам тощо, моделює своє бачення майбутнього України, технічного прогресу, читацької рецепції, моральності, свідомості. Крізь призму наративних спогадів пропонується різнорідна оцінка й доступні для пересічного читача розмисли, оформлені практиками есею.

Есеїстика Г. Пагутяк у творах «Книга ночі», «Книга пробуджень», «Казка про білого бичка», «Перевізник» (з роману «Книга снів і пробуджень»), «Рукави, вологі від роси», «Сніг у жмені» об'єднані авторською світоглядною настановою людини сучасності. Авторка здійснює спробу зазирнути в надра екзистенції і трансценденції, і там віднайти джерела відповідальності людини за світ навколо неї. Письменниця за допомогою можливостей есею пояснює, що таке самотність, вічність, старість, життя, Бог, людина, свобода, щастя, мир, війна, смерть, любов, свідомість, творчість тощо. Свої пошуки відповідей на одвічні питання буття авторка подекуди оформлює в жанрі дзуйхіцу, який демонструє сполохи пробудженої свідомості, оформленої словесно. Відтак

сила впливу цих творів особливо наочна, адже закорінена на вишуканій та незвичній образності, що поєднує філософське й естетичне начала, на відкритості форми, на надзвичайній психологічній та емоційній настанові.

Як відомо, основним засобом сугестії виступає ритм. На думку О. Бойчук, «ритміка тексту не стільки осмислюється споживачем тексту, скільки сприймається на емоційному рівні» [75, с. 130]. Ритм есеїв двох авторів монотонний, традиційний для цієї дискурсивної практики: тексти складаються з великих речень, ускладнених довгими рядами однорідних членів, вставних і вставлених конструкцій, повторів. Обсяг речень приблизно однаковий, як і обсяг абзаців: візуально вони майже ідентичні за побудовою, за великі і вкрай короткі абзаци – радше виняток, аніж правило. Так, усі абзаци «Книги ночі» не просто композиційно ідентичні, вони всі мають свої заголовки, котрі побудовано за єдиним принципом: вказівний займенник і підрядна з'ясувальна конструкція. До того ж усі вони оптично відокремлені й у такий спосіб фокусують читачьку увагу: «Те, що трапилось далі з отим солдатом», «Те, що трапилось не зі мною», «Те, що трапилось з кимось іншим», «Те, що трапилось з нами», «Те, що трапилось з нами всіма» тощо. Анафора «Те, що трапилось» ще більше посилює монотонність звучання авторського голосу в есеї, увиразнює його ритміко-евфонічну структуру, викристалізовує його зміст, бере на себе функцію скрепів у єднанні абзаців, систематизує весь твір. Такі конструкції в есеї, присвяченому сполохам-одкровенням авторки про зміни людської свідомості, лаконічно відтворені й асоціативно скомпоновані, відкривають виняткові можливості художньої мови, багат шаровість авторської свідомості, яка розтуляється перед читачем.

Стилю І. Андрусєяка більшою мірою притаманні вставні і вставлені конструкції у відтворенні обраного ритму. Вони виконують подвійні функції: посилюють монотонність, збільшуючи тривалість думки і переривають її водночас. В одних випадках такі «зупинки» покликані уточнити, посилити, доповнити певну думку, ідею, як-от: «Із тексту “Щоденника” це відчувається напрочуд виразно навіть для людини, яка (припустимо, є такі на білому

світі), не знає, що Шевченко геній» [9, с. 101]. В інших випадках – відтворити відчуття від сказаного перед цим: «Мало того: саме через це надлюдське (а може, людське і має бути саме таким) відчуття волі Тарас ув останні роки життя дуже різко заперечував» [9, с. 22]. Однак, найчастіше є свідомим прийомом впливу, покликаним розбавити одноколірну есеїстичну монотонність з метою утримання уваги читача. Свідченням цього є використання не просто вставних конструкцій (інколи на абзац – до 6 випадків), а конструювання текстів суцільно із них, як-от в есеї «Покрова і Христос-виноградар», де складно встановити, які думки є головними – ті, що в дужках, чи ті, які без них, адже перших більшість і вони найбільш енергоємні, ніж решта.

Повтор – улюблений прийом сугестивності в есеях Г. Пагутяк. Так, у філософському есеї «Рукави, вологі од краси», присвяченому пошуку гармонійного існування людини у світі, можна зустріти тавтологію («із віком я навчилася й собі бути *обережною* серед *обережних* людей», «справжня старість – це *безсилля* душі у *безсиллому* тілі», «в *нещасливому* краї – *нещасливі* всі»), параномазію («я хочу йти *порожньою* вулицею чи *порожнім* полем, дихати *порожнечею*», «*Бог* – більше не люблячий Отець, а *Бос*, який може за чемну поведінку винагородити»), парегменон («*Noscete ipsum* – *узнай* себе, як переклав відомий вислів Григорій Сковорода. *Впізнай* себе – так більше пасує до реальності»), гомойарктон («психологічний ефект досягається: від *самозаглиблення* до пробудження *самоусвідомлення*», «самі уявлення про свободу дуже *невизначні*. Свободу плутають з *незалежністю*, яка тлумачиться нині дуже цинічно: гроші роблять нас *незалежними*, а влада – *недосяжними*»), поліптотон («...змушує не поважати себе, неповноцінного, почуватись *самотнім* та розгубленим... Власне, християнство не давало великого вибору: можна бути або з Богом, або в подружжі. «*Самотня* людина – або звір, або Бог», – у цьому сенсі й слід витлумачувати відомий вислів Арістотеля. *Самотню* людину зневажають або її бояться») тощо.

В есеїстиці Г. Пагутяк трапляються буквальні повтори (приміром, у розділі «Осінь» в одному тільки абзаці подається чотири

розгорнутих визначення, що таке моральний інстинкт, саме словосполучення згадується п'ять разів); активно функціонують синонімічні ряди в межах одного речення («наслідування, копіювання – від них тепер можна звільнитися лише тоді, коли опиняєшся поза суспільством», «почуття *втіхи, міри, спокою*», «відчувається якась *демонічність, нелюдськість*»), звісно, більшою мірою йдеться про оказіональні синоніми, адже їх ефект оприявнюється тільки в межах тексту і може не мати ніякого сенсу поза ним (Бог-Абсолют, свобода – неналежність, свобода – справедливість, розум тощо); використовуються в авторських визначеннях однакові слова в терміні (визначуваному) й дефініції (визначаючому): «*ритм віршів – це ритм хвиль*», «найсправедливіший *суд – суд нашого сумління*» тощо (зазвичай, такі конструкції вважаються логічною помилкою в науковому чи публіцистичному тексті, натомість у письменницькому есеї такі винятково авторські атрибуції-дефініції стають сугестивним засобом, що посилює авторську впливовість і художню виразність).

Сугестивною технікою в обох митців можна вважати й активне використання спільнокоренових слів у межах одного речення, синтаксичного цілого, абзацу – у такий спосіб створюється ефект повторення й варіацій одного й того ж поняття, адже на нього припадає авторський акцент, відтак читач на нього звертає увагу в першу чергу, має змогу саме його домислити й переосмислити. Більшою мірою це стосується есеїстики Г. Пагутяк: «У юності здається, що свобода – це здобуття самостійності й *незалежності*. Однак зріла людина зі смутком визнає: свобода – це *неприналежність* з її обов'язковим наслідком – самотністю. *Не належати* – означає не мати нічого, що зв'язувало б людину: ні власності, ні влади. *Неналежними*, вільними стають одиниці» [423, с. 504]. Меншою – творів І. Андрусяка, хоча поодинокі випадки цієї техніки також мають місце: «Саме *біль* є сюжетом – і героєм – «Ельзи». Саме *біль* є тим, що втратив утоплений у “хаосних перегонах” час. Найбільша біда нашого часу в тому, що хаос є суцільним *болем*» [9, с.12].

Надзвичайно продуктивно Г. Пагутяк, як можна судити з есею «Рукави, вологі від роси», застосовує слова з одного семантичного поля в межах синтагми, абзацу, періоду: певна кількість слів, об'єднаних спільним семантичним компонентом, стає підґрунтям асоціативного зв'язку між словами, словосполученнями, реченнями, котрі продукують образне відтворення світу й мистецької свідомості. Таке згущення смислів, заґрунтоване на варіативності й повторюваності певного поняття / образу, оприявнює філософське й художнє осмислення світобудови, продемонстроване в есеї. Концентрація смислу відбувається шляхом нашарування: певна ситуація / рефлексія накладається на попередню, що дозволяє оформлювати думку наче по колу: кожна нова думка – своєрідне вивершення, удосконалення тої, що перед нею. Усе це має навіювально-впливовий ефект, здійснений наче між іншим, непомітно, як-от у фрагменті про сутність життя й смерті: «Переживання смерті людини – гуманне почуття. Переживання смерті Бога чи богоподібної істоти має сенс лише тоді, коли переживається як особисте почуття... Мудрість завжди чинить опір суспільній необхідності. Вона не здатна завдати болю й не врізається анатомічним ножом в тіло й душу живої істоти. Вона спостерігає за нею й рятує їй життя... Мудрий не мовить про мертвих погано, вилущуючи зі спогадів лише те, що вміщує у собі безсмертна душа. Коли везли саркофаг з тілом Тутанхамона по Нілу, сучасні єгиптяни стояли вздовж берега й голосили, як три тисячі років тому. Розкопані руїни Успенського собору в Галичі й знайдені там останки князя Ярослава Осмомисла привабили тисячі прочан з усієї Галичини» [423, с. 500]. У наведеному уривку є чимало слів з семантичного поля «смерть»: смерть – Бог – біль – анатомічний ніж – тіло – душа – порятунок – мертвий – душа – безсмертя – саркофаг – голосіння – розкопки – руїни – останки – пам'ять – плач – храм. Такий асоціативний ланцюжок відтворює художнє осмислення реальності, зважаючи на авторську необхідність вираження емоційного переживання власного буття у світі, як і небуття. По суті, весь есей Г. Пагутяк можна «оформити» за допомогою таких асоціативно-семантичних ланцюгів. Ось деякі з них:

музика – слух – концерт – божевілля – енергія – сміх – плач – гармонія; старість – смерть – кара – крук – мертвечиння – смеркання – існування; старіння – хвороба – безсилля – тіло – душа – узбіччя – минуле – трагедія – закінчення – біль; плоть – інтимні стосунки – Дон Жуан – пристрасть – потуга – секс – любов – егоїзм тощо. Асоціативні ланцюжки як сугестивну техніку доповнено текстами й іменами, вагомими для есеїстики, мереживо авторської рефлексії прикрашено цитатами з Г.-Х. Андерсена, Ду Фу, В. Блейка, С. Васильченка, Д. Донна, П. Елюара, М. Сікібу, Сей Сьонагон, В. Стефаніка, М. Коцюбинського, П. Тичини, Т. Шевченка, Ц. Юаня тощо. Рясніе текст і згадками про Арістотеля, Бекона, Бредбері, Гете, Гомера, Еклезіаста, Камю, Кіркегора, Конфуція, Ламетрі, Лаоцзи, Монтеня, Моцарта, Платона, Сквороду тощо. Усі вони представники високого мистецтва й філософії, які намагалися пізнати причини плинності життя, обґрунтувати його циклічність і повторюваність насамперед засобами мистецтва чи за допомогою філософських категорій, розкрити природу людської сутності та її дотичність до вічності. Есей «Рукави, вологі від роси» Г. Пагутяк – ще одна така спроба. Недаремно авторка уклала свій твір, оформивши його в чотирьох частинах: «Осінь», «Весна», «Зима», «Літо», вочевидь, натякаючи на плинність і циклічну повторюваність людського буття, як і пошуків відповідей на одвічні питання (у тексті чимало вічних образів: Хритос, Фауст, Дон Жуан, Прометей, літературних і фольклорних світових образів вічності, як-от наприклад, народнопісенний образ Дунаю, який часто функціонує у значенні межі, за якою закінчується життя і починається небуття [див.: 533]). «Ідея вічності, проминальності закладена і в назві есею: роса, що падає з неба і зволожує рукави, для середньовічного японця означає неповторність і проминальність, і є втіленням можливості єднання з Богом ще на землі, іншими словами – є уособленням дотику до вічності» [677].

Ідіостилію І. Андрусяка практика застосування слів з одного семантичного поля властива меншою мірою, однак поодинокі випадки трапляються, стаючи прикметним засобом увиразнення авторського способу міркувань, ось як в есеї «Поет форми» про

Ігоря Римарука з циклу «П'ять поетів». Можна вичленувати такі лексеми з семантичного поля «творець»: поет, мова, фонетика, хрестоматія, форма, зміст, письмо, цитування, аналізування / медитування тощо. І це має місце в одному реченні, згодом перетікає в абзац, період, частину, накладаючись і взаємозбагачуючись новими асоціаціями, образами, смислами.

Ще один присутній сугестивний прийом в есеях обох авторів – використання безпунктуаційного синтаксису, вкраплення власних та запозичених вільних віршів, часто сконструйованих за принципом анафори. Так, поодинокі фрагменти тексту, оформлені без пунктуаційних знаків, ми схильні вважати сугестивним прийомом, адже такі фрагменти навмисне сповільнюють сприймання й розуміння, потребуючи додаткового психоінтелектуального читацького напруження. Відсутність розділових знаків – підстава сприймати текст на одній ноті, створення атмосфери, яку можна порівняти з прослуховуванням чогось за допомогою механічного голосу, позбавленого індивідуальності. У такий спосіб монотонність тексту посилюється, а авторці вдається ідею безперервності, циклічності подій, думок посилити й технікою повторювання, одноманітності, як-от у фрагменті Г. Пагутяк: «Ми не замислюємося над тим,

як важко пташкам повертатись з ірису, долаючи весняні бурі з мокрим снігом і дощем, а потім заставати вдома білу пустелю на землі, у якій досі не прокинулось життя

як торішній листок калічить квітку, врзаючись у молоде ніжне стебло

як пахнуть смертю опалі пелюстки вишні, поступово втрачаючи колір і вологу

як витікає життя зі стебел тюльпанів, зрізаних на продаж чи в подарунок...» [423, с. 492].

З наведеного уривка видно, що відсутність пунктуаційних знаків, як і заголовних літер, що змиває межі між початком одного речення і кінцем наступного, створює ілюзію особливої реальності, де немає кінця й початку, як немає і межі між життям і смертю, що їй присвятила авторка цілий есей. Цей же фрагмент у чомусь

нагадує вільний вірш, адже ритм його відмінний від решти тексту. Тут має місце внутрішня ритміка, є лише формальний поділ на рядки, що створює ефект природності думки, звільненої від канонів. Така текстова організація знову ж таки посилює авторську впливовість і привабливість художнього слова.

Подібні ж варіанти есеїстичного оформлення думок властиві й окремим творам І. Андрусяка з книги «Дуби і леви», більше знаного як поета за збірками «Отруєння голосом», «Книга трав, дерев і птахів», «Серця приручених рослин» тощо. Показово відзначаються в цьому сенсі есеї «Покрова і Христос-виноградар», «Есемес-вертеп», «“Різьблена тінь”, або Любити Бажана», «П'ять книжок», «Дуби і леви». Так, в останньому творі окремі фрагменти нагадують вільний вірш чи вірш у прозі, що вирізняється посиленою увагою до форми й образності, мають місце прозовий ритм, елементи версе, ліричний пафос.

Отже, сугестивність в есеях І. Андрусяка та Г. Пагутяк постає дієвим засобом впливу на читача. Письменники, ставлячи за мету викликати певні почуття у свідомості читача, нав'язати певне світовідчуття, офарблене за допомогою слова, формують певний образ дійсності, до якого читач стає причетним мимовільно, невимушено, внаслідок чого він дієво долучається до процесу співміркування. Головне при цьому – природність читацького задіяння: есеїстична образність відтворюється шляхом натяків, асоціацій, полісемантичних образів, до дешифрування яких і долучається читач. Ментативна есеїстика, як можна твердити на підставі аналізу спадщини Г. Пагутяк, наділена цими техніками більшою мірою. Наративно-ментативна, з огляду на есеїстичну творчість І. Андрусяка, меншою, але від того не менш дієвою, присутньою. В обох випадках вона є перманентною практикою-прикметою письменницької есеїстики як такої.

3.3.3. Лірична інтенція в есеях письменників

Наочною ознакою власне письменницької есеїстики, як можна вбачати з аналізу більшості збірок, котрі побачили світ в останні

кілька десятиліть, є її художня інтенція до ліризації. Письменницький есей – твір із виразним медитативно-міркувальним первнем, усвідомлення котрого неможливе без художнього оформлення й естетичного наповнення. Письменник, навіть зважаючи на традиційні для себе літературні формати, залишається письменником – майстром слова, творцем образів, віртуозом-користувачем мовних засобів. Пишучи есей, котрий стає місцем нової (після вірша, повісті, роману) апробації власної художньої майстерності й образного офарблення дійсності, митець реалізує весь свій письменницький потенціл у цьому тексті тою ж мірою, як і в інших родах і жанрах літератури з тією лише відмінністю, що анаративні елементи, які в епосі, ліро-епосі чи драмі були другорядними, тепер стають першорядними. Трохи одноосібно в цьому ряду виглядає лірика як один із «родів художньої літератури, в якому у формі естетизованих переживань осмислюється сутність людського буття, витворюється нова духовна дійсність, розбудована за законами краси» [316, с. 403]. Есей також викристалізовується на підставі певних авторських переживань, у ньому теж осмислюється певний аспект буття й вибудовується нова духовна дійсність з тою лише різницею, що вона ближче відстоїть від реального буття, аніж у ліриці. Письменник-есеїст у прозовій формі міркує про вічне, злободенне, актуальне, важливе, вплітає в це факти власного життя й письменницького буття, доповнює побаченим й пережитим, асоціативними роздумами і в такий спосіб вимальовує своє «дещо про все» (М. Епштейн), котре приваблює читача парадоксальністю милення й образністю його оформлення. І цінність такого твору не тільки у власне сказаному, а й у формі його презентації, в якій чільне місце відводиться ліричному наповненню.

Есей – твір суб'єктивний, его-центричний, особистісно заангажований, адже відтворює індивідуальні думки з приводу певного питання, відтак ліричність стає своєрідним конструктором окресленої суб'єктивності у цій дискурсивній практиці. Під ліризацією есеїстики ми будемо розуміти динамічне явище, процес набуття есеєм властивостей лірики з її виразною модальністю й емоційністю. Безпосередньо це виявляється в суб'єктивізації розповіді

/ міркування, що сприяє зміні картини світу в індивідуальній свідомості. Моноцентричність і монологізація також опредмечують ліричні інтенції в есеї.

Ліричне начало в письменницькому есеї може проявлятися з різним ступенем інтенсивності. На нашу думку, воно більшою мірою властиве ментативним есеям (І. Бондар-Терещенко, В. Габор, Ю. Іздрик, В. Карп'юк, Б. Матіяш, К. Москалець, Г. Пагутяк, Т. Прохасько – основний вид творчості цих митців – лірика й філософсько-психологічна проза з послабленою фабулою), меншою мірою наративно-ментативним (Ю. Андрухович, О. Бойченко, О. Забужко, Є. Кононенко, О. Лишега, А. Любка, С. Процюк тощо), які здебільшого надають перевагу фабульному роману, повісті чи оповіданню). Наративні есеї є ліризованими найменше, адже розказані в них невеликі «історії» лише доповнюються художніми міркуваннями, поодинокі інтованими поетичними техніками в окремих випадках.

Цікаво, що в сучасному літературознавстві чимало аспектів ліризації епічних і драматичних творів, особливо перехідних епох, уже досліджено [див. наприклад, 218; 249; 341; 427; 696; 711], менше пощастило в цьому сенсі творам есеїстичним. Між тим варто актуалізувати позицію О. Ніколюкіна, упорядника однієї з сучасних літературних енциклопедій, який виокремлює ліризацію як конституційний принцип філософсько-моралістичного есею, явленого вже в «Пробах» М. Монтеня. Він підкреслює виняткову – центральну – авторську позицію у цій книзі, яка «з'єднує зіткану із фрагментів книгу в певне цілісне утворення. Винятково суб'єктивні переживання автора структурують збірку, а саме вони є провідними для явища ліричної прози, зародки якої якраз і знаходимо у творчості М. Монтеня й Б. Паскаля» [311, с. 452].

Проаналізуємо ліризацію як одну з письменницьких практик в есеїстичному творі на прикладі спадщини Б. Матіяш – відомої української поетеси, критика, редактора, перекладачки. Письменниця, сама будучи експертом есеїв у сучасній українській літературі [див.: 353], власну есеїстичну збірку komponує за всіма традиціями М. Монтеня й демонструє своєрідну «класику» цього

жанру: її книга «Братик Біль, Сестричка Радість» дуже нагадує Монтенівські «Проби», адже кожен окремий твір – це невелика рефлексія й замишування буденними речами, як то письмо, любов, біль, тіло, зима, осінь, страх, вдячність, краса, милосердя, святість, життя тощо. Усі твори не потребують спеціальної підготовки для сприймання, як у М. Монтеня, однак за структурою схожі на його тексти (порівняймо у М. Монтеня: «Про страх», «Про молитви», «Про вік», «Про сон», «Про самоту» тощо). Есеї Б. Матіяш скомпоновано довільно, кожен фрагмент книги – власна інтерпретація вічних понять, що не претендує на універсальність, адже вкрай індивідуалізована й суб'єктивізована. Тексти збірки приваблюють глибиною й водночас простотою сказаного, сповнені філософської проникливості й побутових реалій, які спокійно корелюють між собою. Відтак саме такі есеї розраховані і на підготовленого читача, і на любителя нескладної прози, яку можна сприймати й розуміти і на дозвіллі, і для фахового аналізу. Це той випадок, коли читання творів дає справжню насолоду не тільки від змісту відтвореного й осмисленого, а й від їх поетологічного втілення, образної оболонки, від щирості авторської реалізації, від високого ступеня художньої майстерності, продемонстрованого авторкою. Ю. Нестеренко, яка проаналізувала поодинокі есеї письменниці, звернула увагу на «різномісність авторських поглядів і оригінальність творчої манери мисткині». «Лірико-медитативна есеїстична проза [Б. Матіяш. – Уточнення моє. – Т. Ш.] об'єднує в собі есеїстику з виключно мистецьким переосмисленням проблеми. Твори... найбільше концентрують у собі есеїстичне світобачення крізь складну насичену поетику» [402, с. 189], – зазначила дослідниця.

Отже, збірка «Братик Біль, Сестричка Радість» (Львів, 2015) об'єднує 48 есеїв про численні стани, що їх ледь не щодня переживає будь-яка людина. Це своєрідний приватний зріз людської свідомості, відвертої у своїх почуттях і враженнях. Носій есеїстичної свідомості у збірці відшукує світле в темряві, добро у царстві зла, кохання у світі байдужості. Ці пошуки стають дієвішими у зіставленні й єднанні протилежностей: болі й радості, життя й смерті, наповненості й порожнечі, світла й темряви, сльоз і посмішки.

Вони оформлюються у словесні пасажі-роздуми емоційно-асоціативного плану, сповнені описів почуттів і відчуттів, суб'єктивізму, емоційної піднесеності, схвильованості. Енергетично ємкі роздуми в есеї Б. Матіяш вишукано корелюють зі словесно переданою настроєвістю, ліричними інтонаціями, психологічними паралелями, як-от у наступному уривку: «Не знаю,... чому біль і радість так пов'язані. Чому, хоча кожна радість є доброю, але така особлива саме та, що поруч із болем. Може, тому про неї пам'ятаю, щоб спокійно прийняти все, що стається, а ще – щоб уміти розрадити тих, кому сьогодні болить. Бо, зрештою, часом, щоб втишити біль, досить найкоротшого дотику, присутності, слова. Тому, хто їх дає, вони багато не коштують. Але якою радістю буде побачити усміх на обличчі того, хто щойно журився. І як добре і вдячно буде також розділити цю радість, а ще – бачити, як поволі, але певно відступає смуток, розпач, страх, втома й усе решта, що обіймає біль» [352, с. 81].

Ліричний складник есеїв Б. Матіяш реалізується на композиційно-мовленнєвому рівні, проявляється на макро- і мікро- зрізах тексту, насамперед через їх інтонаційно-мовленнєву організованість, тонкий чуттєво-інтуїтивний плин міркування, обрану стратегію відвертості, щирості, подолання приватності. Есеї передають хвилюючий, сенситивний, емоційно-забарвлений, здатний до вираження роздумів, почуттів, переживань стиль авторки. Тут традиційні мислеобрази (М. Епштейн) співіснують з образами-переживаннями (Л. Тимофеев), традиційними для лірики як роду літератури. Есеї Б. Матіяш не потребують напруженої смислової роботи над опануванням презентованих смислів: їх варто не так зрозуміти, скільки відчутти, як у ліриці. Навпаки, авторська стратегія легкості, прозорості у викладі глибинних речей і зумовлює ліричний характер такої есеїстики, яка не насичена складними поняттями, цитатами, образами світової культури, персоналіями, назвами, поняттями, натомість передає думки як переживання, створюючи ефект відчуття-єднання думки й почуття.

Це спричинює повторюваність окремих висловлювань і образів у тексті, призводить до «розсіювання» значень, «стирання»

предметності світу та реального об'єкта-референта, які перетворюються на певні знаки, прикмети, образи. Вони маркують змінні емоційні реакції суб'єкта висловлювання в есеї, контрастні переходи від одних відображених почуттів до інших. Цей суб'єкт віддзеркалює вразливу й тонку натуру-естета, схильну до всебічного пізнання через відчуття всього і вся, придатну до філософічності, медитації, розради. Він закоханий у світ, у природу, в людей, у почуття як такі, адже будь-який сторонній біль сприймає як власний, а причини його шукає в тому числі й у власній свідомості, удаючись до рефлексії і саморефлексії. При цьому про тотальну автобіографічність не йдеться: безпосередні факти власного життя есеїстка через відстороненого в текстах суб'єкта міркування ховає за їх обсервацією, аналізом, проєкцією. Вони розчинені в інтимних одкровеннях і вряди-годи акцентуються особистісними домінантами деінде, наприклад, в останньому абзаці збірки: «Мені хотілося скласти свій приватний лексикон. Подумати про речі, які є поруч. Про радісні й прикрі, і про деякі з них розповісти. Мені це було потрібно. Як і пам'ять про те, що, попри найбільший біль, який тільки буває в світі, таки буде, завжди буде час і нагода для радості» [352, с. 136].

Мислитель в есеїстиці авторки ніби наживо фільтрує цілу гаму емоційних станів: від розпізнавання й диференціації до усвідомлення й визнання. Ці ситуації, відтворені за допомогою слова, допомагають йому виструнчити думку, скорелювати хід мислення, уточнити найважливіші його результати й висновки, як-от, наприклад, в есеї «Вода»: «Дописую ці слова й відчуваю, як у мене трохи тремтять руки і серце, бо вони, хоч би й хотіли, ніколи не були такими чистими, як вода. І бо розповісти про щось найцінніше, про щось, що найбільше любиш, – це часом майже так само, як заплакати, міцно затуливши обличчя руками. Міцно затуливши руками серце, і нічого немає. Тільки дуже хочеться пити... І тече – обличчям, руками, навіть голосом – така добра, така солодка вода...» [352, с. 59]. У наведеному уривку має місце рефлексія, доповнена потоком емоцій, самоспостережень, акцентуації на власному «я» письменниці. Не можна не звернути увагу й на велику кількість

предикативних речень, у яких спостерігаємо формальне й семантичне виокремлення різних дієслівних форм (*дописую, хочеться, затуливши, заплакати*): у такий спосіб передається поспішливий ритм ментальної оповіді, каскад відчуттів самого суб'єкта мовлення тощо.

Ланцюг порівнянь і зіставлень, образно оформлених у потоці свідомості й міркувань, постійно формує образно-асоціативні ряди в есеях збірки «Братик Біль, Сестричка Радість», у яких поєднуються ті чи ті предметні реалії і такі, що далекі, на перший погляд, від предмета осмислення контексти. Це створює ефект «згущення» думки, котра презентує й цікаві умовиводи, і ланцюг душевних переживань щодо них суб'єкта висловлювання.

Твердження, офарблені ліричністю, можуть бути різними: динамічними й статичними, лаконічними й розгорнутими, порівняльними й моноцентричними. Однак, найчастіше зустрічаються динамічні твердження різного характеру: умовиводи, здійснені в тексті, постають наживо, у розвитку. Читачеві цікаво стежити за лінією їх розгортання, адже емоційно-оцінний складник ліризованого нашарування думки дозволяє спокійно, з естетичною насолодою обстежити всі її найтонші грані, а не просто прийняти в готовому вигляді.

У книзі Б. Матіяш ліричними інтонаціями також позначені епізоди, пов'язані з відображеннями художнього паралелізму між настроєм суб'єкта міркування й картинами природи. При цьому в есеях не зустрінемо пейзажних замальовок як таких. Це, швидше, ескізи до картини, відцентрованої якоюсь важливою деталлю, потрібні авторці для унаочнення процесу мислення, що породжують цілий комплекс асоціацій, сприяючи власне художньому оформленню думки. Такими деталями-центрами стають буденні небо, дерево, ліс, земля, вода, ніч, рослина тощо. Осмислення цих простих явищ стає початковою фіксацією ланцюга рефлексій-емоцій. І тут доречно говорити про інтенцію самопрезентації авторського «я» як імпресію, тобто прагнення впіймати мить досконалості, як на картинах Е. Дега, К. Моне, Б. Морізо, Г. Кайботта, П. Сезанна, П.-О. Ренуара, А. Сіслея тощо: «Тішуся, що цієї осені було багато

спокою... Нам так легко вдається критикувати, говорити осудливо або й просто легковажно – про все, що бачимо. А як було би гарно, якби день вдавалося прожити без зайвих слів; якби натомість було більше нашого усміху, доброзичливості й просто нашої вдячності. За прожитий день. За теплу осінь. За людей, які були поруч і з якими ми могли ділитися найкращим, що у нас є, і розповідати їм про те найкраще, чого в нас немає. Скажімо, про небо – синє-синє навіть восени, як шати Богородиці» [352, с. 39]. Цілком очевидно, що в наведеному уривку поезику художньо-есеїстичного дискурсу підкреслюють медитативні відтінки нарації, де панує не реалізація певної теми чи ідеї, а власне характер ліричного переживання й одкровення, втіленого у роздумі.

Ліризований характер есеїстики підтверджує і саме мовлення есею. Б. Матіяш активно застосовує багатий арсенал засобів лірики: тропеїзацію, ритмомелодіку, темпоритм, навіювання. Есеїстичні тексти наповнені численними риторичними фігурами (серед найчастотніших – анафора, повтори, паралелізм, умовчання), які увиразнюють мовлення, роблять стрункішою думку, насичені модальною, емоційно-експресивною лексикою, символічними конотаціями, ритмізованим синтаксисом, у них активно застосовуються асонанс і алітерація. Авторка надає перевагу односкладним означено-особовим, безособовим і називним реченням («Пізнаю себе у своїй убогості. Пізнаю серце, яке не вмє любити і берегти, приймати і вибачати. Пізнаю в собі те, чого не вмю навчитися» [352, с. 91]; «Відступитися. Ні про що не думати. Просто йти собі. Так спокійно і тихо йти» [352, с. 115]; «Стан нашої людськості. Чистота нашого серця. Потреба бути людьми» [352, с. 112], простим реченням з пропущеним присудком: «Хочу запам'ятати різні кольори неба й зірок... Сарну, що перебігала гірську дорогу попереду. Малесеньку мідянку, що грілася на стежці. Зайця, що втік у куці в лісі. І навіть їхні сліди...» [352, с. 126-127].

Монологічне мовлення в есеї Б. Матіяш виявляє сприйняття звучання слова як словесну екзотику («саме слово “обдаровувати” таке велике» [352, с. 40]), в окремих випадках – авторські неологізми щодо окреслення як понять, так і станів (*білосніжність*,

інтимності, неправдомовний). Окремі фрагменти в есеїстичних текстах перегукуються з медитацією: тут на перший план виходить не лінійний виклад певної теми, ідеї, а власне імпульсивний характер переживання суб'єкта висловлювання, утілений у роздумі. В есеях фіксуються певні споглядання, індивідуалізовані осяяння, спрямовані на осмислення тих чи тих закономірностей буття. Кожне з них важливе само по собі, однак усі вони підсвідомо зчеплені, являючи цілісність. Тут можна провести певні паралелі між цими процесами-діями і малярською технікою пуантилізму, коли йдеться про розділені (проте неізолювані) мазки правильної, точкової чи прямокутної форми на полотні, котрі разом складають оптичний ефект цілісності полотна: «нас ображають, і ми ображаємося, а де є образа, тяжко бути лагідним»; «досить подумати, як проживає життя дерево, щоб у цьому переконатися. Досить подумати, як проживає життя людина, щоб не хотіти цього заперечити»; «якою різною буває в малярстві простота. І думаю, яким великим даром наділено тих, у чиїх картинах є стільки гідності» тощо.

Есеїстична ліризація, виходячи з книги Б. Матіяш, в окремих випадках заґрунтована на тих же техніках, що й стилізація біблійної оповіді, поезія в прозі, молитва тощо. Так, резонно у зв'язку з цим звернутися до есею «Святість», у якому міркування плавно перетікає в молитовний акт мовлення в авторській інтерпретації. Відтак саме це міркування виконує роль своєрідного вступу до молитви як художнього твору («орієнтована на молитовне слово /як пам'ять про церковний жанр/ і прийняття акту Богозвернення як текстопороджувального чинника» [440], де встановлюється молитовний дискурс, і власне моління як «любов без кінця». Суб'єкт оповіді звертається до багатьох святих і пропонує власну інтерпретацію їх святості на кшталт: «свята Катерино повна радості», «свята Юліє лагідна й незлобива», «святий Андрію що без віри віриш». Пишномовний ліризм звернення досягається за допомогою упокорення упрощувальних інтонацій, використання поетичних прийомів, безпунктуаційного синтаксису, що своєрідно передає монотонність звернення, а також відтворення звичних елементів церковного мовлення – звертань, іменувань, тропів, традиційних

для акафіста. Завершується молитва звичним для цього жанру останнім проханням до святих молитися «за нас». Подібні практики есеїстичного мовлення Б. Матіяш зустрічаються у творах «Милосердя», «Вибачатися», «Думати про дар», «Просити», «Страх» тощо, позначені особливим психологічним настроєм відтворення стану «душевного просвітлення» [193, с. 283].

Отже, ліризація вираження думки постає дієвою практикою в письменницькому есеї. Такі твори цікаві відтворенням стану людської свідомості, інтонованого відчуттями, зображенням вольових імпульсів, позараціональних відчуттів і прагнень, художніми засобами їх змалювання. При цьому ліричне начало аж ніяк не руйнує жанрову і дискурсивну окресленість твору, а, навпаки, за допомогою композиційно-мовленнєвих чинників організації текстового матеріалу розширює його естетико-змістовні можливості, робить його читабельнішим.

Есеїстичний текст із виразним есеїстичним началом характеризується використанням таких іманентних технік письма: емоційна настроєвість, асоціативність, екскізність, фрагментарність, синестетизм, індивідуальність, суб'єктивність, психологізм тощо. У ліричному есеї основний предмет авторського зображення – *переживання в міркуванні*, тоді як у прозовому творі, позначеному ліричними інтенціями, головним є відтворення самого цього переживання як дії чи процесу. Тут важливі безпосередність і миттевість ліричного зображення, тоді як у ліричному есеї важливі безпосередність і миттевість мисленнєвого осяяння через відчуття, внаслідок переживань, найчастіше – через цілий потік переживань. Переживання як народження думки – найважливіша ознака есею, природа якого лірична.

Аналіз характеру ліричного начала есеїстичного твору дозволив додати до ознак оповідної субстанції в ньому, крім власне опінієтворчих і медитативних, такі стилетвірні ознаки, як-от: чутвецентричність, підвищена емоційність, настроєвість, переживання як дія, міркування через відтворення власного стану тощо. Ліричні інтенції есеїстики також виступають і присутнім важелем уналежнення письменницького есею до художньої літератури, а

не публіцистичного чи будь-якого іншого виду творчості, унаслідок посиленого задіяння художніх практик.

3.3.4. Автокреація як практика самоідентифікації в письменницькому есеї

Есей як окремий вид художньої творчості позначений сильним творчим, особистісним і суб'єктивним початками, які задають напрям мислетворенню, текстотворенню тощо. Формула книги М. Монтеня «зміст книги – я сам» не просто явила нову концепцію особистості в художній літературі, а оголила процес творчості наживо, адже в есеї автор як ніде безпосередньо може максимально креативізувати себе як творчу субстанцію, і показати це дієво й усебічно. Читач, звісно, усвідомлює, що між реальним автором і його втіленням у тексті есею є певна відстань, хай і прозора, однак саме процес розкриття митцем за допомогою есеїстичних практик своїх екзистенціальій і почуттів, свого душевного устрою, своїх найдрібніших рухів думки, нюансів саморефлексії і самоспостереження наживо – запорука визнання твору, причини активного застосування цієї практики багатьма філософами й письменниками в давнину і в сучасності. Письменницький есей – твір особливий: тут автор презентує себе і як мислитель, і як письменник у новому амплуа, пропонуючи читачеві нові грані творчого «я», зітканого з численних множинностей – індивідуально-особистісних, письменницько-художніх, філософських, екзистенційно заангажованих. І в цьому сенсі нам цілком слушною видається думка А. Дмитровського про те, що «в основі есеїстики – потужне творче начало – особистий (індивідуальний) міф. Це наріжний камінь для розуміння жанру, оскільки окремий твір (есеї) є лише приватною частиною цілого – індивідуально-міфологічної картини світу, закоріненої в безпосередньому бутті особистості і тому перебуває в постійному (як і сама особистість) розвитку» [172, с. 41]. Сказане цілком актуалізується в ситуації письменницького есею: його варто розглядати як безпосередню частину спадщини митця. Есей стає продовженням (як варіант – осердям, альтернативою,

актуалізацією, заміною) інших письменницьких практик, у яких він, митець, реалізує себе як креативна особистість.

З огляду на це ми виділяємо такі прийоми автокреації (самореалізації) [див.: 266; 550] есеїстичного «я» у письменницьких творах, уналежнених до цих практик: автотематизм, автоінтерпретація, автобіографізм, автопортретування, автоінтертекстуальність тощо. Більшість із названих понять використовуються у літературознавчому обігу з певним ступенем суб'єктивності і розпорошеності та мають варіанти різночитання й інтерпретації, тож не вдаючись до дискусії про доречність використання тих чи тих дефініцій, пропонуємо відібрані в науковому просторі конкретні визначення, які, на нашу думку, відображають найповніше сутність самих речей і до яких ми будемо звертатися в подальшому аналізі есеїстичних практик. Отже, *автотематизм* – це «творчість про творчість» [316, с. 28], наявність «у творі висловів про писання цього ж твору» [756]; *автоінтерпретація* – це «авторські висловлювання про творчість» [692, с. 60]; *автобіографізм* – відображення рис біографії письменника в його художньому творі, «отождоження письменником героя свого твору, його долі з власною особистістю та біографією» [100, с. 15]; *автопортретування* – власне зображення себе художником (як процес): «Автопортрет виникає тоді, коли автор відчуває бажання об'єктивувати себе, знає як і вміє це робити. Автопортрет у поезії пов'язаний із самопізнанням, розкриттям свого “я”. Момент, коли митець починає створювати автопортрет, є результатом самопізнання, а не початком його. В зображенні втілюється локальний момент споглядання, у кінцевому “шматочку тексту” відтворюється безмежний процес становлення особистості. Отже, автопортрет починається як досвід самоспоглядання, бачення себе, а презентація себе іншим – наступний крок» [694], *автоінтертекстуальність* – це «різновид інтертекстуальності – такого способу взаємодії текстів у часі і просторі, коли спостерігається запозичення одними текстами в інших окремих елементів текстової структури на різних рівнях» [365]. На думку В. Просалової, «автоінтертекстуальність – на відміну від інтертекстуальності – характеризує міжтекстовий зв'язок

творів одного автора і дає можливість відмежувати автоповтори, авторемінісценції як характерну ознаку ідіостилію від типологічних сходжень» [458, с. 6]. Видами автоінтертекстуальності є автокоментування, автоцитування, авторецензування тощо.

Усі ці прояви автокреації в есеїстичному творі можуть проявлятися з більшою чи меншою мірою інтенсивності, однак, неодмінно зустрічаються в різних комбінаціях і варіаціях.

Проаналізуємо у цьому сенсі збірку есеїв Андрія Любки «Саудаде», за яку він отримав престижну премію модерної есеїстики імені Ю. Шевельова 2017 року. Книга, редактором якої виступив не менш знаний есеїст О. Бойченко, містить 63 есеї, написані під впливом численних подорожей Україною і Центральною Європою, прочитаних і перекладених книг, зустрічей з митцями і пересічними читачами, написаного й осмисленого самотужки. Ця наративно-ментативна есеїстика приваблює як цікавими історіями, які привертають увагу читача, так і міркуваннями на підставі розказаного, в яких автор постає молодим, сповненим сил митцем, що подекуди вдається до меланхолії, потребує спокою, затишку, нових вражень, нових пригод, нових образів, які надихають його на творчість. «Есеїстика для Андрія Любки — життєва необхідність: як людина достеменно творча, активна й мобільна, він постійно сповнений вражень, ідей, міркувань, різномірних імпульсів, тож мусить бодай частину втілювати в цю дуже органічну для нього форму» [538], – слушно зауважує Е. Соловей. Сам автор пробує себе в есеїстиці після кількох поетичних збірок «Вісім місяців шизофренії», «Тероризм», прозових збірок короткої прози («Кілер. Збірка історій», «Кімната для печалі»), романів «Карбід» і «Твій погляд, Чіо-Чіо-Сан» тощо. Збірці «Саудаде» передувала есеїстична книжка «Спати з жінками». «Саудаде» постала продовженням художніх пошуків, коріння її слід шукати в поетичній і епічній площинах, що й не дивно: на їх перетині якраз і виникає щось середнє у вигляді есею, сповнене нових художніх відкриттів і письменницьких можливостей.

Аналіз збірки «Саудаде» (португал. – ностальгія, меланхолія) засвідчив потужне авторське начало в книзі. Есеї є дуже

особистісними, наратор, що подекуди перетворюється на екзогітатора, в них дуже наближений до реального автора – молодого письменника, улюбленця молоді, любителя активного життя, кохання, подорожей, мистецтва. Усі есеї написано від першої особи, голос автора домінує над усім, у більшості випадків наратор в есеях гомодієгетичний, у позиції всезнаючої субстанції. Це і учасник, і свідок, і обсерватор, і мислитель водночас, авторитетний репрезентант тих чи тих подій і ситуацій. Есеїстична презентація автором себе як письменника, митця («воістину, однією з найбільших похвал авторові є ситуація, коли читач прагне асоціювати себе з ліричним героєм книжки» [324, с. 97] і себе як звичайної людини з усіма буденними потребами, примхами і вадами («можете повірити мені на слово, що в той Великдень я цю ратоту наминав, сяючи від щастя, як нова копійка» [324, с. 125]) не перебуває в опозиції до автодієгетичного наративу, а стає органічним складником авторського наративно-ментативного дискурсу.

З есеїв можна вичленувати факти реальної біографії А. Любки: дитинство на Закарпатті, вступ до військового інституту, навчання в Ужгородському університеті на філологічному факультеті, робота в газетній редакції, учителювання, перебування у в'язниці у Білорусі за участь в акціях протесту, перші спроби в літературі тощо. Автор крізь призму носія висловлювання, дуже до нього наближеного, не цурається поодиноких пікантних подробиць, особистих одкровенень, пов'язаних із власним минулим і сьогоденням. Реальні події і оповідь про них корелюються по-різному, однак, найчастіше вони стають єдиним цілим, бо в есеї все-таки інша настанова: не наративна, а ментативна – створити поле для міркувань і розмислів. З огляду на це можна сказати, що формулу «предмет книги – я сам» в «Саудаде» уточнено доданком «предмет книги – я сам+», адже «історії» про себе уможливають вихід на ширші контексти, вищі філософські й художні горизонти, узагальнення. Обставини власної біографії стають для митця виключно предметом використання для цілей, далеких від приватної автопрезентації, замилювання власною персоною. Для А. Любки це поле для есеїстичного досвіду, без якого він, цей досвід,

втратить предметність, повисне в повітрі, залишившись без підґрунтя в процесі мислетворення, котрий усе-таки є першорядним. Актуалізація далекого й близького минулого (в окремих випадках складається враження, що ледь не вчора чи сьогодні) потрібна для власного конструювання думки в есеїстичному тексті: через події колишніх часів есеїстові легше презентувати думки, описати стан, поділитися враженнями. Таким чином, реальні факти, події дитинства й юності, презентовані в есеї, актуалізуються минулим часом, тоді як міркування на підставі описаного – теперішнім, тому створюється ефект народження думки на очах читача тут і зараз, а визрівають, відшліфовуються ці екзистенції, спираючись на досвід учорашнього дня. Наприклад, історія сумного спілкування з Анджеєм, поважним чоловіком у віці («Власник зйомної квартири») перетікає в екзистенції такого характеру: «Так ми й сиділи: я мовчав, а він плакав... Чомусь мені подумалося, що наше життя нагадує вигнуте дзеркало: першу його половину ми дивимось вперед, у своє майбутнє, а з роками все більше відводимо погляд від теперішнього й ховаємо очі від прийдешнього, що вже не обіцяє бути довгим. Натомість дивимось назад, немов ще раз проглядаємо фільм свого життя. Шукаємо там причини своїх перемог і поразок, злетів і падінь. Але вже нічого не можемо змінити. Бо такою є природа дзеркала: хоч як не намагайся, а змінити відображення неможливо. І від цього справді хочеться плакати» [324, с. 67].

Відтак історія, приміром, про спілкування з циганами («Мій роман з романами») пояснює обставини окремих сторінок активної перекладацької діяльності автора, зокрема опрацювання книги Л. Осталовської «Акварелі», а оповідь про діда і перший власний стартап проливають світло на значення Різдва в житті митця й людини в цілому. Перевірити, наскільки описані факти, події, ситуації біографії самого літератора насправді мали місце, можливості немає, хіба що простежити це на прикладі його ж інтерв'ю, у більшості яких він несподівано щирий і відвертий [див. наприклад: 66; 240; 523; 697], однак автор в окремих фрагментах есею хоче спеціально підкреслити дійсний, реальний характер окремих подій, часто використовуючи прислівники «насправді», «дійсно»,

фрази на кшталт «я дотримую слова – і описую» [324, с. 64] чи «чесно кажучи, того дня часу вже не було» [324, с. 137] тощо. Щоб посилити правдивість відтворення обставин, есеїст подекуди вдається до точного маркування подій на кшталт «був кінець липня 2015 року», описів подробиць і, на перший погляд, неважливих, зайвих деталей («Я їхав зі Скоп'є у Грецію через Бітолу, але – керований правилом бічних доріг – побував і в каньйоні Матка, і в Крушеві, і в десятку старезних македонських сіл» [324, с. 137]). Однак, головна стратегія в книзі – усе-таки презентація не себе як людини, яка подорожує, вчиться, пише, перекладає, а себе як мислителя, адже найбільші одкровення автора не у відтворенні фактів власного життя, а у реконструюванні власних станів, спричинених реальними пережитими подіями, як-от в есеї «Саудаде»: «Лежиш під ковдрою з головою, надихуєш собі тепла, так і засинаєш. Прокладаєш сумний, згадуєш, жалкуєш; весь час хочеться подзвонити на номер, який давно видалив з телефону, але який знаєш напам'ять. Стаєш босими ногами на холодну підлогу, відчуваєш, як сум піднімається й коле тебе під серцем. Самотність, осінь і вітер, такий холодний, аж очам від нього зимно. Тому очі заплющуєш і дивишся в себе, у минуле, згадуєш і жалкуєш, дихаєш і не можеш зігрітися. Ці два тижні холоду перед теплом. Холоду передує внутрішнього. Саудаде...» [324, с. 83].

Автопортретування в книзі відбувається своєрідно: митець уникає прямих описів власної персони, хіба що «вписуючи» себе в певні ситуації. Він швидше вдається до психологічного автопортретування, адже зі сторінок есеїв «Саудаде» можна окреслити характер наратора, здатного і до художнього мислетворення: допитливий, вразливий, чутливий до болю, страждань, закоханий в оперу, музику Шнітке і Бартока, елітарну українську і європейську літературу минулого й сучасності (Т. Шевченко, І. Франко, Ч. Мілош, П. Неруда, С. Валяревич, Вольтер, Овідій), знавець міст і містечок Закарпаття з усіх боків українських кордонів, фахівець із історії Балканських країн, Австро-Угорської імперії, Бессарабії, Східної і Західної України, перекладач і критик багатьох творів, які тільки-но побачили світ в Україні чи деінде.

Есеїстика А. Любки – плідне поле обсервацій над творчою лабораторією митця як такою і літератора А. Любки зокрема. Тут багато «творчості про творчість», оголення прийомів віднайдення образності, цілих схем, своєрідних механізмів-описів пошуку творчого натхнення. Зокрема, «територизація» Любкової свідомості завжди має наперед прописану мету: він не просто мандрує продуманими місцями й територіями – він подорожує у пошуках натхнення («для людини, що працює зі словами й метафорами, важливо побувати в місці, що вважається колискою західної цивілізації, її міфологічним пантеоном» [324, с. 162]). Так, митця надихають відвідування місць, описані в улюблених творах, наприклад, подорож Овідіополем спричинена любов'ю до «Метаморфоз» і «Науки кохання» Овідія, а містечком Бучач – увагою до роману «Нічний постоялець» лауреата Нобелівської премії з літератури Агнона (Шмуля Йосефа Чачкеса). Поодинокі есеї так і називаються: «Слідами Вацлава Гавела», «Голова Антонича», «Всесвіт Матея Басараба», «Барток над Атлантикою». Окремі місцевості просто стають місцем накопичення мистецької енергії – автор прямо розкриває секрети власної роботи над текстами, розповідаючи про кількамісячні втечі від себе і світу з метою поміркувати над майбутнім твором, «закумулювати мовчання», «колекціонувати відтінки самотності» («Залягти на дно в Бухаресті»). У низці есеїв наочно розкриваються секрети створення власних текстів, зокрема, показовим у цьому сенсі є твір «Карбід, або Песимізм», де оголюється творча лабораторія й обставини створення роману «Карбід». Тут есеїст вдається і до авторецензування власного твору, і до автокоментування окремих його моментів: виявляється, на створення «Карбиду» надихнув Вольтерів «Кандід», «Енеїда» Котляревського і особистий досвід перетинання українсько-європейських кордонів. У цьому есеї – і привідкриті двері власної творчої лабораторії – прозаїчної та есеїстичної, і критична оцінка власного роману, і серйозний літературознавчий інтертекстуальний зріз його крізь призму Вольтера, Котляревського, цілої епохи Просвітництва, і читацька оцінка власного виплоду, відсилання до жанрових та інших прикмет написаного, апеляція до

складників його поезики, вартих особливої актуалізації. «Карбід мав бути як сама Україна – висока й прекрасна ідея, яку використовують мерзотники, що ховаються за патріотичними гаслами» [324, с. 101] – прямо заявляє автор, посилюючи інтерес і до написаного в цьому есеї, і в самому романі. Обрана форма автотематизму дозволяє есеїстичному «я» А. Любки вирізьбити й власний портрет митця, не байдужого до долі власної держави, у тісному зв'язку з сьогочасною українською дійсністю, проблемами своєї країни. Патріотичні мотиви доповнюють автопортрет письменника в цьому есеї, який, активно подорожуючи іноземними країнами, весь час відсилає до рідних реалій, створює образ України як дому. Вочевидь, не прийнявши в цілому критичну рецепцію роману «Карбід», есеїст вдається і до автоінтерпретації власного роману: «“Карбід” – це роман про контрабанду. Про контрабанду цілої країни з її багатомільйонним населенням. Як і про сто інших способів знову зазнати поразки» [324, с. 102].

При цьому до безпосереднього автоцитуювання, як це має місце в есеях І. Ципердюка, Ю. Андруховича, О. Забужко, С. Прохаська, Ю. Іздрика, А. Любка вдається не часто в збірці «Саудаде»: літератор облюбував опис і коментування написаного власноруч. Проте можна провести алюзивні паралелі й варіації на тему власного претексту між численними образами в них і поезіях митця: образи снігу, який приховує багно вулиць і водночас очищує душі, меланхолії, яка налаштовує на елегійний і мрійливий лад, ріки, яка має власну музику, Ужгорода, ключик до якого варто шукати на світанні, жінки як самоідентифікації чоловіка прочитується у віршах А. Любки зі збірок «Вісім місяців шизофренії» і «Тероризм». Наприклад, цілком алюзивно близькими за енергетикою письма нам видаються есеї «Літературний вечір» і вірш «Ти була не вельми красивою», в яких створено образ жінки, крізь призму якої ліричний герой / есеїстичний носій оповіді й свідомості випромінює чоловіче «я». Мотиви осмислення власної сутності, природи творчості, мандрів як зміни свідомості єднають есеї А. Любки й вірші «Час від часу треба щось змінювати», «Перелітаючи з місця на місце», «Меланхолия» тощо. Слід зауважити, що А. Любка-есеїст

найчастіше звертається до переказу сюжету чужого (не власного!) твору в контексті свого есею, удаючись і до посилання на претекст, і до його інтерпретації чи реінтерпретації. Можливо, це зумовлено бажанням автора вписати власну творчість у ширший літературний і культурний контексти, стати його присутнім складником, зважаючи на його численні подорожі й перекладацьку діяльність, дотичну до основної – літературної.

Отже, множинність форм вираження есеїстичного «я» є дієвою практикою цього твору, заґрунтованою на металітературних чинниках. Вони видаються цікавим полем наукової обсервації, котре дає новий імпульс письменницькому есею як окремій дискурсивної практики, адже тут наратор / екзогітатор завжди «дволикій Янус»: і письменник, і мислитель разом. Слушною в цьому сенсі нам видається думка Б. Бакули, дослідника автотематизму й автобіографізму в літературі: «Основна проблема, яку породжує стихія автобіографізму й автотематизму, – це взаємовідношення факту і вигадки. Включається механізм інтенсифікації літературної свідомості» [34, с. 90], а у випадку з есеєм цей механізм завжди двочленний, адже реальний автор крізь оповідну інстанцію в есеї завжди випромінюється через письменницьку оптику, офарблену художніми напрацюваннями митця.

3.4. Перформативний потенціал письменницького есею

Сучасна наука про літературу пропонує безліч підходів до інтерпретацій есею як найбільш гнучких і складно структурованих текстів: їх розмаїття, багаторівнева організація, складність і простота продукування образів, сполучені воедино, за своєю природою не можуть трактуватися однобічно й вузько. Так, лише за останні десятиліття в російському і українському літературознавстві чітко позначилися стійкі підходи до вивчення письменницького і літературно-критичного есею. Серед них структуралістський (Т. Гундорова, Ю. Нестеренко), міфологічний (Р. Бошкань, Т. Гундорова), психоаналітичний (Р. Кравець), феноменологічний

(Л. Аймалетдінова, Д. Зацепін), генологічний (Ю. Балаклицький, Ю. Нестеренко, Ю. Осадча), семіотичний (В. Шуть), герменевтичний (Д. Голинко-Вольфсон), стилістичний (Л. Кайда) підходи тощо. Чимало досліджень присвячено витокам есею, вкоріненню есеїстичного методу, оформленню жанру есею, дискурсивних практик есею в національних літературах, зокрема, в українській (І. Артамонова, Н. Мирошкіна, Р. Кравець, С. Шебеліст), російській (Л. Кайда, О. Кириченко, Л. Садикова), польській літературах (О. Гнатюк, В. Захаров, Т. Стадницька). Окремі наукові праці присвячені національним традиціям есеїстики (Р. Боровиченко, Т. Корчук, В. Шуть, Г. Швець) тощо.

На нашу думку, перформативний підхід до есею – ще одна цілком можлива дослідницька оптика, яка тільки-но набирає обертів. Перформативний підхід ми схильні розглядати як окрему методологічну позицію, спосіб дослідження.

В останні десятиліття методологія перформативного вивчення текстів різних типів стає дедалі продуктивнішою. З одного боку, перформативний дискурс, свого часу осмислений Джоном Остіном і Джудіт Батлер, призвів до нових відкриттів можливостей тексту і слова як такого (вони заявили про те, що мова не лише відображує реальність, але й може змінювати її), а, з іншого боку, дозволив усвідомити лакуни в теоретичних дослідженнях, присвячених перформативному потенціалу окремих жанрів і дискурсивних практик художньої літератури як активної, динамічної системи, відкритої до проникнення медійних текстів, театру, кіно, музики, живопису тощо. Міждисциплінарна перформативність – це поле найактивніших наукових досліджень і наукових інтерпретацій у сучасній гуманітаристиці. Зокрема, слід виділити роботи, присвячені перформативним можливостям драми (С. Лавлінський, М. Ліповецький, Н. Малютіна, Т. Сем'ян), лірики (С. Тюпа, Є. Горло), роману (С. Борщ), травелогу (С. Русаков, О. Скворцов) тощо. Цікавими є й спостереження над перформативними можливостями творів, що посідають проміжну родо-жанрову позицію [див.: 641].

Отже, перформативний поворот – знакове явище в сучасних дослідженнях різних текстів, які можуть існувати на різних платформах. На думку Е. Доманської, цей підхід став можливими з огляду на ширше явище, назване «нове гуманітарне знання»: перформанс і перформативність відкривають нові характеристики комунікативного процесу в широкому сенсі цього слова. Перформативні студії (performance studies) сьогодні дуже популярні саме завдяки міждисциплінарному підходу і взаємодії методик. Е. Доманська навіть переконана, що ці підходи з часом витіснять лінгвістичний або дискурсивний у соціально-гуманітарному знанні. «Фокус на перформативності дає можливість знов звернутися до практики і дії, реальності як такої, питань, що залишилися поза увагою постмодернізму з його акцентом на інтерпретації тексту і розгляду світу як тексту» [176, с. 232], – вважає дослідниця.

На думку Д. Бахманн-Медик, «перформативний поворот переключає увагу на сферу вираження дій та утворюваних ними подій аж до соціальної культури інсценування. На першому плані тут – не культурні смислові взаємозв'язки і не уявлення про “культуру як текст”, але практичний вимір виробництва культурних сенсів і досвіду» [53, с. 122]. Вона описує мову як дію, а культуру – як інсценування, вважаючи, що на відміну від перформативного, інтерпретативний поворот із його формально-структурологічною базою методології базується на розумінні світу як тексту, тобто, такий текстоцентризм визначає сталі сенси, що формують ідеологію.

Саме завдяки відмові від ідеоцентризму перформативний поворот охопив усі сфери сучасної гуманітарної думки. Сьогодні багато пишуть про історію як перформанс; багатьом політичним і соціальним акціям дається оцінка саме як перформативним з акцентом на безпосередні словесні дії, на зміни ситуації завдяки вербальному впливу. Перформативний поворот охопив сфери юриспруденції, соціології, масової комунікації, педагогіки тощо. Лінгвістичні і літературознавчі дослідження так само активно ведуться саме в такому напрямі, спробуємо й ми окреслити перформативну природу есею як дискурсивної практики. Сам цей

процес, це дослідження вже є перформативним, адже є діями із включення цього феномену в сучасну галузь знань, відтак і сама ця діяльність сторення теорії есею в аспекті перформативності в цьому підрозділі теж є до певної міри перформативною дією в науковому дискурсі.

Отже, здійснюючи це, відразу необхідно зробити таке уточнення: у фольклорі і художній літературі існують жанри і мовні практики, які можна назвати перформативними, адже їх головна функція – зміна свідомості і стану шляхом прямої словесної дії на реципієнта: клятви, благословення, заклинання, молитви, більшість жанрів ораторської прози, наприклад, напутнє слово, закличне звернення, вітання тощо. З іншого боку, існують такі метажанри і практики, перформативний характер яких пов'язаний з їх природою вислову. До таких сміливо можна віднести всі види драми, адже поява перформансу як окремого виду мистецтва була із самого початку проаналізована за законами саме цього роду літератури. Ще в 70-ті рр. ХХ ст. у літературознавстві багато йшлося про послаблення театральної репрезентативності, в окремих випадках – про відмову від неї як незамінну частину драматичного твору, тоді ж мова зайшла і про «новий театр», у якому немає поділу на акторів і глядачів, а є єднання і злиття двох об'єктів театральної дії: гра переноситься зі сцени безпосередньо в мовний простір, а театр поза текстом уже просто неможливо уявити.

Проте, на нашу думку, є й інші мовленнєві практики, які не можна назвати перформативними, але можна позначити як такі, в яких закладений перформативний потенціал як здатність «моделювати соціально-культурні схеми комунікації, наративи, передбачати зсуви у системі регулятивів особистісної й суспільної поведінки, (само)ідентичності» [339, с. 65] тощо. До них ми перш за все відносимо ліричні твори й есеї. Зокрема, сучасний письменницький і літературно-критичний есей, будучи медіатекстом, наділений особливостями анулювання опозиції життя / творчість, реальності / тексту і обов'язково передбачає включеність автора і читача в процеси осмислення та інтерпретації дійсності в тому або тому аспекті. Письменницький есей, оформлений у вигляді

книги, перед тим як постав перед читачем у такому «завершеному» вигляді, нерідко вже пройшов неодномоментну апробацію в поодиноких публікаціях у пресі, фрагментах літературних творів, блогах, колонках, постах у фейсбуці, інтернет-конференціях, інтерв'ю, публічних виступах, зустрічах тощо, що неодмінно передбачає читацьку реакцію на сказане і відшліфовування написаного з урахуванням цієї реакції. Відтак, відбувається постійний обмін діями на сказане / написане / сприйняте, межа цього процесу відкрита. Слушні спостереження за цими процесами здійснені Р. Осмінкіним, поетом, критиком, перформером, науковцем: «“Олітературнення” маргінальних форм побуту синхронно й синкретично співіснує з “опобутовленням” літературних форм на рідкокристалічній площині множинності новітніх медіа. Таким чином, реванш літературоцентризму, вбудованого в соціальну комунікацію, реалізується у просторі мовлення й функціонує в якості перформативного акту» [415].

Зупинимось на цьому питанні детальніше. Про перформативний характер лірики чимало написано В. Тюпою [580; 586]. Він, зокрема, переконаний у перформативній природі лірики як роду літератури, бо вона генетично була пов'язана із заклинаннями та іншими магічними жанрами, що мають фольклорне та міфічне походження. В. Тюпа неодноразово писав про різні вектори перформативності лірики. Наприклад, він виділяє *апелятивний* перформатив, котрий змінює свідомість адресата безпосередньо в процесі мовної дії, *декларативний*, спрямований на об'єкт, що формується висловом, і *медитативний*, орієнтований на самого мовця [596]. Зокрема, кажучи про останній, учений відзначає таке: «Медитативний вектор при цьому є історично пізнішим. Загальна тенденція розвитку ліричних жанрів полягає в наростанні, і, нарешті, в домінуванні медитативного ліризму, що незрідка отожднюється з “суб’єктивністю”» [586]. При цьому в його роботах ніде не згадується, що лірика – це перформативний рід літератури. Швидше йдеться про окремі жанри лірики з яскраво вираженим перформативним началом, яке, в першу чергу, виражається в

автопрезентації (не автокомунікації!) ліричного суб'єкта і в етосі сугестивності.

Про перформативний потенціал есею написано небагато, проте, на нашу думку, саме ця мовленнєва практика містить такі можливості.

По-перше, есей – твір, у якому представлена подія мислення, процес його формування відбувається на очах читача, а він, читач, стає учасником цього процесу дії-розмислу, бо відразу залучається до шкали міркувань, підключається до осмислення сказаного, співвідносить його зі своєю картиною життєвих цінностей. Есеїст при цьому не нав'язує свою позицію, а лише позначає й пропонує її безпосередньо тут, у дану мить, у самому акті мовлення (читання). Прямі заклики рідко зустрічаються в есеї, адже це твори, які наче спрямовані на самого автора (як спосіб розібратися у власних думках і відчуттях, сформувати і викласти думки з того чи того приводу), проте, насправді, передбачають читацьку реакцію, і унікальність такого «спілкування» в тому, що дія-осмислення відбувається відразу. Якісний есей – це такий твір, який викликає реакцію як бажання залучитися до розвитку теми. У цьому сенсі цікавим нам видається спостереження Ж. Террасса: «Риторика есею змушує читача брати участь у глобальному досвіді, де сама реальність сприймається як літературна, вона включає його в контекст, з приводу якого автор має намір щось сказати, при цьому в контекст залучено й самого автора» [765, с. 126].

По-друге, основа есею – це міркування й роздуми, які наділені високою мірою когерентності. Як правило, один есей – це розвиток певної монотеми або мікротеми, як її розуміє автор. Розповідь в есеї – елемент вторинний, головне тут розвиток думки, часто парадоксальний. «За обставин крайньої редукованості подієвого ряду...сам текст, як і мова й промовляння засобами перформативного інсценування прагне бути подією» [558, с. 7], – пише С. Ташкенов, аналізуючи прозу Т. Манна. Сказане цілком є слухним щодо й перформативної природи письменницького есею.

В основі есею – архаїчна структура осяяння або ж домислу, природа яких також перформативна. Під осяянням у цьому сенсі

слід розуміти інтелектуальні дії, які передбачають несподіване вирішення певної проблеми, зрідка непередбачуване. Саме парадоксальне мислення формує есеї як дискурсивну практику. М. Епштейн, один з відомих дослідників есеїстичних практик, послідовник ідей М. Адорно, не випадково назвав свою книгу, присвячену, у тому числі, й жанру есею, «Парадокси новизни» [704].

Проте, цілком очевидно, що природа думки є матеріальною, тобто такою, яка прив'язана до чогось, що мало місце в реальному світі, іншими словами, до людей, фактів, явищ, подій, ситуацій, усього, що стосується матеріального світу. Відтак, усі ці маркери реальної світобудови – це джерела народження думки, його підстави для референції. Заперечувати їх важливість у текстах, зітканних із суцільних рефлексій і медитацій, – значить, відхилитися від природи тексту есею як такого, адже його центрованість, використання міркування й опису як основних функціонально-сміслових типів мовлення, підкреслений індивідуальний авторський вибір мовних засобів, ментативна чи ментативно-наративна природа виділяє цей твір серед інших творів сучасної культури.

По-третє, особлива роль автора в есеї. Це не наратор, а екзогітатор / екзогінаратор (від лат. *ex cogitatoris* – мислитель, саме французьке слово *essai* – спроба, проба, нарис має латинський корінь *exagium* – зважування), тобто оповідач, що стає мислителем. Він не оповідає про ті або ті події, він, швидше, презентує себе як суб'єкта мислячого, спираючись у тому числі й на нечисленні події, адже саме особистісний характер представлених висновків, що отримали образне оформлення, може зацікавити читача й зробити його учасником спів-дії. В. Ташкенов акцентує: «Перформативність є варіантом самопрезентації мовної особистості» [558, с. 7]. Тобто есеїстичний перформатив – це, обов'язково, особиста самоактуалізація, і в цьому сенсі перформативна природа есею споріднена з перформативною природою ліричного твору, в якому «дистанція між референтною і комунікативною сторонами вислову, у даному випадку, не просторово-часова (не наративна), але архітектонічна – це дистанція між внутрішніми і зовнішніми аспектами буття» [586]. Проте, необхідно все-таки відзначити, що

екзогітатор максимально близький реальному авторові есею (правильніше сказати, особистості автора), саме його досвід і бажання обґрунтувати причини того або того розуміння світу визначають підставу такої мовної практики, тоді як ліричний герой може бути максимально віддаленим від фізичного автора вірша, а в окремих випадках взагалі не мати з ним нічого спільного.

По-четверте, перформативний потенціал есею багато в чому зумовлений подіями ментального єднання автора й реципієнта. Цілком очевидно, що дискурсивна практика есею передбачає ментальну референцію, тобто референцію до вербалізованого мислення. Есей дозволяє представити певну авторську картину світу, насичену парадоксами, думками, висновками. Тут важливі не події, які розповідаються, а саме спів-буття розповіді, яке провокує роздуми, цінність яких найсуттєвіша в тексті, причому референтна подієвість пов'язана не так із зовнішнім контекстом його появи, скільки з комунікативною подією його актуалізації, структурно закладеною в самих есеїстичних висловлюваннях. Читач есею, залучаючись до такої подієвості й таких роздумів, переживає ефект народження думки прямо на очах, усвідомлює її «живий» характер і розвиває її, стаючи учасником інтеракції.

При цьому екзогітатор (екзогітатор) повинен виконати певні обов'язкові умови, аби інтеракція була дієвою і результативною. Він повинен писати так, щоб інтерес до написаного не слабшав, а посилювався, бо реципієнтові стежити за розвитком думки непросто, тому важливо «підживлювати» читача свіжими образами, парадоксальними ідеями, живими прикладами, паралелями, традуктивними пасажами тощо. Крім того, він повинен системно залучати читача до комунікації, іншими словами, постійно апелювати до нього в різних формах за допомогою різних практик, створюючи ефект живого інтелектуального спілкування. На нашу думку, він також повинен «заряджати» адресата відчуттями, ідеями, висновками, пропонувати нове бачення чинних речей, переконувати, навіювати тощо. Крім того, він обов'язково також змушений керувати інтеракцією, передбачати можливі читацькі реакції, бути готовим повернутися до розгляду теми в наступному есеї. Саме це

пояснює той факт, що, скажімо, в сучасній українській літературі існують цілі серії, колекції есеїв, засновані на продовженні й розвитку написаного (Ю. Андрухович, Є. Баран, О. Бойченко, Ю. Іздрік, К. Москалець тощо).

По-п'яте, перформативний потенціал есею так само зумовлений унікальністю інтеракції, що відбувається між автором і читачем: народження думки здійснюється практично одночасно з її словесним утіленням, до цього процесу залучається читач, стаючи учасником дії, яка в певних параметрах трапляється один-єдиний раз. При цьому повторне читання дозволяє думати про іншу (перформативну) подію. Особливість дискурсивної практики есею в тому, що вона дуже прив'язана до місця, часу й до стану, настрою автора і читача, може бути зрозуміла й осмислена в конкретний відрізок часу, скорельована з тими або тими моментам в їх житті, а наступної миті може бути реінтерпретована, переписана, доповнена, зовсім змінена. Важливо також звернути увагу на значення контексту написаного в цій ситуації. Не випадково письменники-есеїсти часто звертаються до написаного раніше, перевидають його в новій редакції, одягаючи в нові формати і розміщуючи на різних медійних платформах. Читач же, у свою чергу, сприймає написане і дописане як нову подію, котра споглядається з новою силою знань і емоцій.

Наступна особливість перформативної природи есею безпосередньо витікає з попередньої. Інтерактивність напряму пов'язана з сугестією. Природа лірики також сугестивна. На думку В. Тюпи, однією з перформативних стратегій ліричного дискурсу є етос сугестії, який «виявляє себе як естетична модальність хорového єднання реципієнтів» [586]. Есеїстичним творам письменників, особливо текстам ментативного типу, сугестія властива априорі, проте, її не можна співвіднести з хоровою, бо особистісний жанр есею передбачає таку ж особистісну реакцію, індивідуальне домислення, співвіднесення саме з власною картиною світу і відокремленою системою цінностей. Т. Лямзіна, аналізуючи різні концепції есею в європейських літературах, справедливо відзначає:

«Найважливішими компонентами художнього світу в есеї стають автор і читач, тобто суб'єкти» [329].

Дійсно, залученість читача до процесу осмислення неодмінно передбачає використання певних мовних можливостей, де важливе місце займає сугестія. Це й зрозуміло: есеїст не просто оголює процес народження думки, залучаючи до цих дій читача, він займається артикуляцією власного мислення, яке не завжди відразу викликає відгук в іншого учасника художньої комунікації, адже для сприйняття такої інформації йому необхідно докладати певних зусиль. Аби «підживлювати» інтерактивність, автор есею вдається до цілого ряду прийомів сугестії (див. вище), які дієво реалізують перформативний потенціал тексту: автор пише есеї, аби владнати власні думки і при цьому викликати певну реакцію на написане в читача. Він, автор, прагне відстояти певні цінності й залучити до них реципієнта. Процес інтеракції відбувається невимушено й прозоро: автор оформлює думки в слова – читач співвідносить написане зі своїм світоглядом, оскільки процес «обміну» інформацією повинен відбуватися постійно в процесі читання, прийоми сугестії не дають динамічній взаємодії послабнути і «тримають» реципієнта. Текст, зітканий із есем, образів, роздумів і міркувань, стає сценою, де концентруються думки, відчуття, переживання письменника-есеїста і, в той же час, відбувається комунікація між ним і читачем, причому він залучається до цього процесу природно, а не декларативно. Сприйняття сказаного, таким чином, посилюється і стає дієвішим, перцептивні імпульси стають аперцепцією, тобто свідомим сприйняттям чуттєвого враження, означеного переходом від первинного враження до пізнання.

На нашу думку, сугестивність як пряма мовна дія в есеї має ту ж природу, що і в ліриці, оприявнюючи його перформативний потенціал. В. Тюпа відзначає: «Ліричне слово успадковує онтологічну функцію ритуально-магічного слова і виступає “світоутворювальним” (Гіршман), а не таким, що свідчить про світ, як слово наративне. Ліричний перформатив імперативно задає загальний ціннісний кругозір учасників комунікативної події» [586]. Сугестія есею має таку ж етіологію, з тією лише різницею, що світогляд

за допомогою інтерактивної взаємодії формується не імперативно, а ніби ненав'язливо-природно, за допомогою аргументів, есем (мислеобразів), які зрозумілі та впізнавані й не вимагають особливого мисленাপруження для пізнання й обміну поглядами, а не ліричних образів, які дуже часто створюються в системі координат, не завжди зрозумілій навіть самому авторові. Ю. Слов'янська, характеризуючи синкретизм есею, справедливо зазначає: «У тексті есею реалізуються всі способи дії: аргументація, персуазивність і сугестія. Вибір есеїстом конкретних стратегій і тактик, які реалізують персуазивний і сугестивний вплив, використання конкретних аргументів для доказу своїх ідей, так само як і інвентар мовних засобів реалізації стратегій впливу, буде залежати від типу есею і його прагматичної установки» [526, с. 250].

Отже, ми вважаємо есей мовленневою практикою, наділеною перформативним потенціалом, основні характеристики якої такі: фокусування на розгортанні думки як на дії, на мисленні як процесі; самопрезентація мовної особистості на рівні тої чи тої мовної інстанції, активне залучення читача до процесів розгортання думки, інтерактивність, закладена в їх основі; позиціювання читача як діяльного (перформативного) суб'єкта, готового до зміни свідомості й реальності під впливом надісланих есеїстом імпульсів; синхронізація дій автора та реципієнта; включення міждисциплінарних кодів, що передбачають цілу гаму підходів та інтерпретацій тощо.

Проаналізуємо перформативні можливості цієї практики на прикладі книги есеїв і шкіців Юрія Іздрика «Флешка-2GB», яка вийшла в 2009 році у видавництві «Грані-Т». Книга стала продовженням розпочатого автором у близькій за форматом книзі «Флешка. Дефрагментація», яка побачила світ перед цим. Друге видання стало частиною есеїстичної серії «De profundis», котра об'єднує понад 30 книг українських і зарубіжних есеїстів, серед яких Є. Кононенко, А. Дністровий, І. Андрусак, В. Агєєва, Л. Ушкалов, а також В. Бєн'ямін, П. Брюкнер, Л. Колаковський, О. Євтушенко. Тексти зарубіжних авторів спеціально перекладені на українську мову. Серед перекладачів – ті ж відомі українські

есеїсти Є. Кононенко, Дзвінка і Богдана Матіяш, письменники Л. Кононович, перекладачі І. Славінська й І. Андрущенко. Девіз серії – картезіанський крилатий вислів «Cogito ergo sum», що задав вектор міркувань не одному поколінню мислителів.

Книга есеїв «Флешка-2GB» була відмічена журналом «Кореспондент» у номінації «Документалістика». Збірка, що складається з 5-ти розділів і постскрипту, заявила про Іздрика-есеїста, яскравого представника так званого Станіславського феномену (Ю. Андрухович, В. Єшкілев, Т. Прохасько, О. Гуцуляк), художники і письменники якого зміцнили постмодерністський дискурс у сучасній українській літературі. Ю. Іздрик – прозаїк, поет, есеїст, перекладач, музикант, перформер, редактор, автор декількох медіапроектів: друкованого журналу «Четвер», вуличного журналу «Просто неба», програми «Summa» міжнародної літературної корпорації «Meridian Czernowitz», суть якої в постійному спілкуванні – живому і віртуальному – з читачами, тобто в стиранні граней між власне літературою й аудиторією, завдяки чому відбувається взаємодія і взаємозбагачення всіх учасників літературного процесу. Сам автор так визначив характер своєї творчості: «Це відчуття, присутнє в момент творення тексту, воно набагато об'ємніше, потужніше, аніж мій інтелектуальний потенціал, чи, скажімо, інтертекстуальна компетентність. Дуже часто, згодом, як читач своїх же текстів я цього всього вже не вловлюю. Але це можуть вловити інші, налаштовані на подібну конвенцію сприйняття друкованого слова... Моя інтуїція і дозволяє мені укласти тексти в такий спосіб, що інша людина відчитує там якісь свої сенси, виходячи з власного досвіду, власних алузій та асоціацій. І в читача, скажімо, виникає ілюзія, ніби я можу відчувати іншу людину аж так» [406].

Отже, книга «Флешка-2GB» являє собою роздуми про найрізноманітніші теми, оформлені в п'ять блоків-розділів, кожен із яких охоплює певну тему: особисті цінності, світогляд поета як творчої особистості, пошук відповідей на вічні питання буття і власний варіант вирішення цих проблем, особистісна територизація (позначення певних територій, які стали місцем тих або інших одкровенень і осяянь), як і детериторизація (імпліцитне і експліцитне

відмежування себе від певних топосів і локусів), особистісна презентація різних філософських понять, суб'єктивна вписаність у певні контексти. В есеях Іздрик пропонує своє бачення єства сучасної творчої особистості, не байдужої до буденного і піднесеного, здатної до створення власних світів у Всесвіті через Божий дар як свободу. Це, у свою чергу, задає вектор самопізнання й самоспоглядання. Вони, у свою чергу, допомагають йому пізнати і власне єство в тому числі.

На нашу думку, перформативний потенціал в цій книзі есеїв виявляється в синкретизмі її поетики, суть якого в одномоментному задіюванні різних можливостей мови, оформленні й презентації слова як такого і зображення, яке доповнює або стає частиною вербального тексту. Усі разом вони організують слово як дію, наділену особливими можливостями впливу на читача.

Есеї Іздрика можна віднести до творів ментативного типу, бо наративний складник у них мінімізовано, подієвий ряд принципово зредуковано, основне полотно тексту – роздуми, міркування, одкровення, сполучені за асоціативним принципом, за особистісно-інтимними правилами. Це тексти-самопрезентації, в яких не окремі вислови, а словесне полотно в цілому наділено перформативним потенціалом, тобто актуалізується в ситуації комунікації і є, передусім, дією: «по-перше, комунікативною дією, а, по-друге, дією саморепрезентації, репрезентації себе через актуалізовані способи думки і діяльності» [143]. Це тексти, в яких автор пізнає себе з метою викликати відгук у інших учасників літературної комунікації, розкрити свій ментальний процес, спроектувавши його у вигляді психо-інтелектуальних образів і дій.

Письменник не портретує себе, не характеризує, він ідентифікує себе в процесі інсценізації розумових процесів, ситуацій, представляючи в роздумах, міркуванні, розумових словесних пошуках і інкрустаціях. Особистісні характеристики тут максимально скорочені («цей мій текст – лише чергова спроба встояти, встояти, втриматися» [233, с. 105]), Іздрик міркує, залучаючи до сказаного читача, постійно до нього апелюючи, створюючи ілюзію думки як дії, своєрідного діалогу, наприклад: «Здається, мені

таки не вдалося уникнути певної елегійності та ностальгійності, описуючи *справжні-несправжні* часи, минулі події та неіснуючих людей. Очевидно, з цієї причини багато хто звинуватить мене в необ'єктивності й некритичності...» [233, с. 187].

Апеляція до читача формується через презентацію процесу мислення за допомогою використання мовних одиниць різних рівнів як засіб впливу безпосередньо, дотично й приховано, конвергенції лексичних, граматичних, фонетичних, графічних засобів, чергуванні складних синтаксичних конструкцій і розмовних елементів, використанні вставних і вставлених конструкцій, епіграфів, окремих пояснень до них, цитат, віршованих фрагментів, що існують упереміш з прозаїчними. Основний текст наповнений розгорнутими висловами, оформленими, у першу чергу, як складні пропозиції різних типів. В есеях «Флешки» передаються суб'єктивні враження, описуються внутрішні переживання, настрої автора в той або той момент написання тексту, що передаються читачеві. Твори у чомусь нагадують інсценізацію, адже тут думка часто постає як драматична дія, ось як в есеї «Урок малювання», наприклад: «Пригадую, коли малим я дивився радянське science fiction чи інші жанрові підробки, завжди прикро розчаровувався, якщо обіцяний і очікуваний упродовж усієї стрічки казковий дракон виявлявся недбало склеєним із пап'є-маше опудалом, а моторошний Гоголівський Вій з'являвся в оточенні кордебалету обласної філармонії, у фольговій короні (...) Моралізую?» [233, с. 83-84]. У такий спосіб передається ідея відсторонення, створюється ефект дистанціювання від свого сприйняття радянських стереотипів з відстані часу.

Панівні форми викладу в збірці служать не дескрипції ситуацій, що провокують роздуми, а перетворенню цих самих ситуацій на ментальну дію (чи стан) того, хто читає. Чергування високого стилю з ненормативною лексикою, складної термінології з парцельованими вставками, ігри слів із вигуками, просторіч із авторськими неологізмами, побудованими часто на грі слів, – ось далеко не повний перелік численних перформативних характеристик есеїв «Флешки». Такі багаторівневі, багатоскладні словесні

пасажі можна вважати не просто мовними конструкціями, а реальними діями екзогітатора. Наприклад, кажучи про Львів як про місто, наділене міфічними властивостями, автор розвінчує ці міфи, роблячи читача учасником цього процесу («Львів: секвенції психозу»), щось подібне відбувається і в роздумі про Станіславів як місто своєрідної субкультури, проте, цього разу, авторський потенціал орієнтований на створення ореолу цього міста як особливого топосу з позиціонуванням себе як його невід’ємної частини («Станіслав: туга за несправжнім»). Слід зазначити, що сказане отримує відгук у читацькій свідомості. На підтвердження цього дозволимо собі навести фрагмент рецензії одного із звичайних читачів на книгу Іздрика, що демонструє ефект інтеракції: «Читати Ізриківську “Флешку”... це як сидіти в зорельоті, що хаотично рухається в чужому мозку серед думок, потрясінь і спогадів. І цитатити. Безкінечно цитатити ментальні перверсії, що так чи інакше, зіштовхнувшись з твоїм мозком, знайшли там вільну прогалину, вклялись, як шматок пазлу, але ще затребували їх прописати, підкреслити, переповісти знайомим» [755].

Перформативний потенціал есею саме цієї книги передає і її візуальний складник. В оформленні видання взяв участь сам письменник, доповнивши кожен текст епатажними ілюстраціями монохромної гами, які в окремих випадках доповнюють сенс написаного («Точка опори», «Готель “Україна”», «По коліна в Європі. Моделювання малої батьківщини»), в окремих випадках викликають гостре бажання розібратися в прихованих символах і знаках («Поет і його біографія», «Levels of Lviv», «Станіслав: туга за несправжнім»). Деякі твори повністю проілюстровані автором, наприклад, «Насередині міста. Топологія déjà vu». У цілому зовнішній вигляд книги перформансує Ізриківську похмуру письменницьку постмодерністську стихію, що знайшла своє втілення в його відомих прозаїчних творах «Воцтек», «Острів КРК», «Подвійний Леон» тощо.

