

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ
МІНІСТЕРСТВО ОХОРОНИ ЗДОРОВ'Я
ЗАПОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ МЕДИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ГРЕБЕНЮК Т. В.

**ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО
ПОСТМОДЕРНІЗМУ
(НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ ПРОЗИ)**

**НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК З КУРСУ
“КУЛЬТУРОЛОГІЯ”**

ЗАПОРІЖЖЯ – 2007

УДК 82.09 (075.8)
ББК 83 я 73
Г - 79

Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози). Навчальний посібник з курсу “Культурологія”. – Запоріжжя, 2007. - 136 с.

Посібник призначено для студентів гуманітарних та негуманітарних спеціальностей.

У посібнику подано теоретичне підґрунтя світоглядно-естетичного феномена постмодернізму, розглянуто основні концепти постмодерного світогляду, а також на матеріалі творчості Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Іздрика, С. Жадана, Т. Прохаська, Т. Малярчук, – письменників, твори яких є найяскравішими виявами українського постмодернізму, – проаналізовано національну специфіку досліджуваного явища.

Схвалено Центральним методичним кабінетом з вищої медичної освіти МОЗ України як навчальний посібник для студентів вищих медичних навчальних закладів IV рівня акредитації (прот. № 4 від 29.11.2006 засідання Комісії з медицини науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України).

Рецензенти: докт. філол. н., професор, завідувач кафедри журналістики Харківського національного університету ім. В. Каразіна **Михайлин І. Л.**;
докт. філол. н., професор Гуманітарного університету „ЗІДМУ” **Торкут Н. М.**

Коректор: Рубан Я. Г.

Відповідальний за випуск: докт. філол. н., професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету **Турган О. Д.**

ЗМІСТ

1. Постмодернізм як світоглядно-естетичний феномен. Поетика літературного постмодернізму.....	4
1.1 Періодизація наукового мислення людства.....	4
1.2 Специфіка постмодерної свідомості й постнекласичного наукового мислення.....	5
1.3 Теоретичні основи поетики постмодернізму.....	9
1.4 Проблемні питання постмодерного дискурсу.....	12
1.5 Основні риси літературного постмодернізму.....	13
1.6 Зміст основних постмодерних категорій:	
Гра.....	15
Симулякр.....	18
Цитатність.....	19
Інтертекстуальність.....	20
Подвійне кодування.....	23
Принцип нонселекції.....	24
Карнавалізація.....	26
Ризома.....	28
Колаж.....	29
Бриколаж.....	29
Метанаратив.....	30
Пастіш.....	31
Маргінальність.....	31
1.7 Перспективи постмодерну. Поняття постпостмодернізму	32
Література.....	34
2. Український постмодернізм.....	37
2.1 Формування постмодерної естетики в сучасній українській літературі.....	37
2.2 “Станіславський феномен” як сучасний літературний міф.....	43
Література.....	47
2.3 Юрій Андрухович.....	52
Література.....	64
2.4 Оксана Забужко.....	68
Література.....	78
2.5 Сергій Жадан.....	82
Література.....	95
2.6 Юрій Іздрик.....	96
Література.....	107
2.7 Тарас Прохасько.....	110
Література.....	126
2.8 Таня Малярчук.....	127
Література.....	136

ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК СВІТОГЛЯДНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН

ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

1.1 ПЕРІОДИЗАЦІЯ НАУКОВОГО МИСЛЕННЯ ЛЮДСТВА

“Все: як найдетельнішу історію майбутнього, автобіографії архангелів, вірний каталог бібліотеки, тисячі й тисячі фальшивих каталогів, докази фальшивості вірного каталогу, гностичне Євангеліє Василіда, коментарі до цього Євангелія, правдива оповідь про твою власну смерть, переклад кожної книги всіма мовами, інтерполяції кожної книги на всі інші книги, трактат, котрий міг бути написаний (але не був) Бедою з міфології саксів, зниклі праці Тацита...”

“Впевненість, що все вже написано, знищує нас або перетворює на привидів”

Х. Борхес, “Вавілонська бібліотека”

Одним із найбільш складних і неоднозначних явищ сучасного літературного і – ширше – культурного життя є постмодернізм. Протягом останніх десятиліть у світовій та вітчизняній науці ведуться нескінченні дискусії про природу цього художнього явища, його витоки та специфіку. Дослідницькі погляди на сутність постмодернізму лежать у широкому діапазоні: від повного неприйняття права цього феномена на існування до “постмодернізму без берегів” – вбачання у будь-яких мистецьких явищах постмодерністських рис.

Для щонайглибшого розуміння явища постмодернізму треба усвідомити специфіку суспільної та наукової свідомості, в якій сформувалися його основні засади.

У більшості праць прийнята така періодизація наукового мислення:

- Класичний (доніщшеанський, дофройдівський) період.

- Некласичний період (к. 19 – перша пол. 20 ст.; до моменту переходу структуралізму в постструктуралізм).
- Постнекласичний період (друга пол. 20 – поч. 21 ст.).

Фундаментальна відмінність між некласичним і постнекласичним мисленням може бути проілюстрована різницею між тезою В. Дільтея “Подібно до букв у слові, життя й історія мають сенс” і тезою Ж. Дельоза “Ефекти подій мають сенс лише в інтерпретації”, тобто сучасне постнекласичне мислення виходить із заперечення об’єктивності істини й можливості побудови єдиної концептуальної моделі світу і спирається на плюральність та множинність істин, як у науковому, так і в художньому або морально-етичному аспектах.

1.2 СПЕЦИФІКА ПОСТМОДЕРНОЇ СВІДОМОСТІ Й ПОСТНЕКЛАСИЧНОГО НАУКОВОГО МИСЛЕННЯ

У широкому контексті під постмодерном розуміють глобальний стан цивілізації останніх десятиліть, всю суму культурних настроїв і філософських тенденцій, пов’язаних із відчуттям завершеності цілого етапу культурного розвитку, вичерпаності сучасності, вступу в період еволюційної кризи. Зокрема, У. Еко проголошував: “Кожна епоха має свій власний постмодернізм”, сприймаючи дане явище як виявлення будь-якої радикальної зміни культурних парадигм.

Одним із засадничих концептів постмодерного світогляду є недовіра до істини. В науці кардинальне переосмислення категорії істини спричинила поява ейнштейнівської теорії відносності. Вона, вкупі з досягненнями ядерної фізики та іншими глобальними відкриттями науки 20-го ст., породила невпевненість людини у власній обізнаності та у можливості прийдешнього панування у всесвіті.

Н.Маньковська наголошує на тому, що формування естетики постмодернізму багато в чому є наслідком розвитку новітніх технічних засобів масової комунікації – телебачення, відеотехніки, інформатики, комп’ютерної

техніки: “З’явившись насамперед як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографі, рекламі зосередився не на відображенні, але на моделюванні дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю – відеокліпами, комп’ютерними іграми, диснейвськими атракціонами. Ці принципи роботи з “другою реальністю”, тими знаками культури, котрі покрили світ панциром слів, поступово просочилися і в інші сфери, захопивши в свою орбіту літературу, музику, балет”¹.

Проблема моделювання дійсності є наскрізною не тільки для елітарного постмодерністського мистецтва, а й для культури масової. Зокрема, факт недовіри людини до реальності засвідчують поширювані в сучасних кінофільмах-лідерах прокату мотиви творення штучної, оманливої дійсності (“Згадати все”, “Біжи, Лола, біжи!”, “Матриця”, “Ванільне небо” тощо). Масового телеглядача перестали задовольняти передачі, створені за готовим заздалегідь сценарієм і на зміну їм прийшли “Reality shows” (“Останній герой”, “За склом”), які дають змогу спостерігати збоку за чужим нібито реальним життям.

Цікавим феноменом, що засвідчує проникнення постмодерного світогляду в масову культуру, є популярність робіт російської фотохудожниці К. Рождественської, герої яких – відомі сучасні актори, телеведучі, політики тощо – нібито “вписуються” в обрамлення класичних шедеврів світового живопису. Цікавість глядача при сприйнятті такого витвору мистецтва переключається зі сприйняття естетичного аспекту твору на впізнавання, по-перше, картини та її автора та, по-друге, зображеного героя. Причому, глядач, не обізнаний з образотворчим мистецтвом, може сприйняти цей твір вужче – як відображення відомої людини в незвичайному образі, – але байдужим до нього не залишиться. Таке сприйняття твору мистецтва унаочнює дію постмодерністського принципу “подвійного кодування”: можна сприймати або

¹ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 11-12

тільки поверховий пласт змісту художнього твору, або ще й інші (приховані глибше) семантичні коди.

Також специфічно трансформувалася в сучасній масовій свідомості така теза постмодерного світогляду, як відчуття неможливості творення нових мистецьких шедеврів. “Всі шедеври вже давно створені попередниками”, і, виходячи з цього, сучасним майстрам залишається лише цитувати або пародіювати. У сучасному кіномистецтві ця теза здобула свою реалізацію в створенні численних пародій на окремі фільми та кіноштампи попередньої доби (“Дуже страшне кіно”, “Голий пістолет” тощо). Визначальним у цьому плані став фільм “Кримінальне чтиво” (“Pulp fiction”) К. Тарантино, який вразив глядача не тільки пародійністю, а й зняттям етичних табу, повним морально-світоглядним релятивізмом (що також є ознакою постнекласичного мислення).

Отже, ми можемо з повним правом стверджувати, що постмодерн є тотальним явищем, яке позначилося на науці, мистецтві та культурі не тільки елітарній, а й масовій.

У наш час вживання цього терміна ускладнюється ототожненням і сплутуванням із поняттями “поставангард”, “трансавангард”, “постструктуралізм”, а також “мистецтво деконструкції” (наприклад, у навчальному посібнику І. Скоропанової). Феномен постмодерну залишається явищем недостатньо дослідженим, теоретичні дефініції якого продовжують уточнюватися.

На основі поняття “постмодерн” утворилося похідне від нього поняття “постмодернізм”, котре, як правило, використовують у сфері філософії, літератури і мистецтва для характеристики певних тенденцій культури в цілому. Воно служить для позначення 1) нового періоду розвитку культури; 2) стилю постнекласичного наукового мислення; 3) нового художнього стилю, характерного для різноманітних видів сучасного мистецтва; 4) нового художнього напрямку (в архітектурі, живописі, літературі тощо); 5) художньо-

естетичної системи, що склалася в другій половині ХХ ст.; б) теоретичної рефлексії на ці явища (у філософії, естетиці тощо).

Термін “постмодерн” з’явився “передчасно”, коли самого явища в сьогоденному значенні цього слова, ще не існувало. Вперше він був ужитий Р. Панвіцем у книзі “Криза європейської культури” (1917). У 1934 Ф. де Оніс використав такий же термін для характеристики проміжку між першою та другою фазами розвитку модернізму. А. Тойнбі у праці “Дослідження історії” (1947) використав цей термін на означення повоєнного періоду розвитку західноєвропейської цивілізації, головною ознакою якого було політичне мислення не в масштабах національних держав, а в глобальних категоріях світової співдружності. У 1949 році Д. Гаднат випадково вжив цей термін у заголовку своєї статті про архітектуру “Постмодерний будинок”. У 1966 Н. Певзнер скористався терміном “постмодернізм” для критики неоекспресіонізму в архітектурі.

Американський теолог Х. Кокс у своїх працях початку 1970-х років, присвячених проблемам релігії в Латинській Америці, широко користується поняттям “постмодерністська теологія”. Однак популярність термін “постмодернізм” здобув завдяки Ч. Дженксу – після 1975. У книзі “Мова архітектури постмодернізму” (1977) він відзначав, що хоча слово це вживалося в американській літературній критиці 60-70 рр. на позначення ультрамодерністських літературних експериментів, автор надав йому принципово нового змісту. Постмодернізм, за Дженксом, означав відхід від екстремізму і нігілізму авангарду, часткове повернення до традицій, акцент на комунікативних функціях літератури, примат естетизованого артефакту. А вже у 1979 вийшла книга Ж.-Ф. Ліюара “Стан постмодерну”, яка започаткувала філософський дискурс терміну.

Спроби теоретичного осмислення феномена постмодернізму пожвавились у 1980-х роках. Найбільш ґрунтовними серед них є праці: “Художня культура: есей про постмодерн” (1977) Дугласа Девіса, “Після “Поминок”: Есей про

сучасний авангард” (1980) Крістофера Батлера, “Інтернаціональний трансавангард” (1982) Акілле Беніто Оливи, “Постмодернізм у американській літературі та мистецтві” (1986) Тео Д’ана тощо. Також велика увага в наші дні приділяється пошукам основи “постмодерністської чуттєвості” як певного “духу епохи” у працях Іхаба Гассана, Девіда Лоджа, Алана Вайлда, Крістофера Батлера, Доуве Фоккеми, Крістін Брук-Роуз, Юргена Хабермаса, Міхаеля Келера, Андре Ле Во, Жана-Франсуа Ліотара, Умберто Еко та ін.

1.3 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ЕСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Теоретичною основою естетики постмодернізму певною мірою стали філософські погляди провідних французьких постструктуралістів, деконструктивізм, постколоніальна критика, неомарксизм, постфрейдизм тощо. Постструктуралізм здобув свою назву як результат спадковості системи уявлень щодо попереднього структуралізму, переосмисленого й у якійсь мірі запереченого новою ідейною течією.

Постструктуралізм виявляє себе як утвердження принципу “методологічного сумніву” стосовно ортодоксальних істин, установок і переконань суспільства. В найзагальніших рисах це теорія релятивізму й скептицизму, що є своєрідною теоретичною реакцією на позитивістські уявлення про природу людського знання. Трактуючи людську діяльність в цілому як свого роду читання безмежного тексту світу, безмежний семіозис, вона знімає опозицію логічне – риторичне, загострюючи актуальну для сучасної теорії пізнання проблему невизначеності, неточності значень.

Теорія постструктуралізму виникла як критика структуралізму, яка велася з чотирьох основних напрямів: проблем структурності, знаковості, комунікативності й цілісності суб’єкта. В центрі уваги постструктуралізму постає проблема мови.

Важливе місце в концепції постструктуралізму займають погляди Ж. Дерріди на проблему структури: його критика “структурності структури”, в

основі якої лежить поняття центру. Науковець вважає це поняття суб'єктивним виявом волі до влади й пропонує як більш релевантну концепцію ацентризму. Також Дерріда піддає критиці принципи бінарizmu, опозиції, відмінності. Подібна критика структури (досить показова для постструктуралізму взагалі) наявна і в працях Ю. Крістевої, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі. Схожі думки наявні й у теоретичних побудовах М. Фуко.

У цілому постструктуралізм можна визначити як загальнометодологічну основу, на якій закладалися підвалини концепцій деконструктивістів.

Свою назву деконструктивізм здобув від основного деррідеанського принципу аналізу тексту – “деконструкції”², суть якої полягає у виявленні в тексті внутрішніх протиріч, “залишкових смислів”, в силу своєї стереотипності в культурі не помічених не тільки читачем, а й автором.

Основні принципи деконструктивізму вперше сформулювали французькі постструктуралісти Ж. Дерріда, М. Фуко та Ю. Крістева, яка вперше практично втілила їх у своїй праці “Семіотике: Дослідження в галузі семаналізу” (1969). Також одним із перших реалізував теорію деконструктивізму на прикладі текстового аналізу Р. Барт у книзі “С/З” (1970). Проте статусу одного із найвпливовіших напрямів сучасної літературної критики деконструктивізм набув у США. Впродовж 1970-х років відбувався процес переосмислення й трансформації французьких ідей, який здобув свій вияв у збірці статей Ж. Дерріди, П. де Мана, Х. Блума, Дж. Хартмана та Дж. Міллера “Деконструкція та критика” (1979), що отримала назву “Маніфесту Йельської школи”.

У складі деконструктивізму виділяють такі основні течії й напрями:

- 1) Йельська школа, представники якої розвивали на практиці ідею деконструкції Дерріди й відстоювали тезу про невідворотну помилковість будь-якого прочитання тексту. Саме представниками цієї школи був розроблений той понятійний апарат, що ліг в основу всіх інших напрямів деконструктивізму;

- 2) “герменевтичний напрям” (В. Спейнос та ін.), представники якого переосмислили “деструктивну герменевтику” М. Гайдегера й на основі цього намагалися “деконструювати” панівні ментальні структури, що здійснюють “гегемоністський контроль” над свідомістю людини з боку різних наукових дисциплін;
- 3) “лівий деконструктивізм” (Дж. Бренкман, М. Рьян, Ф. Лентриккія та ін.), за своїми соціологічно-неомарксистськими орієнтаціями близький до англійського постструктуралізму. Представникам течії притаманна опозиційність щодо аполітизму й аісторичності Йельської школи з її увагою до стародавніх текстів, а також намагання інтегрувати в своє вчення окремі ідеї марксизму;
- 4) “феміністська критика” (Г. Співак, Б. Джонсон, Ш. Фельман тощо), в межах якої проводилися спроби перегляду концепції логоцентризму Дерріди як втілення суто чоловічого начала, що здобуло назву “фаллологоцентризму”. Феміністки критикують стереотипи “чоловічого менталітету”, що панував і продовжує панувати в літературі.