Слід зазначити важливість візуального складника есеїстичних текстів Іздрика в цілому. Прагнучи підсилити увагу й інтерес читача, автор подрібнює текст на розділи, підрозділи, часто

вичленовує окремі слова різними способами виділення (інший шрифт, курсив, напівжирне накреслення, написання слів лише за допомогою заголовних букв, написання кількох слів як одне ціле, іншомовний варіант вживання, злиття слів в єдине утворення), формує креолізований текст із елементів різних рівнів, де розташування тієї або іншої позиції, словосполучення, слова, цілих фрагментів має важливе смислове навантаження, природа яких персуазивна й сугестивна («Любов:», «Біографія аутисти», «Alein vs Predator»). Окремі есеї можна назвати графічно-вербальними, бо в них складно визначити, що є панівним: слово або форма його презентації («Станіслав: туга за несправжнім», «Любов:», «Свобода дада», «Історія абетки в апокрифі про ягоду» тощо. У цих творах відеомі («креолізовані тексти, що є рефлексією на те, що відбувається, в суспільстві й мові» [57, с. 188]) мають те ж смислове навантаження, що й есеї («вільне поєднання конкретного образу й узагальнювальної його ідеї» [704, с. 132]), наповнюють їх асоціативним контекстом, створюють підґрунтя для креативного, а головне, осмисленого сприйняття сказаного. Така незвичайна прикмета есею робить його своєрідною художньою і публіцистичною акцією, котра переслідує мету стерти межу між літературою і дійсністю, вписати твір у постмодерністські реалії, складниками яких є гра, хеппенінг, змішування мистецтв, стилів, жанрів, родів тощо. Важливо зазначити, що все це має характер неприхованого експериментаторства й підкресленої демонстраційності в книзі «Флешка-2GB», що так само опредмечує й акцентує її яскраві перформативні можливості. Саме це мала на увазі І. Корнелюк, відзначаючи в рецензії на книгу, що «пише цей літератор дуже ситно, за один раз багато не подужаєш: свідомість закипає. Однак саме в такому крутому кип'ятку створюється найяскравіше враження, виникає візія того, чого не отримаєш у жоден інший спосіб, хіба через читання важких для розуміння текстів. Вони в Іздрика, як і колажі, завжди несподівані, повороти думки непередбачувані, система координат незвична – час і простір структуровані щоразу інакше» [281].

Ще одним важливим елементом перформативного складника есею в книзі Іздрика «Флешка-2GB» є феномен присутності: присутність «я» автора. Тексти письменника апелюють до реального життя, а не до відчужених реалій: письменницька творчість, минуле й майбутнє рідної країни, справжні життєві цінності і імітація їх у суспільстві, інтерпретація вічних понять (кохання, життя, творчість, смерть) і зникомі знаки буття, які перетворюються на «Ніщо». Слід зазначити, що це не одинична спроба автора пояснити всі ці поняття, адже книга есеїв «Флешка-2GB» – це друга така книга Іздрика. Перша називалася «Флешка. Дефрагментація», і багато критиків відзначають розвиток порушених раніше тем і мотивів у ній у новому виданні. Зокрема, свіжий поворот простежується в представленні теми гріха і безгрішності, кохання й байдужості, мистецтва і псевдотворчості. Треба сказати, що така тенденція, в цілому, властива сучасній письменницькій есеїстиці: тексти перевидаються, доповнюються, змінюються, проникають з Інтернету на сторінки журналів, збірок, альманахів і навпаки, симульганно побутуючи в різних варіантах одночасно.

Таким чином, перформативний потенціал есею характеризується унікальністю комунікативної інтеракції думок і образів між автором і читачем, у процесі якої відбувається їх декодування; у стиранні кордонів між текстом і реальністю, завдяки існуванню в різних форматах і на різних платформах, задіяванню в різних проєктах; у реалізації численних вербальних і візуальних прийомів утримання уваги читача в розгадуванні інтелектуальних кросвордів есею, серед яких особливе місце відведене сугестії та персуазивності, як і медіатизації письменницького есею, що активно розвивається в сучасній українській літературі.

Висновки до III розділу

Отже, дискурсивні виміри есею відкривають нові горизонти в його аналізі й інтерпретації, виходячи з власне тексту і позатекстових чинників: місця і задіяності в письменницьких практиках, існування в різних варіаціях і інтерпретаціях, у різних контекстах

мультимедійних реалій в епоху Web 2.0. Не останню роль тут відіграють екстралітературні чинники (гетерогенність літературної праці есеїста, соціокультурна ситуація, явлена через позиції, установки, переконання, погляди письменника й оточення, вплив традицій і творче їх переосмислення, цілком нові, порівняно з попередніми епохами, умови для творчості, національна специфіка, комерційні запити ринку, потреби аудиторії, зміни читацьких орієнтацій).

Унікальність дискурсивної практики есею в сучасній українській літературі зумовлена симультанністю включення всіх цих чинників: зовнішніх (соціокультурні, політичні процеси) і внутрішніх (естетичних і художніх), котрі спонукають митців «виходити» за межі традиційного для себе дискурсу й опанувати нові поля творчості, новітні техніки й практики. При цьому дискурсивна практика письменницького есею здебільшого не виводить митців за межі платформи літератури: вони формують нове її обличчя, де есей посідає чільне місце. Письменники залишаються митцями, навіть коли відходять від традиційної образності, тяжіючи до мислеобразності, говорячи про проблеми навколишнього буття не лише мовою художніх образів, а мовою образів і образів-понять одночасно. Виняткова своєрідність письменницького есею – насамперед в естетичних, а не будь-яких інших настановах: ці твори наділені насамперед художнім смислом (а потім – літературно-критичним, публіцистичним, філософським тощо), який є іманентним плану вираження і поза ним не існує.

Безперечно, у сучасній українській літературі має місце письменницька есеїстика різної якості відповідно до художнього рівня втілення естетичних настанов і виконання поставлених задач. Цілком очевидно, що сучасна есеїстика розвивається в перехідну добу, і час сам розставить усі крапки над «і», відсіявши для історії літератури твори неякісні, що переслідують відверто комерційні цілі й задовольняють потреби масової аудиторії. На нашу думку, головним важелем цих процесів стане якраз інтелектуально-поетологічний складник.

Однак аналіз збірок і окремих творів, що стали об'єктом дослідження в цьому монографічному дослідженні, уже засвідчує

їх певну обраність, нішевість у літературному процесі сучасності. Це виявили різні техніки читацької рецепції цих творів, проаналізовані в розділі. В якості основних нами диференційовано, спираючись на ідеї К. Зацепіна, техніку *екзистенційного* (поглибленого, повільного) *читання*, котре передбачає поетапне, вдумливе розкодування авторських смислів, орієнтоване насамперед на читача-інтелектуала, й *асоціативне*, спеціально апробоване на підставі текстів-есеїв як поетапне вибудовування лінгво-семантичних рядів з огляду на ключові слова, що переростають у словесні секвенції. Доведено, що в такий спосіб опанування тексту як переживання концентрованого духовного й естетичного досвіду реципієнт привносить у нього власні смисли, долучаючись до спів-мислення і спів-творення ідей і значень. Власне асоціативне читання дозволило виділити есеї з-поміж інших видів художньої творчості з огляду на конвергенцію різних типів висловлювання, зумовлену багаторівневою системою асоціативних рядів і принципово дискретним характером єднання структурно-семантичних елементів тексту в зображенні ментальних подій.

Аналіз письменницької есеїстики як художньо-дискурсивної практики також довів спорідненість технік, прийомів цього письма. Митці реалізують свій художньо-рефлексивний потенціал, насамперед, через інтимізацію, сугестивність, ліризацію та форми автокреації висловлювання в есеях. Так, названі техніки можуть проявлятися з різним ступенем інтенсивності в таких текстах. Вивчення есеїстики багатьох авторів засвідчило, що повною мірою вони реалізуються в есеях ментативного типу, коли текст являє собою різновекторне міркування у численних варіаціях із застосуванням усього арсеналу і філософських, і художніх засобів. Меншою мірою вони проявляють себе в наративно-ментативній есеїстиці. У наративних есеях ці практики застосовуються мінімально, однак це аж ніяк не знижує їх інтелектуальну глибину і не применшує актуальності порушених у них питань – опанування таких текстів висуває питання про можливість мімікрійного існування цих творів на межі власне літератури й публіцистики.

Своєрідність названих практик полягає в тому, що вони мають взаємодоповнювальний характер. Інтимізація стає частиною ліризації, її доповнює сугестивність, котрі стають підґрунтям автокреації тощо, тобто презентації себе митцем-есеїстом. Проведений аналіз довів, що залежно від тексту вони можуть змінювати читацькі й письменницькі позиції, виходячи з активності прояву, адже кожен твір неповторний (попри схожі прийоми і техніки есеїстика письменників сучасності, відібрана в якості об'єкта аналізу, є щоразу новою і для читача, і для науковця). Однак, в одних випадках сугестивність стає практикою / технікою, тобто, принципом (манерою, «почерком»), на якому вибудовується текст, а, в інших випадках, та ж сугестивність стає прийомом / засобом (одноразовою дією) в якості унаочнення тої ж ліризації. Унікальність усіх цих технік у тому, що всі вони уможливають провідну комунікативну гранд-стратегію в письменницькому есеї – самоідентифікацію, тобто презентацію суб'єкта висловлювання (як літератора і людини) через обраного носія висловлювання: наратора чи екзогенаратора.

Запропоновано й прочитання есею як твору з перформативним потенціалом з огляду на симультанний характер дій автора й читача, їх інтеракцію спів-мислення: процес народження думки як набуття досвіду спів-творення проаналізовано на поетикальному рівні. Також доведено, що мислетворення тематизується в текстах-есеях і, водночас, набуває ефекту маніфестації ініційованих дій як динаміки процесів свідомості автора й реципієнта.

Це відкрило нові горизонти аналізу рефлексивної організації есею як дискурсивної практики, котра проаналізована як текст-самопрезентація: тут мислення актуалізується в ситуації комунікації. У свою чергу, це дало можливість стверджувати, що перформативність есею зумовлена як практиками художності, так і особливостями мовленнєвої поведінки реципієнта в ситуації спів-дії. По суті, монологічна конструкція есеїстичної практики формує повідомлення, думки, умовиводи як спів-буття автора й читача.

Основні спостереження та висновки, викладені в Розділі III, висвітлені в публікаціях авторки [див.: 640; 641; 642; 645; 646; 650; 655; 670; 677; 682].

РОЗДІЛ IV

ФОРМИ АНСАМБЛЕВОГО ОБ'ЄДНАННЯ ЕСЕЇСТИКИ ПИСЬМЕННИКІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

4.1. Ансамблеві форми есею в сучасній українській літературі

Есей як одна з найбільш експансивних дискурсивних практик кінця ХХ – початку ХХІ століття в українській літературі самою своєю сутністю засвідчила пряму залежність від контексту, способу оприлюднення, співіснування подібних форм. Іншими словами, жанр есею цікавий аудиторії у співвіднесенні з іншими тотожними формами, адже це завжди твір змінний, динамічний, залежний від поточних поглядів, стану й настроїв його автора, котрі в іншу хвилину можуть бути видозмінені чи отримати зовсім інше художньо-філософське втілення. Це завжди варіація на тему, новий поворот думки, ще одна версія в осмисленні звичного явища, котра не претендує на вичерпність і остаточність. І саме в цій незавершеності – ключ до розуміння того, чому сучасному читачеві есей цікавий не сам по собі, а в співвіднесенні з іншими тотожними творами: ймовірно, там можна відшукати важелі завершеності думки, розставити всі крапки над «і», адже перед цим це зробити було не завжди неможливо. Новий твір, що постає як структурне явище, зумовлене контекстом, циклічною формою, знову пропонує варіацію тієї чи іншої теми – і так далі. Варіативність есею пояснюється самим оголеним процесом мислення, явленим у творі, природа якого фрагментарна. Ці традиції недосказаності, розмитості, незавершеності, а відтак і продовжуваності, розвитку ще були закладені родоначальником жанру М. Монтенем, який вільний виклад думок вважав необхідним складником письма і перший об'єднав ці занотовані міркування в окремі фрагменти, а згодом – у цілі твори. Вони стали частиною книги «Проби», уже в самій назві якої закладена ідея незавершеності й пролонгації викладу думок, адже проби можуть тривати безкінечно, скільки на те буде авторська воля.

Аналіз численних зразків сучасної української письменницької есеїстики засвідчує стійкий інтерес не просто до есею, а до цих творів, зібраних разом воедино, сукупно з огляду на різні принципи. Г. Кожевников слушно зауважує, що «літературно-художній твір – не зводиться лише до тексту, а завжди є єдністю тексту й контексту»: «Твір наче окутаний музикою інтонаційно-ціннісного контексту, в якому він розуміється й оцінюється» [259, с. 7]. Письменники-автори есею зрідка обмежуються поодиноким зразком жанру: звернувшись одного разу до цього твору, вони звертаються до нього знову й знову, накопичуючи зразки, наслідком чого стають цикли, збірки, серії й есеїстичні колекції. Це цілком очевидно: часто співпраця з колонкою в газеті чи ведення блогу, котрі часто згодом перетворюються на літературну збірку, передбачає певну періодичність і залежність від очікувань аудиторії, а це посилює продуктивність окремих зразків жанру («Репортаж з 2000-року» О. Забужко, «Диявол ховається в сирі» Ю. Андруховича, «FM Галичина» Т. Прохаська). Інколи митець просто пише час від часу есеї, які згодом об'єднує в певне зібрання творів («Аналіз крові» С. Процюка, «Героїні та герої» Є. Кононенко, «Клаптикова ковдра» Б. Херсонського, «Без гніву і пристрасті» В. Медведя), бувають і випадки спеціального запрошення в спільних проєктах, для яких есеї пишуться наперед задану тему («Тотальний футбол» (проєкт С. Жадана), «Нерви ланцюга. 25 есеїв про свободу» (укладач С. Васильєв)). Як би там не було, есеї як поодинокі твори не часто можна зустріти в спадщині сучасного митця. Якщо таке й трапляється, то йдеться про великі за обсягом тексти, які є спеціальним дослідженням одного феномена, виконаним, як правило, письменником-професійним науковцем, як-от «Моя Леся Українка» Н. Зборовської, де філологічний аналіз межує з особистісними оцінками спадщини видатної письменниці, а сам твір, солідний за обсягом, поділено на розділи з підрозділами, традиційні для наукової праці, кожен з яких рясніє цитатами, посиланнями, додатками тощо.

Есей сьогодні «захопив» навіть тих митців, які осторонь трималися цього «жанрового торнадо» (Л. Кайда). Навіть ті відомі

письменники сучасності, у набутку яких поки що немає збірки чи циклу есеїв, активно дописують до колективних антологій цієї дискурсивної практики (наприклад, А. Курков, С. Андрухович, Т. Малайчук, М. Матіос). І навіть ті, які не часто беруть участь у спільних проєктах, есеїстичних, зокрема, усе одно включають есеї у свої проєкти, як-от В. Даниленко, котрий до книги «Лісоруб у пустелі», що її видавництво назвало «провокативною спробою (!) нетрадиційного осмислення творчого життя чотирьох письменницьких поколінь української літератури», включив «Два есе про Юрка Гудзя», не знайшовши, вочевидь, можливості об'єднати їх в один твір, адже показано різні грані талановитого житомирського митця, який рано пішов з життя, але залишив яскравий слід на небовиді української літератури.

Твори-есеї активно проникають в альманахи, колективні зібрання, антології, не кажучи вже про те, що вони дієво побутують у «чистих» літературних формах на кшталт роману чи повісті. Активність існування саме есеїстичних ансамблів як організованих контекстів сприйняття, а не поодиноких зразків (В. Тюпа), на нашу думку, можна пояснити декількома причинами.

По-перше, як дотримання традиції самої жанрово-дискурсивної форми, яка від початку своєї появи була в контексті подібних. Йдеться про книгу М. Монтеня «Проби» (essais), а згодом і про книги його найближчих послідовників: «Есеї» (essays) Ф. Бекона, «Характери» Ж. Лабрюєра, «Максими» Ф. Ларошфуко, «Думки» Б. Паскаля. Вони у свідомості читачів сприймаються саме як колекції творів. І це попри той факт, що есеї, наприклад М. Монтеня, не призначалися для послідовного читання від першої сторінки до останньої: книгу з есеїв скомпоновано довільно, вона нагадує об'єднані фрагментарно-мозаїчні авторські записи (усі три томи у свідомості читачів найчастіше постають фрагментарно-множинною єдністю, більш відомі у вигляді уривків, вибраних цитат, витягів тощо, однак поза системним об'єднанням, якою є ціла книга, не сприймаються). Наприклад, В. Скуратівський, розглядаючи «Проби» М. Монтеня у контексті співвіднесення, зв'язності частини й цілого, звертає увагу на той факт, що кожен окремий твір,

кожна думка, кожне спостереження, кожний висновок у книзі прочитується як «грандіозна маніфестація, гала-концерт неймовірної онтологічної складності людської свідомості і поведінки. В їхніх найглибших, найсуттєвіших основах» [521, с. 419], маючи на увазі загальну гуманістичну настанову автора і культивування ним розуму й досвіду. Ці вихідні пункти – дороговказ до прочитання кожного окремого положення й твору у книзі в цілому та оцінки книги як об'єднаного утворення.

По-друге, це можна обґрунтувати самою авторською настановою продемонструвати нові грані власного таланту. Так, один есей навряд чи дасть читачеві уявлення про них, а ось у контексті подібних зразків жанру можна буде говорити про певні дискурсивні їх властивості, стійкі тенденції, стиль, «почерк», манеру письма. Так, авторське «відкриття» Європи, Львова, Станіславова, а згодом і Німеччини, Росії, Польщі тощо міцно закріпило за Ю. Андруховичем статус есеїста як «майстра геопоетики» («Дезорієнтація на місцевості»), «Моя Європа», «Диявол ховається в сирі», «Лексикон інтимних міст»), С. Процюка називають майстром психоаналізу, зважаючи на його збірки «Канатоходці», «Тіні з'являються на світанку» та «Аналіз крові». Уявлення про філософську природу есеїв Г. Пагутяк можна зробити тільки на підставі серії її творів, як-от у «Жорстокості існування» чи «Кожен день – інший». Зокрема, у другій збірці есеї-дзуйхіцу «вимальовуються» тільки на підставі клаптиковості, фрагментарності, мозаїчності, а поодинокий твір не дає можливості окреслення рис жанру. Ліричні інтенції як стійку властивість есеїстики В. Карп'юка чи Б. Матіяш уявити на підставі одного твору також неможливо. Словом, об'єднання есеїв в ансамблі дозволяє чіткіше окреслити сутність есею як тексту у контексті, «установлюючи більш визначені межі адекватності їх прочитання» [581, с. 52].

По-третє, контекстний характер есеїв як активна художньо-дискурсивна практика в сучасній українській літературі пояснюється й суто видавничими причинами. Поодинокий твір, надрукований десь у журналі, може загубитися у вирі художньої та іншої продукції, ринок якої суттєво поживався й набирає обертів. Інша

справа – книга (збірка, серія, антологія, альманах), де одноосібний твір стає частиною цілого, вбираючи і його ознаки в себе та водночас разом із іншими творами організовуючи багатокомпонентну єдність. Такий твір швидше запам'ятається читачеві, іншими словами, видавничий продукт буде відповідати потребам читацької аудиторії. Наприклад, аналізуючи книгу-есеї «Авторська колонка», виходу якої передувала співпраця ряду авторів із «Газетою по-українськи», І. Ткаченко пише: «Журналісти, які маневрують із журналістики в публіцистику і навпаки, стають письменниками. Це один із засобів брендингу автора, редакції, який поліпшує імідж і кристалізує громадянську позицію колективу» [571, с. 565]. Есеї відтак набувають інтегративних якостей: межі одного тексту стираються, «відбувається перехід у змістово-символьну матрицю інших текстів», збільшується «інформаційна щільність, густота письма», внаслідок чого він «взаємодоповнюється на системно-внутрішньому рівні» [571, с. 566]. Відтак есеї, уміщені у книгу (збірку, антологію тощо) подібних зразків жанру, не лише отримують можливість для читацького розкодовування як окремишнього культурного явища, а й набуває додаткових параметрів для культурного дешифрування у вигляді назви об'єднання, дизайну, поліграфічного оформлення, введення передмови, післямови, коментарів, приміток, глосарію, змісту тощо. Рецептна стратегія автора-есеїста внаслідок цього стає більш прозорою. Словом, читацька адресація, видавничі реалії кінця ХХ – початку ХХІ ст. на українських теренах накладають відбиток на розвиток жанру есею у відповідних контекстних формах.

По-четверте, наукова традиція вивчення есею також дотична до його ансамблевої природи. Принаймні таку думку висловив Є. Паньков, дослідник польського есею середини ХХ століття, який дійшов висновку, що точність дефініції цього тексту напруга залежить від вивчення зразків самих творів на підставі «вивчення художніх рис, властивих творам даного різновиду, а після того об'єднання їх у певні групи на підставі виділених ознак», і потім з огляду на виділення «літературних конструкцій, що містять півні тенденції розвитку знакових зовнішніх об'єктів» [431, с. 9].

Цілком очевидно, що науковець має на увазі сполучення есеїв, адже тотожні текстові параметри, а також об'єднання однакових текстів на підставі спільних правил, дозволяють цілком чіткіше скласти уявлення і про сутність самих творів, і про їх нові можливості, які відкриваються в них у контекстному зіставленні. Думка Є. Панькова про пошуки шляхів означення сутності есею виглядає дискусійною, водночас з наукового погляду саме об'єднані форми есеїв дозволяють виявити і спеціальний метод формування есеїстичного матеріалу, і набір стійких і варіативних ознак цих творів, і їх дискурсивні властивості. Зробимо і ми це в наступних підрозділах, зосередившись на видах ансамблевих (контекстних) утворень есею в сучасній українській літературі, адже вони різноманітні й являють неабиякий науковий інтерес.

4.1.1. Цикл як форма об'єднання есеїв

Найпростішою формою об'єднання письменницького есею, за нашими спостереженнями, є цикл. Традиційно циклом називають «ряд пов'язаних між собою явищ, які творять певну замкнуту цілісність. У літературі – сукупність художніх творів одного жанру, які об'єднуються задумом автора в естетичну цілість» [316, с. 734].

Питання циклізації – актуальний предмет осмислення літературознавства у ХХ ст. Інтерес до аспектів єднання творів різних жанрів то пригасає, то збільшується на деякий час, викликаючи нові повороти думки, даючи привід для нового (оновленого) осмислення явищ, витоки яких сягають ще найдавніших часів, коли твори об'єднувалися за певними принципами і з різних причин та саме в такому сполучуваному варіанті відомі сучасному читачеві (Біблія, Ізборник Святослава, Києво-Печерський патерик). Найактивніше вивчається ліричний цикл (Л. Акоюн [5], Н. Дарвін [160], Л. Ляпіна [330], О. Пепеляєва [439], В. Сапогов [505], О. Спроге [549], В. Тюпа [581], І. Фоменко [598] тощо), меншою мірою прозовий (Л. Гарєєва [117], В. Денисов [166], Н. Старигіна [551] тощо). Щодо драматургії переважно досліджуються цикли

одноактових драм (наприклад, Л. Петрушевської – О. Меркотун [366], З. Каблукова [235], М. Коляди – А. Маронь [345] тощо). Есеїстичний цикл, по суті, залишається на периферії наукових спостережень. Між тим, така форма ансамблевого об'єднання також варта наукової уваги, тож необхідно зупинитися на цих аспектах детальніше, тим паче, що останнім часом з'явилося чимало узагальнювальних ґрунтовних досліджень, у яких питанням циклізації та іншим формам об'єднання творів, у тому числі й поза родо-жанровою прив'язкою, приділяється особлива увага. Так, окремі аспекти цього явища розглянуті в працях О. Афоніної [31], Н. Барковської, У. Веріної, Д. Гутриної [49], О. Білоусової, О. Дашевської [58], К. Баскакової [52], С. Галян [115] тощо.

Оскільки питання циклізації есею тільки-но стають предметом наукового осмислення, скористаємося напрацюваннями щодо цього виду об'єднання творів, спираючись на підходи щодо інших родів і жанрів літератури. Так, нашу увагу привернуло визначення циклу О. Афоніної: «Авторський цикл – особлива форма індивідуального авторського висловлювання... Вона виникає в певній комунікативній ситуації і переслідує певні комунікативні цілі певного суб'єкта-мовця. Обрані автором заголовки (назва) і послідовність (структура) частин тексту стають формальними знаками його волевиявлення. Ці дві ознаки текстової єдності постають “сигналами” його завершеності. Виникнення цієї естетичної форми є закріпленням “випадкових результатів” загальних тенденцій до об'єднання текстів» [31]. Дослідниця наголошує, що авторський цикл – більш стійке утворення, на відміну, наприклад, від збірника, який вона вважає виключно «фактом видавничої практики». Між тим вона досліджує ці явища в розвитку і звертає увагу на той факт, що групування і циклізація творів – не тотожні поняття, а «межі тексту завжди можуть бути розсунуті, розширені до нових меж» [31]. Більшість дослідників звертає увагу на такі ознаки літературного циклу: жанрова, тематична, сюжетна, персонажна, хронотопічна спільність, єдиний заголовок, наданий самим автором, стійкість тексту в декількох виданнях, текстово-контекстна природа, система зв'язків і відносин між складниками,

їх закріплена послідовність, спільна ідея, окремі композиційні властивості тощо. В окремих випадках наголошується на особливій ролі «скрепів», єдності авторської емоції, співположенні компонентів, причиново-наслідкових зв'язках між творами. Більшість дослідників звертають увагу на генеральну ознаку циклу: він являє собою замкнену систему, до якої уналежнюється певна група елементів, і випадіння одного з них стає для цієї системи руйнівним, адже в такий спосіб псується сама авторська настанова, авторська концепція єднання окремих творів у сукупну множинність.

Більшість цих позицій легко ілюструються на прикладі ліричних циклів, меншою мірою – прозових. Есеїстичні цикли, як свідчить аналіз творів письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст., утілюють ці аспекти лише частково. Так, цілком не першорядним атрибутом цілісності есеїстичного циклу постає порядок творів, запропонований автором, а відтак і співположення творів. Система «скрепів» між ними і причиново-наслідковий зв'язок між есеями простежується також далеко не завжди. Умовною ознакою циклу есеїв є стійкість кожного елемента в структурі: тексти часто компонуються довільно, є дуже різними за стильовими чи іншими ознаками, їх кількість, участь у загальній системі не завжди впливають на смисл головної ідеї, твори в єдності можуть бути більш чи менш вагомими, можна говорити тільки про ієрархічність їх розташування для розкриття ідейного задуму, однак, не про ступінь її важливості. Про сюжетну і хронотопічну цілісність в есеїстичному циклі взагалі можна вести розмову з певною долею умовності: сюжетність апріорі є периферійною ознакою есеїстичного твору. Що ж до хронотопічної єдності, то це питання дискусійне: автор-есеїст може легко пересуватися в часі й просторі не те що в межах циклу, а навіть у межах невеликого твору цілком активно. Тематична єдність також не завжди простежується, швидше доцільніше говорити про ідейну спільність. Дійсно присутніми ознаками цілісності есеїстичної циклізації є жанрова прикмета і спільність заголовкового комплексу, задані автором. Усе це наводить на думку про те, що письменницька есеїстична циклізація, принаймні у

її варіанті кінця ХХ-початку ХХІ століття, – це єдність особливо-го типу, відмінна від ліричної, драматургічної чи прозової спільності, у якій узгодженість, акумуляція, синтетичність складників простежується на більш високому рівнях. Есеїстична спільність більшою мірою відповідає критеріям сумативного циклу, означеного серед інших (інсталяція, інтеграція) як таке утворення, де всі складники komponуються за принципом нанизування: «усунення одного тексту для серії в цілому може виявитися вельми відчутним і все ж не є принциповим: така елімінація не має руйнівного, деструктивного характеру» [581, с. 53]. Стверджуючи це, В. Тюпа посилається на А. Михайлова, дослідника циклів у Й.-В. Гете, й окреслює сумативний цикл «як “відкрити множинність” текстів, згуртовану “загальною ідеєю”» [581, с. 53; 372, с. 639].

Сучасний цикл есеїв – не часте явище в сучасній українській літературі, митці все-таки більшою мірою надають перевагу збірці як формі організації есеїстичних текстів. Проте є цікаві зразки такого ансамблевого об’єднання: «“Нова дегенерація”: невдалі спроби тотальної втечі» І. Ципердюка [613], «П’ять рецензій» І. Андрусяка [9], «Метафізичне краєзнавство» І. Бондаря-Терещенко [79], «Поліптих про Ігоря Костецького» М. Р. Стеха [553], «Два есе про Юрка Гудзя» В. Даниленка» [154], «Есеї» Л. Дереша [167]⁹ тощо.

Так, нашу увагу привернули авторські цикли есеїв, які репрезентують панівні тенденції цих процесів у сучасній українській літературі. Для аналізу обрано три цикли: «Блок НАТО» С. Жадана, «П’ять рецензій» І. Андрусяка й «Два есе про Юрка Гудзя» В. Даниленка. Вони всі різні, адже демонструють несхожі манери есеїстичного викладу, як і відмінні почерки письменницької творчості: С. Жадан – яскравий представник постмодернізму в сучасній українській літературі, що привертає увагу епатажістністю, іронічністю, гротесковістю різностильового письма, властиві всім представникам «Червоної фіри»; Іван Андрусяк – представник «Нової дегенерації», майстер символіко-асоціативного неоромантичного

⁹ Детальніше про цикл «Есеї» Любка Дереша див.: Шевченко Т. М. Есеїстичні практики Любка Дереша. *Південний архів*. 2018. № 75. С. 47–50.

письма; Володимир Даниленко – виразник стилю Житомирської школи сучасної прози, «в якій переплелись традиціоналізм з модерном» [63] (її представники: Є. Концевич, В. Медвідь, Є. Пашковський, В. Цимбалюк, В. Шевчук). Слід додати, що творчість названих авторів до певної міри перебуває в опозиції до станіславського феномену (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Єшкілев, В. Неборак, Т. Прохасько), завдяки якому відкрито і запроваджено нові естетичні, стильові перспективи української літератури, органічно пов'язані з постколоніалізмом і постмодернізмом. Представники останнього, на думку Р. Харчук, «найрішучіше переформульовують український літературний канон, найкатегоричніше обстоюють потребу ревізії, відкидаючи тезу про літературу як здоров'я і велич людського духу» [602, с. 126].

Отже, есеїстичний цикл «Блок НАТО» С. Жадана, що увійшов до спільного з Ю. Андруховичем і Л. Дерешем поліжанрового книжкового видання «Трициліндровий двигун любові», випущеного харківським видавництвом «Фоліо», укладено самим автором. Цикл «об'єднує цілком різні за стилістикою твори, які складно структуруються в цілісність, хіба що наочним центруючим началом у них постає образ автора. Це прямолінійний бунтар, безкомпромісний обсерватор, категоричний у висновках, цілком упевнений у власних позиціях щодо шкідливості офіційної культури України, небезпеки комуністичного минулого й відгуків його в сьогоденні в будь-яких виявах, штучності й умовності культурного простору, зовнішніх впливів Сходу і прямого зв'язку ідеології й економіки. Акцентуючи на нагальних проблемах сучасності в есеїстичний спосіб, митець залишається насамперед літератором (“Я не політик, я письменник”), і тільки потім публіцистом чи філософом. Крізь призму обраного носія свідомості навколишню дійсність він оцінює найперше під естетичним кутом зору, есеї митця зберігають постмодерністські техніки іронії й гротеску, епатажності й кітчевості, пародії й травестії, явлені в його прозовій спадщині, зокрема в романах “Ворошиловград” і “Депеш Мод” (...) “Блок НАТО” орієнтовано на читачів, у свідомості яких ще відлунюється радянське минуле, а нові посттоталітарні реалії

ще не мають чітких обрисів. Наприклад, таким є есеї “Червоний Елвіс”. Оцінка культурної ситуації у контексті тої ж таки постколоніальної проблематики наявна в есе “Моя культурна революція”, позиціонування творчої особистості в сучасному світі – предмет есеїстичних пошуків твору “Святий Саддам” тощо» [див.: 646, 116-117].

Єдності циклу додає й назва: складно сказати, що закодовано за заголовком «Блок НАТО», адже жодного натяку про північно-атлантичний альянс у всіх восьми творах об’єднання немає, однак ключовим словом у цій заголовковій конструкції є слово «блок», котре, зокрема, означає «сукупність взаємопов’язаних елементів», або ж «серію», «комплекс», «з’єднання», що «видає» авторську волю бачити 8 есеїв, котрі передають сум’яття пострадянського буття як окреслену цілісність, зіткану з множинностей.

Твори, що далеко відстоять один від одного за тематикою, єднає іронічна оцінка всього, що потрапляє авторові на очі. Головна стратегія С. Жадана-есеїста – іронічна обсервація будь-чого, про що він говорить, простота й легкість викладу, акцент на образах хаосу за допомогою створення атмосфери довірливої бесіди двох друзів у невимушеному оточенні. Автор не ставить за мету розсмішити читача в цьому спілкуванні: він прагне за допомогою іронії випнути все шкідливе й те, що відживає, загострити погляд на негативах сучасності. Наприклад, висміюючи бюрократію й міщанство 90-х рр. ХХ ст., він пише: «Хто твої друзі? Ти не знаєш? Ти не знаєш, хто твої друзі? Кожна порядна домогосподарка солідарна з трудовими колективами колгоспів, радгоспів, експериментальних господарств, а також із працівниками важкої, вугільної та машинобудівної промисловості. Повтори! Машинобудівної. Так, машинобудівної. Кожна домогосподарка, активно включена в боротьбу, відчуває братнє плече працівників машинобудівної промисловості. І експериментальних господарств. Так, правильно – і експериментальних господарств. Подолання твоєї соціальної ізоляції напряму пов’язане з солідарністю із трудовими колективами експериментальних господарств. Ти це розумієш? Так. І вони це розуміють, ... вони теж прекрасно це розуміють. Тому вся їхня

діяльність спрямована проти важкої, а особливо – проти машинобудівної промисловості» [187, с.143].

На нашу думку, ідіостиль С. Жадана в циклі також більш-менш упізнаваний у всіх творах об'єднання: С. Жадан пише простою, доступною мовою, уповні користується розмовною лексикою, сповненою сленгу, просторіч, жаргонізмів, вульгаризмів, суржикових укралень, обсцінної лексики. Есеїст прагне бути цілком зрозумілим своєму читачеві – пересічній людині, другові, товаришеві, сусідові, приятелеві. І, слід звернути увагу, це не прикмета стилю саме цього аналізованого циклу: це ознака всієї творчості письменника, схильного до епатажності.

Оскільки есеї циклу не розраховані на якогось окремого, спеціально підготовленого реципієнта, то дається взнаки їх стилістична неоднорідність: тут художній стиль перетікає в розмовний, а публіцистичний – у науковий. Автор часто вдається до імітації: він робить вигляд, що пише серйозний науковий трактат про культурні реалії в часи української незалежності, а виходить пародія на наукову працю, адже весь час іронія проступає крізь рядки, наповнені науковою термінологією й усталеними висловами. Наприклад: «Сам термін “культурна революція“ зовсім необов'язково повинен мати відношення до культури як такої, часто йдеться безпосередньо про погроми, мордобій та інші народно-пісенні обряди» [187, с. 196]. В інших випадках він, умовно кажучи, пише публіцистичну статтю, а виходить щось на кшталт фейлетону, наповненого й іронією, і гротеском, і навіть в окремих випадках сарказмом, ось як в есеї «Моя культурна революція», в якому висміюється наша українська ментальність через чиновницький апарат міністерства культури й державну бюрократичну систему як таку: «Народні артисти – це колаборанти, котрі вчасно залегалізувались і перейшли на бік супротивника, лауреати державних премій – це перебіжчики, котрі не витримали газових атак української влади, заслужені діячі мистецтв – це старі есесівці, котрим удалось вислизнути з залізного кільця народної любові» [187, с. 190-191]. В усі без винятку твори просочуються елементи розмовно-побутового стилю, «почерк» есею викристалізують вигуки, сленг,

жаргонізми, односкладні й неповні речення, емоційно-оцінна розмовна лексика. Окремим поняттям тут надається цілком особистісна характеристика з елементами бурлеску, іронії, з використанням інвективної лексики. Застосовуючи її, автор прагне не просто описати те чи те поняття чи явище сучасних українських реалій, а й одразу оцінити його: у таких випадках і додатково привертається увага читача, й унаочнюється спосіб «виходу» авторських емоцій, і виражається авторська позиція. О. Глотов і Н. Гуляйгородська, досліджуючи функції й призначення інвективної лексики у постмодерністських творах, називають дві основні причини введення їх до текстів сучасної літератури. По-перше, як «доведення до кінця правдоподібності мовленнєвого антуражу», і, по-друге, як «художній прийом, покликаний своєю експресивністю викликати в читача стан морального шоку, естетичного удару» [123, с. 43]. Обидві позиції повною мірою стосуються й есеїстики С. Жадана, котрий прагне бути максимально зрозумілим, і, водночас, точно передають авторське осудливе ставлення до зображеного. Митець вживає лексику негативної оцінки, як результат – стиль письма риторичний. У такий спосіб митець надає висловлюванням переконливої виразності й емоційної забарвленості.

Отже, на нашу думку, цикл есеїв С. Жадана являє собою об'єднання нового типу. Йдеться лише про умовну цілісність, адже в есеях носій свідомості постає щоразу в нових ролях: безпосередній учасник подій, порадник, маргінал, критик, обсерватор, мислитель, філософ, сторонній спостерігач тощо. І всі ці ролі офарблені шаром іронії / серйозності, штучності / справжності, зацікавленості / байдужості, глибокого проникнення в суть речей / нарочитого ігнорування, важливості / дріб'язковості у зображенні будь-чого. Есеї не являють розвиток якоїсь однієї панівної ідеї, зв'язок між ними простежується хіба що на рівні єдиної комунікативної стратегії відтворити хаос навколишнього життя. Виділити ключовий твір циклу також неможливо. Читати твори можна в будь-якій послідовності, перший («Червоний Елвіс») і останній («Любов, смерть, економіка») есеї не виконують функцію рамкових елементів, традиційних, наприклад, для циклу віршів чи

оповідань. Саме тому про цикл як цілісність – внутрішню єдність, де всі частини зв'язані між собою, не йдеться. Можна говорити тільки про зовнішню єдність, важелями якої постають заголовковий комплекс циклу в межах збірки, назви творів (підзаголовки, поділ на частини, їх найменування, нумерація), авторський порядок розміщення самих есеїв: від найбільш епатажного твору «Червоний Елвіс (соціалістичні настрої серед домогосподарок)» до більш-менш традиційного за стилем есею «Любов, смерть, економіка». Отже, децентрування, нелінійність, поліфонія, нонієрархія (Ж. Дерріда), а в окремих випадках, – мозаїчність, еkleктизм і фрагментарність – головні техніки формування цього есеїстичного об'єднання. Саме тому герой в есеях С. Жадана весь час у стані мімікрії: його реальне «обличчя» захопити неможливо. Вочевидь, таким є задум автора: представити свої есеї як «розімкнену цілісність» (І. Скоропанова [див.: 520]). Презентована сукупність есеїв може бути доповнена новими й новими творами, адже життя весь час дає підстави для оновлення письменницьких експериментів, наприклад, есеїстичних. Тим більше, ідеї й мотиви, окреслені в есеях митця, потім перепрочитуються і в його епічних і поетичних творах, являючи єдине художнє поле ідей та образів.

Цикл «П'ять книжок» І. Андрусяка із збірки «Дуби і леви» також є авторським: він об'єднує есеї, присвячені художнім творах, відібраним самим митцем: у передмові до циклу письменник вельми абстрактно оголосив про причини звернення саме до цих п'яти видань («з усього, що писалося мені на цю тему протягом останніх кількох років, я волів би залишити тільки ці короткі завваги лише про ці п'ять книжок» [9, с. 109]), відтак назва постає об'єднувальною початком. Однак цілком імовірно, що новий книжковий продукт може змінити авторську позицію щодо якості продукції колеґ, і новий варіант назви циклу виглядатиме на кшталт «Ще п'ять книжок», «Сім книжок», «Нові п'ять книжок» тощо. Сам матеріал компонування залишає простір для розширення меж і виглядає незамкненою множинністю, відкритою до змін.

Отже, цикл містить есеї про збірку «Бермудський трикутник» І. Римарука, роман «Стежка вздовж ріки» М. Кіяновської, збірку

«Янголи – не дичина» Т. Григорчука, роману «Ельза» О. Солов'я і роману «Музей покинутих секретів» О. Забужко. З п'яти творів тільки перший подрібнено на три підрозділи, кожна частина – розкриття окремого аспекту таланту І. Римарука. Усі твори тільки формально нагадують рецензії: тут відсутній деталізований розбір стилю, сюжету, композиції, системи персонажів, традиційні для літературно-критичної рецензії. Натомість прозирає авторське відчуття від прочитаних творів, пропущення їх крізь власну письменницьку свідомість, передача особистісного сприйняття художніх творів, близьких по духу авторові. Це цілком приватна оцінка літературних новоз'яв, котра переростає в розмисли про те, чого бракує сучасній українській літературі, і про те, яким має бути елітарне письменство. Твори циклу – письменницькі ментативи про справжнє мистецтво, високу літературу, літературну працю, витоки якої – десь поза раціональними чинниками тощо: «Саме біль є сюжетом – і героєм – “Ельзи”. Саме біль є тим, що втратив утоплений у “хаосних перегонах” час. Найбільша біда нашого часу в тому, що хаос є суцільним болем, з яким звикся, якого не відчуваєш у перманентній гонитві, однак він усе ж є й руйнує тебе зсередини, непомітно, – а герой усвідомлює його, – і тому “хворий”, – і тому він “герой” цього часу» [9, с. 121], – пише есеїст про роман О. Солов'я.

Формальною ознакою єднання творів є акцент на унікальності реферованих літературних праць, явлених щоразу по-різному. Так, роман О. Забужко – «можливість відчитати себе як особистість і себе як час», М. Кіяновської – «сам стиль», О. Солов'я – протистояння літературній грі. В інших есеях Т. Григорчука названо «щонайсправжнісіньким поетом», а І. Римарука – поетом форми.

Уловити наскрізний принцип компоновання циклу зовні не видається можливим: твори про прозаїків чергуються з творами про поетів, алфавітного чи хронологічного підходу (наприклад, виходу самої книги, написання есеїстичної розвідки) також не простежується. Словом, тільки авторська воля формує цикл, можливо, художні пріоритети й смаки для самого есеїста тут також зіграли не останню роль, адже твори приблизно однакові за обсягом,

написані в більш-менш однаковому стилістичному ключі, який дозволяє виділити цикл з-поміж інших творів збірки «Дуби і леви», хіба що в есеї «Лутаве» про Т. Григорчука авторське «я» більш емоційне, ніж в інших: «Направду, якби я був нервовим чоловіком, то Григорчукова книжка, заки я її читав, через кожну третю-четверту сторінку літала би по хаті й гупалася об стіну під акомпанемент добірної гуцульської лайки, – а тоді я таки вставав би, нагинався за нею й читав далі... Чи багато в нас є книжок, здатних спричиняти аж таку реакцію? На жаль, дуже мало!» [9, с. 117-118].

Екзогітатор есеїв щоразу постає в нових ролях: то письменник, який пише про колегу по цеху («відчуття, що писати про одного й про іншого є для мене справою вкрай проблематичною»), то літературознавець («одна з ключових проблем сучасного письменства – й українське тут не є винятком – полягає в тому, що воно, попри всі докладені протягом останніх десятиліть зусилля, так і не могло виробити єдиної оптимальної стилістики для художнього відображення часу, в якому ми тепер живемо»), то критик («у нас напрочуд рідко трапляються настільки *стилістично витончені* книжки прози»), то звичайний читач («і мурашки тут, до речі, теж не випадкові») [див. : 644]. Усе це наводить на думку про «образ автора як про розмиту субстанцію» [644, с. 122], яку не можна звести до єдиної іпостасі, відтак говорити про єдність авторської емоції (В. Сапогов) чи лінійність викладу авторської позиції не видається, як і не виходить вести розмову про наявність «скрепів», перегук смислів, що виникають на перетині окремих творів (М. Дарвін). Натомість можна твердити про жанрову єдність творів, самостійний характер кожного з них, що входить до суми творів (Л. Ляпіна), єднальне начало у вигляді невеликої авторської передмови до есеїстичної групи й назви, яка циклізує всі 5 есеїв «Поет форми», «Сугестії», «Лутаве», «Навіщо “Ельза”» й «...Дожити до власного імені». «Усі ці аспекти дозволяють стверджувати про цикл «П’ять книжок» як про об’єднання за зовнішніми (назва, жанр, автор), а не за внутрішніми чинниками (причиново-наслідковий зв’язок, лінійність розвитку художньої

ідеї, неподільність мотивно-образного комплексу). Це цілісність, яка є умовною, адже формується за принципами, часто далекими від понять єднання й злиття. Це множинність, яка має відкритий характер, адже утворена за законами, здатними у будь-яку мить перерости власні межі» [644, с. 122].

Цикл «Два есе про Юрка Гудзя» є частиною книги В. Даниленка «Лісоруб у пустелі», у якій автор, більш відомий як новеліст (збірка «Місто Тіровиван», «Сон із дзьоба стрижа»), повістяр («Тіні в маєтку Тарновських», «Усипальня для тарганів»), романист («Газелі бідного Ремзі», «Кохання в стилі бароко»), укладач багатьох антологій прози («Вечеря на дванадцять персон», «Квіти в темній кімнаті», «Похід через засніжений перевал») постає в новому амплуа – обсерватора письменницької «кухні» у вітчизняному письменстві. «Лісоруб у пустелі» пропонує аналіз творчого доробку кількох поколінь українських письменників ХХ – початку ХХІ століть. Тут представлено роздуми про книжкову ментальність і книжковий ринок в Україні, «комплекс Нобеля», природу письменницького таланту тощо. Книга написана в цікавому стилі, де парадоксальне авторське мислення доповнюється малознаними фактами з життя митців сучасності, науковий виклад межує з художністю. Тут презентовано чимало розмислів про сутність української літератури і в контексті європейських чинників, і внутрішньодержавних. Чимало творів (розділів книги) мають есеїстичну природу художнього мислення, є й частини, які так і називаються «есе». Серед них – «Два есе про Юрка Гудзя» з розділу «Письменник і побут». До цих «Двох есе» уналежнено «Янгол блакитного блюзу» й «Останній мандрівний дяк української літератури». Слід звернути увагу, що ці твори не були задумані як цикл, адже другий із названих творів спершу побачив світ у журналі «Кур'єр Кривбасу» (2005, № 188), і тільки в контексті книги «Лісоруб у пустелі» було дописано ще один есей, а відтак і створено цикл.

Твори, неоднорідні за обсягом і стилем, мають виразне портретне начало, адже покликані відтворити образ письменника Ю. Гудзя, представника Житомирської школи, який передчасно пішов із життя, залишивши низку літературних збірок, серед

яких знаковими є «Боротьба з хворим янголом», «Замовляння невидимих крил», і великих епічних полотен, які побачили світ у періодиці («Не-ми», «Ісихія» тощо). Обидва есеї В. Даниленка є творами-меморіумами, де створено світлий образ митця, який вів аскетичний спосіб життя й подорожував, однак це не завадило йому стати «апологетом авангардового поезомалярства» [154, с. 103], «останнім мандрівним дяком української літератури» [154, с. 104], «найбільш стильною рибою на українському літературному мільководді» [154, с. 108].

Передує творам, як і в попередньо проаналізованому циклі, авторська лаконічна передмова, де есеїст обґрунтовує рух повищих думок про життя Ю. Гудзя як експеримент, що «полягав у втечі від обов'язків і традиційного побуту, який нав'язують дорослій людині суспільство і близькі люди» [154, с. 102]. І два подальших есеї – це міркування про сутність цієї втечі: спершу як художника, а потім – як письменника. Обидва есеї циклу можна віднести до наративно-ментативних: оповідне начало тут відіграє не останню роль, перший твір містить «історію» про спілкування наратора й Ю. Гудзя в маленькій квартирі на Подолі, твір сповнений цікавих діалогів, описових деталей, спостережень, які потім переростають у міркування. У другому чимало «міні-сюжетів»: про відвідування Ю. Гудзем Одеси за 100 гривень, його спілкування з жінками, родинні історії, участь у проєкті «Українська реконкіста», обставини смерті й поховання. Усі ці оповіді переростають у ментативи про загадковість мистецької натури й позачасовий характер високої літератури: «У невеликій за обсягом прозовій спадщині він лишився поетом, що хаотично нанизував уривки розмов та побачені образи, ніби відчував подих смерті й поспішав увігнати у приреченість свого самотнього голосу вирвані фрагменти життя» [154, с. 110].

В обидвох есеях циклу зроблено акцент на інакшості як унікальності Ю. Гудзя: у першому есеї міркування про це подається крізь призму автодієгетичного наратора, учасника описаних історій-подій з Ю. Гудзем, у другому творі – очима зовнішнього спостерігача, перебуваючи у відстороненій позиції, переповідаючи про митця й людину, якій вдавалося жити в суспільстві за

власними, а не нав'язаними правилами і вести спосіб життя, наближений до життя Г. Сковороди, сповідуючи філософію ісихазму й макото. Відповідно в першому есеї – два головні персонажі: Я і Гудзь, автор картини «Заклинання дощу, або Пам'яті художника Трахтенберга», у другому – тільки один: письменник-аскет і мандрівник Ю. Гудзь, автор роману «Не-Ми», чільник проекту «Українська реконкіста». Відтак перший есеї укладено за правилами Я-нарації, де описане осмислюється крізь призму свідомості оповідача («Боже милий, подумав я»; «Я уважно подивився на авангардиста», «Я пірнав у медитаційний потік»), другий написано переважно від третьої особи однини («Юрко Гудзь носився з ідеєю»; «він принципово ніде не працював», «він ні з ким не конфліктував»). Така ускладнена суб'єктна структура створює ефект одивнення як цілеспрямоване увиразнення есеїстом художнього образу в силовому полі найнезвичніших асоціацій з метою небуденного світосприйняття сказаного.

Назви есеїв містять виключно акцент на персоні Ю. Гудзя. Так, перший заголовок «Янгол блакитного блюзу», вочевидь, відсилає до збірок митця «Боротьба з хворим янголом» та «Замовляння невидимих крил». Другий – «Останній мандрівний дяк української літератури» є заголовком-характеристикою, де закодовано головну сутність ества письменника й вектор Даниленкового портретування. Назви есеїв, як і всього циклу – це не тільки епіцентр творів, це важливий елемент комунікації з читачем: проходячи через твори лейтмотивно і вбираючи нові художні смисли, заголовки весь час переростають свої початкові значеннєві рамки, набуваючи нових «співзначень», викристалізуються, відшліфовуються, відкриваючи все нові й нові відтінки осмислення сутності творчої особистості.

На нашу думку, «Два есе про Юрка Гудзя» – це найбільш цілісне з усіх проаналізованих нами циклів літературне утворення, однак, зважаючи на наявність інших творів В. Даниленка про Ю. Гудзя, як-то есеї «Повернення втраченого простору» [155] у зв'язку з виходом посмертного видання літератора «Барикади на Хресті», і статті «Романи “Не-ми” та “Ісихія” в літературній спадщині

Юрка Гудзя» [156] тощо, де детальніше аналізується проза митця й обсервується власне – літературно-критичне й письменницьке ставлення до неї, не виключено, що диптих може бути розширено до нових меж.

Отже, есеїстичний цикл письменників сучасності – переважно умовне цілісне утворення, розмите й відкрите у своїх межах. Зазвичай есеї пишуться як окремі твори, і лише згодом автор вирішує об'єднати їх під спільним дахом, керуючись тими чи тими власними вподобаннями й ідейними настановами.

Основні важелі циклізації в цьому випадку – авторська воля, означена в короткій передмові, назва, жанр творів, їх самостійний характер, наскрізна (не загальна) тематика; другорядні – змістові ресурси самого компонування творів, які включають авторське бачення, закладені в тексті письменницькі рецептивні стратегії, а також порядок розміщення творів, їх співположення, поділ на частини тощо. Про повторюваність образів, мотивів, скріплювальні елементи, стилістичну однорідність, спільний образ автора, наявність опорних творів, сюжетний чи композиційний розвиток дослідникові есеїстичного циклу належить говорити тільки віддалено й епізодично, а найчастіше взагалі не видається можливим.

4.1.2. Збірка як репрезентант організації есеїстичного письма

Якщо цикл – не часте явище в письменницьких есеїстичних ансамблях, то збірка – основний спосіб репрезентації есеїстичного мислення літератора. Саме збірка постає головною формою організації цих творів як порівняно стійкої сукупності, закріплюючи за творами їх більш-менш постійний статус, адже перед цим вони могли бути розпорошені по різних виданнях і «загубитися» в потоці письменницької продукції. Однак, маємо зауважити, закріплення статусу есею аж ніяк не означає його канонізацію: есей – твір рухомий. Одні й ті ж твори дописуються, переписуються, весь час редагуються, перетворюються, як і уможливорюються зміни репертуару збірок, частиною яких вони стають. Наприклад,

збірка О. Бойченка «Аби книжка*» (2012), яка отримала 2 перевидання, певним чином продовжується в книзі «50 відсотків рації» (2016), окремі твори в якій, з незначними редакторськими змінами, отримують «друге» життя, як-от: «Остання кава», «Груз 200», «Кандидат наук», «50 відсотків рації» тощо. Останній есей автор концептуалізує по-новому, що стає причиною винесення його назви в заголовок цілої книги. І такі випадки – доволі вживана практика в сучасній літературі. На це є декілька причин. Перша – суто видавнича й комерційна: на збірки есеїв є попит, відтак митці не цураються повторювати видання в той чи той спосіб. Друга зумовлена законами самого есею як дискурсивної практики: цей твір постійно переживає процес оновлення, його межі завжди розмиті, відкриті до нових впливів, відтак це перманентна ознака самого твору, закладена ще М. Монтенем: французький мислитель весь час переписував власну книгу «Проби», причому не вилучаючи щось, а тільки дописуючи, доповнюючи, тому окремі фрагменти в есеях нагадують своєрідні палімпсести: перше видання книги 1580 року складало два томи. Сьогоднішнє повне видання М. Монтеня складають 3 томи загальним обсягом понад 1200 сторінок [379; 380; 381].

Отже, збірка – продуктивний спосіб організації письменницьких есеїв, упізнаваний сучасним читачем. «Збірка – видова назва видань авторських творів, пройнятих спільною чи близькою тематикою або зібраних за хронологічним принципом» [316, с. 287]. Збірку не слід ототожнювати зі збірником, адже цим словом називають книгу, «в якій зібрано художні твори або наукові статті кількох або багатьох авторів, тексти певного призначення, різні матеріали, документи» [615, с. 80]. Прикметно, що в російському літературознавстві поняття «збірка» ототожнюється з поняттям «книга», а поняття «збірник» («сборник») навіть відсутнє у словниках літературознавчих термінів [див. наприклад 311]. Ближче всього до поняття «збірка» відстоїть поняття книга, наприклад, книга віршів: «складна концептуальна й архітектонічна єдність, яка створюється, насамперед, завдяки наявності наскрізного метасюжету, що розвивається через взаємодію тем, образів, лейтмотивів» [49,

с. 28]; «художня цілісність, своєрідний спосіб вираження авторської свідомості і, водночас, читацького сприйняття» [159, с. 96]. На думку Н. Барковської, У. Веріної, Л. Гутриної, у книзі віршів присутню роль відіграє її оформлення, наявність / відсутність світлин автора, довідки про нього, епіграф, присвята тощо [49, с. 28]. Між тим ці поліреферентні ознаки, наприклад, книги віршів, безперечно впливають на читацьке сприйняття презентованої авторської цілісності віршів, однак, усе-таки є вторинними явищами відносно самої текстової змістовно-композиційності єдності. На нашу думку, слід розрізнати в цьому випадку книгу як видавничий продукт і як художньо-естетичну субстанцію. Цей факт якраз унеможливує абсолютну синонімію понять «збірка» й «книга», хоч і констатує їх дотичність. Так, Г. Кожевников переконаний, що «книга – лише один із можливих варіантів існування літературного твору» [115, с. 14]. Для нас важливо, що авторки ґрунтовної праці «Книга віршів як теоретична проблема», здійснивши аналіз кількох книг віршів кінця ХХ – початку ХХІ століття, констатують «проблематизацію ознак єдності книги», звертаючи увагу на той факт, що метасюжет, ліричний герой, відсутність циклізації, єдність мотивів, композиційних принципів і навіть авторського бачення сьогодні часто стають неабсолютними ознаками віршової єдності.

Вивчення композиційної організації низки есеїстичних збірок в українській літературі підтверджує схожі тенденції. Так, на підставі їх аналізу цілком доречно розвести поняття «збірка» і «книга». Наприклад, візуальна презентація збірки у книжковому форматі не завжди відповідає повною мірою сутності презентованої сукупності есеїв у ній. Приміром, друге видання збірки проб Ю. Андруховича «Дезорієнтація на місцевості» (2006), оформлене Ю. Іздріком, на нашу думку, суттєво програє її першій презентації (1997), де в оформленні застосовано картини голландських художників XVII-XVIII століть, та ще й видання побачило світ з численними друкарськими недоглядами, які псують позитивне

враження від збірки, котра для багатьох митців сучасності, захищених в есеїстичних практиках, стала зразком формального наслідування.

Отже, збірка есеїв – це видання одножанрових творів одного автора, укладених за певним принципом, що утворює певну цілісність, зумовлену авторською настановою. Це есеї у контексті подібних творів, певний мікро- і макротекстовий ансамбль, що передає світогляд автора-есеїста, відтворюючи його стиль, багато в чому близький до основної творчості митця. У сучасній письменницькій традиції саме збірка є найбільш активною формою позиціонування письменника-есеїста всередині його «рухомого літературного поля» (Д. Голинко-Вольфсон) і найбільш упізнаваною ансамблевою єдністю в читацькій свідомості кінця ХХ – початку ХХІ ст. Має рацію О. Соловей, який стверджує, що «есеї значно цікавіше сприймаються в складі концептуально впорядкованої збірки. У такому вигляді вони зазвичай додають у семантичних обертонах, ніби “підіграючи” один одному й витворюючи цікаві й пишні інтелектуально-почуттєві ансамблі» [539, с. 107], а О. Бузальська вважає збірку продуктивною формою існування винятково художнього есею (з огляду на аналіз есеїстики Ч. Мілоша й Р. Акутагави), вважаючи, що власне «збірковий» спосіб буття жанру є дієвим, адже «смісл кожного окремо взятого есею розшифровується лише у контексті слідування “фрагментів”» [93, с. 38]. На її думку, есеї, «вирвані з контексту (позбавлені відчутної присутності живого автора “за кулісами” тексту й контексту...), ... втрачають свою значимість» [93, с. 39].

Традиції такого організованого контексту сприйняття есеїв, на нашу думку, були закладені Ю. Андруховичем і тією ж таки збіркою «Дезорієнтація на місцевості», видану у львівському видавництві «Лілея-НВ»: ця книга вперше побачила світ 1997 року, потім перевидана 1999, 2006 рр., не тільки виявилася вдалим проектом, отримавши декілька перевидань, а й потрапила до низки підсумкових поліжанрових книг митця, зокрема «Книги відгуків» 2008 р. Віднайдена модель книги есеїстики (спершу співпраця автора з періодичними виданнями, потім авторський відбір і

укладання текстів, пов'язаних у тому числі з «чистою» літературою митця, у збірку, пошук вдалого номену, включення короткої передмови від автора чи видавництва, привабливе поліграфічне виконання) згодом активно була підхоплена іншими авторами й видавництвами і є надзвичайно продуктивною дотепер. Збірка посталала водночас видавничим і літературним утворенням, здатним дати більш-менш цілісне уявлення про стиль, ідейну настанову, погляди, інтелектуальний складник есеїстичного мислення письменника.

Як правило, есеїстична збірка поділена на частини / розділи (Ю. Андрухович «Диявол ховається в сирі»), хоча цього може й не відбутися (С. Процюк «Аналіз крові»), ці частини можуть мати назви (І. Ципердюк «Подорож крізь туман»), а можуть і не мати їх, лише нумерацію (С. Процюк «Канатоходці»). В окремих випадках назви розділів умовні, адже малоінформативні, швидше їх призначення формальне (Т. Прохасько «Одної і тої самої»), назви деяких розділів – «Вийшов місяць...», «І т.д. і т.п.» тощо). Збірка може бути укладена самим автором (Т. Прохасько «Одної і тої самої»), а може й бути сформована іншим автором (авторами) (О. Лишега «Старе золото»; концепція видання В. Габора, підготовка тексту Т. Пастуха); «Євромайдан: хроніка відчуттів» (укладач В. Карп'юк)). Крім того, збірка може містити авторську передмову (І. Бондар-Терещенко «Текст 90-х: герої та персонажі»), як варіант – післямову (Є. Баран «Наодинці з літературою... Щоденникові нотатки, есеї»; автор післямови В. Слапчук). Передмов може бути декілька (В. Неборак «Введення у Бу-Ба-Бу»). Вступне слово може бути написане від імені видавництва, упорядника чи авторитетної особи в галузі (В. Мельник «Рефлексі: з літературної критики 2000-х», автор передмови Є. Баран). Зазвичай, в анотації вказуються обставини написання збірки та її компонування, авторські ідеї, основне концептуальне ядро. Наприклад, анотація збірки есеїв С. Процюка «Аналіз крові» містить каскад питань, відповіді на які читаць есеїв має відшукати у самих творах: «Чи можливо збагнути природу людських комплексів? Де шукати справжні причини наших найпарадоксальніших учинків, слів, думок? Чому в кожному іноді

проступають риси, які нерідко вражають нас самих? Чи психоаналіз – панацея, чи лише перша і не завжди безпечна спроба проникнути в найбільшу таємницю людини – таємницю її психіки? Усі ці й чимало інших гострих питань порушує на сторінках своєї нової книжки відомий письменник Степан Процюк, який тривалий час цікавиться психоаналізом, чи то пак, як він сам це означає, “дусезнавством”» [471, с. 4].

Збірка есеїв як окреме ансамблеве утворення тільки-но стає предметом наукового осмислення, хоча, слід відзначити, на аспекти власне контекстного співіснування есеїв як сукупності творів увага звертається меншою мірою – дослідників найбільше цікавить змістове й жанрове наповнення творів, що увійшли до книги автора. Наприклад, досліджуючи парадигму ідентичностей в есеїстиці збірок Є. Кононенко «Героїні та герої» та «У черзі за святою водою», О. Гук пише, що «одна з ключових особливостей архітектоніки збірок провокативної, часом відверто епатажної есеїстики письменниці – спонтанний процес відтворення саморозвитку авторської суб’єктивності» [144, с. 34]. О. Зелік, вивчаючи збірку М. Рябчука «Каміння й Сізіф», віднаходить там риси антології, спираючись на Р. Барта, адже ця книга «відсилає читачів до значущих текстів, здатних змінити характер культури, виробляти смисли» [215, с. 123], а М. Пеха, вивчаючи сутність автора в літературно-критичному тексті у збірці О. Забужко «Хроніки від Фортінбарса», помічає, що «позначка гри лежить на всій збірці Оксани Забужко» [443, с. 185]. Між тим варто подивитися на збірку як цілісне (сумативне) утворення, що нами буде спеціально зроблено в другому підрозділі цього розділу.

4.1.3. Серії, колекції, антології есеїстики кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Наступним за ієрархією способом укладання есеїв постають серії, колекції, антології. Есеїстика дедалі активніше потрапляє до репертуару видавничих організацій різного рівня. Сьогодні така продукція – на піку популярності, свідченням чого є постійне

збільшення накладів саме цих випусків, непогані показники її реалізації, постійна співпраця того чи того письменника з конкретним видавництвом, у тому числі й щодо есеїстики, ініціатива самих видавництв видавати збірки есеїв, антології та їх серії, доручаючи укладання тим таки поважним письменникам-есеїстам. Так, активно в цьому форматі працюють О. Бойченко [325], С. Жадан [190], С. Васильєв [399] тощо. Таке поживлення процесу обопільно збагачує й сучасну українську літературу, й новітній видавничий процес одночасно. К. Родик вважає ці процеси ознакою дорослішання суспільства, саму ж есеїстику – «улюбленою літературою (нарівні з романами!) стабільних суспільств» [486], а Я. Прихода, аналізуючи репертуар «Приватної колекції» В. Габора, де есеїстиці відведено чільне місце, визначає видавничу діяльність у межах цього проекту «пропагуванням позитивного візерунка української літератури», котра бере участь у процесах «розмаргіналізації української літератури, творення міжнародного образу України через книжки» і є «ефективним способом міжкультурної комунікації та порозуміння» [455, с. 6].

Отже, есеїстика, як можна твердити з огляду на множину книг кінця ХХ – початку ХХІ століття, активно потрапляє до видавничого портфеля таких організацій, як-от: *Акта*, *Богдан*, *Видавництво Старого Лева*, *Грані-Т*, *Джура*, *Дискурсус*, *Дух і Літера*, *Книги-ХХІ*, *Критика*, *ЛА «Піраміда»*, *Лілея НВ*, *Літопис*, *Нора-Друк*, *Основи*, *Смолоскип*, *Твердиня*, *Темпора*, *Факт*, *Meridian Czernowitz* тощо. Продуктивність видання есеїстики стала причиною заснування окремих серій есеїстики чи то як частини наукового дискурсу (*De profundis*. Статті та есеї видавництва «Грані-Т»), чи то як частини малої прози («Приватна колекція. Вибрана українська проза та есеїстика» ЛА «Піраміда»; «Коротка проза та есеїстика» Видавництва Старого Лева). Той факт, що збірки есеїв в одних і тих же видавництвах виходять поруч із традиційними літературними творами митців, свідчить, що сучасний читач сприймає есеїстику як повноцінну частину літературної спадщини цього літератора. Такої ж думки й видавець, для якого і есеїстика, і будь-яка інша література – однаковою мірою

запотребований видавничий продукт, головним атрибутом якого є ім'я й прізвище письменника. Наприклад, більшість книг А. Любки (есеїстичних та інших) побачили світ у видавництві Meridian Czernovitz, те ж саме можна сказати й про творчість Г. Пагутяк, практично всі книжки якої (есеїстичні й прозові) вийшли друком у серії «Приватна колекція. Вибрана українська проза та есеїстика» ЛА «Піраміда».

Серія – «продуктивний спосіб вибудовування асоціативного книжкового ряду довкола певної ідеї» [див. 479, с. 50-51]. Есеїстичні серії у цьому сенсі не є винятком. Ця сукупність книг, вирізняючись однаковою ідеєю (метою), єдністю жанру й тематики, спільним цільовим читацьким призначенням, однотипним оформленням тощо, швидше зорієнтовує читача в масиві есеїстичних текстів, яких дедалі стає більше, і водночас структурує сам літературний процес: видавництво часто в такий спосіб уналежнює й класифікує твори, які, в сучасну епоху розмитості жанрових кордонів (оповідання / новела / етюд / есей / нарис / авторська колонка) отримують більш-менш точне генологічне окреслення, важливе для читача у відборі художнього репертуару. Прикметними для сучасного літературного процесу є есеїстичні серії «Схід-Захід» львівського видавництва *Лілея-НВ*, зокрема спільні книги Т. Прохаська й О. Коцарева (есеїстика «Всі його фільми» / поезія «Плавні річки»), С. Жадана й М. Боднара (есеїстика «Коли спаде спека» / поезія «Бриколаж») тощо. Помітною є й серія *Видавництва Старого Лева* «Коротка проза та есеїстика», де побачили світ книги есеїв А. Бондаря, колективна збірка «Parasol», В. Кебуладзе «Чарунки долі» (лауреат премії імені Ю. Шевельова), Л. Таран, Б. Матіяш, А. Зелінського тощо. Також знаковою нам видається й серія «Літературна критика та есеїстика», реалізована різними видавництвами (*Богдан*, *Твердиня*), де друкуються передусім письменники-науковці, зокрема, І. Лучук [319; 320; 322]. Міжнародна літературна корпорація *Meridian Czernovitz* для есеїстики окремої серії не започаткувала, однак чимало збірок її тут виходять у близькому художньому оформленні, упізнаваному сучасним читачем, адже переслідують близькі цілі, і ці проекти є знаковими для сучасної

української літератури: О. Забужко «З мапи книг і людей», Т. Прохасько «Одної і тої самої», Ю. Андрухович «Лексикон інтимних міст», А. Любка «Саудаде» тощо.

На нашу думку, неабиякою подією і сучасної української літератури, і видавничої діяльності, з нею напряду пов'язаною, є серія «De profundis» (лат. «З глибин») київського видавництва *Грані-Т*. Це відкрита серія, репрезентована творами сучасних есеїстів, адже не розрахована на фіксовану кількість випусків, успішно функціонує з 2007 року. Вона об'єднує понад 30 книг українських і зарубіжних письменників-есеїстів, серед яких В. Агеєва, І. Андрусак, С. Грабар, Я. Грицак, А. Дністровий, С. Жадан, Ю. Издрик, Є. Кононенко, В. Неборак, О. Покальчук, І. Померанцев, С. Прощук, Н. Сняданко, Л. Ушкалов, І. Ципердук тощо. Сукупність книг включає й перекладені українською есеї зарубіжних авторів, як-то В. Беньяміна, П. Брюкнера, О. Євтушенка, Л. Колаковського. Прикметно, що їх перекладачами виступили ті ж українські письменники й есеїсти: Б. Матіяш, Л. Кононович, Є. Кононенко, професійні перекладачі І. Андрущенко, І. Славінська. Українські есеїсти нерідко стають авторами передмови до книг у цьому проєкті. Так, А. Дністровий виступив у цій ролі у книзі есеїв П. Брюкнера «Парадокс любові», С. Жадан – спільної з польськими авторами збірки «Тотальний футбол», Я. Грицак – книги есеїв «Похвала неконсеквентності, або Як бути консервативно-ліберальним соціалістом». Українські есеїсти виступають також у ролі упорядників і авторів післямови в серії. Девіз серії – «Cogito ergo sum» (я мислю – отже, я існую) Рене Декарта, відомий вислів якого задав вектор не одному поколінню мислителів. Середній наклад кожного літературно-художнього видання – 2000 примірників.

Серія тематично неоднорідна, охоплює широкий спектр актуальних явищ. Митці міркують і про літературні, і про політичні, і про історичні, і про соціальні процеси й явища, презентовано й культурологічні, і літературно-критичні, і філософські твори. Книги розраховані на широке коло читачів, однак, більшою мірою будуть цікаві тим читачам, які обізнані з основною – прозовою чи поетичною – творчістю літераторів.

Серія має невеликий формат 70x100/32, книги зручно брати з собою читачеві з метою насолодитися красою й стилем есеїста і рухом його думки. Традиційно всі книги серії містять довідку про автора й анотацію, де зорієнтовано читача в тематиці та інших особливостях есеїстики. Наприклад, «Подорож крізь туман» І. Ципердюка, де більшість розмислів обертається довкола маленького прикарпатського села Загвіздя та Івано-Франківська, відкривається такими словами: «Головна ідея збірки Івана Ципердюка – людина як цінність. Ми часто не усвідомлюємо цього за щоденною метушнею – але ж тоді перестаємо бути самі собою. Це культурна, психологічна, житейська атмосфера невеликого галицького міста з його традиціями, специфічним світоглядом, свого роду навіть аурою, а головне – напрочуд цікавими людьми... Письменник... дуже гарно передає... атмосферу відповідальності один за одного, співжиття, підтримки, любові...» [613, с. 2].

Визначною ознакою серії є її спрямованість на широке коло читачів: алфавітні та бібліографічні покажчики покликані полегшити роботу із есеями читачам і науковцям, проста лексика і зручна форма викладу сприяє засвоєнню матеріалу реципієнтові із різним ступенем підготовки.

На нашу думку, реферована серія есеїстики є знаковим відкритим проектом, що посідає помітне місце і в розвитку сучасної української літератури. Цьому є таке пояснення: вибірковість автури, відкритість (продовжуваність) самого проекту, відносна структурованість, жанрова заданість, безперечно, не тільки формує обличчя сучасного читача, який долучається до різножанрового письменства, а й окреслює сутність сучасної літератури, в якій есеїстика дедалі стає повноцінним видом художньої творчості, що має постійну аудиторію. А той факт, що твори українських есеїстів постають в одному ключі з іноземними зразками жанру, свідчить про намір видавців уписати українське письменство в європейський контекст і продемонструвати спільність процесів оновлення української літератури та інших літератур світу.

Антологія – ще одна форма побутування есеїстики в сучасній українській літературі, що передбачає співіснування спеціально

відібраних та укомплектованих творів, переважно однорідних за жанром та родом низки авторів під однією обкладинкою. Активізація видань такого типу, у тому числі й есеїстичних чи есеїстичних у колі інших прозових, безпосередньо впливає на літературний процес. Так, О. Галета переконана, що «процес антологізації літератури не тільки фіксує написане, але й, умовно кажучи, переписує, пропонуючи нову інтерпретаційну рамку» [111, с. 163]. Відтак вихід антологій задає й новий науковий вектор дослідження цього феномену, який у такий спосіб, постає, так би мовити, у комплексі й розрізі одночасно.

Своєрідна традиція такої «колекції» була започаткована В. Габором, який став упорядником книг «Приватна колекція. Вибрана проза та есеїстика кінця ХХ століття» та «Незнайома: антологія української “жіночої” прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.». Пізніше з’явилися інші спільні проекти, виникла ідея окремої серії «Приватна колекція. Серія української прози та есеїстики» (усього в серії вийшло понад 150 книжок українських та зарубіжних авторів ХІХ-початку ХХІ століття). Сучасна письменницька есеїстика антологізована в таких знакових проектах, якот: «Нерви ланцюга. 25 есеїв про свободу» (укладач С. Васильєв), «Українська література сьогодні: Есеїстика» (укладач В. Медвідь), «100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки» (укладачі С. Васильєв, О. Коваль), «Авторська колонка: збірка есеїв», «Трициліндровий двигун любові», «Тотальний футбол» (українсько-польський проект), «Євромайдан. Хроніка відчуттів», «Книга Лева. Львів як текст. Львівський прозовий андеграунд 70-80-х рр. ХХ ст.: антологія прози та есе», «Мій Шевченко», «РЕСвізити. Антологія письменницьких голосів» тощо.

Самі антології можуть називатися власне *антологіями* («Незнайома: Антологія української “жіночої” прози та есеїстики другої половини ХХ – поч. ХХІ ст.»), *колекціями* («Євромайдан: хроніка відчуттів [колекція есе Т. Прохаська, І. Ципердюка, Ю. Андруховича, С. Жадана, Ю. Винничука]), *збірками* («Авторська колонка: збірка есеїв») чи ж то лаконічно *«проектom»* («100 тисяч слів

про любов, включаючи вигуки») або просто «есеями» (у множині) («Тотальний футбол: есеї») тощо.

Словом, антологізація есеїстичного письма в сучасній українській літературі розширює горизонти його читацької обсервації й збільшує поле наукового дослідження цього феномену.

4. 2. Збірка як провідна форма ансамблевого об'єднання есеїв письменників

4.2.1. Класифікація збірок есеїв письменників

Оскільки збірка постає в сучасному літературному просторі основним способом ансамблевого об'єднання есеїв, то на її особливостях і видах варто зупинитися спеціально. Великий масив есеїстичних текстів сучасної української літератури, оформлених у збірки, вимагає наукової систематизації цього літературного матеріалу, адже цілком очевидно, що активне функціонування певного виду погрупованих одножанрових текстів відбувається на підставі спільних чинників і правил, цілої сукупності зовнішніх (видавництво, потреби ринку, зміна читацької адреси) і внутрішніх аспектів («вивільнення творчого процесу, особистості митця із зашорених рамок мислення» [125, с. 97]), вартих прискіпливого літературознавчого осмислення. З огляду на це пропонуємо класифікацію есеїстичних збірок письменників як основного виду контекстного об'єднання творів цієї дискурсивної практики за змістовно-формальними критеріями:

1) за кількістю авторів: одноосібна (Є. Кононенко «У черзі за святою водою»; Т. Прохасько «Одної і тої самої») й колективна есеїстична збірка («Авторська колонка: збірка есеїв»; «Нова Європа»). У межах другого підвиду можна говорити про такі поширені варіації, як-то: колектив із двох авторів («Моя Європа»: Ю. Андрухович, А. Стасюк; «Відстані і вібрації» Ю. і Т. Прохаськи); трьох авторів («Трициліндровий двигун любові»: Ю. Андрухович, Л. Дереш, С. Жадан), групи авторів («Мій Шевченко»:

Л. Ушкалов, Л. Дереш, М. Гримич, Ю. Макаров, А. Курков). По-ліавторські збірки можуть бути одномовні («Євромайдан: хроніка відчуттів» (українська) і двомовні («Нерви ланцюга: 25 есеїв про свободу») (українська, російська). Так, у другому виданні серед авторів – російськомовний український письменник А. Курков і російськомовний автор, напрочуд популярний в Україні І. Поме-ранцев, ініціатор численних українських культурних проєктів; активно видається саме в Україні і мовою оригіналу, і українською в перекладі;

2) за мовною ознакою: країномовна (оригінальна) й пере-кладна. Збірки есеїстики, як можна стверджувати з аналізу масиву текстів кінця ХХ-початку ХХІ століття, неодноразово переклада-лися у повному обсязі й виходили друком в інших країнах. Так, книги «Дезорієнтація на місцевості», «Диявол ховається в сирі», «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича були перекладені німецькою: *Das letzte Territorium, Essays* (2003) (переклад Со-фії Онуфрив), *Engel und Dämonen in der Peripherie, Essays* (2006) (переклад Забіни Штьор), *Kleines Lexikon intimer Städte* (2016) (переклад Забіни Штьор). Чималої популярності набула спільна з А. Стасюком збірка есеїв «Моя Європа», яка була спершу над-рукована польською (2000), потім німецькою (2003) і тільки зго-дом українською мовами (2005, 2007). Збірка есеїв «Тотальний футбол», підготовлена С. Жаданом, є спільним українсько-поль-ським проєктом, містить твори українські (Л. Ушкалов, С. Жа-дан, Є. Положій, Н. Сняданко) та польські (М. Беньчик, П. Гюлле, Н. Герке, П. Семьон (у перекладі Д. і Б. Матіяш)). Збірка вийшла одночасно польською й українською мовами. Той факт, що закор-донному читачеві цікаві не тільки поетична чи прозова, а й есеї-стична творчість українських митців, що представлена не пооди-нокими творами, а саме збірками, свідчить і про належну якість есеїстичної творчості українських письменників, і про цікавість європейського читача до української літератури сучасності в різ-них вимірах, і про підвищений інтерес до есею як дискурсивної практики, що активно розвивається у вітчизняному письменстві. Варто також додати, що до цього виду збірок слід уналежнити й

збірки, скомпоновані з україномовних і російськомовних творів одного автора (Б. Херсонський «Клаптикова ковдра»). Як сказано в анотації до його книги, «ця двомовність визначає особисту позицію автора щодо мовної проблеми в Україні» [603];

3) за приналежністю до спеціалізованої серії: позасерійна збірка (С. Процюк «Канатоходці») і частина серії (С. Процюк «Аналіз крові», серія *De profundis*). Збірка як частина серії швидше уналежнює есеїстичне об'єднання у свідомості читача, однак для постійних читачів того чи того письменника не є принциповою особливістю;

4) за місцем есеїстики у творчому доробку письменника з огляду на версії надрукованих творів: одножанрова (В. Махно «Котилася торба», О. Бойченко «50 відсотків рації») і поліжанрова (С. Процюк «Трикутник»: у цій книзі поруч із есеїстичним доробком також уміщено прозу й поезію митця; І. Бондар-Терещенко «Автогеографія»: тут презентовано поетичні, драматичні та есеїстичні твори митця під однією обкладинкою з жанровим маркуванням кожного розділу: Більше ніж оден. Поезії; Голос заради слова. Радіоп'єси; Метафізичне краєзнавство. Есеї). Поліжанрові видання, особливо популярні в останні роки, засвідчують, що митці вважають есеїстику повноцінною частиною власного письменницького доробку, котрий не можуть потіснити інші види їх літературної діяльності, за якими їх знає постійний читач (В. Медвідь «Без гніву і пристрасті: есеї, мемуари, щоденники»; В. Єшкілев «Ідеальна У»: збірка малої прози та есеїстики);

5) за ідейним задумом письменника: збірка, від самого початку задумана як завершене цілісне утворення («Нерви ланцюга. 25 есеїв про свободу»; Ю. Андрухович «Лексикон інтимних міст»), і збірка, укладена автором після виходу окремих есеїв у періодиці чи деінде, які в об'єднаному варіанті отримують друге життя (А. Бондар «Морквяний лід»; В. Жежера «Відкладене літо»; М. Рябчук «Каміння й Сізіф»). Друга модель збірки на разі є більш активною й більш упізнаваною українськими читачами та критиками;

6) за пролонгованим ідейним задумом письменника: збірка, яка стала частиною авторської есеїстичної колекції (Є. Баран «Недописана книга», «Недописана книга. Частина інча»; Ю. Іздрик «Флешка. Дефрагментація», «Флешка-2GB»; О. Бойченко «Щось на кшталт шатокуа», «Шатокуа плюс»), і збірка, яка так і залишилася одноосібним проектом (у цьому випадку не можна говорити остаточно, що зібрання есеїв не матиме продовження в тій чи тій формі, можна вести розмову про це лише щодо тих митців, які пішли у небуття): О. Лишега «Старе золото»; Н. Зборовська «Моя Леся Українка»;

7) за природою есеїстично-художнього мислення: Г. Пагутяк «Кожен день інший» (дзуйхіцу), Є. Баран «Недописана книга» (шкіци), В. Карп'юк «Ще літо, але вже все зрозуміло» (проби), Ю. Андрухович «Дезорієнтація на місцевості» (спроби), О. Лишега «Поцілунок Елли Фіцджеральд» (фрагменти), В. Жежера, М. Рябчук, С. Пиркало, А. Бондар «Авторська колонка: збірка есеїв» (авторська колонка);

8) за авторським (видавничим) жанровим окресленням змістового контенту збірки: з чітко зазначеним жанром есею (М. Р. Стех «Есеїстика у пошуках джерел») і з есеєм як відкритою, розмитою структурою, не чітко окресленою, що посідає проміжне місце між оповіданням / новелою / колонкою / етюдом / нотатками (А. Содомора «Сивий вітер»). У першому випадку жанр есею як власне твір на широку тему з довільною композицією позиціонується і письменником, і видавництвом (про це свідчить назва книги), і автором передмови К. Москальцем, названої «Есеїстика Стеха». У другому випадку ані сам автор, ані видавництво не можуть чітко окреслити зазначені жанрові межі творів, уміщених у збірку, тому обмежуються короткою анотацією на початку такого змісту: «У книзі зібрано прозові твори різних жанрів: новели, есеї, образки, коротка повість. Усі тексти споріднені органічною єдністю – образу, думки, настрою, що відображає античні традиції красного письменства» [536, с. 2].

9) за авторською ідейно-тематичною спрямованістю: збірка літературно-критичних есеїв (Є. Баран «Наодинці з

літературою»), збірка подорожніх есеїв (С. Грабар «Метаморфози»), збірка історіософських есеїв (Я. Грицак «Життя, смерть та інші неприємності»), збірка портретних есеїв («Мій Шевченко» М. Гримич, А. Курков, Л. Дереш, Є. Кононенко, Ю. Макаров), збірка культурологічних есеїв (І. Дзюба «Донецька рана України: історико-культурологічні есеї»), збірка філософських есеїв (В. Кебуладзе «Чарунки долі»), збірка есеїв мемуарного типу (В. Неборак «Бу-Ба-Бу та інші»), збірка есеїв епістолярного типу (С. Павличко «Листи з Києва») тощо. Однак ідейно-тематичний принцип укладання збірок не видається нам першорядним, адже ті ж культурологічні есеї легко можуть перетікати в подорожні, а ті, у свою чергу, перетворюватися на філософські. Змістовно-тематична межа есею зажди відкрита. Виділяючи збірки за ідейно-тематичним принципом, ми керувалися насамперед панівною дискурсивною заданістю текстів;

10) за місцем самої збірки у творчому доробку митця: етапна (планова, чергова) збірка есеїв (А. Любка «Саудаде»; Б. Матіаш «Братик Біль, Сестричка Радість») і підсумкова збірка есеїв, яка об'єднує твори, між якими, в окремих випадках, майже десятирічна відстань (М. Р. Стех «Есеїстика у пошуках джерел»; В. Махно «Околиці та пограниччя. Вибрані есеї 2011–2018»);

11) за хронологією представлених есеїв у збірці: за принципом послідовного оприлюднення їх перед тим, як вони постали частиною цілісності, якщо цей факт мав місце (Ю. Андрухович «Тут похований Фантомас») і без дотримання хронологічної послідовності (Т. Прохасько «Порт Франківськ»). Слід наголосити, що другий принцип зустрічається найчастіше: укладаючи свої есеї в завершені збірки, автори прагнуть закцентувати увагу на питаннях, що мають певну логіку й протяжність осмислення, наявну в низці творів, а не в одному окремому. Відтак тут час і послідовність виходу есеїв перед цим – явище вторинне. І хоча логіка осмислення явища не завжди лінійно простежується, будучи розпорошеною по всіх творах збірки, не завжди наочно проглядає, нанизування творів відкриває щоразу нові грані в осмисленні того чи того питання, що постає предметом есеїстичної обсервації, а

це цілком природно і для самого есею як дискурсивної практики, і збірки як фіксовано-закритої форми його варіативності, сформованої автором;

12) за назвою збірки: збірки, які отримують номен слідом за ключовим, на думку автора, есеєм книги (В. Карп'юк «Ще літо, але вже все зрозуміло»; Ю. Андрухович «Тут похований Фантомас»), і збірки, назва якої створюється спеціально для конкретного есеїстичного об'єднання (В. Мельник «Рефлекси»; Ю. Андрухович «Лексикон інтимних міст»). Варто наголосити, що перша модель називання є більш усталеною, ніж друга. Траплялися й випадки, коли есей, посідаючи вторинну роль в одній збірці (О. Бойченко «Аби книжка*»), ставав ключовим в іншому об'єднанні («50 відсотків рації»), про що свідчить факт винесення назви твору в заголовок цілого видання.

4.2.2. Збірка есеїв у контексті літературної творчості письменника

Для більшості письменників сучасності, як можна твердити на підставі масиву збірок есеїстики, котрі побачили світ в останні десятиліття, есеїстика стає повноцінним видом літературної творчості, яка органічно доповнює (урізномантнює, збагачує, розширює) основну літературну діяльність письменника – прозову, драматичну, поетичну. «Мої есеї – найчастіше своєрідні прологи до романів, промацування ідей, з якими ще доведеться працювати. Це не означає, що їхня роль суто допоміжна, навпаки, вона визначальна» [376], – говорить Ю. Андрухович. Можливий і зворотній процес: есеїстика стає продовженням ідей, висловлених у тих же романах, повістях, новелах, новим полем для реалізації творчої енергії або частиною тої ж лірики, прози, драми. «Написання есеїстики – це моє інше літературне “я”. Канони жанру дозволяють мені тут бути більш раціоналістичним і стриманішим щодо вихлопу емоцій, на відміну від прози» [433], – висловлює свою позицію С. Процюк. Такої ж думки й І. Андрусак, який говорить, що в «есеїстиці митець не може “сховатися” за своїми героями»,

тож має бути максимально чесним і з читачами, і з самим собою [295]. Можна багато сперечатися, чи є витоком есеїстики основна літературна діяльність митця чи ж то есеїстика стає витоком літературної діяльності. Очевидно, правильніше вести розмову про одночасність цих взаємовпливів і про природний характер такої взаємодії. Приміром, такої думки К. Москалець про поезію та есеїстику О. Лишеги [див. 387, с. 279]. Схоже можна сказати й про творчість В. Махна – прозову, поетичну, есеїстичну, яка вся є безкінечними варіаціями на тему нової-старої батьківщини, зими, снігу, міста, листів тощо. Цілком очевидно, що поетична збірка «38 віршів про Нью-Йорк та дещо інше» писалася одночасно із есеєм «Зелені пагорби Ірландії Джин Валентайн», що увійшов до книги «Парк культури та відпочинку імені Гертруди Стайн». Порівняймо: «зима тут довга – наче бродвей або хасидська молитва – / гіпі вимерли – як динозаври – останнього бачив учора / у місті яке продовжує самотність і вічну битву / поміж *янем* та *інем*» [356, с. 76] і «Була нью-йоркська зима, перша моя американська зима, незатишна, з сильними вітрами, з димом, що просочується крізь дірки міської каналізації, зима дивних почуттів і самоаналізу, розхристаних емоцій і депресії» [354, с. 203]. Цілком очевидний зв'язок і між збірками «Зимові листи», «Лютневі елегії та інші вірші» та есеями «Листи і повітря», «Кури не літають», «Сім листівок з Америки» (збірка «Околиці та пограниччя»), «Колумбійська зима» (збірки «Котилася торба», «Околиці та пограниччя») тощо. Прямий зв'язок прочитується між віршем «Нью-йоркська листівка Богданові Задурі» (збірка «38 віршів про Нью-Йорк та дещо інше») та есеєм «Коментар до вірша “Нью-йоркська листівка Богданові Задурі”» (збірка «Котилася торба»), котрий став можливим, власне, завдяки самій поезії. Не можна не відзначити причетність віршів, драматургії та есеїстики одне до одного і в І. Бондаря-Терещенка: недаремно він поезії, радіоп'єси та есеї об'єднав в одному виданні «Автогеографія».

Найтісніший зв'язок, за нашими спостереженнями, прослідковується між есеїстикою та прозовою спадщиною митця. Так, останні романи Ю. Андруховича «Таємниця», «Дванадцять

обручів» та «Коханці юстиції» позначені виразним есеїстичним началом. Те саме можна сказати й про творчість С. Процюка («Тотем», «Жертвопринесення», «Інфекція», особливо «Троянда ритуального болю» і «Руйнування ляльки»). Щодо останнього роману, то тут узагалі важко встановити, чого тут більше – романної дії чи есеїстики. Творчість О. Забужко із самого початку відзначалася есеїстичною настановою: один із перших гучних романів літераторки «Польові дослідження з українського сексу» було окреслено як «роман-есеї». Словом, есеїстична та «чиста» прозова (поетична, драматична) спадщина письменників сучасності – це перманентні взаємодоповнювальні складники їх творчої діяльності, котра від того тільки на краще грає новими барвами й відтінками.

Цілком очевидно, що есеїстика як поле нових художніх можливостей набагато швидше стає цікавою для прозаїків, ніж для поетів, і в першу чергу це стосується майстрів малої прози, адже новела, наприклад, безсюжетна, психологічна, медитативна – прямий крок до есею як твору, ментативного за своєю суттю. Часто взагалі генологічно неможливо окреслити те, що написано автором. Межа окремих дискурсивних практик настільки є прозорою, що митці (критики, видавці, літературознавці) губляться у жанрових визначеннях написаного літератором, подекуди обмежуючись розмитими формулюваннями й непрозорими дефініціями. Однак це не знімає питання сутності написаного, а головне – його значення й читацької зацікавленості створеним. Це тільки зайвий раз підтверджує, що для митця цей розподіл не є принциповим (есеїстичний тип художнього висловлювання часто зустрічається в прозі(!)), а есеїстика стала настільки вагомою частиною сучасного літературного процесу, що без неї він, цей процес, виглядатиме неповним.

У цьому контексті нам видається продуктивним аналіз збірок есеїв митця у контексті його інших збірок прози. Так, Євгенія Кононенко, яка спершу була відома поодинокими новелами, розпорошеними по журналах і антологіях, згодом стала відома читацькій аудиторії збірками «малої» прози «Колосальний сюжет», «Новели для нецілованих дівчат», «Повії теж виходять заміж», «Зустріч у

Сан-Франциско» тощо. Помітне місце в сучасній прозі посідають і її повісті («Сестра», «Російський сюжет», «Симбалай») і романи («Імітація», «Жертва забутого майстра», «Ностальгія», «Останнє бажання»). Усі названі твори з'єднано мотивами про роль і місце жінки в сьогочасному суспільстві. Проза Є. Кононенко, презентована у різних варіаціях, переважно у неореалістичному ключі, щоразу грає новими відтінками відтворення жіночої психології. «Лаконічність, щирість, безкомпромісність вислову, простота композиції, вміння вкласти важливу ідею і багатство подій у невеликі за розміром твори, повні життєвої правди, реалістичних деталей, що працюють на індивідуалізацію характерів, психологізм – такі ознаки стилю письменниці, що зосереджується на зрізі соціального через тонко виписаний візерунок психології героїні нашого часу» [661, с. 106].

Останнім часом авторка активно працює в есеїстиці, свідченням чого постали її есеїстичні збірки «Героїні та герої», «У черзі за святою водою», «Поza часом» (за контентом остання книга частково перегукується з двома попередніми збірками), «Слово свого роду» тощо. «Загальний огляд есеїстики Є. Кононенко свідчить, що це – поліемпіричний, філософський, критично-реалістичний метанаратив, який експлікує цілий ряд актуальних, соціально-дражливих проблем сучасності в найширшому контексті – літературні портрети як пізнання епохи в особах, але й результат роздумів автора над зображуваною особистістю, аналіз української та європейської літератури як феномену національної літератури, тема історичної пам'яті про події Другої світової війни, проблема порушення прав людини у цілому й гендерна проблематика зокрема, художні візії урбаністичного простору міста Києва в синхронічній та діахронічній перспективах» [144, с. 34], – так окреслила змістовно-тематичну канву творчості мисткині О. Гук. Цілком погоджуємося із зазначеними тематичними пріоритетами, виділеними вище, однак пропонуємо у цьому переліку трохи змістити акценти, поставивши на перше місце гендерні питання з очевидною акцентуацією на «жіночій» темі у різних варіаціях, адже попри увагу до інших питань, «фемінні» питання й тут залишаються

пріоритетними. Наприклад, есей «Великі люди: універсальне й національне» («У черзі за святою водою») про 100 видатних осіб тої чи тої країни, України зокрема, присвячений, у тому числі, й місцю жінок у першій десятці відповідної країни і причинах посідання ними цих позицій: письменниця, послідовна авторка «жіночої» теми, не може не торкнутися цих питань і в такий спосіб. Те саме стосується й есеїв «Співоча душа України» про Марусю Чурай, Лесю Українку, Ліну Костенко, «Heroine or bad girl?» про Ліну Костенко й Оксану Забужко, «Твоє ім'я» про французьку письменницю Маргеріт Юрсенар («Героїні та герої»). Зрештою, пишучи про Київ, авторка дає йому оцінку з власної письменницької позиції, відтак в есеях «План МОГО Києва», «Шопінг замість базарювання», «Будинки-монстри» з розділу «Скалки київських фресок» насправді два головних персонажі: екzogінаратор, який має багато спільного з самою авторкою, літераторкою, творчою особистістю, і, власне, Київ. У цих творах особистісне начало «я» авторки (жінки, письменниці, перекладачки, культурологині) особливо виразне й наочне, адже тут привідкрито чимало інтимного, особистого, пов'язаного зі столицею України. Ця думка, зокрема, підтверджується й тим, що авторці в окремих випадках випадає говорити про Київ у жіночому роді, як-от: «І якщо говорити про Київ не як про місце проживання кількох мільйонів зареєстрованих і незареєстрованих громадян і негромадян України, а як про **Матір, Праматір, Премісто, Прамісто**, – це десь дуже далеко від бетонних масивів» [270, с. 187]. А той факт, що в назві збірки есеїв «Героїні та герої» «героїні» поставлені на перше місце, а «герої» на друге, красномовно видає авторську позицію письменниці щодо пріоритетів у гендерних питаннях.

У збірці «У черзі за святою водою» жіноча тема знаходить несподіваний поворот. Тут особливо виділяється розділ «Ерос у вишиванці» про тонкощі інтимних стосунків жінки й чоловіка, про найпотаємніші від стороннього ока приховані шари жіночої психології й фізіології очима тої ж таки жінки. В інших розділах знову героїнями серйозної обсервації постають відомі жінки – Леся Українка, Катерина II, побіжної – Ліна Костенко, Софія

Ковалевська, Маруся Чурай, Марко Вовчок. Більшість тем досліджується знову ж таки крізь жіночі аспекти, наприклад, у контексті того, чому математика – не жіноча наука чи яка насправді історія радянських свят 23 лютого й 8 березня. Питання української кухні, виховання дітей у патріотичних традиціях, поведінки дитини в різних ситуаціях, безперечно, дотичні до «жіночої» теми в той чи той спосіб. Словом, «жіноча» тема, традиційна для новелістичної й романної творчості письменниці, знаходить друге «життя» в її есеїстиці. Відтак усі названі вище аспекти прочитуються у художній спосіб у новелах із збірок «Зустріч у Сан-Франциско», «Колосальний сюжет», «Новели для нецілованих дівчат», «Повії теж виходять заміж», романах і повістях, а потім віднаходять нові повороти й акценти в есеїстичний спосіб, стаючи дотичними до інших важливих суспільних і культурологічних питань.

Крім єдності тем, збірки новел і збірки есеїв ріднить сам стиль письма Є. Кононенко. «На відміну від багатьох літературних текстів сучасності твори Є. Кононенко не втомлюють філологічними ребусами, алогічними сюжетними зміщеннями й ізоморфними структурами. Однак простота її стилю не означає спрощеності, навпаки – система образотворення, відтінки лексичних значень та їх комбінування, способи вживлення стилістичних фігур поєднуються таким чином, щоб приховати структурну основу, важливим залишається сам твір, а не його внутрішня технологія» [504, с. 610-611]. Те саме стосується й есеїстики письменниці, котра читається легко, невимушено, привертає увагу непідробністю потоку мовлення, умінням простими словами пояснювати складні речі, відсилати до контексту, створювати панорамну картину, активізувати читацьке мислення. Тут не зустрінемо складної і незрозумілої лексики, маловідомих імен, прізвищ, назв тощо. Натомість віднайдемо належну глибину мислення, доступну кожному, широту охоплення дійсності, що вражає близькістю сучасному читачеві, неординарну позицію щодо банального й замовчуваного, що привертає увагу шляхетністю духу, явленого через шляхетність слова. А тому міркування про пікантні теми не постають чимось

надособливим, швидше відвертим, відчутим, вистражданим, усебічно обсервованим і осмисленим.

Близькість конструювання й організації новел і есеїв видає і манера їх найменування. У назвах часто зустрічаються односкладні називні речення. Порівняймо: «Повії та жінки порядні» («Героїні та герої») / «Діалоги та непорозуміння» («Повії теж виходять заміж»); «Герої в обороні» («Героїні та герої») / «Земляки на чужині» («Повії теж виходять заміж»); «Твоє ім'я» («Героїні та герої») / «Великомученице кумо» («Новели для нецілованих дівчат»); «Елегія про старість» («Новели для нецілованих дівчат») / «Есей про оргазм» («У черзі за святою водою»). Усе це свідчить про єдність ідіостилу письменниці, котра не намагається відокремити одну творчість від іншої, а навпаки, прагне їх об'єднати.

Новели й есеї ріднить і їх безпосередня тематика. Так, мотиви новели «Три світи (Київська елегія)» у певний спосіб прочитуються в есеях «План МОГО Києва» й «Одна з незабутніх прогулянок по Києву»; мотиви цілої плеяди творів («Драні колготи», «Нові колготи», «Великомученице кумо» тощо) знаходять продовження у відповідній художньо-есеїстичній формі: «Еротика та український побут», «Чому чоловічі гріхи не такі тяжкі?» тощо.

Варто звернути увагу і на той факт, що у новелах Є. Кононенко часто віршовані елементи стають частиною прозового тексту. Така особливість має місце у творах «У неділю рано», «Три світи (Київська елегія)», «Special women», повісті «Сестра» тощо. Схожі тенденції спостерігаються і в есеїстиці Є. Кононенко, котра подекуди додає в текст-міркування віршовані елементи чи то власні, чи перекладні (письменниця сама активно перекладає з англійської і французької). Збірка «У черзі за святою водою» взагалі складається з есеїв і віршів літераторки, її перекладів поезій Поля Енгла й Максиміліана Волошина: кожен із чотирьох розділів збірки есеїв починається і закінчується віршем, часто сонетом. Наприкінці книги розміщено поезії авторки поза цією схемою «Не поспішай» і «Чому я так часто зустрічаю її» (тут створено поетичний образ пересічної киянки). Відтак прозово-поетична манера художнього стилю авторки знаходить новий поворот в есеїстиці Є. Кононенко,

урізноманітнюючи міркування й розбавляючи густоту тексту, котрий, загалом, не часто є таким у традиційній прозі літераторки, адже описи тут значною мірою поступаються діалогам і полілогам. Принагідно зауважимо, що вкраплення поетичних (прозових) творів в есеїстичні збірки письменника – не поодинокі явище в сучасній українській літературі. Так, збірка есеїв і статей О. Забужко «І знов я влізаю в танк...» доповнена віршами літераторки, її ж збірка «Let my people go» – оповіданням «Альбом для Густава» [див. про це: 654], а видання Г. Пагутяк «Жорстокість існування», назване «книгою есеїстичною», складається з власне есеїв авторки (загальна кількість їх – 40), щоденникових нотаток «Бетон» і роману-есею «Жорстокість існування», що дав назву цілій книзі.

Слід звернути увагу, що в цілому діалогічне мовлення часто вкрапляється в різні тексти Є. Кононенко. Така манера організації художнього простору – традиційна для Є. Кононенко-новеліста й романіста. Її можна спостерігати у таких новелах і оповіданнях, як-от: «Великомученице кумо», «Дати», «Два квитки до опери», «Драні колготи», «Закони жанру і логіка сюжету», «Ніч», «Нові колготи», «Поцілунок у сідницю» тощо. Роман «Російський сюжет» більшою мірою складають діалоги героїв, наприклад, у розділах «Усі простолюду казки», «Село, де нудьгував Євгеній», «Дядько чесний без догани» тощо. У такий же спосіб – виклад подій у формі діалогів – здійснюється у новелі «У черзі за святою водою», котра єдина в цьому жанрі увійшла до есеїстичної збірки з однойменною назвою. Той факт, що в збірку есеїстики включено новелу, створену в традиційній для письменниці прозовій манері, котра дала назву цілій книзі, свідчить, що авторка принципово не розрізняє для себе ці дві манери письма – прозову й есеїстичну, вважаючи їх однаковою мірою «власними», дотичними одна до одної, такими, що є близькими типами художнього висловлювання, виконують взаємодоповнювальну функцію. Ріднить ці манери й спосіб укладання збірок: за авторською логікою, а не хронологією написання (і новели, й есеї перед цим друкувалися в періодичі), із поділом на розділи (підрозділи), переважно із винесенням назви ключового твору в назву цілої збірки, хіба що есеїстичні

збірки містять авторську передмову, а функцію цього елемента в збірці новел виконує анотація до книги.

Твір «У черзі за святою водою», котрий дав назву цілій збірці, потребує особливої дослідницької уваги. Є всі підстави вважати, що це новела, а не есей, адже міркувань тут немає, а є сюжетний хід розвитку подій, традиційний для прози, дія відбувається в діалогах, виписаних деталізовано. Маємо унікальну ситуацію: збірка есеїв доповнена одним-єдиним новелістичним твором, котрий дав назву цілій книзі. Вочевидь, це не випадково: для авторки її проза (новелістична, есеїстична тощо) – одне ціле, зіткане з множинностей, кожне з яких проявляється більшою мірою в окремі періоди літературної діяльності. У новелі відтворено розмаїття поглядів, цінностей, морального обличчя людей, які стоять у спільній черзі за освяченою водою в церкві. Розмови персонажів, які опинилися разом в одному місці, видають їх справжнє ставлення і до релігійних питань, і до питань духовності, оприявнюють міщан, дрібновласників, псевдоінтелігентів тощо. Усі ці ідеї у своєрідний спосіб прочитуються і в усіх есеях книги. Проста розмова в черзі, презентована в новелі, постає зрізом київського середовища межі тисячоліть, де в нескладних репліках відтворюється справжнє, а не удаване ество людей, які стоять у черзі «за святістю». Весь твір – це суцільний діалог, а власне міркувально-висновковий елемент розміщено наприкінці: «Звичайнісінька черга з обмінами новинами та приголомшливими одкровеннями. Єдине, чого тут не почувеш, це звичного і ще не забутого: “Хто крайній? Скажіть, щоб за вами не займали!” Люди йдуть і йдуть на церковне подвір’я, а виварки зі святою водою підносять і підносять. Благодаті вистачить на всіх» [275, с. 112].

Отже, порівняльний аналіз збірок есеїстики і збірок новел Є. Кононенко довів їх тематичну, стилістичну й композиційну близькість. Традиційні для прозопису Є. Кононенко «жіноча» й «київська» тема в есеях знаходять нові цікаві ментативні повороти, котрі в традиційному художньому творі були б неможливими. Есеї та новели й романи письменниці переважно написані в близькій художньо-стилістичній манері з використанням не довгих за

обсягом речень, барвисто насичені образністю. Авторці вдається про одні й ті ж речі говорити в художній та есеїстичній площинах, щоразу будучи цікавою для читача. Попри той факт, що письменниця подекуди пише про вразливі й тонкі речі, їй вдалося і в есеях, і в новелах уникнути надмірної пафосності, есхатологічної трагедійності, надскладних дидактичних настанов, категоричних висновків і пропозицій. «С. Кононенко в обох випадках залишає все це читачеві, який сам розставити акценти і власноруч подумки допише свій «колосальний сюжет» – новелістичний чи есеїстичний за власним вибором» [651].

4.2.3. Письменницький есей у збірках інших форматів

Окрім традиційних збірок, у яких есеї укладені за авторською логікою й окреслюють панівну ідею письменника-есеїста, що розгортається в певний спосіб, у сучасній українській літературі є й такі, в яких есеї представлено незвично: як авторські монологі-міркування про навколишнє буття, які, по суті, є есеями, якщо не брати до уваги діалогічну природу їх виникнення. Йдеться про запитання під диктофон, на які письменник дає розгорнуті, детальні відповіді, котрі, по суті, є розлогими роздумами про людину й її місце у світі у різних варіантах. При цьому, звісно, цікавими є власне авторське бачення й розуміння того, про що міркує митець: його думки «вголос», відкриття його душі, «розщеплення» явища чи предмета цікаві своїми індивідуальними підходами щодо цього, власне тим, що належать цій конкретній людині. Після здійсненого акту комунікації між модератором і героєм спілкування питання прибираються повністю чи частково. Залишаються виключно відповіді: довгі, несподівані, де мають місце й неочікувані мисленнєві переходи, й відсилання до яскравих історичних епізодів, і цитування тощо. Те, що залишається, стає есеєм-мозаїкою, авторським «дещо про все» (М. Епштейн), і, додамо, «всім про дещо», являючи в окремих випадках каскад міркувань, мозаїку розмислів. Звісно, кожен митець має свої пріоритети щодо цього «дещо»: література, історія, релігія, політика, філософія тощо.

Саме ці пріоритети й визначають зміст і характер новостворених есеїв на підставі діалогу, більшою мірою ментативних, обсяг яких може перевищувати не один десяток сторінок.

Зрештою, записане все це на папері й оформлене в збірку, стає цікавим для читацького осмислення, перетворюючись на читабельний есей, твір, «де саме внутрішня динаміка образу, складна мережа асоціативних зв'язків, парадокс як спосіб гри з читачем набувають важливості» [210, с. 202].

Така модель текстопородження явила новий вид есею, зумовлений спілкуванням, бесідою, зв'язок із котрими є тільки формальним. Від самих питань не залишилося й сліду: в окремих випадках читач може лише здогадуватися, яке питання було поставлено, що саме спровокувало той чи той поворот думки, вектор рефлексій, вражень, пояснень, асоціацій. Головне – авторське міркування, цікаве своєю парадоксальністю, розгортанням ідей про певне явище з огляду на нього самого, зі створення навколо нього власної історії й «теорії». Такі міркування, укладені в збірку, стають цікавим джерелом думки, яка походить від цікавого співрозмовника, насамперед письменника, котрий у такий спосіб постає в новому несподіваному амплуа: мистецькому, особистісному, есеїстичному.

Саме такими постають проекти-серії «Інший формат» і «REСвізити», варті дослідницької уваги. Так, перший проект зініційований письменником Т. Прохаськом. Він записав 7 інтерв'ю з митцями й оформив їх у книги есеїв-мозаїк, де, переважно, вміщено відповіді на поставлені за кадром питання, що є міркуваннями з приводу різних актуальних питань сьогодення: християнського світогляду, архетипного мислення, постмодерністської свідомості, синтезу мистецтв, високої літератури. Героями проекту постали: Олег Лишега, Юрій Іздрик, Юрій Андрухович, Оксана Забужко, Борис Гудзяк, Ярослав Грицак, Василь Герасим'юк тощо.

Проект було здійснено за підтримки видавництва «Лілея-НВ». «Більшість проблем, які розглядають та досліджують автори у проекті, можна віднести до категорії вічних. Для того, щоб актуалізувати власну позицію та надати їй неординарності, автори використовують традиційні прийоми: апеляції до історій з життя,

насамперед власного чи близьких людей, дослідження, що відбувається швидше на інтуїтивному чи підсвідомому рівні; автор висловлювання бере на себе роль експерта, представляє власну думку, позицію, яку висловлює емоційно, не надто переобтяжуючи її професійною критикою» [674, с. 75].

Прикметно, що з 7 книжок запитання в тексті залишилися тільки в збірці Ю. Андруховича, та й то вони вкрай нечисленні, основне – голос самого письменника про працю літератора за сучасних обставин. Решта – суцільні письменницькі одкровення-міркування про минуле й сучасне, спершу озвучені, а потім оформлені в есеї й укладені в збірку, природа якої виявилася перформативною: актуалізація сказаного відбувається в момент самої комунікації і є, в першу чергу, дією, що невимушено породжує есеї чи есеї-мозаїки, котрі перетворюються на суцільне монологічне полотно. Сам цей процес (записування – дешифрування – укладання в збірку) є й комунікативною дією, і дією самопрезентації письменника через здійснені акценти й розставлені пріоритети в сказаному наживо. В окремих випадках дія не припиняється навіть після виходу самої збірки, про що свідчить, наприклад, такий запис: «У цьому місці півку знову зажувало (чи розрядилися батарейки, а чи згорів мікрофон), однак Іздрик усе ніяк не міг спинитися й продовжував говорити, закінчувався день, непомітно надходила ніч, саме час було закінчувати, та він все не вмовкав, а говорив, говорив, навіть тоді, як поруч вже нікого не було, можливо, він говорить і дотепер, і не виключено навіть – його ще хтось слухає...» [465, с. 57-58]. Можна припустити, що в цьому фрагменті йдеться про подальшу есеїстичну творчість письменника, котра відбувається й поза межами «Іншого формату», наприклад, у варіанті збірок «Флешка» (Дефрагментація) і «Флешка-2GB».

Власне, укладання есеїв у збірку й її вихід – останні події цього перформансу. Оформленим есеям обов'язково передувала передмова Т. Прохаська, в окремих випадках їх могло бути дві – від чільника проєкту й учасника спілкування, як-от у збірці Ю. Іздрика, укладання фотографій, що передавали невимушеність спілкування, оформлені на обкладинці й перед початком основного тексту,

вкраплення поодиноких авторських коментарів та резюме тощо. Єднає всі збірки в серію спільність формату, однакове видавниче оформлення й Прохаськове резюме про природу «іншого», сутність есеїстики й важелі думконародження, котре є однаковим для всіх книжок: «Я серйозно вважаю, що наш світ може стати інакшим (ліпшим), якщо інакше говорити те, що інакше думається. Я серйозно вірю, що люди, від яких залежить, щоб наш світ став ліпшим, часом попросту не знають, як можна інакше думати і говорити. “Інший формат” передбачає хрестоматію ненаписаних текстів, які ілюструють можливість розмислів під час говоріння (думай, що говориш! кажи, що думаєш!). Слухаючи їх голоси, я зрозумів, як багато найважливішого ніколи не потрапляє у книжки. Принципи серії на диво прості. Вибирати тих, які подобаються. Добирати тих, кому довіряєш, у кому впевнений. Записувати те, що говорить, вірити у те, що кажеться.... Лови момент – один, але неповторний. Завтра, може, мусить, буде інакше» [460, с. 60].

Закадрові питання Т. Прохаська постають важелями руху думки, тим, що викликає відгук у свідомості героя проекту. У надрукованому варіанті перформатив не припиняється: читач змушений постійно активізувати мислительний процес, «реставруючи» питання, залишені за кулісами цієї своєрідної сценічної дії.

Перформативний характер цих процесів зумовлений такими аспектами: запис сказаного без прямого задіявання з боку того, хто здійснює запис; мінімальний обсяг редакторського втручання в написаний текст після розшифрування; власноруч зроблені ініціатором бесіди покадрові світлини власне під час комунікації, котрі передають невимушеність умов спілкування, створюючи ефект stop-motion-анімації, про що свідчить їх наочний непостановочний характер; вилучення самих питань; Прохаськові ремарки про обставини, час, місце спілкування та інші нюанси на кшталт: «Розмова з Юрієм Андруховичем була записана 5 і 6 лютого 2003 року в Івано-Франківську. Химерність її для нас обох полягала у тім, що впродовж багатьох років спілкування ми жодного разу не говорили про таке так. Однак, усвідомлюючи серйозність співпраці в “Іншому форматі”, ми увійшли у роль іншого для нас

формату і провели два сеанси запису бесіди. Отож два рази про три години... Без перерви і начисто. Однак найцікавіші речі проговорювалися все ж у четверті години, коли диктофон був нарешті вимкнтий» [464, с. 5].

Зрештою, результат перформансу – есей у новому форматі, який від звичайного відрізняється лише процесами й діями текстопородження. Решта нічим їх не вирізняє: те ж оголення роботи власної свідомості, той же рух думки, те ж трактування ідей у довільній формі. Ось як про це зазначив сам укладач збірок у першій книзі, героєм якої постав Олег Лишега: «Завжди собі уявляв, що саме так має виглядати ідеальна українська есеїстика найближчого майбутнього – та, якої нестерпно бракує (Курсив наш. – Т. Ш.). Так говорить у побуті, так мислить вголос нащодень Олег Лишега. Можливо, із перебування у такому-от говоренні і виникла серія “Інший формат” (ніколи перед цим не бачив поета, який балакає поетичніше, ніж пише вірші...). Подане у цій книжці є лише частиною розшифрованих записів... Оскільки Олегові вистачало одного-двох моїх слів, щоб почати говорити про щось своє, я переконаний, що ці розмови варто подати лише у вигляді фрагментів великого монологу. Або – коротких есеїв» [463, с. 5]. На метажанрову природу творів проєкту звернула увагу й О. Даниліна, щоправда вона називає їх бесідою, адже, на її думку, тут «обидва учасники обмінюються репліками, думками, судженнями» [157, с. 211]. Думку О. Даниліної вважємо хибною: бесіда передбачає постійний обмін думками, а тут твори являють собою монологічне мовлення, природа якого діалогічна: від первісного діалогу тут залишилися тільки сліди, практично не відновлювані. Тим паче не можна говорити про обопільний постійний обмін думками – цього у презентованих текстах просто немає, адже головне тут – панівний голос письменника, презентований у спеціальний – монологічний – спосіб і оформлений у відповідну форму.

У збірках Олега Лишеги, Ярослава Грицака, Бориса Гудзяка, наприклад, есей постає суцільним полотном, зітканим із фрагментів думок, однак з'єднаних воедино. У збірках Оксани Забужко та Юрія Іздрика йдеться про множинність есеїв, котрі, зрештою,

також являють єдине полотно з тією лише відмінністю, що межі (скрепи, «шви») з'єднання клаптиків у цілісність більш наочні, ніж у варіанті, окресленому перед цим. Так, у збірці Іздрика функцію «скрепів» виконує нумерація есеїв і три крапки на місці питань, загальна кількість яких – 41. У збірці Оксани Забужко – приблизно той же принцип формування текстової цілісності, однак її думки оформлено в окремі есеї із заголовками, як-от: «...я письменниця безперечно українська...», «... ми були іншим народом...», «...мені подобалася ця гра...». Наявність трьох крапок на початку і в кінці заголовка видає мозаїчний характер твору, що постає частиною цілого, є ознакою того, що йдеться про уламок опредмеченого спілкування, вилученого з цілості – всієї розмови. У передмові Т. Прохасько зазначив, що собі в цьому спілкуванні він відніс роль гебуртсгільфе – того, хто допомагає при народженні, конкретно, при народженні думки Забужко 27 лютого 2003 року» [462, с. 79] – дата проведення запису.

Отже, збірки проєкту «Інший формат» явили і новий варіант есеїстичної збірки як об'єднання тотожних творів, і новий варіант породження есею, цікавий своєю перформативною природою. Унікальність збірок виявилася у неповторній природі їх появи. Лишається лише здогадуватися, чому світ побачило тільки 7 випусків серії.

У певний спосіб ідеї Т. Прохаська були застосовані й укладачами інших збірок, спершу задуманих як інтерв'ю, а потім таких, що явили розмисли, міркування, есеїстичні за своєю суттю, «голоси» письменників, котрі діляться своїми думками із постійними читачами: «Розмова з літератором. Сучасна українська художня творчість в іменах» [713]; «Двічі по десять: обличчя і голоси» [494], «33 герої укрліт» [522], «Історії талановитих людей» [524]. Так, в останніх з названих збірках знову ж таки питання, на які дає відповідь письменник, у кінцевому варіанті прибрані. Залишилися тільки відповіді, котрі стають розгорнутими різноманітними рефлексіями, поглядом ззовні на поточні проблеми дійсності, де першорядною постає сама особистісна позиція письменника, яка передається мовою метафор і порівнянь, традиційною для

художньої літератури. Фактично, маємо есеї, які також народжені з бесіди: укладачі збірок беруть на себе функцію того, хто спрямовує письменника в потрібне поле розмислів, кінцевий варіант збірки, зрештою, від цих дій залишає тільки сліди, котрі можна реконструювати, однак, не відновити повністю. Відтак уналежнюємо феномен творчості, природа якої діалогічна, а результат – монологічний, К. Родик популярність таких збірок інтерпретує в такий спосіб: «Це ефективна форма PR-підтримки не так навіть власного письменницького репертуару, як стимулювання масового читацького інтересу взагалі» [487]. Цю думку не варто заперечувати, хіба що додати, що дискурсивна практика есею, як і інші активні мовні практики сучасності, весь час переростає власні межі, постійно відкриваючи нове поле для експериментів і пошуків. Вочевидь, якщо такі збірки читабельні, значить інтерес до основної творчості письменників триватиме, зрештою, це впливатиме і на розвиток самого літературного процесу. Тож есеї, оформлений у такий спосіб, стає і трампліном до його осмислення як цілості, і тут важливою є його єдність із подібними мовленнєвими практиками, наприклад, у збірці, де представлено голоси цілої низки учасників літературного процесу різних поколінь.

У цьому сенсі знаковими є збірки-антології «REСвізити», у яких записано письменницькі розмисли як закадрові відповіді на поставлені укладачкою серії Т. Терен питання (про «перетворення живого діалогу на монологічний текст знаємо лише я і мої співрозмовники» [560, с. 10] – йдеться у передмові). Назва збірок видає спосіб виникнення творів-міркувань: гес – це кнопка запису на диктофоні, візит – це відвідування, іншими словами, поява митця в читацькій свідомості у незвично обраний спосіб: діалогічно-есеїстично-мозаїчний. Відтак у результаті маємо знову ж таки особистісну оцінку літературної праці, розмисли про витoki творчості, індивідуальні одкровення різного характеру, що нагадують есеїстичне полотно-мозаїку, зіткане з множинностей-роздумів. Митці тут розкривають причини звернення до власних тем, прототипи персонажів, секрети власної майстерності, рушії мистецьких пошуків. У такий спосіб митець стає ближчим своєму читачеві. І

тут головними є процесуальність самого пошуку істини й інтимний характер привідкритих таємниць творчості, народжених на очах читача, передавання природного процесу мислення, образотворення, одкровення, осяяння. Наприклад, у варіанті Л. Денисенко: «Трапляється і так, що я читаю книжку і якась другорядна фраза може зачепити і спровокувати розкручування в моїй голові певної теми. А буває, що ти просто опиняєшся в якихось умовах і починаєш сприймати їх як текст. Це така незворотна письменницька деформація, коли в будь-якій ситуації, навіть трагічній, ти підсвідомо починаєш думати, як найкраще її виписати. Зі мною ці зміни відбувалися поступово. Нині моє життя – це книжковий матеріал» [560, с. 129].

Унікальність таких збірок – у множинності голосів письменників, зібраних воєдино. А той факт, що голоси під одним дахом належать письменникам кількох поколінь української літератури ХХ-ХХІ століть, свідчить про її поліморфність і полідискурсивність, прикметні безліччю художніх практик і творчих почерків, тож це ознака воістину вільного мистецтва і взаємодії поколінь.

4.3. Композиційна організація збірки письменницьких есеїв: провідні тенденції

4.3.1. Традиції М. Монтеня й сучасні збірки письменницьких есеїв

Як нами було вже доведено в попередніх розділах, Мішель де Монтень, зачинатель жанру есею, не просто заклав підвалини нової мовленнєвої практики у книзі «Проби», пізніше підтриманої Б. Паскалем, А. Бергсоном, Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Р. Декартом тощо, а й спроектував певну модель того, у який спосіб ця мовленнєва практика буде найкращим чином репрезентована для читача. Такою моделлю виявилася книга, скомпонована із окремих творів у довільній формі. При цьому назвати цю книгу завершеною цілісністю можна з певною долею умовності, адже М. Монтень

усе життя її дописував і доповнював, однак при цьому не вилучав написане й укладене перед цим. Швидше її варто назвати обрмленим єднаням за авторською волею й тільки йому зрозумілим принципом. В якості обрмлення виступає назва «Essais», що згодом дала назву окремому літературному жанру, і коротке передне слова до читача, котре у певний спосіб окреслило авторську сутність того, що він буде читати: «зміст цієї книжки – я сам, а це аж ніяк не причина, щоб марнувати своє дозвілля на такий легковажний і незначний предмет» [441, с. 5]. Сам контент збірки, зокрема, послідовність розміщення текстів, засади їх укладання в розділи у варіанті «книга перша», «книга друга», зміст частин, близькість тематики в усіх розділах і цілком прозора межа їх відокремлення одна від одної були помічені ще сучасниками М. Монтеня [див. про це: 712]. У пізніших дослідженнях неодноразово наголошувалося на фрагментарності, незакінченості текстів, на некатегоричності їх єднання [196, с. 233], на тому, що це «зібрання випадкових, розрізнених заміток» [364, с. 122] тощо. Разом з тим, на нашу думку, дискусійним є питання про те, що «Проби» М. Монтеня є «несистематизованим текстом» [712, с. 30]. Приміром, така думка неодноразово лунала в фундаментальному дослідженні «Світоглядно-гуманістична концепція Мішеля Монтеня» А. Яручик, де зібрано більшість сучасних позицій на погляди французького просвітителя й реалізовано спробу окреслення його філософських позицій як системи. Дослідниця, вивчаючи гуманістичний індивідуалізм М. Монтеня, неодноразово зазначає труднощі у вивченні праці «Проби» через те, що нотатки є несистематизованими, не зовсім відповідають ідеалу класичної філософської праці, погляди, позиції складно укладаються в структуру через те, що неможливо їх однозначно співвіднести з певним філософським спрямуванням, як і визначити приналежність автора до певної епохи. Приймаючи спостереження авторки про філософську неоднозначність і невідповідність книги «Проби» певним канонам філософської праці, не можемо при цьому прийняти тезу про те, що книга М. Монтеня – не систематизована, беручи до уваги насамперед літературознавчий, а не філософський аспекти її існування. У

цьому сенсі нам близькою є думка С. Артамонова, що М. Монтень уклав свою книгу в душі «чудової недбалості» діалогів Платона й «чарівної безпечності, забудькуватості, недбалості» Плутарха, маючи на увазі ці прийоми як наперед заданий принцип [23]. При формуванні книги жодної мети не переслідувалося, укладання плану компонування текстів не відбувалося. Процес здійснювався за тим, як рухалася сама думка, авторська уява, писемні настанови. Тому єдиальним чинником тут можна вважати форму авторської присутності: уява, стан, асоціації, зрештою, воля автора. «Не можна говорити про якусь заздалегідь продуману і прийняту композицію тої чи тої частини і тим паче всієї праці в цілому. Ті, хто намагається зробити це зараз, здійснюють помилку. Це вільне парування розуму, це навіть не просто думки, це потік мислення. Монтень не хотів обмежувати себе нічим» [23, с. 90]. Результатом такого потоку стала книга, кожен твір якої є сам по собі вільним паруванням думок і сукупно всі разом вони також є таким паруванням множинності, зібраної разом. Єдиальною інстанцією цієї сукупності постає сам автор зовнішньо (на рівні елементарного розташування текстів) і внутрішньо (на рівні світоглядних настанов, підґрунтя яких – сумнів, рефлексія, самоаналіз, котрі єднають усі без винятку тексти «Проб»). Слушно констатує С. Алексєєв: «“Проби” Монтеня, опубліковані повністю в 1588 р., але такі, що почали нагромаджуватися в записках значно раніше, є зібранням спостережень, анекдотів, думок, коментованих виписок з древніх і нових авторів, записаних Монтенем без жодного порядку, в міру того як вони приходили йому в голову. Проте ця книга володіє глибокою внутрішньою єдністю – єдністю теми й єдністю світогляду» [6].

На довільну композицію книги М. Монтеня звернули увагу й українські дослідники його спадщини. Так, перекладач книги А. Перепада спостеріг і відмітив відсутність гладкопису і монтажний характер роздумів у книзі, неможливість її лінійного прочитання, текстову діахронію текстів, в окремих випадках подобу якоїсь компіляції, словом, чинники, які б зумовили буття книги як цілісності, якою її бачив сам автор. Такий принцип сумування

текстів перекладач книги пояснює тим, що всі вони написані від першої особи, маючи на увазі автора як єдину єднальну інстанцію текстів. При цьому книгу в цілому перекладач називає «глибокою структурою», підкреслюючи тим самим ідею того, що якщо принципи укладання в ціле не видно зовні читачеві й критику, це зовсім не означає, що вони там не закладені внутрішньо самим М. Монтенем. Отже, А. Перепада пише: «Треба відмовитися читати Монтеня “запоєм”, тобто слід усвідомити, що це текст, який сам себе визнає як монтаж. Проте переробляти план “Проб” було б справою безнадійною. Критика обмежувалася здебільшого тим, що розглядала якийсь розділ чи групу розділів і підкреслювала брак структури у “Пробах”, удаючись до таких образів: незавершена архітектура (А. Г. Лозер), гірлянда, бастион (М. Бютор), спіраль (А. Компаньйон), концентричні кола (Ж. Пуле). Отакі вони, метафори, щодо неспроможності читати текст, у якому видно шви, що приховують усі сліди його глибокої структури» [382, с. 5]. В. Скуратівський також звертає увагу на «Проби», які утворюють цілісність під знаком свободи як «анархічну композицію», «композиційний хаос» [106, с. 421]. Дослідник її вмотивовує всебічним зверненням до людини, котре не може бути одноколірним і одновекторним: «У “Пробах” триває, продовжується і поглиблюється відкриття людини. Її неелементарність осмислюється тисячократ, засвідчується Монтенем у тих чи тих екзистенційних мізансценах. І організується тут у певну цілісність. Передовсім під знаком свободи. Ні, не лише політичної чи, тим більше, релігійної, а – свободи доекзистенційної, буттєвої. Вже сам ніби хаос Монтеневої розповіді модельно постає точним сколком із цієї свободи. Той ситуативний огром у самій людині і довкола людини, що його подають-малюють “Проби”, вони, зрештою, доводили, що людина – буттєво відкрита істина» [521, с. 422]. Зрештою, таку свободу єднання думок і текстів як метод, запозичений у древніх, окреслив сам автор у власному ж творі: «Мої думки снуються одна по одній – правда, іноді не в потилицю одна одній, а на певній відстані, – але вони все ж таки бачать одна одну бодай краєчком ока. Я пробігаю поглядом певний діалог Платона, що являє собою химерну і пістряву

суміш; початок його про любов, кінець – присвячений риторичі. Давні нітрохи не боялися такого сплету і з незрівнянною гожістю дозволяли підхоплювати себе повівом вітру або, що теж можливо, прикидалися, ніби справа стоїть саме так. Назви моїх розділів не завжди цілком охоплюють їхній зміст; часто вони тільки злегка його намічають, служачи ніби віхами, на зразок таких заголовків, даних своїм творам старожитніми» [382, с. 389].

Тим не менш, у цій свободі, у цьому хаосі є все ж таки дещо, що організує твори в авторську сукупність. Це, по-перше, заголовок, котрий об'єднав близькі за рефлексивністю твори і котрий дав назву їх жанру водночас. Український переклад слова «essaei» як «проби» найточніше передає його суть. На нашу думку, «російське слово “опыты”, яким найчастіше називають книгу М. Монтеня в російськомовному варіанті перекладу, є найменш точним щодо французького слова «essai», відповідно й український переклад російського слова “опыты” як “досвіди” є найменш точним варіантом значення сутності методу подання й інтерпретації інформації про власне “я”, який винайшов наприкінці XVI ст. французький мислитель доби Ренесансу. До того ж форма слова “досвіди” (у множині) в українській мові – граматично некоректна, адже слово “досвід” є абстрактним іменником, що не вживається в множині. Отже, і дослід, і досвід – не зовсім точні відповідники слова “essai”» [643, с. 84].

По-друге, уміщення короткої передмови від автора, де розкодується смисл і методика сприйняття Монтенівських текстів. Тут здійснено акцент на тому, що автор висловлює виключно власні думки і не претендує на їх вичерпність і остаточність. Цікаво, що головна ідея передмови «предмет книги – я сам» потім неодноразово прочитується в подальших есеях збірки: автор наче відшліфує сказане на початку в різних варіаціях, постійно доповнюючи базову домінанту книги. Наприклад, в есеї «Про виховання дітей»: «Якщо я наводжу чужі слова, то лиш на те, щоб переконливіше висловити власну думку» [76, с. 78] або в есеї «Про зарозумілість»: «Важко (так мені видається) знайти когось, хто б цінував

себе менше, ба, хто б цінував мене менше, ніж ціную себе я сам» [382, с. 203].

По-третє, усі без винятку твори написано від першої особи. Автор настільки часто застосовує займенник «я», що, коли його «я» раптом переходить у «ми», постає питання, а чи не помилився митець у цьому або ж чи не лукавить він, заграючи з читачем, переносючи своє «я» й на читача в тому числі. Наприклад: «Я не вмію оцінити своїх можливостей ані зарані, ані тоді, коли вже взявся до роботи, і пересвідчуюсь у них лише після її виконання; мої власні сили я усвідомлюю не більше, ніж сили когось геть мені чужого. Ось чому, як мені трапляється успішно вив'язатися з якоїсь припути, то я більше приписую це щастю, ніж власній умілості; тим більше, що все я починаю на галай-балай, навмання і з великим острахом. Так само мені властиве ще й те, що з усіх суджень, висловлених старожитніми про людину взагалі, я найохочіше хапаюся і найцупкіше тримаюся за ті, що найнемилосердніші до нас, за ті, що зневажають, упосліджують і нікчемлять нас. Філософія ніколи в моїх очах не має такого гарного терену, як тоді, коли бореться з нашою зарозумілістю та марнославством» [382, с. 202].

По-четверте, важелем об'єднання текстів у збірку постають тексти, назви яких оформлено за однаковим принципом. Наприклад, «Про гнів», «Про сумління», «Про славу», «Про шкідливі засоби, застосовувані з добрим наміром», «Про страх», «Про кару за боягузтво» тощо. М. Епштейн у такий спосіб описав цю властивість найменування: «Автор не рухається прямо до предмета, а, так би мовити, прогулюється довкола та близько, описує то розширювальні, то звужувальні кола, шукаючи все нові підходи, але при цьому проходчи повз самого предмета чи дотично до нього. Есей – завжди “про”, тому що справжній, хоч і не завжди явний його предмет, що стоїть у формі “називного” відмінка, – це сам автор, який у принципі не може розкрити себе завершено й остаточно, адже за авторською суттю є незавершеним; і тому він вибирає приватну тему, щоб, розмиваючи її межі, знайти те безмежне, що стоїть за нею, переступає її» [702]. В окремих випадках М. Монтень надає перевагу назвам, у яких закладено ідею твору,

як-от: «Філософувати – це вчитися помирати», «Боягузтво – мати жорстокості», «Всякому овочеві своя пора» тощо.

По-п'яте, важелем цілісності книги / збірки постають і авторські примітки, укладені М. Монтенем до другого видання книги після 1588 року. Це затекстові пояснення окремих прізвищ, назв, зрідка понять. Тут автор дає цілком конкретну інформацію про певну постать, місце, явище. Форма тлумачення відбувається за принципом «це», а не за принципом «про», як це має місце в основному тексті.

Усі ці та інші особливості тою чи тою мірою прочитуються в композиції сучасної есеїстичної збірки, зокрема, в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Масив збірок есеїстики українських літераторів свідчить, що есей – доволі консервативний жанр, адже нічого принципово нового в ньому за 400 років його існування так і не з'явилося. Традиційно в такому творі презентуються думки автора в довільній формі, котрі не претендують на завершеність, оскільки головним є не власне сказане, а приналежність сказаного певній особі, адже через думки постає сама особистість автора. Змінився хіба що статус есеїстів: якщо в епоху Просвітництва й далі більшою мірою до цього твору вдавалися переважно філософи, моралісти (Ф. Бекон, Б. Паскаль, Ф. Ларошфуко, Ж. Лабрюєр), то пізніше до нього почали вдаватися й письменники широкої творчості: Дж. Голсуорсі, А. Камю, Г. Манн, Ж.-П. Сартр, А. Франс, Б. Шоу тощо. В українській літературі ХХ століття традиції М. Монтеня знайшли поодинокі відгуки у творчості М. Бажана, І. Драча, П. Загребельного, Д. Павличка, Ю. Смолича тощо. Есеїстика спалахує новими гранями в сучасній українській літературі. Це цілком зрозуміло: в перехідну добу кінця ХХ-початку ХХІ століття на перший план виходять твори, в яких минуле стає підґрунтям осмислення сучасності з метою пошуку власної сутності. Таким твором сьогодні стає переважно есей. Українські письменники вважають ці пошуки, розмисли частиною власної професії, невідмінною складовою власної творчості. Ось, приміром, як про це пише О. Ірванець: «Взагалі-то жанр “письменницькі роздуми”

раніше викликав у мене якийсь дивне, далеко не завжди приємне відчуття. Можливо, відчуття неповноцінності. Неповноцінності тексту, неповноцінності жанру. Адже роздумувати – це й так вже саме по собі є невід’ємним обов’язком письменника, тільки лізти з цим недо-продуктом, з цим напівфабрикатом на сторінки друкованих видань видавалося дещо нахабним. Проте з часом мій погляд на це змінився – якогось разу я раптом побачив, як багато речей у світі робиться на підставі недодуманих, непродуманих концепцій. І мені не те щоби перестало бути соромно, ні, – але з’явилося відчуття, що повністю додуманих до кінця концепцій у світі не існує. Може, окрім замислу Божого. Тому я більш охоче ділюся упродовж останніх років своїми роздумами та спостереженнями, які теж частково є роздумами, – і роблю це вже без того давнього почуття ніяковості. Якщо певна думка має бути висловлена – так тому й бути» [234, с. 94-95]. Причини популярності есеїстики в цілому серед письменників О. Гнатюк пояснює інтелектуальною свободою самого жанру, тим, що він виключає будь-який догматизм, що особливо стає актуальним у часи звільнення від ідеологічного тиску [див.: 127], а М. Гнатюк обґрунтовує посилений інтерес до есеїстики саме в сучасній українській літературі вивільненням «творчого процесу, особистості митця із зашорених рамок мислення, з-під пресу ідеологічних догм, кліше і трафаретів радянської доби» [125, с. 97].

Так, якщо тоталітарна ідеологія зникає, відкривається чималий простір самовираження, особистісного мислення й оцінювання, наочного пізнання себе й світу. Усі ці можливості сьогодні в українській літературі акумулює есей, в окремих випадках відсуваючи на другий план новелу, роман, повість, асимілюючись із ними, утворюючи нові гібридні форми та їх варіації. Сучасні українські письменники вважають есеїстичну творчість повністю самодостатнім (і при цьому не другорядним!) видом своєї діяльності, метод М. Монтеня сьогодні стає повноцінною частиною наукового, публіцистичного, художнього дискурсу, видавництва масово видають збірки й колекції есеїв письменників, критиків, часто самі ініціюють вихід видань у такому форматі. Блоги, колонки,

поодинокі есеї об'єднуються в збірки, згодом – у серії та інші продовжувані видання. Наукова есеїстика теж стає звичною реальією нашого часу: чимало дослідників усе більше віддають перевагу не спеціалізованому збірнику наукових статей, монографії, а збірнику статей та есеїв, чи, власне, есеїв. Наприклад, В. Агеєва, І. Лучук, Р. Семків, Л. Ушкалов, Я. Поліщук тощо. Як ми доводили в розділі 3, сьогодні есеї набув статусу дискурсивної практики: мається на увазі схильність і можливість великої кількості письменників займатися близькою за формою і змістом художньою творчістю в певний період часу з огляду на однакові культурні реалії (у першу чергу, йдеться про мовний і мовленнєвий аспекти культури в цілому) [див.: 642].

За нашими спостереженнями, до есеїстичних практик найчастіше вдаються ті митці, які поєднують прозову (поетичну, драматичну) творчість із літературно-критичною і науковою. Багато есеїстів сучасності є кандидатами і докторами філологічних і філософських наук (Ю. Андрухович, О. Забужко, І. Лучук, О. Бойченко, С. Жадан, С. Процюк, Л. Ушкалов, В. Агеєва, Я. Поліщук), у багатьох із них за плечима магістратура й аспірантура з філології (Б. Матіяш, С. Пиркало, А. Бондар, С. Андрухович), чимало з них активно проявляють себе у публіцистиці (О. Ірванець, М. Рябчук, В. Жежера). Такий симбіоз художньої та науково-публіцистичної творчості стає плідною платформою появи есеїстичного струменю в їх спадщині, адже для створення саме такої дискурсивної практики ці чинники однаково вагомі.

Сучасні українські письменники Ю. Андрухович, О. Забужко, Ю. Іздрик, Г. Пагутяк, С. Процюк, В. Неборак тощо активно вдаються до практик і технік есею, уперше апробованих М. Монтенем, і розвивають їх можливості. Зокрема, практично незмінними залишилися мета й завдання есеїста минулого й сучасності: вплив на емоції та інтелект адресата, активізація його думок і почуттів, установка на переконання в істинності індивідуально-авторської, часто парадоксальної думки про той чи той предмет відображення. Як і М. Монтень у «Пробах», сучасні есеї, оформлені в завершену цілісність у вигляді книги, збірки спонукають читача до

розумових дій, прояснюють інтелектуальні й духовні моменти, виправдовують або спростовують те чи те положення, ситуацію, запрошують до співмислення, співпереживання, в цілому, транслюють читачеві своє світобачення і свою систему цінностей, при цьому демонструючи винятковий рівень есеїстичної майстерності. Його складниками є, у першу чергу, вміння розповідати про болючі проблеми насправді не ультимативно і безапеляційно, а крізь призму творів мистецтва минулого й сучасності, за допомогою всього арсеналу художніх технік і практик, а, в другу, розкривати сутність творчої особистості, представляти свою свідомість як субстанцію, готову до парадоксів і експериментів. Наприклад, для Ю. Андруховича важливими темами, пропущеними через свідомість, є європейські цінності і пошук власної унікальності, розрив з радянським минулим. Він постійно шукає точки дотику української та європейської ментальностей, виходячи з минулого й сучасності. Це наочно простежується в його збірках есеїстики «Дезорієнтація на місцевості», «Тут похований Фантомас», «Диявол ховається в сирі», «Моя Європа», «Лексикон інтимних міст». О. Забужко, у першу чергу, захищає культурологічні та естетичні цінності, вважаючи саме культуру минулого й сучасного фундаментом формування сучасного українця і взагалі людини сучасності. Ці ідеї відлунюються в її есеїстичних збірках «Хроніки від Фортінбраса», «Репортаж з 2000-го року», «Let my people go», «І знов я влізаю в танк...» тощо. К. Москалець, зокрема, в ролі есеїста як зв'язківця з добою, культурним оточенням, котрий прагне пізнання й самопізнання, обґрунтовує формування особистості через причетність її до високого мистецтва, до літератури, в першу чергу (збірки «Людина на крижині», «Гра триває», «Сполохи», «Стежачи за текстом»). С. Процюк захоплюється психоаналізом, його всебічно цікавить письменник як творча особистість, витоки самої творчості як професії й віради (збірки «Лицарі стилосу і кав'ярень», «Канатоходці», «Тіні з'являються на світанку», «Аналіз крові» тощо). Т. Прохасько активно вдається до самоаналізу та обсервації оточення, спостереження за всім і вся, моделює власне «я», активно прив'язуючись до чинних реалій, враховує всі

протириччя й характеристики сучасної України (збірки «FM Галичина», «Одної і тої самої», «Порт Франківськ» тощо). Витоки позицій усіх без винятку авторів есеїв і причини появи збірок цієї дискурсивної практики в сучасній українській літературі слід шукати в поетичній або епічній творчості: для цих та інших авторів есей, оформлений саме в збірках, стає новим поворотом письменницької діяльності, її певним продовженням. Тож Монтенівське авторське “я”, що стало основою формування творів нового типу, знаходить активний розвиток у сучасній українській письменницькій есеїстиці. Використання нетипових деталей, оригінальних поворотів думки, що подаються під несподіваним ракурсом “авторського зору”, схильність до діалогу, підвищена ініціативність, високий ступінь компетентності, великий тезаурус, ідеальний досвід оперування текстовою інформацією – ось далеко не повний перелік монтенівських прийомів, які активно використовуються в сучасній письменницькій есеїстиці, об’єднаної в циклах, збірках, інших форматах.

Цікаво, що більшість есеїстів сучасності складають свої есеїстичні збірки за тим же принципом, що й М. Монтень: спочатку твори накопичують, потім об’єднують вільно, незалежно, як сукупність фрагментів без єдиного, наперед заданого, принципу. Тексти в книгах есеїв, як і в “Пробах”, можна читати в довільній послідовності, з будь-якого місця. Сучасні письменники-есеїсти, як і М. Монтень, часто переписують свої твори, постійно видозмінюючи їх, тому нерідко тексти співіснують у кількох редакціях, одночасно функціонують (повністю або частково) як літературний твір, пост у соцмережі, газетна публікація, частина інтерв’ю, бесіди тощо. Сьогодні есеї, довільно об’єднані у збірки, дивним чином повторюють композицію книги «Проби», в якій тексти, скомпоновані суверенно, не передбачають лінійності прочитання, можуть сприйматися у будь-якій послідовності. Багато ідей, думок, мотивів книги простежуються в різних варіантах у всій площині цієї книги, перериваючись і відроджуючись у новій якості, що дозволяє говорити в якихось випадках про ризому як композиційний прийом структурування книги. Звичайно, про цей

постмодерністський прийом за часів пізнього Відродження не могло бути й мови, проте всі спроби дослідників сучасності вибудувати струнку композицію «Проб» тільки спробами й лишалися.

Отже, схожіть книги «Проби» з сучасною збіркою есеїстики ріднить ідейна спільність (розповіді про щось крізь призму власного світобачення), тематична (часто це поєднання різнорідної тематики в межах єдиного художнього цілого), жанрова і дискурсивна (синтетичний характер самих творів), композиційна (довільність, не жорстка задекларованість).

Важливо відмітити, що власне композиційна організація сучасної збірки есеїв багато в чому повторює традиції «Проб» Монтеня: це часто довільно скомпоновані тексти з огляду на авторську логіку, не завжди наочну ззовні, ідеї в яких повторюються, проте не дублюються: часто думка може перериватися в одному місці і віднаходити нове втілення в іншому місці збірки вже цілком у новій якості. Мало того, збірки можуть отримувати друге життя, продовжуючи ідеї, висловлені в попередніх книгах письменників різних жанрів. Зміна, доповнення, саморедагування написаного й надрукованого в збірці есеїв – цілком реальна сучасна практика, зрештою, це робив і М. Монтень протягом свого життя, постійно доповнюючи свої «Проби», чим створив певні труднощі дослідникам і перекладачам його спадщини. Відрізняє есеї Монтеня й есеї сучасного українського літератора їх походження: М. Монтень komponував свої твори, котрі перед цим одноосібно не оприлюднювались, а вперше постали перед читачем у контексті ансамблевої єдності «Essai»; сучасний митець не цурається друкувати свої тексти деінде, особливо з огляду на обставини сьогочасних електронних можливостей відкритості й інтерактивності, в окремих випадках вважаючи це своїм покликанням, внутрішньою потребою, і тільки потім укладає ці та інші, в окремих випадках спеціально написані тексти, у збірку, що більшою мірою організовує тексти, даючи їм нове життя, а відтак, і нову можливість читачеві углядіти в цьому зцементованому розсипу не просто певні думки, а й динаміку їх розвитку, не просто фрагменти, уламки світогляду

автора, а й певні чинники його формування в ретроспективі й перспективі.

Як і в М. Монтеня, есеїстичні тексти в сучасних збірках письменників єднає авторський стиль, прочитуваний і в іншій творчості митців (поетичній, прозовій, драматичній). Підставою оцілювання збірки постає й «я»-початок всіх без винятку творів, акцент на особистісній природі сказаного, індивідуальний погляд на навколишню дійсність, на минуле й сучасне. Єднальним елементом творів під однією обкладинкою може бути й передмова (як варіант – післямова), в окремих випадках її функції може виконувати перший (останній) есеї збірки. Традиції передмови до збірки есеїв також закладено Монтенем у «Пробах». Отже, композиція сучасної збірки есеїв, організована за принципом і єднання, і відкритості водночас, багато в чому продовжує запроваджене в книзі французького просвітителя. Однак, звісно, має й свої особливості. Проаналізуємо їх у подальших підрозділах на прикладі конкретних збірок.

4.3.2. Збірка «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича: «системна безсистемність»

Юрій Андрухович, яскравий представник літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття, один із перших заявив про себе як письменник-есеїст збіркою «Дезорієнтація на місцевості», виданої в 1997 р. Вихід цієї книги сприймався багатьма як вихід «патріарха Бу-Ба-Бу» за межі власне письменницької творчості, інші ж критики побачили в цьому нові грані саме прозаїчного вдосконалення.

У такий спосіб Ю. Андрухович задав вектор письменницькій розкутості та художній безпосередності, властиві есею як дискурсивній практиці, і саме теми міста, «своєї території», європейського простору як унікальних топосів стали тими об'єктами авторського осмислення, які позначили окремий художній дискурс сучасної української літератури – геопоетичний [662, с. 273]. Подальші книги есеїв цього письменника стали його частиною:

«Диявол ховається в сирі», «Моя Європа» (спільно з А. Стасюком), «Тут похований Фантомас», «Лексикон інтимних міст». Останню книгу, видану 2011 р., деякі дослідники називають «романом» [456, с. 88], інші – мемуарами [592], треті – романом-травелогом-літературною подорожжю [68]. Ми ж схильні вважати цю книгу саме збіркою есеїв, адже творам, включеним до неї, властиві не так мотиви подорожі, «відкриття» різних міст і країн, не так опи- си подій, учасником яких був сам автор / наратор, скільки осмис- лення побаченого, пережитого, відчутого («біографія біографією, а написане написаним!») [15, с. 136]). Стилїстика творів, уміщених у збірку, нічим не відрізняється від стилїстики книг спроб «Дезо- рієнтація на місцевості» та «Тут похований Фантомас», жанрові особливості яких не викликають особливих питань. Есеї збірки – полідискурсивні, вони одночасно відображають усі чотири дис- курси твору сучасної літератури, названої польським дослідником Р. Ничем: фікціональний, автобіографічний, документальний і власне есеїстичний. Так, щодо останнього, то дослідник наголо- шує, що «в сучасному дискурсі есеїстичний процес мислення є неподільно пов'язаним із процесом мовної артикуляції; мислення тут виступає засвоєним мовленням; пізнання – інтерпретацією; правда – процесом, пошуком» [752].

Ось, наприклад, як Ю. Андрухович говорить про Берлін: «Бер- лін видається мені щоденником. У ньому хочеться нотувати... З Берліном варто пробувати будь-що, він є місцем для спроб. Ці но- татки мусять просякнуті любов'ю і вдячністю, бо мені в Берліні особливо добре. Я спостерігаю за Берліном таке, чого не вдається спостерегти за всіма іншими моїми містами – він рослинний і по- рожнистий, у ньому залишені велетенські прогалини, які завжди можна чимось позаповнювати, але найкраще не заповнювати ні- чим, крім літератури» [15, с. 39].

Отже, книга є збіркою наративно-ментативних есеїв про міста, які в житті автора зіграли певну роль. Композицію збірки утворю- ють 111 есеїв, авторська передмова («інструкція») й епіграф-ідея, вміщена перед нею. Доповнюють збірку й ілюстрації І. Колиби- Ковальської, на яких часто зустрічаються мотиви дошки шахів,

мапи, клаптикової ковдри, шляхів, що перетинаються, креслень пересування, газетних вирізок різними мовами, словом, усього, що можна назвати множинністю пересування в просторі. Кожен есей присвячено окремому місту, відтак кожне місто – окремий світ, що став частиною письменницької свідомості, дав йому нові творчі імпульси і привід для роздумів і міркувань різного ґтибу. Есеї про міста цікаві як індивідуально-авторськими описами, так і багатообразністю письменницького «я», яке в кожному окремому творі підсвічується новими гранями й відтінками смислів. Наприклад, про Варшаву: «Одного разу я вийду з метро на Ґданській і піду на північ по Міцкевича. Мені знадобиться не більше двадцяти п'яти хвилин. Усе, що я побачу на своєму шляху, виявиться зліпком з пам'яті і нагадуванням: це твої сни, ти стільки разів тут ходив, це твоє місто» [15, с. 72].

Принцип «відкриття» й усвідомлення міста у збірці щоразу інший, твори позбавлені яких би то не було кліше у створенні образу урбаністичного простору, автор відшукує раз у раз нове обличчя описуваного топосу: зустріч із цікавою людиною, історія, яка запам'яталася, яскравий урбаністичний пейзаж, прочитана книга, несподівана деталь, що викликає бажання поговорити про неї в різних контекстах. Одні міста стали настільки важливою частиною життя оповідача, що їм відведене вельми значна кількість сторінок описів, побудованих за асоціативним принципом: Берлін, Варшава, Венеція, Київ, Львів, Москва, Прага тощо. Інші відклалися в його свідомості дотично, лише фрагментами, залишивши яскраві образи й незабутні враження від архітектури, музики, зустрічей із цікавими постатями й традиціями: Барселона, Белград, Будапешт, Бухарест, Відень, Ессен, Женева, Мюнхен, Новий Сад, Одеса, Регенсбург, Стамбул, Стокгольм тощо. Наприклад, Будапешт у наратора викликає чіткі асоціації з Дунаєм, який, у свою чергу, стає підґрунтям створення образу єдиної Європи, де всі є частиною великої дружної сім'ї. «І саме в такій Європі мені б хотілося жити» [15, с. 376], – так закінчується есей про це угорське місто. Певні міста стали лише штрихом у свідомості розповідача-есеїста: Єнакієво, Равенна, Франкфурт-на-Одері, Ялта тощо. Усе

це підтверджує ідею того, що твори збірки, написані в різні часи і під впливом різних обставин, об'єднані довільно, без єдиного наперед заданого правила. Єдине, що хоч якось оприявнює неподільність і цілісність збірки як завершеної книги – алфавітний принцип, обраний автором для укладання есеїв, та й то на його умовності зацентровано спеціально у передмові видання.

Парадоксальність і нетривіальність – основа есеїстичного методу Ю. Андруховича. Саме це знімає питання про те, чому Москва – «центр Імперії і епіцентр її розпаду водночас» [15, с. 306] і чому «для Москви найбільше проблем створювала Москва» [15, с. 306], Варшава є «Серединою. Вона є центром країни, в якій відбулася (і щодня відбувається) велика європейська дифузія: східнішання Заходу і західнішання Сходу» [15, с. 65], Одеса – місто, про яке «знають у всьому світі. Точніше, нічого про неї не знають, хоча і знають її. Тобто правильніше буде сказати, що про Одесу не знають, але в усьому світі» [15, с. 330], а «Київ був місцем, де я зустрівся з Я» [15, с. 228].

Отже, аналіз збірки «Лексикон інтимних міст» переконує, що її тексти скомпоновано й об'єднано за принципом ризоми. Поняття, введене Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі, стало частиною постмодерністської свідомості і постмодерністського дискурсу як такого. Основні ознаки ризоми такі: *зціплення й гетерогенність* (будь-яка точка ризоми може й має бути пов'язана з іншою, на відміну від дерева чи кореня, котрі фіксують точку, порядок у цілому), *децентрованість і антиієрархічність* (усі точки, які входять до неї, не мають відносно одна одної переваг і пріоритетів); *множинність, незначимість розриву і його непозначеність* (ризомі після переривання не припиняє існування, а збільшує власні можливості зростання); *картографія й декалькоманія* (принципова невідповідність будь-якій структуропороджувальній моделі» тощо [див.: 164; 318]. Таким чином, «ризомі – це система без початку і кінця, без центру і периферії, це конвергенція єдиного й множинного – єдність у множині і множинність в єдності» [675, с. 113]. «Фундаментальна властивість ризоми – це її гетерогенність при збереженні цілісності» [164].

Саме ризома, як доводилось уже зауважити, «визначає принцип об'єднання есеїв у збірки в сучасній українській літературі. Одноосібно надруковані есеї сучасних митців утрачають свою винятковість і набувають нових ознак, з'явившись під однією обкладинкою в збірках, за різним принципом скомпонованих автором чи видавництвом. При цьому принцип групування далеко не завжди прочитується: у більшості випадків ця логіка різновекторна, адже тематичний принцип може накладатися на хронологічний, а він, у свою чергу, по-своєму корелюватиме із абетковим чи будь-яким іншим. Єдине, що об'єднує сучасних письменників і їх книги есеїв, – це власне сама засада групування есеїстичних текстів: це принципово збірки, а не збірники, котрі здебільшого об'єднують тексти різних авторів, чи тим паче не цикли, головна ознака яких цілісність – як змістовна, так і стилістична. Якщо цикл – стійке текстове утворення, де важлива не вигідна презентація окремо взятого твору, а змістовний підсумок сказаного, то збірка – об'єднання творів, зв'язки *між якими умовні*» [675, с. 113].

Саме це ми спостерігаємо у збірці «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича: історії про міста, пам'ятки, пам'ятники, визначні речі, вулиці, парки, сквери, річки, людей можна читати в будь-якій послідовності, відшукавши цікавий для себе предмет для читацької спів-творчості. Крім того, ця книга може у будь-який момент бути доповнена, змінена, адже подорожі тривають, і не припиняється бажання давати їм авторську характеристику (це підтверджують і думки самого автора в книзі («Передмова типу Інструкція», і подальша книга Ю. Андруховича «Тут похований Фантомас», і його публікації в пресі, у блогах, його численні інтерв'ю й зустрічі з читачами). Сам письменник вважає книгу недописаною, адже ще багато є міст, яких немає в книзі, але «дуже б хотілося» [15, с. 13].

Свобода й множинність – ось головні композиційні принципи збірки. Есеї з'єднано на засадах елементарного нанизування, а не внутрішнього (мотивного, асоціативного) єднання. Тож твори «Лексикону» – відкритий ряд, легко придатний до змін і

доповнень. Про це говорить сам письменник на початку збірки: «У мене є ще одна, остання порада: читайте цю книгу, як вам заманеться, в цілком довільній послідовності, відкривши її на цілком довільній сторінці, неважливо!, з кінця, початку чи середини. Йдеться ж усе-таки про свободу – власне кажучи, заради неї я й писав усе, що трапиться вам на цих сторінках» [15, с.13]. Усі просторові образи есеїв, як і збірки в цілому, тісно переплетені між собою, і в той же час можуть сприйматися відокремлено, одноосібно, проте в постійних «зв'язках», повтореннях, доповненнях сказаного, розвитку думок, висловлених раніше, і полягає головна цінність цієї збірки як умовної цілісності. Це безконечні варіації на тему міста, головним чином європейського, і його ролі у свідомості творчої особистості. Есеї написані живо, часто з іронією, в окремих випадках демонструють імітацію спонтанності думок, нагадують конгломерат висновків, образів, символів, ідей, зітканних воедино. Іншими словами, вони скомпоновані за принципом ризому, що будується на множинності смислових конструкцій, конфігурацій і форм думки про роль міста в житті сучасної людини. Тут неможливо сказати, який образ міста головний, а який другорядний, розподіл на центр і периферію відсутній, для автора немає топосів першорядних і другорядних. Думки в есеях «ковзають» розкуто й невимушено, перетікаючи з тексту в текст, доповнюючи, видозмінюючись, створюючи ефект єдиного полотна, що складається з множинності смислів, понять, назв, персоналій, мотивів, цитат, автоцитат, ідей про свободу переміщення в часі й просторі. Тому часто в збірці трапляються вислови типу «і знову про ту ж річку», «про весну я вже згадував», «про це я вже писав», «це я вже перебирав у пам'яті», як і звернення до читача із закликом прочитати про одне місто в контексті іншого, пригадати про щось, читаючи зовсім про стороннє, активізувати асоціативне мислення, сприймаючи авторську конкретну інформацію. Усе це створює ілюзію структури, уявної, химерної цілісності, у якій усі складники співіснують за законами, не підвладними раціональним методам, нагадують ризому як якісну, а не кількісну множинність, де немає «єдності, яка служила б стрижнем в об'єкті

або розділялася б у суб'єктові. У безлічі немає ані суб'єкта, ані об'єкта, є лише визначення, величини, виміри, здатні зростати лише тоді, коли безліч змінює свою природу» [164, с. 14]. Це об'єднання поліморфних складників, «варіацій на тему», де кожен елемент, з одного боку, прикметний своєю художньою неповторністю, а, з іншого боку, створює враження того, що щось подібне вже в певній формі зустрічалося тою чи тою мірою, тобто, нагадує корінь, обірваний десь, що дав паростки знову: в оновленій якості і зі свіжими ідеями інтерпретації вже осмислених тем (варіації на тему Львова, Москви, Києва, Нью-Йорка, Будапешта вже лунали в попередніх есеїстичних збірках митця «Дезорієнтація на місцевості», «Диявол ховається в сирі», «Моя Європа»). Крім того, абсолютно неможливо визначити, хто головний герой збірки: оповідач або місто, бо найчастіше вони стають єдністю, компоненти якої доповнюють і збагачують одне одного. Цей принцип видає епіграф-ідея до збірки, автором якого є сам Ю. Андрухович: «Автор настільки заплутався у переходах між реальним та вигаданим, що про всяк випадок оголошує витвором власної уяви всіх дійових осіб, а також усі історії, ситуації та, зрештою, й міста цієї книжки» [15, с. 4].

Додамо, що в такий спосіб і по-своєму зазначено про цілковито неординарні відносини між суб'єктом і місцем, про які, зокрема, говорить Е. Рибіцька в контексті топографічного повороту в літературних дослідженнях, вважаючи, що «топографія співзвучна з переконаннями про літературне і культурне відтворення простору» [484, с. 338], а також про ризомний характер презентованої збірки, композиція якої нагадує невпорядковану мозаїку, що не становить лінійної єдності й легко змінюється під тим або іншим впливом, і кожен читач за власними вподобаннями може з цієї мозаїки виліпити цілісну картину у своїй уяві, наприклад, доповнивши власними відкриттями того чи іншого міста.

Непрямим підтвердження ризоматичного характеру книги Ю. Андруховича є й відсутність змісту у виданні, яке б полегшило сприйняття і розуміння авторського бачення картини світу. Цей факт лише підсилює враження «системної безсистемності» книги,

такої собі антиструктури, повністю побудованої на асоціативних зв'язках, безкінечній множинності наративних ліній, що уриваються й поновлюються в новій якості, наприклад, ментативній, відсутності центру (у розумінні екзогінаратора, кожне місто – своєрідний центр буття в певний проміжок часу, чітко позначений у назві; інші ж хронологічні рамки визначають інші просторові центри), накладанні постійно змінних смислів, інтертекстуальності тощо. Саме тому в текстах есеїв так багато образів просторового й хронологічного єднання будь-чого як своєрідної амальгами, побудованої на умовності: *початок кінця Венеції; Австрія – пам'ять і надія, альфа і омега, культурний пароль і таємна столиця, на шарування антикультур; трансконтинентальна еліта; пам'ять, яка не визначає цілісності і протяжності тощо*. Крім того, екзогінаратор активно описує одне місто за допомогою атрибутивних ознак, маркерів, образів іншого полісу («Дюссельдорф – Венеція, майже повністю звільнена від власної матеріалізації» [15, с. 142], «Маленький Відень – це Чернівці» [15, с. 279], «Львів – Анти-Венеція» [15, с. 279], «якщо Рим – це вічне місто, то Київ – це вічне тісто» [15, с. 232]; «Львів, до речі, не так далеко від Лейпцига, бо обоє вони вважаються маленькими парижами» [15, с. 11]), «Калініград і Кенігсберг – це навіть не Братислава і Пресбург, не Львів і Лемберг, не Вроцлав і Бреслау, не Франк і Станіслау. Кенігсберг – це острів завбільшки з труну Іммануїла Канта, а Калініград – це Росія» [15, с. 214]. Можливе й порівняння міста з цілою країною: «Мюнхен – це початок Італії» [15, с. 317], країни – з регіоном: «Мексика – зовсім не Латинська Америка, а погана копія США» [15, с. 113], навіть – із континентом: «Ізмір – це перлина Малої Азії, з цим сперечатися нічого, та ніхто й не сперечатиметься. В Ізмірі Азія і справді видається настільки малою, що виглядає радше Європою» [15, с. 174]. Міста стають дефініцією абстрактних понять («Польськість – це Краків кінця травня 1989 долі» [15, с. 237]), описуються через осіб («Читати Шульца – це розпізнавати якийсь Більший (глибший? таємний? що представляється?) Дрогобич» [15, с. 136]) і навпаки («Шевченко називав Петербург “фінським болотом”» [15, с. 247]) тощо. У збірці чітко простежується

накладання дискурсів (дескриптивного, художнього, геопоетичного, топографічного, геокритичного, поетографічного, публіцистичного, філософського, космополітичного, культурологічного). Як в окремому есеї, так і в збірці, що стає низкою таких творів, у цілому письменник активно використовує можливості слова, що формують ризомний простір: іронічний підтекст («у нім [місті] було жажливо жажливо» [15, с. 21], каламбур («Румунія – це головним чином Карпати, це країна Карпатія» [15, с. 60], гру слів («У Львові Полтва. У Полтаві Лтава. У Празі Влтава. Це так, як ніби одна річка» [15, с. 361], активне вживання вставлених конструкцій у дужках («ми (я про покоління) виростили в тотальних недоліках, і наша юність – книги, фільми, картини і, головне, музика, яку ми собі вибирали, прищепила нам звичку добровільної відмови від матеріального» [15, с. 314], чергування безабзацного синтаксису і «рубаного», потоку свідомості й номінативних позицій, віршів і прози, української мови й німецької (як варіант – польської, англійської тощо), афоризмів і коментарів до них, що в окремих випадках претендують на те, аби стати новими крилатими виразами, наприклад, ось таких: «У Львові немає Дунаю, але його близькість інколи відчуваєш дуже загострено» [15, с. 325] або «Європа східною не буває» [15, с. 184]¹⁰.

Відомо, що ризома складається з множинностей, що співіснують з іншими множинностями. Їх Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі називають плато, котрі можна читати з будь-якого місця і легко міняти місцями. При цьому перестановка не заважає сенсу того, що осмислюється. Це відбувається тому, що кожен елемент ризоми, змішуючись, поєднується з іншим, а вони, у свою чергу, тісно переплетені між собою, однак не фіксуються в чіткій послідовності.

Збірка «Лексикон інтимних міст» повністю зіткана з плато, які можна членувати по-різному. Так, окремими плато можуть бути всі 111 есеїв про міста, кожен з яких у якихось деталях, подробицях прочитується в інших текстах. З іншого боку, можна виділити

¹⁰ Детальніше про це див. Shevchenko T. Urban space in essays of Yuri Andrukhovych (based on the book «Lexicon of Intimate Cities»). *Journal of Danubian Studies and Research*. Vol. 3, No. 8, 2018, P. 15–23.

як окремі плато європейські міста, американські й азіатські, щоправда, першим присвячена лівова частка книги. Проте, на нашу думку, правильніше виділити плато як концентрацію думок, ідей, авторських переконань, адже в цих текстах головне не опис, а думка, не факти, а їх інтерпретація, не деталі, а якість збіжності художніх ідей і образів. Отже, збірка зіткана з таких головних плато (тобто, згустків думок, які часто розвиваються, видозмінюються, уриваючись, відновлюються в новій якості, несучи нові імпульси уявлень і міркувань із приводу):

а) місто – важлива частина життя сучасної людини, що відкриває їй нові можливості і, в той же час, стає місцем її випробувань;

б) європейський простір – унікальний своєю ідентичністю, традиціями, історією, культурою, проте все це вимагає особистісного прийняття / неприйняття;

в) «своя територія» – це місце, що дає сучасній людині можливості максимального саморозвитку й психологічного комфорту. Для розповідача це більшість європейських міст, як і рідні українські: Львів, Тернопіль, Ужгород, Одеса;

г) усі міста мають як багато спільного, при цьому кожне є неповторним по-своєму. Їх відрізняють річки, архітектура, традиції, історії, люди, розповіді з минулого й сучасного тощо. Зокрема, у книзі постійно повторюються ідеї європейської єдності, що втілюється річкою Дунай, котра сполучає країни, міста, минуле й сьогодення, культуру більшої частини Європи. У той же час трапляються й мотиви лабіринту й пошуків виходу з нього, що уособлюють ідеї самовизначення сучасного українця в його геопоетичних / політичних / культурних / топографічних пошуках;

г) на сторінках есеїв про міста з'являються в оновленому нарративно-ментативному форматі літературні персонажі Ю. Андруховича з романів «Московіада», «Рекреації», «Таємниця». Вони отримують «друге життя» в «Лексиконі інтимних міст» у новій якості. Так, Станіслав Перфецький продовжує «подорожувати» Венецією («Венеція, 1992, 2001»), а Отто Ф. знову блукає

підземними лабіринтами Москви («Москва, 1989-91»), доповнюючи образ російської столиці, колись відтворений у «Московіаді»;

д) місто народжує абсолютно нові можливості його художнього осмислення, бо його важливими складниками стають етнічні, етичні, геополітичні аспекти, а вони, у свою чергу, неможливі без транскультурного, інтертекстуального, глобалізаційного дискурсів. Цікаво, що всі ці плато можуть існувати в одному есеї. Приміром, усі вони прочитуються в спробах про Львів, Варшаву, Нью-Йорк, Москву, Київ. Плато не пов'язані лінійно, але набувають розвитку в інших творах збірки, тобто зв'язані за принципом ризоми, бо їй властива незначимість розриву, оскільки вона може «зламатися» й «відновитися» в іншому місці збірки. Есеї книги характеризуються несподіваністю поворотів думки, частими переходами від однієї міні-історії до іншої, постійною конверсією нарративу в ментатив (історії, міні-сюжети поквалливо перетворюються на роздуми й рефлексії і навпаки), швидкою зміною описів (місто / людина як його частина, передній / задній плани, урбаністичний пейзаж / природа, деталь / панорама, проза / вірші тощо), вільними часовими стрибками, що наводять на думку про мозаїчність як важливий складник текстів. Багато творів нагадують імпресіоністські замальовки, бо більшість деталей у них окреслена пунктирно, без подробиць. У багатьох описовий момент зведено до мінімуму, поступившись місцем винятково міркуванням.

Отже, композиційним важелем збірки Ю. Андруховича «Лексикон інтимних міст» є ризома як нашарування дискурсів і трансформації однієї семіотичної системи в іншу. Саме цей принцип стає ключем до розуміння міста як важливої частини існування творчої особистості минулого й сьогодення у книзі, есеї якої скомпоновано за принципом нанизування, тож заміна одного елемента в загальній кількості чи його цілковите вилучення не вплине на загальну ідейну настанову збірки. Вона тільки незначною мірою може змістити акценти, проте принципово не позначиться на сутності скомпонованої множинності.

4.3.3. Збірка «Канатоходці» С. Процюка: «Відкрита множинність»

Творчість С. Процюка – яскраве й самобутнє явище сучасної української літератури. Дослідник новітнього письменства О. Соловей назвав цього автора чи не «останнім із могокан серйозного ставлення до літератури», спозиціонувавши його поміж О. Ульянком і Є. Пашковським [539, с. 8]. До «серйозної» літератури митця дослідник відносить численні романи, повісті й есеїстику, які стали настільки одним цілим, що важко сказати, що тут є первинним, а що вторинним. Так, окремі есеї стають ключами до його повістєво-романної творчості й навпаки. Приміром, чіткий зв'язок простежується між есеєм «Тіні з'являються на світанку» і повістю «Бийся головою до стіни», а есей «Нарцисизм і страждання» у певний спосіб перепрочитується в романі-есеї «Руйнування ляльки». Приклади такої прозово-есеїстичної взаємодії можна множити й множити.