Необхідно розрізняти постмодернізм як художню течію в літературі та інших видах мистецтва і постмодернізм як теоретичну рефлексію на це явище, тобто як специфічну мистецтвознавчу методологію, що дозволяє говорити про існування особливої критичної школи або напрямку і в цьому сенсі ототожнюється з постструктуралізмом та деконструктивізмом. І. Ільїн зазначає про формування такої методології: “Постмодерністська критика тільки тоді й здобула своє місце серед інших шкіл, що існують нині, коли вийшла за межі виявлення й фіксації специфічних ознак літературного напрямку постмодернізму і стала застосовувати вироблену нею методикку розбору й оцінки постмодерністських текстів до художніх творів різних епох”.

² Термін запропонований у 1964 році Ж. Лаканом і обґрунтований Ж. Деррідою. За словами Дж. Міллера, “Деконструкція – це не демонтаж структури тексту, а демонстрація того, що вже демонтовано”.

1.4 ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ПОСТМОДЕРНОГО ДИСКУРСУ

На даний момент найчастіше обговорюваними питаннями постмодерного дискурсу є, по-перше, питання правомірності / неправомірності виділення постмодернізму в окрему естетичну систему; по-друге, питання хронологічних меж цього явища; по-третє, з'ясування відношень між феноменами модернізму й постмодернізму; по-четверте, питання центральної, стрижневої риси (рис) постмодернізму.

Стосовно хронології виникнення постмодернізму, вододілом найчастіше вважають роман Дж. Джойса “Поминки за Фіннеганом” (1939) та малу прозу Х.-Л. Борхеса, а також теоретичну працю Н. Саррот “Тропізми” (1939). Проте більшість дослідників вважають, що перехід від модернізму до постмодернізму припадає приблизно на середину 1950-х років.

Взаємозв'язок феноменів модернізму та постмодернізму становить складне питання, яке в сучасній науці залишається відкритим. Можна сказати, що постмодернізм оформився як наслідок певного розриву зі світоглядом та естетикою модернізму. Проте масштаби цього розриву різними дослідниками оцінюються по-різному. Так, Г. Хофман, А. Хорнунг та Р. Кунов стверджують наявність радикальної відмінності між цими двома явищами, яку можна виразити як протиставлення суб'єктивності та відсутності цієї суб'єктивності. С. Сулейман і Х. Летен, навпаки, висловлюють серйозні сумніви в наявності принципових відмінностей між двома аналізованими явищами. І. Гассан для унаочнення основних опозиційних концептів модернізму та постмодернізму запропонував таку таблицю³:

Модернізм	Постмодернізм
Форма (закрита, зв'язуюча)	Антиформа (відкрита, роз'єднуюча)
Мета	Гра

³ Hassan I. The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture. – Ohio State University Press, 1987, p. 11

Проект	Випадковість
Ієрархія	Анархія
Майстерність	Виснаження
Художній об'єкт (завершений твір)	Процес (перформанс, гепенінг)
Присутність	Відсутність
Текст	Словник
Дистанція	Співучасть
Селекція	Комбінація
Фалос	Андрогенус
Бог-Отець	Святий Дух
Корінь (глибина)	Кореневище (поверхня)
...	...

Щодо головних рис постмодернізму існує досить широке розмаїття поглядів. Так, І. Гассан як головні риси виділяє іманентність та невизначеність, А. Вайлд – специфічну форму “коригуючої іронії”, Д. Лодж – читацьку невпевненість у ході подальшого розвитку подій. Часто провідними рисами стилю постмодернізму називають цитатність і відсутність довіри до істини.

Поетика постмодерну є полівалентною, про що свідчать такі її усталені метафоричні характеристики, як “дисгармонійна гармонія”, “асиметрична симетрія”, “інтертекстуальність”, “поетика дуалізму” тощо.

1.5 ОСНОВНІ РИСИ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

І. Гассан пропонує таку сукупність характеристик постмодернізму⁴:

- **Невизначеність.** Або, радше, невизначеності.
- **Фрагментарність.** Постмодернізм тільки від'єднує, він стимулює довіру тільки до фрагментів.

⁴ Стаття в часописі “Critical Inquiry”, 1986

- **Деканонізація.** Ми деканонізуємо культуру, демістифікуємо знання, деконструємо мову.
- **Відсутність самоті.** Постмодернізм анулює егоїзм у традиційному його розумінні. Брак глибини.
- **Непрезентабельність.** Невідображуваність, ірреалістичність. Гладка поверхня постмодернізму відбиває імітацію.
- **Іронія.** Ця іронія стає невизначеною, багатозначною.
- **Гібридизація.** Деформація жанрів культури викликає двозначність, паракритику, “вигаданий” дискурс.
- **Карнавалізація.** Термін, запозичений у М. Бахтіна, виражає комічний пафос постмодернізму.
- **Виконання, участь.** Текст постмодернізму – усний або письмовий – вимагає, щоб його відтворили, він проситься на папір або в усну мову.
- **Конструкціонізм.** Постмодернізм радикально метафоричний, ірраціональний.
- **Іманентність.** Без релігійного відгомону це означає здатність розуму узагальнити себе в символах.

І. Скоропанова наголошує на відмінностях східної та західної модифікацій літературного постмодернізму, стверджуючи, що західний його варіант (західноєвропейська та американська література) характеризується більшою орієнтацією на науково-теоретичні моделі, мова його є яскравим зразком “гібридно-цитатаного стилю” і світогляд творів є більш оптимістичним. Східний же варіант (до якого дослідниця відносить як літературу Сходу, так і доробок східнослов’янських письменників) є більш політизованим, позначений світоглядом постколоніалізму і часто вдається до традицій так званого соц-арту (Єрофеев, Сорокін тощо).

Загальні ж риси поетики літературного постмодерну І. Скоропанова⁵ вбачає в:

⁵ Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. - 3-е изд., изд., и доп. — М.: Флинта: Наука, 2001. – С. 6-7

- 1) появі нових, гібридних літературних форм за рахунок: а) поєднання на засадах рівнозначності мови художньої літератури з різноманітними мовами наукового знання, написання творів на межі літератури і філософії, літератури і літературознавства, літератури і мистецтвознавства, літератури і історії, літератури і публіцистики (схрещування образу й поняття); б) актуалізації так званих “другорядних” жанрів: есе, мемуарів, житій, апокрифів, літописів, коментарів, трактатів, палімпсестів тощо, які переживають “мутації” з “провідними” літературними жанрами й поміж собою, “мутація жанрів високої та масової літератури; в цитатно-пародійній дво-/ багатомовності; пастішизації;
- 2) в ризоматиці;
- 3) в розчиненні авторського голосу у використовуваних дискурсах;
- 4) у грі з “мерехтливими” культурними знаками та кодами;
- 5) у травестійному зниженні класичних зразків, іронізуванні й пародіюванні;
- 6) у використанні культурфілософської постструктуралістської символіки “світ – текст – книга – словник – енциклопедія – бібліотека – лабіринт” та її варіантів;
- 7) у дворівневій або багаторівневій організації “двоадресного тексту”.

1.6 ЗМІСТ ОСНОВНИХ КАТЕГОРІЙ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

До основних категорій постмодернізму більшість дослідників зараховують такі категорії: гра, симулякр, цитатність, принцип нонселекції, подвійне кодування, інтертекстуальність, ризома, колаж, бриколаж, метанаратив, пастіш.

Гра

Гра – різновид непродуктивної людської діяльності, суть якої полягає не в результаті, а в самому процесі.

Окремі судження про ігровий космос знаходимо вже у Платона. Естетичний “стан гри” зафіксував у своїх працях І. Кант. Ф. Шіллер у своїх

“Листах про естетичне виховання людини” (1795) висував ідею про гру як синтетичну діяльність, що створює прекрасне.

Основоположником наукового дослідження феномена гри є нідерландський філософ Й. Гейзінга, який у своїй праці “*Homo ludens*” (1938) виголосив думку про ігрову генезу всієї людської культури. Науковець виділяє такі основні ознаки гри: добровільність, вихід за рамки “справжнього” життя, незацікавленість, обмеженість певними часопросторовими рамками, ствердження в межах гри особливого ладу, правил, формування певної ігрової спільноти, що підкреслює свою інакшість стосовно оточення.

Г.-Г. Гадамер аналізував історію й культуру як гру мовної стихії, всередині якої людина опиняється в ролі, відмінній від тієї, котру він здатен нафантазувати. Феноменолог Е. Фінк у своїй праці “Основні феномени людського буття” виділяє гру як одну з п’яти основних феноменів (поруч зі смертю, працею, владою й коханням).

Традиційна класифікація ігор передбачає поділ на змагання; гру, засновану на імітації (театр, релігійні ритуали тощо); азартну гру з імовірнісним результатом (лотерея, карти, рулетка тощо); продуктивну гру людської уяви.

У межах постметафізичного наукового знання феномен гри реалізує себе в межах категорій гри структури та гри істини.

Введене Ж. Деррідою поняття гри структури акцентує увагу на динаміці процесів, що відбуваються в системі. Кожна система, згідно з цією концепцією, розглядається як нерівноважна, здатна до самоорганізації, а будь-які процеси в ній – як непередбачувані й нефінальні, що виключає можливість однозначних прогнозів поведінки системи.

“Ігри істини” – запропонована М. Фуко категорія, що фіксує нову постметафізичну трактовку істини не як сталого результату пізнавального процесу особистості, а як прояву інтерпретаційної сваволі суб’єкта. Статус істини в цій парадигмі зводиться лише до тимчасового “ефекту”, а динаміка цих “ефектів” і є змістом поняття гри істини.

У літературному творі гра реалізує себе у двох головних різновидах – імітативному й комбінаторному. Якщо перший більшою мірою відповідає ідеї цілісності художнього твору, втілюючи традиційне сприйняття мистецтва слова як мімезису, то другий має деструктивну природу. Гра-імітація виходить з умови художнього моделювання певної цілісної ситуації (що зумовило вживання слова гра для жанрово-видових означень творів: ludus (лат. гра) – літургійна драма, jeu party (фр. розділена гра) – диспуту про кохання у творчості трубадурів).

Комбінаторний різновид гри найширше застосовується в художній практиці постмодернізму. Але спроби подібної деконструкції літературного твору знаходимо і в більш давніх зразках, як-от численні експерименти з формою в поезії бароко (“раки літеральні” – паліндроми І. Величковського, акровірші), амфіболія, паронімія тощо.

В естетиці постмодернізму комбінаторна гра є одним із найпоширеніших художніх прийомів, котрий руйнує традиційні уявлення про структуру художнього твору і, натомість, пропонує структуру нового типу – т. зв. “відкритий твір”, події якого можуть “розгортатися в полі можливостей, створюючи амбівалентні ситуації, відкриті для вибору” (У.Еко). Зразками подібного “відкритого твору” можна вважати, наприклад, роман Х. Кортасара “Гра в класи”, де можливість вибору послідовності читання розділів надається читачеві, роман Р. Федермана “На Ваш розсуд”, непронумеровані й незброшуровані сторінки якого дозволяють будь-який порядок прочитання, твори М.Павича, композиція яких наслідує своєю довільністю то словник, то гороскоп, то колоду карт Таро.

Подібний – ігровий – вибір між поетичною та прозовою формою оповіді (“Море було спокійне...”) містить твір “Острів КРК” Ю. Іздрика.

Симулякр

Симулякр (від латинського – подібність зображення, видимість) – образ відсутньої дійсності, правдоподібна подібність, позбавлена оригіналу, поверховий гіперреальний об’єкт, за яким не криється реальність. В естетиці постмодернізму це поняття займає місце класичного поняття образу. Термін генетично виходить із поняття симулакрум, що ще у вченні Платона позначало “копію копії”.

У роки пізньої Римської імперії термін “симулякр” застосовувався до статуй богів, які нерідко стояли на вході до міста. Проте акцентувалася при виконанні такої статуї не зовнішня схожість, як їх внутрішня демонічна або божественна сила.

В науковий обіг термін введено Ж. Батаєм. Згодом широку інтерпретацію він здобув у працях П. Клосовського. Науковець розглядає *фантазми* – нав’язливі образи, які інстинктивно витворюються із життя імпульсів – сфери некомунікабельної й непрезентабельної. Симулякр же у нього – це свідоме відтворення фантазму, яке “симулює” це невидиме хвилювання душі. Ускладненість статусу симулякра, за Клосовським, впливає з того, що він може зробити фантазми актуальними лише через дію, яка, у свою чергу, змінює фантазм.

Ж. Дельоз розглядає симулякр як знак, котрий заперечує і оригінал (річ), і копію (зображення, відтворення). Симулякр – це “зображення, позбавлене схожості, образ, позбавлений подібності”.

Але найбільш відома й поширена трактовка категорії симулякра належить Ж. Бодрію, котрий розглядає симулякр просто як копію або відтворення реального і простежує етапи, через які він поступово набуває автономного статусу, відриваючись від реального: “Це віддзеркалення фундаментальної реальності. Він маскує і спотворює фундаментальну реальність. Він маскує відсутність фундаментальної реальності. Він уже не має стосунку до жодної реальності: він є своїм власним чистим симулякром”.

У своїх працях Бодріяр наводить численні приклади того, як симуляційні коди стали керувати такими різноманітними галузями сучасного життя, як засоби масової інформації, мода, мистецтво, архітектура, сексуальність, дизайн та політика.

На рівні популярної культури можна навести такий приклад симулякра, як штучна, змодельована комп'ютером реальність у фільмі “Матриця”. Взагалі естетичне задоволення в наш час все більше залежить від симуляційних процесів, приклад чому – така висока популярність концертів на зразок “Старые песни о главном”, при сприйнятті яких саме впізнавання й апеляція до колишнього культурного контексту є основними джерелами глядацького задоволення.

Н. Маньковська вважає симулякр домінантною категорією естетики постмодернізму, визначаючи її взагалі як естетику симулякра.

Цитатність

Цитата (від латинського *cito* – наводжу, проголошую) – дослівно наведений у творі фрагмент “чужого” тексту. Вона є повідомленням, яке несе в собі подвійний код, виступаючи одночасно елементом і вихідного, і нового текстів.

У художньому творі цитата може бути атрибутованою, тобто, супроводжуватись вказівкою на особу автора, а може не мати атрибуції, наприклад, у складі центону. Іноді цитата виноситься у заголовок твору (“Охопили мене води до душі моєї...” К. Ое), що служить для формування читацьких сподівань, надання твору певного пафосу.

Часто цитата виступає в художньому тексті як різновид ремінісценції.

В умовах постмодерного світогляду, позначеного перенасиченістю, втомою від попереднього літературного та культурного досвіду, цитата у творі стає об'єктом постмодерністської гри: або трансформується в псевдоцитату, або набуває псевдоатрибуції (зокрема, ці прийоми поширені в прозі Ю.

Андруховича), приблизної атрибуції (“Літературна амнезія” П. Зюскінда), або цитується частково, що додає змісту цитованого додаткових конотацій (“По той бік пристрасті народжується ніж...”, взяте Ю. Андруховичем із поезії “По той бік пристрасті народжується ніжність” Є. Плужника).

Центон (від латинського *cento* – одяг або ковдра зі шматків тканини) – текст, що являє собою комплекс неатрибутованих цитат і алюзій, причому семантичні зв’язки всередині цього тексту визначаються денотативною семантикою цитат, залишаючи конотативні відтінки значення, пов’язані з первинним контекстом цитат, на периферії читацького сприйняття. Наприклад, центони Авсонія, матеріалом для яких є творчість Вергілія.

Оскільки постмодерний світогляд базується на ідеї вичерпаності естетичних ресурсів людства (всі шедеври уже створені в минулому) та комбінування вже наявних структур як єдино можливого шляху творення, в літературі постмодернізму продукування центон стає поширеним художнім прийомом (наприклад, ігрова спроба центонної побудови твору Б. Бойчука “Як пропала моя коханка Аліса”).

Інтертекстуальність

Інтертекстуальність (від французького *intertextualité*, англійського *intertextuality*) – термін на означення різноманітних відношень будь-якого тексту з іншими текстами літератури й – ширше – культури сучасної йому, попередньої або наступної епохи. Поняття інтертекстуальності характеризує художній текст як інтегроване в культурний досвід людства явище, продукт безупинної інтеріоризації цього досвіду.

Більшість дослідників акцентує увагу на двоспрямованості явища інтертекстуальності, яка реалізує себе, по-перше, як авторський підхід до створення художніх текстів (що полягає не тільки в засвоєнні, а й у запереченні літературного й – ширше – культурного досвіду) і, по-друге, як читацька установка на рецепцію тексту з урахуванням тих багатовимірних зв’язків з

літературним і культурним середовищем, у яких цей текст перебуває. Оскільки актуалізація будь-якого набору культурних кодів при читанні твору можлива лише за умови високої ерудованості читача, наявності в нього знань про попередні тексти, до читача висувається вимога бути своєрідною “інтертекстуальною енциклопедією” (У. Еко). Постмодерна естетика, виходячи з цього, пропонує ряд категорій на означення цієї вимоги: “взірцевий читач” (У. Еко), “аристократичний читач” (Р. Барт), “архічитач” (М. Ріффатер), “уявний читач” (Е. Вулф) тощо.