С. Процюк, як і більшість літераторів сучасності, віддає перевагу збірці як варіанту об'єднання й презентації есеїв сучасному читачеві: «Лицарі стилосу і кав'ярень» (1996), «Канатоходці» (2007), «Аналіз крові» (2010), «Тіні з'являються на світанку» (2011) – найвідоміші збірки есеїв автора. Так, збірка «Канатоходці» була змінена й доповнена 2015 року у варіанті «Канатохідці» й меншою мірою була проаналізована дослідниками, тим більше в контексті з другим варіантом видання, тож зупинимося на аналізі її композиційної організації детальніше.

Отже, збірка «Канатоходці» – перша велика книга есеїв митця, поодинокі твори, що увійшли до неї, перед цим друкувалися в періодиці, зокрема, в журналі «Кур'єр Кривбасу». «Збірка “Канатоходці” об'єднала насамперед твори, в яких головними є роздуми про сенс буття, про розвиток суспільства, про життя і смерть, про шляхи пізнання істини, про добро й зло, про роль митця в соціумі, про жіноче та чоловіче начала, про любов і ненависть; всі твори об'єднані насамперед глибоко особистісною позицією автора про буття, що відрізняється критико-творчим ставленням до світу та

різних систем поглядів на нього» [663, с. 129]. Центральна тема збірки – митець минулого й сучасності. Закулісні розповіді про інтимне, побутове, валеологічне життя літератора як творчої і вразливої особистості стають предметом осмислення зовнішньо (як есеїста без прив'язки до певного дискурсу) і внутрішньо (як письменника, котрий є одним із репрезентантів такого типу творчої особистості). Ця тема розпорошена по всіх творах збірки, однак центральним у цьому сенсі є другий розділ, де з приводу цих і дотичних до цього питань письменник міркує більш предметно («Сім'я-фетиш, сім'я-кайдан (письменник і сім'я)», «Спокуса і шибениця (письменник і політика)», «Жіноче, занадто чоловіче» (письменник і дружба)» тощо.

Отже, усі 68 наративно-ментативних есеїв збірки укладено в три групи-розділи. Перша з них об'єднує твори, які умовно можна назвати есеями-сповідями, бо більшість текстів тут – автобіографічного характеру, чимало йдеться про власні обставини становлення як митця, причини звернення до слова, котре стало професією. Також тут достатньо багато сказано про сучасні критерії письменницького таланту, чинники професійності й популярності митця за сьогочасних обставин. Здійснюється спроба обґрунтувати психологію творчості, як і в цілому психологію людини сучасності з огляду на полярні речі – любов і ненависть, талант і бездарність, страх і відчайдушність, справжність та імітацію, удаваність тощо. Есеї розділу стають своєрідними дороговказами і до творів у наступних частинах, і до прозових творів митця: «Мені чужа як неонародницька ортодоксія, так і нарцисична апологетика постмодернових практик. Мені байдужий як і єлейний псевдопатріотичний гопак, так і глузливий безідейний сарказм. Мене не зворушують ні солодкаві калиново-солов'їні культи, ні речництво літературної абракадабри поза межами добра і зла, поза межами будь-якого сенсу. Мене не цікавлять ні надсадні літературні агітки, ні кон'юнктурні віршовані зчеплення, котрі мали би символізувати пошуки у новому тисячолітті. Я сумніваюся у власних зацікавленнях. Важлива лише справжність» [474, с.104].

Другий розділ – усебічний аналіз письменницької психології, прив’язаної до життя самих авторів, котрий митець образно назвав «необов’язковими рефлексіями нехрестоматійного філософа». Вісім есеїв цієї частини – привідкриття закритих від стороннього ока обставин життя й смерті А. Белого, М. Вороного, В. Винниченка, П. Карманського, О. Олеся, Т. Осьмачки, М. Рильського, В. Сосюри, А. Тесленка, І. Франка, Т. Шевченка, Е. Чорана тощо. Маловідомі факти з біографій видатних письменників постають предметом обсервації, рефлексії, медитації. В окремих випадках це призводить до розвінчування міфів про того чи того митця й філософських узагальнень про глибинні причини справжнього таланту, доповнені й особистим досвідом есеїста. Удаючись до прийому реставрації свідомості («Необов’язкові рефлексії нехрестоматійного філософа», «Шевченко як свобода», «(Не) блиск і (не)злиденність однієї (не)ілюзії»), наратор в окремих випадках «приміряє» на себе свідомість іншого митця, відшукуючи спільні точки дотику із ним, як-от у першому творі розділу, де С. Прощук наважується одивнити психологію Еміля Чорана після прочитання його есею «Зустрічі із самогубством», написавши есеї від імені цього румунського письменника-песиміста. Особливість цього твору – у наочній сугестивній настанові, адже практично всі абзаци твору починаються однаково, відтак анафористичність зачину посилює авторський вплив: «Кажуть, що я рідкісний аскет... Кажуть, що я сатанократ і богоненависник... Кажуть, що я ненавидів Сартра і обожнював Беккета» [474, с. 117].

Третій розділ містить цілком різні за тематикою есеї, присвячені глобальним і приватним питанням, тож віднайти спільну для них усіх гранд-тему не видається можливим. Цей розділ найбільший, об’єднує есеї, зміст яких у більшості випадків зосереджено в лаконічній назві: «Богоцентризм», «Клептоманія», «Безчестя», «Медіакратія», «Напередодні...», «Словофобія», «Нудьга», «Старість» тощо. Певна частина есеїв написана в традиційній для цієї дискурсивної практики монтенівській манері з акцентом на торкання теми тангенційно, дотично: «Дещо про нечемних», «Про дух, гламур і комерцію», «З історії вітчизняної фауністики»,

«Штрихи і пунктири дитячого психоаналізу». Решта есеїв, як можна судити з їх назв, присвячена певним питанням та їх протилежностям, що також часто зустрічається в есеї як творі-зважуванні (французьке слово «essai» має латинський корінь – зважування): «Безвідповідальність і авторитарність слова», «Поміж плачем і сміхом», «Амур і його двійники», «Кров і пам'ять», «Радість і смуток побутового психоаналізу», «Роздвоєння молока і крові». Словом, виділити спільне підложжя всього цього есеїстичного розмаїття не видається можливим: якщо два попередні розділи скомпоновано за принципом нанизування (можна виділити автобіографічний і власне письменницький важелі у відборі текстів і їх з'єднання шляхом додавання творів один до одного), то цей розділ скомпоновано за принципом підсумовування, і перестановка чи то заміна (вилучення) певного есею не вплине на усвідомлення скептицизму С. Процюка, котрий стає філософським підґрунтям його есеїстичного методу. Тут шукати спільну основу авторського єднання есеїв та принципи їх розташування не варто, бо із самого початку така мета не переслідувалася. Кожен есей – одноосібне осяяння, не зв'язане з іншими, а всі сукупно вони являють таку собі мозаїку смислів, котру можна укласти за різними принципами й чинниками. Про що б не писав автор, він усе ставить під сумнів, будь то природа неврозів чи витоки самотності.

В окремих випадках збірка С. Процюка імітує впорядкованість, наприклад, алфавітну, адже певна частина есеїв дійсно розташована за абетковим принципом. Так, 21-й есей збірки називається «Амур і його двійники», за ним слідує «Байдужість як карма», «Безчестя», «Дивацтво як бунт» і так далі. Алфавітного принципу дотримано до 38-го есею третьої частини «Про дух, глазур і комерцію». Потім цей принцип припинено. Далі нова «спроба» абеткового впорядкування творів: «Радість і смуток побутового психоаналізу», «Роздвоєння молока і крові», «Словофобія»... до «Ювілей магічної шаблі», де знову ця лінія пререривається. Усе це свідчить про те, що жодного наперед заданого принципу утворення розділу, як і збірки як цілісності, немає: є лише імітація цілого, адже збірка лише створює ілюзію непочленованої сукупності,

котра будь-якої миті може розпастися на поодинокі фрагменти, адже з самого початку ці уривки не претендували на контекстність і взаємозв'язок, тим паче на взаємозалежність у межах цілого. Вони писалися як окремі, цілком самодостатні твори, котрі волею автора опинилися в єдності, внаслідок чого заграли новими смисловими барвами в есеїстичному ансамблі, однак не втратили при цьому своєї окремішності. Іншими словами, збірка «Канатоходці» являє собою умовну відкриту множинність, котра легко може перетворитися на нову (оновлену) численність, адже не являє собою закритої структури, бо кожен її складник за своєю природою можна легко переставити в інше місце або замінити.

Підтвердженням цього є два моменти. По-перше, розділи першого видання збірки не мають назв і об'єднують есеї, кількість яких неспівмірна: перший розділ 9, другий – 8, третій – 51. Вочевидь, автор, групуючи тексти в розділи, не спромігся сполучити їх спільною назвою, адже не віднайшов спорідненого підложжя, однакового для всіх есеїв, керуючись тільки близькістю мотивів і схожістю вподобань чи окремих положень чи ідей. У другому виданні він підійшов більш системно: тут переважно вміщено есеї на письменницьку тематику, один із розділів книги навіть отримав назву «Про письменників», однак, і в цьому виданні є такі твори, які опинилися поза цим принципом: «Непрожиті життя», «Дітородиця у лікарняних обмотках», «Дорогі обличчя», «Кров катарсису» тощо. Неспівмірність, довільний характер компонування, відсутність єдності мотивів характеризують і цей варіант збірки.

По-друге, збірку було перевидано 2015 року під назвою «Канатохідці». Зміни її й доповнення новими есеями, насамперед, розділом «Найновіша есеїстика», засвідчили неприциповість заміни й перестановки творів у сукупності, хіба що автор у другому варіанті книги змістовно точніше розставив акценти, включивши до заголовкового комплексу збірки трохи відредаговану назву «Канатохідці» й компонент-уточнення «Есе про письменників і неписьменників». Есей «Шевченко як свобода», котрий раніше був частиною другої частини, тепер відкриває збірку. Загальна кількість есеїв нового варіанту книги – 57.

Усе це свідчить про те, що збірка есеїв апіорі не утворює замкнену цілісність. Це умовна, вторинна за походженням, сформована автором, відкрита до змін і впливів єдність, що легко трансформується в нове утворення, якщо на те є авторська воля.

Вдїтак варто звернути увагу на той факт, що збірка як умовна цілісність, відкрита до видозмін, є прикметною для сучасної української літератури в цілому. Вільний принцип погрупування есеїстичних текстів – традиційний для такого типу ансамблевого єднання есеїв сучасних письменників. Більшість збірок власне так і компонується: спершу твори пишуться як одноосібні тексти, потім за авторською (рідше, видавничою) волею вони об'єднуються, однак, монолітного єднання, як-от, наприклад, ліричний цикл, не становлять, бо кожен твір є одноосібним і ізоморфним (подібним до інших) текстом водночас (у випадку зі збіркою «Канатохідці» такими творами стали ті, які спершу друкувалися в періодиці, на сайтах ТВі, «Вікна» тощо). Звісно, поодинокі мотиви, образи, порівняння, приклади можуть повторюватися в текстах збірки, відібраних і об'єднаних автором (у «Канатохідцях» – це письменницька тема). Схожим може бути й есеїстичний ідіостиль письменника (у книзі С. Процюка – це «рефлексотерапія автора, що стає рефлексотерапією читача»). Однак, про замкнене ціле, про єдність думки від першої сторінки до останньої, про причиново-наслідкову протяжність структури, про втрату монолітності через імовірне вилучення одного есею з їх сукупності в цьому випадку не йдеться, як і не йдеться про однолінійність певного «сюжету» й вектору розмислів у збірці. Тут ацент робиться на множинності відкритого типу.

У цьому сенсі показовими нам видаються непоодинокі спроби будь-що відшукати приховані важелі цілісності й непочленованості збірки есеїв сучасного письменника, які, як свідчить практика, виявляються малоефективними. Наприклад, молода дослідниця Н. Паламарчук відчайдушно робить це, спираючись на збірку есеїстики А. Любки «Спати з жінками» [425]. Вона наполегливо шукає нюанси зв'язності, цілісності цієї збірки, однак усі її спроби віднайти смислово, структурну й комунікативну цілісність збірки

цими спробами й лишаються [425]. Так, авторка пише про «послідовне розгортання... сюжету» і тут же констатує, що «сюжет збірки А. Любки виходить дещо мозаїчним, “клаптиковим” і непослідовним» [425, с. 29]. Згодом вона пробує відшукати єдність книги на рівні тематики – і тут же звертає увагу на те, що «вертикальна зв’язність (на рівні об’єднаних локальних тем) (!) неповна» [425, с. 30]. Намагаючись відбудувати послідовність у композиції збірки шляхом елементарної почерговості творів, які спершу були оприлюднені на ресурсі «Контракти.ua», дорікає упорядникові у відсутності «хронології, яку легко було відновити», не усвідомлюючи, що сама природа збірки есеїстики не передбачає лінійності, послідовності, а базується на мозаїчності й клаптиковості як принципових ідейних важелях за постмодерністських обставин, коли «цілісність і зв’язність», як заявлено у заголовку статті, просто мають іншу властивість – розімкнену, відкриту, перманентно змінну. Головні її ознаки – прозорі зв’язки між текстами, що не утворюють завершене образно-системне ціле, лише суму текстів, об’єднану загальними настановами. Прикметно, що Н. Паламарчук сама дорікає А. Любці в тому, що до збірки підбрано невдалу назву, адже автор, намагаючись привернути увагу читачів до майбутнього видання, запропонував їм самим обрати заголовок через соцмережі. Відтак перемогло те найменування, що найбільше сподобалось молодіжній аудиторії. Однак ця назва виявилася малоінформативною, швидше – провокативною.

Тим не менш, про хаос у цій множинності й сукупності не йдеться, адже есеї єднає авторська позиція, стиль, зрештою, близька енергетика творів, їх здатність відігравати роль тої самої дискурсивної практики. Як же при цьому укладаються збірки? На нашу думку, у більшості випадків групування творів відбувається навколо певного ядра, на яке нашаровуються інші тексти. Автор відбирає один текст, на його думку, ключовий щодо ідейно-тематичної настанови та стильового втілення, решта ж укладається навколо головного твору, являючи варіації на панівну тему, котра всебічно прочитується в есеї-ядрі і щоразу перепрочитується в інших текстах, що його доповнюють, набуваючи нових відтінків

значення й осмислення. Головний твір лише претендує на універсализм, однак, при цьому не є синтетичним: він лише відсилає до всеохопності й всепроникності, як ризома, відлунюючись в інших текстах у різний спосіб.

Найчастіше назва тексту, котрий виконує функцію ядра, виноситься в назву всієї збірки як сукупності есеїв. Сам він є знаком для письменника. При цьому назва есею-ядра виявляє «таку ж семантичну пластичність, як і пластичність своєї структури» [242, с. 9]. Відтак заголовок, що стає назвою цілої збірки, вбирає в себе пластичність решти творів сукупності. У випадку з книгою С. Процюка йдеться про есей «Канатоходці», який дав назву всій збірці. У цьому творі відстоюються сильні й слабкі сторони «людей помежів'я», здатних чинити опір несправедливості тому, що не можуть задовольнитися спокоєм і ситим життям. Таких постатей названо «екзистенційними екстремалами», особистостями, що сповідують «реалії межових станів» тощо. Це ентузіасти, на яких тримається прогрес: «Канатопрхідник може стати бомжем або олігархом, але ні тим, ні іншим надовго і всерйоз. Зате він ніколи не буде чиновником чи ревізором. Він може бути дресирувальником тигра, але ніколи людини. Людям межі будь-яка дидактика є малоцікавою, хіба що задля краси експерименту» [474, с. 149]. Під канатоходцями, у першу чергу, митець розуміє письменників і в цілому людей творчих, котрі не бояться бути незрозумілими, неусвідомленими й крокувати проти течії. Такі постаті найчастіше залишаються в історії людства, однак не завжди приймаються сучасниками. «Образ канатохідців – “людей помежів'я”, таких, які здатні чинити опір, протистояти наявним реаліям насамперед тому, що не можуть задовольнитися спокоєм, складає підґрунтя авторського світовідчуття й водночас є тим, що породжує іншу образність: відчайдушників, правдошукачів, боротьбистів із власними фобіями та такими, що нав'язані штучно суспільством. Відтак, міркуючи чи то про коханоциди («Амур чи його двійники»), чи то про етноцид і лінгвоцид («Оптимістичні профілі і мазохістські ухили»), про роль журналістики в суспільстві («Медіакратія») чи про сучасний стан книговидавничої справи («Про дух, глазур і

комерцію»), автор співвідносить усе написане з власними свідомісними принципами моральності / аморальності, правди / кривди, честі / безчестя, прогресу / стагнації тощо, іншими словами, з відповідністю всього цього духові “людини межі”, принципам буття канатохідцем, що кидає виклик «малоцікавому міщанському тлінню», а це прочитується і в першій частині, присвяченій творчості як такої, і в другій, де йдеться про постать митця минулого й сучасності, не кажучи вже про третю частину, яка більшою мірою структурно нагадує Монтенівські «Проби», де есеїст напозір не вибудовує жодної ієрархії серед аналізованих понять, а пропонує свої варіації на тему канатоходства, тому й розташував свої твори довільно. При цьому канатоходці – це не центральний образ, а наскрізний, який є підложжям формування тої чи іншої есеїстичної ідеї» [663, с. 131].

Варто звернути увагу, що рефлексії на тему причин і наслідків поведінки творчої людини складають і ядро есею «Канатоходці», і ядро решти інших творів усієї збірки. Тема «канатоходства» стає своєрідною призмою аналізу й розмислів у всіх есеях книги тою чи тою мірою, такою собі ризомою, котра то поновлюється новими ідеями, то переривається, відроджуючись деінде у збірці.

Композиційний принцип нанизування творів навколо певного тексту-ядра, назва якого дає назву цілій збірці есеїв, можна назвати типовим у сучасній літературній практиці. Ось приклади такої організації збірок: «Людина на крижині» К. Москальця, «50 відсотків рації» О. Бойченка, «Морквяний лід», «І тим, що в гробах» А. Бондаря, «Ще літо, але вже все зрозуміло» В. Карп'юка, «Дуби і леви» І. Андрусаяка, «Подорож крізь туман» І. Ципердюка, «Тут похований Фантомас» Ю. Андруховича, «У черзі за святою водою» Є. Кононенко та багато інших. У всіх названих збірках певний есей задає тон усій укладеній множинності текстів і виноситься в назву книги. При цьому найчастіше цей твір-ядро або перший (як варіант – останній) у змісті, або розташовується приблизно в його середині, аби на нього припав центральний акцент. Рідше трапляється ситуація, коли назва до збірки як сукупності есеїв підбирається автором на підставі скомпонованої множинності:

«Одної і тої самої», «FM Галичина» Т. Прохаська; «Широкі ко- лії Європи» Ю. та Т. Прохаськів; «Поза часом», «Героїні та ге- рої» Є. Кононенко; «Есеїстика у пошуках джерел» М. Р. Стеха; «Текст 90-х: герої та персонажі» І. Бондаря-Терещенка тощо. Не- поодинокими є й випадки, коли в назву збірки есеїв безвідносно до прив'язки до того чи того тексту-ядра виносяться образи, що означають сукупність, варіативність, множинність, відкритість смислів, безмежність, протяжність тощо. Наприклад: «Клаптико- ва ковдра» Б. Херсонського, «Лексикон інтимних міст» Ю. Андру- ховича, «Весь цей літературний джаз» О. Клименка, «Відстані та вібрації» Ю. та Т. Прохаськів, «Поза часом» Є. Кононенко тощо. Децентричність і асиметричність, відсутність привілеєйованих зв'язків між елементами як принцип структурування збірок есеїв також прочитується в їх назвах, де панують лексеми на означення розмитості, багатобразності, полілінійності, різновекторності: «*дезорієнтація*» (відсутність орієнтирів), «*щось на кшталт*» (ви- димість, умовність, заміна), «*джаз*» (імпровізаційність, варіатив- ність), «*50 відтінків рації*» (множинність, варіативність смислів), «*флешка*» (множинність, сукупність), «*недописана книга*» (пере- рваність, здатність до продовження), «*центрально-східна ревізія*» (перегляд, перевірка, контроль, заміна, виправлення), «*гра три- ває*» (продовжуваність, варіативність, здатність до розвитку). «Усе це підтверджує думку, що збірка есе в сучасній літературі – це єдність, що складається з множинностей, нецентрована система, “неієрархічна і неозначувана”» [318, с. 105], відкрита умовність, що легко видозмінюється за авторських обставин.

Не останнім чинником композиційної відкритості як заданого принципу в збірках есеїв є відсутність у них розділів, підрозділів, котрі б, зазвичай, упорядковували розрізнені твори. Якщо такі й зустрічаються, то часто є безіменними або ж назви у них малоін- формативні. Так, збірка С. Процюка «Канатоходці» спершу скла- далася з трьох частин без назв. Другий варіант цієї ж збірки був доповнений назвами розділів, однак не можна сказати, що вони суттєво внесли ясність у сутність контенту частин: «Про письмен- ників», «Про все інше, що хвилювало», «Найновіша есеїстика».

Більшість збірок проб сучасних письменників взагалі не поділено на частини, являючи суцільну низку, каскад есеїв («Аналіз крові» С. Процюка, «Про що думає людина» В. Габора, «50 відсотків рації» О. Бойченка, «Гра триває» К. Москальця, «Братик Біль, Сестричка Радість» Б. Матяш). Якщо частина й має назву, то це або знову ж таки заголовок одного з її есеїв («Омерта» з «Одної і тої самої» Т. Прохаська, «Лицар» зі «Старого золота» О. Лишеги), або вкрай розмиті широкі номени, що несуть найзагальніші смисли («І т.д., і т.п», «Курцпроза» з «Одної і тої самої» Т. Прохаська, «Читати», «Писати», «Бачити», «Жити» «З мапи книг і людей» О. Забужко, «Вогонь», «Повітря», «Земля», «Вода» із збірки «Поza часом» Є. Кононенко). Низка есеїстичних збірок узагалі не містить змісту як обов'язкового елемента книжкового видання: «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича, «Кожен день інший» Г. Пагутяк. Усі ці тенденції зайвий раз підтверджують, що за композиційною організацією збірка есеїв у сучасній українській літературі є відкритою множинністю, здатною легко перетворитися на іншу незавершену цілісність, якщо на те буде бажання й готовність автора.

4.4.4. Збірки «Let my people go» та «І знов я влізаю в танк...» О. Забужко: концептуальний еkleктизм

О. Забужко – популярна українська письменниця, есеїст, філософ, громадський і культурний діяч, твори якої перекладені багатьма мовами світу. Її спадщина уже появою перших поетичних і прозових збірок засвідчила тяжіння до есеїзації, адже вкраплення розгорнутих рудумів, розлогих філософських відступів, скажімо, в епічні полотна різного обсягу, наповнювало твори потужним есеїстичним струменем. Так, жанр роману «Польові дослідження з українського сексу» було окреслено як роман-есе. На есеїстичному характері й інших творів О. Забужко наголосила, зокрема, Н. Зборовська, аналізуючи працю авторки «“Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій”(2007)»: «Забужчина рефлексія – це спроба повернення аристократичного проєкту в

українську культуру через парадоксальний феміністично-лицарський міф. Головною одиницею для побудови свого тексту береться есема, що протистоїть традиційній патріархальній міфологемі. Оскільки, *есема* (цей *динамічний мислеобраз*), як відзначає М. Епштейн, хронічно наближається до міфологеми як до своєї межі, але ніколи з нею не співпадає, адже є продуктом індивідуальної свідомості, то Забужко прагне у такий спосіб уникнути спокусу псевдоміфологізування, вийти з конфлікту міфологій у простір динамічної жіночої рефлексії, де есема, насичена лицарсько-феміністичним мотивом, розгортатиметься у своєму розвитку, нарощуванні, проходитиме різні стадії від емпіричного факту до синтетичного мислеобразу». І далі: «Белетризоване есе як метод критичної рефлексії утримує авторку в межах цілісного мислення, спокушує читача духом всезнаючої і всевідаючої *спроби*» [214, с. 69]. [Курсив наш. – Т. Ш.].

О. Забужко активно розвиває й дискурсивні есеїстичні практики, презентуючи їх в окремих збірках, як-от: «Хроніки від Фор-тінбраса», «Репортаж з 2000-го року», «Інший формат», «Let my people go: 15 текстів про українську революцію», «Український палімпсест: Оксана Забужко у розмові з Ізою Хруслінською», «З мапи книг і людей», «І знов я влізаю в танк...» тощо. У більшості збірок авторка презентує власну незаангажовану позицію щодо поточних проблем дійсності, вважаючи, що громадянське кредо сучасного українського письменника не може бути відділеним від його художнього амплуа.

Нашу увагу привернули композиційно близькі збірки «Let my people go: 15 текстів про українську революцію» та «“І знов я влізаю в танк...”». Вибрані тексти 2012-2016: Статті, есе, інтерв'ю, спогади». Перша збірка побачила світ 2005 року після Помаранчевої революції й об'єднала тексти різних жанрів: власне есеї, інтерв'ю, окремі фрагменти яких нагадували есеїстичну мозаїку, виступи, щоденникові нотатки, оповідання. Усі без винятку тексти – позначені есеїстичним началом, тут скрізь панує роздум, розмисел, акцентується міркування як дія, дається взнаки живий характер презентованого мислення. Власне есеї тут межують з

формально не-есеїстичними текстами, але близькими до есею за способом оформлення й висловлення думки. Принцип конвергенції текстів відкриває й нові можливості власне есею: опинившись під однією обкладинкою з творами інших жанрів, він грає новими відтінками й можливостями на тлі статті, інтерв'ю, бесіди, монологу, виступу, слова, оповідання, передмови, післямови тощо. Тексти утворюють цілне багатоконпонентне полотно, в якому прозираються стики фрагментів, однак не стики смислів, адже вони як єдність прочитуються у всій книзі від початку до кінця. Через жанрову мімікрію нівелюються межі творів, вони плавно перетікають один в другий, розвиваючи близькі ідеї, наповнюючи один одного новим смислом, кордони творів лише ставлять крапку в розвитку мотиву, проте не загальної ідеї. Відтак механічне поєднання текстів переростає в щось більше, ніж просто авторське сполучення: у загальній системі вони долають власні жанрові межі, ідіостиль, первинний задум, зумовлені контекстом первісного оприлюднення, і стають частиною нового утворення, головні настанови якого – панорамність і всеохопність певного концепта. У першому випадку – це Помаранчева революція як зміна свідомості очима митця, у другому – Революція гідності та гібридна війна знову ж таки кризь письменницьку оптику.

Так, більшість творів збірки «Let my people go», перед тим як побачили світ під спільною обкладинкою, писалися англійською та іншими мовами, і лише в складі збірки як авторського об'єднання отримали друге україномовне життя. Вихід збірки, як сказано у передмові, зумовлений потребою «в осмисленні, в оформленні історії, що відбулася на очах мільйонів, – у слова, в наратив, у текст, у пам'ять культури» [197, с. 16]. Вона об'єднує 15 текстів, у більшості перекладених українською, переважно розташованих за хронологічним принципом: від 24 жовтня 2004 року до 20 травня 2005 року. Останній твір – оповідання-есеї «Альбом для Густава» – випадає з цієї системи, адже писався згодом, став результатом осмисленого в ті часи. Попри точність вказівки часу й місця інтерв'ю, виступу, друку, усе сукупно складає не більш ніж ілюзію впорядкованості: мотиви, ідеї, образи, постаті,

концепти в усій книзі постійно повторюються, доповнюються, легко замінюються, розвиваються, нагадуючи таку собі «клаптикову ковдру», своєрідну єдність множинностей. П'ятнадцять текстів про революцію оформлено в чотири розділи, п'ятим окремим розділом може слугувати й передмова під назвою «Озираючись уперед», де вмотивовано причини звернення до цієї теми, окреслено поодинокі композиційні акценти збірки й художню та видавничу стратегію видання.

Друга збірка «І знов я влізаю в танк...», за яку О. Забужко отримала Шевченківську премію 2019 р., стала переможницею конкурсу «Літакцент» у номінації «Есеїстика», укладена за таким же принципом: до неї увійшли різножанрові тексти, переважно есеїстичні за природою, що склали авторський «портрет доби» 2014 року. Авторка назвала збірку «історією моєї персональної війни», вважаючи цю історію «частиною війни своєї батьківщини» [201, с. 21]. Це об'єднання солідніше за обсягом, тут зібрано чимало текстів, виокремлено більше розділів, частин. Усі твори книги окреслюють письменницьке бачення шкідливих наслідків інформаційної війни не тільки між Україною й Росією, а й у цілому в сучасному світі. Тексти вражають безкомпромісністю й категоричністю авторської позиції, сміливістю письменницьких і громадянських суджень, яскравими й наочними прикладами, креативним художнім утіленням авторських ідей, як-от: «Ми потроху приходимо до усвідомлення, що для вільного народу стратегією виживання є не мовчати, а говорити. Сьогодні українська література б'ється над тим, щоб увібрати в слова найрозжареніший людський досвід на землі – реальність війни. І виходить так, що в цій боротьбі наша, колись потоплена в крові, столітня Атлантида знову вириває перед нами вся нараз, в усій своїй нестерпній трагічній красі – своїми пророками й мучениками, загиблими геніями й забутими героями, надаючи другого виміру тим крупним планам сучасної історії, що з прискороною швидкістю миготять нам перед очима, – і вимагає нових зображень і нових осмислень. Схоже на те, що, повертаючи свою тожсамість у війні за незалежність, українці нарешті вперше побачили, як багато вони мають

розказати світові» [201, с. 214]. Суголосним авторським ідеям є оформлення книги у біло-чорно-червоних відтінках.

Обидві збірки привертають увагу своїм схожим композиційним утіленням. Тут зберігається загальна тенденція компонування сучасної есеїстичної збірки: об'єднуються тексти, оприлюднені перед цим на різних платформах і укладені за авторською волею й логікою в цілісність. Однак це не просте нанизування різноматичних і різножанрових текстів, хоча й близької етіології. Назвати їх просто сумою текстів також неправильно: есеї розміщено в розділи, їм передує докладна авторська передмова, в якій детально прояснено сутність кожного розділу, як і обґрунтовуються причини появи всієї збірки як цілого. Митець окреслює комунікативні стратегії збірки, сам називає причини їх появи, позиціонує їх у власній художній спадщині. Так, у передмові О. Забужко в обох випадках самотужки впорядковує сполучення текстів у власній творчості, мотивує їх зв'язок з іншими своїми художніми творами, привідкриває творчу лабораторію, називаючи принцип укладання, хоча й найчастіше натяками.

Усе це дає підстави стверджувати, що вказані збірки скомпоновано не просто звичайним нанизуванням, сумуванням, простим єднанням тощо. На нашу думку, обидві книги утворено за принципом концептуального еkleктизму (Н. Барковська [50]), під яким ми розуміємо не механічне безпринципне сполучення різнорідних, несумісних, іноді протилежних явищ, підходів, теорій, ідейних напрямів, художніх стилів [100, с. 339], а осмислене, продумане авторське поєднання різних за формою текстів, котрі стають одним цілим під однією обкладинкою за ідейно-тематичним принципом насамперед. Кожен із них присвячений окремій темі, що становить частину гранд-теми (у першому випадку – необхідності письменницького осмислення наслідків Помаранчевої революції в українській культурі й історії, у другому – небезпеки гібридної та інформаційної війни та її сутності в цілому в сучасних умовах та ролі письменника як обсерватора цих процесів), а усі разом вони захищають ідеї про «безкровний характер»

Майдану-2004, про те, як «історія стає культурою», і про те, як боротися з невидимою війною відповідно, «пам'ятаючи про Камірос».

Важливо відзначити, що в обох збірках відсутній лінійний розвиток обраної теми: тексти не становлять послідовний ланцюг мотивів, подієвий зв'язок між текстами також не простежується. Окремі мотиви, ідеї, образи у текстах повторюються, варіюються, кожен текст може сприйматися як цілком завершене словесне полотно. Однак при цьому всією сукупністю тексти збірок утворюють багатокомпонентне, поліваріантне, гетерогенне сполучення, котре, виблискуючи різними гранями смислів і відтінків, дозволяє авторові якомога повніше відтворити сутність окреслених подій і їх наслідків для культури й історії України та Європи. Відтак одноосібний текст, навіть вилучений із цього сполучення, виглядає лише фрагментом картини, зітканої з елементів-множинностей. Відповідно всі разом ці фрагменти створюють повнокровну картину буття 2004 і 2014 років відповідно. Відтак йдеться про осмислений еkleктизм, про цілком продумане системне об'єднання, а не про конгломерат, хаос чи щось подібне.

На підтвердження того, що йдеться саме про концептуальний еkleктизм, а не просто про еkleктизм композиції збірок, свідчать, по-перше, ґрунтовні передмови, де роль кожного складника в єднанні вмотивована, окреслено художню й видавничу стратегію презентованого авторського сполучення, і, по-друге, наявне подрібнення маси текстів на розділи й підрозділи, котрі в першу чергу і концептуалізують авторський задум. Відтак кожен текст позиціонується в системі, важливим є його передумання й послідування іншому творові. Так, у збірці «Let my people go» у передмові чітко окреслено її авторську стратегію: це спроба одночасного переживання історії й описування її, потуга добування смислу в ній, перебуваючи в її «середині». Близькою є й авторська стратегія у збірці «І знов я влізаю в танк...», теж окреслена у передмові: «Тексти в книжці... не є коментарями до подій біжучої історії – радше спробами добути з тих подій смисл, що дозволяє людині вистояти» [201, с. 30]. Передмови, котрі, по суті, є ще

одним, окремим есеєм-квінтесенцією сукупності, дуже конкретно окреслюють провідну смислову доміную збірки: передусім авторське, особистісно-письменницьке осмислення складних історико-культурних подій, філософія і ліризм авторської рефлексії, єдність митця з власним народом, з його історією, переорієнтація свідомості суспільства, складність і простота усвідомлення начотних проблем сьогочасного буття крізь призму письменницької оптики. Слід наголосити, що йдеться виключно про висловлення громадянської позиції письменника, людини публічної, котрій довіряють, з якою рахуються, а не будь-кого іншого: апеляція до сказаного у власних творах, цитування й автоцитування, вкраплення особистого наративу як задіяність у подіях підтверджують це. Крім того, провідним мотивом обох передмов є усвідомлення єдності митця з власним народом, насамперед у кризові періоди його життя, розуміння важливості й необхідності такої форми обсервації дійсності в знакові віхи історії, як есеїстична («змушена була приєднатись до мільйонів моїх співвітчизників, які безпосередніми зусиллями той наростаючий вал і творили – хто як міг» [201, с. 9]), прагнення максимально охопити досліджувані питання, самотужки створити дискурс навколо нього, долучити до нього читача.

Перша аналізована збірка містить такі підрозділи: «Озираючись уперед», «Ukraine's scream – крик України», «У пошуках наративу», «Ми були градом Божим...». У назвах розділів перепрочитується ідея пошуку тожсамості у зв'язку з соціокультурними змінами в країні 2004 року. Більшість текстів укладено за хронологічним принципом, що також знімає питання про хаотичність композиції збірки. Розділи книги «І знов я влізаю в танк...» оприявнюють хронологічні й топографічні вектори пошуку цієї ж тожсамості у зв'язку з новими соціокультурними реаліями 2014 року: векторами її пошуку стають Київ, Москва, Донецьк, Харків, Париж, Польща, Білорусь, Німеччина тощо. Дискурс «гібридної війни» створюється і завдяки іменам, які є знаковими для соціокультурних реалій цього часу: Є. Сверстюк, Т. Прохасько, Л. Плющ, С. Алексієвич, В. Лісовий тощо. Цей же дискурс створюється і в

есеях, що виконують функцію передмов до інших книг («З цього можна зробити декілька літератур»), і через авторецензії («Казка про калинову сопілку»: слово автора до українських читачів Берестейщини»), і через есеїстично-щоденникові нотатки («З паризького щоденника: До 20-ліття “Польових досліджень українського сексу”»), і через інтерв'ю, більшість із яких є формальним спілкуванням, адже являють собою авторські монологи-роздуми на тему. Сама назва книги відсилає читача до вірша О. Забужко, написаного 2008 року у зв'язку з російсько-грузинським конфліктом, відтак збірка текстів 2016 року – новий виток осмислення цих складних питань в еkleктичному варіанті, концептуальному й поступальному. Назви розділів і підрозділів вербально відтворюють ідею еkleктичності як різномірної множинності. Ось деякі з них: «Проти матриці», «Візитівка: три селфі з різних ракурсів», «Ландшафти й профілі», «З цього можна зробити декілька літератур» тощо. Однак, слід звернути увагу, тексти збірки хоч і містять відповідні концепти, однак їхня позиція в складі збірки жорстко не регламентована. Так, окремі розділи збірки («І знов я влізаю в танк...» повністю можуть помінятися місцями без втрати загального смислу, оповідання «Альбом для Густава» із збірки «Let my people go» цілком може «відкрити» збірку, а не «закрити» її). Тобто, певні тексти втілюють ідею концептуальної відкритості компонентів у ній, умовності, нових орієнтирів «пошуку наративу», як про це сказано в книзі. Прикметно, що друга збірка дивним чином продовжує ідеї, озвучені в першій: пошуки національної тожсамості тривають, хіба що ускладнюються новими масштабами протистояння. Порівняємо: «Сам *raison d'être* літератури полягає в її здатності задовольняти цю найглибиннішу екзистенційну людську потребу, і власне ця здатність і робить літературу необхідною, незамінною й наступальною жодним іншим видом людської діяльності» [197, с. 123]; «Різниця між письменниками й політиками не лише в тому, що вони звертаються до різних адресатів, – вони ще й живуть у різних часових вимірах» [197, с. 128-129] і «Діагноз-бо всюди той самий: криза вартостей породжує кризу авторитетів, тож спустіле місце заповняють “селебритіз” – люди,

як дотепно висловився Ф. Бегбеде, “відомі своєю відомістю”. І коли серед них, волею випадку, опиняються письменники – це все-таки, мабуть, іще не найгірший варіант» [201, с. 61].

Оскільки в обох збірках ключовим концептом постає письменник як виразник і обсерватор ідей народу за кризових обставин, то й у композиції книг як осмисленій еkleктиці відображається ця ідея: серед низки творів в обох випадках, котрі можна легко змінювати місцями без особливої втрати смислу, є окремі тексти, на які читач має звернути особливу увагу, адже вони акумулюють у собі все, сказане після / перед цим. У збірці «Let my people go» таку функцію бере на себе оповідання «Альбом для Густава», що своєрідно обрамляє збірку, вбираючи ідеї усіх попередніх 14-ти текстів, а в збірці «І знов я влізаю в танк...» таким твором є вірш «Історіє, суко, ти знову хапаєш мене за горло» з «Диптиха 2008 року», написаного О. Забужко під враженням російсько-грузинської війни.

Так, «Альбом для Густава» – «це поєднання монологів двох різних людей, які діляться враженнями про події Помаранчевої революції. Ці двоє – безіменні ВІН і ВОНА, мовлення яких – наче зненацька вихоплені зі свідомості міркування, адже важко сказати, що передувало цим роздумам і що могло стати їх результатом. Однак це не суцільний потік свідомості, що складається з фрагментарних і хаотичних суджень, часто не послідовних і невпорядкованих, як це має місце в психологічному творі, це, навпаки, спроба дати відповідь на болючі питання сьогодення небайдужого українця-інтелігента по можливості послідовно і дохідливо, це в першу чергу намагання пояснити собі самому причини та наслідки подій президентських виборів 2004 року» [654, с. 238].

За сюжетом, ВІН і ВОНА коментують фотографії, зроблені їхнім знайомим Густавом, на вулицях Києва під час подій виборчої кампанії 2004 року. У певний спосіб, усі вони художньо ілюструють сказане в попередніх текстах збірки, пропонуючи альтернативну – художню – їх інтерпретацію. «Оповідання “Альбом для Густава” по-особливому художньо розвиває генеральну ідею усієї книги “Let my people go” про те, що можна водночас переживати

історію і писати про неї, про те, що українська революція, котра вже стала історією, має “вийти з берегів” і “впасти в культуру”» [197, с. 241].

У другій збірці всі ідеї книги акумулює вірш, уміщений на початку. Він не писався після осмисленого, як оповідання «Альбом для Густава», він дивним чином виконує функцію антиципації, передбачення того, про що буде осмислено згодом: про потребу відстояти те, що за допомогою неймовірних зусиль було завойовано перед цим:

Так чому ж я мушу
Стояти на цій п'ятачкові – вузенькім окрайчику –
В повному бойовому виряді, з протигазом включно,
І волати, як оглашена: «Вони не пройдуть!» –
Невже лише на те, щоб подати знак
(променем ліхтарика по безкрайній мапі),
Що у цій-от точці – принаймні в цій, –
Допоки її закрито
Шістдесятьма каге мого живого тіла,
Вони й справді –
Не продуть?

Посутнім засобом концептуалізації збірки, на нашу думку, постають і назви письменницьких об'єднань за формулою складного безполучникового речення, у якому друга частина пояснює, доповнює чи розкриває зміст першої, одним словом, обґрунтовує сказане в першій частині: «Let my people go: 15 текстів про українську революцію»; «“І знов я влізаю в танк...”»: Вибрані тексти 2012-2016: статті, есе, інтерв'ю, спогади». У першому випадку окреслюються ідейно-тематичні пріоритети авторки як емпіричний масив подій 2004-го року та після цього як система. Друга назва – концептуалізує жанрові пріоритети письменниці з прив'язкою до певного хронологічного проміжку, важливого для авторки, котрі також відображать усі можливі зміни її референтного поля у зв'язку з подіями напередодні 2014-го року та одразу після них.

Отже, докорінна відмінність композиційної організації проаналізованих збірок О. Забужко від решти есеїстичних об'єднань – їх глибша продуманість щодо позиціонування кожного твору, оприлюдненого перед цим чи написаного спеціально, у межах цілого. Відібрано твори, близькі за тематикою й стилістикою, метажанровими прикметами. Композиційними важелями концептуалізації збірок есеїв О. Забужко постають: чітке позиціонування кожного твору в межах цілого, авторська передмова, в якій відлунюються мотиви всіх творів, що вміщені згодом, близькі стилістичні маркери текстів, наявність «мандрівних» мотивів, що певним чином повторюються від тексту до тексту, загальна спільна емоційна настроєвість текстів, спорідненість тематики, деталізовані заголовки. Однак, попри їх конгеніальність за багатьма ознаками, збірка все ж не являє собою монолітне утворення, швидше – еkleктичну цілісність, котра може легко трансформуватися в новий витвір через рухомий характер самих творів, що її складають. Відтак доречніше говорити в цій ситуації про «концептуальний еkleктизм» як про цілісність відкрито-закритого типу.

Висновки до IV розділу

Отже, аналіз ансамблевого єднання письменницької есеїстики як продуктивної форми сполучення цих текстів у сучасній українській літературі засвідчив таке.

Есей як поодинокий твір – мало вживана практика у сучасному письменстві. Друкуючись в якості есеїстів на різних платформах, на певному етапі своєї творчої діяльності автори усвідомлюють необхідність об'єднати однотипні чи подібні до цієї тотожної художньо-дискурсивної практики твори, оприлюднені перед цим, у сукупність. Нечасто есеї пишуться одразу як частина наперед задуманого цілого, ця практика набагато рідше трапляється. Незалежно від задуму, письменники надають перевагу ансамблевим формам об'єднання есеїв, серед яких помітно виділяються *цикл*, *збірка*, *серія*, *колекція*, *антологія* тощо. Саме в таких формах упорядкування есеїв набуває нового художнього до-означування,

збагачується новими гранями смислу, стає більш читабельним, запотребуваним, впливовим, адже передбачає контекстне сприйняття: внутрішнє, зовнішнє, наскрізне.

Усі без винятку форми ансамблевого об'єднання есеїв у сучасній українській літературі не претендують на те, щоб називатися замкненими чи закритими структурами: це завжди рухоме сполучення текстів, близьких за тематикою, стилістикою, утворенням, оприлюдненням тощо, здатних і до власних змін, і до трансформацій усередині утвореної цілісності. Відтак доцільніше говорити про неї як умовну, відкрити, змінну, динамічну сутність тощо, адже елементи в ній не передбачають облігаторної фіксації, можуть бути переміщені, замінені, вилучені зовсім. Проте відкритість структури аж ніяк не передбачає її хаотичний характер: внутрішня логіка компоновання завжди прочитується, інша справа, що одразу наочно концептуалізувати її не завжди вдається, адже така природа самого есею від самого свого породження – постійно переростати власні межі, змінюючись і доповнюючись. На нашу думку, загальні підстави есеїстичного компоновання – певний контур, схематизація, каркас, на які накладаються елементи, відтак їх можна замінити, перемістити за обставин збереження окресленого кістяка. У цій ієрархії ансамблевого есеїстичного об'єднання цикл є найбільш оціленим утворенням. Найменш інтегрованим есеїстичним формуванням є антологія.

Збірка – найпродуктивніша форма есеїстичного об'єднання текстів у сучасній українській літературі. Це поняття аж ніяк не може бути співвіднесене із поняттям «збірник», меншою мірою – «книга», адже це видання тотожних дискурсивних творів одного митця-есеїста, укладених за певним принципом, що утворює виключно авторську цілісність, зумовлену лише його художніми настановами. Велика кількість збірок есеїв – стійка прикмета сучасної української літератури, якої вона не знала перед цим. Це, зокрема, принципово вирізняє українську літературу кінця ХХ століття – перших десятиліть ХХІ століття від попередніх етапів її розвитку: есей, нарівні з іншими традиційними родо-жанровими формами, утворює її сучасне обличчя. Певні підвалини цих

процесів були закладені Ю. Андруховичем: митець, який першими новелами («Зліва, де серце», «Зима і сни вартового», «Королівські лови» тощо), появою романів «Московіада» і «Рекреації», збірками віршів «Небо і площі», «Середмістя» задав новий вектор українському письменству, до певної міри запровадив і свою модель есеїстичної збірки в «Дезорієнтації на місцевості» (1997). Ця модель передбачає друк поодиноких есеїв на різних платформах, їх накопичення, систематизацію, відбір, віднайдення власних чинників оцілювання в сукупності, оформлення в окреме видання, що була активно підтримана іншими митцями сучасності. Аналіз значної кількості есеїстичних збірок письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст. засвідчив, що вони є найбільш художньо-продуктивним, затребуваним, успішно апробованим на вітчизняних теренах мистецьким варіантом презентації власного есеїстичного набуtku. Сьогодні більшість форм есеїстичного сполучення презентована саме збірками різних видів і типів. Серійний характер багатьох із них – прикмета їх продуктивності й читабельності.

Серед композиційних принципів єднання збірок у структури варто виділити такі: ризома як повторюваність, недосказаність, продовжуваність у межах певної сукупності, окресленої самим автором (в окремих випадках – видавництвом); компоновання текстів навколо певного ядра, на яке нашаровуються інші елементи, зберігаючи зв'язок із цією основною серцевиною, утворення в межах цілісності певних блоків, які, у свою чергу, можуть складати міні-цілісності, візуально окреслені як розділи, підрозділи, частини. Монтажність, нанизування, підсумовування, додавання тощо також є композиційними ознаками. Важливу роль у створенні таких рухомих об'єднань відіграють і їх заголовки, авторські передмови, в окремих випадках коментарі тощо. Поліреферентні ознаки збірки (оформлення, дизайн, ілюстративність) як об'єднання також важливі, однак, не першорядні.

Збірки як основні форми ансамблевого єднання укладаються за різними правилами, проте, ріднить їх знову ж таки відкритість, неієрархічність складників, взаємозамінність компонентів, рухомий характер структури, нелінійність, в окремих

випадках, – фрагментарність і мозаїчність, традиційні для постмодерністської літератури в цілому. Збірки есеїв засвідчують стійкі тенденції постмодернізму в українському письменстві, котрий вийшов на принципово новий рівень, що передбачає не тотальне висміювання й пародіювання, не панування епатажності й викличності, а виведення в авангард мистецтва нових художньо-дискурсивних практик, породжених симбіозом філософічності, художності, науковості й публіцистичності. Збірки есеїв засвідчили важливість письменницької ментативної творчості, породженої художніми традиціями й усталеними для української літератури установами дієвої активності письменників у кризові реалії буття. За сучасних обставин саме есей, з'єднаний із тождними творами, бере на себе функцію рупора письменницьких позицій, а оформлений у збірку, він набуває більших можливостей для впливу на реципієнта. Популярність їх засвідчує ефективність указаної ансамблевої єдності, котра за кілька десятиліть існування сучасної української літератури вже була презентована перевиданнями, новими варіаціями чинних видань, поліморфними збірками, що складались із есеїв та інших творів митця.

Основні спостереження та висновки, викладені в Розділі IV, висвітлені в публікаціях авторки [див.: 644; 651; 653; 656; 657; 658; 660; 661; 663; 674; 675; 681; 683].

РОЗДІЛ V

СУЧАСНА ПИСЬМЕННОЦЬКА ЕСЕЇСТИКА В КОНТЕКСТІ ТОПОЛОГІЧНОГО ПОВОРОТУ В КУЛЬТУРІ

5.1. Письменницька есеїстика: аспекти топологічної рефлексії. Способи проблематизації місця (простору) в есеїстиці

Сучасна культура переживає епоху поворотів: антропологічний і тілесний, перформативний і візуальний, наративний і риторичний – ось далеко не повний перелік відрефлексованих у працях дослідників культурних поворотів кінця ХХ – початку ХХІ століття, які охоплюють усе ширший простір людської діяльності. Такі зміни принципів мислення можна обґрунтувати насамперед інтенціями не лише наук, а самого мислення до радикального розриву з панівною традицією думки, пов'язану з риторичними стратегіями висловлювання, як складника модерністського й постмодерністського мислення. Оприявнюється готовність до перегляду інтегративних принципів аналізу певних явищ культури, адже «поворот» означає фокус досліджень, котрий найактивніше спрямований на те, що завжди незримо існувало, просто настав час свіжого погляду на традиційні явища в силу зміни парадигматики культурного мислення. Найчастіше такі повороти осмислюються як оновлення чи верифікація чинних традицій у певній галузі культури – взяти хоча б просторовий поворот, рефлексія про який ґрунтується на багаторічному досвіді дослідження простору, наприклад, у художній літературі з численними напрацюваннями в галузі семіотики місця (в працях Ю. Лотмана, В. Топорова, В. Іванова тощо). За їхньою позицією, місце як відокремлений топос постає як текст, адже воно придумане і побудоване («написане») саме як текст, котрий можна прочитати по-своєму і на власний розсуд репрезентувати.

Просторовий поворот потребував «перевизначення», реконцептуалізації *spatium* (поняття простору в платонівській системі координат): він став усвідомлюватися як певний носій соціальних,

ментальних і символічних значень і як культурно навантажене утворення. У літературознавстві також ідеться про художні умови прийняття конкретного, реального характеру простору й місць. На думку Д. Бахманн-Медик [53, с. 338-393], просторовий поворот дозволяє досягти об'єктивнішого погляду на систематику культур. Простір, на її думку, це нова категорія, котра дозволяє досліджувати культурні локуси та усвідомлювати продуктивну роль зон пограниччя та трансгресивних практик, а також принципи співіснування культур у глобальному масштабі. Ю. Лассау, дослідниця культурної географії, наголошує на «знаково-символічному вимірюванні географічної дійсності» [303]. Вона ж посилається на Х. Венделя, який підкреслює літературоцентричність цих процесів, вважаючи, що «літературні практики, що живуть під гаслом “розширення комунікації”, мають адресат, їм потрібні простори, у яких вони виникали б, поширювалися, перебували і сприймалися, взаємодіяли й відображали свої внутрішні підсистеми. Література постійно перебуває в просторі культурних практик (...). Тому напруга між культурними практиками, матеріальними та уявними просторами відображається за допомогою літератури» [741, с. 215].

На нашу думку, однією з таких літературних практик, що стає платформою розширення комунікації в інтермедіальних, постгутенбергівських умовах, стає есей, котрий часто сублімує інші практики, відомі перед цим одноосібно, і специфіка його просторової організації якраз це й підтверджує. На нашу думку, «простір в есеї – це смислове поле тексту, місце осягнення, перемодельовання конкретних, реальних просторів і місць в авторській свідомості. Це завжди внутрішній простір: зовнішній простір – це ті об'єктивні, чинні локуси й топоси, які стають предметом авторської обсервації й рефлексії.

В есеї як дискурсивній практиці внутрішній простір мислення автора є відкритим до зовнішніх чинників, котрі й інспірують процес народження думок. У процесі тягlosti (поєднання семантичної та онтологічної моделі простору й часу) відбувається «осмислення й художня інтерпретація цих самих зовнішніх чинників тут

і зараз, бо наступної миті це може бути зовсім інше осмислення й зовсім інша картина світу в есеї» [652, с. 26]. Слушно в цьому сенсі Л. Кайда назвала есеїстичний дискурс «комунікативним простором міждисциплінарності» [236, с. 38], а сам есей твором, наділеним «сильним магнітним полем, який стягує різні ідеї, перегрупує їх, перерозподіляє й удосконалює, створюючи нові полюси притягування» [236, с. 29].

На нашу думку, простір в есеї може розумітися: як предмет рефлексії; як тяглість, яка виникає в процесі рефлексії; як сама рефлексія; як простір, що індукує новий простір у свідомості читача¹¹.

Простір як предмет рефлексії насичує текст локусами й топосами з чинної реальності, що стають об'єктом інтерпретації, ментальної активності. Активні, дієві просторові маркери вкрапляються в процес народження думки, доповнюючи, інтонуючи чи підтверджуючи її, а в окремих випадках і формуючи. Топос осмислюється як «семантична універсалия» [567, с. 185], як «місцерозвиток» [27, с. 12], як «простір мислення, знання» [567, с. 186]. Іншими словами, це те, що стає підґрунтям діяльності для есеїста, котрий отримав можливість розкрити сутність будь-чого у слові (думці), викласти власну концепцію з прив'язкою до місця – реального чи уявного своєрідною «мовою опису просторових образів» [567, с. 187]. Наприклад, в І. Ципердюка: «Моє місто в передгір'ї – моя споконвічна станція метро. І травневі гори на обрії – як мрія. Сніг, що приваблює і якого страшно торкнутися, щоб не розвіяти ілюзію. Травневі гори – жорстокі. Вони дають надію, яка ніколи не здійсниться. Ще кілька тижнів – і сніг покине Карпати» [613, с. 18].

Важливо відзначити, що в есеї простором можна утворювати не тільки географічний об'єкт. Це може бути й інший літературний текст (у випадку літературно-критичного есею), і важливі пам'ятні події (в автобіографічному есеї), і вагомі, прикметні для

¹¹ Див. детальніше: Шевченко Т. Н. Категорія пространства в ессе: к постановке вопроса. *Filologické vědomosti*. Praha: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2019. № 1. С. 24–28.

автора місця, що дають імпульс до роздумів (у подорожньому есеї), і особистість (у портретному есеї), і абстрактні речі й поняття (у філософському, ліричному) тощо.

Простір, що виникає (подумки оформлюється) в процесі рефлексії, дозволяє авторові реалізуватися як художній особистості й мислителю в есеї: тут спатіум стає частиною авторської свідомості, і, водночас, автор наповнюється «духом» того простору, про який пише або який дав йому імпульси для творчої реалізації. От як в есеї «Час і місце, або Моя остання територія» Ю. Андруховича, що представив своє бачення того, що таке Галичина і постмодернізм в одному контексті: «Тобі говорять “це – постмодернізм”, ти киваєш у відповідь і знову занурюєшся в чекання – тобі не пощастило, це дуже вразлива територія, це сама дійсність, але вона твоя» [12, с. 126]. Просторові образи в цьому випадку стають параметрами усвідомлення індивідуальної суб’єктності есеїста як митця й мислителя водночас. У цьому контексті в окремих випадках навіть доречно говорити і про певний різновид письменницької творчості – «есеїстику місця»: окремі локуси й топоси настільки часто і системно дають привід для різноманітної обсервації в цій дискурсивній практиці, що доцільно вести мову про «львівський», «івано-франківський», «закарпатський», «київський», «одеський», а в окремих випадках і «берлінський», «будапештський», «варшавський», «європейський», «східний» тексти есею, що дієво підтверджується творчістю І. Андрусика, Ю. Андруховича, О. Забужко, В. Карп’юка, Є. Кононенко, А. Любки, К. Москальця, М. Світлиці, Г. Пагутяк, Т. Прохаська, С. Процюка, І. Ципердюка, Б. Херсонського і багатьох інших есеїстів сучасності [див. 665; 666].

Жвавий інтерес до простору, що виникає у вимірі рефлексії, дієво підтверджують численні назви збірок есеїстики сучасних українських письменників, котрі відображають ідею топосу як мисленародження, такого собі особистісного окреслення територій, їх самовизначення через рефлексію: «Дезорієнтація на місцевості», «Лексикон інтимних міст», «Тут похований Фантомас», «Центрально-східна ревізія», «Моя Європа» Ю. Андруховича;

«Подорож крізь туман» І. Ципердюка; «З мапи книг і людей» О. Забужко; «Відстані та вібрації» Ю. та Т. Прохаськів, «Порт Франківськ» Т. Прохаська; «Метафізичне краєзнавство» («Автогеографія») І. Бондаря-Терещенка; «Сентиментальні мандрівки Галичиною та інші історії», «Мій Близький і Далекий Схід» Г. Пагутяк; «Луганський щоденник» С. Жадана; «Ідеальна У» В. Єшкілева; «Листи з Києва» С. Павличко, «Нова Європа» колективу авторів тощо. Іншу групу назв збірок можуть скласти ті, у яких певний топос, не лише географічний, швидше сприймається як топологічна чинність думки, розкритої образним словом, також винесений у заголовок: «Людина на крижині» К. Москальця, «Диявол ховається в сирі» Ю. Андруховича, «Дороги й середохрестя» В. Агеєвої, «Канатоходці» С. Процюка, «Околиці та пограниччя», «Парк культури і відпочину імені Гертруди Стайн» В. Махна, «У черзі за святою водою» Є. Кононенко тощо.

Простір рефлексії не обов'язково може бути виражений антропоморфними категоріями просторової орієнтації типу вгору / вниз, ліворуч / праворуч і бути наповнений топографічними поняттями. Важливим є існування просторових центрів розумових дій, виражених через ті або ті точки опертя, позиції, які, у свою чергу, неминуче експлікують систему кордонів, змальовану в письменницькому тексті-роздумі. Наведемо фрагмент з есею «Логіка ландшафту» Т. Прохаська, де презентовано міркування автора про той-таки топос, що формує новий поворот думки і свідомісні центри, орієнтири читача: «Для того, щоби щось думати і почувати, людині *потрібно знати* якихось кілька базових ландшафтів. Мозок, правдоподібно, влаштований так, що абстракції не можуть розміщуватися на абстракції. Повинна бути якась хоча б *увяна топографія*, на якій все відбувається. Повинно бути щось таке, що дає змогу *зробити реальністю простір*, відстань, кут, переміщення і час переміщення, кольори, запахи чи доторки. Ці всі речі, з яких складаються думки, беруться із певної тверді. *Думка конструюється з того ландшафту*, який є первинним. І навпаки» [468, с. 40; Курсив наш. – Т. Ш.].

Простір самої рефлексії дозволяє тексту есею бути вираженням іконічною мовою і тим самим функціонувати як вторинна змодельована система по відношенню до природної мови. Це спонукає реципієнта шукати в образі невимовно присутнє, відповідність викладеного за допомогою художніх засобів ідеальному першообразу. Відтак системоутворювальними є авторські повороти думки, власне роздуми (рефлексія, надзвичайне посилення думки, внутрішнє відчуття, основою якого є інтелект і свідомий намір) і міркування (встановлення причинного зв'язку між явищами реального й уявлюваного світу), узагальнення й докази, що призводять до певних авторських висновків. Це сама техніка народження підсумків, «одягнена» в художні образи, традиційні для літературного есею, які Н. Іванова назвала вибудовування ландшафту «із образів, асоціацій, навіть побічних ілюстративних історій, риторичних фігур, натяків і передчуттів змісту» [231, с. 18]. Наприклад, в І. Бондаря-Терещенка в есеї «Літерний дім» читаємо: «У певному сенсі сучасна культура живе під владою Дому як сократівського Демону. Демон казав Сократу, чого йому не треба робити, але й словом не обмовлювався, що треба. Так само і ми начебто знаємо, що не повинні повторювати вже зробленого, але часом все одно шукаємо чогось у старих шухлядах і грюкаємо в зачинені, або гірше того – неіснуючі двері. Здавалося б, ми вміємо користуватися Домовим архівом, але він не підказує нам, що треба робити у сьогодинішньому привокзальному просторі. Саме цим він і різниться від структуралізму, що чітко визначав систему правил, якими людина мусила керуватися в суспільстві. *Натомість Дім дозволяє нам описати минуле теперішнім, залишаючи відкритим шлях у майбутнє*» [79, с. 219; Курсив наш. – Т. III].

Тут саме рефлексія стає підґрунтям формування есею як особливого тексту: шляхом нанизування думок авторська свідомість набуває рис певної структури, оболонки, раціональної стійкості. У цьому контексті важливим є спостереження К. Зацепіна про есею як «простір рефлексії, становлення сенсу і його зверненості на себе самого, як роздум, що стає літературою» [210, с. 202].

Простір, який індукується рефлексією, дозволяє тексту в акті мисленародження реалізуватися системно, і тим самим підштовхнути читача виявити активність у творенні (пересотворенні) топосу. Взаємодія цих двох процесів (інакше кажучи – подвійна активність: автора й читача) дає можливість реципієнтові на підставі представленого простору думок і ідей тексту сформувати деяку власну (предметно-просторову чи уявно-вигадану) модель буття шляхом роздуму на основі прочитаного, іншими словами, після запрошення до створеного простору відобразити свій такий же уявний простір у свідомості.

Враховуючи сказане вище, нам видається продуктивним аналіз есею як твору «мисленневого змісту», як «інтелектуального та духовного» переживання [231, с. 18], як практики «рефлексивної літератури», «літератури ідей» [329], що базується на засадах топологічної рефлексії, культурологічного підходу, що виник на перетині геопоетики, культурної географії й філософії новітнього часу, у якому віддзеркалюються архаїчні традиції в новий спосіб. Якщо *просторовий підхід* передбачає окреслення простору як «субстанцію досвіду», як «середовище людського існування» і як «вищу форму саморозвитку світу» [378], *топографічний* визначає опис місць як позиційну видозміну просторового повороту, адже «у краєвиді сучасного мислення топографія корелює з переконанням про літературне і культурне витворення простору насамперед» [484, с. 338], *геопоетичний* фокусується на тому, як простір розкривається у слові, вивчаючи «не стільки способи репрезентації чи виявлення географічних слідів у літературі», скільки те, «що література робить із цим географічним місцем, як перетворює його» [492, с. 243], то *топологічний* підхід передбачає інтерпретацію просторових структур і відносин, усвідомлення «топосу, який здійснюється у філософствуванні, відшукує себе в ньому» [436, с. 118]. Сутність цього підходу презентована в працях В. Подороги, С. Азаренка, В. Сухачева і, найбільш системно, у монографії В. Савчука «Топологічна рефлексія» [498], у якій дослідник простежує нерозривний зв'язок між поняттями «рефлексія», «топос» і «тіло». Топологічна рефлексія постала певним відгалуженням

просторового підходу як «перевизначення», як реконцептуалізація простору, котрий почав усвідомлюватися одночасно і як носій соціальних і символічних значень, і як культурно навантажена категорія. При цьому важливо, хто саме і в який спосіб здійснює цей акт взаємного відображення суб'єкта й топосу, як саме оприявлено позицію мислителя, яким чином їй надано внутрішньої стійкості. Цей процес, приміром, описав К. Шевцов, міркуючи над книгою В. Савчука: «Людина, зрештою, і є всього лише блукаючим променем рефлексії, який відшукує власне місце, аби заломлення світла дозволило окреслити миттєву щільність його особливого існування» [639, с. 101].

Отже, якщо просторовий підхід до тексту передбачає певну локаційно оприявлену знаковість місць, що промовляють, окреслюють, означають, указують, спрямовують на щось, то топологічний підхід передбачає актуалізацію топосу, котрий «мислить сам себе» в якості «мисле-місця» [498, с. 246]. Тут важливим є усвідомлення топології як оператора особливостей місця, про яке йдеться, що полягає в необов'язковій прив'язаності до певної точки на мапі: «Топологія не покривається і тим більше не зводиться до ландшафту, географії і топографії, особливостей місця. У гуманітарному дискурсі топологія відсилає нас до більш суворого визначення, яке набувається **онтологічним її прочитанням**» [Виділення наше. – Т. III.; 498, с. 142]. Іншими словами, під топосом необов'язково розуміти географічний об'єкт: ним може бути й певний згусток думки, породжуване авторською свідомістю утворення, вербально втілена ідея, що є традиційним, наприклад, для есеїстичних практик. Однак, враховувати географічний детермінізм, котрий, безперечно, здійснив свою місію у процесі виникнення цього підходу, брати до уваги простір у той чи той спосіб, зважати на його осмислення доведеться. Це означає, що повністю відсторонитися в тексті есею від реальних місць у бік виключно мисленневих топосів не вдасться й не потрібно, адже часто реальне місце стає поштовхом до мислительного утворення ментального топосу, хай і в дорефлексивній ситуації.

Отже, топологічна рефлексія – це концептуалізація «розумного тіла з певного топосу» [498, с. 138], «результат їх співіснування («со-стояння»)» [498, с. 144], унаслідок якого виникають «концепти, які є продуктом однаковою мірою й теоретичного самопізнання, й вивчення природи, й художнього узагальнення, й естетичного досвіду, й екологічної та етичної відповідальності за топос» [498, с. 315]. При цьому рефлексія не «поза місцем, вона завжди зв'язана з ним, доречна (рос. – «уместна»)» [498, с.144]. Цей філософсько-психологічно-топографічний підхід передбачає відмову від трансцендентального суб'єкта, котрий виражає всезагальне, «одноякісне» на користь людини, що унікально з'являється тут і зараз, як людина архаїчна, так і сучасна. На думку В. Савчука, суб'єкт топологічної рефлексії перетворюється на виразника інтересів (ідеолога) топосу, тобто він стає рупором ідей, прагнень, поривань тих, хто є його частиною, утіленням його найсильніших і найслабших сторін. Дискурсивна практика есею, як свідчить масив текстів сучасної української літератури, багато в чому виражає інтереси представників певних топосів (не тільки географічних, а насамперед ментальних, культурних, інтелектуальних тощо), відтак логічно говорити в цій ситуації про «львівський» (Ю. Андрухович), «станіславський» (Т. Прохасько, С. Процюк), «київський» (Є. Кононенко), «урізький» (Г. Пагутяк), «закарпатський» (А. Любка), «бахмацький» (К. Москалець), «одеський» (М. Світлиця, Б. Херсонський) есеї, у яких певні місцевості в різний спосіб окреслені й осмислені за допомогою виразників їх локального духу й способу мислення, утілюючи ментальне єство самих територій і відповідно людей, які їх представляють, адже вони є родом з тих місць і всотали з дитинства їх дух, котрий згодом вилився у певний тип повторюваного й варійованого текстурозмислу. Однак це не просто презентація топосів, що втілюють ідею «своєї території», наприклад, в есеїстиці. Це предмет глибокої обсервації й рефлексії особливого типу, яку можна назвати топологічною: «світовідчуття, втілюване в текст, завдяки чому той виступає в якості тіла думки» [498, с. 6], дещо «не відсторонене, а залучене до комунікативного життєвого простору» [292, с. 6-7].

Цікавим у зв'язку з цим є спостереження І. Кребель: «Топологічна рефлексія дозволяє оцінювати досвід думки топологічно, тобто, в оптиці місця, дії, говоріння», передбачає «реанімацію тілесно-просторових структур, естетичний досвід яких є досвідом думки» [292, с.12].

Доцільність саме топологічно-рефлексивного підходу до дискурсивної практики письменницького есею, на нашу думку, зумовлена низкою причин.

По-перше, есей сам по собі – простір вираження думки про місця й не-місця в художній чи інший спосіб, відтак топологічна рефлексія тут як ніде актуалізована самою мовою й письмом, єднанням інтелектуальних, тілесних, метафізичних, художніх та філософських практик. Пошлемося тут на думку Л. Дмитровсько-го: «Есеїстика... допомагає аудиторії, конкретному читачеві в пошуку свого місця в житті. Саме тому есей, як правило, – жанр перехідних епох, часу зламів, зміщень соціального буття, розривів соціального просторово-часового континууму» [172, с. 49].

По-друге, як нами було концептуалізовано в попередніх розділах, есей має перформативну природу, зумовлену подіями ментального єднання автора й реципієнта, тим, що «дискурсивна практика есею складається з ментальної референції як референції до мислення як такого, вираженого вербально;...тут важливі не події, які розповідаються, а сама подія розповіді, що провокує роздуми, цінність яких найважливіша в тексті, причому референтна подієвість пов'язана не так із зовнішнім контекстом його появи, скільки з комунікативною подією його актуалізації» [див. розд. II, с. 106-113]. На думку І. Кребель, «топологічна рефлексія дозволяє розцінювати досвід думки топологічно, тобто з огляду на «єдність місця, дії, говоріння» [292, с. 12]. Це у своєрідний спосіб підтверджується висновком і про перформативний потенціал дискурсивної практики есею, в якій важливим є «живий» характер народження думки, впадає у вічі унікальність комунікативної мисленнєвої інтеракції між автором і читачем «наживо», адже останній одразу співвідносить презентовані письменником умовиводи з власними прагненнями, що створює ефект стирання межі між

текстом і реальністю, єднає автора, текст, читача, процес мислетворення тощо.

По-третє, як ми вже довели в попередньому розділі, есей є дискурсивною практикою, під якою ми розуміємо «художньо і соціально-культурно обумовлений комплекс процесів продукування й розповсюдження певних видів суб'єктивно-рефлексивної інформації, котра художньо відтворена й асоціативно оформлена у вигляді окремих текстів на актуальні для автора внутрішні і зовнішні проблеми з метою оприлюднення, хоч власне опублікування тут вторинне, а рефлексія, автопсихологізм, самосвідомість – первинні» [див.: 640]. Рефлексія також являє собою особливий тип дискурсу, що формує есей як мовленнєву практику. Топологічна рефлексія в есеї оприявнює авторські місця – згустки думки, які складають ядро авторської художньої концепції. Пошлемося в цьому випадку на думку В. Савчука: «До рефлексії... додається особливість топографії того об'єкта, який піддається рефлексії; рефлексія, котра не стільки враховує специфіку того об'єкта, скільки специфічно розгортається в просторі його існування. Конкретні умови стають онтологічною передумовою рефлексії, її принциповою обумовленістю. Акумулюючи досвід древніх, суб'єкт набуває властивості учасника і співпереживальної субстанції щодо пізнавального об'єкта як у духовно-практичній, так і предметній діяльності» [498, с. 296].

По-четверте, нами було вже акцентовано на топології як на індикаторі особливостей того чи того місця. Важливо відмітити, що в гуманітарному дискурсі топологія передбачає онтологічне прочитання (перепрочитання) того чи того місця (топосу), тобто, осмислення простору, вкоріненого в буття конкретної особи, індивідуума. Есей як дискурсивна практика, на думку В. Арістова, у своєму розвитку «передбачає появу нових “онтологічних центрів”, які могли б здійснюватися у нових єднаннях: не одиничність самого авторського “я” – множинність “я” всередині “я”, досвід колективних есеїв, фігура читача тощо» [21].

Отже, проаналізуємо варіації застосування підходу топологічної рефлексії до есеїв на прикладі конкретних збірок (окремих есеїв) у подальших підрозділах.

5.2. Літературно-критична рефлексія: концептуалізація художнього тексту як місця (текст як простір рефлексії)

Літературно-критична рефлексія у сучасній українській есеїстиці представлена достатньо активно: часто самі митці вдаються до літературної критики в той чи той спосіб (І. Андрусак «Дуби і леви», В. Неборак «Лексикон А. Г.», К. Москалець «Людина на крижині», М. Р. Стех «Есеїстика у пошуках джерел»), наукова спільнота також часто-густо апелює до літературної критики в есеїстичний спосіб, вважаючи цей варіант філологічної обсервації дієвим та ефективним, адже він розширює і горизонти читацького очікування, й збільшує саму читацьку аудиторію, котра часто не готова до суворой академічної оцінки, натомість дискурсивну практику есею вважає більш адаптованою та гнучкою для цього (В. Агеєва «Дороги й середохрестя», Л. Ушкалов «Що таке українська література», Я. Поліщук «Ревізії пам'яті»). Окремо слід наголосити на есеїстичному доробку, презентованому у збірках, професійних критиків, котрий посідає вагоме місце у сучасній українській літературі (І. Бондар-Терещенко «Текст 90-х: герої та персонажі», А. Бойченко «Щось на кшталт Шатокуа», «Шатокуа плюс», М. Рябчук «Каміння й Сізіф», Є. Баран «Наодинці з літературою»). Літературно-критична рефлексія як така, що існує на межі науки про літературу та самої літератури, є поширеною й у творчості митців, котрі однаковою мірою презентують художній, науковий і публіцистичний (літературно-критичний) дискурс, і виділити один з них як панівний не видається можливим: (І. Лучук «Цебер амброзії», «Зловити дятла»; О. Забужко «Репортаж з 2000-го року», О. Ірванець «П'яте перо»). Слушно в цьому сенсі зауважила Н. Раковська: «Інтерпретація кодів критичного тексту в межах тільки одного з типів мислення навряд чи можлива, адже

критичний текст є структурою складною, в якій елементи художнього й теоретико-наукового мислення підпорядковані домінантам комунікативно-прагматичного характеру» [480, с. 70].

Літературно-критичний есей не передбачає скрупульозного аналізу тексту. Часто художній об'єкт – це лише привід для міркувань різного характеру, не обов'язково мистецького чи художнього: він постає «призмою», через яку проломлюються роздуми загального плану. Тут органічно співіснують аналітичне й оцінне начала, рецепція доповнюється рефлексією й навпаки. Розвідка являє собою розгорнуте критичне судження про твір літератури, що кореспондує з авторськими емоціями та оцінками, адже містить думку й особистісну аргументацію того, хто пише цей твір. Авторський підхід відтак балансує між особистими пристрастями та критичними й дослідницькими засадами, відтак створений есей не претендує на повноту дослідження, навпаки, він виявляє найбільш яскраві й вагомні оцінки твору з екстраполяцією на ширші контексти – художні, мистецькі, критичні, філософські, а в окремих випадках, і політичні, історичні, культурологічні тощо.

Звісно, на першому плані в літературно-критичному есеї – особистість автора-есеїста (у його мисленні (висловлюванні) розпізнаються і поєднуються риси науковця, публіциста, редактора, письменника), його думки, ставлення до світу, літератури, мистецької діяльності, художнього феномену як такого. Він осмислює дійсність через художній текст, в основі якого потреба вираження ментативно-емоційного переживання власного буття як творчої особистості в цьому світі. Тому такою знаковою стає чинність художньо-естетичного й рефлексивно-психологічного саме в літературно-критичному есеї, порівняно з іншими дискурсивними практиками, наприклад, у нарисі чи рецензії. Цікавим є припущення С. Остапенка в цьому сенсі: «Автор есею провокує свого читача на *емпатію*. Таким чином, читач есею не лише *розуміє*, але й *переживає* інформацію тексту» [416, с. 58 (Курсив авторський – Т. Ш.)].

Отже, під літературно-критичною рефлексією в есеїстиці ми будемо розуміти таку здатність мислення (письменницького

насамперед), оформлену словесно у вигляді умовиводів та есем, спрямовану на певний художній об'єкт у контексті, що вирізняється «діалогічністю й авторефлексією» [482, с. 257], в тих процесах актуалізоване «філософське, психологічне знання», тісно зв'язане з «комунікативно-рецептивними чинниками й соціокультурними аспектами» [482, с. 257].

Літературно-критична рефлексія в українській літературі – різноаспектна й різновекторна. Предметом нашої уваги постала виключно та, що презентована у вигляді збірок як відносно завершених утворень, адже, крім такої форми презентації, вона доволі розгалужена у журнальній періодиці, блогівій публіцистиці, соціальних мережах тощо. Збірки літературно-критичної есеїстики можна умовно поділити на дві групи: ті, в яких сприйняття художнього твору виявляє себе в контексті інших ракурсів – філософських, громадсько-політичних, культурологічних тощо («Подорож крізь туман» І. Ципердюка, «Героїні та герої» Є. Кононенко, «Дуби і леви» І. Андруссяка), і ті, що повністю складаються з літературно-критичної оцінки творів художньої літератури (І. Бондар-Терещенко «Текст 90-х: герої та персонажі», Р. М. Стех «Есеїстика у пошуках джерел», В. Мельник «Мешканці вибуху», «Рефлекси»). Так, щодо останньої згаданої збірки критик-есеїст Є. Баран зауважив, що вона є «важливою лектурою нашого вміння бути уважними до себе. Що складає основу вже *іншого* осмислення нашої суперечливої і контрастної доби, – історико-літературного...» [38, с. 9]. Принагідно зауважимо, що предметом критичної рефлексії у цих та багатьох інших збірках есеїстики є не тільки сучасний твір мистецтва; твори минулого й сьогодення як об'єкт осмислення часто співіснують обопільно, письменники-есеїсти не цураються надавати нове бачення певному твору класики, презентують в есеїстичний спосіб художній портрет митця-класика чи сучасника часто у несподіваному ракурсі (Л. Ушкалов «Що таке українська література», Р. М. Стех «Есеїстика у пошуках джерел») тощо. Широко представлена й літературно-художня рефлексія за своєю формою формулою-автопрезентацією «Мій митець» (збірки «Мій Шевченко» К. Гримич, Л. Дереша, Є. Кононенко, А. Куркова,

Ю. Макарова, «Моя Леся Українка» Н. Зборовської, «Чорний романтик С. Жадан» І. Дзюби). Приміром, есеїстична інтерпретація постаті Т. Шевченка сучасним українським письменством може постати предметом окремого наукового дослідження («Близько до тексту», «Shevchenko is OK» Ю. Андруховича, «Шлях до Шевченка» Є. Барана, «Шевченко як свобода» С. Процюка, «Шевченко і “поклонники”» І. Андрусика, «Гайдамаки-2014» В. Неборака, «Тарас» І. Ципердука, «Абсолютний Шевченко» Г. Пагутяк, «Два Шевченки» М. Рябчука тощо).

На цьому тлі помітно вирізняється літературно-критичний добробок К. Москальця, автора збірок дзуйхіцу та есеїв «Людина на крижині», «Стежачи за текстом», «Гра триває», «Сполохи». Так, за останню названу збірку митець отримав поважну премію в галузі модерної есеїстики імені В. Шевельова. Ця ж сама книга була удостоєна Національної премії імені Т. Шевченка 2015 року. Перша збірка неодноразово ставала предметом наукового осмислення в той чи той спосіб [87; 438; 610]. «Стежачи за текстом» є, переважно, виданням вибраного, тож зупинимось на аналізі збірок «Гра триває» і «Сполохи» детальніше.

Прикметно, що всі літературно-критичні збірки К. Москальця являють собою певне більш-менше цілісне утворення, адже об'єднані схожими мотивами й ідеями. Ще в першій збірці «Людина на крижині» в есеї «Поміж трояндою і драконом духовним» автор висуває ідею надособливої особистої прив'язаності до художніх творів, що стають предметом його критичної рефлексії, названої причетністю. Топос літературного тексту як «інтелектуальний простір» [236, с. 30] стає для автора продовженням топосу власної свідомості, котра без презентованих і осмислених художніх творів виявляється просто неможливою. Відтак у другій збірці й формується підґрунтя цієї рефлексії, окреслене як причетність до літературного твору в якості філософського і мистецького феномену. Воно ж проникає і в третю збірку есеїв і дзуйхіцу «Сполохи», у якій на самому початку автор сам окреслює цей феномен на прикладі творчості Сей Сьонагон: «Текст, що був нерухомим зображенням, власне, посмертною маскою лица письма, точиться

навзаєм, бо погляд Сей Сьонагон впадає в мій погляд читача і причетного... Відчитане дзуйхіцу створює себе і мене одночасно» [386, с.14-15].

Так, у збірці «Гра триває» читаємо про власне прочитання роману «Гра в бісер» Г.-Г. Гессе як про «різновид світського Причастя» [383, с. 6], про «малу методику» поета В. Кашки як про «неповторний смак причастя волею» [383, с.122], про поезію В. Герасим'юка як творчість, що «наближається впритул до нас горішніх, причетних і трансцендентних» [383, с. 50]. Схожі ідеї лунають і у збірці «Сполохи», у якій, приміром, проза С. Пováляєвої названа такою, яка «засадничо не потребує свідків або причетних» [386, с. 41], творчість Б. Матіяш виділено з-поміж інших за «причетність до таємних знань серця, одночасно відстоявши право на індивідуальне сприйняття сакрального» [386, с. 77], а інтерпретація поеми Г. Чубая «Відшукування причетного» закінчується умовиводом про способи відшукування «свого Причетного» [386, с. 129] тощо.

Віднайдений автором код рефлексії названо причастям: «Поети та їх збірки – це не просто об'єкт літературознавчих умовиводів, це особливий, закритий для сторонніх континуум, для автора ледь не сакральний, доторкнутися до якого означає у своєрідний спосіб перейти до іншої сфери, котра відкриває істину. Цей особливий стан автор метафорично назвав “причетністю”, а себе або іншого критика, котрий занурюється в чужий текст з певною метою – науковою, естетичною, гедоністичною, релаксуючою – причетним. Ідею сакральної причетності критика до митців і їх творчості продовжено й їх власною причетністю до різних сфер культури, філософії, науки, до їх особистого світогляду, до історичних умов їх праці, до їх особистих переконань тощо. Відтак саме дійство дотику й проникнення в художній твір і породжений ним дискурс названо “причастям”, тобто особливим світським таїнством, котре приносить не просто насолоду, а є вершиною блаженства, а ефект від вдумливого прочитання й осмислення – естетичним осяянням. А сам автор “причащається” таким чином і до аналізованого ним твору, і до світогляду його автора, і до ідей, пануючих у ньому як

на рівні тексту, так і на рівні підтексту й навіть надтексту» [657, с.193].

Якщо предметом «причастя», топосом літературно-критичної рефлексії у збірці «Гра триває» стають поезія й поети (І. Малкович, М. Зеров, В. Свідзинський, Г. Чубай, Н. Білоцерківець, Л. Таран, В. Кашка, В. Герасим'юк тощо), то в збірці «Сполохи» таким топосом постає як проза (С. Поваляєва, Т. Прохасько, Т. Мальярчук, Ю. Издрік), так і поезія (В. Стус, Г. Чубай, І. Римарук, І. Малкович, Б. Матіяш, О. Максимчук тощо). В окремих випадках топоси рефлексії з одного есеїстичного тексту першої збірки плавно перетікають у топоси іншого тексту в другому виданні, як-то есей «Улюблені розкоші янголів» стає своєрідним підґрунтям твору «Творчий шлях Івана Малковича». Прямий діалог між есеями прочитується і у творах «Чубай і вона» та «Поезія Григорія Чубая» («Гра триває»); «І старі письмена, і нові письменята» та «Пам'яті Ігоря Римарука» («Сполохи»); «Остання книга Лишеги» та «Пам'яті Олега Лишеги» («Стежачи за текстом») тощо.

В обох збірках топос літературного твору стає топосом причетності, котра й породжує рефлексію. Маємо унікальну ситуацію: без акту «причастя», тобто без проникнення твору у свідомість митця й набуття віршами чи прозою статусу «власного» тексту, рефлексія неможлива а ргіогі. Відтак шлях до рефлексії стає можливим тільки як акт самоусвідомлення автором-есеїстом себе, свого «я» через прочитаний та проаналізований на власний розсуд літературний твір. Художній твір постає для К. Москальця топосом, природа якого є сакральною. Відтак особистісний компонент пропущення тексту крізь власну свідомість, своя дотичність, ледь не тілесна, до сказаного письменником, особистісні емоції, враження від прочитаного відіграють тут не останню роль. Про тісний зв'язок між тілом і текстом слушно пише В. Савчук. Йдеться про «перебування як знаходження, як проживання в будь-якому місці, як про- й виживання, як відповідальність за це місце перед іншими, перед собою та майбутніми поколіннями» [498, с. 245].

Літературно-критична рефлексія у варіанті К. Москальця є саме такою: для нього занурення в текст – це продовження власного «я»

спершу як читача, а згодом як критика. Ця дія можлива через причетність, тобто проникнення художньої творчості у власну мистецьку (літературно-критичну) свідомість, котра провокує аналіз, процес мислення, спрямовуючи їх і на сам текст, і на контекст, з якого його вилучено, і на ширші обрії: сучасний літературний процес, зв'язок із традиціями з екстраполяцією на сьогочасні художні інновації, сповнені експериментаторства, мистецький дискурс у цілому.

Це власне, і вирізняє літературно-критичний есей, зокрема, К. Москальця, від інших дискурсивних практик критичної рефлексії: образ самого автора – Причетного до високої літератури – тут не менш вагомий, ніж образ літературного явища, що інтерпретується й осмислюється. Тому в літературно-критичній рефлексії, спричиненої твором-топосом, цілком можливі емоційно-художні пасажі, сповнені образності, на кшталт: «Читаючи “Адама” Остапа Сливинського, не раз ловиш себе на думці, що поет добре знає мову зсередини. Йдеться зовсім не про філологічну обізнаність. Він знає її так, як тіло знає події власних вен, що неодмінно потрапляють у такт із пульсуванням слів вірша» [386, с. 79] або «Особисто мене цей образ заворожив до глибини душі» [386, с. 61] (про коня, «страхом вагітного», у творчості Оксани Максимчук).

Більшість творів в обох збірках так і починається окресленням топосу тексту та його первинним описом, згодом осягненням на рівні почуттів і вражень читача-естета. Далі мотивується причетність: особисті міркування, зацікавлення, випадок, паралелі, згадки, свідомий вибір тощо. Наприклад: «Роман Марка Роберта Стеха спершу відлякує, потім спокушає і, врешті, заворожує своєю ускладненістю» [386, с. 123] або «Дивно тримати в руках книгу, яку вперше прочитав чверть століття тому, ще тоді, коли був тинейджером-бунтарем» [386, с. 150].

Наприклад, у рефлексії розпізнається дотичність до сакрального, але вже в критичній якості, оформлюваній в есеї як тілі думки. Одразу відчувається дотичність і читача до презентованого філологічного міркування, котре в окремих випадках передає ілюзію живого спілкування, рефлексію, «не відсторонену, а задіяну

до комунікативно життєвого простору – топологічну рефлексію, в якій самі механізми можуть бути сприйняті в якості кореневих рефлексивних установок» [292, с. 6-7]. Йдеться про розгорнуті висловлювання емоційно-оцінного характеру, подекуди образно оформлені, побудовані на підставі прискіпливого, ледь не призабутого сьогодні скрупульозного філологічного коментування як художнього тексту в цілому, так і його окремих елементів. Філологічне коментування межує з особистими коментарями, емоційними оцінками читача-естета. Топос тексту відтак стає топосом думки, окресленої через емоційно-оцінні та критичні позиції, покликані не просто привернути увагу до твору, а й розкрити механізми й причини читання твору високої літератури як дії високої причетності. Ці думки оформлені за допомогою густої концентрації смислу, одягненого в окремі есеми («жанр дихання Духу» – про поезію Б. Матіяш, «герменевтичний шлях з собою» – про прозу С. Поваляєвої, «ієрогліф, що означив самого себе» – про вірші О. Сливинського). Оприявнені рефлексивні смисли для автора є в першій збірці актами гри, а в другій – сполохами, осяяннями, вершинами, за ними, власне, й можна окреслити напрямок рефлексивної дії в тексті есею. У першій збірці ця дія є «грою» з великою поезію, у другій є сполохами, знахідками, котрі приносять справжню насолоду суміжності з високою літературою. Це до певної міри можна назвати спів-творчістю критика й письменника, адже в окремих випадках К. Москалець не просто аналізує, коментує тексти, а оприявнює приховані смисли, дотик до яких стає можливим через акт причастя до них. Ймовірно, це стає можливим тому, що й сам К. Москалець є самотутнім письменником, схильним до філософічності в різних варіаціях, про що красномовно свідчать його поетичні збірки «Символ троянди», «Мисливці на снігу» та книги прози «Досвід коронації», «Рання осінь» та «Келія чайної троянди». Єднання поетичного, прозового, публіцистичного, щоденникового дискурсів якраз і породжує літературно-критичну рефлексію, навіяну топосом художнього твору, адже К. Москалець як ніхто може вільно проникати в усі його шари, застосовуючи різноманітні можливості слова. Відтак відбувається внутрішнє

звернення на самого себе, породжуване переносним смислом відображення в рефлексованому творі. Цей феномен М. Барабаш назвала «критикою зосередженого й уважного споглядання», «медитативним аналізом» [37].

Для К. Москальця-критика кожен літературний текст – це унікальний топос, що породжує рефлексії. Так, у збірці «Сполохи» про це сказано вже в початкових есеях книги, котрі виконують роль своєрідного обрамлення. Тут не йдеться про окремих твір або окремого автора: акцентовано увагу на сутності читацького й критичного причастя до художнього твору, відтак початкові есеї «Про дзуйхіцу», «Трохи про Торо», «Роса на рівнині Адасі», «Мій сон – Львів», «Вся моя любов» до певної міри розкривають механізми цього таїнства, і ці секрети стосуються не тільки подальших творів збірки «Сполохи», а й попередніх «Людина на крижині» та «Гра триває»: «Книга – це те, заради чого хочеться прокидатися щоранку, єдине, останнє джерело мотивації до життя. Коли вже не лишається жодних інших бажань, коли всі загальнодоступні, не раз випробувані втіхи здаються надто вже амбівалентними або просто дешевими і більше не спокушають» [386, с. 29].

Кожна аналізована книга К. Москальцем – це унікальний топос, відтак і рефлексія, ним спричинена, є унікальною. Автор щоразу пропонує свій шлях есеїстичного розбору художнього тексту, ніколи не повторюючись, називаючи його «викінченим самодостатнім світом», котрий вичленовує таку ж довершену рефлексію. Тому окреслити спільне підложжя літературно-критичного аналізу для всіх творів збірки не видається можливим: це щоразу новий механізм, нові підходи, нові інтерпретації. Навіть якщо тексти та їх автори як об'єкт осмислення (І. Римарук, Н. Чубай, І. Малкович) повторюються у двох збірках, усе одно автор щоразу торує новий шлях рефлексії, унікальний за своєю суттю. Так, якщо у збірці «Гра триває» твір «Улюблені розкоші янголів», присвячений збірці І. Малковича «Із янголом на плечі», тяжіє до літературно-критичного есею, де зацентовано увагу на композиції збірки, її оформленні, редакторських пошуках автора, а головне, особистої причетності до поезії, що породжує медитативний модус, то

збірка «Сполохи» доповнена портретним есеєм про цього львівського поета, творчий шлях якого нараховує 25 років. Художньо довершена поезія наводить насамперед когнітивну рефлексію – ту, що «розглядає свідомість як певну самостійну сутність і передбачає таку його самоспрямованість, за якої вона постає як галузь самопричинення й саморозгортання» [301]. У випадку з літературно-критичною рефлексією йдеться про власну свідомість митця стати на інший щабель мислення, критичної вправності, художньої майстерності й самовдосконалення як критика, вдатися до узагальнень як багатогранної мистецької особистості. Відтак в есеї «Творчий шлях Івана Малковича» таких узагальнень про цього львівського автора значно побільшало, якщо порівнювати із першим твором у книзі «Гра триває». З них есей і починається: «Чи вимірюються творчі шляхи взагалі і чи про обчислення йдеться у фразеологізмі “окинути поглядом”? ... Окидання створює смислове коло, на початку – чи все-таки в кінці? а може, в центрі? – далечини якого стоїть постать, лиця якої ми не можемо не впізнати. У пункті, де збігаються початки і кінці, де зустрічаються погляди, лунає тиша перетину паралелей теперішнього, того, що так і не проминуло, та того, що мало статися. Місце призначення визначається часом покликання» [386, с. 89].

Рефлексію, породжену топосом-художнім текстом у варіанті К. Москальця-критика, умовно можна поділити на внутрішню і зовнішню. Внутрішня рефлексія породжена самим художнім твором, причетністю до нього як акту єднання, плавно витікає з його літературно-критичної інтерпретації. Рефлексиви уточнюють виголошені позиції щодо тексту (збірки, окремих поезій), коментуючи їх чи доповнюючи їх. Форма втілення цих «метамовних висловлювань» [222, с. 337] – образна й емоційна, лише де-не-де перемережена суворою термінологією й академічними конструкціями, традиційними для аналітичної праці. Цю практику рефлексії Т. Пастух назвав «до-сказанням сказаного: продовженням розмови, започаткованої поетом; розмови в його мові і навколо неї» [курсив авторський – Т. Ш.] [434, с. 11]. Так, пишучи про одну з ранніх збірок І. Малковича «Вірші», есеїст констатує таке: «Поет

опритомнює за окуляром мікроскопа, за яким починається “друга природа” – Всесвіт мови, анітрохи не менший за розчухнутий у нас над головою. Зосереджено ладнаючи срібні підкови мініатюрним коням прикметників, по-новому інтерпретуючи повідомлення з галактик, викладених світлячками іменників, медитуючи над передзвоном дзвіночків на шиях живих словесних баранчиків, поет повертає втрачену було довіру до сенсу свого ремесла» [386, с. 94-95]. Поезія І. Малковича постає топосом, що перетворюється на модус, котрий дозволяє осмислити сказане. Воно вербалізується в рефлексивах, котрі є дуже особистісними, надто «своїми», що й дозволяє позиціонувати дискурсивні практики в «Сполохах» як есеї-дзуйхіцу, адже автор «іде за пензлем» власних думок, і вже не так важливо, яке начало рухало ним при цьому в першу чергу – читацьке, письменницьке чи літературно-критичне. Вочевидь, вони стають одним цілим.

Зовнішню рефлексію, що наявна в есеїстиці К. Москальця, ми позиціонуємо як вторинну, похідну від внутрішньої. Це вже не просто літературно-критичне зауваження, поодинокі репліка, принагідна ремарка, спорадична оцінка чи адресне коментування, націлене на подолання змістовної невизначеності, розмитості, в окремих випадках надто довільної прозорості смислів художнього твору. Це вихід на ширші – філософські, естетичні, культурологічні тощо – міркування про цінність високої поезії, зцілювальну властивість літератури в сучасному світі, що, у свою чергу, шліфує канон сучасної української літератури. Цей феномен Т. Пастух назвав умінням «побачити білу айстру...» в стилі самого К. Москальця, справжнього знавця східних практик, у тому числі й медитативних. Зовнішня рефлексія – це вже не лише виклад власних думок і почуттів, котрі напряму впливають на думки. Це міркування, що виражають світоглядну позицію сучасного письменника й критика, утворюючи рефлексію, природа якої подвійноподієва – мистецька й експертна водночас. Наведемо приклад такої рефлексії із того ж таки твору, присвяченому І. Малковичу, про природу творчої діяльності як акту самовдосконалення: «Щойно взявши безпосередню участь у добудові поетичного світу за

посередництвом самостійного дослідження та інтерпретації, що є виявом кшталтування нашої власної ідентичності, ми зрозуміємо: таке ретельне, як у Івана Малковича, цизелювання тексту насправді становить собою вкрай трудомісткий, не раз болісний алхімічний чин самостворення й індивідуації, створення себе таким, яким ти – виключно ти один – лишишся назавжди. І тільки тоді, коли ляже остання крапка, коло насправді замкнеться, лице, що впало колись на воду, допливе до кінця далі, і, підвівши очі вгору, зустрінеться поглядом із собою» [386, с. 98].

Як доводить аналіз тексту есеїв К. Москальця, процес (хід) рефлексії щодо художнього твору, відбувається за своєю схемою: первинне знайомство з ним, спостереження – обсервація – осмислення – аналіз ключових моментів – загальна концептуалізація твору з прив'язкою до ширших контекстів (місця твору в спадщині митця, місця митця в літературному процесі, сучасній літературі в цілому тощо). Відтак, можна припустити, що хід «мислення про мислення» [633, с. 28] може відбуватися як утворення у свідомості спершу сенсуальних образів (чуттєвих), потім перцептів (того, що сприйнято), потім виділення з них ключових перцептів, потім концептів (згустків людських цінностей і людського досвіду), і, зрештою, утворення есем (мислеобразів), відображених у літературно-критичному тексті.

Простежимо цей ланцюг у творі «Творення розмови», присвяченому поетичній збірці Б. Матіяш «Розмови з Богом». Спершу К. Москалець медитує без прив'язки до конкретного твору про слова як події, про форму сучасної поезії, «витворену поглядом», про сутність сучасного письменника як автора «літер, а не слів» [386, с. 76]. Згодом окреслюється первинне чуттєве сприйняття збірки Б. Матіяш К. Москальцем-критиком: книжку «Розмови з Богом» не можна сприймати як об'єкт, як письмо, а виключно усвідомлювати як слова, що в даному випадку не несуть певне значення, а «діються»» [386, с. 75]. Сенсуальний образ слова відтак поступово перетворюється на перцепт: збірка Б. Матіяш сприймається як така, в якій «слова діються і діють», і спосіб авторської причетності до такої творчості стає можливим тільки після

того, як міркування про слова як дію перетворюється на таку тезу: презентовані розмови жінки з Богом є художньою «причетністю до тасмних знань серця». Згодом через озвучений текст, критичні роздуми, філософські узагальнення автор приходять до думки про жанр збірки, концептуально окресленої як «дихання Духу», котрий, на думку есеїста, повністю незалежний від іншої знакової системи. Презентовані міркування, зрештою, породжують низку важливих мислеобразів, прикметних для розуміння тексту, що постав предметом обсервації: Бог – це не абстрактний Абсолют, а «Той, хто чує, за Ким скучають». Разом з тим, Бог – це «Той, хто сам є Словом – і слова Подателем». Зрештою, митець, який може створювати тексти зі слів-дій, і водночас образ Всевишнього як Співрозмовника в міському повсякденні, є нічим іншим, як «одним із нас, розщеплених письмом» [386, с. 74].

Отже, художній твір як об'єкт літературно-критичної обсервації є лише первинним топосом рефлексії, що породжує ширші можливості мислення критика. Цей топос наділений можливістю розривати іманентний аналіз, долучаючи все, що існує поза самим художнім твором: особистий досвід критика й письменника, автобіографічні складники, фрагменти здійсненого перед цим літературно-критичного аналізу, спогади, окреслення творчості, епохи, стилю тощо. Усе це й формує вторинний топос самої думки-рефлексії на підставі долученого, тобто «подію думки, те, чим реальність стає зрозумілою, знайомою, оживленою» [292, с. 7].

5.3. Автобіографічна рефлексія: топоси пам'яті як досвід рефлексії

Автобіографічна есеїстика – тексти-міркування «про власний життєвий шлях здійснення особистістю власного життя, пов'язаний із виділенням у ньому чогось унікального, такого, що протистоїть універсальному» [253] – також у сучасному українському літературному дискурсі посідає важливе місце. Письменники за допомогою можливостей есею охоче діляться фактами

власної біографії, відкриваючи секрети їх зростання і як особистості, і як митця, описуючи факти далекого й близького минулого, дотичного до сьогодення, в першу чергу, й одразу осмислюючи їх у той чи той спосіб. (Само)ідентифікація відбувається в процесі автобіографічного письма. Події й явища минулого стають плідною платформою письменницьких роздумів, являючи топоси рефлексії, гідної окремого наукового осмислення. Письменницький акцент на рефлексивній природі життєвого шляху, здійснений за допомогою можливостей есеїстичних практик, надособливий: автор-есеїст тут наче вириває з безпосереднього потоку життя, займаючи мисленнєву позицію суб'єкта поза ним з метою побудови міркувань і суджень про нього як процес і результат розвитку.

Автобіографічний есеїстичний дискурс якнайкраще корелює з його монологічною природою висловлювання: установка на відбір, систематизацію фактів власного життєвого шляху, достовірне їх відтворення, більш-менш стандартизований характер заголовків, у яких ключовими словами є поняття часу або простору, велика кількість загальних місць, рефлексивна настанова до мовомисленнєвої активності, включення елементів автокомунікації (звернення автора на самого себе, апеляція до власних творів), оголення процесу набуття індивідуального досвіду особистості, пошук ідентичності, що вимальовується й опуклюється через нарацію, складають суть його. За презентованою нами в попередніх розділах класифікацією есеїв за ментативно-наративною природою, автобіографічну есеїстику варто віднести до наративних і наративно-ментативних творів, адже рефлексія без оповіданих історій, ситуацій, фактів і явищ минулого, виписаних то скрупulously, то схематично, просто неможлива: саме вони задають вектор рефлексії і впливають на її сутність. Психолог О. Сапогова, дослідник автобіографізму як процесу самодетермінації особистості, такої ж думки: автобіографічну розповідь вона серединно уналежнює між наративами й ментативами; ступінь прояву першого й другого начал і визначає характер їх домінування в дискурсі: «Якщо автобіографія побудована автором з метою соціальної презентації, вона більшою мірою тяжіє до наративної форми,

осюжетнення й включення прецедентних одиниць; якщо ж автобіографічний текст виконує функцію екзистенційної рефлексії і самоінтерпретації, призначений для “внутрішнього користування”, то він більшою мірою ментативний» [507, с. 38].

У випадку з письменницьким есеєм під «внутрішнім користуванням» слід розуміти авторську рефлексію, спрямовану насамперед на осмислення власної мистецької суті, орієнтованої на обсервацію своєї ж творчості чи зовнішньої, котра мала особистісний вплив, цікавої й постійним читачам художніх творів автора. Можливо, на це є й інші причини: певний віковий рубіж, особиста втрата чи набуття чогось, чималий досвід літературної роботи, що потребує власного узагальнення, підсумовування тощо.

Слід наголосити, що автобіографічний дискурс як топос рефлексії пронизує всю без винятку письменницьку есеїстику, хіба що в різний спосіб і з різним ступенем настанови: есей – твір особистісний, тож автор вдається до подробиць, уналежнює основну думку, торкається другорядних тем на підставі топосу власної пам’яті, з якої вилучаються найважливіші, на його думку, факти й ситуації. Назвемо їх умовно «предметним полем» [301], котре й стає об’єктом рефлексії, тобто стає «об’єктом розгляду», а автор – «рефлексуючий суб’єкт» – у цій ситуації посідає «нову пізнавальну позицію» [301], іншими словами, виходить на новий рівень осмислення топосу власного життя як людини й митця. Відтак есеїстичний дискурс у цьому сенсі відіграє допоміжну роль у тому, щоб вийти на інший рівень творчого зростання: митцеві, аби існувати як *ars figure*, час від часу треба узагальнювати, підсумовувати власну діяльність. Есеїстика в цьому сенсі підходить якнайкраще. Невипадково вона така популярна в сучасній українській літературі: митці, осмислюючи осібний пройдений шлях, у такий спосіб здійснюють наголос на (само)ідентифікації, підносяться на новий щабель самопозиціонування в культурному й літературному просторі тощо.

З огляду на сказане вище автобіографічну есеїстику варто поділити на дві групи: до першої ми віднесемо есеї, в яких автобіографічний дискурс органічно влітається в інше поле обсервації:

літературно-критичне, портретне, психологічне, подорожнє, філософське тощо; у другій групі автобіографічне начало є панівним, а інші первні, як-то філософський, літературно-критичний чи культурологічний, нашаровуються на нього. Приклади перших есеїв, презентованих у збірках, численні: «Сумніви сорокалітнього» І. Лучука, «Серед повені книг» Р. Іваничука, «Тіні з'являються на світанку» С. Процюка, «Клаптикова ковдра» Б. Херсонського, «Диявол ховається в сирі» Ю. Андруховича, «Серед мапи книг і людей» О. Забужко, «Листи з Києва» С. Павличко тощо. Друга група, до якої ми уналежнюємо власне автобіографічні есеї, менш численна, однак від того не менш репрезентативна для сучасної української літератури: «Слово свого роду» Є. Кононенко, «Введення у Бу-Ба-Бу» В. Неборака, «Від першої особи» В. Коротича, «Котилася торба» В. Махна тощо. Так, остання збірка до цього часу належно не була проаналізована, попри той факт, що побачила світ 2011 року, тож зупинимось на її аналізі в контексті топологічної рефлексії спеціально.

Василь Махно – український поет, есеїст, перекладач, кандидат філологічних наук, свого часу учасник літературного об'єднання «Західний вітер», громадський діяч, котрий емігрував до США, однак є постійним учасником вітчизняних та діаспорних літературних фестивалів, форумів, зустрічей в Україні й поза її межами. До літературного процесу він увійшов збірками поезії («Схима», «Самотність Цезаря», «Книга пагорбів та годин», «Лютневі елегії та інші вірші»), пізніше прозою («Дім у Бейтінг Голлов»), і зрештою, збірками есеїстики («Парк культури і відпочинку імені Гертруди Стайн», «Котилася торба», «Околиці та пограниччя»). Усі збірки есеїв створювалися в нью-йоркський період творчості митця, однак побачили світ в Україні. Так, автор сам розкрив задум своєї книги «Котилася торба» в такий спосіб: «Я намагався сконструювати її у своєрідний диптих, в якому перша частина – була б позначена містами і автобіографією (місце і подія), а друга – культури, країни, імена, які одночасно реальні та метафізичні, від яких і якими творить текст та його імпульси. Це книжка повернення і віддалення, бо, з одного боку, я повертаюся до міст, подій,

персонажів, беру собі в помічники пам'ять, а з іншого, мандруючи культурами та континентами, я начебто віддаляюся від України. Хоча це зовсім не так, у цих есеях багато українських мотивів і тем. У цій книжці багато особистісного, навіть родинного, але я не хотів, щоби у цих містах, про які веду мову, переважали якісь автобіографічні елементи чи деталі, вони важливі, але я собі ставив за завдання створити простори тих міст із усякого каміння, яке свого часу порозкидав, і ось прийшов той час, щоби його вибирати» [453].

Винесення в заголовок перших рядків відомої лічилки («*Котилася торба з великого горба, а тій торбі хліб, паляниця, кому доведеться, той буде жмуриться*») конкретизують комунікативну стратегію автора: есеї покликані допомогти йому самому розставити певні дражливі для його заокеанського сьогодення акценти, й водночас адресовані читачеві, що цікавиться творчістю В. Махна та фактами його біографії. Відтак зі сторінок збірки поступово вимальовується автопортрет самого творця есеїв: активна постать, допитливий обсерватор, уважний спостерігач, наділений художнім і критичним мисленням, який прагне розібратися у власній сутності буття на двох континентах, а згодом робить спроби здійснити ширші узагальнення про можливості й втрати українського митця в діаспорних умовах, як-от: «Щоразу, коли прилітаю в Україну, відчуваю, що прилетів у нікуди. Мабуть, це загострене і не до кінця правдиве відчуття можна пояснити тим, що *двічі в одну й ту ж річку не ввійти* (Курсив авторський. – Т. III.), але річка у воді теж змінюється, як і риби часу, що літають не тільки у віршах» [354, с. 296].

Отже, збірка умовно поділена на дві частини. Першу складають есеї, у яких рефлексії спричинені фактами дитинства, юності, дорослішання. Топосами рефлексії, місцями, якими котилася торба його життя, постають чітко окреслені міста: Чортків, Кривий Ріг, Тернопіль, Краків, Нью-Йорк. Так, Чортків, місце народження й дитинства, постає містом, котре, «заповнюючи собою себе, стає понад часом і стає часом, себто словом» [354, с. 10]. Кривий Ріг розкривається як місце «зламу свідомості», перших відкриттів

дорослого світу, сповненого суперечностей, далеких від ідеальних, «містом прощань», навіть «коли збайдужів чи коли зненавидів його ненавистю тубільця» [354, с. 54]. Тернопіль як топос пам'яті нагадує постійно змінну мозаїку чи калейдоскоп, адже асоціюється в екзогенаратора з містом, «яке, втративши пам'ять, наче біблійна Рахіль, оплакуватиме своїх дітей» [354, с. 65]. Воно то «величезний корабель, що готувався ввійти в зимові води без будь-якого командирського наказу» [354, с. 94], то топос життя «з музикою, в музиці та без неї» [354, с. 69]. Вочевидь, така неоднозначність Тернополя, місця, з якого відбулася майбутня еміграція, неможливість віднайти точне означення йому зумовлена періодом особистісної кризи життєвих пріоритетів, зламу свідомості, зіткнення різних ідеологій, котрі вплинули на становлення самого митця. Це боротьба внутрішніх протиріч, котрі й позначаються на різновекторній рефлексії автора в цей період життя. Краків є містом поточного, аж ніяк не знакового етапу буття: на очах читача він змінюється з місця «переступу кордону», що «пережило шокову терапію», на «звичне й банальне місце» із «подібними ранками і темними вечорами, з вулицями, переповненими пішоходами та безпритульними алкоголіками, з тонко нарізаною шинкою в супермаркеті і телевізійними новинами про політику та кримінальні події» [354, с. 156-157]. Завершуються автобіографічні презентації топосів пам'яті Нью-Йорком як містом величезного потенціалу й нерозкритих можливостей, котре «однією рукою стягує біле простирадло дня, а другою – засвічує електричне світло у вікнах мародерів» [354, с. 159]. Можливо, акцент на цьому місті як топосі перспектив і не до кінця нереалізованого потенціалу зумовлений тим, що воно уособлює умовне сучасне для есеїста: ставши його другою батьківщиною, воно спричинило розгорнутий ностальгійний дискурс, наслідком чого й, власне, постала збірка есеїв «Котилася торба». Отже, автобіографізм наділяє топос рефлексії індивідуальним (особистісним) виглядом названих міст як бартівський *punctum* – принципово власним, суб'єктивним ракурсом бачення, котрий не піддається точному опису, однак «чіпляє», не залишає байдужим.

Автобіографічний досвід робить місто живим простором. Кожне з міст отримує власну художню призму рефлексії, а рефлексія створює образ міста – зверненість, за В. Савчуком, «на власне мислення» і «місцевиробництво акту рефлексії» у варіанті того, як «суб'єкт рефлексії постійно звертається, а тим самим і перетворюється на виразника інтересів (ідеолога) топосу» [498, с. 251]. Так, Чортків, маленьке провінційне західноукраїнське містечко, часто описується через запахову образність, котра плавно перетікає в рефлексії: «Я можу лише уявити запахи цього осіннього і зимового міста. Певне, тому, що запахи найдовше прив'язують до місця, стаючи поживою для твоїх повернень і навернень, ти заплющуєш очі та нюхаєш цей хліб пам'яті» [354, с. 9]. Кривий Ріг репрезентується крізь спортивну образність, насамперед, футбольну, відтак топоси футбольного поля, спортивного майданчика, двору, пустиря, де знову ж таки можна було грати в улюблену гру, стають місцями рефлексії про місто прощань і зустрічей, підлітковий вік, перші розчарування й перші відкриття й збагнення великого світу й непростої радянської історії. Тернопіль однозначно постає топосом, котрий осмислюється через музичну образність: музика стає й органічною частиною урбаністичного простору, й актів рефлексії автора. Наприклад, описуючи новорічні підготування в місті, автор завершує цей допис у такий спосіб: «Зима поверталася до звичного ритму, і передноворічну авангардну какофонію заступав пережований мелос буднів» [354, с. 70]. Свої рефлексії про Тернопіль автор оприлюднює таким чином: «Десь там вони підночують і там ховають свою музику, десь там я ще вилочую їхні тіні з підгорілого осіннього повітря, знаючи, що в мій нью-йоркський літак ця музика й місто потраплять, не помічені митниками, у фразі вічної свободи: “Чувачок, врубай свою музику голосніше, якщо можеш...”» [354, с.129]. Рефлексію у формі музичного екфразису буде продовжено в есеї «Lost in America: історія Юджина. Нью-Йорк», тільки тепер акцент буде зроблено на джазових імпровізаціях, що породжують різноманітні ментативи і про свободу, і про незалежність особистості, і про творчу розкутість, і про довічну прив'язку до коріння, яке залишилося по той

бік океану. Простір Нью-Йорка в другій частині книги стане базовим місцем рефлексії, музичний регістр роздумів згодом буде доповнено й поетичними сентенціями про те, як поезія організовує мислення в цьому американському місті, і про те, як саме місто організовує творчі міркування вразливої й чутливої особистості. Наприклад: «Поезія в Америці всеприсутня: у натягнутих струнах нью-йоркських мостів, що тримають полотно Мангетена у сув'язі з іншими островами, це нова нитка часу, вона – металева, вона зашиває твою мову» [354, с. 205].

Прикметно, що друга частина збірки «Котилася торба» теж автобіографічна, однак тепер ідеться про власне осмислення творчості численних митців минулого й сучасності, котрі стали дотичними до власної біографії митця. Автор котить свою торбу спогадів, доповнюючи їх обсерваціями про сербський сюрреалізм і румунський синдром, творчість Вітольда Гомбровича і Джона Ешбері, Езри Паунда і Гарсія Лорки, Іосіфа Бродського і Богдана Рубчака. Тут ми знайдемо чимало цікавих фактів про природу власних творів, місця, котрі надихали для відтворення у художніх творах описів, особистостей, що сприяли формуванню В. Махна як митця. Автор тут розкриває прототипи окремих своїх героїв, називаючи реальні, взяті з натури, пояснює причини включення тих чи тих словесних ілюстрацій до власних творів, порівнює їх з іншими подібними, доповнює сказане в художніх текстах, коментує, розтлумачує окремі позиції (особливо в цьому сенсі виділяється есей «Wonder wheel» про Коні-Айленд і про власну драматургію). Друга частина книги, відтак, становить своєрідний коктейль спогадів, описів, роздумів, розвідок, емоційних вигуків, інтелектуальних сентенцій тощо. На нашу думку, автобіографічна рефлексія в цій частині книги доповнена подорожніми роздумами (про Румунію, Сербію, Індію, Угорщину і, звісно, Америку) й естетичною рефлексією. Під останньою слід розуміти «пошук суб'єктом своєї актуальної позиції», тобто самовизначення творчої особистості, функція якої полягає в осмисленні «ролі творця у виникненні художнього цілого – ще не наявного, але вже притягально відкритого духовному поглядові автора» [588, с. 5]. Відтак

у мемуарно-біографічних есеях через таку рефлексію здійснюється моделювання авторського “Я” особливого типу – творчої особистості; реалізуються культ творця й мистецтва, здійснюється пошук життєвого ідеалу й індивідуального самовираження. «Це відбувається засобами включення в мемуарно-автобіографічний текст власної естетичної системи митця, репрезентації взаємозумовленості життя й мистецтва, відображення нового художнього бачення, вибудовування власного життя згідно законів краси, оцінювання явищ дійсності з панестетичних позицій, відображення інтенсивних пошуків перетворення дійсності» [116, с. 9].

У другій частині збірки «Котилася торба» топосами рефлексії постають не тільки власні місця пам’яті, а й твори мистецтва, дотичні до власної біографії митця, поділеної на український і американський періоди: ідеться про архітектурні споруди (наприклад, про замок Дракули в Румунії), літературні твори (приміром, роман Вітольда Гомбровича «Порнографія», збірки віршів Езри Паунда й Гарсія Лорки), музичний дискурс (скажімо, про джазові імпровізації Луї Армстронга), кіно, театр тощо. Згадані персонажі постають носіями певної естетичної позиції, котра й формує мистецьку позицію самого автора. Вони ж, будучи носіями цієї самої позиції, уналежнюють простір міркувань митця як представника іншої генерації письменників. В. Махно-есеїст у такий спосіб унаочнює активність духовних чинників, що вплинули на формування його естетичних поглядів, позначилися на сутності всієї його діяльності з обох боків Тихого океану. Автобіографічні й естетичні рефлексії у книзі «Котилася торба» наділені статусом самообґрунтування й самоінтерпретації крізь призму інших тлумачень, моделюють шляхи власного творчого розвитку, ускладненого творчими пориваннями одразу на двох континентах, демонструють спроби, спалахи власного письменницького (художнього, чуттєвого, філософського) сприйняття навколишньої дійсності очима людини з роздвоєною свідомістю, «проживання» самого процесу творчості, закоріненої в Україні й видозміненої з низки причин у США.

На нашу думку, друга частина книги має характер письменницької стратегії (само)ідентифікації й самоутвердження:

літератор намагається «вписатися» в американське середовище й у простір української діаспори, відтак автобіографування стає засобом самоорганізації та саморегуляції й набуттям автентичності. Відтак отриманий есеїстом життєвий та екзистенційний досвід стає чинником рефлексії про власну життє-змістовну реальність, відтворену в тексті. Про такий текст М. Мамардашвілі сказав, що він «виникає самим актом читання... , котрий сам себе позначає, який відсилає сам до себе, і таке відсилення знову стає текстом – до безкінечності» [342, с.100]. Цим текстом у даному випадку стає есей, літературні можливості якого дозволяють авторові у своєрідний спосіб «захистити» себе від власних же сумнівів про реалії й потребу заокеанського буття.

За допомогою естетичної рефлексії в есеях вибудовується певна концептуальна модель сучасного автора: українському митцеві не обов'язково жити в Україні, аби відстоювати національні та загальнолюдські цінності. В. Махно цілком свідомий, що ніколи не стане американським письменником, залишившись тільки українським, однак пошук нових імпульсів на інших теренах вважає природним, як і постійне підживлення зв'язку з українським оточенням, без якого він як український письменник просто перестане існувати. Можливо, саме цим можна пояснити нові акценти в урбаністичній образності й навіяній цим авторській рефлексії в другій частині книги. Тут Нью-Йорк уже не просто постає тлом наративів, що спричинює різновекторні роздуми і про дотичність митця до власного світу, і про творчі поривання людини без прив'язки до конкретного топосу, а як об'єкт мистецтва – поетичного, музичного, кінематографічного тощо. Безперечно, основний акцент зроблено на ліричній інтерпретації мегаполісу, доповнений поглядами поетів, що вдавалися до подібних сентенцій (Е. Паунд, Г. Лорка, І. Бродський). В. Махно пропонує власне бачення цього урбаністичного простору, унікального у своїй величі, демонструючи виключність та важливість його для власної творчості. Можливо, тому есеї в другій частині книги так рясно перемежовані поезіями різного змісту – своїми й іншими. Відчувається прямий перегук цих творів із поезіями власної збірки «38 віршів про

Нью-Йорк і дещо інше», присвячених осмисленню урбаністичного простору в різних варіаціях. Наводячи в автобіографічному тексті «чуже слово», автор лише зміцнює власну точку зору про унікальність Нью-Йорка. Удаючись до коментування чужих думок, есеїст ускладнює власний текст виходами на ширші контексти, апелює до сказаного перед цим в інших творах цієї збірки та у власних художніх творах. В окремих випадках авторські рефлексиви будуються на трактуванні одних і тих же текстів в україно- та англomовному варіантах, тож на перетині змісту та інтертекстуальних відсилань віднаходяться новіші варіанти смислів, цікаві парадоксальністю, а сам топос тексту стає платформою створення ментативів широкого спектру.

Крім того, топос Нью-Йорка спричинює й глибші, розгорнутіші міркування про мистецькі реалії новітнього часу, які екстраполюються на українські терени й навпаки, як-от: «Письменник, потрапляючи на Захід, особливо зі Східної, посткомуністичної Європи, безперечно, є особистістю *роздвоєною* (і повернення Богдана Бойчука до Києва – це також роздвоєність, тільки в інший бік). Ця тема спровокувала у нашому діялозі й іншу, не менш важливу: співвідношення питома українського та діаспорного чи еміграційного, цей постійний конфлікт поміж *нашим, рідним, доморослим, ми-самі-собі-Європа* – і тим, що пропонує... в усіх еміграційних хвилях... українство: Архипенко (в скульптурі), Нью-Йоркська група (в літературі), Шевельов (у мовознавстві), Фізер, Рубчак, Грабович (в літературознавстві)... Але парадокс полягає у тому, що *доморослій Європі* цього не потрібно, за невеликими виїмками, це все або відкидається, або спотворюється» [354, с. 322].

Ще один новий вектор розмислів у другій частині, якого не було в першій, – завоювання митцем нової території. У першому розділі топоси пам'яті, що спричинюють рефлексію, виявляються природними: наративізація фактів минулого – це їх своєрідний порятунк від забуття, а акцент на особистісній задіяності автора в них є вибудовуванням рефлексії ідентичності (П. Рікер), що лише унаочнюється через презентовану оповідь та описи. У момент створення есеїв вони вже стали частиною власного єства

автора, органічним його складником. Йому не потрібно їх «завойовувати»: ці топоси давно «завоювали» його, адже породили стійкі, систематизовані спогади про себе і про свою країну, власну історію, оформлені в есеїстичний спосіб у збірці «Котилася торба». У другій частині книги зворотна ситуація: по-перше, спогади максимально наближені до умовного «сучасного» у свідомості автора, відтак сприймаються як дуже близькі до реальності, сьогоdnішнього буття письменника; по-друге, топоси, що задають вектор роздумам, ще не стали стійкою частиною свідомості, тому їх напрям постійно обертається навколо ідей про «чужу як свою територію», «власну як не-свою територію», «свою як чужу територію» тощо. Про що б не писав автор у другій частині, будь-то сербський сюрреалізм чи про англійську як другу мову, він постійно апелює до ідеї про топос як віднайдення тожсамості й перетворення цієї тожсамості на «власну територію» мистецького буття. Наприклад, в есеї «Wonder wheel»: «Під час дощової навали, яку приніс ураган, я також стояв на дерев'яному хіднику і не міг відірвати погляду від нервової поведінки океану, який кидався на берег і наче мітив свою нову територію, нікому не збираючись її віддавати» [354, с. 336]. Або у творі «Стайня Гертруди Стайн»: «У кожного є принаймні дві батьківщини: це місце, де ти народився, і Америка. Звичайно, я далекий від буквального трактування цієї думки, бо Америка – це тільки частина життя, життя, однак, суттєво іншого, що батьківщиною бути не може ніяк, але без якого усвідомлення тої ж таки батьківщини не було б таким гострим, як тепер» [354, с. 206]. Він прагне максимального введення означеного топосу у власну свідомість, віддаючи належне всій складності цих процесів та умовності ймовірних результатів такої дії. «Продумати топос – означає набути підґрунтя під ногами» [498, с. 257], – слушно констатує В. Савчук, маючи на увазі проникнення топосу в єство мислителя (митця-мислителя) з тим, щоб стати своєрідним його продовженням в акті міркування, презентованого, наприклад, в есеї.

Отже, автобіографічні есеї являють собою вагомий пласт творів у сучасній українській літературі, презентуючи тексти як

топоси пам'яті, життєвого й екзистенційного досвіду, оформленого художньо. Їх призначення – насамперед осмислення сьогочасного буття митця, відвертого у своєму бутті. Автобіографічна рефлексія відтак – це своєрідне віддзеркалене проміння, така собі рефракція, що повертається до первісного витоку-джерела, однак привносить усю вагу пройденого шляху в нові дискурси: літературні, публіцистичні, культурні, географічні. І це дійсно так, адже «людина і є всього лише блукаючим промінням рефлексії, яка шукає власне місце, аби заломлення дозволило окреслити миттєву щільність її особливого існування» [639, с. 101].

5.4. Портретна рефлексія: митець як об'єкт есеїстичного осмислення

Окрему групу в сучасній письменницькій есеїстиці складають твори, присвячені художній і філософській інтерпретації певної постаті минулого й сучасності. Письменники, застосовуючи есеїстичні практики, висувають власне бачення знакової, на їх думку, особи, пропонуючи власні акценти й особистісну логіку їх розставлення щодо неї. Інтерпретація екзистенційного буття, творчого мислення відомих і не дуже діячів літератури, культури, історії, соціальної сфери за допомогою рефлексивних технік – доволі поширена практика, до якої вдаються більшість сучасних письменників, котрі відкрили для себе інші, ніж власне літературні, можливості слова-думки. Відтак портрети-есеї, в яких пропонується свого роду художня модель реальної конкретної людини, котра відтворює – прямо чи дотично – середовище реальної постаті, її тло, її індивідуально неповторні зв'язки з навколишнім світом – важливий складник сучасного письменницького дискурсу. Маємо унікальну ситуацію: в есеях митці створюють образи своїх колег минулого й сучасності крізь призму їхньої творчості чи поза нею; окремі з письменників удаються до схожих практик, відтак ланцюгова реакція утворює новий портретний дискурс, породжений зворотною реакцією на сказане іншим автором. Так, окремі есеї з

виразним портретним началом можуть бути цінним джерелом для інтерпретації творчості колеги, базисом літературно-критичного прочитання його набутку. Тут важливі, цінні деталі й примітки власне митця – людини, що аналізує не ззовні, а зсередини, котра уважна до нюансів, прикметних виключно для письменника, зсередини активно зануреного в літературну діяльність. Такими є, наприклад, есеї Ю. Андруховича про В. Неборака, Т. Прохаська про Ю. Іздрика, І. Лучука про Н. Гончара, В. Даниленка про Ю. Гудзя, О. Забужко про С. Павличко, С. Процюка про Н. Зборовську тощо. Більшість героїв цих портретів самі є авторами портретів інших митців сучасності й минулого.

Топологічний підхід відкриває нові можливості дослідження людини як об'єкта художньої й філософської обсервації. Людина, тим паче творча особистість, є центром буття будь-якого топосу. Можна сказати, вона цей топос уналежнює, окреслює, іншими словами, онтологізує. Принаймні таку думку висловив С. Артеменко у статті «Онтологія топосу», побудовану на аналізі праць Арістотеля й М. Гайдеггера. Філософові спадає на думку, що «на людину можна перенести й ті онтологічні критерії топосу, які описував Арістотель у “Фізиці”» [24, с. 86]. Про людину як окремий топос – «вагоме для художнього тексту “місце розгортання смислів”, котре може корелювати з будь-яким фрагментом реального простору, зазвичай, відкритим», йдеться і в низці інших досліджень [див.: 394; 411; 532]. При цьому людина може бути презентована як окремий, самодостатній топос, а може й виконувати функцію осердя інших топосів, наприклад, просторових чи соціальних. Мав рацію В. Савчук, який підкреслив, що «умовою існування топосу є людина, котра несе не так психофізіологічну, як рацію-топологічну даність» [498, с. 245]. На нашу думку, буття й топологічний обрис митця як «образної універсалії» [24, с. 87], тісно пов'язаної з «простором мислення, знання» [24, с. 86], як людини творчої, крізь призму рефлексивних можливостей саме портретного есею, постає особливо виразним, різновекторним і цікавим в якості наукового осмислення. Проаналізуємо письменницькі есеї

з огляду на презентовані вище позиції, зупинившись детальніше на збірці В. Неборака «Лексикон А. Г.» [див. : 679].

Варто зауважити, що численність портретних есеїв про митців у сучасному письменстві спонукає до бодай первинної їх класифікації. Тож такі твори варто систематизувати в такий спосіб:

1) за приводом для написання: ювілейні (К. Москалець «Творчий шлях Івана Малковича»), принагідні (А. Дністровий «Пошанування авантюриництва: протопоп Филомонович»), меморіальні (С. Процюк «Музика замість смерті (пам'яті Ніли Зборовської»)), есеї-спогади (В. Даниленко «Останній мандрівний дяк української літератури») тощо);

2) за функціональним призначенням (орієнтовані виключно на об'єкт осмислення (І. Ципердюк «Тарас»); спрямовані насамперед на себе крізь призму іншої творчої особистості (О. Забужко «Планета Полин: Довженко-Тарковський – фон Трієр, або Дискурс нового жаху»); націлені на осмислення певної проблеми крізь призму творчої особистості (Є. Кононенко «Співоча душа України (Маруся Чурай. Леся Українка. Ліна Костенко»));

3) за ідейно-змістовними засобами втілення (акцент виключно на постаті в її основній діяльності; наголос на діяльності крізь призму аналізу творчості; підкреслення творчості крізь призму особистісних характеристик. Наприклад, утіленням останнього е есей Є. Кононенко «Крістофер Мерілл»);

4) за власне есеїстичними техніками створення (есеї-дзуйхіцу – портрет-обрис, контур, замальовка «Марина Мнішек» Г. Пагутяк), власне есеї-портрет («Близько до тексту» Ю. Андруховича), есеї з виразним портретним началом («Shevchenko is OK» Ю. Андруховича), есеї-бесіда (інтерв'ю) – з домінуванням монологічного начала того, хто стає об'єктом осмислення чи без цього (Т. Прохасько. «Олег Лишега. Інший формат»), есеї з панівним літературно-критичним началом (як варіант – подорожнім, філософським, культурологічним, історичним тощо), доповненим портретною характеристикою митця (С. Грабар «Архітектор Андрій Меленський») тощо;

5) за засобами оприлюднення (одноосібно (В. Даниленко «Янгол блакитного блюзу»), у збірці різножанрових творів (О. Забужко «Євген Сверстюк: З незнищеного» у збірці «І знов я влізаю в танк»), у збірці різнотематичних есеїв (розділ «Розмови і прощання з друзями» у збірці «Подорож крізь туман» І. Ципердюка з 7 творів), у збірці портретних есеїв, відібраних самим автором (Р. Корогодський «Брама світла. Шістдесятники», В. Неборак «Лексикон А. Г.»). Ми цілком свідомі, що ця класифікація може бути суттєво доповнена в разі спеціального вивчення вказаного явища.

З метою аналізу портретних есеїв у контексті топологічної рефлексії нами відібрано збірку, котра переважно складається саме з портретних творів різних видів – «Лексикон А. Г.» В. Неборака. На це є декілька причин: по-перше, збірка як завершене явище надасть повніше уявлення про можливості цієї дискурсивної практики й точніше окреслить їх властивості топологічної рефлексії; по-друге, сама збірка являє собою солідний завершений проєкт, на разі належно не проаналізований (у критиці є лише побіжні, нечисленні рецензії), відтак вибір об'єкта вивчення як репрезентативного феномену в цьому підрозділі вважаємо цілком свідомим.

Отже, збірка «Лексикон А. Г.» В. Неборака укладена за моделлю авторського особистого словника, традиційного вже для сучасної української літератури; варто пригадати, наприклад, «Лексикон таємних знань» Т. Прохаська або ж «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича. Книгу укладено за абетковим принципом від А до Я; кожній літері відповідає певний текст (їх може бути декілька), переважно йдеться про портретні есеї чи літературно-критичні з наочним портретним началом. «А. Г.» – це псевдонім автора, як він сам пояснює, «один із моїх персонажів – автор архіву», якому «приписують окремі вірші, які насправді написав я» [397, с. 24].

Митець для В. Неборака – це окремий космос, топос, унікальний своєю неповторністю. Автор створює його: за допомогою можливостей цілого твору («Просторові метаморфози Ярослава Мельника»); серії одножанрових творів («Євген Нахлік про Пантелеймона Куліша», «Йти дороговказами до Куліша»; «Франкова

кузня», «Франко-фест?»); серії різножанрових творів («Відповіді Віктора Неборака на запитання Олександра Ірванця», «Гловацький по-Ірванцівськи»); фрагментарних і поодиноких означень, часто метафоричних, як-то «безумовний живий класик» (про О. Лишегу), «одна з найджазовіших наших поеток» (про М. Шунь), «утаємничений» (про І. Римарука). Есеїст практично ніколи не повторюється, навіть коли пише декілька творів про одного культурного діяча, пропонуючи щоразу нові варіації на тему. Одні есеї – виключне зосередження на особистих якостях знакової постаті крізь призму його творчості: «Екстравагантний в'язень свободи Покальчук», «Сергій Жадан розповідає про...», «Франкова кузня», «Цей фантастичний Лишега» тощо. Інші – аналіз творів, котрий дозволяє Неборакові екстраполювати осмислене на їх автора і прийти до певних узагальнень про прикмети людини-митця: «П'ять Андруховичевів абзаців», «Просторові метаморфози Ярослава Мельника», «Записи на сторінках “Книжки Лева” і “Ротацій”» тощо. Маємо й унікальні варіанти портретних есеїв, у яких створено образ митця, котрий сам став героєм певного авторського дослідження, тож прочитання книги та її аналіз спонукають есеїста створити як свій образ діяча мистецтва, котрий уже витворений кимось, так і окреслити, хай і нерозгорнуто, саму постать, котра вдалася до портретування: «Євген Нахлік про Пантелеймона Куліша», «Калинець про Антонича», «Шістдесятники Романа Корогодського» тощо. Окремо варто виділити есеї, в яких В. Неборак створює власний портрет за допомогою різноманітних технік, удаючись до автокоментаря написаного ним же, долучаючи фрагменти інтерв'ю в есеї чи вміщуючи цілі інтерв'ю з собою, презентуючи себе в якості того, хто проводить бесіду з іншим митцем і дозволяє собі також доповнювати сказане іншим власними репліками.

З огляду на сказане вище пропонуємо таку класифікацію есеїстичних технік портретування, котра й дозволяє художньо окреслити топос митця, переважно письменника минулого й сучасності, у книзі «Лекикон А. Г.» В. Неборака:

1) Одноосібне портретування (системне, усебічне). У таких есеях В. Неборак створює власний портрет літератора, якого він знав особисто чи відкрив через твори. Такий есей обов'язково наповнюється автобіографічним струменем (історія особистого спілкування, спогади, зустрічі). При цьому власне фізичне портретування не обов'язкове: акцент робиться на професійних якостях, особистих здобутках, важливості цієї постаті для самого В. Неборака. Рефлексія навколо особи, важливої для есеїста, різноманітна: моделююча, ілюстративна, психологічна, характерологічна. Проте головними тут усе-таки постають роздуми про його долю й місце в літературному процесі минулого й сучасності, акцент на його особистісному топосі й такому, котрий вона навколо себе створює з огляду на творчість. Наприклад, в есеї «Автограф Римарука», навіяного книгою поета «Бермудський трикутник», ідеться про віршовані екстази Ігоря Римарука, котрі надавали натхнення поетам 90-х рр. ХХ ст., і водночас про спроби митця вижити в скомерціалізованому українському суспільстві, котре тоді тільки-но формувалося. Аналіз «Бермудського трикутника» дозволяє есеїстові вийти на узагальнення про власне поетову поразку й перемогу із собою: «Визнавши свою поразку в протистоянні зі світом-суперником, поет встиг придивитися до світу-буття, в якому, крім змагань і поєдинків, трапляються звичайні і незвичайні істоти і речі зі своїм неповторним часом, своїм проминальним триванням у світі. Ігорів поетичний похід здійснювався не лише заради перемоги і вже ніяк не закінчився поразкою. Його надихала не ілюзія, а Поезія, яка є і не зникає навіть у Бермудському трикутнику. Ігор зумів написати своє Слово, і я не сумніваюся в його автентичності» [397, с. 23].

Схожі техніки створення образу особи спостерігаємо і в есеї «Вість про Назара Гончара», хіба що в цьому творі В. Неборак прагне бути максимально уважним до деталей і створює портрет чільника ЛуГоСаду, спираючись і на риси зовнішності, і на аналіз оточення, аудиторії, котра приходила на літературні вечори майстра, читацької адреси його видань. Відповідно есей поділено на 4 частини: «Портрет», «Оточення», «Публіка», «Читач», у кожній з яких реальні факти, події стають предметом всебічного

осмислення, причому в кожній з цих ситуацій автор-есеїст і на себе приміряє маску спостерігача, слухача й читача Гончарових творів. Відтак портрет постає одночасно внутрішнім і зовнішнім, наповненим численними деталями й авторською модальністю, як от: «Одне слово, виокремлюювся. Відрізнявся від інших. Не був пересічним персонажем юрби. Сигналізував оточенню – будьте уважні, це я, Назар Гончар, власною персоною» [397, с. 98]; «Як поет, якого цікавили багатозначність слів, омонімія, недомовленість, прихованість у словах магічних значень, врешті-решт спостерігання крізь мерехтливі хвилі полісемантичності за власним “я”, він мав би цінувати кабінетну тишу. Та як перформер він полював за публікою» [397, с.101-102].

2) Портретування митців крізь їхні твори – традиційний прийом для Неборака-есеїста. У цьому випадку топос художнього тексту, книги постає базисом створення топосу особистості з прив'язкою до надрукованого чи відсторонено, дотично. Важливість таких дій есеїстичної екстраполяції автора на текст і навпаки В. Савчук по-своєму прокоментував через прислів'я «зрозуміти іншого – означає уподібнитися до нього»: «Топологічну рефлексію можна співвіднести з таким спогляданням, котре передбачає загальну (обопільну) природу того, що стає предметом спостережень, зі споглядачем, але цілком зрозуміло, що вона не зводить їх до всезагальної одиниці, оскільки топосу властиве геометафізичне вимірювання» [498, с. 253]. З огляду на це ми цілком свідомі, що художній твір не лише привідкриває щось важливе в онтології митця, а й уможливорює модель його есеїстичної інтерпретації через рефлексію, коментування, доповнення, аналогію з власною діяльністю і власною творчістю. Ці есеї складають ядро збірки. Так, аналіз книги «Сивий вітер» А. Содомори дозволив В. Неборакові узагальнити тип митця сучасності, гідного нештучного пошанування; перечитування «Книги Лева», «Ротацій» та «Зеленої Євангелії» спонукало есеїста створити власний портрет Б.-І. Антонича як «незалежного професійного літератора в Галичині» [397, с. 169], здатного до сприймання «світотвору як

безперервного споконвічного плину краси» [397, с. 170], а знайомство з книгою В. Габора «Про що думає людина» дозволило есеїстові вийти на усвідомлення коду письменницької праці передусім як людинотворчості, а потім словотворчості, адже «письменника цікавить, як людина себе виявляє в повсякденному житті, як вона щодня несе свій хрест» [397, с. 211]. Це ж спричинило важливі для автора узагальнення про природний характер творчості як мистецької діяльності, що виражається в покликанні, а також реставрації власної свідомості, оформленої вербально.

3) Цікавою технікою портретування В. Неборака-есеїста є така, яку можна назвати подвійною: письменник, міркуючи про певний твір, присвячений видатному митцеві, вдається одночасно до портретування і героя проаналізованого твору, й автора, котрий обрав певну постать об'єктом власного дослідження – художнього, літературно-критичного, літературознавчого, публіцистичного тощо. Відтак маємо топос подвійної оптики: топос буття певного літературного діяча стає продовженням топосу іншого письменника, критика, науковця тощо, і ці топоси починають взаємодіяти, доповнюючи один одного. А ще на все це накладається авторський модус есеїстичної інтерпретації, котрий дозволяє В. Неборакові сформулювати власне бачення цих двох онтологій. Приміром, есей «Йти дороговказами до Куліша» написаний з приводу виходу монографії Є. Нахліка «Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель» 2007 року. Твір демонструє есеїстичну оптику подвійної обсервації: по-перше, тут створено Небораковий образ П. Куліша, навіяний прочитаним у книзі: «Куліш – це ідеологічний вихор, і нема на то ради, ні чорної, ні білої» [397, с. 216]; по-друге, тут немало сказано про талант Є. Нахліка як дослідника, керівника Львівського відділення Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка. «Есеїстично-джазові» [397, с. 216] акценти автора про нього, котрі окреслюють «певні вібрації» – не менш важливі й цікаві у творі: «Євген Нахлік – один з найкомпетентніших українських кулішезнавців»; «сумлінність – незаперечна риса Євгена Нахліка» тощо. Звісно, головний пріоритет В. Неборака – П. Куліш, а мета

написання есею – обґрунтування того, чому він починає його любити і не міг це робити раніше. Складна й суперечлива постать української літератури XIX століття набуває нових авторських «вібрацій»: просвітник, романтик, позитивіст, пошуковувач сенсу, наслідувач традицій та експериментатор водночас. Топос людини-шукача, людини-блукаючої відтак дозволяє В. Неборакові вийти на узагальнення про сутність консерватизму: «це увага до речей, від найменших до найбільших, матеріальних і духовних, плекання цих речей як часток творіння». Портретні акценти про П. Куліша й Є. Нахліка продовжено в есеї «Євген Нахлік про Пантелеймона Куліша», щоправда тут на перший план виведено постать автора першого історичного роману й хутірської філософії, а на другий висунуто постать автора монографії про нього та самого есеїста. Перевага цього есею у порівнянні з попереднім – чіткий поділ на мікротеми за традиційною для цього твору формулою «про», відокремлені графічно: «Про видавничу одіссею», «Про Пантелеймона Куліша як видавця», «Про спроби Куліша здобути австрійське підданство», «Про візії Куліша щодо майбутнього державного устрою України». У цьому есеї автор підсумовує сказане в книзі Є. Нахліка, беручи на себе роль науковця-резонера: «Він [Куліш] завжди різко виступав проти кріпаччини, та не сприймав революційного хаосу, вважав, що між різними класами і станами суспільства повинна бути рівновага і співпраця, що суспільство могло динамічно розвиватися» [397, с. 151].

4) Автопортретування – неодмінний елемент есею як дискурсивної практики, повністю побудованої на особистісному сприйнятті будь-чого, відтак зі сторінок будь-якого твору вимальовується авторська візія себе, цікава винятково власним поглядом на світ. Книга В. Неборака «Лексикон А. Г.», безперечно, сповнена авторською модальністю, однак є окремі твори, у яких топос самого автора вимальовується цілковито наочно й зримо, і зроблено це з метою не так самопрезентації, як самопізнання, самоутвердження. Так, у збірці такими є есеї «Відповіді Віктора Неборака на запитання Катерини Щоткіної», «Відповіді Віктора Неборака

на запитання Олександра Ірванця», «Відповіді Віктора Неборака на запитання Сергія Жадана», а також «Як нам українізувати Україну?», «Це солодке слово “гонорар”», «Хіба що патріарх...», «Пустелі й хащі української літератури» тощо. Першу групу складають бесіди, які оформлені як каскад міні-есеїв, де кожна відповідь письменника на дражливе питання сьогодення може претендувати на окремих твір-міркування, прикметний парадоксальністю. Другу групу складають твори, у яких автор, сам будучи зануреним у літературний процес, прагне засвідчити власне бачення різноманітних проблем буття українського митця сьогодення, відтак топос мистецтва сучасності тут віддунується у власному топосі митця як людини творчої і небайдужої до сьогочасних проблем літератури. Основні засоби автопортретування такі: монологічне мовлення у варіанті зізнання, одкровення, міркування, осяяння; діалогічне мовлення як відповіді на питання, поставлені кимось, як правило, також письменником; рефлексії на актуальні літературні, культурологічні, політичні теми з виразним акцентом на особистісній їх інтерпретації як митця й людини; розповіді про спільні з колегами зустрічі, фестивалі, поїздки тощо, участь у літературних групах («Бу-Ба-Бу», насамперед) та їх оцінка; міркування про найближче оточення постаті й творчості В. Неборака, котре впливає на його есеїстичне мислення. Відтак зі сторінок «Лексикону» постає всебічно обдарований, ерудований, винятково філологічно заангажований, критично налаштований письменник-мислитель, патріот, виразник інтересів новітнього письменства, уважний до різноманітних деталей і схильний до узагальнень, ось як у наступному уривку: «Література – це дуже специфічна форма життя, а не лише один зі шкільних чи університетських предметів. Життя, як відомо, буває і запашним, і не дуже. І життя живе, тобто бореться, страждає, радіє, змагається, набуває досвіду у вигляді рефлексів і знань, позбувається відпрацьованих матеріалів, оновлюється, самовідтворюється – поки воно живе. Життя продовжує бубоніти своє бубабу, і це не може не тішити нас, живих. Цього факту ані перебільшити, ані применшити» [397, с. 78].

5) Колективне портретування – ще одна есеїстична техніка В. Неборака. Будучи сам частиною літературного угруповання «Бу-Ба-Бу», він часто вдається до створення колективного портрета діячів, учасників певної мистецької спільноти. Топос митця відтак виявляється зануреним в інші топоси митців і всі разом вони постають одним цілим. Так, у збірці «Лексикон А. Г.», створено побіжні портрети ЛуГоСаду, «Псів молодого Юра», розгорнуті портрети «Молодої Музи» («Знана і незнана “Молода Муза”»), шістдесятників («Шістдесятники Романа Корогодського»), бубабістів («П’ять Андруховичевів абзаців», «Уроки патріотизму від Ірванця», «Відповіді Віктора Неборака на запитання Олександра Ірванця») тощо. Так, есей «Знана і незнана “Молода Муза”» спричинив вихід книги «“Чорна Індія” “Молодої Музи”» в ЛА «Піраміда». В. Неборак аналізує структуру видання, сповненого численних наукових відкриттів, і водночас створює власний портрет літературної організації, що виникла як ланка загальноєвропейського руху за оновлення літератури на початку ХХ століття у Львові. Есеїст окреслює здобуток молодих літераторів, котрі зрушили закоренілу реалістичну свідомість в українській літературній традиції. Пишучи про П. Карманського, М. Яцкова, В. Пачовського, Б. Лепкого і М. Рудницького як однодумців, митець не шкодує пафосних інтонацій щодо них як митців: «символістська образність, уникнення злободенності, протиставлення мистецької краси і обивательського животіння», «вільна незаангажована творчість», «атмосфера мистецького братерства», «одна школа» тощо. Натомість, пишучи про митців одноосібно, автор більш стриманий, надає перевагу жорстким фактам радянської дійсності, а не особистісним оцінкам чи розумінню їх спадщини. Основні прийоми есеїстичного колективного портретування такі: авторська інтерпретація історичних фактів, коментування написаного про них іншими, побіжний аналіз творчості з огляду на спільні мистецькі пріоритети, огляд контексту, особистісні акценти тощо.

6) Безперечно, головний герой есеїстичної збірки В. Неборака – митець, більшою мірою сьогоденний, хоча автор не уникає й

портретування П. Куліша, І. Франка, молодомузівців, шістдесятників. Однак провідний акцент есеїстичних «візій» В. Неборака – митець, його сучасник. Це дозволяє в окремих випадках авторові вийти на певні узагальнення про сутність літературного процесу сьогодення, самого обличчя української літератури початку ХХІ століття, котра докорінно відрізняється від того, що було перед цим. Будучи частиною цього процесу, маючи досвід його одночасної обсервації з позицій письменника, критика, літературознавця, есеїста, громадського і культурного діяча, В. Неборак здійснює умовиводи про примарні перспективи новітнього мистецтва, зважаючи на скомерціалізованість сучасного світу, він цілком свідомий, що високе мистецтво не можна поставити на бізнес-колії в силу його справжності: «Література не змінюється тільки тому, що літератори помирають; література змінюється завдяки засвоєнню творчості видатних літераторів» [397, с. 89].

Отже, створення топосу митця в есеїстиці насамперед відкриває нові творчі грані того, хто його відточує: окреслюючи портрет Homo Artisticus, автор, у першу чергу, відшукує власну індивідуалізовану форму вираження суб'єктивних уявлень про фрагмент об'єктивної дійсності, власноруч репрезентованої. Виражаючи об'єктивне в суб'єктивному, есеїст, як можна твердити з огляду на аналіз збірки «Лексикон А. Г.», мимовільно розкриває в есеїстичних портретах самого себе з тою чи тою долею інтенсивності, здійснюючи акт (само)ідентифікації. Шліфуючи портрет письменника, В. Неборак передає зовнішньо об'єктивне, котре в ньому певною мірою стає вираженням суб'єктивного – власного «Я». Іншими словами, авторський топос есеїста вкорінюється в інші топоси митців, стаючи його складником, і навпаки. Відбувається цей процес через вербально оформлену рефлексію, презентовану у творах. Отже, онтологія іншого митця стає підґрунтям створення (розкриття) власної онтології автора-есеїста, цікавої новизною й оригінальністю, а це, у свою чергу, уможливорює й розширює можливості письменницького есею як дискурсивної практики.

5.5. Подорожня рефлексія: географічні топоси як предмет обсервації

Есеїстика з виразним подорожнім началом у сучасній українській літературі – предмет окремої наукової розмови. Уже одна з перших збірок есеїстики в літературі 90-х рр. ХХ ст. «Дезорієнтація на місцевості» Ю. Андруховича засвідчила неабиякий інтерес до географічних витоків думки, навіяних у тому числі й топологічними осяяннями. Осмислення місця як практики конструювання «своєї території», фокусування на ньому як екзистенційному понятті в його географічній та історичній конкретності за допомогою можливостей есею, усвідомлення просторових категорій як параметрів «розуміння індивідуальної суб'єктності» [484, с. 352] є не просто частотним у сучасному українському письменстві, а стійкою ознакою, котра набуває обертів. Есеїстичні тексти, окрім наповнення автобіографічним компонентом, обов'язково інкрустовані географічними локаціями, котрі стають або продовженням цього особистісного начала, або його підґрунтям. Складно знайти митця-есеїста в сучасній українській літературі, котрий може уникнути цього. Подорожі, котрі надихають і стають підґрунтям рефлексії, стала якістю есеїстики Ю. Андруховича, С. Грабаря, В. Єшкілева, С. Жадана, О. Забужко, Є. Кононенко, А. Любки, В. Махна, Г. Пагутяк, Т. Прохаська, І. Ципердюка тощо.

В окремих випадках подорожі спрямовують автора на особливий модус, прив'язаний до певної місцевості, котра організовує авторські рефлексії не за горизонтальним, а за вертикальним принципом: шукаючи обґрунтування унікальності топосу, митець чимдалі, тим глибше занурюється в його емоційну, соціокультурну, історичну, політичну, філософську, філологічну ауру, зливаючись з нею особисто, на підсвідомому рівні, наповнюючи її, цю ауру, й собою, своїм буттям, своїм мисленням. У цьому випадку доцільно говорити про окремих вагомий пласт творів, так звану «есеїстику місця», що, безперечно, дотична до подорожніх нотаток і топографічних рефлексій на їх підґрунті, однак, демонструє інший – глибинніший – рівень мислення есеїста. Вона оприявнює

авторську свідомість, що виростає з одного географічного топосу, стає його продовженням і, в окремих випадках, змінює цей топос власною онтологією. Саме тому кожен топос є унікальним через особистісне наповнення його: «У думки є не тільки тіло, але й географія проживання, поширення, панування, як вона є у будь-якої культури... У кожного регіону має бути не тільки свій поет, художник, фотограф, але й географ, що описує її зі знанням справи, зсередини» [498, с. 274], – пише В. Савчук і має рацію. Щоправда, дискурсивна практика есею вносить корективи в це твердження: Івано-Франківськ (Станіслав) Т. Прохаська, Ю. Андруховича, Ю. Іздрика і С. Процюка – це чотири різні міста, хоч і близькі за своєю суттю: у Т. Прохаська – це «місто-фортеця», «місто-контрафорс», «порт», що є «формою, яка утримує сутність навколишніх земель-морів» [468, с. 5], у С. Процюка – «місто загадкових сутінків», топос, у якому «надвечір'я завжди додавали надії» [472, с. 254], у Ю. Андруховича – місто, де він почувається «не *наче вдома*, а таки вдома» [14, с. 253], «поетична територія» [12, с. 13], належить до урбаністичних просторів, «до яких неможливо зайти через браму» [12, с. 12]; Ю. Іздрик відносить місто до «своїх» територій, тих, що породжують «тугу за несправжнім», адже «швидкоплинне НЕСПРАВЖНЄ було єдиним справжнім, яке належало цьому місту» [233, с. 160]. Усе це постане предметом спеціальної розмови в наступному підрозділі.

Отже, подорожній есей – твір із виразним особистісним началом, «результат селекції найпродуктивніших напрямів думки» [102, с. 37], і місцями цього відбору стають конкретні географічні топоси, котрі й зосереджують «віль регулювання... в авторському “я”» [102, с. 20]. Варіації цих творів у сучасній українській літературі, оформлених у збірки, численні:

1) збірки, у яких подорожній дискурс задає тон цілій збірці як умовно завершеному цілому: «Дезорієнтація на місцевості», «Тут похований Фантомас», «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича, «Одної і тої самої» Т. Прохаська, «Відстані та вібрації» Ю. та Т. Прохаськів тощо;

2) повністю зіткані з подорожніх есеїв або ж подорожніх нотаток із виразним есеїстичним началом: О. Гавриш «Точка перетину», Г. Пагутяк «Сентиментальні мандрівки Галичиною», С. Грабар «Метаморфози». Такі есеї передають ауру подорожі, котра «виступає як знаряддя й авангард світоглядного та художнього пошуку, оновлення літератури. Подорож надає універсальну мову інтерпретації динаміки, векторів зміни картини світу, концепції людини завдяки найширшій семантиці символу шляху, гносеологічній спрямованості, виробленню універсального знакового коду. У творах підвищується художня умовність, реальні маршрути мандрів набувають метафізичного, містичного, культурологічного характеру, увиразнюється мета – рефлексії змін і структурування нової картини світу, концепції людини, створення авторського міфу глобальних перетворень» [695, с. 429];

3) збірки, у яких презентовано есеї з різним рефлексивним спрямуванням і авторською заданістю, однак подорожні виділено в окрему групу (розділ, цикл чи іншу структуру) з певною метою: «Героїні та герої» Є. Кононенко – розділ «Скалки київських фресок», «Флешка-2GB» Ю. Издрика – розділ «Мої території», «Есеї» – цикл подорожніх есеїв про Крим Л. Дереша тощо;

4) збірки, у яких подорожні есеї навмисно перемежовано з есеями іншого змістовно-тематичного наповнення, і свідчить це про те, що автор не надає перевагу якомусь із конкретних видів цього небелетристичного твору, вважаючи його універсальною мовленевою практикою: І. Андрусяк «Дуби і леви», О. Забужко «І знов я влізаю в танк», Б. Херсонський «Клаптикова ковдра», А. Любка «Саудаде», «Спати з жінками», І. Ципердюк «Подорож крізь туман» тощо.

Проаналізуємо кожний указаний вид окремо. Так, першу групу, на нашу думку, цілком переконливо може репрезентувати збірка «Відстані та вібрації» Ю. і Т. Прохаськів. Не можна твердити, що твори книги являють собою подорожні есеї. Це швидше твори, об'єднані подорожнім дискурсом, під яким автори розуміють «переорієнтацію» у буквальному і переносному значеннях цього слова, адже більшість із них присвячено як мандрам Галичиною,

Карпатами в сучасності й минулому, переважно потягом, так і людини, яка мандрує залізницею і відтак має чимало часу на осмислення сьогочасних і колишніх проблем теперішності й особистого буття. Для авторів збірки подорож означає відкриття іншого в собі. Вона надає можливість подивитися очима мандрівника на звичні й незвичні культурні ландшафти крізь призму історичної пам'яті, нашарування різноманітних моделей світу, як-от: радянської і сучасної, австро-угорської і радянської, інтимної і загальнолюдської. Збірка об'єднує 9 есеїв Ю. Прохаська і 1 есей Т. Прохаська. Твори Ю. Прохаська сповнені численних фактів минулого, паралелей, посилянь на авторитети, зіставлень, аналогій, традуктивних умовиводів, насамперед про минуле й сучасне. Есей Т. Прохаська написано в традиційній для нього манері письменницької філософії, основна есема якої – це «час, розгорнутий у вікні поїзда», котрий «натякає на приватність спільного часу» [469, с. 49]. Топос подорожі відтак постає вкрай абстрактним, зовсім не прив'язаним до топографічних реалій чи географічних точок на мапі. Це топос осяння, відкриття, осмислення, зрештою, віднайдення себе, як сказав Ю. Іздрик, це спроба «зафіксувати ... лінеарність у графічних площинах» [233, с.160]. Це той випадок, коли сам процес, факт переміщення постає простором оновлення (змін) свідомості, котра від цього заграє новими відтінками.

Культурна, історична, літературна Західна Україна постає для авторів частиною особистої пам'яті, його країною спогадів, інтерес до якої з часом тільки загострюється. Топос сучасної Галичини накладається на топос колишньої Галичини, і сам факт акумуляції й породжує рефлексії на кшталт: «З того часу нам – окрім переказів і замилювань – залишилося в найкращому разі ще кілька станційних і двірцевих споруд. Випадково чи ні, але їхню красу досі ніхто не перевершив. Те, що не можна перевершити, слід принаймні оберігати. Що не можна зберегти, хай живе принаймні як зображення і текст» [469, с. 20].

Спеціально у збірці варто виділити топос залізниці, котра породжує окрему рефлексію, відмінну від тої, що спричинена статичним географічним топосом чи локусом: залізниця – це те, що

утворює умови особистої медитації, це своєрідна рамка, в якій роздуми набувають конкретики, це осердя самозаглиблення, котре й спричинює есеї чи інші твори-роздуми. Принаймні такої думки Т. Прохасько, який пише: «Наша історія часто перепліталася із залізницею. Так само, як історія залізниці нанизувала вияви різних епох і періодів, історичних явищ і подій» [469, с. 58-59]. На перший погляд може здатися, що кожен із авторів створює свій топос залізниці: в Юрія – він наповнений історичними реаліями, прив'язаний до сучасності конкретикою, в окремих випадках – буквализмом, у Тараса – це метафізична субстанція, наповнена авторським «я» від першого до останнього рядка в есеї. Однак зі всієї збірки постає залізниця як топос-квінтесенція змін, оновлення, прямування до мрії, пов'язуваної обома авторами з Європою. Герой-мислитель, як свідчать, наприклад, есеї «Широкі колії Європи» чи «Західна Україна – виколіювання з модерності», переміщаючись залізницею, відчуває внутрішнє сум'яття, що засвідчують нерівноскладові авторські рефлексиви, однак, зрештою, досягає топосу щастя, іменованого домом: «Ми дивилися через вікно поїзда на свій чудесний край і розуміли, як добре його бачити. Але ми завжди кудись приїжджали. І були найщасливішими, коли приїжджали додому» [469, с. 62].

Власне подорожжя есеїстика, природа якої нотаткова, наочно репрезентується творами Г. Пагутяк і О. Гавроша. Так, прозова творчість Г. Пагутяк, котру в цілому можна окреслити як «урізький текст» («Захід сонця в Урожі», «Село Уріж та його духи», «Урізька готика» тощо) доповнено галицькою (урізькою) есеїстикою, мандрівний варіант якої презентовано збіркою «Сентиментальні мандрівки Галичиною». Уріж і його околиці Заколоть, Підбуж, Нагуєвичі, Сторонна, Винники й Ступниця тощо, Добромилі і містечка й селища навколо нього – Спас, Лаврів, Нове Місто, Боневичі, Склівка, Стара Сіль, Хирів, також галицькі Самбір, Судова Вишня, Мостиська, Бібрка, Белз, Рава-Руська, Броди, Журавно та багато інших отримують авторську інтерпретацію й особистісне наповнення художньою і рефлексивною свідомістю письменниці. Усі містечка вкрай індивідуалізовані: тут відсутні

традиційні для подорожі переліки прикметних місць та історичні довідки, натомість скрізь – авторське осмислення побаченого, на перший погляд банального, але від того не менш інтимного й глибинного. Авторська подорож маленькими галицькими містечками переростає в розгорнуту картину цілого краю, сповнену щирістю, одкровеннями, парадоксальними письменницькими відкриттями, як-от у творі «Старі дороги»: «Для мене тоді вкрай важливо було пройти цим стародавнім шляхом, відчутти його під ногами. І відчутти час, як відчувають ті, хто йде пішо довго й терпляче. Не проминаючи нічого, приймаючи всі невигоди і вигоди. Це – особливе відчуття. Йти вперед, покладаючись тільки на власні ноги. І скільки всього при цьому передумаєш, очистиш свою свідомість від дріб'язкового. А люди тобі допоможуть, коли раптом що. Для них ти істота з іншого світу, але не заброда, а подорожній, до якого на рівні генетики закладене відчуття поваги» [424, с. 76]. Письмениця відтак на підставі галицького топосу, конкретизованого щоразу новими точками подорожі, створює власний топос очищення, звільнення від зайвого. Подорож рідними місцями стає приводом внутрішньої метаморфози, осередком фізичного переродження на духовне. Недаремно в текстах чимало мотивів труднощів, втоми, фізичного ходіння, котрі неодмінно переростають у мотиви радості, внутрішнього перезавантаження, оновлення, або ж блукань, котрі стають відкриттями, осяяннями: «Іноді я волю блукати сама, щоб відчутти вплив місця» [424, с. 85], «Я напевно знайшла б ці могили, але цвинтар наче витягував із мене всі сили... Та це й не так важливо – знайти саме ті могили...» [424, с. 93], «Вперше в житті я зрозуміла, як це, коли ноги самі тебе ведуть, на автоматі. Якби я сіла десь на узбіччі, то вже не встала б. Але це все пусте» [424, с. 105]. Більшість есеїв так і побудовано: мотивація подорожі саме в це конкретне місце – окреслення орієнтиру – власне подорож, сповнена пригод, подолання, пересилання, перемога над собою – радість від знайомства з побаченим – осмислення його в новій якості особистої дотичності до чинного географічного топосу, як-от в есеї «Дика груша на сонячній горі»: «У цьому світі у нас немає крил, щоб літати зі швидкістю думки. У цьому світі наші

очі недосконалі – вони нас зачаровують ілюзіями. Треба мати не-самовите бажання рухатися кудись, куди завгодно, долаючи опір тіла й здорового глузду. Я це робила не раз, щоб розширити межі свідомості» [424, с. 68].

Свій варіант західноукраїнської подорожі, презентованої в есеях, пропонує й О. Гаврош у збірці «Точка перетину» [110] із серії «De profundis». Митець висуває свій варіант мандрівки, яку сукупно можна окреслити як «закарпатський (ужгородський) текст», адже подорожування цього автора теж не можна назвати глобальними: він простує близькими до Ужгорода селами й селищами у пошуках сучасного обличчя Закарпаття, багатого своєю множинністю. Подорожі укладено в збірку за принципом етнографічної спільноти та її топографії, опису місцевості, на якій вона мешкає. Відтак ментальність бойків передано через своєрідність Турки, волохів – через специфіку Порошкового, євреїв – через багатолітність Мукачєвого, німців – через історичні й сьогочасні реалії Усть-Чорної, словацьких українців – через містечко Свидник, угорців – через Берєгівщину, поляків – через село Лубни тощо. Автор напряду пов'язує певну територію зі способом мислення, загальною духовною налаштованістю людей, які на ній мешкають, відтак онтологізація топосу тут напряду пов'язана з етнічними акцентами, прикметними своєю креативністю – історичною й сучасною. Доцільно в цьому зв'язку пригадати В. Савчука, котрий наголошував на тому, що «топологічний образ зумовлений напруженням і екзистенційними проблемами; він виникає в контексті того єдиного тіла і тої єдиної території, в яких перебуває тіло того, хто рефлектує» [498, с. 258]. Саме така природа образів таборової ментальності у волохів, єврейської солідарності у хасидів, малярського капіталізму в угорців, загадкової душі у румунів тощо, як і автора, який пропускає крізь себе всю цю амальгаму й суміш, намагаючись виділити загальне на тлі індивідуального.

Мозаїку подорожі у тексті доповнено мозаїкою топосів, котрі утворюють образ Закарпаття як унікальної території в Україні, якій властиве «національне та релігійне розмаїття». Митець міркує про унікальний досвід співіснування на одній площині

представників різних етнографічних і релігійних груп, екстраполюючи сказане на всю Україну.

Провідний композиційний принцип збірки як умовно завершеного цілого в цій ситуації – мозаїчність як поєднання фрагментів, що утворюють дещо завершене, організоване тут і зараз під певним кутом зору. Цілком можливо, що інший кут зору видозмінить і принцип організованості цього авторського цілого. Збірка рясніє знаними й незнаними широкою громадськістю географічними назвами: Свидник, Маковиця, Поляна, Мочара, Журавин, Вільхівці тощо, відомими й невідомими прізвиськами та іменами: Василь Євчинець, Пйотр Померанцев, Зеєв Жаботинський, Марія Кайса, Мартін Оберайгнер, назвами свят, одягу, страв, звичаїв тощо. Усе це відображають назви есеїв збірки: «Розхристані думки з центру Європи», «Тіні забутих хасидів», «Останні німці Закарпаття», «Місто (не)нашої пам'яті», «Табір відходить... на небо» тощо. Мозаїчність як принцип формування збірки есеїв цілком прочитувана в загальній ідеї книги: топос формує людину, як і людина формує топос (В. Савчук).

Основна есеїстична техніка у збірці «Точка перетину» – міркування, доповнене візуалізацією сказаного. Збірку супроводжують численні фотографії, зроблені самим автором під час його подорожей, доповнені коментарями й поясненнями. Світлини є прямим продовженням есеїстичних текстів, однак не можуть бути самодостатнім елементом збірки, адже без прив'язки до тексту втрачають свій сенс. Більшість знімків варто віднести до художньої фотографії, адже це не просто фіксація дійсності, а в більшості випадків створення технічними засобами зорових образів документального значення, які виразно й достовірно відображають момент дійсності. Функції презентованих світлин, котрі є присутнім складником композиційного вирішення збірки, традиційні для них як художніх об'єктів дійсності: експресивність, виражальність, наративність, імагологічність [див. 710].

За класифікацією О. Яценко, презентовані світлини варто віднести до непрямих екфразисів [715], адже в есеїстичних текстах збірки вони уможливають опис, що здійснюється із застосуванням

мотивів візуального твору, тобто завуальовано [див.: 136]. Легка декодованість фотознімків допомагає читачеві сформувати власне асоціативне поле з приводу прочитаного, водночас розвиваючи уяву, розширюючи інтерес до осмислюваного. Важливим засобом створення топосів територій і народів, котрі їх населяють, виступає лейтмотивний екфразис «унікальності», численні варіації якого презентовані на шпальтах збірки. Візуальний екфразис збірки «Точки перетину» виконує надособливу функцію формування процесу всебічного сприймання і привласнення досвіду Іншого (С. Зонтаг) вдумливим читачем: фотографії постають важливими смисловими константами ідеосфери есею про співіснування різного й відмінного на одній площині, формують систему складних асоціативних зв'язків (людина-спільнота-народ-держава-континент) та образно-емоційне підґрунтя рецепції сказаного про можливість співжиття й органічного взаємодоповнення й збагачення етносів. Фото певною мірою замінюють реальність у книзі, перетворюють онтологічне на образне та есеїстичне. Історія та сучасність, центр и периферія, одноосібність і панорамність відтак постають поліфонічно сплетеними у збірці, пропонуючи індивідуально-авторську есеїстичну транскрипцію теми множинності й взаємодії в сучасній Україні та у світі в цілому.

Збірка «Героїні та герої» Є. Кононенко може красномовно продемонструвати групу текстових об'єднань, у яких есеїстичні тексти подорожнього змісту зібрано в окрему групу, однак, уся збірка складається з нетотожних дискурсивних практик. Так, книга київської письменниці складається з трьох розділів: «Міфи й непорозуміння», «Знаменитості. Герої. Кумири» та «Скалки київських фресок». Третя частина – це якраз есеї, у яких відтворено топос Києва в різних аспектах: подорожньому, культурологічному, філософському, публіцистичному, художньому. Авторка здійснює власну мандрівку Києвом, демонструє рефлексію, спричинену столицею України, як «поєднання історії й географії думки» (В. Савчук) [498, с. 259], окреслює власну зануреність у цей топос за горизонтальним і вертикальним принципом. В есеях, як і має

бути у творі М. Монтеня, показано виключно власний погляд на старовинне місто, осучаснене письменницею за своїм, тільки їй зрозумілим принципом, вихідна позиція якого така: Київ – давнє місто, «де на старі плани наносяться палімпсести нових, де міфи живіші від справжніх подій, де історичні реалії переплітаються з особистими фактами з життя киян, їхніх батьків, дідів і прадідів» [270, с. 176-177].

Подорожні есеї, нав'язані мандрівкою Києвом, не можна назвати традиційними: тут створено не парадний, не пафосний, не класичний образ Києва – міста з тисячолітньою історією. Це, швидше, намагання показати інший, альтернативний, Київ, у якому сучасні забудови руйнують старовинне обличчя автентичного полісу, де околиці надто резонують з центральними районами, нагадуючи «пекло», а урбаністична політика влади – далека від європейських пріоритетів. Авторські ідеї шкідливості сучасного впливу на старовинне місто відображені в назвах есеїв розділу: «Шопінг замість базарювання», «Будинки-монстри», «Стійбище людське з асфальту й бетону». Натомість основне підґрунтя Кононенкової топологічної рефлексії у творах – ні з чим незрівнянна любов до цього урбаністичного простору і його мешканців, до його минулого й сучасного, яким би відштовхувальним воно не було, до власного родоводу, адже авторка є киянкою в п'ятому поколінні. Есеїстичний Київ Є. Кононенко складається з власних знакових місць, як правило, мало знаних, до яких додаються прикметні місця її колег, близьких, друзів, складаючи неповторний топос-амальгаму, позначений образністю й глибинною особистісною вкоріненістю в нього, реабілітацією «інтересу до локального місця» (В. Савчук) [498, с. 258].