Інтертекстуальність є обов’язковою ознакою естетики постмодернізму, оскільки одним із базових її концептів є неможливість створення принципово нового й визнання єдино можливим новаторством перекомбінування елементів, уже наявних у попередньому художньому (або й позахудожньому) досвіді людства.

Художній текст, відповідно до змісту поняття інтертекстуальності, сприймається теоретиками постмодернізму то як “ехокамера”, що створює стереофонію із зовнішніх звуків (Р. Барт), то як “інтертекстуальний діалог” (У. Еко), то як палімпсест, через який оприявнюються численні попередні тексти (Ж. Женет).

Хоча термін інтертекстуальність, введений в науковий обіг Ю. Крістєвою лише у 1967 р., проблема багатоплановості міжтекстових зв’язків між творами в літературознавстві не нові. Ще у 1920-ті роки Б. Томашевський виділяв такі роди міжтекстових зв’язків (рос. “схождений”): свідомі цитація, натяк, відсилання до творів іншого письменника; несвідоме відтворення текстового шаблону; випадковий збіг. Для Крістєвої інтертекстуальність є результатом переосмислення концепції діалогізму М. Бахтіна (“Проблема змісту, матеріалу й форми в словесній художній творчості”, 1924), що базується на феномені діалогу тексту з іншими текстами або жанрами.

Ж. Женет у своїй праці “Палімпсести: література в другому ступені”(1982) виділяє інтертекстуальність як один із п’яти основних типів взаємодії текстів,

поруч з такими типами, як паратекстуальність (“співприсутність в одному тексті двох або більше текстів: цитата, алюзія, плагіат), метатекстуальність (коментуюче й часто критичне посилання на свій предтекст), гіпертекстуальність (осміяння або пародіювання одним текстом іншого) й архітекстуальність (жанровий зв’язок текстів).

Існує багато варіантів типології інтертекстуальних зв’язків (Х. Блума (1973), Дж. Б. Конте (1974), М. Пфістера (1982), М. Ежелінджера (1987), І. В. Арнольда (1995) тощо), але найбільш релевантними на терені українського літературознавства є типології Л. Женні (1976), де відношення між текстами розглядаються за типами параномазії, еліпсиса, ампліфікації та гіперболи; П. Торопа (1981), що подає класифікацію примикання метатексту до прототексту на такі групи: 1) імітуюче примикання (плагіат, переклад, цитата), 2) селективне (пародія, пастіш), 3) редукуюче примикання (коментарі, резюме, анотація) та 4) компліментарне примикання (зауваження, післямова); Н. Фатєєвої (2000), що, спираючись на типології Ж. Женета й П. Торопа, подає таку розгалужену класифікацію типів взаємодії текстів:

- власне інтертекстуальність, що утворює конструкцію “текст у тексті” (цитати з атрибуцією й без неї, алюзії з атрибуцією й без неї, центонні тексти);
- паратекстуальність, або відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післямови (цитати-заголовки, епіграфи);
- метатекстуальність як переказ і коментуюче посилання на претекст (інтертекст-переказ, варіації на тему предтексту, дописування “чужого” тексту, мовна гра з претекстами);
- гіпертекстуальність як осміяння або пародіювання одним текстом іншого;
- архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв’язок текстів;
- інші моделі й випадки інтертекстуальності.

Л. Деленбах і П. Ван ден Хевель пропонують звужене розуміння інтертекстуальності як взаємодії певних дискурсів усередині тексту: дискурс

оповідача про дискурс персонажа, дискурс одного персонажа про дискурс іншого тощо.

Інтертекст – категорія, що характеризує іманентну присутність у будь-якому тексті безлічі інших текстів, окреслює текст як поле перетину різноманітних культурних кодів. Поняття інтертексту є похідним від поняття інтертекстуальності. За словами Р.Барта, “кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах... Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – всі вони поглинені текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту й навколо нього існує мова...”

Подвійне кодування

Поняття подвійного кодування пов’язане зі сприйняттям художнього твору як набору кодів. Так, Р. Барт виділяв у художньому творі п’ять кодів: культурний, герменевтичний, символічний, семічний та проайретичний (наративний). Будь-яка оповідь, за Бартом, існує в переплетенні різних кодів, їх постійному “перебиванні” одного іншим, що й породжує “читацьке нетерпіння” у спробах осягнути нюанси смислу.

Голандський критик Д. Фоккема виділяє загальний код постмодернізму як один серед інших кодів (до яких належать, крім цього, лінгвістичний, загальнолітературний та жанровий коди), що регулюють творення тексту. Постмодерністський код, за Фоккемою, - це система вибору певних семантичних та синтаксичних засобів, частково більш обмеженого порівняно з вибором, пропонованим іншими кодами, частково позбавленого цих правил.

Ч. Дженкс та Т. Д’ан спробували синтезувати семіотичну концепцію літературного тексту Р. Барта з теоріями постмодерністської іронії Р. Порйрієра та Ф. Джеймсона, висуваючи поняття “подвійного кодування”. На їх думку, всі текстові коди, з одного боку, й свідома установка постмодерністської стилістики на іронічне зіставлення різних літературних стилів – з іншого, виступають у художній практиці постмодернізму як дві великі кодові

надсистеми, котрі “двічі” кодують постмодерністський текст як художню інформацію для читача.

Прагнучи зруйнувати мовні й мисленнєві стереотипи сприйняття читача, постмодерністи звертаються до використання й пародіювання жанрів та прийомів масової літератури, іронічно переосмислюючи їх стиль.

Прийом подвійного кодування дозволяє сприймати літературний твір, як мінімум, у двох площинах: сприйняття лише зовнішньо-подієвого його аспекту (для пересічного читача) і сприйняття пародійного модусу та інтертекстуальності тексту (для читача-ерудита).

Принцип нонселекції

Принцип нонселекції – принцип побудови твору в контексті постмодерної установки на культурний плюралізм, що базується на відсутності будь-якого поділу (селекції) елементів тексту на більш і менш важливі або ж на відсутності вертикальної структури поезики художнього твору, складові якої є взаємозалежними й обов’язковими.

Принцип нонселекції має двоспрямовану природу: для автора тексту він означає відмову від будь-якого відбору та ієрархізації елементів тексту під час його творення; для читача цей принцип реалізується як відмова від спроби систематизації елементів тексту, зв’язної інтерпретації при прочитанні. Наслідком дії нонселекції у творі може стати нівеляція антитечності протилежних в умовах традиційного, метафізичного мислення понять: оскільки всі цінності в хаотичному світі постмодерного твору є здевальвованими, можливість будь-якої опозиційності їх значень знімається.

Д. Фоккема виділяє три основні риси постмодерністських текстів: синтаксичну неграматикальність, семантичну несумісність, незвичайне топографічне оформлення речення, - й називає ці прийоми формами “фрагментарного дискурсу”. Реалізацію принципу нонселекції дослідник простежує на кількох основних рівнях аналізу: лексемному, семантичних полів,

фразових структур і текстових структур. Основні прийоми побудови тексту за принципом нонселекції, в інтерпретації Фоккеми – це дублікація, множення, переліки, перервність та надлишковість.

Також одним із найбільш дієвих прийомів, у яких реалізується принцип нонселекції, є прийом пермутації, що передбачає взаємозамінність частин тексту (н-д, роман Р. Федермана “На Ваш розсуд”) або взаємозамінність тексту й соціального контексту (н-д, роман “Блідий вогонь В. Набокова).

За словами І. Ільїна, “Принцип нонселекції відбиває різноманітні способи створення ефекту навмисного оповідного хаосу, фрагментованого дискурсу про сприйняття світу як розірваного, відчуженого, позбавленого сенсу, закономірності й упорядкованості”.

Д. Лодж, наголошуючи на альтернативності композиції постмодерністського твору стосовно творів традиційних, виділяє шість “альтернатив” (по суті, принципів побудови): “суперечливість, перервність, випадковість, ексцес та коротке замикання”.

І.Ільїн розцінює дію принципу нонселекції у художньому творі як негативну, оскільки він “описує тільки руйнівний аспект практики постмодернізму – ті способи, за допомогою яких постмодерністи демонтують традиційні оповідні зв’язки всередині твору, відкидають звичні принципи його організації”.

Нонселекція за окремими нюансами свого значення наближається до принципу “рівнозаконня” Ж.Дерриди, до змісту семантичної фігури “бісівської текстури” Р. Барта й до принципу “вислизання” Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі.

Прикладом дії принципу нонселекції в доробку українського постмодернізму може служити твір Ю. Іздрика “Воцтек”, у якому різноманітні рефлексії, переліки, штучні класифікації, мовна гра, перервність дії, відсутність у тексті ієрархізації елементів на більш і менш важливі створюють ефект фрагментарного письма.

Карнавалізація

Карнавалізація – транспонування на мову літератури феномена карнавалу як особливої синкретичної видовищної форми обрядового характеру. Ввів у науковий обіг це поняття й обґрунтував потребу наукового дослідження карнавалізації М. Бахтін у своїй роботі “Творчість Франсуа Рабле й народна культура середньовіччя й Ренесансу”.

Основні риси карнавалу як джерела карнавалізації: відсутність розділення учасників на виконавців і глядачів; фамільярний контакт між людьми, зняття дистанції в спілкуванні; ексцентричність; карнавальні мезальянси; профанація. В основі карнавалу лежить пафос змін, чергування життя й смерті, циклічного оновлення, який набуває чи не найяскравішого вияву в мотиві увінчання й розвінчування карнавального короля. Всі образи карнавалу двоєдині й амбівалентні, вони поєднують у собі протилежні полюси: життя й смерть, хвалу й хулу, юність і старість, верх і низ, обличчя й зад, мудрість і дурість тощо.

Глибоко амбівалентним є карнавальний сміх, генетично споріднений зі сміхом ритуальним, всі форми якого пов’язані зі смертю, відродженням та продовженням роду і несуть у собі пафос оновлення. Таку – карнавальну – природу, наприклад, мають сміх і розваги у фінальному епізоді повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”.

До 17 ст., оскільки люди були ще безпосередньо причетні до феномена карнавалу, карнавалізація літератури носила безпосередній характер, тобто джерелом її був сам карнавал.

Починаючи ж з другої половини 17 ст. після зникнення карнавалу як цілісного всенародного синкретичного явища або редукції його в інші форми видовищних дійств (маскарад, корида), карнавалізація набула опосередкованого характеру, коли твір апелює не до самого карнавалу, а до карнавалізованої раніше літератури. Таким чином, карнавалізація поступово перетворюється на чисто літературну традицію.

Основним джерелом карнавалізації для літератури к. 17-19 ст. стають твори письменників Відродження (насамперед Дж. Бокаччо, Ф. Рабле, В. Шекспіра, М. Сервантеса) ранній крутійський роман і карнавалізована література античності й середньовіччя. Джерелом карнавалізації часто виступає народно-фольклорна стихія, наприклад, святкова атмосфера українського села у “Вечорах на хуторі побіля Диканьки” М. Гоголя. Феномен карнавалізації здобуває найяскравішого вияву в меніппеях, наприклад, у романах “Майстер і Маргарита” М. Булгакова, “Сто років самотності” Г. Гарсія Маркеса тощо.

М. Бахтін підкреслює велике значення карнавалізації для літературної творчості: “Карнавальні форми, транспоновані на мову літератури, стали могутніми засобами художнього осягнення життя, стали особливою мовою, слова й форми якої мають виняткову силу символічного узагальнення, тобто узагальнення вглиб. Багато істотних сторін життя, точніше, її пластів, причому глибинних, можуть бути знайдені, осмислені й виражені тільки за допомогою цієї мови”.

Проте подекуди науковець переоцінює вплив карнавалізації на твори письменників, вважаючи, наприклад, саме її виявами сполучення любові й ненависті, жадібності й безкорисливості у творах Жорж Санд та В. Гюго.

Карнавалізація літератури й культури органічно вписується у постмодерний світогляд, який, подібно до світогляду карнавалу, передбачає зняття будь-яких норм, табу і правил, релятивність і амбівалентність істини (наприклад, “Перверзія” Ю. Андруховича). Так, зокрема, І. Гассан виділяє карнавалізацію як одну з обов’язкових ознак поетики постмодернізму. Проте, в постмодерністському творі карнавал частково втрачає свій життєстверджуючий сенс: якщо в період середньовіччя й Ренесансу карнавал мав часову локалізацію й протиставлявся часові соціальних норм та ієрархій, то в постмодерному світогляді така опозиційність знімається і, відповідно, карнавал втрачає свій заперечувальний пафос і своєрідну вибухову енергетику.

Ризома

Ризома (фр. rhizome — кореневище) – категорія філософії постмодернізму, яка фіксує в собі відмову від принципів константності, стабільності й центрованості буття. Поняття ризоми введено Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі в їх праці “Ризома” (1976) на противагу класичному поняттю ієрархічно впорядкованої структури. Дельоз і Гваттарі виділяють дві моделі сучасної культури: культуру дерева й культуру кореневища. Перша модель – за аналогією до деревної структури – передбачає лінійність та односпрямованість розвитку, детермінованість і чітку ієрархію культурних явищ. Друга ж модель подібна до особливої грибниці, яка є своїм власним коренем: всі її точки пов’язані між собою та, водночас, зв’язані із середовищем. Її зв’язки множинні й заплутані, вони постійно обриваються. Ризома не має кінця й початку. Вона породжує несподівані відмінності, проте її елементи не можна протиставити один одному за наявності\відсутності певної ознаки. Ризому можна інтерпретувати як нерівноважну систему (як ті системи, які досліджує синергетика), відкриту і для подальших нефінальних трансформацій, і для контактів із зовнішнім середовищем.

Постмодерністське письмо функціонує за принципом ризоми: на зміну процесу творіння приходить операціональна фігура “конструювання”, яка передбачає підхід до тексту як до набору різноманітних цитат, кожна з яких відсилає читача до інших культурних смислів і може, в свою чергу, спровокувати ланцюг нових смислових зв’язків.

У книзі “Тисяча тарілок” (1980) Дельоз і Гваттарі осмислюють ризоматичність процесу читання через метафори тарілки й шведського стола. Оскільки письмо є циркулярним, письменник при написанні твору переходить від однієї тарілки до іншої, читач же пробує виготовлені ним страви, цінуючи не стільки смак, скільки остаточний присмак, беручи з будь-якої книги-тарілки, те, що сам схоче.

У художній літературі ризоматична модель реалізується в концептуальних метафорах “саду стежок, які розходяться”, “лотереї у Вавилоні” (Х.-Л. Борхес), космічної бібліотеки (В. Лейч), бібліотеки-лабіринту (У. Еко).

Колаж

Колаж (від французького collage - приклеювання) – спосіб організації художнього матеріалу, який в естетиці модернізму реалізує себе як локальний художній прийом, а в постмодерній естетиці виступає універсальним принципом організації культурного простору. Сутність колажу як художнього прийому – поєднання в художньому творі окремих різнорідних фрагментів.

Колаж був започаткований у малярській практиці раннього модернізму, в межах кубізму, дадаїзму, згодом – сюрреалізму й неоконструктивізму (“Дослідник” Р. Раушенберга).

В художній практиці постмодернізму принцип колажності є формальним втіленням таких його світоглядних засад, як плюральність, фрагментарність, еkleктизм.

У літературному творі колаж реалізує себе як поєднання цитат, алюзій, ремінісценцій, мішанина різних стилів, порушення часової послідовності ситуацій та подій.

Одним із найяскравіших зразків колажу є роман Реймонда Федермана “На Ваш розсуд” (1976), назва якого диктує спосіб його прочитання: незброшуровані й не пронумеровані сторінки можна читати в будь-якій послідовності.

Бриколаж

Бриколаж (від французького bricolage - майстрування) – термін, вжитий К. Леві-Стросом у книзі “Дикий розум”, який фіксує процес перетворення значення об’єктів або символів засобами нового використання або нестандартних переробок. Дослідник наголошує на “бриколажності”

міфологічного мислення, яке заново об'єднує усталені образи, проводить їх через серію перетворень і надає їм нового значення. В сучасній культурі бриколаж – процес творчого зіставлення й трансформації об'єктів і символів, за допомогою якого різні культурні групи формують нову моду і створюють власний стиль.

Метанаратив

Метанаратив – термін, запропонований Ж.-Ф. Ліотаром у книзі “Стан постмодернізму: доповідь про знання” (1979), що фіксує в собі існування концепцій, які претендують на універсальність, підтримують певний спосіб мислення як єдино істинний (наприклад, ідеї прогресу історії, примату раціоналізму). Відправним пунктом для дослідника стали ідеї Ю. Габермаса й М. Фуко про потребу легітимації знання як механізму надання йому статусу ортодоксії. Ліотар підтримав і логічно розвинув ідею Фуко, що форми організації влади (державний апарат, навіть офіційні наукові установи) деформують зміст знання відповідно до панівної на той час ідеології. Звідси впливає тотальна для сучасної людини небезпека бути впійманим у тенета чергової “системи цінностей”, метанаративів.