Власне мандрівний дискурс Києвом презентовано більшою мірою в першому й останньому есеях розділу. Так, «План МОГО Києва» репрезентує подоріжжя містом у часі, наповнене рефлексивним змістом, де особливий акцент здійснено на локаціях та їх усвідомленні за вертикальним виміром. Відтак рефлексія обертається довкола того, що таке особистий план міста, як, у який

спосіб місто об'єднує долі людей і формує їх світогляд. Останній есей «Одна з незабутніх прогулянок по Києву» оформлює думки за горизонтальним принципом: здійснена прогулянка знаковими місцями міста з перекладачем А. Перепадею являє культурологічні різновекторні роздуми, наприклад, про те, як місце онтологізується вдумливою ерудованою особистістю, важливою для української культури: «Ми йдемо з Анатолем по темному Хрещатику. Але піднімаємося не в бік згаданих ними адрес на Печерських пагорбах, а в протилежний бік, минаючи Музей літератури. Там колись була славетна Колегія Павла Галагана, де навчався один з імовірних авторів “Сповіді” Агатангел Кримський. А є ще вагоміші підстави вважати, що той текст написав котрийсь із синів Олени Пчілки, брат великої Лесі!» [270, с. 198-199]. У цьому есеї-бесіді онтологізація міста відбувається за традиційною схемою класичного мислення [див.: 338]: спершу – пошук власної сутності – *ідеалізація* (наділення особливими рисами і місто, сповненого таємниць, «які ніколи не будуть розгадані», і людину, яка наповнює його собою – «став однією моєю сумною київською адресою»), далі *матеріалізація* (установка особливостей сутнісного буття – результат діяльності А. Перепаді, згадані в тексті, наприклад, переклад «Проб» М. Монтеня, спогад про київські видавництва, з якими він співпрацював, приміром, «Духом і Літерою» тощо). Сюди ж можна віднести згадані географічні локуси Києва як осередки точок дотику людини-мислителя й міста – вулиця Богомольця, готель «Славутич», Музей літератури, Русанівка тощо). Зрештою, *реалізація* (існування) як вербалізація умовиводів на підставі здійсненого вище, у яких ключову роль на цей раз відведено самій авторці: «Неповторну ауру міста відтворюють не самі лише перехрестя й бульвари, пам'ятники й собори, які вистояли, переживши кілька воєн і революцій. Особливої атмосфери додають і міські таємниці, які ніколи не будуть розгадані, а тому кожен може тлумачити їх на власний смак. Частиною мого Києва є й Київ моїх друзів, коли їхні знакові адреси додаються до моїх знакових адрес. Того дня ми зустрілися з перекладачем Анатолем

Перепадаю, моїм другом... І то було щось більше, ніж інтерв'ю для однієї з відомих газет» [270, с. 190].

Останню в укладеній вище класифікації збірок з подорожніми есеями презентують ті, в яких ці, власне, есеї не являють окремого об'єднання, не відокремлюються від решти творів. У такий спосіб автори по-своєму акцентують увагу на тому, що есей – твір універсальний, і подорожній дискурс може плавно перетікати в портретний, літературно-критичний – у публіцистичний, а філософський – у науковий. Є твори, у яких рефлексія формується на підлозжі усіх названих вище дискурсів, хіба що якимось началом постає виразнішим на тлі інших. Саме такою є збірка І. Ципердюка «Подорож крізь туман», у якій не відведено подорожнім есеям спеціального місця, вони одномоментно розчинені у всій книзі. Сам автор окреслив тематичне поле власної збірки в такий спосіб: «Це книжка про повернення, про мандри до самого себе, своєї землі, душі, яку можемо втратити – але не маємо права» [613, с. 7]. Відтак здійснені й відтворені в есеях подорожі – нетривалі, нечисленні й не на далекій відстані, однак, саме під час таких важливих для автора мандрівок відбувається момент художнього прозріння, що спричинює рефлексію про людину як цінність за будь-яких змін і ситуацій. І саме тому відтворені мандрівки в гори, на річку Бистрицю – місце самоусвідомлення, Прагу – місто натхнення від улюбленого письменника Франца Кафки, маленький Гошів, де розташований знаменний для автора монастир, Севастополь, місто, «де все перемішалось», селищами Івано-Франківщини (Ямниця, Бібрка) тощо є радше локальними, аніж глобальними, приватними, інтимними, украй особистісними. Одні подорожі здійснено буквально, відтак в есеях описані традиційні для тревелогу моменти пересування, додання відстані, радощів від діставання кінцевої точки зупинки в мандрах, приїзду в ту чи ту точку на кшталт: «Їхав крізь туман, втратив будь-які орієнтири і не знав, чи знайду їх. В якийсь момент у цій безпросвітній пелені мого серця торкнувся відчай. Ні в чому не шукаючи особливих знаків, зрозумів: таким буває життя кожного з нас бодай у якийсь певний

період. Ти потрапляєш у смугу туману й можеш втратити надію вирватися з неї» [613, с. 115]. Інше подорожування – уявне, описане з великою долею фантазії, вигадки: «Я вимріюю це місто, цю традицію, яка ще так недавно всіх нас об'єднувала, і ми всі знаходили себе на цьому просторі з назвою Центральна Європа» [613, с. 25 (про Прагу. – Уточнення моє. – Т. Ш.)]. Головне для автора таке: простір – новий чи старий, глибокий чи вкрай «свій» – це засіб відкрити насамперед себе по-новому, розібратися в хворобливих питаннях сьогодення, розставити всі крапки на «і» в поточних маркерах дійсності, знайти відповіді на те, що давно не давало спокою, відтак рефлексія, спричинена реальними й віртуальними подорожами, якраз уможливорює все це. Слушно зауважив В. Савчук: «Топологічна рефлексія завжди дає ефект, який не уявлявся, не передбачався, не очікувався... Чим ближче до індивідуального, локального – тим рефлексія менш універсальна, тобто наближена до самовідчуття, саморозуміння, самопочуття» [498, с. 262].

Отже, подорожня есеїстика відкриває нові можливості рефлексії, презентовані в есеї як дискурсивній практиці: пересування в просторі, осмислення топосів як точок переміщення в пошуках себе з метою подальшого міркування на підставі побаченого дає унікальний ефект тіла-топосу як цілого, адже певні географічні реалії накладаються на авторську свідомість у той чи той спосіб, породжуючи рефлексивний дискурс, прикметний своєю унікальністю та універсальністю. Процес рефлексії відбувається на підставі побаченого перед цим, у дорефлексивній ситуації. Сам есей лише фіксує зміни у свідомості, вербалізуючи їх. Власне подорожне начало, дискретні локації в таких творах послаблені – це не нарис і не подорожні нотатки; тут важливі «зупинки» автора на прикметних місцях, що породжують рефлексиви, і сам автор-мислитель, для якого подорож – мислительне тло, своєрідне дзеркало його свідомості, позначене новими можливостями людського мислення крізь щоразу нові точки пересування і відкриття в собі постійно нового у зв'язку з цим. І письменницький есей в такий спосіб виступає плідною платформою його прояву.

5.6. «Есей місця» як окремий різновид есею в сучасній українській літературі

Як можна твердити на підставі низки літературознавчих і філософських робіт останнього часу [24; 102; 109; 243; 303; 335; 488; 629], «глокалізація», «регіоналізація» стійко заявляють про себе на різних рівнях – літературно-художньому, культурологічному, дискурсивному. Йдеться про унікальність певного топосу, позначувану, наприклад, у культурології чи філології концептами на кшталт «київський», «петербурзький», «кримський» тексти, або ж «місто як текст», «територія як текст», а в питоми українському дискурсі – цілком очевидні «станіславський», «львівський», «урізький», «одеський» тексти або ж «Карпати як текст», «Івано-Франківщина як текст», «Одеса як текст» тощо. Так, Л. Гавриліна, посилаючись на М. Фуко, стверджує, що «сучасне розуміння й переживання простору... трансформується від розуміння простору як протяжності, розгортання, до розуміння простору як локалізації, місця, місцеположення» [109, с. 32], В. Савчук переконаний, що «кожний топос унікальний, як унікальна культура, що в ньому існує, або... за допомогою його засобів... Геометафізика в цьому ряді не видається чужорідною, вона обмежена певним регіоном, культурою, топологічною рефлексією» [498, с. 274]. А. Розенхольм і І. Савкіна вважають інновативні концепти спатіальності такими, що створюють імажинальні карти і таким чином діють двовекторно. «В якості репрезентацій простору “місця, що мовлять”, відкривають перспективу на просторову організацію культури, а як конструкції культурного порядку вони проливають світло на силу моделей простору, котрі перебувають усередині літератури (кіно, музики, телебачення)» [488, с. 9]. Особливо важливими, з нашого погляду, є позиції Д. Соболева, котрий, досліджуючи особливості культурної географії на літературному матеріалі, приходять до висновку про появу нового жанру художньої прози, котрий «фокусується на екзистенційному просторі в його географічній і історичній конкретності і який передбачає, що репрезентація простору є однією з вагомих літературних цілей і тем» [534, с. 136]. На підставі

аналізу низки літературних творів автор виводить новий тип роману – «роман місця» або, в ширшому сенсі, новий тип прози – «топофілічну прозу». Він виділяє, зокрема, такі її ознаки: місце в ній наділене певною модальністю, яку можна назвати «тотальністю»; часто місце – окремий герой твору, його частотна функція – ретардація наративних актів; місце передбачає повноцінне авторське занурення в нього як в екзистенційний топос; екзотичність; велика кількість описів самого місця (місць) з використанням численних художніх технік; авторський цілеспрямований намір зробити спеціальний акцент на певному місці з використанням усіх літературних можливостей для цього – жанрових, сюжетно-наративних, під- і надтекстових, психологічних, екскурсивних тощо. У «романі місця», доходить висновку дослідник, «міський простір виявляється відображенням достатньо складної історичної, соціальної і національної динаміки – і, відповідно, постає своєрідним дзеркалом, крізь яке цю динаміку можна побачити» [534, с. 147].

На нашу думку, аналіз сучасної письменницької есеїстики, в якій простору відведено чимало місця, створює привід виділити в ній окремий, відмінний від подорожнього есею вид, котрий ми, за аналогією з позицією Д. Соболева, пропонуємо назвати «*есеєм місця*». Річ у тім, що топос стає живильною енергією рефлексивного типу літератури, відтак цей тип літератури, прив'язаний до конкретного топосу (екзистенційно зумовлений, продовжується в особистості, котра його осмислює, виводить на певні узагальнення з огляду на топос у даний момент тощо), у сучасній українській літературі становить окрему вагому платформу, котра має вже стійкі ознаки, позначені і повторюваністю, і варіативністю, і наочною чисельністю. Усе більше й більше митців свідомо чи несвідомо занурюються в певний простір горизонтально й вертикально, даючи йому нові імпульси в есеїстичний спосіб. І це не той випадок, як із романом місця, праобразом якого виступив роман мандрів. Природа цього феномену інша: мандрівний есей став продовженням рефлексивної творчості, де панівне місце відведене одному, фіксованому простору, котре постійно викликає бажання всебічного осмислення в історичних, культурологічних,

філософських вимірах. Наочно виражений інтерес до певного місця, бажання усвідомити, збагнути його, відчутти його дух перетворюють «есеї місця» на окремі художньо-рефлексивні феномени, де ракурс мислення, в якій «де» (ситуація осмислення) стає не менш важливою від ситуації «що» (предмет осмислення). І в цьому «де» автор-есеїст розчиняється повністю, намагаючись і відчутти, і зрозуміти, і усвідомити власне ставлення до місця, до себе, до свого занурення в нього за допомогою усіх доступних для нього медитативних технік.

На відміну від подорожніх есеїв, які не такі численні в сучасному письменстві, есеї місця посідає стійкі позиції в українському літературному просторі початку XXI століття, має чіткі, цілком конкретні ознаки, як-от:

1) місце в таких есеях – творах, де панує думка над наративом чи описами, – є надважливим, центральним в авторській репрезентації дійсності, воно стає предметом усебічних обсервацій – історичних, культурних, художніх, соціальних, філософських. «На лініях органічного перетину митця з місцем його мешкання й творчості виникає нова, невідома раніше реальність, яка не проходить ані за відомством мистецтва, ані за відомством географії» [96, с. 3]. Тож «есеї місця» у цьому сенсі постає дискурсивною практикою-акумуляцією рефлексії, мистецтва й географії водночас. Топос тут об'єктивується, онтологізується автором, адже, як правило, він напряду з ним зв'язаний (етнічно, ментально, історично, біографічно, художньо тощо). У свою чергу думка тут ословлюється за допомогою екзистенційних і спатіальних чинників, наділяється особливою модальністю. Просторово-індивідуальний континуум оприявнюється чинником, крізь який вимірюється все, про що б не писав автор-есеїст – будь то витоки власної романної творчості, сучасна мовна ситуація в Україні або ж її сутність як європейської держави. У цьому сенсі важко уявити всю творчість, скажімо, Т. Прохаська без прив'язки до івано-франківських реалій. Він навіть презентує нову метафоричну термінологію, виходячи з них, як-то «історична географія», «географія роду», «родинна географія», «родова географія» тощо. Зважаючи

на це, цілком прозорими стають думки про те, що «відчуття рідного і малої батьківщини є настільки надійним, що перестає бути суттєвим те, яка ця твоя батьківщина» [467, с. 80]. Це ж стосується й творчості Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, А. Любки, Є. Кононенко, К. Москальця, С. Процюка, І. Лучука, С. Грабаря, В. Махна, котра визначається багато в чому родо-географічним походженням митців і їх глибинною закоріненістю в певні ландшафти українського буття.

2) Варто звернути увагу на той факт, що в «есеї місця» власне описи самого місця є вторинними, на відміну, скажімо, від «роману місця», в якому вони надважливі. В есеях, котрі нами виділяються як окремий тип, відсутні деталізовано прописані урбаністичні та інші локуси, тут зрідка можна зустріти «надлишок» візуальних та географічних деталей. Їх присутність мінімізована не через зменшення авторської уваги до них, а через інший характер завдань, які письменник ставить перед собою. В авторів «есеїв місця» специфічна задача: спозиціонувати, сконцентрувати власні міркування в певних, наперед заданих локальних межах, однак не обмежитися при цьому місцем як тлом міркувань. Тут топологічні реалії постають векторами розмислів, задають тон тому, як розставляти акценти, фіксують авторські есеми в наперед заданих межах, природа яких – історична, етнічна, міфопоетична, автобіографічна тощо. І часто ця фіксація розмислів відмінна від певних спатіальних стереотипів, наявних у читацькій свідомості. З огляду на це цілком природними постають уявлення про Львів як «місто-корабель» (Ю. Андрухович), Івано-Франківськ як «порт» (Т. Прохасько), Одесу як «середземноморське місто» (Б. Херсонський), Уріж та його околиці як місця «без ностальгії і зневаги» (Г. Пагутяк). Вони сприймаються не як власне художні образи, а як есеми-мислеобрази, природа яких – документальна й індивідуально-авторська водночас.

3) На відміну від «роману місця», в якому для авторів украй важливо деталізувати топос з метою якнайшвидшого впізнавання, вгадування його читачем (Д. Соболев навіть у цьому контексті згадує так званий «літературний туризм», суть якого – у пошуках

мандрівниками описаних у відомих романах місць під час особистої подорожі, скажімо, Петербургом, слідом до Ф. Достоевським, чи Венецією за Т. Манном [див. 534, с. 146]), есей місця таку мету не переслідує, адже інтерес до гла міркувань тут позбавлений матеріальної конкретності, він більшої мірою має ментальну етіологію. Навпаки, описуючи певний топос, автори зосереджуються на малознаних місцях, іншими словами, цю есеїстику з-поміж іншої прози визначає приватна спатіальність. Про екзотичність описів також не йдеться, радше про буденність. На певні просторові, вкрай інтимізовані, реалії припадає загострене «почуття місця» як згусток думки, осердя ментативних узагальнень. Місця, чимось знакові для автора, породжують несподівані ментативи, постаючи і джерелом натхнення, і локусом вербалізації мислення. Таким, наприклад, є місток між берегами Бистриці Солотвинської в Івано-Франківську для І. Ципердюка (есеї «Травень. Гори»), численні околиці Урожа, мало відомі навіть галичанам для Г. Пагутяк («Сентиментальні мандрівки Галичиною»), вулиця Олесея Гончара в Києві для С. Грабаря («Метаморфози»), маленькі вулички Ужгорода для А. Любки («Саудаде»). Ось, приміром, як С. Процюк відтворює вулицю Ольги Дучимінської в Івано-Франківську, знакове для нього місце, пов'язане із спогадами дитинства й юності: «Мені дуже легко бігати на стадіоні, де вулиця Ольги Дучимінської... Можливо, тому, що колись я відвідував її з батьком. Батько їздив зі мною місцями, де витали нетривіальні енергії, принаймні, неспокій людського духу... Їздив, може, й сам не відаючи, що допомагає мені готуватися до виходу за межі узвичаєного (який це вихід і чи він загалом відбувся – інша царина...)... Тато залишився стояти. А я відірвався від землі – й полетів слідом за цією Жінкою, до довгих і світлих коридорів, де перехрещені всі покоління, де за царськими вратами заховалася стежка до іншого виміру...» [472, с. 255].

4) місце есеїстичної обсервації, іншими словами, топос, крізь призму якого і дивиться автор на навколишню дійсність і, зважаючи на ментальні особливості якого, вимальовує канву власних міркувань, важливу не тільки для есеїстичної творчості письменника,

а й для основоположної – художньої, і часто є її варіацією, продовженням. У двох видах творчості письменники апробують художні техніки відтворення топосу не як пасивного контексту, а як активної дієвої субстанції.

Так, галицький топос (львівський, ялівецький, івано-франківський, австро-угорський) складає підґрунтя більшості художніх творів Т. Прохаська («НепрОсті», «Інші дні Анни», «Лексикон таємних знань»). Він же опукло й системно прочитується в есеїстичних збірках цього письменника («Бо так Є», «Одної і тої самої», «FM Галичина», «Колії і залізниці», «Порт Франківськ», «Всі його фільми» тощо), демонструючи не просто картографічні реалії, упізнавані читачем, а й модус галицького мислення, закорінення в історію, традиції, міфологію, ментальність цього краю. Про наскрізність галицького топосу, про множинність досвіду ландшафтного мислення на його підставі однаковою мірою активно оприявленого в есеїстиці та художній прозі митця (і та, і та позначена «пульсуючою свідомістю», демонструє «розірваний екзистенційний світ», і в тій, і в іншій оповідь розгортається «мисленнєвими мовними конструкціями», «топоніміка... перетинається з генетикою» [147, с. 181-182], відбувається демонстрація письма «з виразною риторичною побудовою» [147, с. 177-184]) чимало йдеться в дослідженнях О. Грищенка, Т. Гундорової, В. Ленделової, Г. Лобановської, М. Титаренко тощо. Так, О. Грищенко пропонує поняття «геокомплекс» на позначення всієї творчості Т. Прохаська, зазначаючи неабияке тяжіння автора до ландшафтних експериментів: митець, досконально вивчивши франківську (і ширше – галицьку) топографію, наче розщеплює її на частини у своїй творчості – есеїстичній та іншій. Самого ж митця дослідник називає «письменником топографічного мислення» [140, с. 93]. Т. Гундорова на підставі аналізу роману «НепрОсті» визначає Прохаськову «феноменологічно-ризодіну топографію, тепер уже із залученням карпатського та родового міту» [147, с. 181], констатує, що його повісті-есеї «демонструють, як вловлюється течія часу, як стають колекцією сліди життя, як змінюється простір від “порожноти, оголеності і стертості меж” між свідомістю і

реальністю» [147, с. 179], а М. Титаренко пише, що «Прохаськове текстотворення – це наративний ландшафтний дизайн» [564, с. 370], виділяючи таку рису його творчості, як «ландшафтність, а відтак і топографічність, самого мислення письменника, його світосприйняття і себеоприсутнення» [564, с. 367].

Думка, що конструюється галицьким ландшафтом, питома ознака й творів Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, С. Процюка тощо. Так, вагомий пласт творчості патріарха сучасної української літератури – це «галицький (і ширше – карпатський) текст», щоразу прочитуваний у численних варіаціях як питоמו український у романах «Рекреації», «12 обручів», «Таємниця», так згодом і в збірках есеїв «Дезорієнтація на місцевості» чи «Лексикон інтимних міст». Творчість Ю. Іздрика, по-особливому сполучувана з топосм Івано-Франківська, постійно перепрочитується в художній («Станіслав і 11 визволителів») та есеїстичній творчості («Флешка-2GB»). Львівський текст як «метафізичне краєзнавство» по-своєму маркує й творчість С. Процюка (роман «Інфекція» і, приміром, збірка есеїв «Тіні з'являються на світанку»).

Також про простір як формотворчий чинник авторської самоідентифікації, однаковою мірою проявлений в есеїстиці та прозі (поезії) митців, можна говорити на підставі «київського» тексту Є. Кононенко («Колосальний сюжет»; «Героїні та герої»), «урізького» тексту Г. Пагутяк («Захід сонця в Урожі»; «Сентиментальні мандрівки Галичиною»), «закарпатського» тексту А. Любки («Твій погляд, Чіо-Чіо-Сан»; «Саудаде»), «одеського» тексту Б. Херсонського («Сімейний архів»; «Клаптикова ковдра») тощо. У них автори, не відділяючи один тип творчості від іншої, онтологізують (оречевлюють, об'єктивують, роблять існуючим), щоразу варіюючись, певні топоси власним «я» за допомогою різноманітних форм рефлексії. У цьому оприявленні топосів простежується чинна для них традиція й новий варіант осмислення територій. Вони оприявнюють щоразу по-новому ті чи ті важливі узвичаєні просторові реалії через наповнення собою-митцем, з урахуванням того, що витоки, модуси, властивості власної свідомості слід шукати в тому ж таки топосі, який письменником репрезентується – в

есеї чи романі. Порівняймо, наприклад, романний і есеїстичний тексти А. Любки:

«Ужгород – західноукраїнський прихисток Півдня... Черепиця тут червона, а з дворів пахне гарячим хлібом, Уж під мостом мілкий, як жebraча кишенья, а чайки на воді підказують дурнуватим туристам, що за настроєм це місто-порт, розмаїте і пахуче. Воно щєбече всіма мовами і не прощає нікому, хто п'є слабку каву. Тут ростуть сливи і квіти, а надвечір вулицями лине музика з набережної, запрошуючи до непоспішливої променади» [326, с. 108-109];

«О п'ятій ранку ви будете єдиним господарем Ужгорода, ідеальним ужгородцем. Це той час, коли вулиці порожні, а денне світло лише насичує повітря, коли запах цвітіння дерев і квітів аж б'є в ніздрі, а свідомість легка, чиста й відкрита... Тоді йду порожніми вулицями, розглядаючи свічки дерев, дахи з черепиці й елементи декору будівель. Вулиці широкі, тоді відчуваєш, що колись старий Ужгород будувався як велике місто простору й можливостей; це тепер він перенаселений і затісний» [324, с. 130-131].

5) питома ознака «есею місця» – не просто закорінення в певні топологічні реалії, не просто ословлення території, а, насамперед, осмислення її своєрідності й важливості для людей, які її презентують, а відтак і оприявнюють певний тип мислення, відмінний від інших. Крім того, сам топос як важливий складник буття сучасної людини неодмінно стає предметом рефлексії, тож часто в есеїстиці такого типу можна знайти й чимало теоретико-публіцистичних узагальнень про це. Митці, презентуючи міркування очима представника певного топосу, часто-густо вдаються й до зовнішніх узагальнень про сутність території у житті людини минулого й сучасності, занурюючись у ці процеси зсередини, адже й самі є носіями свідомості певного топосу. Так, той же Т. Прохасько переконаний, що «початки нашого характеру безпосередньо пов'язані з нашим місцем...» [467, с. 13]. Він же виводить код «персональної географії», складниками якої є історична географія, географія роду, родинна географія тощо: «Формою історії є поступове переміщення на земній площині. Якщо я знаю, де я є, то мені необхідно знати, чому я тут є, як я прийшов туди, де зупинився.

Погодившись бути подібним на інших, які тут теж зупинилися, прийшовши своїм складним шляхом, принісши його у нашу історію, яка стає спільною» [467, с. 79-80]. Ю. Андрухович, посилаючись на Ш. Абдуллаєва, пише, що «місцевість користується людиною – її зосередженістю, її перебуванням в оптичній меланхолії. Подібно до відображення у дзеркалі, місцевості необхідний сторонній погляд, аби вона з'явилася і зрадила себе» [12, с. 62], а І. Лучук, зокрема, пише про «світоглядний мікрокосмос», «буттєве самоусвідомлення» [322, с. 132] та «закоріненість у рідну землю» [322, с. 133], котра присутня на вербальному рівні. Приклади таких узагальнень можна знайти в більшості «есеїв місця». Відтак метод топологічної рефлексії якнайкраще адаптований для аналізу цих письменницьких творів. Як зазначає В. Савчук, «топология не покривається й тим більше не зводиться до ландшафту, географії і топографії, особливостей місця. У гуманітарному дискурсі топология відсилає до більш суворого значення, яке набувається онтологічним його прочитанням» [498, с. 142]. Він же акцентує на тому, що «рефлексія справжнього митця» а ригорі топологічна за своєю суттю, вона є «співвіднесення погляду з думкою і відповіддю власного тіла з його естетичним досвідом» [498, с. 158].

Усі ці та інші ознаки «есею місця» виділяють його з-поміж інших текстів-рефлексій у сучасній українській літературі. Проаналізуємо у цьому сенсі їх своєрідність на прикладі творчості одеського письменника Б. Херсонського, який себе позиціонує як український двомовний поет. Збірка есеїстики «Клаптикова ковдра» побачила світ 2016 року, містить 17 есеїв українською й російською мовами. Сама назва збірки відсилає до розмаїття порушених проблем, як і постатей, назв, дат, інших фрагментів дійсності. На думку автора, відомого поета, лауреата численних літературних премій, сучасній людині властивий фрагментарний тип мислення: вона шукає себе одномоментно в історії, філософії, культурі, політиці, літературі тощо. Однак незмінними залишаються витoki цих пошуків, людське вкорінення в певний простір. Ним для письменника стає Одеса, котра прочитується у всьому, про що б він не писав: російсько-єврейська література

(«Про філологічний антисемітизм»), тяжіння до колекціонування в радянські часи («Час збирати»), витoki поезії й сучасне студентство («На руїнах епохи»), викладацька робота й медична практика («Передостанні речі») – він усе обчислює мірками одеського митця, людини, предки якої були одеситами, починаючи з середини ХІХ століття. «Одеський» текст есею формують фрагментарні й більш-менш деталізовані описи одеських краєвидів, розповіді про зустрічі з відомими й мало знаними одеситами чи тими, хто дотичний до цього південного міста, вкраплення віршів одеських поетів, фрагментів поезії про Одесу й Чорне море інших митців, додавання власних творів, наповнених південним і морським колоритом тою чи тою мірою. Є й серед есеїв збірки й такі, котрі спеціально присвячені Одесі та її людям. Так, наприклад, власне пояснення «одеського міфу» подається в україномовному есеї «Одеський синдром», в якому автор дає оригінальне трактування цього феномену, більшою мірою створеного за межами Одеси. Але міф осмислюється і крізь призму власної свідомості письменника й одесита, відтак висновки, створені есеїстом про цей міф, були б неможливими в іншому регіоні і в інших історико-географічних реаліях. Зокрема, автор пише: «Міф полягає, насамперед, у тому, що Одеса – абсолютно особливе місто, чужорідне тіло, кістка в горлі будь-якої держави, у складі якої б вона перебувала. Портофранко, вільна зона (але зона!) – ось неосяжна мрія міста, минуле, яке вислизнуло назавжди. Одесити – братство, одна сім'я, незалежно від національності, релігії та ін. Можна сказати – Одеса, як Арбат у Окуджави – моя батьківщина, моя релігія» [603, с. 214].

«Одеські есеї» Б. Херсонського щедро наповнені автобіографічним струменем: розповіді про навчання, медичну й літературну практику, важливі зустрічі й знайомство з певними людьми, творами, дотичними до південного міста, справляють суть його. Пишучи про болючі проблеми сьогодення, митець по-одеськи уникає категоричності, намагаючись назвати всі максимально можливі «за» й «проти» в складних ситуаціях. Це прочитується у більшості позицій, осмислюваних автором, навіть у власному позиціонуванні себе як українського-російського-єврейського

поета: уникаючи прямої відповіді, до якої з літератур автор себе уналежнює, він обмежується лише лаконічним «кров визначає рівень літературних досягнень» [603, с. 301] та міркуваннями про «хворобливо розвинене відчуття “свого” й “чужого”» [603, с. 298].

На шпальтах збірки ми не зустрінемо розлогих, деталізованих описів Одеси. Локації Південної Пальміри нечисленні й тим більше не екзотичні. Однак якщо вони зустрічаються, то постають украй інтимізованими, наповненими свідомістю самого автора, одесита в кількох поколіннях, як-от: «В тому будинку, де ми жили в Одесі, дійсно розташовувався ЧК. У дворі, де я грав дитиною, розстрілювали. Дія оповідання Бабеля “Фроїм Грач” відбувається саме в цьому будинку. На площі Потьомкінців, нині знову – Катерининській. І я на власні очі бачив передсмертні написи на стінах, коли хлопчиськом десяти-дванадцяти років лазив по підвалах з китайським ліхтариком. Коли кажуть правду, складається враження штучності чи надуманості. Я часто помічав, що не буває приголомшливих надуманих фактів і почуттів: ти ніколи не вигадасш і не відчуєш таких речей, які показує тобі реальність...» [603, с. 339]. Тут же ми знайдемо традиційні вже для «есею місця» спроби теоретизувати топос як витоки мислення в душі П. Вайля, що «існує не тільки дух часу (Zeitgeist), але й дух місця, геній місця. Іноді вони поєднуються (є таке бахтинське слово “хронотоп”, воно завжди мені назву якогось стародавнього звіра). Це об'єднання передбачає внутрішню боротьбу не за життя, а на смерть. Стосовно Одеси, то перемогу явно здобув дух місця. Що дивно для такого молодого і легкого міста, як Одеса» [603, с. 182-183].

Зі сторінок збірки «Клаптикова ковдра» постає Одеса як геокультурний феномен, власне, він і визначає сутність більш широкого поняття – «одеського тексту», який «сформований у культурній свідомості відомими літературними творами, що моделюють історично й ментально зумовлені картини одеського світу» [545, с. 89]. На думку Н. Сподарець, феномен одеського тексту слід ідентифікувати через категорію одеського геокультурного й літературного простору [545, с. 96]. Його сутність передають топоси й локуси Одеси, картини історичного минулого цього міста,

менталітет її мешканців. Самі описи міста при цьому є вторинними: це швидше тло міркувань, певний засіб упорядкування думок і світоустрою. Саме це має місце в збірці «Клаптикова ковдра» Б. Херсонського: тут головним є художньо-інтелектуальний досвід переживання проблем Одеси та людей, які її презентують чи з нею асоціюються. Важелями переживання цього досвіду постають складні соціокультурні, міфологічні, політичні, історичні, релігійні, етнічні, мовні тощо інкорпорації міста з понад 200-літньою історією, що й формують ціннісну, смислову призму укладання думок, стають підставою їх ієрархії, засобом організації мислення, базисом створення образів та есем, природа яких культурно-історична, міфологічна та індивідуально-екзистенційна водночас. Вони зрозумілі у першу чергу насамперед вихідцям з цього міста, його «генію», а також усвідомлюються тими, хто хоч раз побував в Одесі. У цьому сенсі варто навести думку про ментальну спорідненість міста й того, хто міркує, з огляду на закорінення й традиції саме його осмислення, П. Вайля: «Зв'язок людини із місцем її мешкання – загадковий, але очевидний. Чи так: незаперечний, але таємничий. Управляє ним відомий ще давнім людям *genius loci*, геній місця, що пов'язує інтелектуальні, духовні, емоційні явища з їх матеріальним середовищем. Для людини нового часу головними є точки докладання і прояву культурних сил з міста. Її вигляд визначається генієм місця» [96, с. 5].

Отже, «есеї місця» стає своєрідною варіацією літературної платформи письменника у топологічному форматі, адже є продовженням словесних пошуків, започаткованих в інших – традиційних для художнього письменства практиках. Його виокремлюють надважливі топографічні акценти, здійснені засобами рефлексії, авторська особиста, закорінена в минуле, прив'язаність до топологічних реалій і певний досвід їх переживання, тяжіння до теоретизації самого явища простору як об'єкта рефлексії, чинники авторської самоідентифікації. «Есеї місця» вирізняється стійкою повторюваністю, варіативністю в письменницькій творчості: митець, звернувшись до нього одного разу, потім вдається до таких практик неодноразово за принципом кола чи спіралі, про що свідчать численні збірки

есеїстики, в яких митці, як би вони цього не уникали, залишаються геніями одного місця, котре постійно варіюється й модифікується в тотожних дискурсивних практиках, однак принципово не змінюється і тим паче не зникає з поля зору митця.

5.6.1. Самоідентифікація есеїста як пошук «своєї території»

«Есей місця» в сучасній українській літературі має численні варіації та різновиди, адже демонструє чимало варіантів того, як «історія стає топографією, а топоси – джерелом розгортання історій» [147, с. 178]. При цьому автори, свідомо чи несвідомо, оприявнюють «власну територію», шукаючи важелі самоідентифікації саме через неї. Пошук «своєї території» – наочна прикмета сучасної письменницької есеїстики, починаючи з появи перших зразків цієї дискурсивної практики у постмодерному письменстві. Одразу варто зауважити: «своя територія» – це не обов'язково географічне поняття, хоча топографічні акценти неунікненні і є вкрай важливими у цій самоідентифікації. Це комплексне поняття, що ґрунтується на географічних, соціокультурних, міфологічних, культурологічних, історичних, ментальних, психологічних, художніх чинниках, до кінця зрозумілих тільки самому авторові. Це місце, «де людина почувається вільно, де їй комфортно і затишно, а головне, де вона знаходить однодумців» [662, с. 275]. Так, для А. Любки такою «своєю територією» стають малознані місця подорожі Україною й Європою, адже в них він шукає натхнення для творчості, як і улюблені тексти вітчизняних і закордонних літераторів минулого й сучасності (наприклад, «у Овідія ми знаходимо прапочатки того, що мучить нас у ХХІ столітті: самотність у натовпі» [324, с. 144]). С. Грабар вважає своєю територією історичний Київ і Азербайджан («Київ – місто моє, місто наше з вами. Наповнюється ним – безкраїм, непереробним, непохитним...» [135, с. 6]), І. Лучук – поезію («поетична творчість є певним засекреченням буття. Натомість осмислення поетичного мистецтва є певним розсекреченням цих таїн» [322, с. 144]), С. Процюк – психологію митця і взагалі психологію людини творчої («Я від недавнього

часу займаюся самоаналізом і вважаю, що в певних дозах це корисно робити кожній людині, яка відчуває негативні емоції» [471, с. 35]). Улюбленим варіантом «своєї території» для митців-есеїстів є літературний твір, на їх думку, вартий осмислення: К. Москалець, М. Р. Стех, О. Клименко, О. Бойченко, І. Бондар-Терещенко, пропонуючи численні літературно-критичні відгуки, оформлені в есеїстичний спосіб, висувають щоразу нові й нові варіанти такого топосу, називаючи його «своїм» і в окремих випадках «не своїм», якщо написано автором далеко відстоїть від авторського розуміння якісної літератури. Однак найчастіше факт звернення до твору стає сигналом «свогості», виказуючи авторські пріоритети. Показовими, наприклад, у цьому сенсі є збірки Р. Іваничука «Серед повені книг» і «Мої серед чужих» О. Бойченка. У першій автор привідкриває читачеві власну територію, «пускаючи» у простір своєї домашньої бібліотеки, влаштовуючи своєрідну презентацію її контенту («Книги – то живі істоти, і кожна має свої таємниці, якими готова поділитися з пошукувачем матеріалу для власного твору... Домашня бібліотека – це характер її власника з його зацікавленнями, світоглядом і ментальністю» [229, с. 6], – стверджує письменник). Друга чітко позиціонує книги як «свої», означаючи, що, надаючи перевагу вітчизняному письменству, він має й певні пріоритети у зарубіжній літературі і може їх розставити в той чи той спосіб («не всі важливі для автора зарубіжні письменники представлені у цій книжці, але всі представлені... є для нього важливими» [73, с. 4]). Чинники й обставини «свогості» часто виносяться в заголовки збірки: «Мої серед чужих» О. Бойченка, «Мій Близький і Далекий Схід» Г. Пагутяк, «Моя Леся Українка» Н. Зборовської, «Моя остання територія» Ю. Андруховича, «Моя Європа» Ю. Андруховича й А. Стасюка, «Автогеографія» І. Бондаря-Терещенка, «Мій Шевченко» (М. Гримич, Л. Дереш, Є. Кононенко, А. Курков, Ю. Макаров) тощо.

Так, Ю. Андрухович заклав певне підґрунтя пошуків такого топосу, озвучивши водночас і важелі його рефлексії за допомогою есеїстичних можливостей. Це підтверджують збірки митця «Дезорієнтація на місцевості», «Моя Європа» (разом з А. Стасюком),

«Диявол ховається в сирі», «Лексикон інтимних міст». Особливо показовою тут є перша збірка митця, котра отримала декілька перевидань і була перекладена не на одну європейську мову. Автор постійно робить акценти на понятті «моя територія» як духовному просторі, вкладаючи в нього міста, континенти, місцевості, кордони, гори, ріки, межі, твори, митців, погляди тощо. Письменник називає це «субстанцією з самих лише ідей, почуттів, містифікацій», котра для нього є продовженням себе, своїх поглядів, свого світогляду в цілому. Він часто вживає присвійний займенник «мій», акцентуючи на власній приналежності будь-чого до своєї свідомості: «моя переорієнтація», «моя остання територія», «мій Станіславів», «моя подорож» тощо. В окремих випадках автор переходить від «мій» до «наш», удаючись до ширших узагальнень: «це наша територія – другої не дано» [12, с. 58], «наша спроба розтопити цю брилу» [12, с. 85], «наша молодість минула разом із тоталітарною епохою» [12, с. 116].

Дискурсивна практика есею, в якій митець, уже знаний автор «Рекреацій» і «Московіади», емансипує власні нові творчі можливості, до того не застосовувані або ж мало вживані, пробуджує експерименти з власною ідентичністю. Есей стає плідною платформою для авторського художнього самопізнання й самоідентифікації. Процеси ці відбуваються на межі літературної творчості й психології, а дискурсивна практика есею єднає ці царини, даючи нові творчі імпульси авторові. Вектор цих пошуків чітко окреслює топос, що пронизує всю збірку «Дезорієнтація на місцевості»: «своя територія» – це складне комплексне поняття, в якому географічні чинники виконують функцію тла, ракурсу, призми, однак аж ніяк не фундаменту.

В есеях Ю. Андруховича «своєю територією» можуть бути чинні й колишні території, сучасні автори й митці минулого, твори, широко відомі сучасному читачеві й ті, які мало знані; окремі взагалі можуть бути невідомі, адже ніколи не були оприлюднені й відомі тільки авторові. Відтак «своїми» можуть бути Іспанія й Україна, Німеччина й Польща, вигадана Сарматія й неіснуюча вже Австро-Угорщина тощо. Географічні реалії, безперечно, важливі,

однак зображення ландшафтів і розстановка топографічних акцентів – не самоціль автора. Для нього головне – спільність точок дотику з указаними топосами, особистісні точки перетину з ними як митця, схильного до рефлексії, це підґрунтя самоідентифікації, котре в романній та поетичній творчості було б іншим, не таким явним. Власне, просторовість мислення в есеях полягає в тому, що авторське «я» постає своєрідним способом оприявлення й прозріння простору, певним топосом. Тобто все, що автор відчуває, знаходитиме своє відображення у просторі – у найширшому розумінні цього поняття. Відповідно, відбувається індивідуальний вибір такого простору, де авторським думкам, емоціям, враженням, переживанням буде знайдено особистісний аргумент. З іншого боку, авторська свідомість оголюється в певних, відібраних точках дотику з певним спатіумом, створюючи не бачені до того можливості, відкриті до розвитку. Тому процес пошуку ідентичності відбувається як зовні, у дорефлексивній ситуації (есеї фіксує лише її сліди), так і на шпальтах, у процесі створення есею – під час зіставлення створених образів з власною шкалою цінностей і чинниками світогляду митця. Тому без прив'язки до поетичної, прозової, перекладної, наукової творчості самого Ю. Андруховича цей процес був би неповним, адже підґрунтям «свого топосу» є сама творчість, літературна діяльність як така, котра корелює процеси авторської самоідентифікації. Про це по-своєму відзначив і В. Савчук: «Топологічна рефлексія звернена як на власну думку – тут рефлексія іде побіч із саморефлексією, – так і на місце виробництва акту рефлексії. Таким чином, суб'єкт рефлексії постійно звертається, тим самим і перетворюється на виразника інтересів (ідеолога) топосу» [498, с. 251].

Зважаючи на це, ми не зустрінемо детальних описів місцевості чи розгорнутого аналізу творчості того чи того митця. Ю. Андрухович уникає деталізованих описів місцевостей; пейзажні чи урбаністичні замальовки також не часте явище в його есеях. Він більшою мірою акцентує увагу на власній дотичності до описаного, на своїй ідентифікації у заданих локаціях, на змінах свідомості, спричинених побаченим, прочитаним, відкритим, осмисленим.

Критерій того, що топос «свій» – прозріння, яке пронизує митця, даючи йому імпульси для рефлексій та узагальнень про себе-митця насамперед. Наприклад: «Місцевість користувалася мною. Я не мав нічого проти» [12, с. 62]. Або: «Перебуваю тут, усередині, це моя територія, це мій підозрюваний і зневажуваний світ, фортечні мури навколо нього давно повалено... Моя лінія оборони – це я сам, але в мене немає іншого виходу, як тільки боронити цей шматок, цей клопоть, ці клапті, що розлазяться навсібіч» [12, с. 123]. Тому «своя територія» починається з власного «я» есеїста, котре віддунується Галичиною, Карпатами, Лемківщиною, Івано-Франківськом, Перемишлем, Віднем, щоденником Шевченка, віршами Набокова, поемою Котляревського, літературним угрупованням «Бу-Ба-Бу», постмодернізмом одномоментно тощо. Варто згадати хоча б твір «Близько до тексту», присвячений Т. Шевченкові, котрий складається з 8 абзаців. Практично всі вони починаються анафорою «мені подобається», відтак одразу стає зрозумілим, що йдеться не про Т. Шевченка або принаймні не тільки про нього. Йдеться насамперед про самого Ю. Андруховича, який відкриває Кобзаря по-своєму, знімаючи з нього маску титана, «прометея духу» і «гіганта мислі», придивляючись до нього як до живої людини. Це дозволяє есеїсту подивитися на Т. Шевченка як на невичерпну постать, цікаву насамперед буденністю й простотою: «Я роблюсь адептом несуттєвого. Мені страшенно важливі ці дрібниці, розсипані по всьому щоденнику. Я намагаюся скласти з них обличчя. Воно подобається дедалі більше» [12, с. 78].

Отже, на нашу думку, «своя територія» – це квінтесенція в одному есеї географічних, подорожніх, а, в окремих випадках, і автобіографічних, портретних та інших образів та есем, пропущених крізь авторську свідомість, проаналізованих нами в попередніх підрозділах. Саме тому одні й ті ж поняття в автора можуть отримувати різне художнє офарблення, зовсім не прив'язуються до однієї авторської конотації: «Це комплекс Європи тут, у найдальшій з її околиць, на межі з Не-Європою, в самому центрі Європи» [12, с. 16]; «Мова... про те, що нас усе-таки об'єднало. Це не в останню чергу було місто. І конкретний Львів, і місто як таке, і Місто як

абстракція. Місто взагалі. Адже ми всі – даруйте на слові – поети-урбаністи» [12, с. 84]. Ю. Андрухович одні й ті ж поняття наповнює своїми, тільки йому зрозумілими значеннями, долучаючи до цієї гри читача. І саме тому годі шукати в його творах однозначних дефініцій, прямих пояснень того, що ж усе таки «своя територія». Це, насамперед, пошук себе – митця в посттоталітарну епоху, забарвлену постмодерністською і пост-постмодерністською свідомістю. Недаремно автор назвав збірку «Дезорієнтація на місцевості», де ключове слово – «дезорієнтація», котре означає і «подолання Сходу»¹² – орієнту, і «пошук» – себе, своєї країни, своєї свідомості, свого мистецького кредо, свого мислення як такого.

До збірки включено три частини: «Вступ до географії», «Парк культури» і «Про час і метод», відповідно й згруповано твори з належними гранями авторської тожсамості: у першій частині – йдеться переважно про просторові акценти (Галичина, Львів, Станіславів, Карпати). Друга частина містить мистецькі акценти самоідентифікації митця (творчість Б.-І. Антонича, друзів «Бу-Ба-Бу»), Т. Шевченка і мистецько-географічні (Відень, Нью-Йорк, Стокгольм). Третя присвячена переважно митцям з інших літератур, самим цим літературам, а також усвідомленню того, що таке постмодернізм, який саме з появою творів «Бу-Ба-Бу» став «цілим соціокультурним явищем» і «культурним феноменом» [147, с. 158]. Саме в цій частині Ю. Андрухович вміщує есей «Час і місце, або Моя остання територія», де на повен голос звучить, що собою являє «своя територія» як духовний феномен: «*мій підозрюваний і зневажуваний світ*», «*це сама дійсність, але вона твоя*»; «*кореневий простір*»; «*це моя лінія оборони, це я сам*»; «*на цій території я добачаю певні ознаки того, що сам розумію як "пост-модерне"*»; «*в цій частині світу міфологія компенсує*

¹² Див. про це Шевченко Т. М. «Спроби» Ю. Андруховича: нові можливості жанру. *Море*. 2006. № 4. С. 124–125; Шевченко Т. М. Образ «своєї території» як концептуальний засіб вираження світобачення в есеїстиці Ю. Андруховича. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2011. № 15. С. 273–289; Шевченко Т. М. Образна система збірки Юрія Андруховича «Дезорієнтація на місцевості». *Історико-літературний журнал*. 2006. № 12. С. 156–168.

історію, родинні перекази тут важливіші й достовірніші від підручників»; «особливий стан душі, особливий спосіб ставлення до світу»; «суцільні "вузли сполучень" вертикального з горизонтальним і навпаки» тощо. Так, цей есей більшою мірою прив'язаний до Галичини і до постмодернізму, однак тут зазначено ті найголовніші точки дотику письменницької тожсамості, котрі проливають світло, чому «своєю територією» може бути ріка, міфологія, художній твір чи точка на мапі однаковою мірою. Іншими словами, це авторські критерії самоідентифікації через «свій топос» (просторовий образ, твір мистецтва, людину, думку, асоціацію), прикметні всеохопністю і глобальністю мислення автора. Тож часто і в інших своїх збірках есеїв автор усебічно розвиває вказану тему, називаючи «своєю територією» і «місце обсервацій», і «терен містифікацій», і «ментально-енергетичне завихрення», і «просторово-часовий вузол», і «місце для споглядання, для вдивляння і спостереження» тощо.

Так, своїм топосом для митця постають і Карпатські гори, і міста Львів, Івано-Франківськ, і Центральна Європа як територія без чітких географічних контурів. При цьому не йдеться виключно про географічний вимір цих понять у свідомості. Це радше духовні поняття, прикметні особистісним наповненням. «Автору вдалося створити образ Івано-Франківська як міста "середмістя", своєрідного "топосу між" чимось важливим, однак без цього «між» не виникло б чогось важливішого і присутнішого; разом з тим, автору вдалося створити образ Станіслава у трьох часових вимірах» [662, с. 277]. Усе це названо територією, «де виразно бракує виразності – вона мусить вигадуватись або снитися». Галичину названо «кореневим простором», Львів – «містом-кораблем», «який на свій борт зібрав усіх, хто прагне прямувати в Європу» [662, с. 285]¹³.

«Своєю територією» для Андруховича часто є природні атрибути: вода, ліси, гори, але найголовнішою є вода, найчастіше у

¹³ Детальніше про все це див.: Шевченко Т. М. Образ «своєї території» як концептуальний засіб вираження авторського світобачення в есеїстиці Ю. Андруховича. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2011. Вип. 15. С. 273–289.

варіанті ріки. Вона важлива, по-перше, як уособлення течії та її подолання, по-друге, як граничний локус, що відділяє полярні частини будь-чого [див. 701], по-третє, як надважливий атрибут урбаністичного простору. Так, своєю рікою для митця є не традиційний Дніпро, а Дунай, який єднає країни Європи. Для автора це «своя територія», яка сполучує людей, що живуть на одному континенті і мислять однаковими цінностями.

Розпочавши розмову про це в збірці «Дезорієнтація на місцевості», автор продовжив усе це в книзі «Диявол ховається в сирі». У письменника є багато й інших *своїх* річок, «себто тих, що уже течуть крізь мене, себто одного разу в них увійшовши, я вже не можу з них вийти» [13, с. 204]. На думку Ю. Андруховича, річки можуть перевернути уявлення про простір. Так, Дунай є ніби вододілом, за яким починається зовсім інша дійсність: «За Дунаєм лежить Америка, тобто майбутнє, за Дунаєм лежить усе, що збудеться (і не збудеться!) згодом. Дунай насправді є Океаном, він притягає. Недалека його присутність означає надто багато: час, вічність, історію, міфологію, нас самих» [13, с. 133]. Річки можуть змінювати уявлення й про те, як цей простір організовано і що в ньому, в який спосіб і до чого належить, що сприяє авторській самоідентифікації. Цікавими є назви колишніх імперій у Ю. Андруховича, що асоціюються з назвами найвизначніших річок, котрі протікали їх територією – Невська про Російську імперію та Дунайська про Австро-Угорську.

«Своєю територією» для автора є й митці, їхні твори, образи, концепти. Звертаючись до постатей митців минулого й сучасності, есеїст відшукує різні можливості топологічної рефлексії, тим самим викристалізовуючи й різні грані того, що таке «своя територія». Ю. Андруховича цікавить простір митця як такого у найширшому розумінні цього поняття. Починаючи з перших есеїв, він так чи інакше звертається до постатей митців, намагається знайти чинники самоідентифікації з ними, межі їх впливу та грані їх існування одноосібно й у своїй свідомості, критерії того, чому вони стають «своїми», тому в його есеїстиці такими частими є розмірковування з приводу постатей М. Гоголя, І. Котляревського,

В. Набокова, Г. Г. Лорки, Г. Гессе, В. Гете, Л. Костенко, І. Калинця, А. Стасюка, В. Кауфмана, Г. Бенна та, звісно, Т. Шевченка. Так, рефлексія, спричинена творчістю Кобзаря, проявляється або у вигляді мимовільного цитування, або свідомого посилення на авторитетну позицію; це може бути авторське перефразування (доповнення) Шевченкових слів або ж іронічне «підспівування» до хрестоматійних викладів на кшталт того, що поет «досягнув найаристократичніших вершин духу». Справжній, живий Т. Шевченко стає «своїм» для Ю. Андруховича у просторі його щоденника, перепрочитаного й переосмисленого. Б.-І. Антонич набуває статусу «свого» після відвідування місця його народження с. Новиця, Гарсія Лорка – після порівняння його спадщини з Б.-І. Антоничем, В. Стус – після осмислення феномену, що таке народний поет за радянських і пострадянських обставин, В. Набоков – після прочитання збірки «Poems and Problems» тощо. Так, назва есею «Під Гоголем» з третьої частини видання одразу наводить на думку, що Гоголь – це певний об'єкт чи предмет, наприклад пам'ятник, до того ж доволі неоднозначний, який, крім того, не має й свого власника: «Гоголь усе ще являє спокусу привласнювати, робити “своїм”, “нашим”, а коли це виходить не зовсім переконливо, то принаймні “не їхнім”» [12, с. 103]. Проте Гоголь також виступає певною мірою простором, сама назва відсилає до битви під Полтавою, де зіткнулися російські й українські сили. Цей простір поєднує багато російського та українського, тому з погляду кожної з цих сторін виглядає конфліктним та незрозумілим, але для Ю. Андруховича Гоголь, як і будь-який духовний простір / потенціал, у першу чергу, – єдність, сукупність, цілісність: «Справжній Гоголь більший від усього, що про нього сказано й написано» [12, с. 104].

Улюблені митці автора, які автором віднесено до «своїх» – це Б.-І. Антонич, І. Котляревський, Г. Лорка, О. Ірванець, В. Неборак тощо. Інші – дотичні до його свідомості, теж входять у ментальне поле автора, хоча й не названі серед перших улюбленців тощо. Так, Г. Лорці як об'єкту «своєї території» присвячено есей «Шкура бика, розжоване серце». У перерахуванні чеснот цього поета – патетика межує з конкретикою: «театральний екстреміст»,

«одержимий балаганник», «гастролюючий лектор», «поет несамовитих і вільних». Авторіві імponує його незалежний погляд на буття, його інакшість, його незалежність. Усе це важелі того, яким насправді має бути віршотворець, відповідальний за слово, здатний говорити «красиво, голосно і пронизливо»: «Поети – це птахи. Іноді нелітаючі. І голови їм відривають частіше за інших» [12, с. 106]. І саме такий поет – це «його територія»: творчість, створена на межі власних сил і власної відповідальності, виключно в річищі вербального максималізму. Осмислення цього феномену призводить до асоціативних паралелей Лорка–Іспанія → мапа Іспанії–шкура бика → Лорка–Антоніч→Іспанія–Україна → «розжоване серце – Україна».

Таким чином, пошук «своєї території» за допомогою есеїстичних практик постає для автора словесною реконструкцією персональної ідентичності себе як митця, письменника, творчої й незалежної особистості. Самоідентифікація Ю. Андруховича через есей, з огляду на аналіз збірки «Дезорієнтація на місцевості», відбувається, насамперед, на мистецькому, національному, геопоетичному, ідеологічному, духовному рівнях. При цьому не йдеться про жорстку самоідентифікацію. Мовиться про пошук себе на всіх цих рівнях тою чи тою мірою, що, за словами В. Савчука, є рухом «від тотальності до локальності, до врахування обставин і резонів» [498, с. 256]. Стратегії цього пошуку в есеях традиційні для цієї практики: вкраплення автобіографічних даних, приєднання обставин написання певних творів, долучення відтвореної атмосфери відвідування тих чи тих місцевостей, цитування, коментування прочитаного, змалювання діалогів себе з іншими, активне використання особових і присвійних займенників тощо.

І цінність есеїв збірки у відкритості застосування цих стратегій у подальшому, про що свідчить уся понижча творчість митця – поетична, прозова й есеїстична. Тож есеїстичні практики в цій ситуації стають одномоментно і платформою таких пошуків, і чинником самореалізації митця-інтелектуала, відкритого до експериментів.

5.6.2. Топологія мікрокосму як есеїстична самоідентифікація

На нашу думку, окремо слід виділити в сучасній українській літературі письменницькі есеї, які зовсім відсторонені від традиційних географічних топосів: це твори, ліричні за своєю суттю, адже автори в них не переповідають про факти власної біографії, не прив'язуються до топографічних реалій, не відштовхуються від художніх творів – власних чи інших, не торкаються постатей, особистостей тощо. Якщо таке й відбувається, то точки перетину з ними на шпальтах есею виникають опосередковано, лише дотично, суміжно. Йдеться про есеї, так би мовити, в чистому своєму варіанті, адже тут мають місце суцільні інкрустації думок, лише подекуди наповнені фактами реального життя митця й зовнішнього світу, однак, більшою мірою, з ними зв'язані відсторонено. На відміну від власне «есеїв місця», в яких презентуються думки, що тісно прив'язані до міметичного і неміметичного відтворення певних територій у той чи той спосіб, у цих надважливою призмую мислетворення виступає сам митець, його світогляд, і тільки від нього можуть виходити інтенції на простір, час, постать, твір мистецтва, соціальну дійсність тощо. Головне в цих текстах – авторська рефлексія як така, у чистому вигляді. Твори являють собою потік думок, відтворюють психічні й ліричні стани письменника, філософське прозріння, літературне осяяння. Вони в чомусь наближаються до лірики, головне завдання якої – відтворення стану свідомості ліричного героя, психо-емоційне наповнення його душі, суб'єктивні важелі світосприйняття, часто до кінця не прояснені й самому авторові. Тільки в есеях це здійснюється за допомогою не образів, а мислеобразів чи рефлексій. Такі есеї опиняються на межі психологічної новели з відтворенням потоку свідомості й есею, в якому автор фіксує власні миті духовного становлення, своєрідну історію внутрішнього формування цінностей і пошуків власного «я» у вирі буття. Есей постає когнітивною платформою свободи думки, оприявнюючи ментативи, що виникають на межі двох світів: конкретно-чуттєвого й трансцендентного. Відтак у таких творах есеїстичне «я» розчиняється навпіл через залежність

від необхідності, зумовленості зовнішнього світу, далекого від ідеального, і, з іншого боку, через власну невпізнанність, загадковість від обставин часу й причинності. Саме тому в таких творах зрідка можна знайти точні вказівки часу, простору, місця міркування, обставин створення творів, збірок. Їх подієвий складник есеїв також другорядний, як і факти власної біографії – автори свідомо їх замаскують під обставини пошуків, філософських узагальнень, психологічних одкровенень: побутовизм тут поступається метафізиці, іманентне – трансцендентному. Головне в такій дискурсивній практиці – топос власної душі, авторська заданість якомога відвертіше розказати про свій внутрішній світ, свою систему цінностей, власний всесвіт. Есей покликаний відтворити мікрокосмос митця, тобто його «малий світ», його людські якості, його систему мислення, з урахуванням того, що макрокосмос – великий світ – «набуває смислового навантаження лише у його взаємозв'язку із малим світом, оскільки знаходить у ньому свій концентрований вияв» [8, с. 355].

Автор свідомо «пускає» читача у цей мікрокосмос, знімаючи всі бар'єри приватності, створюючи ефект свідомої відкритості зазвичай прихованого від сторонніх світу письменницької душі. І саме тому в таких текстах-рефлексіях градус суб'єктивності, якщо порівнювати з іншими письменницькими есеями, на порядок вищий, оголення свідомості відбувається на максимальних регістрах, усі засоби втілення власне авторського «я» митця задіяно якнайповніше, з максимальним ступенем їх застосовуваності і навіть нарочитої відкритості технік їх використання (ліризована проза, ліризована філософія, поезія в прозі, проза й поезія тощо). Позиція авторської свідомості тут – моноцентрична та, звісно, монологічна. Свідомість автора постає архітектонічним принципом як окремого есею, так і цілої збірки таких творів. Звісно, йдеться про ментативні есеї, зважаючи на нашу класифікацію їх у другому розділі, адже тут важлива сама думка про внутрішні пошуки митця, його самокритика, особистісна діалектика тощо. Вони засвідчують схильність автора до самоспостереження, споглядання мінливості власної психологічної натури.

Приклади таких есеїв у сучасній українській літературі численні: автори наче видозмінюють лірику у новий для них монте-нівський формат, самотужки розчиняючись у новоз'явлених можливостях слова, прив'язаного до мислеобразу, а не тільки образу. Наприклад, у Б. Матіяш: «Тіло є землею. Кожна людина – твоя рідна земля. Крізь кожного з нас проростуть гарні квіти й інші ними втішаться. Втішитися в людині Бог плодом своєї землі, свого тіла. Плюй на свою гордість. Не май її. Твоє тіло більше, ніж квітка, не менше, ніж земля. Ти – земля. Ти – квітка. Твоя душа не має слабкості. Вона у світлі Бога. Не жалій добрих слів. Не жалій добрих слів. Ми всі з однієї землі» [352, с. 126].

В окремих випадках ідеться і про цілі збірки таких есеїв: Б. Матіяш «Братик Біль, Сестричка Радість», А. Бондар «І тим, що в гробах» і «Морквяний лід», А. Любка «Кімната для печалі», В. Карп'юк «Ще літо, але вже все зрозуміло», С. Жадан «Коли спаде спека» тощо. У таких творах часопросторові реалії вкрай розмиті, назви творів, як і самих збірок, малоінформативні, вони швидше лірично інтовані, асоціативно складні («Столиця сирних коників», «Перша сторінка листопаду», «Святили паску черешневим цвітом» у В. Карп'юка), або ж украй спрощені («Дерева», «Письмо», «Ніч», «Вода», «Страх», «Вдячність» у Б. Матіяш). Такі есеї краще сприймаються читачем у вигляді збірки як умовно завершеного цілого, адже в такий спосіб читач легше може уявити всі грані душі письменника, що стає предметом обсервацій, топосом цікавих художніх експериментів з чутливістю, виразністю, монологічністю. Збірки позначені ліричною змістовою й епічно-філософською формальною організацією, есеїстичний стиль авторів наближається до розмовно-душевної простоти, однак із збереженням виразності індивідуального голосу митця, як-от: «Вічність не починається після нашої смерті, бо вона насправді не має початку і є від віків. І все, що триває, вже їй належить і не може бути з неї забрано. Всі, хто є, будуть із нами назавжди. І ми вже – також назавжди – стоїмо перед Богом лицем до лица, хоча не завжди усвідомлюємо Його присутність поруч, а навіть якщо й усвідомлюємо, то не завжди про неї пам'ятаємо. А так гарно було

би вміти пам'ятати. І так гарно було би навчитися приймати всіх, кого знаємо, більше вибачати і любити. Бачити тих, хто поруч, як улюблених Божих дітей, приходити до них і говорити з такою радістю, щоб уже тут і тепер разом відчутти, як красиво і просто починається Рай» [352, с. 36-37].

Нашу увагу привернула збірка есеїв колонкової етіології С. Жадана «Коли спаде спека» (проект «Схід / Захід» громадського об'єднання «Поступовий гурт Франківців») з декількох причин. По-перше, у ній автор, більше відомий як поет і прозаїк, продовжив свої шукання як есеїст, відтак есеї межують між власне цією дискурсивною практикою та ліризованою прозою, плідною платформою авторських пошуків. По-друге, у цій збірці С. Жадан, експериментатор, епатажник, зухвалий скандаліст, звиклий шокувати аудиторію викличною лексикою й нестандартними брутальними образами, відходить від цього амплуа і залишається «чистим» митцем. Тут «чорний романтик», як його назвав І. Дзюба, залишається просто романтиком, здатним побачити неповторність ранкового міста, красу в холодних зимових вечорах, передати радість традиційного, а не електронного листування тощо. Саме ці есеї, можна так сказати, випадають із загального формату С. Жадана-прозаїка й поета, являючи чистий потік свідомості, очищеної від бруду буденності, відкритої до світлого й прекрасного, про що свідчить простота стилю, вишуканість скрупульозно відшліфованої лексики, позбавленої суржикових і ненормативних вкраплень, котрі є традиційними для його іншої творчості. Та й тематика міркувань аж ніяк не вписується у відтворені Жаданом луганські псевдопатріотичні реалії, анархізм, радянське минуле, буття маргіналів, аутсайдерів, псевдо-месій. Це розгорнуті рефлексії про саму радість буття, чистоту душі, свободу самовираження, красу навколишньої дійсності. По-третє, збірка ще не була предметом спеціальних досліджень, хоча побачила світ 2014 року.

Отже, збірку складають 36 есеїв, розміщених довільно, без наперед заданого принципу. Назва книги збігається з її першим твором, вочевидь, виокремлених самим автором з-поміж інших. Це «своєрідний авторський щоденник, колекція вражень, ліричних

замальовок та рефлексій», написаних протягом 2010-2013 років, однак жодних конкретних реалій тих часів у творах не відтворено: вони переважно універсального змісту, не прив'язані до часу, не обмежені топографічною конкретикою. Усі есеї складаються з відокремлених пробілами абзаців, кожен із них – своєрідна мікротема або ж одноосібна думка вголос, котра може бути цілком самодостатньою, однак у сукупності з іншими утворює каскад міркувань з приводу, з огляду на всебічні можливості авторського «я», котре є центральним у збірці. Назви есеїв, здебільшого, містять абстрактні поняття: «Життя як домашня заготовка», «Школа життя», «Безнадійна романтична закоханість», «Найтихіші дні», «Час як радість». Якщо в них має місце конкретика, то вона має пряму дотичність до обставин буття самого митця: «Особисті речі», «Чому я не веду щоденник», «Однокласники», «Один проти всіх» тощо. Усі есеї позначені тонким ліризмом і психологізмом, у них зацентровано увагу на мікрокосмі душі есеїста, тобто показано, яка частина великого світу – макрокосмосу – належить йому особисто як вразливій людині й митцеві.

Окреслити одним рядком загальне коло порушеної проблематики у творах складно: питання спокою й поривів душі, довіри й зради, міської метушливості й сільської розміреності життя, живого спілкування й електронної штучності, музики, літератури й мистецтва взагалі, традицій та оновлення, консерватизму й реформ митця цікавлять однаковою мірою. Але рівно настільки, наскільки вони дотичні до його власного «я», оскільки головне у збірці – топос самої авторської душі, самої оголеної свідомості, відкритої до впливів. І впливи ці можуть бути через зустрічі, книгарні, спогади, твори, поштові відділення чи ранкові міста. Однак вирішальним є сам топос душі, на який тою чи тою мірою можуть нашаровуватися певні мотиви. Дріб'язковість і генералізація, конкретне й абстрактне, деталь і тло тут межують і взаємозбагачують одне одного, відкриваючи фібри втаємниченого від сторонніх, готовність бачити світло в темряві і зорі в калюжах, що зовсім резонує з іншою творчістю «чорного романтика» (І. Дзюба) С. Жадана. Складається враження, що ліричний струмінь митця,

старанно захований під «артистичну епатажність» [170, с. 49] від чужого ока в іншій – поетичній і прозовій – спадщині письменника, у збірці «Коли спаде спека» наче вирвався на свободу й насолоджується простором власних, до цього не бачених можливостей чистої творчості, приваблює світлом, легкістю, прозорістю й відкритістю очищеного від сміття мислення. Наприклад: «І випадкові перехожі перебігають попід деревами, з яких скрапує солодка зелена вода. І чоловіки виглядають дещо незграбно й невпевнено, а жінки – по-особливому привабливо й легко, бо дощ робить їхню шкіру холодною й світлою, а мокрий одяг обережно торкається їхніх тіл. І обов'язково хочеться дізнатись, куди вони так поспішають під низькими повільними хмарами, які вже просто не вміщаються в комунальному міському небі» [189, с. 10]. З метою зіставлення стилю С. Жадана-есеїста і С. Жадана-поета наведемо й фрагмент із його поезії, близький за крос-рівневими образами :

*ісламом тобі під нігтями ця країна
струм на сто двадцять вольт у спальних вагонах
родіна залажала надовго і по-дорослому
вже не відмити ці гасла ці написи і криптограми
ось вони – міцні чоловічі руки
зжовклі татуювання на міцних чоловічих торсах
лозунги боротьби сліди комунального блядства
іслам тополиний пух день конституції [188].*

Головний герой творів збірки «Коли спаде спека» – сам автор, утілений в образі есеїстичного «я». Кожен твір оприявнює нову грань топосу його очищеної від бруду душі, закохану в приземлене, прозаїчне життя, але таке, в якому завжди можна побачити красу у повсякденності. На шпальтах чимало йдеться про обставини самозаглиблення, інтимні одкровення, занурення у власне ество. Душа в розумінні митця – це відкритий простір, котрий може щомиті наповнюватися чимось новим: книгою, зустріччю, спогадом, творчим натхненням. У своїй концепції світобудови, що надто резонує, наприклад, з «Месопотамією», «Луганським щоденником» чи «Депеш мод», автор акцентує екзистенційне сприйняття буття,

спеціально зупиняючись на небачених можливостях людини, її властивостях художньо саморозвиватися попри той факт, що живе вона у далекому від ідеального світі: «Липневе зависання поміж світлом і тінями дуже скоро мине, поступаючись місцем розмірності та заклопотаності останніх літніх днів, з їхнім передчуттям осені та ненав'язливою вересневою рутинною. Вже зовсім скоро все стане на свої місця, час зрушиться й посуне в напрямку холодів, і ми повернемося до своїх міст, аби давати раду цим будинкам і вулицям, цим площам і подвір'ям, цій дивній химерній країні, в якій нам випало жити своїм життям і яка нині прогрівається сонцем, терпляче очікуючи, коли спаде спека» [189, с. 7].

Отож, збірка «Коли спаде спека» усе-таки більшою мірою про самого митця, про світ його душі, про його світогляд, про його власне життєозначення. Йдеться про рефлексію, що «включає підґрунтя думки в саму думку: вона – рефлексія з певного місця й часу, що має пріоритетом контекст думки й почуття в їх непочленованості на складники» [498, с. 255]. Інтимізація й ліризація – підґрунтя презентованих есеїв; автор настільки часто вживає займенник «я», що в окремих випадках складається враження про власну самозакоханість, однак більшою мірою йдеться усе-таки про відвертість і щирість, помережані з відкритістю авторської свідомості, що є природним для есею як дискурсивної практики («Я – людина сентиментальна», «Я важко сприймаю зміни в навколишніх кварталах», «Я теж маю одну історію про кінець світу», «Я знаю для чого. Для вдячності. Й для любові»). У цих творах автор дозволяє собі через створений образ ліричного «я» бути самим собою, знявши маску епатажника й маргінала, пародіювальника й перформера. Скажімо, І. Дзюба звернув увагу на штучність гри, шокування С. Жадана в його поетичній творчості, котра дуже часто «виглядає самоцінною, навмисною, навіть настирною, навіть із разучим несмаком» [170, с. 49]. Збірка есеїв «Коли спаде спека» знімає цю маску «перенасиченої бруталності» [170, с. 53] з письменника, відкриваючи його в новому ракурсі естета з «чесною життєвою позицією». Тож саме тому так багато в цих есеях того, що називають особною територією митця: захоплення музикою;

розмірковування про сутність особистого читання за сучасних обставин; обґрунтування ролі індивідуальних речей у світі «своєї» спатіальності, живого листування; певні інтимні одкровення, думки вголос, котрі привертають увагу читача підкресленою приватністю й глобальністю мислення водночас, як-от: «Мені бракує щоденного очікування кореспонденції, визирання за вікно в надії розгледіти в ранковому яскравому промінні чи вечірніх сутінках постать листоноші, що тягне на плечі торбу з листами. Мені бракує цього щемкого усвідомлення чиєсь фізичної присутності в один зі мною час і в одному зі мною просторі, відчуття включеності в спільні потоки існування, відчуття перебування на одній хвили. Електронка цього всього не дає» [189, с. 31].

Навмисно зроблені письменником акценти на власному «я» передає й той факт, що він свідомо уникає точних найменувань часу й простору будь-де. Твори практично позбавлені імен, прізвищ, назв, точних окреслень будь-чого, цитат, діалогів. Їх замінюють конструкції на кшталт «давня знайома», «дослідники історії», «все як завжди, все, як кожного року». Есеї являють собою суцільні монологи, лише зрідка перемежовані діалогічними вкрапленнями чи відтворенням бесіди, що мала місце перед цим або ж колись, без точних реплік, позицій, локацій. Автор надає перевагу особистісному відтворенню побаченого, сказаного, осмисленого. Тож здебільшого в текстах ідеться про час узагалі («час має здатність прискорюватись і уповільнюватись, завмирати й робити несподівані маневри»), простір узагалі (ранкове місто, натовп, книгарня, поштове відділення, школа тощо), людину взагалі (моя знайома, мій приятель, мій дядько, моя дівчина тощо), природу взагалі (дощ, сніг, туман, спека). Письменникові вдається писати про друзів, поетів, творчість, книгу силуетно, практично уникаючи їх називань, по-художньому вправно обходячи точні іменування й опредмечені узагальнення («поезія зазвичай починається з бажання змінити цей світ. І завершується, як правило, бажанням зробити все, як було раніше» [189, с. 89]). Цілком очевидно, що автор свідомо оминає зовнішню конкретику, аби зосередитися на власному «я», щоразу відкриваючи щось у ньому, зазвичай приховане від

стороннього ока, досягаючи це «я» не через атрибути зоколишнього світу, а через перманентне самозаглиблення. Звернені назовні маркери буття лише допомагають йому в цьому, не більше. Автор сам акцентує на цьому у власних розмислах: «Ми є такими, якими нас зробило наше минуле, наше минуле є таким, яким ми хочемо його бачити. Наше життя складається зі спогадів та сподівань. Наша смерть складатиметься з пам'яті й любові» [189, с. 69]. До певної міри про таку властивість топологічної рефлексії говорить і В. Савчук: «Топологічний образ зумовлений напруженням і екзистенційними проблемами; він виникає в контексті того єдиного тіла і тої єдиної території, в яких перебуває тіло того, хто рефлектує. Внаслідок цього він набуває визначеності і настійності самоідентифікації і належного орієнтування, включаючи відповідальність і спонукальність практичних дій у розв'язанні проблем, породжуваних чинною формою відтворення життя» [498, с. 258]. Топос душі дозволяє С. Жадану-есеїстові відділити частину великого світу як свій спатіум, як самособоюнаповнення і як власне ототожнення й розпізнання митця.

У збірці є есеї, практично кожен абзац яких починається займенником «я» у різних варіаціях («Культтовари», «Чому я не веду щоденник?», «Мертві й живі»). Напевно, у такий спосіб автор намагається підвищити ступінь суб'єктивності власних міркувань, адже він мало спирається на чинні факти свого чи ж то іншого життя, і більше довіряє особистим рефлексіям, природа яких, звісно, загалом суб'єктивна. Вочевидь, таку ж функцію виконують численні риторичні запитання та риторичні відречення – прийоми, за яких автор ставить до себе ж питання і сам же на них відповідає. Вони самотньо «оголюють» мислительний процес, створюючи топос душі; з іншого боку, ще більшою мірою привертають увагу реципієнта, який таким чином глибше долучається до авторської сутності, розчиняючись у ній, шляхом рефлексії чи спів-рефлексії.

Слід також підкреслити, що автор уникає категоричності в умовиводах, надаючи перевагу конструкціям, які починаються вставними словами на означення невпевненості, неоднозначності

з приводу будь-чого, що видає процесуальність, а не завершальність пошуків себе в есеї: «Можливо, це те саме розуміння»; «А може, просто щастить зустрічатися з дивовижними персонажами». Головне в текстах збірки – це проникнення в підсвідоме, оприявлене в текстах топосом душі, котре для митця дорівнює пізнанню суті буття. І, слід підкреслити, такі есеїстичні техніки тут стають продовженням пошуків С. Жадана-поета, явлені, наприклад, у його віршовому циклі «Цитатник». Скажімо, І. Дзюба, досліджуючи поезію цього циклу, звернув увагу на «неозначеність часопростору» у віршах цього об'єднання: «Це могло діятися де завгодно, коли завгодно, з ким завгодно. Це наше людське, часом усереднене. З усередненим боєм і усередненою відповідальністю» [170, с. 24]. Такі ж тенденції спостерігаються і в есеях книги «Коли спаде спека», коли конкретику замінено всезагальністю, а приватне дорівнює космічному.

Натомість опис власних станів та міркування з приводу описаного – один із усталених есеїстичних прийомів С. Жадана. В одному есеї описів станів авторського «я» може бути декілька: часто йдеться про психологічні зміни, оновлення, осяння тощо, наприклад, у творі «Важливі речі» (про предмети побуту, що вагомі для людини протягом життя і про зміну їх значення з часом) або ж про вміння ловити час і небезпеку прогавити щось дорогоцінне, значуще («Мертві й живі»). Часто есей закінчується помітним одкровенням-висновком, як-от: «З часом чимраз більше слів, якими ми освідчувались і присягались, відходить у минуле, лишаячись там назавжди. Підозрюю, одного разу їх не залишиться зовсім. Тоді ми помремо, оскільки нам буде про що говорити» [189, с. 81].

Топос душі митця створюється завдяки монологічному мовленню. Йдеться про монолог-міркування, якому властива синтаксична організація, що містить умовиводи, констатацію станів, передавання причиново-наслідкового зв'язку явищ. Відтак зустрічаються конструкції консеквентні, умовні, пояснювальні, допустові тощо. Ключова фігура монологу – «я-мислитель». Очевидно, насамперед про цей варіант утілення автора в есеї писав М. Епштейн: «В “я” – всі начала і всі кінці, але середина – це цілий світ,

за допомогою якого «я» (наче важелем) підвищується над собою, вивільнюється від дорівнювання собі. Те “я”, до якого повертається есеїст, пройшовши через коло речей, уже не те, яким воно було в точці відправлення – непрозоре середовище предметності, крізь яку заломлюється “я”, створює необхідну перервність у його самовиявленні» [702].

Отже, есеїстика, в якій відтворено мікрокосмос душі письменника тою чи тою мірою, привертає увагу експериментуванням з використанням різноманітних технік, використовуваних у філософському, прозовому, поетичному текстах. Усі вони задіюються одночасно. У цьому топосі поет наче змагається з прозаїком, а філософ з письменником. І результатом такого протиборства стають тексти, що викликають справжнє читацьке задоволення, адже водночас акумулюють художню образність, нестандартні рефлексиви й ментативи, філософеми, відкриваючи нове, часто зовсім нестандартне обличчя митця-дослідника душі сучасної людини.

Висновки до V розділу

Отже, апробований нами підхід до аналізу есеїв з огляду на можливості топологічної рефлексії відкриває новий погляд на процеси текстопородження й дискурсивну практику есею, виклад думок у якій має топологічний характер. Іншими словами, есей стає «платформою» створення авторських топосів, де основне смислове навантаження припадає не на певне місце, а на «мисле-місце», тобто міркування, зумовлене певною територією, середовищем, топографічними, культурологічними, літературно-художніми, ментальними реаліями. Есей вбирає досвід письменницького мислення, мислетворення, текстотворення, зважаючи на топологічні принципи: занурення в простір, виходячи з простору, прямуючи до певного простору, під яким ми розуміємо достатньо широко і предмет рефлексії, і те, що виникає в процесі рефлексії, і сам акт рефлексії, і інтеракцію з читацькою свідомістю тощо.

Поглиблюючи ідеї В. Савчука щодо аналізу рефлексивних творів сучасної української літератури, ми виділили низку практик

проблематизації топосу власне в есеї. Під топосом в цій ситуації розуміємо певний згусток думки, породжуване авторського свідомістю утворення, вербально втілені ідеї, оформлені у вигляді словесних інкрустацій. Власне, географічний, топографічний детермінізм в есеях не суттєвий. Визначальну роль відіграє, за нашими спостереженнями, усвідомлення авторської самоідентифікації з будь-чим: географічним простором, уявним чи реальним, художньо-завершеним цілим (твором, автором, відгуком, рефлексією з цього приводу), ідеєю, ословленою за допомогою образів, мислеобразів, рефлексивів, ментативів, філософем тощо. Процес пропущення крізь усе це власного «я» письменника й уможливує топологічну рефлексію, тобто співвіднесення його погляду з думкою, досвідом, духом митця, оформлене вербально. Есей стає платформою такої рефлексії, відповідно оприявнює її характер і предметно формує вид цієї дискурсивної практики: літературно-критичний, автобіографічний, подорожній, портретний, топоцентричний тощо. Так, художній твір для критика стає топосом, на який нашаровуються його особистий досвід створення художніх текстів, їх аналіз, автобіографічні складники, спогади, узагальнення про творчість, епоху, стиль тощо. Художній твір отілеснюється письменником, котрий у літературно-критичному есеї випробовує себе в ролі критика, науковця, філософа, літератора одночасно, демонструючи творчий хід мислення.

Автобіографічна есеїстика презентує топоси пам'яті письменника, його екзистенційний досвід, оформлений художньо. Аналіз топосів виявляє досвід осмислення сьогочасного буття митця. З огляду на топос минулого топос сучасності для нього вимальовується чіткіше й зриміше. І саме сучасне тут первинне, а минуле – вторинне. Автобіографічна рефлексія відтак є своєрідним художньо-філософським переавантаженням свідомості, котра прагне сьогочасної системності через обсервацію й міркування.

Застосування топологічно-рефлексивного підходу в письменницькій портретній есеїстиці дозволило відкрити нові можливості дослідження людини творчої як об'єкта художньої й філософської обсервації. Топос митця – об'єкта художнього осмислення – за

допомогою художніх практик уналежнюється, окреслюється, іншими словами, онтологізується іншим митцем у ролі мислителя або ж художника й мислителя. Його топос укорінюється в інші топоси митців, стаючи його складником, і навпаки. Цей обопільний процес відбувається через вербально оформлену рефлексію, презентовану у творах.

Подорожня есеїстика не покликана відтворювати місця подорожей, описувати ті чи ті місцевості, як це відбувається, наприклад, у подорожніх нотатках чи романах мандрів. Просторові реалії постають швидше пасивним контекстом, а центром їх є автор-мандрівник-мислитель. Для нього, насамперед, це нові можливості пошуку себе на підставі побаченого, що дає унікальний ефект тіла-топосу як цілого, адже певні географічні реалії, накладаючись на авторську свідомість у той чи той спосіб, породжують новий для неї рефлексивний дискурс, позначений референцією до художньої образності й мислення як такого. Власне подорожнє начало як переміщення в просторі тут вторинне: тут важливі «зупинки» автора на знакових місцях, котрі по-новому переживаються, розширюють уяву й породжують рефлексиви, і сам автор-мислитель, для якого подорож – мислительне тло, своєрідне дзеркало художньої свідомості.

Важливо відзначити, що топологічний підхід до письменницької есеїстики кінця ХХ – початку ХХІ століття дозволив відкрити в ній новий тип есею, котрий ми пропонуємо назвати «есеєм місця». Підстави для цього такі: панування думки над наративами й дескриптивами, постійна рефренність, авторська (само)ідентифікація через повторюваний один і той же топос, стійкий ракурс мислення митця крізь одну й ту саму географічну (топографічну) призму, одночасна задіяність у прозово-поетичній та художньо-рефлексивній творчості, індивідуальний підхід у презентації, уникання розгорнутих описів певних територій, натомість украй особистісна їх презентація, акцент на інтимності та приватності спатіуму, місцевостей, що осмислюються. У таких творах топос онтологізується письменником, і цей процес повторюється від есею до есею, від збірки до збірки, щоразу набуваючи нових

ознак. Відтак за митцем «закріплюється» певний топос, котрому він зрідка «зраджує». Есеї демонструють авторське специфічне емоційно-літературне та історико-культурне ставлення до місця, котре й стає предметом обсервації, і формує вектор мислення автора. Сучасна українська література демонструє стійкий інтерес до «львівського», «івано-франківського», «ужгородського», «київського», «одеського», а також ширше «галицького», «закарпатського», «європейського» текстів, де топос певної території відіграє ключову роль у концептуальному відтворенні світобачення митця. В есеях місця автор не просто фокусується на названих територіях як екзистенційному просторі в його географічній та історичній конкретиці, а, насамперед, оголює свій топос душі, свою систему мислительних координат як митця й людини, сконцентрувавшись у певних локаціях реальності.

Топологічний підхід дозволив також вийти на осмислення того, що таке топос «своєї» й «чужої» території в письменницькій есеїстиці місця. Ми прийшли до висновку, що ними можуть бути не обов'язково географічні поняття, а цілком абстрактні й узагальнені, позначені художньою уявою. «Своя / Чужа територія» – це квінтесенція в одному есеї історико-культурної, географічної, подорожньої, а, в окремих випадках, і автобіографічної, портретної образності, вилученої зі свідомості літератора зі знаком плюс у першому випадку і зі знаком мінус відповідно в другому. Цей же топос стає призмою і мірилом самоідентифікації митця, вербалізованої у творі. Відтак цей процес відбувається на мистецькому, національному, соціокультурному, геопоетичному, ідеологічному, духовному рівнях, задіяних одночасно. При цьому застосовувані основні художні техніки такі: вкраплення автобіографічних даних, приєднання обставин написання певних творів, долучення відтвореної атмосфери відвідування знаних і незнаних широкій аудиторії місцевостей, цитування, коментування прочитаного, репрезентація діалогів себе з іншими, активне використання особових і присвійних займенників тощо. Самоідентифікація із залученням топіки в есеїстиці – це, насамперед, шлях митця до самого себе, до його самоствердження, ідентичності, буття як творчої

особистості у світі. Це нова грань його самореалізації, котра через есеї стає більш наочною, поступаючись в окремих випадках власне художньому втіленню.

Це відбувається і в есеях, до відтворюється топос митця, світ його душі, його світогляд, відбувається його власне життєозначення, не обов'язково прив'язане до географічних реалій. Йдеться про рефлексію, котра інтимізується, ліризується, художньо відтворюється. Такі твори відкривають нові грані творчості письменника, котрі до цього не були відомі читачеві.