Ж.-Ф. Ліотар оголосив прихід нової епохи – епохи кризи метанаративів, і запропонував як вихід із цього кризового стану відмову від пріоритетності будь-яких наукових пояснень і організацію принципово нового ставлення до знання як до плюрального й варіабельного. Необхідним рішенням за таких умов науковець вважає “запропонувати загалу вільний доступ до баз даних”.

Ставлення до метанаративів виступає своєрідним вододілом між світоглядом модернізму й постмодерну. Якщо модерн визнає легітимність метанаративу і базується на деяких із них (сцієнтизму, прогресу історії, антропоцентризму, свободи тощо), то постмодерн відмовляється від них як на філософсько-світоглядному, так і на естетичному рівні – нехтуючи художніми канонами. Загалом же метанаративи функціонують у постмодерністському

тексті як об'єкт іронії та пародіювання (метанаратив патріотизму під пародійним гаслом “Любіть Оклахому!” О. Ірванця).

Пастіш

Пастіш – (від французького *pastiche*; від італійського *pasticcio* – опера, утворена з уривків інших опер, попури) – метод організації тексту, базований на загостреному, згущеному жанрово-стильовому наслідуванні певного художнього взірця. Спочатку пастіш оцінювали як специфічну форму пародії (А.Гульєльмі) або автопародії. Однак згодом зміст категорії пастішу був переосмислений відповідно до переоцінки самого поняття пародії, яка традиційно виходить з умови протиставлення твору-норми й твору-копії. За словами Ф.Джеймсона, “почуття, що існує ще дещо нормальне на тлі висміюваного” можна вважати в сучасній культурі “остаточно зниклим”.

На відміну від пародії, пастіш є емоційно нейтральним, позбавленим критики заперечення стосовно першозразків.

Ідею пастішу як принципу організації художнього матеріалу втілено в романі Ю. Андруховича “Перверзія”, головний герой якого випадково стає дійовою особою в опері, створеній із безлічі інших опер (див. “оперне” походження поняття пастішу).

Маргінальність

Маргінальність (від латинського *margo* – край, межа) – поняття на означення периферійності, пограничності статусу індивіда або певного явища його соціальної життєдіяльності стосовно загальноприйнятої системи цінностей у суспільстві. Категорія маргінальності була введена в науковий обіг на означення соціального стану мігрантів в умовах міського середовища у 1928 р. представником Чиказької соціологічної школи Р.Парком. Основу класичної концепції маргінальності заклали послідовники вченого - Е. Стоунквіст, Є. Б. Рейтер, П. Крессі, У. О. Браун. Якщо в американських дослідженнях

маргінальний індивід розглядається як продукт “стику культур” (маргінал – це “культурний гібрид”), то європейська наукова думка (праці К. Мангейма, Т. Веблена, М. Фуко) пропонує розглядати маргінальну особистість як “індивіда на узбіччі”, акцентуючи соціально-психологічні витoki маргінальності.

Постмодерна свідомість, з одного боку, є виявом феномена маргіналізму в силу своєї установки на периферійність свідомості суб’єкта, факультативність поняття соціальної норми. З іншого боку, концепт децентрації, виголошений Ж.Деррідою, знімає саму ідею центру структури, а отже, підриває самототожність поняття маргінального.

Носіями категорії маргінальності найчастіше є злочинець, збоченець, хвора, зокрема божевільна, людина. Проблему божевілля як вияву маргінальності розглядали М.Фуко, Ж.Лакан, Ж.Дельоз, Ф.Гваттарі та ін. В мистецтві маргінальний статус часто сприймається як обов’язковий для особистості творця. Зокрема, М.Фуко вбачав у художній літературі найбільш яскраве й послідовне втілення маргінальності, “інакшості”, якої позбавлені тексти іншого характеру. Звісно, на перший план при такому підході він висував твори, що є свідомим відхиленням від поняття норми – твори де Сада, Ніцше тощо.

Більшість дослідників маргінальності наголошують на тому, що в ній закладено високий творчий потенціал. За словами В. Тернера, “... маргінальність і низьке становище в структурі – це умови, в яких часто народжуються міфи, символи, ритуали, філософські системи й витвори мистецтва”.

1.7 ПЕРСПЕКТИВИ ПОСТМОДЕРНУ.

ПОНЯТТЯ ПОСТПОСТМОДЕРНІЗМУ

У контексті усвідомлення плинності літературних епох і, зокрема, реактивності й динамізму природи постмодерну постає питання про перспективи подальших змін сучасного культурного й літературного життя,

можливу трансформацію феномена постмодерну й естетичного явища постмодернізму.

Деякі дослідники пов'язують подальший розвиток постмодерного світогляду з розвитком комп'ютерної техніки й у зв'язку з цим пропонують введення в науковий обіг поняття постпостмодернізму. Так, Н. Маньковська вбачає основні риси постпостмодернізму в творенні технообразів (інтерактивності⁶), віртуалістиці й транссентименталізмі. Ознаки останнього, за Маньковською, - “нова щирість та автентичність, новий гуманізм, новий утопізм, синтез ліризму й цитатності ..., деідеологізоване ставлення до культурного спадку (“Старые песни о главном”)...”⁷.

Проте, попри дійсну наявність названих рис у культурі й мистецтві сучасності, запропоновану назву навряд чи можна вважати вдалою через її несамодостатність, “вторинність у квадраті”. Адже якісно новий етап розвитку суспільної свідомості й естетичної її рецепції, на наш погляд, все ж таки вимагає якісно нової номінації. Саме в контексті цього – нового – етапу приходить розуміння постмодернізму як певного етапу, “паузи в культурі, що необхідна для її самоосмислення і самовідновлення, для підготовки прориву на нові смислові рівні”⁸.

Як писав один із основоположників літературного постмодернізму Х.-Л. Борхес, метафоризуючи світ через образ бібліотеки, “... бібліотека безмежна й періодична. Якби одвічний мандрівник вирушив в дорогу у будь-якому напрямку, він зміг би переконатись із плином століть, що ті самі книги повторюються в тому ж безладі (котрий, через свою повторюваність перетворюється на порядок: Порядок). Ця прекрасна надія прикрашає мою самотність”.

⁶ Інтерактивність – реальний вплив суб'єкта на художній об'єкт, який трансформує останній.

⁷ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 326-327

⁸ Стародубцева Л. В. Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика: Посіб. Для студ. архіт спец. у вищих навч. закл. – К.: Спалах, 1998. – С. 17

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 1996. – С. 378-384.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989.
3. Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979.
5. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990.
6. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 1996.
7. Бігун Б.Я. Постмодерністський образ світу (на матеріалі західноєвропейських і американських романів ХХ століття). – Дис... канд. філол. наук. – Київ, 1999.
8. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: “Добросвет”, 2000.
9. Болецький В. Лови на постмодерністів // Критика. – 2001. – № 7-8.
10. Гундорова Т.І. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – К.: Літопис, 1997.
11. Дашкова Т.Ю. Поэзия русского постмодернизма 70-80-х годов: структура и семантика текста. – Дис. ... канд.філол. наук. – Одесса, 1996.
12. Делёз Ж. Логика смысла. – М.: ИЦ “Академия”, 1995.
13. Делёз Ж. Платон и симулякр // Нов. лит. обозрение, 1993. № 5.
14. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 1996.
15. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун. – К.: Вид-во С. Павличко “Основи”, 2003.

16. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998.
17. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН – Интрада, 2001.
18. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996.
19. Коваль М. Джон Барт як інтерпретатор постмодернізму // Слово і час. – 2000. - № 6.
20. Кравченко Т. Постмодернізм – це принципово не модернізм // Слово і час. – 1999. - № 3.
21. Крістева Ю. Stabat mater / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 1996.
22. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Пер. з фр. З. Борисюк. – К.: Основи, 1997.
23. Леві-Стросс К. Міт і значення / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 1996.
24. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001.
25. Лихоманова Н.О. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду ХХ століття). – Дис.... канд. філол. наук.- Чернівці, 2001.
26. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000.
27. Меднікова Г.С. Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості. Монографія. – К.: НПУ ім. М. Драгоманова, 2001.
28. Наєнко М. Дискурс сучасної науки про літературу (огляд досліджень з літературознавства 90-х років). – Слово і час. – 2001. - № 8.
29. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997.
30. Поліщук Я. Альтернативна історія літератури – постмодерна парадигма // Слово і час. – 2002. – № 1.

31. Постмодерн в філософії, науке, культурі: Хрестоматія / В.І.Штанько, І.З.Цехмистро, В.Н. Сумятин. – Харків, 2000.
32. Постмодернізм. Енциклопедія. – Мінск: Інтерпрессервіс; Книжний Дом, 2001.
33. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997.
34. Русова С. Постмодернізм у сучасній поезії або Набоков – автор-“трікстер” // Слово і час. – 2000. - № 6.
35. Саяпіна Т. В. Міфо-ритуальний аналіз художнього твору в контексті постнекласичної парадигми наукового мислення // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). Збірник наукових праць. Вип. 3. – Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2003. – С. 58-65.
36. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) // Слово і час. – 2000. - № 6.
37. Скоропанова І. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. - 3-е изд., изд., и доп. — М.: Флинта: Наука, 2001.
38. Стародубцева Л. В. Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика: Посіб. Для студ. архіт спец. у вищих навч. закл. – К.: Спалах, 1998.
39. Танчер В. Соціологія інтимності: секс, еротика і кохання у постмодерній деконструкції // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2001. – № 4.
40. Тороп П.Х. Проблема интекста // Ученые записки Тартусского государственного университета. Вып. 567. Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. – Тарту, 1981.
41. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов.: Агар, 2000.
42. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 1996.

УКРАЇНСЬКИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ

2.1 ФОРМУВАННЯ ПОСТМОДЕРНОЇ ЕСТЕТИКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Формування постмодерного дискурсу в українській літературі пережило, як мінімум, дві стадії: латентну й відкрити. Якщо перша характеризується засвоєнням іноземних художніх зразків, фрагментарною рецепцією закордонних теоретичних праць найбільш “просунутими” представниками української інтелігенції ще в радянські часи, то друга полягає в відкритому творенні постмодерністських текстів і спробах освоєння постмодерного аналітичного дискурсу вже після проголошення Незалежності, коли численні табу й цензурні обмеження відійшли в минуле разом із існуванням “залізної завіси”. Недаремно перший відверто постмодерністський твір в українській літературі – “Рекреації” Ю. Андруховича – було написано 1991 та опубліковано 1992 р. в першому (зауважимо!) числі “Сучасності” на терені “материкової” України.

Вадим Скуратівський у передмові до книги О. Забужко “Сестро, сестро...” зазначає: “... українська літературна ситуація 1990-х потроху нагадує романтичний образ Гумбольдтової кліматології: кожний, кого миттєво перекинули б із Сибіру до Сенегалу, втратив би притомність. Напевне, лише прийдешність прокоментує той національний парадокс миттєвого перміщення із Сибіру уярмленої літератури у деколонізовану тропічну спекоту”. Справді, така блискавична зміна пріоритетів, таке пожвавлення й урізноманітнення в царині творчих манер і стилів не могло не викликати шок у читацького й навкололітературного загалу. Шок цей вилився в численні – коректні й бруталні, затяті й лояльні, аргументовані й не дуже – дискусії на сторінках численних видань. Більше того, навіть у нинішню добу – добу поступового відходу “моди” на постмодернізм і трансформації стилю – знаходяться

літературознавці, які заперечують існування вже історично зафіксованого й паспортизованого феномену постмодернізму.

Але попри роль смакового аспекту в сприйнятті аналізованого літературного явища (подобається / не подобається), постмодерна література разом із відповідним дослідницьким дискурсом в Україні є, а отже, ми не маємо права ігнорувати її існування й повинні з'ясувати специфіку трансформації цієї світоглядно-естетичної системи до наших умов.

Характеризуючи особливості літературної творчості 1990-х років, О. Забужко проводить паралель між призначенням сучасних письменників і діяльністю героя останньої дії “Гамлета” – Фортінбраса, який “виносить тіла забитих і реєструє все, що тут скоїлося”. Письменниця акцентує на тому, що “... Фортінбрасам випадає надскладна місія вже не просто рефлексії, а – рефлексії діяльної: вони, за визначенням, є зараз і хронікери, й учасники”. Можливо, в цьому полягає особливість українських постмодерністів, які, навіть граючись знаками, з одного боку, мають справу із залишками відмерлої й епігонськи використовуваної традиції, а з другого, мають переважно чітку громадянську позицію.

Якщо говорити про корені досліджуваного світогляду саме в Україні, варто відзначити порубіжність для формування нової свідомості чорнобильського вибуху 1986 р. О. Забужко в “Автобіографії” наполягає на вагомості цієї точки відліку: “І все-таки правдивою світоглядною “Дефлорацією”, та що там – революцією! – став Чорнобиль. Саме тоді, 1986-го, імперія розпалася “в духові” – 1991-й став усього тільки фактичною констатацією вже-доконаного. Пережите тоді Україною потрясіння різкою межевою рисою поклато край “радянському періоду” її історії – не треба було навіть Кассандриноного крику: “Прокинься, Троє! Смерть іде на тебе!” – смерть була вже тут, невидима й повновладна, і перед її лицем страшно збурилася воля до життя, і національна, й особиста...” Поширеною така думка є й серед провідних сучасних теоретиків стилю. Так, Т. Гундорова, вбачаючи зародки

постмодернізму ще в виступах Я. Гніздовського та В. Петрова в збірнику МУРу 1946 року, наголошує на визначальності Чорнобильської катастрофи для формування постмодерної свідомості: “В контексті філософсько-інтелектуальних дискусій про природу постмодерної репрезентації і постмодернізму в атомну добу Чорнобиль виступає основним знаковим символом української літератури кінця ХХ століття. Саме Чорнобиль – як реальний атомний вибух – визначає характер українського постмодернізму, його можливості та обмеження. Загалом український постмодернізм – постчорнобильський текст”⁹. У своїй праці „Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн” (2005 р.) дослідниця йде далі, урівноважуючи тотально негативний контекст сприйняття катастрофи її творчим, інверсивним значенням: „У якомусь вищому іронічному плані Чорнобиль також засвідчує, що локальні трагедії і теракти страшніші за глобальну катастрофу, а відновлена від слідів цивілізації чорнобильська зона часом нагадує первісний рай. Такої інверсії навчив нас постмодерн”. Постапокаліптичний, постчорнобильський час, таки чином дорівнюється до приходу космічного ладу після доби панування хаосу.

Досить важливим і часто обговорюваним є також питання співвідношення постмодерністського дискурсу з іншими провідними тенденціями сучасного літературного процесу. Сучасна українська проза є досить неоднорідною за критерієм наслідування певних літературних традицій. У найзагальніших рисах її можна поділити на дві школи: західну (Івано-Франківську, або Львівсько-Івано-Франківську, або Саніславську тощо), переважно постмодерністську за світоглядом і стилістикою, та східну (Житомирську або Київсько-Житомирську) - неотрадиціоналістську. Для першої характерна орієнтація у творчості на західно-європейські зразки, для другої – пошук автентичних витоків. У аспекті комунікативному орієнтація на Європу літераторів західного регіону не є одностайним свідченням екстравертності, назовні-спрямованості їх

⁹ Гундорова Т. Атомний дискурс і Чорнобильська бібліотека, або Як зустрілися Пашковський

текстів. Адже пошук літературного прецеденту творчості є відбірковим, що підкреслює, наприклад, один із представників “Станіславського феномену” В.Єшкілев: “Галичина орієнтується на Європу, якої нема. Вона придумала собі Європу. Умовно - це Європа європейських інтелектуалів... Все те, що ми вибираємо звідти як дайджест, воно там рясно розкидане... Нам, митцям, не потрібна Європа реальна, вона потрібна бізнесменам, людям речової культури”¹⁰. Можна сказати, що для обох цих шкіл притаманне домінування автокомунікативності, яке часто намагаються означити як прикмету поганої якості літературної продукції взагалі. Наприклад, Р.Кухарук так відгукується про сучасний стан української прози: “На превеликий жаль, рефлексійна проза в українській літературі чомусь переважає. Тобто герой у цій прозі думає, длубається у собі, у собі блукає, твір переважно без сюжету, діалогів. І це прикро, бо відлякує читача”¹¹. Можна відзначити, що останнім часом під впливом зародження власне української масової літератури “інтровертність” прози дещо зменшує свою питому вагу.

Неоднозначним є сприйняття українського постмодерну власне українською літературознавчою думкою. Так наприклад, напівігрова дискусія навколо проблеми перспектив сучасної літератури розгортається на сторінках часопису “Плерома”. В. Єшкілев у своїй статті “Повернення деміургів” оголошує постмодернізм “глухим кутом” на шляху розвитку культури (у власній творчості залишаючись, проте, переважно постмодерністом), а Ю. Андрухович у своїй статті-відповіді “Повернення літератури” намагається цей самий постмодернізм реабілітувати.

В. Єшкілев, наголошуючи, що в сучасній літературі “відчувається початок стрибкоподібної ізоляції дискурсу постмодернізму від пересічного споживача

з Бодрійяром // Кур’єр Кривбасу. – 2004. – № 174. – С. 153

¹⁰ Єшкілев В., Лихоманова Н., Бойченко О. Прологомени до деміургії // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – № 7. – С. 100-101

¹¹ Дімаров А., Кухарук Р. Про читабельність літератури і не тільки // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – № 4-5

(читача, глядача), якому просто стає нецікаво”, пропонує як шлях подолання цієї кризи звернення до т. зв. деміургії як творіння на іншому, вищому духовному щаблі. Він вважає найяскравішим утіленням деміургії жанр фентезі (наприклад, у варіанті Толкієна). Основними відмінностями між постмодернізмом і супернативом (виявом якого є деміургія) дослідник оголошує, по-перше, протиставлення тотальності супернативу ігровій необов’язковості постмодернізму і, по-друге, протиставлення постмодерної іронії деміургійній вірі¹².

Андрухович же не сприймає таку позицію, по-перше, відкидаючи “сектантство” й сліпу віру в художній світ як якості позитивні й плідні для читача, і, по-друге, сам стиль фентезі він розцінює як складову постмодерної художньої парадигми: “На мій погляд, цей різновид читива являє собою вельми показове кічувато-маскультивське відгалуження всередині ситуації постмодернізму”. Але ж сам стиль відповіді Андруховича (гра – з величезним псевдонауковим переліком ознак постмодернізму) дає нам ще один доказ “потрібності” постмодернізму: задоволення від інтелектуальної гри – це приємні дивіденди, отримані освіченим читачем від процесу

На даний момент створено безліч праць-спроб класифікувати й типологізувати специфічні риси українського постмодернізму, як на рівні статей, так і на рівні монографій та дисертаційних досліджень. Наприклад, Л. Лавринович виділяє такі специфічні ознаки українського постмодернізму: втрата віри у вищий сенс людського існування; заперечення пізнаваності світу, релятивізм; розгубленість індивіда перед власною екзистенцією; погляд на повсякденну дійсність як на театр абсурду; орієнтація на ідеологічну незаангажованість; поглиблена рефлексивність; іронічність, самоіронічність; епатажність; інтелектуальність, діалогізм, амбівалентність; елітарність.

¹² Н. Зборовська закидає цьому проекту “космополітизм, неоніцшеанство, концепцію гіпертрофованої маскулінної сили”, адже Єшкілев не сприйняв саме конструктивно-міфотворчий аспект художньої реальності Толкієна.

Цей список можна дещо уточнити й доповнити (поставивши під сумнів першу ознаку), виділяючи, наприклад, ще й такі риси, як утрата довіри до реальності й істини, проблема пошуку самоідентифікації, перцептивність як домінанта світозасвоєння героїв, увага до феноменів сну, марення, фантазії та інших способів виходу за власні межі, і, звісно, інтертекстуальність і гра як іманентно присутня в українських текстах данина постмодерністській традиції.

З часом усталення в літературознавчому дискурсі постмодернізму як стилю й естетичної системи з'явилися різні концепції поділу постмодернізму й постмодерного наукового дискурсу на течії, підстили, або „варіанти”. Так, Т. Гундорова у своїй монографії, заперечуючи генераційний принцип В. Єшкілева поділу українського постмодернізму на „постгесіянський” – покоління 1980-х років – і „постборхесівський” – покоління 1990-х років, - виділяє такі власні його „варіанти”: „карнавальний” (група „Бу-Ба-Бу”); „риторичний апокаліпсис” (Ю. Іздрик і Т. Прохасько); „метафізичний апокаліпсис” (Є. Пашковський); феміністичний постмодернізм (О. Забужко). Також дослідниця наголошує на близькості до принципів постмодернізму „київської іронічної школи” (В. Діброва, Б. Жолдак, Л. Подерв'янський) та „неоавангарду 1990 років” (С. Жадан, А. Бондар, В. Цибулько).

2.2 “СТАНІСЛАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН” ЯК СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ МІФ

“Станіславський феномен” – умовна назва літературного угруповання, яке сформувалося в 1989-1996 роках у м. Івано-Франківську (колишня назва міста – Станіслав). Основні представники: Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, Т. Прохасько, В. Єшкілев, О. Гуцуляк, Г. Петросаняк, М. Микицей, Р. Бончук, Я. Довган та ін. Термін цей був уперше вжитий у 1992 р. Діяльність представників “Станіславського феномена” вирізняється на тлі українського літературного процесу спробами рецепції й “щеплення” на місцевому ґрунті ідей постмодерністського художньо-наукового дискурсу. Угруповання претендує на статус “літературного салону”, чи й не єдиного на теренах сучасної України. Основним теоретиком та ідеологом “Феномена” є В. Єшкілев. Проекти представників цього літературного явища здобувають своє втілення на сторінках часописів “Четвер”, “Плерома”, частково – “Перевал”.

Літературно-мистецький журнал “Четвер”, започаткований у 1989 р. Ю. Іздриком (разом з А. Селюхом, П. Турком), спершу друкувався виключно самвидавним способом (проте тираж першого номеру сягнув рекордної для самвидаву позначки –200 примірників). З 1991 року до редагування журналу долучився Ю. Андрухович, згодом – Т. Прохасько. Сам Ю. Іздрик відзначає спад епатажності в останніх номерах журналу. “Перевал” – літературно-художній та громадсько-політичний журнал, що виходить у Івано-Франківську з 1991 р. Окремі випуски були редаговані Ю. Андруховичем (1/1993, 1/1995), І. Андрусяком (2/1993). “Плерома” – неперіодичний Івано-Франківський часопис, редагований В. Єшкілевим. Вийшли друком такі проекти “Плероми” як “Делоський нирець”, енциклопедичні проекти “Процес”, “Повернення деміургів” із підзаголовком “Мала українська енциклопедія актуальної літератури”.

Від часу свого утворення “Станіславський феномен” є постійним об’єктом обговорень, критики, літературознавчих – і не тільки – дискусій. Наприклад, кількість друкованих відгуків на часопис “Плерома” вже давно перевищила сотенний рубіж. Так, Є. Баран, ображений зарахуванням у “Плеромі” своєї персони до представників “третьої культури”, висловлює саркастичне обурення “феноменом” на сторінках “Кальміюса”. А. Окара, згадуючи недоліки книги, вважає, що вона “... цікава і навіть унікальна ... саме *інакшим розумінням літератури*”. Р. Семків вбачає унікальність видання в тому піарі, яким так рясно оздоблено його вихід: “Станіславський феномен – величний міф величного автора... Важливою тут є не сама поезія, а те, як вона нам подається – з потужним промоушеном, гучною рекламою і помпезністю – оце захоплює найбільше”.

Причини надзвичайної дискусійності явища закладено в самій природі самопрезентації його представників. Як правило, теоретичні узагальнення ідеологів “Феномена”, як і їх твердження про сучасний український літературний процес, позначені абсолютизацією власних поглядів, максималізмом та безапеляційністю, що, взагалі-то, суперечить терпимості й плюралістичності постмодерного світогляду. Основною тезою всіх цих тверджень можна вважати тезу про беззаперечну перевагу постмодерністської творчої парадигми над традиційним (“тестаментарно-рустикальним”) дискурсом. Так, наприклад, у статті “Реалізм” “Глосарійного корпусу” часопису “Плерома” В. Єшкілев пише: “Після утвердження постмодерністського світоглядного дискурсу ... термін “реалізм” втратив наукову актуальність. ... Відповідно до світоглядної дифузії поняття “реальність” термін “реалізм” можна вважати науково застарілим”. Проте звинувачення в некоректності, “антинауковості” теорій станіславівців знімаються при усвідомленні ігрової природи такого теоретизування. Як пише про це Р. Семків, “нам начебто промовляють, що насправді ніякого феномену немає, це лише гра, лише

прикидання — до всього сказаного не слід ставитися надто серйозно... За самоіронію я ціную пана Єшкілева і Станіславські проекти найбільше”.

Щодо художньо-літературної творчості представників “Станіславського феномена” варто зазначити, що їх стиль має дуже багато характерних рис, маркованих, безперечно, в межах постмодернізму. Навіть дослідники, які не сприймають станіславівської естетики й самоподачі, визнають це: “Станіславівська література (не плутати з польським Просвітництвом) має ряд легко впізнаваних симптомів ... Це герой, який є понтовим естетом, це його претензійний псевдо-інтелектуальний любовний дендизм по Європі: Краків, Варшава, Венеція ... з неодмінними компонентами австро-угорської богемності: міською архітектурою, ніччю, кавою, цигарками й еротикою. Для постмодерності сюди наганяється велика пурга Літератури (тобто цитат із текстів + їхніх контекстів) – усе це має замилювати очі інтелектуалам”¹³.

Одним із найяскравіших для „Станіславського феномена” явищ на горизонті українського літературного постмодернізму, з якого власне, цей самий постмодернізм і починається, була діяльність літературного гурту „Бу-Ба-Бу”.

Літературне угруповання „Бу-Ба-Бу” засноване у квітні 1985 р. у Львові. До його складу входили Ю. Андрухович (Патріарх), В. Неборак (Прокуратор) та О. Ірванець (Підскарбій). Поява „Бу-Ба-Бу” фактично була зумовлена станом незадоволення літературною дійсністю. Як пише Ю. Андрухович, „кожен із нас був незадоволений загальним станом української поезії. Кожен вважав своїм обов'язком цей стан змінювати. Зрештою, звідки це слово — "обов'язок"? Просто нам було нудно в тодішньому потоці офіційно виданого, в цьому безмежжі сірятини й одновимірності. Я не кажу тут про жменьку блискучих імен, якими ми захоплювалися й захоплюємось. Я кажу саме про загальний стан, бо це було жахливо”.

¹³ Яковенко С. Між Києвом і Станіславом // Література плюс. – 2003. Ч. 5 (48). – С. 9-10

Діяльність угруповання не обмежувалася суто літературними акціями, хоча, звісно, такі переважали: так, протягом 1987–1991 р. ними було проведено 23 концертні поетичні вечори. Специфіка групи, назва якої розшифровується як „Бурлеск-Балаган-Буфонада”, полягала в бурлескно-карнавальному світогляді, кічі як основі синкретичного ставлення до явищ дійсності. Основною діяльністю її членів була, по суті, гра. Найвищої точки активності „Бу-Ба-Бу” сягнула у проведенні фестивалю “Вивих-92”, головну акцію якого склали чотири постановки поезоопери Бу-Ба-Бу “Крайслер Імперіал” (режисер С. Проскурня). Фактичне завершення існування групи засвідчено виданням проекту “Крайслер Імперіал” (“Четвер-б”), ілюстрованого Ю. та О. Кохами. В 1995 р. у львівському видавництві “Каменярь” вийшла книга “Бу-Ба-Бу. Т.в.о.[...] ри”. Можна сказати, що діяльність „Бу-Ба-Бу” певною мірою була продуктом тоталітарної системи, в межах якої була започаткована. Як твердить сам „патріарх” „Бу-Ба-Бу” Ю. Андрухович, „наша молодість минула майже водночас із тоталітарною епохою. І чи не був наш бубабізм, що мислився нами також і як виклик тоталітаризмові, чимось, що в той же час могло проіснувати лише завдяки йому ж, цьому тоталітаризмові? Можливо, ці маски, щоразу інші, з якими нам так весело бавилося, насправді були елементами вимушеності? Можливо, йшлося не так про маски, як про маскування — політичне, суспільне, культурне, ще якесь?”

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрусів С. Сучасне українське літературознавство: тексти і контексти // Слово і час. – 2004. - № 5.
2. Баран Є. Літературна ситуація 1999-го: час єзуїтів // Слово і час. – 1999. – № 3.
3. Баран Є. Читачі – не ми! Ми не читачі! // Кур'єр Кривбасу. 4004. – № 175. – С. 149-151.
4. Богачова О. Специфіка постмодерного тексту в постколоніальному контексті (на прикладі роману Ю.Андруховича “Рекреації”) // Молода нація. – 1999. - № 10.
5. Бондар-Терещенко І. Апорія постмодерну // Слово і час. – 1999. - № 3.
6. Бондар-Терещенко І. Журнальна культура в Україні // Кур'єр Кривбасу.- 2000. – № 3.
7. Бондар-Терещенко І. Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-х рр.. // Слово і час. – 2005. - № 2. – С. 62-71.
8. В “Українській Реконкісті” я зіграла улюблену роль... Розмова Теодозії Зарівни з Нілою Зборовською // Кур'єр Кривбасу. 4004. – № 175. – С. 152-160.
9. Гребенюк Т. В. Категорія гри в літературному творі: постмодерна парадигма // Актуальні проблеми сучасної філології: Матеріали XII научної конференції професорско-преподавательського состава філологічного факультета. – Тирасполь: РІОПГУ, 2004. – С. 34-3.
10. Гундорова Т. Атомний дискурс і Чорнобильська бібліотека, або Як зустрілися Пашковський з Бодрійяром // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – травень (№ 174). – С. 149-162.
11. Гундорова Т. Література і письмо або Місце нового в українській літературі // СВІТО-ВИД. – 1997. – Ч. III (28).
12. Гундорова Т. Ностальгія та реванш. Український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 11.

13. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005.
14. Демська Л. “Народження трагедії з духу” часу (сучасний літературний процес – шлях без цілі?) // Молода нація. – 1998. - № 9.
15. Демська-Будзуляк Л. Зміна поколінь – реальність проблеми? // Слово і час. – 2001. - № 1.
16. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири. // Слово і час. – 1995. - № 2.
17. Денисова Т., Сиваченко Г. Наприкінці ХХ століття: постмодернізм, мультикультуралізм // Всесвітня література в навчальних закладах України. – 1999. – № 1.
18. Дзюба І. Національна культура як чинник майбуття України // Кур’єр Кривбасу. – 2000. - № 1.
19. Дімаров А., Кухарук Р. Про читабельність літератури і не тільки // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – № 4-5.
20. Єшкілев В., Лихоманова Н., Бойченко О. Прологомени до деміургії // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – № 7.
21. Зборовська Н. Літературний процес і завдання критики // Слово і час. – 2004. - № 4.
22. Зборовська Н. Перцепція феміністки у західноєвропейському дискурсі та українському письмі // Слово і час. – 2005. - № 1. – С. 55-61; № 2. – С. 53-62.
23. Забужко О. “В украинской культуре не было места для осмысления экзистенциального опыта женщины...”. Интервью с писательницей // Зеркало недели. – 2003. – 1-7 февраля. - № 4 (429).
24. Калинська Л.М. Прозова творчість Юрія Андруховича як феномен постмодернізму. – Автореф. дис.... канд. філол. наук. – К., 2000. – 16 с.
25. Квіт С. У межах, поза межами й на межі // Слово і час. – 1999. - № 3.
26. Коваль М. Постмодерністська гра в літературу: відмова від традиції чи її нова інтерпретація? // Молода нація. – 1999. – № 13.

27. Круть І. Образ у літературі постмодернізму. На матеріалі прози Андруховича Ю. // <http://www.psycho.ru>.
28. Лавринович Л.Б. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа. – Дис. ...канд.філол. наук. – Тернопіль, 2002.
29. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? метод? стиль? // Слово і час. – 2001. - № 1.
30. Мельників Р. Рецепція “філософічних ландшафтів” поетичного тексту // Молода нація. – 1998. - № 9.
31. Мечникова Г. Постмодерністські риси в сучасній українській літературі // Слова і час. – 1999. – № 7.
32. Мовчан Р. Зарубіжні моделі й національна специфіка // Слово і час. – 1999. - № 3.
33. Наєнко М. Дискурс сучасної науки про літературу (огляд досліджень з літературознавства 90-х років) // Слово і час. – 2001. - № 8.
34. Окара А. Туга за алхімією // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – № 8.
35. Пехник А. Курям на сміх, або поверхові роздуми про сучасний український гумор // Молода нація. – 1998. - № 9.
36. Плерома 3’98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.
37. Поліщук О. Позиція персонажа в українській постмодерній прозі // Слово і час. – 2003. - № 2.
38. Саяпіна Т. В. Інтертекстуальні виміри художнього твору (окремі аспекти функціонування терміна) // Держава та регіони. Науково-виробничий журнал. Серія “Гуманітарні науки”. – Запоріжжя: Вид-во ГУ “ЗІДМУ”, 2004. - № 1. – С. 62-65.
39. Саяпіна Т. В. Мотив усесвітнього потопу в українській постмодерній прозі // Молода нація: Альманах. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 185-188.
40. Саяпіна Т. В. Реалізація ігрових стратегій у постмодерністському тексті (на матеріалі твору С. Жадана “Десять способів убити Джона Леннона”) //

МОВА І КУЛЬТУРА. (Науковий щорічний журнал). – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип. 7. – Т. VII. Ч. 1. Художня література в контексті культури. – С. 265-271 (0, 5 арк.).