Таким чином, топологічний підхід дозволив окреслити сучасну українську письменницьку есеїстику як художньо-дискурсивний феномен зі стійким набором характеристик, котрі розглядаються і як іманентно притаманні художньому тексту, і як актуалізовані в процесі його сприйняття, з урахуванням основоположної творчості літератора. Топос в есеї усвідомлюється амбівалентно: і як місце, що корелює з відомими і мало знаними географічними топонаміями, і як осердя думки, схема її вираження. Топос в есеїстиці стає багатозначним, поліфункціональним поняттям, утіленням певного світоустрою, побудованим за законами синкретичного мислення. Ним може бути особистість, її спогади, її інші різножанрові твори, що стають предметом обсервації, подорож, місцевість, сама душа як власний світ, що осмислюється. Незалежно від контурів і кордонів, топос, у першу чергу, стає продовженням авторської свідомості, підложжям мислення, інструментом упорядкування світу. Зрештою, топос в есеї – це лише засіб ідентичності його автора, покликаний надати йому як скрипторові внутрішньої стійкості й спроможності. Звісно, застосування топологічного підходу може постати предметом подальших наукових пошуків, цікавих насамперед досягненням нових граней власне топосу як осередку мислення й здійснення самого акту продукування думки й нової парадигми художнього досвіду.

Основні спостереження та висновки, викладені в Розділі V, висвітлені в публікаціях авторки [див.: 652; 654; 662; 664; 665; 666; 673; 679; 760].

ВИСНОВКИ

Літературний процес кінця XX – початку XXI століття позначений активністю розширення функцій мистецтва, відходом від влади ідеології, регламентованої інтерпретації, сталих наративів тощо, гранично напруженими відносинами між каноном (традицією) та новоявленими художніми запитами, продиктованими впливом посттоталітарних та медіальних реалій буття. Ці зміни вбачаємо також у своєрідному позиціонуванні письменницької творчості не лише як літературної діяльності. Вона зумовлена й читацькими потребами нестандартних форм комунікації, оприявленних у художньому слові, а також способів набуття нового досвіду концептуалізації світу.

У сучасній українській літературі ці функції повною мірою виконує письменницька есеїстика, репрезентована численними іменами, формами організації, варіантами оприлюднення, різноманітна за тематикою, жанровими й метадискурсивними ознаками, моделями текстопородження, техніками й практиками художнього письма. У літературному процесі помежів'я есей посів лідерські позиції серед інших жанрів і типів літературної творчості, адже, будучи твором особистісним, асоціативно-емоційним, принципово несистемним, актуалізованим авторською суб'єктивністю і виразно різновекторною модальністю висловлювання, знайшов дієвий відгук одночасно у свідомості фахової аудиторії і пересічного читача як культурна практика самоідентифікації в перехідну епоху української культури. Есеїстика як «символ зрілості, завершеності національної культури» (Г. Швець), «улюблена література (нарівні з романами!) стабільних суспільств» (К. Родик), «художній феномен», «витончене свідчення інтелектуалізації письма» (Н. Іванова) сьогодні є стійкою ознакою української письменницької традиції, вагомим пластом творчості митця сучасності, унаслідок чого вона зайняла помітне місце в літературному процесі в цілому, котрого до того українська література не знала в силу різних причин. Головні з них: слабка соціокультурна й художня актуалізованість есею для літераторів XIX століття; пасивний інтерес до самореференції

мистецької особистості, пріоритетність нарису серед письменників у ХХ столітті; відстороненість діаспорних письменників, котрі активніше, ніж митці материкової України, застосовували есеїстичні практики, обмежений доступ наукової інформації про розвиток індивідуально-авторських форм інтелектуального письма у світській літературі на вітчизняних теренах.

Ситуація докорінно змінилася в 90-х рр. ХХ століття, коли есей вийшов на авансцену мистецького життя як твір, позначений свободою самовираження й численними варіаціями письменницької (само)референції та ідентифікації. Маргінальний у новій і новітній українській літературі, есеїстичний метод відтворення картини світу, згідно з яким «сам предмет письма стає методом письма» (М. Епштейн), суттєво потіснив традиційні роман, повість, новелу, класичні форми драми тощо. У нових реаліях літератури есей постав як самодостатня творчість у контексті інших видів творчості, прозових, насамперед, як частина гібридних форм письма, як-от роман-есеї, повість-есеї, драма-есеї тощо. При цьому сучасні письменники вважають есеїстичну творчість цілком самодостатнім, важливим, в окремих випадках, знаковим видом своєї діяльності з огляду на обставини часу й перехідний характер епохи, в якій їм довелося працювати («Література має бути дієвою і сприяти дієвості у певний час, у певний момент, для певних людей» (Т. Прохасько)). Есеїстика також стала належною частиною наукового, публіцистичного, художнього дискурсів, видавництва масово видають збірки й колекції есеїв митців, критиків, часто самі ініціюють вихід видань у таких форматах. Крім того, сьогодні есей багатоаспектно досліджується, з есеїстики проводяться численні конкурси, фестивалі, вручаються премії – варто згадати хоча б премію модерної есеїстики імені Ю. Шевельова (на кшталт європейської премії імені Шарля Вейона), лауреатами якої вже стали О. Бойченко, К. Москалець, А. Любка, А. Портнов, Т. Прохасько тощо, чи «Книга року Бі-Бі-Сі», ініційована корпорацією ББС Україна, котра з 2018 року запровадила нову номінацію «Есеїстика» з огляду на популярність такого виду творчості в новітньому письменстві. Важливість і винятковість есеїстичного

письма для сучасної української культури підтверджується і тим фактом, що лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка 2019 року стала О. Забужко за книгу статей, мемуарів, щоденників і есеїв «І знов я влізаю в танк...» і Б. Горинь за книгу есеїв-колажів «Святослав Гординський на тлі доби». Усе це є свідченням того, що есей став укоріненим у ментальнісні площини феноменом української сучасної культури, виправданим художньою практикою й потребами читача.

Цілком очевидно, що за період існування сучасної української літератури (умовно 1991-2019 рр.) доцільно виокремити декілька поколінь письменників-есеїстів. *Перше* охоплює майстрів слова, котрі активно працювали ще в радянський період, відкрито чи приховано, і на початку 90-х рр. ХХ століття оприлюднили чимало з власної творчості, у тому числі й есеїстичну спадщину, надають ваги цьому виду письма й надалі. До цієї когорти митців варто віднести І. Дзюбу, Р. Іваничука, Р. Корогодського, В. Коротича, А. Погрібного, Є. Сверстюка тощо, котрі пробували себе в новому письменницькому амплу переважно в націєцентричному, патріотично-державницькому, антитоталітарному дискурсах, надаючи перевагу ідейним чинникам в есеїстичних практиках, активно виражаючи насамперед громадянську позицію і тільки в другу чергу мистецьку й особистісну.

Другу групу митців-есеїстів складають письменники, котрі в 90-х рр. ХХ століття спершу відбулися як літератори, створивши нове – постмодерне – обличчя тогочасної української літератури, і лише згодом удалися до нових мистецьких пошуків, зокрема, есеїстичних: І. Андрусяк, Ю. Андрухович, В. Габор, В. Даниленко, Л. Дереш, В. Єшкілев, С. Жадан, О. Забужко, Ю. Іздрик, Є. Кононенко, І. Лучук, В. Махно, В. Медвідь, К. Москалець, В. Неборак, Г. Пагутяк, Т. Прохасько, С. Процюк, І. Ципердюк тощо. Причини звернення до цієї рефлексивної творчості у митців різні. На нашу думку, це, насамперед, прагнення експериментаторства, нових художніх пошуків нарівні з традиційною творчістю чи в її контексті, дієвіша співпраця зі ЗМІ та видавництвами або ж свідоме чи не-свідоме занурення в наукове чи літературно-критичне оточення,

поява й активне впровадження технологій епохи Web 2.0. До дургорядних причин інтересу цих митців до есеїстики, а згодом і науковців, можна назвати появу перекладу книги М. Монтеня «Проби» А. Перепаді, друк українською мовою есеїстики європейських метрів жанру (Ч. Мілош, М. Кундера, Є. Беньковська, З. Герберт тощо), вільніший доступ до здобутків закордонного літературознавства, посилення співпраці українських митців (критиків) з європейськими та іншими структурами різних рівнів. Певною точкою відліку цієї творчості в другій групі митців можна вважати збірку «Дезорієнтація на місцевості» (1997) Ю. Андруховича, яка вийшла після романів «Московіада», «Рекреації», «Перверзія» і стала можливою внаслідок співпраці митця з газетами «День» і «Дзеркало тижня», його численних подорожей і стажувань у Європі та власного інтересу до жанру «проб» як прерогативи швидше письменника, аніж «чистого мислителя».

Третю групу митців-есеїстів складає найновіша когорта літераторів, які формують сьогочасне обличчя української літератури в цілковито нових умовах публічності, відкритості, доступності, інтерактивності. Ці автори, що не цураються експериментів у будь-яких типах творчості, активно ведуть блоги й авторські колонки на поважних сайтах і в соцмережах, друкують окремі твори в періодиці, спеціально пишуть есеї різних видів і типів, організують їх у збірки, поєднують різні види культурної, громадської діяльності й творчості одночасно: О. Бойченко, А. Бондар, О. Гаврош, В. Карп'юк, А. Любка, Б. Матіяш, В. Мельник, Л. Ушкалов тощо. Відтак есей часто стає квінтесенцією власне літературних, наукових, критичних, публіцистичних пошуків, охоплюючи повноту і складність, суперечливість і цілісність літературного життя синхронно з моментом його пізнання на різних рівнях. Переважна більшість митців у сучасній українській літературі вдаються до есеїстичного письма після прозового, поетичного, драматичного або одночасно з ними. Випадків зворотних процесів не зафіксовано. Письменник спершу реалізує себе завдяки традиційним художнім практикам і лише після цього апробує себе в нових рефлексивних обширах. У переважній більшості авторів можна знайти

чимало спільного між есеїстикою та іншими творами митця, одне стає продовженням іншого й навпаки. Чимало з українських митців сучасності (Ю. Андрухович, О. Забужко, Є. Кононенко, І. Лучук, В. Махно, В. Неборак) останнім часом активніше вдаються до художньо-есеїстичних практик, аніж до власне літературних.

Усі ці процеси й зумовили наш науковий інтерес до вказаного феномену в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття, що засвідчує і чинне монографічне дослідження, в якому для осмислення вказаного феномену було застосовано комплексну методологію, адже рамки якоїсь однієї з теоретичних шкіл, позицій обмежили б поле наукової обсервації.

Отже, унаслідок системного аналізу значного корпусу есеїстичних текстів української літератури сучасності, з урахуванням існуючої традиції наукового осмислення названого феномену в цілому нами запропоновано осмислення есею як жанру, метажанру й дискурсивної практики водночас. Есей як літературний *жанр*, створений письменником, характеризується: яскраво вираженим індивідуально-авторським началом, довільним розкриттям певної теми з виразно суб'єктивних позицій, тяжінням до парадоксальності, поєднанням образного й понятійно-образного мовлення, художністю, філософською настановою, нерідко сполучуваною з прозою, поезією, драматургічною творчістю митця. Іntenції такого твору спрямовані на особливий – особистісний – спосіб презентації предмета мовлення: його структурна основа – асоціативна й емоційна, композиція – довільна, структура – фрагментарна, виклад думок – нелінійний, висновки – часто парадоксальні тощо.

Відповідно до дослідження есеїстики як *метажанру*, доведено, що він легко корелює, сполучається, проявляє себе у різних контекстах, проникає в інші жанри, довільно функціонує як самоорганізуюча система, що реагує на зовнішні впливи, має широке поле застосування, ґрунтується на художньому, публіцистичному, науковому підложжях одночасно. Метажанрова природа есею зумовлена варіативністю засобів художньо-рефлексивного моделювання світу, виходом за межі тільки одного типу творчості, письма, художнього методу, стилю тощо, функціональністю споживачької

перцепції, скорельованою з соціокультурним, літературним, філософським контекстом тощо.

Уперше розроблений погляд на есей як *практику* відкриває нові перспективи осмислення цього складного феномена, насамперед, в аспекті текстуальних способів існування висловлювання, передусім, з огляду на чинники текстопородження, форми й засоби авторської (само)ідентифікації, референтну подієвість, специфіку ментальної ситуації, його ментативну й наративну організацію. Есей відповідно до цього нами розглянуто і як дискурсивну практику, тобто, художньо й соціокультурно зумовлену сполуку процесів створення й розповсюдження певних видів суб'єктивно-рефлексивної діяльності в певний період існування літератури. Цей тип літературної творчості композиційно оформлений у вигляді об'єднання окремих ментативних чи наративно-ментативних текстів із задіянням сучасних технік і прийомів, спрямований на актуальні для літератора внутрішні й зовнішні проблеми з метою оприлюднення, хоч власне опублікування тут вторинне, а чинним способом авторського існування в тексті і медіапросторі є рефлексія, (само)ідентифікація, (само)свідомість, (само)презентація, автореференція. Виокремлювати есеїстичні дискурсивні практики як окремий вид письменницького текстотворення з огляду на літературний процес сучасності дають підстави: одночасна задіяність митців у певний проміжок часу в схожих умовах (посттоталітарних та електронних), їх зануреність у літературний процес сьогодення одномоментно на тотожних чи близьких засадах і принципах (кінець ХХ – поч. ХХІ століття), застосування однакових практик, прийомів (головні з них – комунікативна стратегія самоідентифікації, техніки інтимізації, ліризації, сугестивності, автокреації письма), надання переваги близьким книжковим форматам, затребуваним читацькою аудиторією (цикл, збірка, серія, колекція, антологія), близькість художніх задач, що потребують вирішення саме в цей період існування літератури в перехідну добу (пошук власної тожсамості) тощо.

Есей як дискурсивна практика вимагає особливої методики його прочитання. В якості основних нами осмислено техніку

екзистенційного (поглибленого, повільного) читання, котре передбачає поетапне, вдумливе розкодовування авторських смислів, орієнтоване насамперед на читача-інтелектуала, й *асоціативне*, спеціально апробоване на підставі текстів-есеїв сучасної української літератури як поетапне вибудовування лінгво-семантичних рядів з огляду на ключові слова, що переростають у словесні секвенції. Цілком очевидно, що в процесі усвідомлення презентованого змісту як «згущення» духовного й естетичного авторського досвіду реципієнт привносить у нього власні смисли, долучаючись до спів-мислення і спів-творення ментативу, образів та мислеобразів. Власне асоціативне читання дозволило виокремити письменницький есей з-поміж інших видів художньої та нехудожньої творчості, зважаючи на конвергенцію різних типів висловлювання, зумовлену багаторівневою системою асоціативних рядів та винятково дискретним характером єднання структурно-семантичних елементів тексту в зображенні ментальних подій.

Письменницькі есеїстичні практики являють собою тип творчості, наділений передусім художньо-комунікативними інтенціями. Естетичні (та інші) задачі есеїстики реалізуються шляхом самопізнання й самоідентифікації письменника як творчої особистості рефлексивними засобами, створеними за допомогою як наративу (викладу фактів і подій), так і ментативу (події думки). За нашими спостереженнями, ментатив як чинник текстотворення і референція до власне мислення у його мовленнєвій практиці, увиразнені образним і понятійно-образним словом, вирізняє письменницький есей з-поміж інших творів літератури нон-фікшн. За допомогою ментативу в есеях реалізується панівна комунікативна стратегія – (само)ідентифікація як окреслення тожсамості митця. Реалізується ця стратегія за допомогою таких панівних технік, якот: інтимізація, ліризація, сугестивність, автокреація тощо. Вони можуть проявлятися з різним ступенем інтенсивності в есеїстичних текстах і мають взаємодоповнювальний характер. Інтимізація стає частиною ліризації, її доповнює сугестивність, котрі стають підґрунтям автокреації тощо, тобто презентації себе митцем-есеїстом. Прикметно, що залежно від тексту вони можуть змінювати

читацькі й письменницькі позиції з огляду на активність прояву, адже кожен твір неповторний, просто в одних випадках сугестивність стає практикою / технікою, іншими словами, авторським підходом (манерою, «почерком»), що формує художню природу тексту, а, в інших випадках, та ж сугестивність стає прийомом / засобом (одноразовою дією) в якості унаочнення тої ж ліризації. Унікальність усіх цих технік у тому, що всі вони уможливають презентацію суб'єкта висловлювання (як літератора і людини). Його чинність ми закваліфікували в поняття *екзогінаратора*, запропоновану в нашій роботі питома есеїстичну оповідно-міркувальну субстанцію в тексті, наділену функціями експлікації індивідуальних думок автора й читача.

Осмилення різних функцій і засобів прояву екзогінаратора в текстах есеїв сучасної української літератури дозволило зробити узагальнення щодо перформативного потенціалу цих текстів з огляду на симультанний характер дій автора й читача, їх інтеракцію спів-мислення, адже в есеїстичних текстах процес народження думки зафіксовано на поетикальному рівні. Мислетворення репрезентовано в текстах-есеях і водночас набуває ефекту ініційованих дій як змін у свідомості й автора, й реципієнта.

Такі теоретичні узагальнення стали можливими на підставі аналізу чималої кількості есеїстичних текстів письменників сучасної української літератури, укладених у збірки (І. Андрусак, Ю. Андрухович, Є. Баран, А. Бондар, І. Бондар-Терещенко, О. Бойченко, О. Гаврош, О. Гембік, Н. Гончар, С. Грабар, В. Габор, В. Даниленко, Л. Дереш, А. Дністровий, В. Єшкілев, С. Жадан, В. Жежера, О. Забужко, Н. Зборовська, Ю. Іздрік, Р. Іванчук, О. Ірванець, В. Карп'юк, О. Клименко, Є. Кононенко, В. Коротич, І. Лучук, А. Любка, О. Лишега, М. Матіос, Б. Матіяш, В. Махно, В. Медвідь, В. Мельник, К. Москалець, В. Неборак, С. Павличко, Г. Пагутяк, Т. Прохасько, С. Процюк, М. Рябчук, А. Содомора, М. Р. Стех, Л. Ушкалов, Б. Херсонський, І. Ципердюк тощо). У роботі представлено декілька класифікацій есеїстичних текстів, зорганізованих в ансамблевій видання, котрі дають уявлення про есеїстику як стійкий феномен новочасного письменства і дозволяють авторці

викласти концепцію еволюції літературного процесу сучасності внаслідок осмислення вказаного феномену.

Отже, увесь корпус есеїстичних текстів кінця ХХ – початку ХХІ століття можна згрупувати за наративно-ментативною природою чинників текстотворення: наративні (О. Гембік, В. Жежера, С. Павличко, С. Пиркало, М. Рябчук тощо), зі спеціальним виокремленням епістолярної есеїстики (А. Дністровий, В. Коротич, С. Павличко) та мемуарно-щоденникової (Є. Кононенко, В. Неборак, В. Махно); ментативні (А. Бондар, Ю. Іздрик, В. Карп'юк, О. Лишега, Б. Матіяш, Г. Пагутяк тощо); ментативно-наративні (Ю. Андрухович, І. Бондар-Терещенко, О. Забужко, І. Лучук, С. Процюк, Б. Херсонський тощо). В основі розподілу – переваги певного чинника текстотворення над іншим у межах текстів збірки есеїв як авторського художнього об'єднання, що дають уявлення про художні пріоритети автора в цілому.

Розмаїття й пошуковий характер мистецької творчості, презентований чималим корпусом есеїстичних збірок, дозволив їх згрупувати й за внутрішньовидовими есеїстичними практиками, котрим той чи той автор надає перевагу протягом певного проміжку письменницької діяльності: *есеї* (як варіант – есе, спроби, проби, сполохи): І. Андрусяк, Ю. Андрухович, І. Бондар-Терещенко, В. Даниленко, К. Москалець, В. Медвідь, С. Процюк, Т. Прохасько, Р. М. Стех, І. Ципердюк тощо), *дзуйхіцу* (В. Габор, К. Москалець, Г. Пагутяк), *шкіци* (Є. Баран, А. Дністровий, І. Лучук, С. Процюк тощо), *фрагменти* (О. Лишега, Т. Прохасько), *рефлексии* (В. Мельник), *епістоли* (А. Дністровий), *колонки* (А. Бондар, О. Гембік, Є. Жежера, С. Пиркало), *хроніки* (О. Забужко), *«речення»* (Є. Бруслиновський).

Нами виявлено й проаналізовано питома українські варіанти жанрового (дискурсивного) оприявлення актуалізації монтенівського твору: дзуйхіцу отримує український варіант *«сполохів»* (К. Москалець), есей найчастіше озвучується авторами як *«спроба»* (Ю. Андрухович, А. Бондар, Т. Прохасько), *«проба»* (В. Карп'юк), *«сумнів»* (І. Лучук), *«рефлексія»* (Т. Прохасько) тощо.

Нами доведено, що есей, представлений авторами у вигляді фіксованого ансамблевого сполучення, можна класифікувати й за типовими формами власне авторського об'єднання-номінації: *цикл* (приміром, С. Жадан «Блок НАТО»), І. Андрусяк «П'ять рецензій»), В. Даниленко «Два есе про Юрка Гудзя»), *збірка* (наприклад, «Тут похований Фантомас» Ю. Андруховича, «Аналіз крові» С. Процюка, «Письмо з околиці» А. Дністрового, «Каміння й Сізіф» М. Рябчука), *серія* (наприклад, «Флешка» і «Флешка-2GB» Ю. Іздрика), *колекція* («Нерви ланцюга». 25 есеїв про свободу») тощо. Саме в контекстних формах письменницький есей набуває нового статусу, виявляє нові грані смислів, стає більш читабельним, затребуваним, впливовим, адже передбачає відсилання до таких же форм і зв'язків у площинах культурного співчуття: внутрішньому, зовнішньому, наскрізному. З'ясовано, що не всі форми ансамблевого об'єднання есеїв (у сучасній українській літературі) є замкненими чи закритими структурами: це завжди рухоме сполучення текстів, близьких за тематикою, стилістикою, організацією, оприлюдненням тощо, додатне і до власних змін, і до трансформацій у межах міжтекстової цілісності. Відтак з огляду на чималий корпус текстів сучасної української літератури доцільніше говорити про ансамблеві есеїстичні утворення як умовне й динамічне явище, традиційне для постмодерних мистецьких реалій, адже тексти в них, за певних обставин, можуть бути переміщені, замінені, вилучені зовсім. Такий підхід був застосований ще М. Монтенем і сучасні письменники-есеїсти у своєрідний спосіб розвивають ці традиції в нових умовах. Вдалося довести на основі аналізу текстів, що відкритість цієї структури не означає хаотичний характер її впорядкованості: внутрішня логіка компонування завжди прочитується, інша справа, що одразу наочно концептуалізувати її не видається можливим, адже така природа самого есею, котрий від часів своєї появи виявляє себе в інтенції постійно переростати власні межі, змінюючись і доповнюючись. За нашими спостереженнями, засади есеїстичного компонування, з огляду на масив текстів кінця ХХ – початку ХХІ ст., проявляється у певному контурі, схематизації, каркасі у вигляді ключового твору книги, на який

накладаються інші авторські тексти, відтак їх можна замінити, перемістити за обставин збереження окресленого кістяка. У цій ієрархії ансамблевого есеїстичного об'єднання цикл є найбільш оціленим утворенням. Найменш інтегрованим есеїстичним формуванням є антологія.

Оскільки основний вид есеїстичного об'єднання в українському письменстві сучасності – збірка, нами осмислена й типологія есеїстики за характером цього основного ансамблевого об'єднання письменницьких есеїстичних практик: за кількістю авторів, мовною ознакою, приналежністю до серії, місцем у письменницькому доробку, ідейним задумом автора, природою есеїстично-художнього мислення, авторською ідейно-тематичною спрямованістю, хронологією текстів, місцем у творчому доробку митця, назвою тощо. Слід підкреслити, що велика кількість есеїстичних збірок – стійка прикмета сучасної української літератури, якої вона не знала перед цим. Збірки есеїстики зайняли міцну нішу в літературному процесі сучасності. Цей факт принципово вирізняє українську літературу кінця ХХ ст. – перших десятиліть ХХІ ст. від попередніх етапів її розвитку: есей, презентований в об'єднаних формах за авторською логікою, нарівні з іншими традиційними родо-жанровими формами, утворює сучасне обличчя української літератури, є його вагомою частиною, гідною хрестоматійного підтвердження в підручниках із сучасної української літератури й окремого тому історії української літератури. Аналіз чималої кількості збірок есеїстики письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст. засвідчив, що вони є найбільш продуктивним, затребуваним, успішно апробованим на вітчизняних теренах мистецьким варіантом художньої творчості автореферентного типу. Більшість форм есеїстичного укладання текстів презентована саме авторськими збірками різних видів і типів. Серійний характер багатьох із них став ознакою їх продуктивності й читабельності.

Серед композиційно-організаційних принципів єднання збірок у структури варто виділити такі: ризома як повторюваність, недосказаність, продовжуваність у межах певної сукупності, окресленої самим автором (в окремих випадках – видавництвом);

організація текстів навколо певного ядра, на яке нашаровуються інші елементи, зберігаючи зв'язок із цією основною серцевиною, укладання в межах цілісності певних блоків, які, у свою чергу, можуть утворювати міні-цілісності, візуально окреслені як розділи, підрозділи, частини; монтажність, нанизування, підсумовування, додавання тощо. Важливу роль у створенні таких рухомих об'єднань відіграють їх заголовки, авторські передмови, в окремих випадках коментарі тощо. Поліреферентні ознаки збірки (оформлення, дизайн, ілюстративність) як об'єднання також важливі, однак, не першорядні.

Аналіз масиву есеїстичних збірок засвідчив важливість письменницьких ментативно-рефлексивних опінієтворчих практик, породжених художніми традиціями й притаманними українській літературі стратегіями дієвої активності письменників у кризові періоди життя. За сучасних обставин саме есей, з'єднаний із тотожними творами, бере на себе функцію рупора письменницьких позицій, а оформлений у збірку, він набуває більш виразних семантико-емотивних чинників для впливу на реципієнта. Популярність їх засвідчує ефективність указаної ансамблевої єдності, котра за кілька десятиліть існування сучасної української літератури вже була презентована перевиданнями («Дезорієнтація на місцевості» Ю. Андруховича, «Хроніки від Фортінбраса» О. Забужко тощо), новими варіаціями чинних видань («Канатохідці» С. Процюка, наприклад), поліморфними збірками, що складались із есеїв та інших творів митців («Автогеографія» І. Бондаря-Терещенка, «Трикутник» С. Процюка, «Поцілунок Елли Фіцджеральд» О. Лишеги).

Уперше сучасна есеїстика була систематизована в аспекті топологічної рефлексії з огляду на практики проблематизації топосу, під яким мається на увазі певний згусток думки, породжуване авторського свідомістю просторово-ментальнісне утворення, у художній спосіб утілені ідеї оприявлення топосу в слові. Головне тут усвідомлення авторської (само)ідентифікації з будь-чим: географічним простором, уявним чи реальним, художньо-завершеним цілим (твором, автором, відгуком, рефлексією з цього

приводу), ідеєю, втіленою за допомогою ментативів, мислеобразів тощо. Це співвіднесення з певним топосом дозволило виділити літературно-критичну (наприклад, К. Москалець «Людина на крижині», «Гра триває», «Сполохи», «Стежачи за текстом»), автобіографічну (Є. Кононенко «Слово свого роду», В. Махно «Околиці та пограниччя», «Котилася торба»), подорожню (Ю. Андрухович «Лексикон інтимних міст», Г. Пагутяк «Сентиментальні мандрівки Галичиною та інші історії», наприклад), портретну («Лексикон А. Г.» В. Неборака, «За брамою світла» Р. Корогодського, проєкт «Інший формат» Ю. Іздрика), топоцентричну есеїстику («Порт Франківськ», «Одної і тої самої» Т. Прохаська, приміром) тощо. Предметне осмислення останнього виду есеїстики кінця ХХ – початку ХХІ століття дозволило виявити спеціальний тип есею, котрий ми пропонуємо назвати «есеєм місця» – питома явище для української літератури сучасності. Вважаємо за необхідне назвати такі ознаки цього виду дискурсивної практики для подальшого впровадження її в літературознавчий обіг: перевага думки над наративами й дескриптивами, авторська (само)ідентифікація через один і той же повторюваний у різних варіаціях топос, стійкий ракурс мислення митця крізь одну й ту саму географічну (топографічну) призму, одночасна задіяність у прозово-поетичній та художньо-рефлексивній творчості, суб'єктивно-індивідуальний підхід презентації мислення, уникання розгорнутих описів певних територій, натомість у край особистісна, підкреслено «своя» їх презентація, акцент на інтимності та приватності відтвореного спатіуму, котрий стає мислеорганізуючим центром письменницької творчості. У таких творах один і той же топос онтологізується письменником, і цей процес у різних варіаціях повторюється від есею до есею, від збірки до збірки, щоразу набуваючи нових ознак, однак не втрачаючи основне ядро, закладене автором у власне літературній творчості і продовжуване в есеїстичній. Відтак часто за митцем у сучасній українській літературі «закріплюється» певний топос, котрому він зрідка «зраджує». Так, сучасна українська література демонструє стійкий інтерес до «львівського» (Ю. Андрухович, В. Неборак), «івано-франківського»

(Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, С. Процюк, Т. Прохасько), «ужгородського» (А. Любка), «київського» (Є. Кононенко, О. Забужко, С. Павличко), «луганського» (С. Жадан), «одеського» (Б. Херсонський), а також – ширше – «галицького» (І. Андрусяк, Ю. Андрухович, А. Дністровий, Ю. Іздрик, О. Ірванець, В. Неборак, Г. Пагутяк, С. Процюк, Т. Прохасько), «закарпатського» (А. Любка), «європейського» (Ю. Андрухович, Л. Дереш, О. Забужко, В. Махно), «американського» (В. Махно) текстів, де топос певної території відіграє ключову роль у концептуальному відтворенні світобачення митця. У такій есеїстиці автор не просто означає свою присутність (топіку) та екзистенційне буття в його географічній та історичній конкретиці, а, насамперед, (само)ідентифікується, представляє власну систему мислительних координат як митця й людини, сконцентрувавшись у певних локаціях реальності. При цьому процеси самоідентифікації відбуваються на мистецькому, національному, соціокультурному, геопоетичному, ідеологічному, духовному рівнях, одночасно задіяних. Самоідентифікація через топос в есеїстиці – це, насамперед, шлях митця до самого себе, до його самоствердження, ідентичності, буття як творчої особистості у сьогочасному світі.

Отже, здійснений всебічний аналіз письменницької есеїстики кінця ХХ – початку ХХІ століття з огляду на її дискурсивну ідентифікацію дозволяє репрезентувати її як виняткову частину сучасного літературного процесу і як стійкий культурний та художній феномен мистецтва в цілому. З огляду на аналіз її природи, традицій, витоків, контекстно-організаційних чинників, розмаїття тематичних та рефлексивних обширів є всі підстави стверджувати, що сучасна письменницька есеїстика є цілісним явищем сучасної української літератури, яке розвивається й розвиватиметься за своїми внутрішніми і ситуативними законами як прояв видозміненої культурної епохи. Це цілком самодостатня багатоманітна творчість, прикметна поліфонічністю художніх ініціатив, що набирає обертів, стаючи дедалі цікавішою і для читача, і для науковця, котрий береться її осмислювати.

Цілком очевидно, що в сучасній українській літературі має місце письменницька есеїстика різної якості відповідно до художнього рівня втілення естетичних настанов і виконання поставлених задач. Так, ця творчість припадає на перехідну добу, і час сам розставитиме усі крапки над «і», відсіявши для історії літератури твори неякісні, що переслідують відверто комерційні цілі й задовольняють потреби масової аудиторії. На нашу думку, головним чинником цих процесів стане якраз інтелектуально-поетологічний складник. Однак уже сьогодні можна цілком стверджувати, що автори і їх збірки есеїв, проаналізовані у чинному монографічному дослідженні, складають значний корпус текстів, котрі створюють інтелектуальний портрет літератури сучасності.

Тотожні процеси переживала і польська, і російська есеїстика. Розквіт польської есеїстики припав на другу половину ХХ століття, особливо на повоєнний час, коли питання понадепохальності, кризи європейської свідомості одночасно ставали предметом обсервації С. Вінченца, Ч. Мілоша, Є. Стемповського, З. Херберта, Б. Шульца тощо. Спалах популярності есеїстики в російській літературі (О. Геніс, Д. Гранін, В. Маканін) ми спостерігаємо наприкінці 80-х рр. – 90-х рр. ХХ століття, що було зумовлено пост-тоталітарними причинами, демократичними змінами тоді в цій країні, посиленням інтересу до нових форм творчості, однак ці процеси поступово втратили важливість на початку ХХІ століття, коли перестали бути актуальними через зовнішні чинники. Сучасна російська есеїстика тяжіє до психологічної прози, менш розвинена серед письменства, більшою мірою – серед публіцистів і журналістів. Найкращі представники російської письменницької есеїстики сучасності більшою мірою працюють чи працювали за кордоном (Є. Водолазкін, П. Вайль, О. Геніс, М. Шишкін, В. Сенкевич, В. Сорокін). Українська есеїстика ж зараз акумулює в собі європейський і російський досвід тощо, однак розвивається за своїм, не схожим на інші літератури сценарієм, формуючи у такий спосіб власне обличчя сучасної літератури, з огляду на внутрішні й зовнішні чинники, цікаві винятковою самобутністю.

Перспективою проведеного дослідження вважаємо поглиблений аналіз ментативного чинника текстотворення есею в контексті топологічної рефлексії. Цікавим видається й осмислення феномену російськомовного українського письменника, що вдається в тому числі й до есеїстичного письма, адже поважним пластом літератури сучасної України є російськомовні (І. Померанцев, А. Курков, М. Світлиця) чи двомовні митці (Б. Херсонський), творчість яких презентує ті ж самі есеїстичні техніки й практики, що й україномовна спадщина. Важливим для майбутніх досліджень вважаємо також аналіз тіснішої взаємодії власне літературних та есеїстичних практик у межах творчості митця як мегатексту, а також вивчення перформативних аспектів міждискурсивного існування культурного досвіду в художніх практиках.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аверинцев С. С. Риторика и история европейской литературной традиции. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.
2. Авторська колонка : збірка есеїв / Жежера В., Пиркало С., Бондар А., Рябчук М. Київ : Нора-Друк, 2007. 208 с.
3. Автохутдинова О. Ф. «Другой» как персонаж в СМИ : дискурсивные практики конструирования : дисс. ... д-ра филол. наук : 10.01.10. Екатеринбург, 2015. 238 с.
4. Аймалетдинова Л. А. Эссе как литературный жанр и особая форма философствования. *Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов*. 2014. URL: <http://jurnal.org/articles/2014/filos24.html> (дата обращения: 24.08.2019).
5. Аюпян Л. Г. Лирический цикл как тип текста. *Семантические и коммуникативные категории текста (типология и функционирование)* : тезисы докладов Всесоюзной научной конференции 19-21 ноября 1990 г. Ереван : Изд-во Ереванского гос. ун-та, 1990. С. 28–39.
6. Алексеев М. П., Жирмунский В. М., Мокульский С. С. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. Москва : Высш. школа, 1978. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/alekseev-izl-svv/index.htm> (дата обращения: 07.06.2019).
7. Аландеев П. В. Эссеистический тип текста в контексте особенностей современной науки. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2007. № 40. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esseisticheskiy-tip-tekstav-kontekste-osobennostey-sovremennoy-nauki> (дата обращения: 24.07.2019).
8. Андрос Є. І. Макрокосмос і мікрокосмос // Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. С. 355.
9. Андрусяк І. Дуби і леви: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 168 с.
10. Андрусяк І. Літпроцесія: рецензії, есеї, статті. Донецьк: Видавничка агенція «OST», 2002. 112 с.
11. Андрухович С. Дещо про любов. *100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки*. Харків : Фоліо, 2008. С. 17–30.
12. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. 128 с.
13. Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі. Вибрані спроби 1999-2005 років. Київ : Критика, 2006. 320 с.

14. Андрухович Ю. Інший формат. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 60 с.
15. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики. Київ : Meridian Czernowitz, Майстер книг, 2011. 480 с.
16. Андрухович Ю. Нам усім пощастило / упор. В. Карп'юк. Брустурів : Дискурсус, 2017. 240 с.
17. Андрухович Ю. Тут похований Фантомас. Брустурів : Дискурсус, 2013. 232 с.
18. Андрухович Ю., Дереш Л., Жадан С. Трициліндровий двигун любові. Харків : Фоліо, 2007. 224 с.
19. Андрущенко Е. А. Д. С. Мережковский о Монтене. *Вопросы философии*. 2006. № 9. С. 118–120.
20. Арзямова О. В. Языковые особенности ментативного повествования с точки зрения лингвистики нарратива (на материале романа А. В. Иличевского «Ай-Петри»). *Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Русский и иностранный языки и методика их преподавания*. 2011. № 1. С. 21–28.
21. Аристов В. Эссе: онтологические установки. *НЛО*. 2010. № 104. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/ar19-pr.html> (дата обращения: 22.07.2019).
22. Артамонов С. Д., Гражданская З. Т., Самарин Р. М. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. Москва : Просвещение, 1967. 855 с.
23. Артамонов С. Д. Сорок веков мировой литературы : в 4 кн. Москва : Просвещение, 1997. Кн. 3. Литература эпохи Возрождения. 224 с.
24. Артеменко А., Артеменко Я. Онтологія топосу. *Наукові записки. Серія «Філософія»*. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. Вип. 15. С. 84–87.
25. Аргёмова Т. В. Нарратив как элемент риторической стратегии (на материале судебных речей А. Ф. Кони). *Вестник Новгородского государственного университета*. 2007. № 43. С. 55–57.
26. Артюх А. В. Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2009. 21 с.
27. Астаф'єв О. Маленькі трагедії Пантелеймона Куліша: Мотиви, топоси, семантика. *Українська мова та література*. 2001. № 44. С. 12–14.

28. Астрахан Н. І. Методологія літературознавства: від ХХ до ХХІ століття. *Science and Education a New Dimension. Philology, II (5)*. 2014. Issue 28. P. 34–37.
29. Атягина А. П. Твиттер как новая дискурсивная практика: автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Омск, 2014. 22 с.
30. Афанасьева Т. Постмодерн – художественный стиль или философия? *Научные ведомости*. 2008. № 12(52). С. 156–163.
31. Афонина Е. Ю. К определению понятий «цикл» и «циклизация». Тверь. URL: <http://5fan.ru/wievjob.php?id=15751> (дата обращения: 15.06.2019).
32. Ахмедова Э. Жанр номера: эссе. *Эстетис*. 2017. № 2 (11). URL: <https://aesthesis.ru/magazine/february17/essay> (дата обращения: 05.05.2019).
33. Баган О. Есей та есеїзм. *Українські проблеми*. 1995. Ч.1. С. 68–75.
34. Бакула Б. Автор, автоматизм, автобіографізм. *Наукові записки НаУКМА : Філологія*. Київ : Видавничий дім КМА, 1999. С. 88–91.
35. Балаклицький М. А. Есе як художньо-публіцистичний жанр : методичні матеріали для студентів зі спеціальності «Журналістика». Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2007. 74 с.
36. Бандальєр Г. На літературознавчому роздоріжжі. *Вісник НАН України*. 2007. № 1. С. 48–60.
37. Барабаш М. Високе мистецтво дзуйхіцу у досвіді коронації Сполухів. 2015. URL: <https://zbruc.eu/node/39344> (дата звернення: 25.07.2019).
38. Баран Є. М. Віктор Мельник як критик. Мельник В. *Рефлексі*. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2009. С. 3–9.
39. Баран Є. М. Дев'яності навиворіт : есе. Івано-Франківськ : Супрун В. В., 2011. 172 с.
40. Баран Є. М. Навздогін дев'яностим... : проза бібліофіла. Серія «Інша критика». Івано-Франківськ : Тіповіт, 2006. 192 с.
41. Баран Є. М. Наодинці з літературою. Щоденникові нотатки, есеї. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. 172 с.
42. Баран Є. М. Недописана книга... Щоденникові медитації, афоризми. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2016. 104 с.
43. Баран Є. М. Недописана книга... Частина інча... Щоденникові медитації, афоризми. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2017. 188 с.
44. Баран Є. М. Повторення пройденого. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. 156 с.

45. Баран С. М. У полоні стереотипів та інші есеї. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2009. 256 с.
46. Баран С. М. Читацький щоденник. Тернопіль : Сорока, 2006. 104 с.
47. Баран С. М. Появи і зникнення Віталія Коротича... *Буквоїд*. 2014. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/03/03/114130.html> (дата звернення: 26.07.2019).
48. Баранов А. Н. Введение в прикладную лингвистику : учебное пособие. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 347 с.
49. Барковская Н. В., Верина У. Ю., Гутрина Л. Д. Книга стихов как теоретическая проблема. *Филологический класс*. 2014. № 1 (35). С. 20–30.
50. Барковская Н. В. Концептуальный эклектизм в книге Комара и Меламида «Стихи о смерти». *Уральский филологический вестник*. 2014. № 4. С. 163–178.
51. Барт Р. Удовольствие от текста. Москва, 1994. URL: www.ec-dejavu.ru/p/Plaisir_du_texte.html (дата обращения: 03.04.2019).
52. Баскакова Е., Галян С. Лирический цикл: теоретический аспект изучения. *Научный диалог: Филология, Культурология, Искусствоведение*. Сборник научных трудов по материалам VIII международной научно-практической конференции 26.22.2017. Москва : ЦНК МНИФ «Общественная наука», 2017. С. 8–13.
53. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре / пер. с нем. С. Ташкенова. Москва : Новое лит. обозрение, 2017. 502 с.
54. Бахтин М. М. Проблема автора. *Автор и герой в эстетической деятельности*. URL: <http://mmbakhtin.narod.ru/probl.html> (дата обращения: 14.02.2019).
55. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 249 с.
56. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худож. лит., 1975. 502 с.
57. Беглова Е. И. Лингвистический анализ жанра видеомы в творчестве В. П. Вишневского. *Ярославский педагогический вестник*. 2010. № 4. Том I. С. 188–190.
58. Белоусова О., Дашевская О. Поэтика цикла и книги в современном литературоведении. *Вестник Томского государственного университета*. 2014. № 389. С. 6–14.

59. Бергельсон М. Б., Драгай О. В., Акинина Ю. С. Нарративные стратегии: норма и патология. *Язык. Константы. Переменные. Памяти Александра Евгеньевича Кибрика*. Санкт-Петербург : Алетейя, 2014. 680 с.
60. Берёзкина В. И. Из истории формирования эссе в английской литературе XVII в. *Филологические науки*. 1984. № 6. С. 24–29.
61. Берёзкина В. И. Формирование и пути развития жанра эссе в английской литературе XVII века : учеб. пособ. Днепропетровск : ДГУ, 1984. 116 с.
62. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми та жанрова еволюція : монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
63. Білоус П. В. Прозаїки житомирського кола. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. 2009. № 18. URL: <http://dspace9.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31822/19-Bilous.pdf?sequence=1> (дата звернення: 12.05.2019).
64. Білоус П. В. Психологія літературної творчості : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2014. 216 с.
65. Білоус П. В. Теорія літератури : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.
66. Бісьмак Р. Андрій Любка: «Мені здається, що я родом із багатьох міст». *Varosh*. 2013. URL: <http://varosh.com.ua/all/post/ludyshow/andrij-lyubka-meni-zdatsya-shho-ya-rodом-iz-bagatoh-mist> (дата звернення: 08.07.2019).
67. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
68. Богдан Ю., Черненко Н., Вінниченко М. Жанрові особливості роману Ю. Андруховича «Лексикон інтимних міст». *Лінгвістика*. 2018. Вип. 32. URL: http://linguistics.kspu.edu/webfm_send/2267 (дата звернення: 03.06.2019).
69. Божок И. Эссе: (не)свободный жанр. *Нёман*. 2017. URL: <http://zviazda.by/be/news/20171005/1507208425-irina-bozhok-esse-nesvobodnyy-zhanr> (дата обращения: 06.05.2019).
70. Бойченко О. 50 відсотків рації. Чернівці : Книги – XXI, 2016. 160 с.
71. Бойченко О. Аби книжка*. Чернівці : Книги – XXI, 2012. 298 с.
72. Бойченко О. Больше / меньше. Чернівці : Книги – XXI, 2015. 200 с.

73. Бойченко О. Мої серед чужих. Читацький путівник для дітей старшого шкільного та молодшого студентського віку. Чернівці : Книги–ХХІ, 2017. 320 с.
74. Бойченко О. Щось на кшталт шатокуа. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 132 с.
75. Бойчук Е. Ритм художественного текста как средство суггестивного воздействия. *Ярославский педагогический вестник*. 2014. № 2. Том 1. С. 129–133.
76. Болтаева С. В. Ритмическая организация суггестивного текста : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Екатеринбург, 2003. 24 с.
77. Бондар А., Жежера В., Пиркало С., Рябчук М. Авторська колонка. Київ : Нора-Друк, 2007. 208 с.
78. Бондар А. І тим, що в гробах. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 176 с.
79. Бондар-Терещенко І. Автогеографія. Харків : Фоліо, 2006. 220 с.
80. Бондар-Терещенко І. Журналістика як література. *ПіК*. 2000. № 9. С. 40–41.
81. Бондар-Терещенко І. Література поштучно й на винос. *ДТ*. 2009. Вип. 46. С. 23.
82. Бондар-Терещенко І. Метафізичне краєзнавство. *Автогеографія*. Харків : Фоліо, 2006. С. 202–219.
83. Борев Ю. Б. Эстетика : учебник. Москва : Высш. шк., 2002. 511 с. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Vorev/_13.php (дата обращения: 17.07.2019).
84. Бортнік Н. Головні особливості жанру дзуйхіцу (на матеріалі твору «Записки в узголів'ї» Сей Шьонагон). *Science and Education a New Dimension. Philolgy, II(7)*. 2014. Issue 34. С. 40–42.
85. Бочкарева Н. С., Пикулева И. А. Жанровый синтез в эссеистике Обри Бердсли («Искусство рекламного щита» и «Перспектив для Вольпоне»). *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2009. Вып. 1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovyy-sintez-v-esseistike-obri-berdsli-iskusstvo-reklamnogo-schitai-prospekt-dlya-volpone> (дата обращения: 03.05.2017).
86. Бреславська С. Книга притч Євгенових. *Буквоїд*. 2017. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2017/04/28/072228.html> (дата звернення: 14.06.2019).
87. Бровко О. О. Есеїстичні нарративні структури в літературно-критичних виступах К. Москальця та В. Даниленка. *Філологічні семінари*.

Літературна критика і критерії художності. Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2009. № 12. С. 187–191.

88. Бровко О. Эссе нарративной структуры в литературно-критических выступлениях К. Москальца и В. Даниленко. URL: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/943-eseystichni-narativni-strukturi-v-literaturno-kritichnih-vistupah-k-moskaltsja-ta-v-danilenka.html> (дата обращения: 27.07.2019).
89. Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособие. Москва : Издательский центр «Академия», 2004. 352 с.
90. Бузальская Е. В., Любимова Н. А. Пространство эссе : пособие по развитию творческих умений письменной речи у иностранных учащихся / Е. В. Бузальская, Н. А. Любимова. Изд. 2-е. Санкт-Петербург : Златоуст, 2014. 100 с.
91. Бузальская Е. В. Тест-эссе как подвид академического эссе: характеристики жанра. *Азимут научных исследований: педагогика и психология*. 2018. Т. 7. № 1(22). С. 39–42.
92. Бузальская Е. В. Типология моделей речевого жанра русскоязычного эссе: специфика на фоне тенденций развития жанра эссе в мировой культуре. *Научный диалог*. 2016. Вып. 10 (58). С. 21–29.
93. Бузальская Е. В. Эссе: к истории становления жанра. *Мир русского слова*. 2015. № 2. С. 36–41.
94. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1987. 165 с.
95. Бычков В., Маньковская Н. Художественность как метафизическое основание эстетического опыта и критерий определения подлинности искусства. *Вестник славянских культур*. 2017. Т 43. С. 220–241.
96. Вайль П. Л. Гений места. Москва : КоЛибри, 2006. 488 с.
97. Вальковский М. А. Дискурсивные практики белорусских общенациональных печатных медиа. 2014. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/101840> (дата обращения: 28.07.2019).
98. Вальц Г. И. Структурно-композиционные особенности текста литературно-критического эссе (на материале немецкоязычных текстов) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Ленинград, 1990. 18 с.
99. Введение в литературоведение : учеб. пособие для филол. спец. вузов / Г. Н. Пospelов и др. ; под ред. Г. Н. Пospelова. Москва : Высшая школа, 1976. 422 с.

100. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і доповн.) / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. Київ–Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
101. Венедиктова Т. Д. Литература как опыт или «Буржуазный читатель» как культурный герой. Москва : НЛЮ, 2018. 280 с.
102. Верещагин О. А., Серков П. С. Топологические практики в социально-гуманитарном знании. *Молодой ученый*. 2014. № 21.1. С. 35–38.
103. Вертипорох О. Есеїзм і постмодернізм. *Вісник ЧНУ. Сер. Філол. науки*. 2009. Вип. 168. С. 21–26.
104. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 648 с.
105. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов URL: <https://web.archive.org/web/20090419044831/http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/prilves1.pdf> (дата обращения: 28.07.2019).
106. Вознюк О. Особливості есеїстики Єжи Стемповського на сторінках паризької «Kultury». *Київські полоністичні студії*. 2010. Т. 16. С. 361–374.
107. Історія філософії в її зв'язку з освітою : підручник. / Волинка Г., Гусев В., Мозгова Н., Огородник І. Київ : Каравела, 2006. 480 с.
108. Волосова О. І. Юрій Шерех (Шевельов) як літературний критик : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2002. 18 с.
109. Гаврилина Л. М. Топофилия современной культуры и пространственный поворот в социально-гуманитарном знании. *Обсерватория культуры*. 2015. № 2. С. 28–33. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/151> (дата обращения: 21.07.2019).
110. Гаврош О. Точка перетину. Київ : Грані-Т, 2009. 168 с.
111. Галета О. І. Антологія як репрезентативний жанр нової української літератури. *Питання літературознавства*. 2013. № 88. С. 157–172.
112. Галич В. М. Олесь Гончар: мить і вічність. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство* : міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. XX. С. 134–151.
113. Галич О. А. Метажанр у системі вчення про роди та жанри. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2009. № 18 (181). С. 25–28.
114. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник. Київ : Либідь, 2001. 488 с.

115. Галян С. В. Несобранные лирические циклы Г. Р. Державина и Ф. И. Тютчева. *Известия Уральского федерального университета*. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2013. № 2 (114). С. 7–17.
116. Галькова А. В. Поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции (М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин) : автореф. дисс. канд. филол. наук. : 10.01.01. Томск, 2018. 24 с.
117. Гареева Л. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического). «*Стихотворения в прозе*» И. С. Тургенева: *Вопросы поэтики*. Ижевск : УдГУ, 2004. С. 19–27; 81–82.
118. Генетическая критика во Франции: антология / ред. кол. Т. В. Балашова, Е. Е. Дмитриева, А. Д. Михайлов, Д. Феррер; вступ. ст. и словарь Е. Е. Дмитриевой. Москва : ОГИ, 1999. 288 с.
119. Гессе Г. О чтении книг. URL: <http://www.hesse.ru/books/story/?story=40> (дата обращения: 23.05.2019).
120. Гехтляр С. Я., Пугачева О. В. Эссе: изменения в парадигме публицистики. *Ученые записки*. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2012. № 2-3 (23). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esse-izmeneniya-v-paradigme-publitsistiki> (дата обращения: 28.07.2019).
121. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. Изд. 2-е, доп. Москва : Языки славянских культур, 2007. 560 с.
122. Глазко П. П. Структурно-семантические типы эссе в медийном дискурсе и их языковые характеристики (на материале англоязычной и белорусской прессы) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Минск, 2015. 25 с.
123. Глотов А., Гуляйгородская Н. Проблема употребления табуированной лексики в тексте художественного произведения. *Studia Methodologica*. 2003. Вип. 13. С. 41–46.
124. Глушков Н. И. Очерк в русской литературе. Ростов-на-Дону, 1966. 312 с.
125. Гнатюк М. Жанрово-тематична парадигма сучасної есеїстики. *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 1(1). С. 96–104.
126. Гнатюк О. «Есей – це спосіб життя, у якому фундаментом є культура». 2018. URL: <http://pen.org.ua/publications/esej-tse-sposib-zhyttya-v-yakomu-fundamentom-ye-kultura-olya-gnatyuk/> (дата звернення: 22.06.2019).

127. Гнатюк О. Є. Між літературою і політикою. Есеї та інтермедії. Київ : Дух і літера, 2012. 368 с.
128. Гніздицька М. Юрій Косач про призначення літератури і місію письменника. *Філологічний дискурс*. 2018. Вип. 7. С. 47–57.
129. Гніздицька М. Нарис Юрія Косача «На варті нації» і есеїстика вісниківства. *Медіапростір*. 2017. Спецвип. № 10. С. 25–30.
130. Говорухина Ю. А. Русская литературная критика на рубеже XX – XXI веков : автореф. дисс. ... д-ра. филол. наук : 10.01.01. Томск, 2010. 42 с.
131. Голобородько Я. Ірраціональні модули Галини Пагутяк: літературознавчий есей. *Українська мова в загальноосвітній школі*. 2012. № 11. С. 2–5.
132. Голоднок І. Есе: бліц-курс. Брустури : Discursus, 2018. 192 с.
133. Гольинко-Вольфсон Д. Эссе о невозможности эссе (Проза Аркадия Драгомощенко в контексте современной эссеистики). *НЛО*. № 104. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/go18.html> (дата обращения: 19.05.2019).
134. Гораль Н. Літературна критика і «Записки украї узголів'я» Сей Сьонагон. *Наукові записки НУ «Острозька академія». Серія філологічна*. Вип. 49. С. 178–179.
135. Грабар С. Метаморфози : статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2010. 120 с.
136. Гребенюк Т. Візуальний екфразис як засіб організації сприйняття літературного твору (на матеріалі роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»). *Екфразис: Вербальні образи мистецтва* : монографія / за ред. Т. Бовсунівської. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. С. 80–108.
137. Григорьева Т. Японская художественная традиция. Москва : Наука, 1979. 268 с.
138. Гримова О. Жанровое своеобразие романа «Доктор Живаго». *Новый филологический вестник*. 2013. № 2(25). С. 7–44.
139. Грицак Я. Життя, смерть та інші неприємності. Київ : Грані-Т, 2008. 232 с.
140. Грищенко О. Ландшафтні експерименти Тараса Прохаська: від мініатюри до геокомплексу. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2016. № 2 (18). С. 90–96.

141. Гром'як Р. Т. До вивчення джерел розвитку літературних видів і жанрів. *Давнє і сучасне : вибрані статті з літературознавства*. Тернопіль : Лілея, 1997. С. 42–45.
142. Грона Н. Есе як комунікативна форма тексту в системі текстотвірних умінь учнів молодшого шкільного віку. *Наукові записки*. Вип. 11 (IV). С. 138–141.
143. Грязнова Ю. Перформативные тексты в методологии науки : автореф. дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.08. Москва, 1998. URL: <https://refdb.ru/look/3112771.html> (дата обращения: 7.05.2019).
144. Гук О. Парадигма ідентичностей в есеїстиці Євгенії Кононенко. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2017. Вип. 283. Т. 295. С. 34–37.
145. Гук О. Становлення ідентичності жанру есе. Ретроспективно-методологічний аспект. *Поетика художнього тексту : матеріали Всеукраїнської наукової конференції*, 18–19 трав. 2018 р. Херсон : ХДУ, 2018. С. 39–41.
146. Гук О. Становлення ідентичності жанру есе: методологічний аспект. *Молодий вчений*. 2018. № 9 (61). С. 35–39.
147. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. Вид. 2-е, випр. і доп. Київ : Критика, 2013. 344 с.
148. Гурч Л. А. Критерії ідентифікації авторської колонки в українському медіапросторі. *Держава та регіони. Сер. Соціальні комунікації*. 2014. № 1–2. С. 60–64.
149. Гусев В. А. Массовая литература в переходные эпохи и её читатели. *Литература в контексті культури*. 2009. Вип. 19. С. 79–87. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2009_19_13
150. Гуськова С. Эссеизация современной публицистики: веление времени? URL: <http://bit.ly/2YbTTzx> (дата обращения: 28.07.2019).
151. Гуцол С. Ю. Наратив як провідна дискурсивна практика самопроєктування особистості. *Наука і освіта*. 2016. № 11. С. 35–42.
152. Габор В. Галина Пагутяк. *Незнайома. Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ-поч. ХХІ ст.* Львів : Піраміда, 2005. С. 426–429.
153. Габор В. Про що думає людина. Львів : Піраміда, 2012. 192 с.
154. Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. Київ : Академвидав, 2008. 352 с.

155. Даниленко В. Г. Повернення втраченого простору. ЛітАкцент. 2010. URL: <http://litakcent.com/2010/01/11/povernennja-vtrachenoho-prostoru/> (дата звернення: 24.07.2019).
156. Даниленко В. Г. Романи «Не-ми» та «Ісхія» в літературній спадщині Юрка Гудзя. *Слово і час*. 2011. № 6 (606). С. 48–54.
157. Даниліна О. Постмодерна трансформація жанру бесіди на матеріалі текстів серії «Інший формат». *Українознавчий альманах*. 2014. Вип. 17. С. 207–211.
158. Дарвін М. Н. Европейские традиции в становлении понятия цикла. *Европейский цикл: Историческое и сравнительное изучение* : материалы междунар. науч. конф., 15–17 нояб. 2001 г. Москва, 2003. С. 38–49.
159. Дарвін М. Н. Книга стихов. *Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. Москва : Intrada, 2008. С. 96–97.
160. Дарвін М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово : КемГУ, 1983. 104 с.
161. Дарвін М. Н. Художественная циклизация лирических произведений. Кемерово : Кузбассвузиздат, 1997. 39 с.
162. Девдера К. Рецепція творчості Езри Паунда в літературному доробку Олега Лишеги. URL: <https://www.academia.edu/29438241> (дата звернення: 23.07.2019).
163. Дейк Т. А. Ван Язык. Познание. Коммуникация : пер. с англ. Москва : Прогресс, 1989. 312 с.
164. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. *Восток*. 2005. Вып. № 11-12. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm (дата обращения: 15.04.2019).
165. Демьянков В. З. Событие в семантике, прагматике и в координатах интерпретации текста. *Изв. АН СССР. Серия литературы и языка*. 1983. Т. 42. № 4. URL: http://www.infolex.ru/IZV4_83.html (дата обращения: 16.05.2019).
166. Денисов. В. Д. «Арабески» Н. В. Гоголя и русская литература конца 20-х-начала 30-х годов XIX в. : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Ленинград, 1989. 18 с.
167. Дереш Л. Есеї. *Трициліндровий двигун любові* / Ю. Андрухович, Л. Дереш, С. Жадан. Харків : Фоліо, 2007. С. 53–141.
168. Джугастрянська Ю. Специфіка авторського метажанру. *Питання літературознавства*. 2013. № 87. С. 322–337.

169. Дзюба І. М. Донецька рана України: історико-культурологічні есеї. Київ : Інститут історії України, 2015. 78 с.
170. Дзюба І. М. Чорний романтик Сергій Жадан. Київ : Либідь, 2017. 112 с.
171. Дияк О. В. Есе як складова мовного портфоліо фахівця. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Сер. 8. Філологічні науки (мовознавство)*. 2013. № 5. С. 55–61.
172. Дмитровский А. Л. Жанр эссе: к проблеме теории. *Челябинский гуманитарий*. 2013. № 3 (24). С. 37–51.
173. Дмитровский А. Л. Эссе как жанр публицистики : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.10. Санкт-Петербург, 2002. 25 с.
174. Дністровий А. Письмо з околиці. Київ : Грані-Т, 2010. 240 с.
175. Дольська О. Трансформації раціональності в полі освіти : автореф. дис. ... д-ра. філос. наук : 09.00.10. Харків, 2010. 32 с.
176. Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании. *Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки*. Москва, 2011. С. 226–235.
177. Домарева М. А. Использование метода эссе на уроках психологии. URL: http://lipetsk-lmk.ru/materials/teachers/DomarevaMA/Metod_esse.pdf (дата обращения: 25.07.2019).
178. Дочинець М. Камінці під ногами. Камінці на серці. Є. Баран. *Недописана книга... Щоденникові медитації, афоризми*. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2016. С. 5–7.
179. Дресвянина С. Д. Обучение старшеклассников сочинению-эссе на уроках русского языка на основе коммуникативно-деятельностного подхода : автореф. дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Москва, 2018. 27 с.
180. Дурова О. И. Норвежское эссе 1960-1990-х годов: поэтика, проблематика, гносеологические перспективы жанра : дисс. ... д-ра. филол. наук : 10.01.10. Краснодар, 2000. 255 с.
181. Дьяков А. Мишель Монтень. Москва : Наука, 2016. 252 с.
182. Дьяченко О. Эссе как тип текста: теоретический и методологический аспекты. *Культура народов Причерноморья*. 2012. № 230. С. 155–158.
183. Егорова Н. В. Эссе – полифункциональный феномен: исторический этап этимологического хронотопа. *Вестник Чувашского университета*. 2011. № 2. С. 350–352.

184. Егорова Н. В. Эссе и совершенствование гуманитарного потенциала личности. *Интеграция образования*. 2011. № 3. С. 120–123.
185. Егорова. Н. В. Эссе в современной мордовской прозе : проблемы становления и развития жанра : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.02. Саранск, 2011. 169 с.
186. Євромайдан. Хроніка відчуттів / Прохасько Т. та ін. Брустурів : Дискурс, 2014. 256 с.
187. Жадан С. Блок НАТО. *Трициліндровий двигун любові*. Харків : Фоліо, 2007. С. 141–218.
188. Жадан С. Іслам. URL: <https://www.ukrplib.com.ua/books/printit.php?tid=13032> (дата звернення: 28.07.2019).
189. Жадан С. Коли спаде спека. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2015. С. 3–96.
190. Жадан С. Тотальний футбол : есеї / упор. С. Жадан. Київ : Грані-Т, 2012. 216 с.
191. Жванія Л. Комунікативний аналіз літературно-критичного есею Є. Сверстюка «Остання сльоза». *Образ*. 2017. Вип. 1. С. 83–89.
192. Жежера В., Гембік О. Відкладене літо / Жінкам ніззя. Київ : Нора-друк, 2016. 208 с.
193. Жижина А. Д. Молитва («В минуту жизни трудную...»). *Лермонтовская энциклопедия* / гл. ред. В. А. Мануйлов. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 283.
194. Жилін М. В., Жиліна М. С. Тичина Г. Грабовича і Тичина В. Стуса. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Вип. 21. URL: <http://bit.ly/2YuoхmQ> (дата звернення: 28.07.2019).
195. Житенев А. А. Блог как прозаическая форма: пути трансформации нарратива. *Emblemata amatoria: Статьи и этюды*. Воронеж : НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2015. С. 197–207.
196. Жолковский А. Эссе. *Иностранная литература*. 2008. № 12. С. 233–236.
197. Забужко О. Let my people go: 15 текстів про українську революцію. Вид. 2-е, випр. Київ : Факт, 2006. 232 с.
198. Забужко О. What makes you smile when you are tired. *100 тисяч слів про любов, включаючи вигук* / авт. проекту С. Г. Васильєв, О. А. Коваль; упор. С. Г. Васильєв. Харків : Фоліо, 2008. С. 98–113.
199. Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992–2002. Київ : Факт, 2011. 520 с.

200. Забужко О. З мапи книг і людей : збірка есеїстики. Чернівці : Meridian Czernowitz. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня "Рута"», 2012. 376 с.
201. Забужко О. І знов я влізаю в танк... Вибрані тексти 2012-2016: Статті, есе, інтерв'ю, спогади. Київ : Комора, 2016. 416 с.
202. Забужко О. Репортаж з 2000-го року. Київ : Факт, 2001. 96 с.
203. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. Київ : Факт, 2001. 340 с.
204. Заварзина Л. Э. Учебное эссе как вид самостоятельной работы студентов при изучении курса «История образования и педагогической мысли». *Историко-педагогический журнал*. 2018. № 1. С. 64–82.
205. Загороднева К. Эссе об искусстве в английской литературе второй половины XIX века : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Пермь, 2009. 22 с.
206. Зайцев М. О. Особистісне буття в смисловому полі європейської культури : монографія. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2008. 200 с.
207. Зайцева Ю. Інтимізація як мовознавча проблема. *Лінгвістичні дослідження*. 2015. Вип. 39. С. 140–145.
208. Засурский Я. Н. Колонка редактора: Медиатекст в контексте конвергенции. *Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика*. 2005. № 2. С. 3–7.
209. Зацепин К. А. Жанровая форма эссе в параметрах художественного. *Вестник СамГУ*. 2005. №1 (35). С. 75–82.
210. Зацепин К. А. «Мыслить литературой» или эссе как художественный феномен. *Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология»*. 2007. № 2. С. 195–209.
211. Зацепин К. А. Радикализация литературности как формула автономии. О двух современных эссе. *Textonly*. Вып. 48. URL: <http://textonly.ru/case/?article=16870&issue=21> (дата обращения: 30.07.2019).
212. Зацепин К. А. Эссе как коммуникативная форма: проблемы чтения (на материале современной эссеистики) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Самара, 2006. 24 с.
213. Зацепин К. А. Эссе: от философии к литературе. *НЛО*. 2010. № 104. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/za17.html> (дата обращения: 03.07.2019).

214. Зборовська Н. «Наша пані» Леся Українка у тлумаченні Оксани Забужко (Інтелектуальні парадокси культурного фемінізму) : рецензія на Забужко О. «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій». *Слово і час*. 2007. № 9. С. 69–73.
215. Зелік О. Літературно-критична есеїстика Миколи Рябчука (за матеріалами збірки «Каміння й Сізіф»). *Науковий вісник Ужгородського університету. Сер. Філологія*. 2016. Вип. 2. С. 122–125.
216. Зенкин С. Н. Критика нарративного разума (Заметки о теории, 4). *Новое литературное обозрение*. 2003. № 59. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/zen-pr.html> (дата обращения: 23.06.2019).
217. Зливко С. Д. Образный компонент научных лингвистических текстов : на материале работ известных русских языковедов : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Казань, 2008. 240 с.
218. Зорницький О. В. Ліризація драми як вияв літературно-родової дифузії в творчості Теннесі Уільяма. 2006. URL: <http://studentam.net.ua/content/view/8864/97/> (дата звернення: 24.05.2019).
219. Зубец О. Что такое философское эссе (Ф. Бэкон, Д. Юм, С. Джонсон). URL: <http://bit.ly/2Kn7pIe> (дата звернення: 09.08.2019).
220. Зубов А. Парадоксы фантастики. НЛЮ. 2015. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2015/4/29z.html> (дата обращения: 13.06.2019).
221. Зыкова Е. П. «Опыты» М. Монтеня и проблема зарождения жанра эссе. *Филологические науки*. 1980. № 4. С. 14–22.
222. Иванников Е. Б. Языковая рефлексия: от метатекста к рефлексиву. *Проблемы истории, философии, культуры*. 2017. Вип. 1. С. 337–347.
223. Иванов О. Б. Эссе в европейской философской и художественной культуре : автореф. дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.13. Ростов-на-Дону, 2004. 24 с.
224. Ильин И. П., Цурганова Е. А. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энц. справочник. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Интрада, 1999. 320 с.
225. Ипатова Н. А. Дискурсивные практики в формировании профессиональных сообществ : автореф. дисс. ... канд. социол. наук : 22.00.06. Санкт-Петербург, 2009. 35 с.
226. Иссерс О. С. Дискурсивная практика: к определению понятия. *Современная речевая коммуникация: новые дискурсивные практики* : монография / отв. ред. О. С. Иссерс. Омск : Изд-во Омского государственного университета, 2011. С. 37–61.

227. Иссерс О. С. Люди говорят... : дискурсивные практики нашего времени. Омск : Изд-во Омского гос. ун-та, 2012. 275 с.
228. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. статей / под ред Н. П. Гринцера. Москва : Наследие, 1994. С. 3–38.
229. Іваничук Р. І. Серед повені книг. Записки бібліофіла. Про книги і про себе. Львів : ЛА «Піраміда», 2016. 160 с.
230. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури / упоряд. тексту В. В. Іванишин. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 256 с.
231. Іванова Н. І. Специфіка есею як жанру художньо-небелетристичної літератури. *Слово і час*. 2007. № 9. С. 15–25.
232. Ігошев К. Образ самітника в «Записках з келії» Камо-но Чьомея. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць*. 2017. № 10. С. 68–73.
233. Іздрік Ю. Флешка-2GB. Київ : Грані-Т, 2009. 248 с.
234. Ірванець О. П'яте перо. Львів : Твердиня, 2011. 200 с.
235. Каблукова Н. В. Поэтическая драматургия Людмилы Петрушевской : автореф. дисс.... канд. филол. наук : 10.01.01. Томск, 2003. 24 с.
236. Кайда Л. Г. Эссе: стилистический портрет. Москва : Флинта : Наука, 2008. 184 с.
237. Кайда Л. Г. Эссе как жанр в литературе и публицистике. *Вестник Московского университета. Сер. Журналистика*. 2008. № 4. С. 19–24.
238. Капцев В. А. Журналистика и литература: формы взаимодействия и взаимовлияния. *Веснік БДУ. Сер. 4*. Мінск : БДУ, 2007. № 3. С. 93–99.
239. Капцев В. А. Трансформация образа современного писателя: от общественного статуса к медийному имиджу. Минск : БГУ, 2014. 120 с.
240. Каралкіна Н. Андрій Любка: «Вирішив жити насиченим інтелектуальним життям у красивих декораціях». *РІО*. 2015. URL: <https://gozmoval.wordpress.com/2017/09/19/andrij-lubka-8/> (дата звернення: 01.08.2019).
241. Карнаух Н. Л. Сочинение-эссе в системе литературного образования старшеклассников : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Москва, 2001. 192 с.
242. Карпенко Ю. О. Назва твору як об'єкт ономастики (переважно на матеріалі творчості Миколи Бажана). *Повідомлення Української ономастичної комісії*. Київ : Наукова думка, 1975. Вип.13. С. 3–10.

243. Карпов А. Различение. Пространство в городе. *Социологическое обозрение*. 2001. Том 1. № 2. С. 59–69.
244. Карп'юк В. Ще літо, але вже все зрозуміло. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 160 с.
245. Квіт С. М. Есеїстичний семінар : методичні матеріали до курсу «Основи герменевтики». Київ, 2004. 226 с.
246. Квіт С. М. Виміри філософської герменевтики. *Наукові записки НаУКМА*. 2007. Т. 72 : Філологічні науки. С. 23–32.
247. Квіт С. М. Основи герменевтики. Київ : КМ Академія, 2003. 192 с.
248. Кебуладзе В. Чарунки долі. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 160 с.
249. Кириллина М. А. Лиризация драмы в пьесах Семена Ермолаева. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2016. № 12(66) : в 4-х ч. Ч. 4. С. 29–31.
250. Кириллова Е. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации: на материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Владивосток, 2004. 22 с.
251. Кириченко М. С. Гуманістичні засади розуміння людської природи у філософії Д. Юма та їх сучасні інтерпретації : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.05. Київ, 2003. 16 с.
252. Кисільова Є. Нарисово-есеїстичне начало прози С. Д. Довлатова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02. Дніпропетровськ, 2011. 19 с.
253. Клементьева М. В. Исследование рефлексии жизненного пути на материале создания автобиографического нарратива. *Культурно-историческая психология*. 2012. Вып. 3. URL: http://psyjournals.ru/files/56429/kip_2012_3_Klementeva.pdf (дата обращения: 29.08.2019).
254. Климов В. В. Скептицизм М. Монтеня: релігієзнавчий аспект. *Українське релігієзнавство*. 2011. № 60. С. 32–46.
255. Ключек Г. Д. Феноменальність есеїстики Євгена Маланюка: сім ознак. *Палисадник. Літературний альманах*. 2019. URL: <http://palisadnik.org.ua/text/fenomenalnist-esejistiki-ievgena-malanyuka-sim-oznak> (дата звернення: 13.07.2019).
256. Кобзева Ю. Ю. Философская эссеистика как опыт самопознания человека. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Сер. Філософія*. 2017. Вип. 48(1). С. 53–60.

257. Кобрин К. Рассуждение о фрагменте. *Гипотезы об истории*. Москва : Фонд науч. исследований «Прагматика культуры», 2002. С. 51–63.
258. Ковалів Ю. І. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2012. 191 с.
259. Кожевников Г. В. Типология литературно-художественной книги : конспект лекции. Москва : МПИ, 1985. 40 с.
260. Кознова Н. Н. Жанр эссе в мемуарах писателей. *Вестник Челябинского гос. ун-та. Филология. Искусствоведение*. 2011. № 8 (223). Вып. 51. С. 74–78.
261. Колегаєва І. М. Мегатекстова структурованість прози Оксани Забужко. *Одеська лінгвістична школа: координати сучасних пошуків* : колект. моногр. / за заг. ред. Ковалевської Т. Ю. Одеса : Видавець Букаєв Вадим Вікторович, 2014. С. 248–259.
262. Колесникова И. А. Непрерывное образование как феномен XXI века: новые ракурсы исследования. Непрерывное образование: XXI век. Вып. 1. URL: <https://i1121.petrus.ru/journal/article.php?id=1941> (дата обращения: 14.06.2019).
263. Колесникова Л. Часо-простір японських дзуйхіцу та «сполохів» Костя Москальця. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки*. 2013. № 11. С. 158–163.
264. Колкутіна В. В. Літературна есеїстика Дмитра Донцова: націософсько-герменевтичні аспекти : дис. ... докт. філол. наук : 10.01.01. Дрогобич, 2018. 496 с.
265. Колышева М. А., Ищенко Н. А. Жанр эссе в творчестве Мориса Метерлинка: к постановке проблемы. *Культура народов Причерноморья*. 2014. № 271. С. 158–160.
266. Комаров Е. Брейнбилдинг, или Как накачивают свой мозг профессионалы. Москва : Эксмо, 2009. 150 с.
267. Кондрашов В. Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті (з досвіду українських письменників-шістдесятників). *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 86. С. 18–25.
268. Конобеев А. В. Обучение письменному иноязычному дискурсу в жанре эссе (на материале младших курсов языкового вуза) : автореф. дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Тамбов, 2001. 20 с.
269. Кононенко Є. Без мужика : оповідання. Львів : Кальварія, 2006. 208 с.
270. Кононенко Є. Героїні та герої : статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2010. 200 с.

271. Кононенко Є. Новели для нецілованих дівчат : рукописні новели. Львів : Кальварія, 2009. 192 с.
272. Кононенко Є. Повії теж виходять заміж : новели. Львів : Кальварія, 2006. 192 с.
273. Кононенко Є. Поза часом. Есеї. Львів : Кальварія, 2017. 160 с.
274. Кононенко Є. Слово свого роду. Есе. Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2019. 144 с.
275. Кононенко Є. У черзі за святою водою. Есеї. Київ : PR-Prime Company, 2013. 201 с.
276. Конрад Н. И. О произведении Темэя. *Исэ моногатарі*. Москва, 1979. URL: <http://www.philology.ru/literature4/konrad-79a.htm> (дата обращения: 01.08.2019).
277. Константинова Л. В. Синтаксические характеристики эссе : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Одесса, 1991. 18 с.
278. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
279. Кореновська Л. Бриколаж як архітектоніка художнього тексту («Любаска мого чоловіка» Надії Ковалик). *Слово і час*. 2013. № 1. С. 83–89.
280. Корж Ю. «Дух музики» в філософії культури русського символізма : автореф. дисс. ... канд. культурології : 24.00.01. Москва, 2005. 24 с.
281. Корнелюк І. Юрко Іздрік. Флешка-2GB. *Крутика*. 2011. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/fleshka-2-gb> (дата звернення: 19.07.2019).
282. Королева О. Жанр ессе в творчестві Д. Аддисона і Р. Стиля. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2007. № 6. С. 274–277.
283. Коротич В. О. Цілком особисто. Приватні листи до Д. Кременя. Харків : Фоліо, 2011. 411 с.
284. Корх О. М. Індивідуалістична традиція у західній та вітчизняній філософській думці : монографія. Дніпропетровськ : Академія митної служби України, 2000. 185 с.
285. Корчагина Л. М. Как написать творческую работу по педагогике (эссе) : учебно-методическое пособие. Рязань : Рязанский государственный университет им. С. Есенина, 2008. 68 с.
286. Корчинский А. В. Форманты мысли: литература и философский дискурс. Москва : Языки славянской культуры, 2015. 288 с.

287. Корчук Т. Жанр есе в японській літературі. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2014. Вип. 49. С. 182–186.
288. Котик І. Про перетворення тіла на слово. БукРі, 2017. URL: http://bookri.com.ua/product/ihor_kotyuk_peretvorennia_tila_na_slovo (дата звернення: 25.06.2019).
289. Кравець Я. Французьке письменство у літературній критиці Івана Франка (окремі персоналії). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2015. Вип. 62. С. 203–216.
290. Краснощок В. В. Категорія «правда нації» в есеїстиці Євгена Маланюка в контексті сучасних пошуків у вирішенні проблеми критеріїв оцінки художності. *Наукові записки. Серія Філологічна*. 2013. Вип. 124. С. 79–86.
291. Краснощок В. В. Літературознавчий портрет Лесі Українки в есеїстиці Євгена Маланюка. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/4-12-25.pdf> (дата звернення: 01.08.2019).
292. Кребель І. А. Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии. Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. 592 с.
293. Кримський С. Б. Цивілізаційний розвиток людства. Київ : Фенікс, 2007. 316 с.
294. Кройчик Л. Е. Система журналистских жанров. *Основы творческой деятельности журналиста* / под ред. С. Г. Корконосенко. Санкт-Петербург : Знание, 2000. С. 125–168.
295. Кроп Т. «В есеїстиці письменник не може “сховатися” за своїми героями»: інтерв'ю з Іваном Андрусюком. Київ : Грані-Т. URL: <http://www.old.grani-t.com.ua/ukr/news/1265/> (дата звернення: 02.05.2019).
296. Кругликов В. Возможности эссеизма в понимании культуры. *Социальная философия и философская антропология. Труды и исследования*. Москва, 1995. С. 161–182.
297. Кузин И. В. Коррекция рефлексии. Размышление над книгой В. В. Савчука «Топологическая рефлексия». *Вопросы философии*. 2013. URL: <http://naukarus.com/korreksiya-refleksii-razmyshleniya-nad-knigoy-v-v-savchuka-topologicheskaya-refleksiya> (дата обращения: 20.07.2019).
298. Кузнецов И., Максимова Н. Текст в становлении: оппозиция «нарратив-ментатив». *Критика и семиотика*. 2007. Вып. 11. С. 54–67.
299. Кукцева Л. Г. Лингвопрагматическая модель речевого жанра эссе в интернет-коммуникации. *Филология и человек*. 2015. № 3. С. 1–10.

300. Кутуза Н. В. Комунікативна сугестія в рекламному дискурсі: психо-лінгвістичний аспект : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 736 с.
301. Лазарев Ф. В. Формы и типы философской рефлексии. *Вопросы духовной культуры*. 2014. URL: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/93459/45Lazarev.pdf?sequence=1> (дата обращения: 02.08.2019).
302. Лазарев Ф. В., Лебедев С. А. Философская рефлексия: сущность, типы, формы. *Вопросы философии*. 2016. № 6. С. 5–28.
303. Лассау Ю. Пространство значения: Поворот к пространству, культурный поворот и культурная география / пер. с нем. Е. Звонова. URL: <http://yarcen.ru/articles/culture/space/prostranstvo-znacheniya-povorot-k-prostranstvu-kulturnyy-povorot-i-kulturnaya-geografiya-60896/> (дата обращения: 31.08.2019).
304. Левчук А. Засоби графічного оформлення тексту та її вплив на інтимізацію. *Актуальні питання іноземної філології*. 2015. № 2. С. 122–126.
305. Левчук Т. Модифікації жанру есе в аспекті інтермедіальності. *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 86. С. 134–141.
306. Лейдерман Н. Л. Теория жанра : науч. изд. Екатеринбург, 2010. 904 с.
307. Ленделова В. Тарас Прохасько: «НепрОсті» (автор, який стоїть [сам] над собою). *Слово і час*. 2010. № 3. С. 81–86.
308. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодернизма / пер. с франц. Н. А. Шматко. Москва : Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.
309. Липина-Березкина В. И. Русское эссе XX века в контексте идейно-эстетических и художественных поисков эпохи. *Русская литература. Исследования*. 2010. Вып. 14. С. 297–299.
310. Липовецкий М. Между Приговым и ЛЕФом: перформативная поэтика Романа Осминкина. *НЛО*. 2017. №3. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/3/mezhdu-prigovym-i-lefom-performativnaya-poetika-romana-osminkin.html> (дата обращения: 05.07.2019).
311. Литературная энциклопедия терминов и понятий : сборник / под ред. А. Н. Николюкина. Москва : Интелвак, 2001. 1600 с.
312. Лишега О. Старе золото. Львів : ЛА «Піраміда», 2015. 248 с.
313. Ліпін М. «Просторовий поворот» на перехресті історії. *Вісник КНТЕУ*. 2017. № 2. URL: <http://visnik.knteu.kiev.ua/files/2017/02/6.pdf> (дата звернення: 04.06.2019).

314. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
315. Літературознавча енциклопедія: у 2 томах. Т. 2. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
316. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
317. Лобановська Г. По той бік Анни. *Слово і час*. 1999. № 11. С. 83–85.
318. Лопатина К. Ризоматическое моделирование онтологического пространства / К. Лопатина. *Омский научный вестник*. 2009. № 6(82). С. 104–108.
319. Лучук І. Дикі думи: не-поезія. Тернопіль : Богдан, 2011. 816 с.
320. Лучук І. Літературний jazz. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 336 с.
321. Лучук І. Ніби поезієзнавчі шкци. Львів : ДНТ, 1996. 32 с.
322. Лучук І. Сумніви сорокалітнього. Тернопіль: Богдан, 2008. 208 с.
323. Лучук І. Трохи поезієзнавства: П'ять етюдів. Львів: Астрон, 1997. 32 с.
324. Любка А. Саудаде. Чернівці : Книги – XXI; Meridian Czernowitz, 2017. 192 с.
325. Любка А. Спати з жінками. Чернівці : Книги – XXI; Meridian Czernowitz, 2014. 168 с.
326. Любка А. Твій погляд, Чіо-Чіо-сан. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2018. 336 с.
327. Лютий Т. В. Свобода і розум. *Людина в цивілізації XXI століття: проблема свободи* / ред. В. Г. Табачковський. Київ : Наук. думка, 2005. 273 с.
328. Ляляев С. В. Роль ментативных компонентов в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». *Новый филологический вестник*. 2010. № 1. С. 111–119.
329. Лямзина Т. В. Жанр эссе (к проблеме формирования теории). URL: http://psujourn.narod.ru/lib/liamzina_essay.htm (дата обращения: 01.08.2019).
330. Ляпина Л. Е. Проблема целостности лирического цикла. *Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в вузовском и школьном изучении литературы*. Донецк : ДГУ, 1977. С. 164–165.
331. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. Санкт-Петербург : НИИ химии СПбГУ, 1999. 281 с.

332. Ляшов Н. «Опыты» и «Характеры»: коммуникативный дискурс. *Науковий вісник університету. Серія Філологія*. 2016. № 20. Т. 1. С. 60–64.
333. Магай И. П. Эссеистика против публицистики: новая тенденция российской прессы. *Вестник Московского университета. Серия 10 : Журналистика*. 2013. № 6. С. 89–106.
334. Мажарина Ю. Мемуары как вид публицистического творчества. *Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика*. 2011. № 2. С. 199–206.
335. Макогон Т. И. Топологические перспективы описания местных сообществ. Теория и практика общественного развития. 2013. № 1. С. 24–30.
336. Максименко Л. Такий дивний і дивовижний Процюк, або На пів шляху до вершин... / Процюк С. *Трикутник. Роман, есе, інтерв'ю*. Київ : Український пріоритет, 2014. С. 3–10.
337. Максимова Н. В. Понимание в диалоге: текстовые модели ментатива : монография. Новосибирск : НИПКИРО, 2012. 199 с. URL: https://www.metod-kopilka.ru/tekstovaya_kultura_modeli_rassuzhdeniya_v_russkom_tekste._monografiya-26564.htm. (дата обращения: 01.08.2019).
338. Малиновский П. В. Онтологизация в многомерном эпистемическом пространстве онтономии: опыты ММК : тезисы доклада. URL: <http://www.fondgp.ru/lib/chteniya/xiii/mat/abstracts-2007/5> (дата обращения: 31.08.2019).
339. Малютина Н. П. Перформативный потенциал как методологическая проблема и как компонент драмы. Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст / pod red. N. Maliutiny i A. Lis-Czapigi. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019. С. 56–66.
340. Малютина Н., Маронь А. Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме. Kraków : Collegium Colobinum; Białystok : Temida 2, 2019. 220 с.
341. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки : монографія. Одеса : Астропринт, 2006. 352 с.
342. Мамардашвили М. Необходимость себя. Доклады, статьи, философские заметки. Москва : Лабиринт, 1996. 430 с.