41. Саяпіна Т. В. Реалізація постмодерністського принципу нонселекції в новелі Ю. Іздрика “Війна” // Держава та регіони. Науково-виробничий журнал. Серія “Гуманітарні науки”. – Запоріжжя: Вид-во ГУ “ЗІДМУ”, 2004. - № 2. – С. 45-48.
42. Саяпіна Тетяна. Типологія різновидів автокомунікації в поезиці постмодерного твору // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 33. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Част. 1. – Львів: Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – С. 101-107.
43. Саяпіна Т. В. Трансформація мотиву всесвітнього потоку в постмодерній прозі // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – К.: “Твім інтер”, 2004. – С. 401-407.
44. Семків Р. Постмодернізм як дискусія та дискурсивність (з побіжними нотатками про українську літературну ситуацію) // Література плюс. – 1999.
45. Семків Р. Проза. Сучасна ситуація (артикуляція концепцій) // Молода нація. – 1998. - № 9.
46. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман // Слово і час. – 2002. – № 11.
47. Стаднюк К. Особливості концептосистеми постмодерністського роману. HTML – <http://www.psycho.ru>.
48. Старовойт І. Література прийдешньої літератури // Молода нація. – 1998. - № 9.
49. Старовойт І.М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття. – Дис... канд. філол. наук. – Львів, 2001.
50. Талалай Л. Якщо завтра кінець світу // Кур’єр Кривбасу. – 2000. – № 11.

- 51.Таран Л. Обжити внутрішній простір. До проблеми автобіографізму в сучасній українській прозі жінок-авторів // Кур'єр Крив басу. – 2005. – Червень (№ 187). – С. 222-228.
- 52.Філоненко С.Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття (феміністичний аспект): Автореф. дис. ... к.філол.н. – Дніпропетровськ, 2003.
- 53.Харчук Р. Покоління постепохи (Проза) // Дивослово. – 1998. - № 1.
- 54.Харчук Р. Світле – темне // Сучасність. – 1996.
- 55.Черненко О. Постмодернізм: український аспект // Всесвіт. – 1998. - № 8-9.
- 56.Шевченко Т.М. Поетика сучасної української прози: особливості “нової хвилі”. – Автореф. дис....канд. філол. наук. – Одеса, 2002.
- 57.Шумицька Г. Рефлексія над мовним портретом сучасної доби у романі „Зелена Маргарита” Світлани Пиркало // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства.– Вип. 9: Українська література в загальноєвропейському контексті. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ у справах преси та інформації, 2005. – С. 368-372.

2.3 ЮРІЙ АНДРУХОВИЧ

Народився 13 березня 1960 р. у м. Станіславі (тепер - Івано-Франківськ). Закінчив Український поліграфічний інститут ім. І.Федорова у Львові (тепер - Українська академія друкарства) (1982) та Вищі літературні курси при Літературному інституті ім. М. Горького в Москві (1991). Кандидат філологічних наук (1996). Разом із Віктором Небораком та Олександром Ірванцем заснував 1985р. відому в Україні поетичну групу “Бу-Ба-Бу”. Декілька років співпрацював із газетою “День”, на сторінках якої опублікував понад 70 есе. Лауреат кількох міжнародних та вітчизняних премій: фондів ім. Щербань-Лапіка, ім. Гердера, “Благовіст”, Антоновичів. Член Асоціації українських письменників. Живе і працює в Івано-Франківську.

Автор книг поезії: “Небо і площі” (К.: Молодь, 1985), “Середмістя” (К.: Рад. письменник, 1989), “Екзотичні птахи і рослини” (К.: Молодь, 1991), “Екзотичні птахи і рослини з додатком “Індія”: Колекція віршів” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997), книг прози: “Рекреації: Романи” (К.: Час, 1997), “Рекреації” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997), “Московіада” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000), “Перверзія” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1996; Львів: Класика, 1999, 2001), “Дванадцять обручів: Роман” (К.: Критика, 2003), книг есеїстики: “Дезорієнтація на місцевості. Спроби” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999) і в співавторстві з Анджеєм Стасюком – “Моя Європа” (Львів: Класика, 2001), один із авторів книги “БУ-БА-БУ. Т.в.о. /.../ ри” (Львів: Каменярь, 1995) і журнального проекту “Крайслер Імперіал” (Четвер. - 1995. - 4.6).

Уперше як прозаїк Юрій Андрухович виступив з циклом армійських оповідань “Зліва, де серце” (Прапор. - 1989. - 4.7), вступне слово до яких написав Валерій Шевчук. Оповідання викликали велике зацікавлення читачів, а згодом за їхніми мотивами було знято художній фільм “Кисневий голод” (Канада-Україна, режисер Андрій Дончик).

Твори письменника перекладені іноземними мовами: російською, англійською, польською, болгарською, угорською, фінською.

Ю. Андрухович є автором перекладів з польської (Т. Конвіцький), німецької (Р. М. Рільке, Ф. Ролер, Ф. фон Герцмановські-Орландо) та російської (Б. Пастернак, О. Мандельштам, А. Кім).

За трагедією В. Шекспіра “Гамлет” у перекладі Андруховича з успіхом йдуть вистави у Київському молодіжному театрі.

У складі літературної групи “Бу-Ба-Бу” Андрухович мав у 1987-1996 рр. понад 50 виступів у містах України та Європи - у різних університетах та театрах, зокрема у Львівському театрі опери та балету у жовтні 1992 р.

Поезія Андруховича займає чільне місце у творчості українських рок-груп “Плач Єремії” та “Мертвий півень”.

Особливості авторського стилю Ю. Андруховича

Досліджуючи поезику творів Ю. Андруховича, Т. Гундорова акцентує увагу на „нарцисичному” дискурсі його доробку, який має вираз у граничному центруванні художнього матеріалу творів навколо персони автора. Письменник не заперечує такої рецепції своїх творів, звіряючись: „Від роману до роману я просто все більше відкриваюся і все більше говорю про себе самого”.

Однією з основоположних світоглядних рис творчості Ю. Андруховича є ціннісний, *морально-етичний релятивізм*. Взагалі, художній світ творів письменника лежить поза традиційними – серйозними – аксіологічними вимірами, на чому неодноразово наголошували дослідники його творчості. Зокрема, Т. Гундорова наголошує на трансформації традиційних морально-етичних цінностей у доробку Ю. Андруховича в силу постмодерної його “інакшості”: “В світлі постмодерністського іронічного переосмислення навряд чи можна керуватися звичними етико-естетичними оцінками (типу гуманно-негуманно, етично-неетично, патріотично-непатріотично). Як, справді, в категоріях гуманного-негуманного розцінювати смерть золотозубого “циганського барона” у клоаці каналізаційних вод? З одного боку, занадто

профанна паралель до архетипного “А чи був узагалі хлопчик?”, до божественної святості омовіння. З другого, виведення самого архетипа на поверхню нашої свідомості, певним чином осторонення поняття гуманізму, “стирання” його в нашій свідомості і водночас ставлення під “знак питання”. Формою творчого самовияву письменника (поруч із іншими “бубабістами” – В. Небораком та О. Ірванцем) дослідниця називає “естетизований карнавальний кіч”, вважаючи цю форму в к. 1980 – на поч. 1990-х найбільш придатною для відвоювання творчої свободи. Можна сказати, що гранична карнавалізованість прозового тексту Ю. Андруховича взагалі не дає можливості читачеві говорити про виражений у творі світогляд автора, про відбиту у творах систему морально-етичних цінностей. “Тут даремне шукати піранделлівського зсуву, який би міг відкрити щілину між лицем і маскою, - акцентує Т. Гундорова. – Лиця вже немає. Лишився голос – це поле свободи, маніпуляцій, іронізму й нарцисизму бубабістів”.

Отже, світоглядна, зокрема, морально-етична парадигма прози Ю. Андруховича визначається, по-перше, законами карнавалізованого тексту, де, за М. Бахтінім, “закони, заборони та обмеження, що визначають лад і порядок звичайного, тобто позакарнавального, життя (...) відмінюються: відмінюється перш за все ієрархічний лад і всі пов’язані з ним форми страху, благоговіння, пістету, етикету тощо”, і, по-друге, особливостями сучасного секуляризованого постмодерного світу, про який Галя говорить Оттові фон Ф. (“Московіада”): “Ми щодня беремо участь у якомусь злочині, коханий”. Морально-етичні норми і приписи таки присутні (й досить широко представлені) в прозовому тексті Ю. Андруховича. У площині гріха лежить, зокрема, подружня зрада Марти Мартофлякові. І гріх тут пов’язаний насамперед не зі страхом людського (Божого) осуду, а із подоланням своєрідного внутрішнього табу, із виходом назовні підсвідомо стримуваних прагнень. Гріх тут – це перемога Фройдівського “Воно”. Найчастіше ж учинки героїв, що є дескрипторами гріхопадіння в морально-етичній парадигмі інтерпретації, представлено у формі

ігровій. Вони є об'єктом пародіювання, іронії автора (і героя). Так, наприклад, “сивоголовий пророк” на площі Чортополя (“Рекреації”) у балаганно-майданному стилі виголошує свою проповідь про гріхи людства: “1998 – рік останній! Готуйтеся кожен як можете, бо всі ви перелюбники і лиходії, тож мусите за все відповісти, інакше кажучи, за все вам дадуть по сраці так, що навіки загрузнете в киплячій смолі і будете лишень смердіти і мучитись”. Завершується ж ця проповідь оголенням пророчого заду – цілком за законами карнавального зниження. Цікавим і досить симпатичним об'єктом пародіювання типу “святого старця” як типу носія релігійної свідомості виступає вахтер у Московському підземеллі (аналог пекла): “Всьо ви, учоніє люді, видумиваєте (...) Ліш би как-нибудь вивернуться! А на самом деле – только лень душевная да омертвение. Не хочет душа спасаться! И отягчились сердца ваши об'єдением і п'янством і заботами житейскими...” Однією із найбільш поширених карнавальних категорій у прозі Андруховича є *профанація*, що передбачає блюзнірства, непристойності, пародії на “священні” цінності. Код блюзнірства, зокрема, є лейтмотивним у зображенні релігійних образів (у разі їх появи в полі зору автора-оповідача). Так наприклад, герой “Перверзії” вбачає у сповіді лише шанс стати об'єктом щирої уваги, плекаючи таким чином свій нарцисизм: “Люблю також ходити до сповіді – священники вмюють бути уважними”. Діалог же Перфецького з о. Антоніо в процесі пиятики взагалі можна назвати зразком незлостивого блюзнірства. Так само блюзнірським є, по суті, хизування героїв письменника власною гріховністю: “Бо я, дзядзю, в житті своєму недовготривалому і відрікався, і зраджував, і перелюбствував, і гнівався, і морду заливав, і брехав, і лаявся, і спокушався, і собою хизувався, і ... От хіба що не вбивав тільки”, - говорить вахтерові Отто фон Ф. Майже синонімічною є заява Перфецького отцеві Антоніо. Також у “Московіаді” автор розвиває тезу безнадійної порочності героя в його діалозі з чекістом “Сашком”, який доводить фактами очевидну гріховність Отто.

Наративна побудова прози Андруховича є своєрідною *грою* автора з читачем: зміни фокалізації, об'єкта й суб'єкта оповіді, тощо. Виявом гри тут є також рясні переліки, як-от класичний перелік замаскованих учасників карнавальної процесії в “Рекреаціях” або в “Московіаді” перелік численних титулів, подекуди абсурдно-комічних, Олелька Другого: “... Хане Кримський та Ізмаїльський, Бароне Бердичівський, Обидвох Буковин і Бессарабій, а також Нової Асканії та Каховки Зверхнику ..., Пане Всього Народу Українного з татарами й печенігами включно, а також з малохохлами й салоїдами...”. Зрештою, гра здобуває свій вияв майже у всіх специфічних рисах поезики Андруховича: ігровою є його інтертекстуальність, іронія, карнавалізація, колажність побудови творів тощо.

Інтертекстуальність у творах Андруховича набуває безлічі виявів. Таким виявом, зокрема, є численні автоалюзії. Так, образ Павла Мацапури, героя “Рекреацій”, певною мірою розвинуто від образу героя вірша Андруховича “Павло Мацапура, злочинець”. Обіцянка Отто фон Ф. (“Московіада”) писати Галі листи з України є авторемінісценцією до поетичного циклу “Листи в Україну”. В художню тканину прозових творів письменника постійно вплітаються цитати з його поезій (травестія, пародія). Інтертекстуальною є також знаковість імен у творах Андруховича. В літературно-критичних розвідках щодо творів митця є безліч спостережень із цього приводу, як-от: прізвище Мартофляк є похідним від імені його Дружини Марти, Хомський – від імені гоголівського Хоми Брута, невіруючого Хоми та науковця Хомського (Чомського) вкупі. У доробку Андруховича, звісно, також широко представлені прямі й трансформовані цитати із творів безлічі інших письменників, від Сквороди (“Світ ловив їх і піймав. Усі вони попалися, мов у сильце, в цю готельну тишу”), Антонича, який, до речі, й сам стає персонажем роману “Дванадцять обручів”, - до безлічі сучасників і приятелів митця, адже певний “герметизм” Станіславівських письменників є майже аксіоматичною ознакою їх стилю. Так, у кінці “Дванадцяти обручів” знаходимо відсилання до Іздрика з

його “відходом героїв”. Поширеними різновидами інтертекстуальності в Андруховича є пародія й стилізація. Наприклад, вершин іронічності й абсурдності звучання сягає діалог Отто фон Ф. з кадебістом Сашком на тлі драматичної музики, стилізований під класичну трагедію: “Ну що ж , - зітхнути, - так тому і бути. Я це життя любив – з усім паскудством, - хоч це паскудство й мучило мене. Однак не вб’єте ви мене цілком – я залишив слова, слова, слова...”

Твори Андруховича повняються нестримною стихією *іронії, веселоців, тотального й захоплюючого висміювання дійсності* у всіх її проявах. За словами Н. Зборовської, “[Ю. Андрухович] виразив дух часу, він – знакова постать нашої перехідної епохи. Він виразив оцю зміну декорацій, дав епосі веселий сміх, радість творчості, показав нарешті, що прийшла епоха для поетів...”. В доробку митця наявні різноманітні форми вираження комічного – гумор, сатира, сарказм, гротеск (у найкращих традиціях Гофмана, Гоголя й Булгакова). Але саме іронія є наскрізною, всюдипроникною. Автор іронізує з будь-яких приводів, навіть з приводу табуйованих в культурі тем, наприклад, теми смерті (“Пепа знав лише те, що про мерців переважно кажуть одну з двох речей – або *цілком інша людина, або зовсім як живий*”); теми пошуку національної ідентичності (“Наші славні пращури інтенсивно зривали із себе й своїх нащадків чорні брови, карії очі, ніженьки білії, вустонька медовії й тому подібне націоналістичне причандалля”).

Дослідники (зокрема, О. Бойченко) часто застосовують щодо романів Андруховича жанровизначення “**меніппея**”. І це цілком слушно. Адже в них наявні всі основні ознаки меніппеї – висока питома вага сміхового елемента; повна свобода сюжетного й філософського вимислу; грубий натуралізм; філософська наповненість проблематики; використання експериментальних форм фантастики; морально-психологічне експериментування, що має виявом показ межових психічних станів людини – божевілля, пристрастей, сну, сп’яніння тощо; сцени скандалів, ексцентричної поведінки героїв; наявність

контрастів та оксиморонів; використання вставних жанрів; злободенність проблематики тощо. Часто епізоди творів Андруховича будуються за законами бурлеску й травестії. Своєрідною самоіронією звучить звернення кагебіста Саші до Отто фон Ф.: “Я тебе відразу впізнав... Бо тільки ти міг одягнутися блазнем! Що, гадаєш, мало я твою стилістику вивчав? Та я всі рецензії на тебе знаю напам’ять!” Адже блазнювання є однією з ознак світогляду й стилістики “Бу-Ба-Бу”. Мотив *карнавалу* в письменника набуває щонайгострішого звучання: У “Перверзії” Венеція є алегорією всього світу (або світу українського), який регулярно переживає досвід умирання (повінь) і досвід буття-на-межі (карнавал). У центрі ж роману стоїть світ уже позамежовий (посткарнавальний). Згадаємо, що справжність карнавалу в текстах Андруховича взагалі піддається сумніву, його карнавал напівштучний, розігрований як театральне дійство. А отже, сумніву піддається й сама “життєвість” життя, каталізатором якої карнавал завжди виступав: “Ми запрошуємо вас до Венеції, міста на воді, міста-привида...” Н. Зборовська так коментує тотальність “карнавальної” тематики в романах митця: “У літературі повинні бути письменники, які деміфологізують, і письменники, які творять новий міф. У чому Андрухович був неправий, в тому, що він захопився деміфологізацією. У карнавалі жити не можна. З карнавалу треба виходити у серйозне письмо”.

Твори письменника, в основному, мають побудову за *принципом нонселекції*. Прозові твори Андруховича мають колажну будову, особливо “Перверзія”, де художню тканину складають некролог, програма семінару, агентурні рапорти та звіти, псевдонаукові доповіді, текст (лібретто) опери-пастіша, поезії тощо. Автор роману, граючись, навіть пропонує читачеві довільно міняти місцями ці фрагменти (алюзія до “Гри в класики” Кортасара). Але ж така колажність, мозаїчність побудови твору не знімає його права на цілісність. Ю. Шерех висловлює з цього приводу своє здивування авторській вправності: “Якщо нема характерів, ідей, якщо фабула обернена на саму себе,

якщо раз-по-раз – ... монтаж чужорідностей, чому вся ця латанина, наче й не назвеш її будовою, - чому вона не розсипається, чому – читаєш далі і не кинеш – і дочитуєш, - і твориться певне враження міцної структури...”

В постмодерністській поетиці творів митця реалізується *принцип подвійного кодування*. Прозовий доробок Андруховича, в силу його авантюрно-пригодницької подієвості, є доступним і цікавим для розуміння як філолога-фахівця, так і для пересічного споживача “pulp fiction”. Як пише О. Гнатюк, “Рекреації” написано таким чином, щоб читач міг зупинитися на поверхневій верстві твору, подіях, пригодах, колізіях – і лишитися задоволеним, якщо чекав від твору гострого сюжету, виразних постатей, гумору... Навіть на цьому рівні читач спроможний зрозуміти хоч якусь частину авторського заміру, у всякому разі хоч скандальний пласт твору”. Принцип подвійного кодування використовує письменник і при називанні своїх творів. Так, читаючи роман “Перверсія”, варто пам’ятати про ключ до його розуміння, запропонований самою назвою твору: “Перверсія – патологічне порушення інстинктивних потреб людини (інстинкту самозбереження, статевого, харчового та ін.), що супроводжується неприродними формами його задоволення”. Але ключ цей можна застосувати на різних рівнях розуміння твору. Можемо зрозуміти, що у творі наявна низка таких “порушень інстинктивних потреб людини”, а якщо взяти ширше – порушень логіки філогенезу й онтогенезу взагалі. По-перше, порушуються загальні звичні закономірності функціонування універсальї життя й смерті. Автор цілком дотримується перверсивної логіки (а точніше перверсивного – постмодерного? – алогізму), розвиває на сторінках роману своєрідну амбівалентність семантики міста на воді, циклічність (або – іноді – й одночасність) вияву протилежних значень. Зароджена як острівець Космосу в безмежжі Хаосу, Венеція й сама поступово “хаотизується”: “Венеція занурювалася в ніщо. Прибившись до берегів Сан Джорджо Маджоре, ми побачили тільки рештки і шмаття – основа будівель наче й не існувала, пожерта туманом”. По-друге, у викривлених, спотворених формах існує сучасний

Венеціанський карнавал (який є символом життя). По-третє, перверсивним для поета (людини демонстративної) Перфецького є бажання “розчинитися”, інволюціонувати в рибу, подалі від слави й кохання. І, нарешті, - поверховий рівень, - у творі наявне буквальне сексуальне збочення – секс утрюх між Перфецьким, Адою й Різенбокком. Таким же неоднозначним є кодування інших назв творів Андруховича.

Відправною точкою постмодерного світогляду Ю. Андруховича є *відсутність довіри до дійсності та істини* в його творах. Письменник казуїстично грається категоріями реальності й істини: “Насправді ніякої дійсності не існує... Існує лиш безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони, взяті разом, є взаємно суперечливими. Задля свого порятунку нам застається прийняти, що кожна з безлічі версій є істинною. Ми б так і зробили, якби не були впевнені в тому, що істина мусить бути і є лише одна, а ім'я її дійсність”. Герой “Московіади” стверджує вахтерові (варіація образу перевізника через Стікс, тобто, в ситуації межі буття й небуття) в підземеллі: “На жаль, вуйку, правда – це щось дуже спекулятивне. У кожного своя. Правда як дишло. Навіть газета є така, може читали?” В таких умовах відсутності правди знання й будь-який досвід стають непотрібними. Андрухович свідомо звертається до типово постмодерного образу бібліотеки як звалища нікому не потрібного людського досвіду, загострюючи сутність метафори: “Зрештою, будь-яка бібліотека – це велика (більша чи менша) каналізація людського духу”.

Мова творів Андруховича є специфічною як в аспекті лексики, так і у сфері синтаксису. Синтаксис письменника є, на перший погляд, переобтяженим різноманітними зворотами, вставними конструкціями, однорідними членами речення, підрядними й сурядними частинами складних речень. Проте, акцентуючи увагу на цій переобтяженості синтаксичних форм у прозі Андруховича, М. Павлишин наголошує на “приємності”, потенційності такого переобтяження. Текст Андруховича, з цієї позиції, для дослідника – “... текст,

відкритий для читача; текст, що постулює читача як рівного співбесідника і прагне доставити йому приємність: текст, який таким чином створює умови для того, щоб читач... прихильно поставився до твору...". Словниковий склад творів Андруховича являє собою строкату суміш живої розмовної лексики, забарвленої сленгом і жаргонізмами з мовою наукових праць, ділових паперів, релігійного культу тощо. Комічний ефект справляє подекуди сполучення різних за стилем побутування лексем, як-от: "Вони підійшли до невеличкого гурту панів і пань, які про щось увічливо варнякали між собою". Подекуди у творах зустрічається ненормативна лексика. У книжковому виданні – із цнотливими дужками й крапками посеред слова. При оцінці доробку Андруховича не можна оминати західний соціокультурний контекст його постмодерністської стилістики. Розлогість цього контексту посилюється різноманітними запозиченнями, словами з імітацією вимови з акцентом, зокрема, псевдодіаспорним (Попель: "Герман дуже любив стару європейську клясику, може, навіть більше від джезу чи Бетовена"), транслітерованими запозиченнями ("Доннерветтер!")

Деканонізація канону у прозі Андруховича стосується насамперед розвінчування традиції вбачати в особистості письменника роль проводиря мас, ідола, що не має права на звичайну, "земну" поведінку. Саме така деканонізація скандалізувала публіку в першому романі письменника "Рекреації" (див. публікації дискусійного змісту в "Сучасності" за 1992 рік). Автор словами Марти так оцінює покоління своїх колег і сучасників: "Зрештою, хлопці вони талановиті, чесні, непродажні, цвіт нації, діти нового часу, тридцятирічні поети, кожен гадає, що він пуп землі, а насправді лиш сексуальна невдоволеність і розпалене самолюбство..." Подекуди деканонізація конкретних образів у Андруховича сягає меж епатажу, як, наприклад, введення у шостий розділ роману "Дванадцять обручів" особи Б.-І. Антонича як п'яниці й бешкетника. Б. Бойчук, обурюючись із приводу "деканонізаційних" викривлень у такому зображенні Антонича, виголошує, що "Андрухович не тільки стягнув

Антонича до свого рівня, але й оплював його...”, причому причиною цього дослідник вважає заздрість сучасного митця славі попередника. Проте, на наш погляд, така трансформація Андруховичем образу поета є не спробою кинути тінь на його творчу особистість, а намаганням розхитати “лицемірно-філістерське уявлення про те, яким повинен бути поет, виразник і володар дум народних...”

Поширеною формою художньої форми письменника є *жанрова й родова дифузія* його прози. Досліджуючи прозові твори Андруховича, можна швидше зауважити драматизацію, аніж ліризацію епосу. Адже насичена подієвість, навіть переможовуючись часом роздумами персонажів, потоком асоціацій, ніколи не стає вторинною – на карнавалі подія завжди первинна, а вчинок передує думці. Драматургічний же рід яскраво виражено і в діа(полі-)логічності побудови багатьох епізодів і у включенні в хід дії відверто сценічних дійств (як-от: виступ доповідачів у масках у конференц-залі (“Московіада”), опера “Орфей у Венеції” в “Перверзії”, поєдинок Артура Пепи з Карлом-Йозефом у “Дванадцяти обручах”). Що ж до жанру прозових творів митця, то Андрухович нібито намагається створити опус, який не має жанрового прецедента. Наприклад, важко визначити жанр твору “Самійло з Немирова, прекрасний розбишака”. Твір написано на межі художнього та науково-публіцистичного стилів. На перший погляд, від сприймається як науково-популярна стаття. О. Гнатюк наголошує на ігровій природі його твору, який є своєрідною літературною містифікацією, а В. Габор дає йому жанровизначення: “параісторичне оповідання”. Також на межі роману й повісті лежать твори “Рекреації” й “Перверзія”.

О. Гнатюк у вступній статті до видання “Рекреацій” та “Московіади” стверджує, що *“постколоніальність”* є однією з важливих ознак прози Андруховича: “У першому своєму романі – “Рекреаціях” – він зобразив перетворення антиколоніального типу культури в постколоніальній дійсності, у другому – “Московіаді” – показав агонію Імперії та колоніальної цивілізації,

яка – щоб вижити – намагається замаскувати себе під постколоніальну. Третій роман – “Перверзія” – на перший погляд у рамки постколоніальної теорії не вкладається, проте це свого роду втеча від постколоніальної дійсності”. Можна сказати, що нестримна стихія звільнених емоції та думок героїв Андруховича є своєрідним виявом анти- й постколоніалізму автора. Ми не можемо не погодись зі словами Хомського: “Кожен із нас вільний у своєму виборі. Невільні люди не створять вільного карнавалу. Хочеш бути вільним – будь ним”.

Індивідуально-авторський стиль Ю. Андруховича є своєрідним і неповторним. Проте, це й становить пастку для обдарування письменника. Адже перерахований вище набір поетикальних рис мандрує із твору в твір митця, зазнаючи лише невеликих трансформацій. І, залишаючись оригінальним у стосунку до письменницької братії, Андрухович поступово стає вторинним по відношенню до самого себе: мовна гра, переліки, автоалюзії, промовисті прізвища, “рибні” образи, живописання свята в усіх його виявах, перевдягання, блазнювання, подружні зради, - наявність такого набору ознак свідчить, проте, на користь певної вичерпаності творчої палітри, оновлення якої є тепер для автора досить важким завданням.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрухович Ю. Дванадцять обручів: Роман. – К.: Критика, 2003.
2. Андрухович Ю. Рекреації. Романи. – К.: Видавництво “Час”, 1996.
3. Андрухович Ю. Перверзія. – Львів: “Класика”. – 2000.
4. Богачова О. Специфіка постмодерного тексту в постколоніальному контексті (на прикладі роману Ю.Андруховича “Рекреації”) // Молода нація. – 1999. - № 10.
5. Бойчук Б. “Перелом” Юрія Андруховича // Кур’єр Кривбасу. – 2003. – № 12.
6. Бондар-Терещенко І. Чао, Андрухович? (Сучасний роман в лабетах постмодерністського мейнстріму) // Кур'єр Кривбасу. - 1997.- №. 91-92.
7. Булкина Й. Осень Патриарха // Русский журнал.- 1999.- 11 феврл.
8. В “Українській Реконкісті” я зіграла улюблену роль... Розмова Теодозії Зарівни з Нілою Зборовською // Кур’єр Кривбасу. 4004. – № 175. – С. 152-160.
9. Гаврилів Т. Карнавал, постмодерн і література // Гаврилів Т. Знаки часу: Спроба прочитання. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. - С. 147-174.
10. Гаврилів Т. Світ як анекдот. До фразеології українського літературного постмодерну // Там само. - С. 185-194.
11. Гаврилів Т. Топографія сучасної української прози // Там само. - С. 175-184.
12. Гнатюк О. Авантюрний роман і повалення ідолів // Андрухович Ю. Рекреації. Романи. – К.: Видавництво “Час”, 1996. – С. 9-26.
13. Голочко О. Москва - Пост-Волинський (Юрій Андрухович. Рекреації: Романи. - К.: Час, 1997) // Критика. -1997. - № 2.
14. Грабовський С. Ессе Andrukhovusch (Юрій Андрухович. Дезорієнтація на місцевості. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999; Юрій Андрухович. Мала інтимна урбаністика // Критика. - 2000. - № 1-2; Юрій Андрухович. Центрально-східна ревізія // Сучасність. - 2000. - № 3) // Критика. - 2000. - № 7-8.

- 15.Гребенюк Т. Мотив гріхопадіння в прозі Ю. Андруховича та Є. Пашковського // Біблія і культура: Збірник наукових статей. Випуск 7 / За редакцією А. Є. Нямцу. – Чернівці: Рута, 2005. – С. 177-184.
- 16.Гундорова Т. “Бу-Ба-Бу”, Карнавал і Кіч (Юрій Андрухович. Рекреації: Романи. - К.: Час, 1997; Юрій Андрухович. Перверзія. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997; Юрій Андрухович. Рекреації. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997) // Критика. - 2000. - № 7-8.
- 17.Гундорова Т. Ностальгія та реванш: Український постмодернізм у лабетах національної ідентичності: [У контексті постмодернізму аналізується роман “Московіада” та есеїстика. Ю.Андруховича] // Кур'єр Кривбасу. - 2001. - № 144.
- 18.Гундорова Т. Постмодерністська фікція з постколоніальним знаком питання // Сучасність. -1993. - № 9.
- 19.Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005.
- 20.Єшкілев В. Лицар попри жерця. Типологія трьох феноменів // Плерома. - 1996. -№ 1-2.
- 21.Зборовська Н. Два “любовних” романи українського кінця століття, або Юрій Андрухович проти Оксани Забужко // Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. - Львів: Літопис, 1999. - С. 118-126.
- 22.Зборовська Н. Завершальний карнавал Юрія Андруховича // Там само. - С. 90-98.
- 23.Зборовська Н. Завершення карнавалу: “Перверзії” Андруховича Ю. // Вітчизна. – 1997. - № 5, 6.
- 24.Зборовська Н. Постмодернізм Юрія Андруховича у дзеркалі футуризму Михайля Семенка // Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. - Львів: Літопис, 1999. - С. 99-107.
- 25.Калинська Л. Гра у бісер у Чортополі // ЗОИЛ. – 1997. - № 2.

- 26.Калинська Л.М. Прозова творчість Юрія Андруховича як феномен постмодернізму. – Автореф. дис.... канд. філол. наук. – К., 2000.
- 27.Крот Ю. У пошуках романних значень: До проблеми діалогічності художнього слова у контексті прози Ю. Андруховича // Сучасність. - 1993. - № 9.
- 28.Круть І. Образ у літературі постмодернізму. На матеріалі прози Андруховича Ю. // HTML – <http://www.psycho.ru>.
- 29.Кулик В. Елегія рекреаційного ранку //Сучасність. - 1992. - № 5.
- 30.Матвієнко С. Есей: Між алібі та компроматом (Оксана Забужко. Хроніки від Фортінбраса. - К.: Факт, 1999; Юрій Андрухович. Дезорієнтація на місцевості. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999; Костянтин Москалець. Людина на крижині. - К.: Критика, 1999) // Критика. - 2000. - № 12.
- 31.Міщук В. І прийде свято Воскресаючого Духа (З приводу повісті Ю. Андруховича “Рекреації”) // Слово і час . – 1993. - № 6.
- 32.Москалець К. Незадоволення твором: “Московіада” Андруховича Ю. // Сучасність. – 1993. - № 9.
- 33.Павлишин М. Два “художні тіла” сучасної прози: [Про прозу Юрія Андруховича та Євгена Пашковського] // Світо-вид. - 1997. - № 3.
- 34.Павлишин М. Канон та іконостас. - К.: Час, 1997. - С.237-254.
- 35.Павлишин М. Що пере-творюється в “Ре-креаціях” Юрія Андруховича? // Сучасність. - 1993. - № 12.
- 36.Пізнюк І. “Бу-Ба-Бу”. In memoiam // Критика. - 2000. - № 7-8.
- 37.Рябчук М. Замість післямови до “Рекреацій” (Інтерв'ю з Юрієм Андруховичем) // Сучасність. – 1992. – № 2.
- 38.Саяпіна Т. В. Мотив всесвітнього потопу в сучасній українській прозі // Вісник Запорізького державного університету. Зб. наук. статей. Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 2004. - № 2. – С. 154-159.
- 39.Сулима М. Роман-утча // Слово і час. - 1993. - № 10.
- 40.Харчук Р. Ще раз про “Дві літератури нашої доби” // Світо-вид. - 1994. - № 1.

- 41.Хомеча Н. Діалог епох: українське бароко і постмодернізм (“Екзотичні птахи і рослини” Ю. Андруховича) // Слово і час. – 2003. - № 11.
- 42.Шерех Ю. Го-гай-го! Про прозу Андруховича Ю. і з приводу // Сучасність. – 1996. – № 10.

2.4 ОКСАНА ЗАБУЖКО

Народилася 19 вересня 1960 р. у м. Луцьку в родині філологів-україністів. Батько був репресований, реабілітований у 1956, але й після цього мав проблеми з органами влади. З 1968 р. живе в Києві. Закінчила філософський факультет (1982) та аспірантуру з естетики (1985) Київського державного університету ім. Т. Шевченка. У 1987 році захистила кандидатську дисертацію на тему “Естетична природа лірики як роду мистецтва”. У 1986-1987 рр. викладала естетику в Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського. З 1988 р. працює в Інституті філософії НАН України. Кілька семестрів викладала україністику в США (1992 р. - в Пенн Стейт університеті, 1994 р. - у Пітсбурзькому університеті), 1994 р. перебувала в Гарвардському університеті як стипендіат Фондації Фулбрайта, 1998 р. була стипендіатом Фонду Рокфеллера, а 1999 р. - Департаменту культури м. Мюнхена. Вела авторську колонку у тижневиках “Наша Україна” (1997), “Столичные новости” (2000) та журналу “Панорама” (1996-1998). Викладала літературну майстерність на філологічному факультеті Київського національного університету ім. Т. Шевченка (2001), виступала з лекціями у провідних університетах Європи та США – Стокгольмському, Колумбійському, Йельському та ін. Відзначена преміями “Мистецькі вершки-1996”, Фонду ім. Щербань-Лапіка (1996), Фондації Ковалевих (1998), Фонду Всесвітнього Зобов’язання (1997). Її поезія отримала ряд нагород на міжнародних поетичних фестивалях. Член Асоціації українських письменників. Живе в Києві.