343. Манакин В. Сугестія як функція мови. *Споконвіку було слово... Збірник на пошану професора Олександра Александрова з нагоди його 60-річчя*. Одеса : Астропринт, 2007. С. 201–210.
344. Манохин Д. Специфика литературоведческого дискурса. *Современный дискурс-анализ*. URL: http://www.discourseanalysis.org/ada2_1/st16.shtml (дата обращения: 24.07.2019).
345. Маронь А. Пародия на героя классической драмы в пьесах Николая Коляды. *Studia Rossica Posnaniensia*. 2014. № 39. С. 195–206.
346. Масенко Л. Нариси з соціолінгвістики. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2010. 243 с.
347. Маслаков А. А. Жанрово-структурные особенности эссеистики русских поэтов XX века (на материале произведений А. А. Блока, О. Э. Мандельштама, М. И. Цветаевой, И. А. Бродского) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Ростов-на-Дону, 2016. 18 с.
348. Маслаков А. А. Функционально-тематические разновидности эссеистики (на примере прозы И. А. Бродского). *Известия Южного федерального университета. Филологические науки*. 2015. № 1. С. 47–56.
349. Маськова Е. В. Эссе как жанр и метод : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.10. Минск, 1994. 17 с.
350. Матвієнко С. Есей: Між алібі та компроматом. *Критика*. 2000. URL: https://krytyka.com/ua/articles/esey-mizh-alibi-ta-kompromatom?domain_switch=full (дата обращения: 01.08.2019).
351. Матіос М. І все-таки – не навпаки. *100 тисяч слів про любов, включаючи відгуки* / авт. проекту С. Г. Васильєв, О. А. Коваль; упорядник С. Г. Васильєв. Харків : Фоліо, 2008. С. 161–167.
352. Матіяш Б. Братик Біль, Сестричка Радість. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 144 с.
353. Матіяш Б. Щось на кшталт есеїстики. *Критика*. 2005. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/shchos-na-kshtalt-eseyistyky> (дата звернення: 29.07.2019).
354. Махно В. Котилася торба. Київ : Критика, 2011. 368 с.
355. Махно В. Околиці та пограниччя. Вибрані есеї 2011-2018. Київ : Yakaboo Publishing, 2019. 240 с.
356. Махно В. 38 віршів про Нью-Йорк і дещо інше. Київ : Критика, 2004. 128 с.
357. Мейзерська Т. «До трагічної мудрості і за її межі»: есеїстика Галини Пагутяк. *Сучасні літературознавчі студії*. 2013. Вип. 10. С. 232–242.

358. Мелентьева Ю. П. Многослойность чтения. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01008240331> (дата обращения: 24.05.2019).
359. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Москва : Наука, 1986. 318 с.
360. Мельник В. В. Соціальні виміри екзистенціалів людського буття : монографія. Слов'янськ : Підприємець Моторін, 2012. 366 с.
361. Мельник В. Рефлекси: з літературної критики 2000-х. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2009. 176 с.
362. Мендыгалиева А. А. Прагматика ментативных высказываний в аспекте рекламной коммуникации. *Известия ВГПУ*. 2010. Вып. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pragmatika-mentativnyh-vyskazyvaniy-v-aspekte-reklamnoy-kommunikatsii> (дата обращения: 02.08.2019).
363. Менжулін В. Ф. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні : монографія. Київ : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2010. 455 с.
364. Мережковский Д. С. Вопросы и заметки о Монтене. *Вопросы филологии*. 2006. Вып. № 9. С. 121–130.
365. Меркотан Л. Й. Засоби реалізації категорії інтертекстуальності. *Studia linguistica*. 2013. Вип. 7. С. 358–363.
366. Меркотун Е. А. Поэтика одноактной драматургии Л. С. Петрушевской. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Екатеринбург, 2009. 24 с.
367. Минаева Э. В., Пономарева Т. А. Эссе в прагмалингвистическом осмыслении. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2012. № 24(1). С. 36–44.
368. Минакова А. В. Миниатюра в русской прозе первой трети XX века : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Москва, 2016. 183 с.
369. Минеева И. Академическое эссе: теория и практика жанра. *Филологический класс*. 2015. № 2(40). С. 7–14.
370. Мирошкіна Н. Українська есеїстика: теоретичні розвідки. *Інститут журналістики*. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2376> (дата звернення: 02.08.2019).
371. Михайлин І. Л. «Судилося бути Україною», або Головна публіцистична ідея Юрія Шереха (Шевельова). *Вісник Харківського університету*. № 426. 1999. С. 15–19.
372. Михайлов А. В. «Западно-восточный диван» Гете: смысл и форма / Гете И. В. *Западно-восточный диван*. Москва : Наука, 1988. С. 639.

373. Михида С. П. Євген Маланок про мотив двійництва у І. Франка: психопоетичний вимір. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки.* № 5 (298). Черкаси : ЧНУ, 2014. С. 72–76.
374. Михида С. П., Гольник О. О. Методологічні засади психопоетики в літературознавчих студіях Євгена Маланюка. *Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки.* 2017. Вип. 153. С. 37–43.
375. Мій Шевченко. М. Гримич та ін. Київ : Нора-Друк, 2014. 160 с.
376. Мішук К. Хвороби зростання. *Тиждень.ua.* 2011. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/26447> (дата звернення: 31.07.2019).
377. Моклиця М. Основи літературознавства. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 192 с.
378. Молчанов В. И. История и пространство. Деструкция темпоральной историчности. Вопросы философии. 2013. № 8. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=780&Itemid=52 (дата обращения: 12.08.2019).
379. Монтень М. Проби : у 3 кн. / пер. з фр. А. Перепаді. Кн. 1. Київ : Дух і літера, 2005. 365 с.
380. Монтень М. Проби : у 3 кн. / пер. з фр. А. Перепаді. Кн. 2. Київ : Дух і літера, 2006. 515 с.
381. Монтень М. Проби : у 3 кн. / пер. з фр. А. Перепаді. Кн. 3. Київ : Дух і літера, 2007. 383 с.
382. Монтень М. Проби. Вибране. Харків : Фоліо, 2012. 443 с.
383. Москалець К. Гра триває: Літературна критика та есеїстика. Київ : Факт-Наш час, 2006. 240 с.
384. Москалець К. Людина на крижині. Київ : Критика, 1999. 256 с.
385. Москалець К. Про дзуйхіцу / К. Москалець. *Слолохи.* Львів : Піраміда, 2014. С. 14–15.
386. Москалець К. Слолохи. Львів : Піраміда, 2014. 172 с.
387. Москалець К. Стежачи за текстом. Вибрана критика та есеїстика. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 400 с.
388. Москвина Р. Р., Мокронос Г. В. Нетрадиционные жанры словесности как эмпирия философского мышления. *Человек как объект философии и литературы.* Иркутск, 1987. С. 167–184.
389. Муравьев В. С. Эссе. *Краткая литературная энциклопедия.* Москва : Советская энциклопедия. 1973. Т. 8. С. 961.
390. Назарець В. М. Адресована лірика як метажанр : типологія та поетика : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06. Львів, 2015. 31 с.

391. Нам усім пощастило. Розмови з Юрієм Андруховичем / упор. В. Карп'юк. Брустурів : Discursus, 2017. 240 с.
392. Науменко Н. В. Українські поетичні дзуйхіцу. *Слово і Час*. 2009. № 10. С. 77–85.
393. Нахлік Я. Є. Вираження топосу душі засобами географічної топіки (пустеля, безодня, прірва) в поезії польського та українського раннього модернізму. *Київські полоністичні студії*. 2015. Т. 24. С. 529–538.
394. Нахлік Я. Є. Топос душі в поезії Болеслава Лесьмяна (1877–1937). *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2010. Вип. 16. С. 116–121.
395. Неборак В. Введення у Бу-Ба-Бу. Хронопис кінця тисячоліття (есеїстика) : 2-ге вид. Львів : ЛА «Піраміда», 2003. 216 с.
396. Неборак В. Колишній, інший... Автобіографічний текстиль. Львів : ЛА «Піраміда», 2013. 188 с.
397. Неборак В. Лексикон А. Г. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2015. 576 с.
398. Немец Г. Феноменология эссеизации социального медиадискурса: стратегии и тактики (на примере работ М. Маклюэна, Н. Лумана и Ю. Хабермаса). *Историческая и социально-образовательная мысль*. 2016. Том 8. № 4(2). С. 76–82.
399. Нерви ланцюга. 25 есеїв про свободу / за ред. С. Васильєва. Львів : Лексикон. 2003. 191 с.
400. Нестеренко Ю. В. Есеїзм як стильова домінанта художнього тексту. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 2(261). Ч. II. С. 191–197.
401. Нестеренко Ю. В. Жанрова валентність есе кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологічний аспект. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. Філол. науки*. 2012. № 12. Ч. 2. С. 67–76.
402. Нестеренко Ю. В. Жанрова специфіка есеїстики Богдани Магіяш. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство*. Тернопіль, 2012. Вип. 34. С. 180–188.
403. Нестеренко Ю. В. Письменницька есеїстика: спроба міфологемного аналізу. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Сер. Філологія. Літературознавство*. 2012. Т. 193. Вип. 181. С. 69–72.
404. Нестеренко Ю. В. Сучасна українська есеїстика: жанрові трансформації: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2014. 18 с.

405. Нестеренко Ю. В. Сучасна українська есеїстика: жанрові трансформації : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2014. 220 с.
406. Нестерович Є. Just Іздрик. *Збруч*. 2014. URL: <https://zbruc.eu/node/18337> (дата звернення: 01.08.2019).
407. Николаев А. И. Основы литературоведения : учебн. пособие для студентов филол. спец. Иваново : Листос, 2011. 255 с.
408. Ничипоров И. Проблема творческой личности в эссе И. Бунина «О Чехове». *Слово*. URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/41831.php> (дата обращения: 02.08.2019).
409. Нова Європа. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 176 с.
410. Носова Б. Метафора як окреслення культурного простору інтелектуала в есеях О. Забужко «З мапи книг і людей». *Стиль і текст*. 2015. № 15. С. 136–146.
411. Огороков В. Диахронно-синхронический топос бытия человека и проблемы антропологического времени. *Філософія*. 2013. № 8 (100). С. 118–125.
412. Осадча Ю. В. Его-беллетристика як жанр: питання поетики (на матеріалі японської та української прози) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2005. 18 с.
413. Осадча Ю. В. Есеїстичне та романічне письмо як способи «мислити» літературу. *Слово і Час*. 2006. № 2. С. 29–38.
414. Оселедько К. Конфлікт демонічності та християнської етики у творчості Галини Пагутяк. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2012. № 26. URL: <http://jrn1.nau.edu.ua/index.php/go/article/viewFile/7959/9206> (дата звернення: 30.08.2019).
415. Осминкин Р. «Мнимый Осминкин» (перформативные установки современной социально-сетевой поэзии). *Новое литературное обозрение*. 2017. № 145. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12497/ (дата обращения: 29.08.2019).
416. Остапенко С. В. Жанр портрета в литературной критике О. Мандельштама : дисс. ... канд. філол. наук : 10.01.02. Одеса, 2015. 201 с.
417. Павличко С. Листи з Києва. Київ : Основи, 2001. 159 с.
418. Пагутяк Г. Жорстокість існування. Львів : ЛА «Піраміда», 2017. 280 с.
419. Пагутяк Г. Книга снів і пробуджень / *Незнайома. Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ-поч. ХХІ ст.* Львів : ЛА «Піраміда», 2005. С. 430–478.

420. Пагутяк Г. Кожен день – інший : щоденник. Львів : ЛА «Піраміда», 2013. 192 с.
421. Пагутяк Г. Мій Близький і Далекий Схід. Повість та есеї. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 136 с.
422. Пагутяк Г. Потонулі в снігах. Новели, оповідання, есеї. Львів : ЛА «Піраміда»; Приватна колекція, 2010. 184 с.
423. Пагутяк Г. Рукави, вологі від роси / *Незнайома. Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ-поч. ХХІ ст.* Львів : ЛА «Піраміда», 2005. С. 479–514.
424. Пагутяк Г. Сентиментальні мандрівки Галичиною. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 192 с.
425. Паламарчук Н. Цілісність та зв'язність у збірці колумністики Андрія Любки «Спати з жінками». *Хто говорить? Студентський науковий збірник*. 2016. № 1. С. 28–31.
426. Палійчук А. Комунікативні тактики інтимізації в англomовному художньому дискурсі (на матеріалі коротких оповідань). *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2012. Вип. 69. С. 15–21.
427. Панова Е. «Лиризация» прозы в эмигрантском творчестве З. Гиппиус. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2008. № 20. С. 79–82.
428. Панченко А. М. О русской истории и культуре. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 464 с.
429. Панченко И. Эссе о Юрии Олеше и его современниках. Москва : ЛитРес, 2018. 710 с.
430. Панченко Н. В. Дискурсивные актуализации текста (на материале эссе Т. Толстой). *Филология и человек*. 2016. № 2. С. 115–127.
431. Паньков Е. А. Эссе в польской литературе 50-60-х годов ХХ века и творчество Тадеуша Брезы : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Минск, 2003. 22 с.
432. Партико З. В. Словник видавничих термінів. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2013. 68 с.
433. Пастух Б. Степан Процюк: «Власний досвід неврозу». *Буквоїд*. URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/01/26/200709.html> (дата звернення: 12.08.2019).
434. Пастух Т. Т. П'ять хвилин для білої айстри / Москалець К. *Слохи*. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. С. 7–13.

435. Пастух Т. Т. Сторінками єдиного тексту Костянтина Москальця. *ЛітАкцент*. 2009. URL: <http://litakcent.com/2009/04/23/storinkamy-jedynoho-tekstu-kostjantyna-moskalcja/> (дата звернення: 27.07.2019).
436. Паткуль А. Б. Время как горизонт понимания бытия в фундаментальной онтологии. *Horizon. Феноменологические исследования*. Том 1 (1). 2012. С.28–47. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-kak-gorizont-ponimaniya-bytiya-v-fundamentalnoy-ontologii> (дата обращения: 09.08.2019).
437. Паткуль А. Б. Концептуализация топоса. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. 2013. Сер. 17. Вып. 1. С. 118–119.
438. Пахаренко Н. Своєрідність художнього мислення Костянтина Москальця : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Кіровоград, 2007. 20 с.
439. Пепеляева Е. Исследовательская циклизация лирики как теоретическая проблема. *Вестник Пермского университета*. 2012. Вып. 2. С. 174–180.
440. Первалова О. А. Жанровая модель молитвы. URL: <https://studopedia.org/10-6409.html> (дата обращения: 06.07.2019).
441. Перепада А. На маргінесі книг, на маргінесах життя. *М. Монтьєн. Проби*. Харків : Фоліо, 2012. С. 5–8.
442. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. Волгоград, 1999. 308 с.
443. Пеха М. Автор у літературно-критичному тексті (на матеріалі збірки О. Забужко «Хроніки від Фортінбраса»). *Сучасність*. 2002. № 8. С. 178–187.
444. Пиркало С. Кухня егоїста. Київ : Факт, 2007. 212 с.
445. Пиркало С. Любав? *100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки / авт. проєкту С. Г. Васильєв, О. А. Коваль; упорядник С. Г. Васильєв*. Харків : Фоліо, 2008. С. 185–189.
446. Погорелова И. Жанр эссе в современной русской литературе. URL: https://www.pglu.ru/upload/iblock/fa4/Pages-from-CH_8_5.pdf (дата обращения: 02.08.2019).
447. Подденежная Е. В. Жанровая специфика «филологической прозы» в литературе русской эмиграции III волны. *Літературознавчі студії*. 2013. № 37 (2). С. 178–183.
448. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения. URL: <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html> (дата обращения: 13.07.2019).

449. Подлубнова Ю. Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской литературе. *Герменевтика литературных жанров*. Ставрополь : Изд-во Ставроп. ун-та, 2007. С. 293–298.
450. Поліщук Я. О. Батьківщина як біографія. *Ревізії пам'яті: літературна критика*. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. С. 159–179.
451. Полякова С. В. Особенности блогowego дискурса. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология*. 2010. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-blogovogo-diskursa> (дата обращения: 09.08.2019).
452. Постмодернистское мышление. *Бэкмология*. 2012. URL: http://becmology.ru/blog/phylosophy/postmod_view.htm (дата обращения: 02.08.2019).
453. Починок Ю. Василь МАХНО: «А дим Вітчизни? а пуповина?». *Українська літературна газета*. 2012. № 22. URL: <http://litgazeta.com.ua/interviews/vasyl-mahno-a-dym-vitchyzny-a-pupovyna/> (дата звернення: 13.06.2019).
454. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва : Intrada, 2008. 358 с.
455. Прихода Я. Репертуар «Приватної колекції» у пропагуванні позитивного візерунка української літератури. *Вісник Книжкової палати*. 2016. № 11. С. 3–7.
456. Пройдаков А. І. Особливості урбаністичного тексту у романі «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 22 (281). Ч. II. С. 88–94.
457. Пройдаков А. І. Урбаністична складова есеїстики Юрія Андруховича. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2014. Вип. 13. С. 37–39.
458. Просалова В. А. Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06. Київ, 2006. 32 с.
459. Протасова Н. Есеїстика 2016 року і вічні теми нашого літературознавства. *Критика*. 2016. URL: <http://www.krytyka.com/ua/community/blogs/eseyistyka-2016-roku-i-vichni-temy-nashoho-literaturoznavstva> (дата звернення: 23.07.2019).
460. Прохасько Т. Інший формат. Борис Гудзяк. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 60 с.
461. Прохасько Т. Інший формат. Василь Герасим'юк. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. 58 с.

462. Прохасько Т. Інший формат. Оксана Забужко. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 48 с.
463. Прохасько Т. Інший формат. Олег Лишега. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 48 с.
464. Прохасько Т. Інший формат. Юрій Андрухович. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 58 с.
465. Прохасько Т. Інший формат. Юрій Іздрик. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 58 с.
466. Прохасько Т. Інший формат. Ярослав Грицак. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 58 с.
467. Прохасько Т. Одної і тої самої. Чернівці : Книги – ХХІ; Meridian Czernowitz, 2013. 240 с.
468. Прохасько Т. Порт Франківськ. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. С. 40–41.
469. Прохасько Ю., Прохасько Т. Відстані та вібрації. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2012. 64 с.
470. Прохоров Г. Поэтика художественно-публицистического единства (на материале литературы периода классического посттрадиционализма) : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук : 10.01.08. Москва, 2013. 36 с.
471. Процюк С. Аналіз крові. Київ : Грані-Т, 2010. 144 с.
472. Процюк С. Есеїстика / Трикутник. Київ : Український пріоритет, 2014. 320 с.
473. Процюк С. Канатохідці. Брустури : Дискурсус, 2015. 232 с.
474. Процюк С. Канатоходці. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2007. 302 с.
475. Процюк С. Лицарі стилосу та кав'ярень : есеї про дев'ятдесятників. Київ : Смолоскип, 1996. 82 с.
476. Процюк С. Тіні з'являються на світанку : есеїстика. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. 216 с.
477. Процюк С. Трикутник. Роман, есе, інтерв'ю. Київ : Український пріоритет, 2014. 320 с.
478. Радість контакту. Розмови з Тарасом Прохаськом / упоряд. В. Карп'юк. Брустури : Дискурсус, 2015. 208 с.
479. Радченко А. Академічні книжкові серії. *Вісник НАН України*. 2008. № 1. С. 50–54.
480. Раковская Н. М. Код критического текста как знаковая коммуникативная граница. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2017. Т. 295. Вип. 283. С. 70–73.

481. Раковская Н. М. Критическая рефлексия (к проблеме структурной организации). *Вісник Одеського національного університету. Серія Літературознавство*. 2008. Т. 13. Вип. 7. С. 138–145.
482. Раковская Н. М. Критическая рефлексия: проблемы интерпретации. *Література в контексті культури*. 2009. Вип. 19. С. 256–261.
483. Рарицький О. А. Художньо-документальна проза як метажанр: проблема рецепції та інтерпретації, особливості вияву й функціонування. *Слово і Час*. 2014. № 11. С. 37–49.
484. Рибіцька Е. Від поетики простору до політики місця. Топографічний поворот у літературних дослідженнях. *Ейдос*. 2013. № 7. С. 337–353.
485. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с франц., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовина. Москва : Академический Проект, 2008. 695 с.
486. Родик К. Атестат зрілості. *Україна молода*. 2009. № 13. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1334/164/47042/> (дата обращения: 03.08.2019).
487. Родик К. Санація уявлень : рецензія на «РЕСвізити: антологія письменницьких голосів» Тетяни Терен. *України молода*. 2017. № 14. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/3115/164/108263/> (дата звернення: 30.06.2019).
488. Розенхольм А., Савкина И. Картографируя популярное. *Топографии популярной культуры : сборник статей*. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. С. 3–20.
489. Розуміння та інтерпретація життєвого досвіду як чинник розвитку особистості : монографія / за ред. Н. В. Чепелевої. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. 276 с.
490. Романенко Е. Семантическое пространство массовой литературы: теоретический аспект. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2014. № 3(33). В 2-х ч. Ч. II. С. 162–167.
491. Романенко О. Сучасна українська література в контексті мультимедійної культури. *Комунікативний дискурс у полікультурному просторі : матеріали Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (6-7 жовтня 2017 р.)*. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. С. 72–74.
492. Романишин В. Геопоетика як художня топографія та теоретична рефлексія над літературним часопростором. *Проблеми гуманітарних наук*. Вип. 28. Філологія. Київ, 2011. С. 242–253.

493. Руженцева Н. Б. Прагматическая и речевая организация русского литературно-критического эссе XX века : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук : 10.02.01. Екатеринбург, 2001. 38 с.
494. Рябчий І. Двічі по десять: обличчя і голоси. Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2015. 240 с.
495. Рябчук М. Каміння й Сізіф: літературні есеї. Харків : Акта, 2016. 354 с.
496. Рябчук М. Попереднє життя. Київ : Нора-Друк, 2013. 208 с.
497. Савчук В. В. Событие фотографии в эпоху медиального поворота. *Slavica Tergestina*. 2017. Вып. 18. URL: <http://bit.ly/2KEFLW8> (дата обращения: 03.08.2019).
498. Савчук В. В. Топологическая рефлексия. Москва : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 416 с.
499. Савчук В., Разумов В., Кребель И. Топология дискурса: возможность выбора логических констант в организации пространства мира. *АнтропоТопос*. 2008. № 1-2. URL: <https://pureportal.spbu.ru/en/publications>
500. Садикова Л. В. Жанр есе у французькій літературній традиції. *Наукові записки Харків. держ. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди*. 1997. Вип. 6 (11). С. 7–11.
501. Садикова Л. В. Лингвостилистические параметры текста эссе (на материале французской литературы) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.05. Москва, 1992. 20 с.
502. Садикова Л. В. Русское эссе XX века. Художественное своеобразие, динамика жанра. Донецк : НОРД-ПРЕСС, 2009. 404 с.
503. Садикова Л. В. Эссеистический тип мышления. URL: <http://www.forlan.ghost.dn.ua/konferens/sadikova.htm> (дата обращения: 01.08.2019).
504. Саєнко В. П. Стилістична майстерність Євгенії Кононенко (збірка «Колосальний сюжет»). *Українська література XX ст.: діапазони творчих голосів і мистецьких відкриттів. Вибрані літературознавчі праці*. Львів : ЛА «Піраміда», 2016. С. 610–618.
505. Сапогов В. А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока. *Язык и стиль художественного произведения*. Москва, 1966. С. 90–91.
506. Сапогова Е. Е. Автобиографирование: «бытие-под-собственным-взглядом». *Развитие личности*. 2016. № 1. С. 92–115.

507. Сапогова Е. Е. Автобиографирование как процесс самодетерминации личности. *Культурно-историческая психология*. 2011. № 2. С. 37–51.
508. Сапогова Е. Е. Анализ Я-концептов и Я-метафор в содержании индивидуальных нарративов субъекта. *Прикладная психология: достижения и перспективы* / под ред. Л. А. Мирской, Т. Ю. Синченко, В. Г. Ромека. Ростов-на-Дону : Фолиант, 2004. С. 50–79.
509. Свалова М. І. Збірка есеїстики О. Забужко «З мапи книг і людей» у системі підготовки майбутніх журналістів. Масова комунікація : історія, сьогодення, перспективи: науково-практичний журнал / відп. ред. С. І. Кравченко; упоряд. М. А. Рожило. Луцьк : Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, 2014. № 5–6 (5). С. 117–120.
510. Свалова М. І. Письменницька публіцистика: креативно-імперативний аспект (на матеріалі публіцистики Б. Олійника). *Рідний край*. 2009. № 1. С. 104–107.
511. Свалова М. І. Навчальні можливості жанрів есею та авторської колонки (за публіцистичними матеріалами Ю. Андруховича, О. Бойченка, О. Забужко, М. Рябчука). *Образ*. 2015. Вип. 3. С. 154–162.
512. Сварич Н. З. Жанрові моделі есеїстики Івана Андрусяка (на матеріалі збірки «Дуби і леви»). *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки*. 2014. Вип. 4.13. С. 236–241.
513. Северская О. И. Культура. Эссеистическая поэтика (на материале русской литературы рубежа XX – XXI веков). *Общественные науки и современность*. 2006. № 3. С. 162–168.
514. Семенець О. Дискурсивні практики соціальних комунікацій: творчість суб'єкта мовлення та механізми самоорганізації. *Дискурсний аналіз СМІ і медіярыторыка*. С. 208–214. URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/106190/1/Semenec.PDF> (дата звароту: 29.06.2019).
515. Серова З. В. Лиризация прозы как способ субъективного познания мира. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. 2015. № 4. Ч. 2. С. 132–135.
516. Силантьев И., Созина Е. Нарратив в литературе и истории. На материале дневниковой прозы А. Герцена 1840-х гг. *Сибирский филологический журнал*. 2013. № 2. С. 58–68.

517. Сільман К. В. Есеїстика як перехідне жанрове утворення: теоретичний аспект. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]*. 2017. Т. 301. Вип. 289. С. 137–143.
518. Сільман К. В. Письменницька публіцистика як явище на перетині літератури й журналістики (на матеріалі збірки Юрія Андруховича «Тут похований Фантомас»). *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]*. 2015. Т. 259. Вип. 247. С. 79–83.
519. Сільман К. В. Письменницька інтернет-есеїстика як різновид масової літератури. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2015. № 2 (16). С. 261–265.
520. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пос. 3-е изд. Москва : Флинта: Наука, 2001. 608 с.
521. Скуратівський В. Т. Мішель Монтень – замість післямови / Монтень М. *Проби*. Харків : Фоліо, 2012. С. 418–424.
522. Славінська І. 33 герої укрліт. Харків : Фоліо, 2011. 412 с.
523. Славінська І. Закарпатський письменник Андрій Любка: «Есей – це текст, на якому можна будувати суспільну дискусію». 2017. URL: <http://uzhgorod.net.ua/news/119297> (дата звернення: 05.08.2019).
524. Славінська І. Історії талановитих людей. Київ : Брайт Букс, 2014. 136 с.
525. Славінська І. Кость Москалець: Справжній якось-воно-буддист. *Українська правда*. 2011. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2011/03/10/74629/> (дата звернення: 04.08.2019).
526. Славянская Н. В. К вопросу о способах реализации воздействия в тексте эссе. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2007. № 45. С. 237–252.
527. Сливинський І. Алькський дракон. Ще раз про українську есеїстику. *Український журнал*. 2011. № 7. URL: <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/1227/> (дата звернення: 26.07.2019).
528. Словник української мови. В 11 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1971. С. 457.
529. Слюсарь А. А. О жанровых разновидностях русского романа XIX века. *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса, 1999. Вип. 4. С. 135–142.

530. Риторические основы журналистики. Работа над жанрами газеты : уч. пособие / З. С. Смелкова, Л. В. Ассуирова, М. Р. Савова, О. А. Сальникова. 2-е изд. Москва : Флинта: Наука, 2003. 320 с.
531. Смирнов И. П. Событие в философии и литературе. *Событие и событийность : сб. статей*. Москва : Intrada, 2010. С. 191–202.
532. Смирнов К., Шуршин К. Топос человека традиции в современном культурном пространстве. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2012. № 7 (21). В 3-х ч. Ч. II. С. 151–154.
533. Снігір'ова Л. Символи «вода», «вогонь», «вітер», «земля» в українських народних історичних піснях XV – початку XVIII ст. *Література, фольклор, проблеми поетики : зб. наук. праць*. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2012. Вип. 36. С. 264–272.
534. Соболев Д. «Топофилия»: культурная география как жанр современной художественной прозы. *Международный журнал исследований культуры*. 2011. № 4(5). С. 136–155.
535. Соболевська Ю. Книга про читання. Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. 176 с.
536. Содомора А. Сивий вітер. Львів : Літопис, 2002. 270 с.
537. Солдатова И. Н. Применение методики «Рефлексивное эссе» как способ формирования эстетической культуры будущего специалиста гуманитарного профиля. *Научный диалог*. 2013. № 2(14). С. 94–108.
538. Соловей Е. Андрій Любка як дитина зламу століть. *Дзеркало тижня*. 2018. URL: https://dt.ua/ART/andriy-lyubka-yak-ditina-zlamu-stolit-265943_.html (дата звернення: 05.08.2019).
539. Соловей О. Оргазм і Відчай. Випадок Степана Процюка. Вінниця : Простір Літератури, 2017. 136 с.
540. Соломатина С. Ю. Художественное своеобразие натурфилософской эссеистики Генри Дэвида Торо : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Нижний Новгород, 2008. 22 с.
541. Соломеин А. Структурные апории эссе. *Credo New*. 2008. № 2. URL: <http://credonew.ru/content/view/665/60/> (дата обращения: 04.08.2019).
542. Соломеин А. Теоретическое осмысление жанра эссе во французской энциклопедической и лексикографической литературе конца XVII – XVIII вв. *Credo New*. 2013. Вып. 4. URL: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/

- k4-2013/21507-teoreticheskoe-osmyslenie-zhanra-esse-vo-francuzskoy-enciklopedicheskoy.html (дата обращения: 03.08.2019).
543. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / науч. ред. Н. К. Гей. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. 139 с.
544. Спінєєва О. Естетичний досвід як накопичення естетичних переживань. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2012. № 2(49). С. 160–166.
545. Сподарец Н. В. Литературная топология Одессы в исследованиях краеведов. *Odessa w literaturach słowianskich. Studia*. Białostok-Odessa : PRYMAT, 2016. С. 89–98.
546. Сподарец Н. В. Модернизм Серебряного века: литературоведческая идентификация : монография. Одесса : Астропринт, 2017. 452 с.
547. Сподарец Н. В. Эссеистика поэтов Серебряного века о А. С. Пушкине: проблема текстообразования и жанровой модели. *Уральский филологический вестник*. 2013. № 1. С. 72–83.
548. Спото Р. Н. Американские культурные парадигмы в эссе Дж. Стейнбека «Америка и американцы». *Гуманитарные технологии в образовании и социосфере*. Минск : Изд. центр БГУ, 2016. С. 229–236.
549. Спроге Л. В. Лирический цикл как «поэмообразная» структура: (А. Блок «О чём поет ветер»). *Жанры в литературном процессе* : межвуз. сб. науч. тр. Вологда, 1986. С. 28–39.
550. Стадницька Т. Автокреація: від пошуку автентичності до «смерті автора» (на матеріалі «Щоденника 1953-1969» і «Заповіту». Розмов з Домініком де Ру» В. Гомбровича. *Слово і час*. 2006. № 7. С. 16–22.
551. Старыгина Н. Н. Проблема цикла в прозе Н. С. Лескова : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Ленинград, 1985. 25 с.
552. Степанов Т. М. Жанр эссе в отечественном и зарубежном литературоведении 1960-1980 годов. 2006. URL: <http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=477> (дата обращения: 14.07.2019).
553. Стех М. Р. Есеїстика у пошуках джерел. Київ : Видавничий дім «Пенмен», 2016. 743 с.
554. Сулова Т. И. Эстетика постмодернизма в условиях глобализации. *Вызовы современности и философия: материалы «Круглого стола», посвященного Дню философии ЮНЕСКО*. Бишкек, 2004. С. 84–90.
555. Сэй Сэнагон. Записки у изголовья: Избранные страницы / пер. со старояпон. В. Маркова. Санкт-Петербург : Издательский дом «Азбука-классика», 2008. 304 с.

556. Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / *Теория литературы*. В 3 т. Москва : ИМЛИ РАН, 2003. Т. 3. 592 с.
557. Татаренко А. Постмодерністська проза у сербській літературі: етапи розвитку, тенденції, поетикальні вектори. *Проблеми слов'язознавства*. 2013. Вип. 62. С. 122–128.
558. Ташкенов С. П. Проза Томаса Манна : автореф. дисс. ... канд. філол. наук : 01.01.02. Москва, 2009. 20 с.
559. Теребус О. Л. Проблема української мови та національна ідея в публіцистиці Дмитра Павличка. *Філологічні студії* : наук. часоп. Луцьк, 2005. № 3-4 (31-32). С. 354–360.
560. Терен Т. REСвізити. Антологія письменницьких голосів. Книга 1. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 280 с.
561. Терен Т. REСвізити. Антологія письменницьких голосів. Книга 2. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 264 с.
562. Терен Т. REСвізити. Антологія письменницьких голосів. Книга 3. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 296 с.
563. Тесленко М. Литературный жанр эссе как философствование и способ философской рефлексии. *Международный студенческий литературный вестник*. URL: <https://scienceforum.ru/2013/article/2013006344> (дата обращения: 07.08.2019).
564. Титаренко М. Ландшафти есеїстичного мислення Тараса Прохаська. *Вісник Львівського університету*. 2013. Вип. 38. С. 336–372.
565. Титаренко Т. М. Критерії аналізу соціально-психологічних практик життєконструювання. *Наукові студії із соціальної та політичної психології*: зб. статей. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 34 (37). С. 161–171.
566. Титаренко Т. М. Особистісні практики конструювання життя. *Психологічні науки: проблеми і здобутки*. 2013. Вип. 4. С. 226–238.
567. Ткач Л., Рибалко І. Літературознавчий аспект категорії «топос» на прикладі української літератури fin de siecle. *Молодий вчений*. 2015. № 1(1). С. 186–189.
568. Ткаченко А. О. Художність і «шухляди змін». *Біблія і культура*. 2009. № 11. С. 74–83.
569. Ткаченко А. О. Генологія в оптиці структуралізму: парадигматика / синтагматика. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2013. № 2. URL: <http://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/viewFile/48/48> (дата обращения: 09.07.2019).

570. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для гуманітаріїв. Київ : Правда Ярославичів, 1997. 448 с.
571. Ткаченко І. Публіцистика як об'єкт видавничої справи: кваліфікаційний аспект. *Молодий вчений*. 2015. № 2 (17). С. 564–567.
572. Топографии популярной культуры : сборник статей. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. 408 с.
573. Торговец Ю. І. Есе як тип тексту: історичний аспект. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14. Т. 3. С. 98–105.
574. Торговец Ю. І. Особливості генези жанру есе. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4084/1/Y_Torgovets_SPH_2_GI.pdf (дата обращения: 07.08.2019).
575. Торговец Ю. І. Текст-типологічна специфіка есе: історична ретроспектива. *Філологічні студії. Збірник наукових праць*. 2016. Вип. 6. С. 29–33.
576. Троскот І. Есеїстика мусить бути. *Тиждень*. 2015. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/145828> (дата звернення: 07.08.2019).
577. Гуйчиева Г. У. Некоторые особенности классической японской поэтики. *Современная филология: материалы междунар. науч. конф.* Уфа : Лето, 2011. С. 34–36.
578. Тынянов Ю. Н. Литературный факт; О литературной эволюции. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва : Наука, 1977. С. 255–281.
579. Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва : Наука, 1977. С. 227–246.
580. Тюпа В. И. Генеалогия лирических жанров. *Известия Южного федерального университета. Филологические науки*. 2012. № 4. С. 8–31.
581. Тюпа В. И. Градация текстовых ансамблей. *Европейский лирический цикл* : материалы междунар. научн. конференции, 15–17 ноября 2001. Москва : Российский государственный университет, 2003. С. 50–63.
582. Тюпа В. И. Жанр и дискурс. *Критика и семиотика*. 2011. Вип. 15. Новосибирск, Москва. С. 31–42.
583. Тюпа В. И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса. *Критика и семиотика*. 2006. Вип. 10. С. 36–45.
584. Тюпа В. И. О границах нарратологии. Материалы международной конференции, посвященной 70-летию профессора В. М. Марковича. URL: http://papusha.at.ua/tiupa-o_granicax_narratologii.doc (дата обращения: 07.08.2019).

585. Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии. *Критика и семиотика*. 2002. № 5. С. 5–31.
586. Тюпа В. И. Перформативные основания лирики. <http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf> (дата обращения: 07.08.2019).
587. Тюпа В. Художественность. *Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины*. Москва : Высшая школа, 1999. С. 469.
588. Тюпа В., Бак Д. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики. *Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики*. Кемерово : КемГУ, 1988. С. 4–15.
589. Українська література сьогодні : есеїстика / укл. В. Медвідь. Київ : Неопалима купина, 2005. 236 с.
590. Український правопис / упор. АН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; Інститут української мови. 4-те вид., випр. й доп. Київ : Наукова думка, 1993. 240 с.
591. Улюра Г. Труднощі перекладу зі споріднених мов / Бондар А. *І тим, що в гробах*. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. С. 7–16.
592. Урсулєнко А. Фігури пам'яті у прозі Юрія Андруховича. 2017. URL: https://apd.uni.wroc.pl/diplomas/24122/?_s=1 (дата звернення: 07.08.2019).
593. Фащенко В. В. Метаморфози в українській новелістиці ХХ в. *Слово про Василя Фащенка: продовження діалогу* / упор. М. Фащенко, Я. Машарова. Одеса : Чорномор'я, 2018. С. 463–467.
594. Філоненко С. О. Категорія жанру в масовій літературі. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. 2009. Вип. 27. С. 176–179.
595. Філоненко С. О. «Література № 2»: місце популярної белетристики в літературній ієрархії. Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Вип. XXIII. Частина 1. С. 381–388.
596. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр. *Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ*, 2011. 432 с.
597. Філоненко С. О. Масова? Популярна? Тривіальна? Як не заблукати в трьох термінологічних соснах. *Studia methodologica*. Тернопіль, 2009. Вип. 29. С. 161–168.
598. Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь : Твер. гос. ун-т, 1992. 123 с.

599. Фуко М. Археология знания / пер. с фр., общ. ред. Б. Левченко. Київ : Ника-Центр, 1996. 208 с.
600. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 1999. 398 с.
601. Хан О. Возможности эссе как формы самостоятельной работы в формировании коммуникативной компетентности студентов. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (52): в 2-х ч. Ч. II. С. 179–182.
602. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. Київ : Академія, 2008. 247 с.
603. Херсонський Б. Клаптикова ковдра. Київ : Дух і літера, 2016. 384 с.
604. Хлебникова О. Классификация жанров философской литературы. *Вестник КемГУ*. 2013. № 4 (56). Т. 1. С. 201–207.
605. Хома О. Коментарі й примітки до «Думок» Паскаля. *Блез Паскаль. Думки* / пер. з фр. А. Перепаді, О. Хома. Київ : Дух і літера, 2009. С. 393–626.
606. Хома О. Українські «Проби» Монтеня. *Дух і літера*. 2007. № 17-18. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5132/Mishel_Monten_bibliohrafiia.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 06.08.2019).
607. Хомяков В. Новейшая русская проза : учебно-методическое пособие. Москва, Берлин : Директ-Медиа, 2019. 241 с.
608. Хорольский В. В. Культурологический метод изучения публицистического дискурса (на примере статей А. Блока, У. Б. Иейтса, О. Уайльда). URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=796&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 06.08.2019).
609. Хорольский В. В. Эстетический идеал западных публицистов в свете теорий постмодерна. *Вестник Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология*. 2014. Т. 13. Вып. 6: Журналистика. С. 86–95.
610. Хорошева О. Лінгвостилістичні особливості есеїстичного тексту К. Москальця «Людина на крижині». *Актуальні проблеми української лінгвістики : теорія і практика : зб. наукових праць*. 2011. Вип. 23. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет». С. 46–54.
611. Хузиятова Н. К., Плясенко Н. А. Современная китайская эссеистика как поиск идентичности и «русский» Харбин Чжан Канкан. Проблемы литератур Дальнего Востока. 2014. URL: <http://www.>

- ifel.spbu.ru/arhiv/2014/1/files/assets/common/downloads/page0386.pdf (дата обращения: 05.06.2019).
612. Целюх К. Концепція людини в есеїстиці Костянтина Москальця. 2018. URL: <http://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/2793> (дата обращения: 05.08.2019).
613. Ципердюк І. Подорож крізь туман : статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2010. 120 с.
614. Чайкин Ю. Гете в эссеистике Томаса Манна. Особенности литературно-критических статей. 2014. URL: <https://www.proza.ru/2014/11/03/1416> (дата обращения: 08.09.2019).
615. Чак Є. Складні випадки українського слововживання. Київ : Радянська школа, 1969. 219 с.
616. Чаура Н. Есеїстика Ю. Андруховича на сторінках часопису «Критика». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки*. 2016. № 2. С. 266–271.
617. Чепеленко К. О. К вопросу о пространственном подходе в искусстве. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2017. № 25. С. 40–43.
618. Чепкина Э. В. Журналистский дискурс: анализ практик. *Известия Уральского государственного университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры*. 2011. № 2 (89). С. 76–85.
619. Чернец Л. В. Литературные жанры. Москва : Изд-во Московского университета, 1982. 194 с.
620. Черноіваненко Є. М. Тип літератури і тип художньо-літературної свідомості в літературному процесі : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06; 10.01.02. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 32 с.
621. Черных Н. В. Суггестивность верлибра (на материале поэзии В. Строчкова). *Известия Южного федерального университета. Филологические науки*. 2009. № 3. С. 66–79.
622. Черняк М. А. Литература эпохи Web 2.0. *Universum: Вестник Герценовского университета*. 2011. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literatura-epohi-web-2-0> (дата обращения: 09.08.2019).
623. Черняк М. А. Массовая литература XX века : учеб. пособие. Москва : Флинта: Наука, 2007. 432 с.
624. Чудинова Ю. Жанр «эссе» в современном литературоведении. 2010. № 4(36). С. 267–274.

625. Чупринин С. Конвергенция в литературе. URL: <https://lit.wikireading.ru/11570> (дата обращения: 05.08.2019).
626. Чурсина Л. К. О структуре поэмы А. Белого «Первое свидание». *Русская литература*. 1992. № 4. С. 39–58.
627. Шабат С. Структурно-семантичні моделі риторичних питань. *Наукові записки*. Тернопіль : ТДПУ, 2001. Вип. 5. С. 122–129.
628. Шаблій О. До основ геопоетики (на основі текстів Тараса Шевченка). *Часопис соціально-економічної географії*. 2014. Вип. 17(2). С. 10–17.
629. Шалаева А. В. О трансформации понятия пространства в гуманитарных дисциплинах в контексте *topologische wende*. *Труды БТТУ*. 2016. № 5. С. 129–132.
630. Шантарович С. Развитие эссенцистического жанра в литературе XIX–XX веков. URL: [http://elib.bsui.by/bitstream/123456789/56364/1/Шантарович%20С.А.%20Развитие%20эссенцистического%20жанра%20в%20литературе%](http://elib.bsui.by/bitstream/123456789/56364/1/Шантарович%20С.А.%20Развитие%20эссенцистического%20жанра%20в%20литературе%20) (дата обращения: 04.08.2019).
631. Шаргай І. Є., Чернобай Я. В. Лексико-стилістичні проблеми перекладу на українську мову філософського твору М. Монтеня «Проби». *Нова філологія*. 2012. № 50. С. 218–221.
632. Шатин Ю. В. Медиатекст vs художественный текст: семиотическое пограничье. *Вестник Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология*. 2014. Т. 13. Вып. 6: Журналистика. С. 81–85.
633. Шатова Н. Д. Современная материалистическая онтология рефлексии. *Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология*. 2016. Вып. 2 (26). С. 24–31.
634. Швець Г. Д. Есеїстика Василя Барки: жанрова специфіка та проблематика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2006. 20 с.
635. Швець Г. Д. Форма проповіді як прообраз есе у творчості Василя Барки. *Наукові праці. Літературознавство*. 2013. Вип. 212. Т. 224. С. 86–90.
636. Шебеліст С. В. Мовно-стилістичні новації в есеїстиці Юрія Андруховича. 2007. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/77493/37-Shebelist.pdf?sequence=1> (дата обращения: 03.08.2019).
637. Шебеліст С. В. Особливості розвитку сучасної української есеїстики в системі журналістських жанрів : дис. ... канд. наук із соц. комун. : 27.00.04. Київ, 2009. 187 с.

- 638.Шебеліст С. Теоретичні аспекти жанру есею. *Слово і час*. 2007. № 11. С. 48–56.
- 639.Шевцов К. П. Сопротивление рефлексии. *Международный журнал исследования культуры*. 2012. № 3(8). С. 100–101.
- 640.Шевченко Т. М. Дискурсивна практика: окреслення поняття. *Актуальні питання документознавства та інформаційної діяльності: теорії та інновації* : зб. матеріалів IV Міжнар. наук.-практ. конф., Одеса, 23-24 березня 2018 р. Дніпропетровськ : Середняк Т. К., 2017. С. 426–431.
641. Шевченко Т. М. Дискурсивные практики массмедиаальной культуры в эссе-драме. *Bibliotekarz Podlaski*. 2018. № 4. С. 75–90.
- 642.Шевченко Т. М. Есе як дискурсивна практика: до постановки проблеми. *Срібний вік: діалог культур* : збірн. наук. статей за матер. IV міжнародн. наук. конференції, присвяч. пам'яті проф. С. П. Ільйова. Одеса : Астропринт, 2018. С. 290–303.
- 643.Шевченко Т. М. Есей: у пошуках національної (само)ідентифікації. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. Вип. 25. С. 79–92.
- 644.Шевченко Т. М. Есеїстичний цикл як умовна цілісність («П'ять книжок» І. Андрусяка). *Вісник Одеського національного університету*. 2018. Том 23. Вип. 1 (17). С. 116–125.
- 645.Шевченко Т. М. Есеїстичні практики Любка Дереша. *Південний архів*. 2018. № 75. С. 47–50.
- 646.Шевченко Т. М. Есеїстичні техніки у творчості Сергія Жадана (на прикладі циклу «Блок НАТО»). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. 2018. Том 30 (69). № 2. С. 116–121.
- 647.Шевченко Т. М. Жанрові особливості «Польових досліджень з українського сексу» Оксани Забужко. *Історико-літературний журнал*. Одеса : Астропринт, 2002. № 7. С. 134–144.
- 648.Шевченко Т. М. Жанрові особливості збірки Соломії Павличко «Листи з Києва». *Формування національних і загальнолюдських цінностей в українському суспільстві*. Харків : ФОП Лібуркіна Л. М. 2006. С. 78–86.
- 649.Шевченко Т. М. Жанрові особливості книги І. Лучука «Сумніви сорокалітнього». *Проблеми сучасного літературознавства*. 2014. Вип. 18. С. 217–224.
- 650.Шевченко Т. М. Жанрові особливості публіцистики Костянтина Москальця. *Спочатку було слово... Збірник на пошану професора*

- Олександра Александрова з нагоди 60-річчя. Одеса : Астропринт, 2007. С. 400–408.
651. Шевченко Т. М. Збірка есе та прозова творчість письменника: точки взаємодії. 2018. URL: [http://text-intertext.in.ua/n02\(04\)2018/shevchenko_tetiana_04_2018.pdf](http://text-intertext.in.ua/n02(04)2018/shevchenko_tetiana_04_2018.pdf) (дата звернення: 07.08.2019).
652. Шевченко Т. Н. Категория пространства в эссе: к постановке вопроса. *Filologické vědomosti*. Praha : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2019. № 1. С. 24–28.
653. Шевченко Т. М. Композиція есе «Центрально-східна ревізія» Юрія Андруховича. *Культура народів Причорномор'я*. 2007. № 101. С. 276–278.
654. Шевченко Т. М. Композиція оповідання «Альбом для Густава» О. Забужко. *Історико-літературний журнал*. 2007. № 14. С. 237–243.
655. Шевченко Т. М. Комунікативна тактика інтимізації в есеїстиці О. Забужко, М. Матіос, С. Пиркало. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2016. Вип. 23. С. 203–213.
656. Шевченко Т. М. Концепт *свобода* в збірці «Нерви ланцюга. 25 есеїв про свободу». *Діалог*. 2006. № 4. С. 35–39.
657. Шевченко Т. М. Літературно-критичний есей у творчості К. Москальця. *Діалог: Медіа-студії*. 2011. № 12. С. 192–202.
658. Шевченко Т. М. Модус музики в ессеїстиці Юрія Андруховича (по матеріалам сборника «Здесь похоронен Фантомас»). *Studia Odeskie – III. Odessa. Muzyka. Literatura. Ukraińsko-polski transfer kulturowy*. Białystok-Odessa : PRYMAT, 2019. С. 175–184.
659. Шевченко Т. М. Наративно-ментативні особливості есе епістолярного типу в сучасній українській літературі (*Листи з Києва* С. Павличко). *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2019. Vol. VII/2. S. 183–192.
660. Шевченко Т. М. Наследие Мишеля де Монтеня и украинская эссеистика современности: точки взаимодействия. *History, languages and cultures of the Slavic peoples: from origins to the future: materials of the VII international scientific conference on November 25–26, 2018*. Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2018. S. 42–46.
661. Шевченко Т. М. Новелістика Євгенії Кононенко у контексті сучасної української «малої прози». *Море*. 2006. № 1. С. 105–110.
662. Шевченко Т. М. Образ «своєї території» як концептуальний засіб вираження світобачення в есеїстиці Ю. Андруховича. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2011. № 15. С. 273–289.

663. Шевченко Т. М. Образ автора в есеїстиці Степана Процюка (за матеріалами збірки «Канатоходці»). *Діалог: Медіа-студії*. Одеса, 2008. Вип. 7. С. 129–138.
664. Шевченко Т. М. Образ Одеси в збірці Михайла Світлиці «Одеські есеї». *Діалог: медіа-студії*. Вип. 5. Одеса, 2007. С. 289–298.
665. Шевченко Т. М. Образна система збірки Юрія Андруховича «Дезорієнтація на місцевості». *Історико-літературний журнал*. 2006. № 12. С. 156–168.
666. Шевченко Т. М. Одеська тема в творчості Михайла Світлиці. *Odessa w literaturach słowianskich. Studia*. Białystok-Odessa : PRYMAT, 2016. S. 941–951.
667. Шевченко Т. М. Особливості ментативу в есеях-шкіцах. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2018. № 27. С. 50–58.
668. Шевченко Т. М. Особливості ментативу в сучасній українській есеїстиці. *Комунікативний дискурс у полікультурному просторі : матеріали міжн. міждисциплін. науково-практичної конференції, 6-7 жовтня 2017 р., Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського*, 2017. С. 102–103.
669. Шевченко Т. М. Особливості ментативу в сучасній українській есеїстиці. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2017. № 2(20). С. 240–250.
670. Шевченко Т. Н. Перформативный потенциал эссе. *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст / pod red. N. Maliutiny i A. Lis-Czapigi*. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019. С. 145–159.
671. Шевченко Т. М. Поетика дзуйхіцу в сучасній українській літературі. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2018. VI (45). Issue 152. С. 70–73.
672. Шевченко Т. М. Поняття мікронаративу в тексті есе як дискурсивної практики. *Актуальні питання документознавства та інформаційної діяльності: теорії та інновації : зб. матеріалів V Міжнар. наук.-практ. конф., Одеса, 27-29 березня 2019 р. / під заг. ред. В. Г. Спрінсяна*. Дніпро : Середняк Т. К., 2019. С. 510–515.
673. Шевченко Т. М. Провідні мотиви есеїстики ІБТ (за матеріалами збірки «Автогеографія»). *Діалог*. 2009. № 9. С. 289–295.
674. Шевченко Т. М. Публіцистичний проєкт «Інший формат»: жанрові особливості. *Діалог: Медіа-студії*. 2012. № 15. С. 74–81.

675. Шевченко Т. М. Ризома як принцип композиційної організації збірки есе в сучасній українській літературі. *Наукові праці: науковий журнал*. Миколаїв, 2017. Вип. 283. С. 112–116.
676. Шевченко Т. М. «Спроби» Ю. Андруховича: нові можливості жанру. *Море*. 2006. № 4. С. 124–125.
677. Шевченко Т. М. Сугестивність письменницького есе (на прикладі творчості Галини Пагутяк). *Текст. Контекст. Інтертекст*. 2017. URL: <http://text-intertext.in.ua/index.php?id=159> (дата звернення: 23.07.2019).
678. Шевченко Т. М. Сучасна українська есеїстика: засоби впливу на читача. *Діалог*. 2012. № 14. С. 260–265.
679. Шевченко Т. М. Топос митця у сучасній українській есеїстиці (за матеріалами збірки В. Неборака «Лексикон А. Г.»). *Проблеми сучасного літературознавства*. 2019. № 28. С. 165–175.
680. Шевченко Т. М. Традиції дзуйхіцу в сучасній українській літературі. *Національна ідентичність в мові і культурі. Збірник наукових праць / за заг. ред. А. Г. Гудмана, О. Г. Шостак*. Київ : Талкос, 2018. С. 59–63.
681. Шевченко Т. Н. Традиции Мишеля де Монтеня в современной украинской эссеистике. *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Literatura. Język. Kultura. Historia. Seria IV. Kultury słowiańskie wobec dziedzictwa Oświecenia / pod red. Z. Abramowicz, J. Ławski, K. Korotkicha*. Białystok : Temida 2, 2019. S. 275–285.
682. Шевченко Т. Н. Удовольствие от чтения эссе или о причинах востребования жанра. *Czas wolny, rozrywka, używki w najnowszej literaturze rosyjskiej / pod red. L. Kality*. Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. S. 147–163.
683. Шевченко Т. Н. Эссеистический цикл в творчестве Юрия Андруховича. *The European Journal of Literature and Linguistics*. Viena, 2018. № 4. P. 40–43.
684. Шестакова Э. Г. Медиаслово и медиатекст: взгляд с территории литературоведения. *Научные ведомости. Серия Гуманитарные науки*. 2016. № 14 (235). Вып. 30. С. 109–114.
685. Шидловська Є. В. Газетна та журнальна есеїстика Андрія Бондаря. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. 2011. Вип. 25. С. 87–91.

686. Шилихина К. М. Дискурсивная практика иронии: когнитивный, семантический и прагматический аспекты : автореф. дисс. ... д-ра. филол. наук : 10.02.19. Воронеж, 2014. 50 с.
687. Шилихина К. М. Ирония как способ повышения авторитетности. *Авторитетность и коммуникация (коллективная монография). Серия «Аспекты языка и коммуникации»*. Воронеж : Воронежский гос. ун-т; Издательский дом Алейниковых, 2008. Вып. 4. С. 184–194.
688. Шифрин Б. Интимизация в культуре. *Даугава*. 1989. № 8. С. 88–94.
689. Шкловский В. Литературный опыт (essai) в его формальном окружении. *Новый опыт*. 1927. № 6. С. 39–47.
690. Шмелева Т. В. Автор в медиатексте. URL: http://www.novsu.ru/npe/files/um/1588617/portrait/Data/avtor_v_mediatekste.html (дата обращения: 12.07.2011).
691. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
692. Штайн К. Э. Поэтика по данным метатекста. *Герценовские чтения, посвященные 200-летию Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена: тезисы докладов / под ред. В. Д. Черняк*. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский университет экономики и финансов, 1997. С. 60–61.
693. Штогрин М. В. Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації (2000-2014 рр.) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Житомир, 2016. 177 с.
694. Штолько М. Автопортрет в поезії як форма самопізнання та самопрезентації (на матеріалі «Автопортрета» І. Жиленко). *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* : зб. наук. пр. / Ужгородський нац. ун-т. Ужгород : Говерла, 2011. Вип. 15. С. 324–327.
695. Шульгун М. Е. Метажанр подорожі у контексті перехідного художнього мислення : дис. ... докт. філол. наук : 10.01.06, 10.01.05. Київ, 2017. 485 с.
696. Шумило Н. М. Під знаком національної самотності : монографія. Київ : Задруга, 2003. 354 с.
697. Шурин В. Андрій Любка: «Творчість – це маятник, який коливається між двома “Г”...». *Високий замок*. 2016. URL: <https://wz.lviv.ua/interview/182335-andrii-liubka-tvorchist-tse-maiatnyk-iakyi-kolyvaietsia-mizh-dvoma-h> (дата звернення: 08.08.2019).
698. Шутяк Л. Світоглядна есеїстика Вірджинії Вулф. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*. 2009. Вип. 2. С. 183–189.

699. Шуть В. Я. Інтерсеміотичність поезики сучасної української есеїстики (на матеріалі творчості Юрія Андруховича та Оксани Забужко) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2014. 20 с.
700. Щербинина Ю. Чтение в эпоху Web 2.0. *Знамя*. 2014. № 5. URL: www.znamlit.ru/publication.php?id=5567 (дата обращения: 08.08.2019).
701. Шукин В. Г. Пoesтика города. Морфология поэтосферы. *Ейдос*. 2013. № 7. С. 299–336.
702. Эпштейн М. Н. Законы свободного жанра: эссеистика и эссеизм в культуре нового времени. *Парадоксы новизны*. Москва : Прогресс, 1987. URL: https://www.emory.edu/INTELNET/es_essayism.html (дата обращения: 07.08.2019).
703. Эпштейн М. Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени). *Красная книга культуры*. Москва, 1989. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/epsh/tein/epshtein_m/parad_nov/39.htm (дата обращения: 07.08.2019).
704. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. Москва : Советский писатель, 1988. 416 с.
705. Эпштейн М. Н. Эссе об эссе. URL: https://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html (дата обращения: 08.08.2019).
706. Эпштейн М. Н. Эссеистика как нулевая дисциплина. URL: http://www.emory.edu/INTELNET/mt_essayistic.html (дата обращения: 07.08.2019).
707. Юзмухаметова Л. Н. Особенности жанра эссе в национальной литературе: на примере творчества М. Галиева. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2018. № 5(83). Ч. 1. С. 44–47.
708. Юрчук О. Антропологія літератури: сучасний стан та перспективи розвитку. *Сучасні літературознавчі студії. У просторі наукового пошуку В. І. Фесенка*. 2014. Вип. 11. С. 594–604.
709. Юсупова Л. Н. Написание академического эссе на английском языке : учебн. пособие № 2 для студ. гуман. направлений. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ. 2015. 48 с.
710. Юхимук Я. В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2015. Т. 259. Вип. 247. С. 155–160.
711. Якименко О. В. Лиризм как доминанта стиля Натальи Романович-Ткаченко. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2013. № 4 (22). Ч 2. С. 219–221.

712. Яручик А. І. Світоглядно-гуманістична концепція Мішеля Монтеня : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.05. Київ, 2016. 19 с.
713. Яручик В. П. Розмова з літератором : Сучасна українська художня творчість в іменах. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2015. 232 с.
714. Ярцева С. С. Колумнистика: история возникновения и перспективы развития: автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.10. Воронеж, 2011. 24 с.
715. Яценко Е. «Любите живопись, поэты...»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии*. 2011. № 11. С. 47–57.
716. Яценко Ю. Одно из основных понятий, которым оперирует культуролог, – арт-практики. Что же это такое? URL: <http://dh.psu.ru/odno-iz-osnovnyx-ponyatij-kotorym-operiruet-kulturolog-art-praktiki-chto-zhe-eto-takoe/> (дата обращения: 06.07.2019).
717. 100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки / укл. С. Васильєв, О. Коваль. Харків : Фоліо, 2007. 251 с.
718. Adorno T. Der Essay als Form. URL: http://peter-tussek.de/Leh/S_21_Material/S_21_M_05/Adorno_Essay.pdf (zuletzt angerufen: 09.08.2019).
719. Ambrożewicz Z. Esej filozoficzny Bolesława Micińskiego jako sposób poszukiwania podstaw realności świata. Opole : Wydawn. Uniwersytetu Opolskiego, 2003. 137 s.
720. Atwan R. Notes Towards the Definition of an Essay. *River Teeth: A Journal of Nonfiction Narrative*. Ashland University. 2012. P. 109–117.
721. Baroni R., Françoise R. Narrative Sequence in Contemporary Narratology. The Ohio State University Press, Columbus, 2016. 229 p.
722. Bartoszewski W. O eseistyce Pawła Jasionicy / P. Jasionica, *Pamiętnik, wstęp i zakończenie W. Bartoszewski*. Warszawa, 2007. URL: <https://www.proszynski.pl/Fragment-fld-11-29712-.html> (dostęp: 09.08.2019).
723. Benjamin W. Essays and Reflections / Vorwort, Bearbeitung und Hrsg. Hannah A. New York : Schocken Verlag, 1969. 402 s.
724. Chmielewska K. Jak możliwa jest poetyka (eseju)? *Teksty Drugie*. 2001. № 3-4. S. 134–138.
725. De Obaldia C. The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay. Oxford : Clarendon P, 1995. 324 p.
726. Delbecke J. Tracing the Essay in Contemporary Performing Arts. URL: https://www.academia.edu/37264019/Tracing_the_Essay_in_Contemporary_Performing_Arts (last accessed: 06.08.2019).

727. Dictionnaire universel des littératures sous la direction de B. Didier. Paris : Presses universitaires de France, 1994. URL: <https://otis-1f222.firebaseio.com/dictionnaire-de-litterature-grecque-ancienne> (date d'appel: 05.08.2019).
728. Drury D. Varieties of the Essay. Traditional and modern. California : Belmont, 1968. 178 p.
729. Elements of Literature: Essay, Fiction, Poetry, Drama, Film / R. Scholes, C. Klaus, N. Comley, M. Silverman. New York : Oxford University Press Inc, 1991. 1630 p.
730. Fairclough N. Critical Discourse Analysis. Boston : Addison Wesley Publishing Company, 1995. 266 p.
731. Galant A. Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej, Jerzego Stempowskiego. Warszawa : DiG, 2010. 212 s.
732. Genette G. Figures of Literary Discourse. New York : Columbia University Press, 1982. 303 p.
733. Gittel B. Essayismus als Fiktionalisierung von unsicheres Wissen prozessierender Reflexion. Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz. 2017. URL: https://www.academia.edu/31312999/Essayismus_als_Fiktionalisierung_von_unsicheres_Wissen_prozessierender_Reflexion (zuletzt angerufen: 05.08.2019).
734. Głowała W. Próba teorii eseju literackiego. Wrocław : Acta Universitatis Wratislaviensis, 1965/40. S. 157–158.
735. Goczał E. Polska szkoła eseju – esej w polskiej szkole (na przykładzie Dostojewskiego Czesława Miłosza). *Edukacja Humanistyczna*. 2016. № 1(34). S. 97–105.
736. Good G. The Observing Self. Rediscovering the Essay. London : Routledge, 1988. 220 p.
737. Hahne N. Essayistik als Selbsttechnik: Wahrheitspraxis im Zeitalter der Aufklärung. Walter de Gruyter GmbH. 2015. 336 s. URL: <http://bit.ly/2S4Y0XL> (zuletzt angerufen: 01.08.2019).
738. Heck D. Esej – gatunek uwikłany w paradoksy. *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*. Wrocław : Ossolineum, 2003. S. 3–22.
739. Heck D. Esej. *Słownik literatury polskiej XX wieku* / red. A. Brodzka i in. Wrocław, 1992. S. 274.
740. Heck D. Spór czy lament? Wokół problemów w eseistyce polskiej (1957-1986). S. 15–19.

741. Horst W. «Sektionseinleitung. Räume der Literatur». *Hartmut Böhme (Hg.), Topographien der Literatur: Deutsche Literatur im transnationalen Kontext : Materialien von DFG-Symposium, 2004.* Stuttgart. Weimar : Metzler 2005. S. 215.
742. Janowski S. Świat wartości, Problematyka aksjologiczna w eseistyce Bolesława Micińskiego, Jerzego Stempowskiego i Czesława Miłosza. Wrocław : Erechtejton, 2002. 134 s.
743. Kowalczyk A. S. Kryzys świadomości europejskiej eseistyce polskiej lat 1945-1977. (Vincenz – Stempowski – Miłosz). Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1990. S. 10–17.
744. Kowalczyk A. S. Irracjonalizm, mit, mistyka w eseistyce Stanisława Vincenza. *Stanisław Vincenz – humanista XX wieku / pod red. Mirosławy Ołdakowskiej-Kufłowej.* Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2002. S. 17–28.
745. Kowalczyk A. S. Nieśpieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim. Wrocław : Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1997. 352 s.
746. Krakowiak M. Polskie spory wokół eseju. *Przegląd Humanistyczny.* 1994. № 6. S. 71–82.
747. Lukacs G. Dostojewskij. *Russische Literatur – Russische Revolution. Puschkin. Tolstoi. Dostojewskij, Fadejew, Makarenko, Scholochow, Solschenizyn. Ausgewählte Schriften III.* Hamburg, 1969. S. 136–149.
748. Markowski M. P. Cztery uwagi o eseju. *Polski esej / red. M. Wyka.* Kraków, 1991. S. 170–175.
749. Markowski M. P. Czy możliwa jest poetyka eseju? *Poetyka bez granic / red. W. Bolecki, W. Tomasik.* Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1995. S. 109–119.
750. Markowski M. P. Miłosz: dylemat autoprezentacji. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja.* 1991. № 1-2 (7-8). S. 24–34.
751. Mazur E. Wprowadzenie w problematykę eseju. Lektura «Rodzinnej Europy» Czesława Miłosza. *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Seria Filologiczna.* 1996. № 21 (Dydaktyka 3). S. 162–170.
752. Nycz R. Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy). *Teksty Drugie.* 2002. № 4. S. 35–46. URL: http://rcin.org.pl/Content/56010/WA248_70635_P-I-2524_nycz-literatura.pdf (dostęp: 05.08.2019).
753. Prince G. Narratology: The Form and Function of Narrative. Berlin : Mouton, 1982. 184 p.

754. Reda B. The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text. *Theory and History of Literature*. 1987. Vol. 54. 160 p.
755. Red-haired. Рецензія на кн.: Іздрик Ю. «Флешка. Дефрагментація». <https://www.livelib.ru/review/185221-fleshka-defragmentatsiya-yurij-izdrik> (дата звернення 9.08.2019)
756. Sandauer A. Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu). *Serwis Humanistyczny «Hamlet» – artykuł Artura Sandauera «Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)»*. URL: <http://hamlet.pro.emouse.pl/konlit/index.php?id=sandauer1> (dostęp: 05.08.2019).
757. Schärf Ch. Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1999. 304 s.
758. Sendyka R. Nowoczesny esej. Studium historycznej gatunku. *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. Kraków, 2006. № 101(2). S. 248–254.
759. Shevchenko T. Mentative and narrative features of O. Zabuzhko's essays. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2018. Вип. 26. С. 44–58.
760. Shevchenko T. Urban space in essays of Yuri Andrukhovych (based on the book “Lexicon of Intimate Cities”). *Journal of Danubian Studies and Research*. 2018. Vol. 3, No. 8. P. 15–23.
761. Sikora I. U źródeł eseju. *Przegląd Humanistyczny*. 1974. Tom 18. № 3 (102). S. 93–103.
762. Sulikowski A. Sztuka portretu w eseju na Bolesława Micińskiego. *Polski esej* / red. M. Wyka. Kraków : Universitas, 1991. S. 35–50.
763. Sulikowski A. Tradycja personalistyczna we współczesnej eseistyce polskiej. *Polski esej* / red. M. Wyka. Kraków : Universitas, 1991. S. 19–24.
764. Szalewska K. «Esejologia» – rekonesans. URL: <http://www.ejournals.eu/sj/index.php/Wieloglos/article/viewFile/253/251> (dostęp: 05.08.2019).
765. Terrasse J. Rhetorique de l'essai litteraire. Montreal : Les presses de l'Universite du Quebec, 1977. 158 p.
766. Werner A. Świadomość kryzysu a kryzys świadomości. (O esejach Czesława Miłosza). *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety* / red. J. Kwiatkowski. Kraków, 1985. S. 269–286.
767. Witkowska A. W poszukiwaniu formuły gatunkowej eseju. *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historycznoliterackie VIII*. S.113–128.

768. Woolf V. The Modern Essay. *The Essay Old and New*. URL: http://www.letras.ufrj.br/veralima/modernismo_ingles/textos/THE%20MODERN%20ESSAY_VW.pdf (dostęp: 05.08.2019).
769. Wroczyński K. Esej – zarys teorii gatunku. *Przegląd Humanistyczny*. 1986. T. 30. S.101–113.
770. Wyka M. Esej – forma pojemna. *Polski esej* / red. M. Wyka. Kraków : Universitas, 1991. S. 3–9.
771. Zawadzki A. Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku. Kraków : Universitas, 2001. 320 s.
772. Zaworska H. Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Tadeusza Różewicza. Kraków : Wydawn. Literackie, 1980. 275 s.

ДОДАТКИ

ОДНООСІБНІ ЗБІРКИ ЕСЕЇСТИКИ

- Агєєва Віра**
Андрусак Іван
Дороги й середохрестя
Дуби і леви: вибрана есеїстика
Латання німбів: рецензії, есеї, статті
Літпроцєсія: рецензії, есеї, статті
Блиск і злиденність української націонал-демократії: політологічне есе (разом з Є. Петренком)
- Андрухович Юрій**
Дезорієнтація на місцевості. Спроби.
Диявол ховається в сирі. Вибрані спроби 1999-2005 років
Книга відгуків (розділ «Есеїстика»)
Лексикон інтимних міст
Моя Європа (разом з Анджеєм Стасюком)
Моя остання територія (розділ «Есеїстика»)
Тут похований Фантомас. Вибрані ТСН-ки 2010-2014 рр.
- Баран Євген**
Наодинці з літературою
Недописана книга
Недописана книга. Частина инча
Повторення пройденого
У полоні стереотипів та інші есеї
- Бойченко Олександр**
Аби книжка*
Більше / менше
Мої серед чужих
Шатокуа плюс
Щось на кшталт Шатокуа
50 відстоків рації
- Бондар Андрій**
І тим, що в гробах
Морквяний лід
Церебро
- Бондар-Терещенко Ігор**
Метафізичне краєзнавство (у збірці «Автогеографія»)
Текст 90-х: герої та персонажі
НЕОліт: літературно-критичні студії

Гаврош Олександр	Моя р-р-революція Таємниця Ерделі Точка перетину
Гембік Ольга	Жінкам ніззя
Гончар Назар	Зібрані твори (розділ Проза, есеїстика)
Грабар Сергій	Метаморфози
Габор Василь	Моє Шандрово Від Джойса до Чубая: есе, літературні розвідки, інтерв'ю Про що думає людина
Даниленко Володимир	Два есе про Юрка Гудзя (у книзі «Лісоруб у пустелі»)
Дереш Любко	Есеї (у збірці «Трициліндровий двигун любові» разом з Ю. Андруховичем і С. Жаданом)
Дністровий Анатолій	Автономія Орфея Глобус Карла Маркса Злами й консенсус Письмо з околиці
Єшкілев Володимир	Ідеальна У: оповідання, есе Інше гроно проникнення і свідчень: оповідання, есеї Мандри Солтиса та інші історії: оповідання, есеї
Жадан Сергій	Блок НАТО (у збірці «Трициліндровий двигун любові» разом Ю. Андруховичем і Л. Дерешем) Коли спаде спека Луганський щоденник
Жежера Віталій	Відкладене літо
Забужко Оксана	З мапи книг і людей І знову я влізаю в танк... Репортаж з 2000-го року Хроніки від Фортінбраса Let my people go Notre dame D'Ukraine
Зборовська Ніла	Моя Леся Українка
Іваничук Роман	Діяріюш: історичні оповідання, есеї

Іздрик Юрій	Присутність відсутніх Серед повені книг Флешка Флешка-2GB
Ірванець Олександр	П'яте перо
Карп'юк Василь	Ще літо, але вже все зрозуміло
Клименко Олександр	Весь цей літературний джаз: есеї та інтерв'ю Від не-початку і до не-кінця: літературно-критичні есеї та інтерв'ю
Кононенко Євгенія	Героїні та герої Поза часом Слово свого роду У черзі за святою водою
Корогодський Роман	До брами світла
Коротич Віталій	Цілком особисто. Приватні листи до Дмитра Кременя
Лишега Олег	Старе золото Тепла вохра Поцілунок Елли Фіцджеральд
Лучук Іван	Дикі думи Зловити дятла Літературний джаз Ніби поезієзнавчі шкіци Сумніви сорокалітнього Триєдине поезієзнавство: п'ять етюдів Цебер амброзії
Любка Андрій	Кімната для печалі Саудаде Спати з жінками
Матіяш Богдана	Братик Біль, Сестричка Радість
Махно Василь	Котилася торба Околиці та пограниччя Парк культури і відпочину імені Гертруди Стайн
Медвідь В'ячеслав	Без гніву і пристрасті: есеї, мемуари, щоденники Тоталітарні пси свободи: щоденники, есе, літературні мемуари

Мельник Віктор	Мешканці вибуху Рефлекси
Москалець Костянтин	Гра триває Досвід коронації Людина на крижині Сполохи Стежачи за текстом
Неборак Віктор	Введення у Бу-Ба-Бу Колишній, інший... Лексикон А. Г. Повернення в Леополіс
Павличко Соломія	Листи з Києва
Пагутяк Галина	Жорстокість існування Кожен день інший Мій Близький Далекий Схід (Сніг у жмені, Розповіді прочанина, Рукави, вологі від краси) Сентиментальні мандрівки Галичиною
Пиркало Світлана	Кухня егоїста
Поліщук Ярослав	Ревізії пам'яті
Прохасько Тарас	БотакЄ Відстані та вібрації (разом з Ю. Прохаськом) Всі його фільми З цього можна зробити кілька оповідань Одної і тої самої Порт Франківськ FM Галичина
Процюк Степан	Аналіз крові Есеїстика (у книзі «Трикутник») Канатохідці Канатоходці Тіні з'являються на світанку
Рябчук Микола	Каміння й Сізіф Попереднє життя
Сверстюк Євген	На хвилях «Свободи». Короткі есеї Не мир, а меч Шевченко понад часом
Содомора Андрій	Сивий вітер: новели, есеї, образки
Стех Марко Роберт	Есеїстика у пошуках джерел

Ушкалов Леонід	Від бароко до постмодернізму: есеї Есеї про українське бароко Моя Шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання Що таке українська література
Херсонський Борис	Клаптикова ковдра
Ципердюк Іван	Подорож крізь туман

КОЛЕКТИВНІ ЗБІРКИ ЕСЕЇСТИКИ

Авторська колонка (В. Жежера, М. Рябчук, С. Пиркало, А. Бондар)

Євромайдан: хроніка відчуттів (Т. Прохасько, І. Ципердюк, Ю. Андрухович, С. Жадан, Ю. Винничук)

Мій Шевченко (Л. Ушкалов, Л. Дереш, М. Гримич, Ю. Макаров, А. Курков)

Незнайома: антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. XX – поч. XXI ст.» (В. Агеєва, Н. Зборовська, Г. Пагутяк, С. Пиркало та ін.)

Нерви ланцюга: 25 есеїв про свободу (Ю. Андрухович, О. Забужко, П. Загребельний, О. Ульяненко, Б. Жолдак та ін.)

Нова Європа (О. Пахльовська, С. Пиркало, Я. Грицак, М. Рябчук та ін.)

Приватна колекція: вибрана українська проза та есеїстика кінця XX століття (Ю. Андрухович, О. Ульяненко, О. Забужко, Г. Пагутяк, Є. Пашковський, Л. Пономаренко та ін.)

Тотальний футбол (С. Жадан, Л. Ушкалов, Н. Сняданко, Є. Положій, Н. Гьорке та ін.)

Українська література сьогодні: Есеїстика (Є. Сверстюк, В. Шевчук, І. Драч та ін.)

100 тисяч слів про любов, включаючи вигуки (М. Матіос, С. Андрухович, С. Пиркало, Ю. Покальчук та ін.)

СПЕЦІАЛЬНІ ПРОЄКТИ

Двічі по десять: обличчя і голоси

Інший формат (Ю. Андрухович, О. Забужко, О. Лишега, Ю. Іздрик, В. Герасим'юк та ін.)

Історії талановитих людей

REСвізити (С. Жадан, Ю. Андрухович, Л. Денисенко, О. Забужко та ін.)

33 герої уквліт (Ю. Винничук, Л. Дереш, Ю. Іздрик, А. Курков та ін.)

SUMMARY

The monograph is devoted to writer's essay in Ukrainian literature of the late XX – early XXI centuries. Essay is comprehended in the mental-narrative discourse, it is described as a productive artistic-discursive practice in modern writings. The forms of ensemble compilation among writers' essays are analyzed, their essence is researched in the context of topological turn in culture.

In particular, taking into account how many essays there are in modern Ukrainian literature and the considerable tradition of scientific understanding of this phenomenon, it is proven that it would be rather logical to think of essay as a genre, meta-genre and discursive practice all at the same time. Essay as a literary genre, created by the writer, is characterized by: a pronounced individual involvement of the author, random coverage of a certain topic with a clearly subjective position, the tendency to paradox, a combination of imaginative and conceptual language, artistry, philosophical valediction, which is often combined with prose, poetry, author's background in drama. The intentions of such a work are directed to a special – personal – way of presenting the subject: its structural basis – associative and emotional, composition – random, structure – fragmentary, presentation of thoughts – nonlinear, conclusions – often paradoxical, etc.

It is quite possible to look at essay as a meta-genre, because it easily penetrates into other genres, it is randomly susceptible to external influences, has a wide field of application, based on artistic, journalistic, scientific backgrounds all at once. The meta-genre organization of the essay is determined by its sustainable format of artistic and reflexive modeling of the world, going beyond only one type of creativity, when functional instruction is correlated with the socio-cultural, literary, philosophical context, etc.

Looking at essay as a discursive (artistic-discursive) practice opened new perspectives for understanding this complex phenomenon, first of all, in terms of textual ways of existence of expression. To begin with, we need to consider the factors of text generation, forms and means of author's (self)-identification, referential eventfulness, features of mental comprehension, the mentative and narrative organization of the text. Essay as a discursive practice is an artistically and socio-culturally determined complex of processes for creation and dissemination of certain types of subjective-reflexive information in a certain period of existence of literature, which is artistically reproduced and compositionally formed by combining individual

mental or narrative-mentative texts with engaging artistic methods to cover relevant internal and external problems for the author himself, for the purpose of publication. However, publication is secondary, and reflection, (self)identification, (self)consciousness, (self)presentation, self-reference are primary goals. Separation of essayistic discursive practices as a distinct type of writing in terms of modern literary process should be made due to the following reasons: the simultaneous involvement of artists in a certain period of time under similar conditions (post-totalitarian and electronic), their immersion in the literary process of the present day (end of XX – beginning of the XXI century), use of the same practices, techniques (predominantly a communicative strategy of self-identification, techniques of intimation, lyricization, suggestivity, autocreation to writing), giving preference to familiar formats, which are demanded by the readership (cycle, compilation, series, collection, anthology), similarity to artistic problems that need to be solved during this period of literature existence in the transitional period (search for one's identity), etc.

Essay as a discursive practice requires a special method of reading it. As for the main ones, we should include, based on K. Zatssepina's ideas, the technique of existential (in-depth, slow) reading, which involves a step-by-step, thoughtful decoding of the author's meanings. It is focused primarily on readers-intellectuals. Second technique is associative, it was used a lot for essays in modern Ukrainian literature, as a step-by-step construction of linguistic-semantic parallels with the emphasis on keywords that grow into verbal sequences.

Writers' essayistic practices are a certain type of creativity, endowed primarily with artistic and communicative intentions. With the help of reflexive methods it solves aesthetic and other problems by the means of self-identification and self-awareness of the writer as a creative personality, created through both narrative (statement of facts and events) and mentality (events of thought). Mentative as a factor of text-making and a reference to the thinking process itself as a speech practice, expressed in figurative and conceptually-figurative words: all these factors distinguish writer's essay from other works of non-fiction. With the help of mentative in essays, a dominant communicative strategy is implemented – (self)identification as a delineation of the identity of the artist. This strategy is implemented with the help of such dominant techniques as: intimation, lyricization, suggestiveness, autocreation and more. They can appear with varying degrees of intensity in essayistic texts and are complementary in nature. Intimation becomes a part of lyricism,

complemented by suggestiveness, which become the basis of autocreation, etc., that is, the author's presentation of himself as an artist and essay writer. It is worth mentioning that depending on the text, they can change reading and writing positions based on the activity of manifestation, because each work is unique, in some cases, suggestiveness becomes a practice / technique, or in other words, the author's approach (manner, «handwriting»), which essentially builds up the text, and in other cases, suggestiveness becomes a skill (a one-time action) as an indication of lyricism. The uniqueness of all these techniques is that they all allow to present the subject of expression (both a literator and a human) through the chosen medium of expression. We suggest to call it an exoginarrator – a specific essayistic narrative-reasoning substance in a text endowed with the functions of explicating the individual thoughts of the author and the reader.

Such theoretical generalizations have become possible on the basis of analysis of a considerable number of essays in contemporary Ukrainian literature, compiled into collections. Here are the names of writers: I. Andrusyak, Y. Andrukhovych, Y. Baran, A. Bondar, I. Bondar-Tereshchenko, O. Boychenko, O. Gavrosh, O. Gembik, N. Gonchar, S. Grabar, V. Gabor, V. Danilenko, L. Deresh, A. Dnestroviy, V. Yeshkilev, S. Zhadan, V. Zhezera, O. Zabuzhko, N. Zborovskaya, Y. Izdrik, R. Ivanichuk, O. Irvanets, V. Karpyuk, O. Klimenko, E. Kononenko, V. Korotich, I. Luchuk, A. Lyubka, O. Lishega, M. Matios, B. Matiash, V. Makhno, V. Medvid, V. Melnyk, K. Moskalets, V. Neborak, S. Pavlychko, G. Pahutyak, T. Prokhasko, S. Protsyuk, M. Ryabchuk, A. Sodomora, M. R. Stech, L. Ushkalov, B. Khersonsky, I. Tsyperdyuk, etc.

Various classifications of these authors' essays are presented, published in collections and other forms of work compilation. Conclusions have been drawn about essayism as an exceptional part of the contemporary literary process and as a sustainable cultural and artistic phenomenon of art in general. Considering the analysis of its nature, traditions, origins, context-organizational factors, variety of thematic and reflexive expanses, it is reasonable to claim that contemporary writer's essay is a holistic phenomenon of modern Ukrainian literature, which develops and would continue to develop according to its internal laws as an expression of diverted cultural era. It is an entirely self-contained multifaceted creativity, marked by polyphonic artistic initiatives, which is gaining momentum, becoming more and more interesting for both the reader and the scientist who tries to comprehend it. Today, essays often become the quintessence of literary, scientific, critical, journalistic research, embracing

the completeness and complexity, contradiction and integrity of literary life, synchronously with the moment of its cognition at different levels. The vast majority of artists in contemporary Ukrainian literature resort to essayistic writing after prose, poetry, or drama, or simultaneously with them. There are no cases of reverse processes. The writer first realizes himself through traditional artistic practices and only then tries himself in new reflective areas. The vast majority can find much in common between the essays and other creative work of the artist, one becoming a continuation of the other and vice versa. Many of the contemporary Ukrainian artists (Y. Andrukhovych, O. Zabuzhko, E. Kononenko, I. Luchuk, V. Makhno, V. Neborak) have become more active in artistic and essayist practices than in literary ones.

The monograph substantiates why, how, with the help of what factors, essays today have taken a leading position among other genres and types of literary creativity. Essay is a personal, associative and emotional work, fundamentally non-systematic, actualized by author's subjectivity and clearly multifaceted versatility of narration, but it has won the attention of both contemporary writers and readers in the realities of transitional era, experienced by Ukrainian culture.

The monograph is addressed to scholars, teachers, postgraduate students and students of philological disciplines, as well as a wide range of readers who are interested in problems of development in contemporary Ukrainian literature.

Key words: essay, literary process, postmodernism, discursive practice, mentative, exoginarrator, self-identification, ensemble compilation, collection of works, topological reflection.

Наукове видання

Тетяна Шевченко

**ЕСЕЇСТИКА
УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ
ЯК ФЕНОМЕН ЛІТЕРАТУРИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.**

Монографія

Художнє оформлення
та комп'ютерне верстування: *О. Л. Мумінова*

Підписано до друку 11.09.2019 р.
Формат 60 x 84 1 / 16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Обсяг 33,94 ум. др. арк., 29,91 обл.-вид. арк.
Наклад 300 прим. Зам. № 1840

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