Автор книг поезії: “Травневий іній” (К.: Молодь, 1985), “Диригент останньої свічки” (К.: Рад. письменник, 1990), “Автостоп” (К.: Укр. письменник, 1994), “Новий закон Архімеда: Вибрані вірші 1980-1998” (Х.: Акта, 2000); книг прози: роману “Польові дослідження з українського сексу” (К.: Згода, 1996; К.: Факт, 1998; 2000, 2002), повісті “Казка про калинову сопілку” (К.: Факт, 2000, 2001), вибраного “Вибрана проза: Інопланетянка. Польові дослідження з українського сексу. Казка про калинову сопілку: Роман,

повісті” (Х.: Акта, 2002), “Сестро, сестро: Повісті та оповідання” (К.: Факт, 2003), наукових праць: “Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період” (К.: Наукова думка, 1992; К.: Основи, 1993) та “Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу” (К.: Абрис, 1997; К.: Факт, 2001). популярного есе “Дві культури” (К.: Тов-во “Знання”, 1990), книги есеїстики “Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х” (К.: Факт, 1999; 2001) та збірки статей “Репортаж із 2000-го року” (К.: Факт, 2001).

За книгою есеїстики “Хроніки від Фортінбраса” 2001 р. знято однойменний фільм (режисер О.Чепелик).

Прозові твори Забужко перекладені багатьма європейськими мовами: англійською, німецькою, угорською, чеською, польською, російською. Вірші письменниці перекладені чотирнадцятьма європейськими мовами і включені до багатьох антологій світової поезії.

В англійському перекладі зроблена постановка віршів Оксани “Попелюшка” і “Пані Мержинська” 1998 р. у Кембриджі, Массачусетс, а взимку 1999 р. у нью-йоркському Карнегі Холл відбулася прем’єра моноопери В. Балея “Клітемнестра” на текст англійського перекладу вірша української поетеси, а 2002 – моновистава Галини Стефанової у Торонто за “Польовими дослідженнями з українського сексу”.

Оксана Забужко перекладає з англійської, французької та білоруської мов. Найбільший успіх до письменниці прийшов завдяки роману “Польові дослідження з українського сексу” (1996), поява якого вперше на Україні супроводжувалася “розкруткою” в засобах масової інформації. Книгу перекладено російською, угорською, чеською, польською, англійською та німецькою мовами.

Про “постмодерність” поезики Забужко не можна говорити однозначно. Наприклад, В. Єшкілев заперечує приналежність поетичних творів письменниці до постмодерного дискурсу через дидактизм та “обмеженість в ігровому аспекті”. Т. Тебешевська-Качак відносить до постмодерністських рис поезики

прози письменниці деформацію традиційних наративних структур, зміну конфігурації “автор-герой-реципієнт”, використання психоаналітичних та біографічних принципів. Але ж усі перераховані прийоми належать також і до естетики модерністської.

Якщо виходити з тези про обов’язково “ігрову” природу постмодерністського твору, то доробок Забужко взагалі залишається поза межами постмодернізму. Так Н. Зборовська, зіставляючи любовну інтригу творів “Польові дослідження з українського сексу” О. Забужко та “Перверзія” Андруховича, доходить висновку, що вони “протистоять як серйозне і гра”. З іншого боку, додатковим доказом “постмодерності” звучання прози (та й поетичної творчості) Забужко є її апелювання до Чорнобильського вибуху як до однієї з відправних точок нинішньої естетики й моралі.

Незаперечна соціальна спрямованість творів Забужко, усвідомлення нею своєї соціальної місії належить скоріше до модерністської, аніж постмодерністської, світоглядної парадигми. Так, характеризуючи особливості літературної творчості 1990-х років, письменниця проводить паралель між призначенням сучасних письменників і діяльністю героя останньої дії “Гамлета” – Фортінбраса, який “виносить тіла забитих і реєструє все, що тут скоїлося”. Письменниця акцентує на тому, що “... Фортінбрасам випадає надскладна місія вже не просто рефлексії, а – рефлексії діяльної: вони, за визначенням, є заразом і хронікери, й учасники”. Можливо, проблема ролі й функцій митця в житті суспільства буде надалі художньо переосмислена О. Забужко в контексті останніх політичних подій – подій «Помаранчевої революції» в країні.

Отже, питання приналежності прозового доробку Забужко переважно до постмодерністської або модерністської парадигми є досі відкритим.

Ми спробуємо дослідити окремі риси світогляду й художньої форми творів Забужко в контексті їх відношення до постмодерністської поетики. На наш погляд, постмодерністськими (або принаймні витриманими в

постмодерністській стилістиці) можна вважати такі характеристики творчості Забужко як “логоцентризм” світогляду, інтертекстуальність, фрагментарність, відбір матеріалу за принципом нонселекції, деканонізація у сфері творчій та політичній.

Творам письменниці притаманна своєрідна “вербальність”, мовна оформленість рецепції феноменів буття, що певною мірою відповідає деконструктивістській ідеї логоцентризму, артикульованій Ж. Деррідою. Дійсність для авторки реалізує себе саме в мові: “... невиказані почуття для мене ніколи не існували, лиш улите в слова набувало відчутної ваги справжності”. Також досить послідовно втілена в доробку Забужко ідея “вичерпаності” культури, яка, проте, не обмежується суто постмодерною трактовкою. Так, для розкриття думки про абсурдність будь-якого творення письменниця використовує концептуальний образ бібліотеки: “... все, що ти можеш – і це щонайбільше! – долучитись до їхніх [книжкових] монотонних лав ще одним малопримітним томиком, а вклеєні на форзацах бланки з чорнильним штампиком *data due* безсторонньо реєструють абсурдність цілого цього заняття...”. Але ж Творення для Забужко не втрачає свого сенсу навіть у такому “вичерпаному” світі. Більше того, процес творчості робить людину богорівною. Найяскравіше цю дихотомію втілено в такому фрагменті “Польових досліджень”: “Хотіти бути автором – творити – зазіхнути на виключну прерогативу Бога ... Все, що нам дано – як дітям на забавку – то готові порізнені скалочки дійсності, фрагменти, подробиці, кольорові фішки якоїсь великої, неосяжної головоломки, по яких рачкуємо, не підводячи зору... тільки штука в тому, що фішки часом ... вдається стулити за невідь-звідки-взятим, нікому-неозброєним-оком-невидним планом, у якому знати пульсацію самотійного, немовби вже й органічного життя... просто одслонивсь був нам на шпаринку крайчик первісного *генерального плану*”. Отже, наявність певного “генерального плану” все ж таки авторкою не відкидається. Оскільки митець “зазіхає на прерогативу Бога”, його образ іноді набуває інфернальності,

демонізму. Таким є, наприклад, образ талановитого художника-коханого героїні “Польових досліджень” (він є носієм вогняної, нищівної для Оксани стихії й асоціюється в неї з образом сатани). Творчо обдаровані героїні творів Забужко також є носіями потойбічного знання. Подібна концепція творця-пророка скоріше наближена до модерністської художньої парадигми, аніж до постмодерністської.

У всіх прозових і багатьох поетичних творах письменниці домінують є феміністична проблематика (яка часто супроводжується акцентуванням проблем сексуальності). Н. Зборовська, проте, зауважує з цього приводу: “Польові дослідження...” фіксують ідеологічно залежне мислення письменниці (як знак символічного жіночого підкорення). І хоча роман О. Забужко був дуже серйозним приводом для розмови про фемінізм, феміністичним романом його називати не можна”.

Також тотально вираженою, наскрізною ознакою всієї творчості Забужко є *психологізм, що подекуди сягає глибин психоаналізу*. Авторка цілком усвідомлює сублімативний характер мистецтва: “Коли б я володіла мистецтвом жити, то нащо б мені здалося писати?”. Джерела проблем своїх героїнь та героїв вона завжди віднаходить у дитинстві. Майже всі вони – носії Едипового комплексу й комплексу Електри.

У контексті специфіки художнього психологізму Забужко як ключова постає в її творах *проблема роздвоєння особистості* героїні. Конфлікт тут майже завжди – внутрішньоособистісний: між тілесним і духовним (“Інструктор із тенісу”), між раціональним та інтуїтивним (“розумом запевняла себе ..., а вірші обіцяли ...”), між вульгарним “бабиськом” і маленької дівчинкою в душі героїні (“Польові дослідження...”), між Міленою духовною й Міленою - цинічною спокусницею (“Я, Мілена”) тощо.

У багатьох творах Забужко піднімається проблема пошуку національної самоідентичності українців. Трактатування її неоднозначне. Поруч із думкою, що “... Україна – Хронос, який хрумає своїх діток з ручками й ніжками...” і

зневіреном: “... якого чорта було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні!)...”, - героїня “Польових досліджень” говорить собі: “... дім твій – мова, яку до пуття хіба що скількасот душ на цілім світі й знає”.

Обов’язковою ознакою естетики постмодернізму є *інтертекстуальність*, оскільки одним із базових її концептів є неможливість створення принципово нового й визнання єдино можливим новаторством перекомбінування елементів, уже наявних у попередньому художньому (або й позахудожньому) досвіді людства.

Інтертекстуальність доробку Забужко демонструє широку ерудицію письменниці, вільне володіння не тільки літературним матеріалом, а й текстами сучасної масової культури (наприклад, ток-шоу як різновид культурного тексту, пародійований у повісті “Я, Мілена”). Алюзії й ремінісценції часто стають засобами творення іронічного, а то й саркастичного пафосу: “Знаєте ли вы украинскую ночь, леді й джентльмени? Ні чорта ви не знаєте...”; “... чи не краще було, краще було вмерти, а ще краще, а ще краще та й не народжуватися, чим тепер, чим тепер так катуватися...”. Іноді інтертекстуальні зв’язки є ключами до концептуального змісту творів (згадувані образи Івана Карамазова, чорта, Леверкюна посилюють “інфернальність”, містику звучання теми творчості). Деякі ж твори повністю побудовані на переосмисленні “вічних” образів: образи Каїна й Авеля переосмислюються в “Книзі буття...” й “Казці про калинову сопілку”, образи Гелена й Кассандри – в “Інопланетянці”.

Характерними ознаками художньої прози Забужко (авторки численних есеїв) є *есеїстичність та ліризація*. С. Філоненко, зокрема, пояснює це тим, що “концепція жінки як “запитуючої особистості” зумовлює проникнення в художню тканину творів елементів есеїстики, якій відповідає концепція людини як “носія поглядів”. В. Скуратівський же зазначав про авторський стиль письменниці: “... вона передовсім – лірик. І не тільки у тій “родовій” своїй царині, у поезії. А й у прозі. І навіть не тільки в художній”. Така ліризація здобуває свій вираз у послабленні зовнішньої сюжетності й перенесенні

акцентів на події внутрішньо-психологічні (динаміка розгортання почуття любові тощо). Жанрова природа тексту О. Забужко полягає також в унікальному поєднанні елітарності й масовості. Як пише Т. Гундорова, „цей текст відроджує феміністичний нарцисичний дискурс в українській літературі, що розпочався з іншої української жінки-автора, Ольги Кобилянської, наприкінці ХІХ сторіччя. Жанр масової літератури – жіночий роман – зростається з інтелектуальним есеєм, переплітаючи прозу й віршовану мову, патріотику та риторику”.

Ю. Лотман у своїй роботі “Про дві моделі комунікації в системі культури” виділяє два канали комунікації – “Я – ВІН” та “Я – Я”, називаючи другий з них автокомунікацією. Повідомлення типу “Я – ВІН” характеризує екстенсивний спосіб світозасвоєння, ознакою ж автокомунікації є інтенсивність осмислення навколишніх процесів. На противагу константності повідомлення типу “Я – ВІН”, у випадку «Я – Я» динамічними є як саме повідомлення, так і його суб’єкт: “... передаючи повідомлення самому собі, суб’єкт внутрішньо перебудовує свою сутність”.

Підходячи до аналізу художньо-літературного твору з позицій теорії комунікації, можна зауважити, що епічний твір із чітко вираженою сюжетністю безперечно належить до повідомлень типу “Я – ВІН”, тоді як ліричний вірш можна назвати зразком псевдоавтокомунікації: твір нібито спрямований на внутрішній світ ліричного суб’єкта, і в результаті вербалізації почуттів світ цей зазнає певних змін. Але сам суб’єкт і вербалізована динаміка його почуттів все ж є повідомленням, спрямованим на читача, який, в свою чергу, девербалізує сприйняте ним і, можливо, теж зазнає при цьому певного емоційного впливу.

Одна із основних ознак поетики постмодернізму – цитатність – в аспекті комунікативному може бути витлумачена як перенесення акцентів з повідомлення на код, адже сама форма повідомлення не є семантично новою. За Ю. Лотманом, це є ознакою автокомунікаційності тексту: “Орієнтована на автокомунікаційність література не тільки не буде уникати штампів, а виявить

потяг до перетворення текстів на штампи й ототожнення “високого”, “гарного” та “істинного” зі “стабільним”, “вічним” – тобто зі штампом”. Певним виявом ліризації творів Забужко є їх *автокомунікаційність*, розгортання оповіді за моделлю “Я-Я” (наприклад, “Польові дослідження..”, “Інопланетянка”, “Сестро, сестро”, “Інструктор із тенісу”). У ролі наратора й фокалізатора тут найчастіше – жінка (виняток становить хіба що “Книга буття..”). Стилю авторки притаманна гранична відвертість, автобіографічність, хоча сама вона й намагається заперечити наявність себе в тексті: “... від усіх можливих аналогій між описаним у цій книжці, з одного боку, та реальними особами й подіями, з другого, авторка наперед відмежовується”.

Фрагментарність оповіді мотивована тим, що саме життя для авторки – “... роздроблене, атомарне, засліджене броунівським рухом людських постатей, позбавлене внутрішньої цільної ясности”. Наприклад, у повісті “Дівчатка” події актуального часу чергуються зі спогадами героїні, відступами філософсько-психологічного змісту, аналізом доль епізодичних персонажів твору. Така репрезентація художнього матеріалу виступає особливою формою дії принципу нонселекції. Крім того, виражальні й зображальні засоби творення художності у письменниці позначені певною фрагментарністю в силу використання таких прийомів мистецької палітри модернізму як потік свідомості й імпресіоністичність фіксації вражень фокалізаторкою оповіді. Так, наприклад, у “Польових дослідженнях” фрагментарність і непослідовність викладу художнього матеріалу наслідують перебіг думок та асоціацій змученої нищівним почуттям головної героїні роману.

Авторка цікаво розвиває *імпресіоністичну стилістику*, наприклад, в “Інопланетянці”. Подекуди тут спостерігаємо специфічну – в найкращих традиціях Коцюбинського – подвійну, а то й потрійну фокалізацію оповіді, наприклад, в ситуації, коли Рада, відчувши раптову спорідненість зі світом живих істот, пригортає сусідського собаку Чорниша: “Потім вона подумала –

думка була з іншого, дотеперішнього світу, - що в Чорниша, мабуть, блохи, - і, відтрутивши собаку, встала, трохи соромлячись цієї своєї малодухости”.

Тексти Забужко є наскрізь *іронічними*. Але іронія письменниці – сумна. На відміну від веселої іронії-бешкету Андруховича, в Забужко вона схожа на самоотруєння: “скоголить бідна, нелюблена, покинута на вокзалі дівчинка, ладна йти на руці до кожного, хто скаже: “Я твій тато”, та тільки хто ж таке скаже тридцятичотирилітній бабі”. Забужківська іронія часто несе в собі пафос неприйняття довколишнього світу. Зокрема, нараторка “Інопланетянки” так характеризує намагання писати не “серцем”, а “розумом”: “Можна, чому ні, *вигадати*, намислити дальший хід твору – так? ні, здається, краще отак... а може, розвинути оцю-ось лінію, щось вона тут зовсім захиріла..., і отак – теж непогано, і сюди, в цей бік – теж нівроку, і все це вже лайно. За перепрошенням”.

Специфічною є *мова* творів Забужко, зокрема, її лексичний склад. Суто інтелектуальна, філософсько-філологічна лексика тут сусідить із вульгаризмами (замахалась, лотра), фізіологічно-сексологічними термінами й словами відверто ненормативними. Проза письменниці рясніє запозиченнями. Так у “Польових дослідженнях...” це запозичення з англійської, часте вживання яких мотивується самим подієвим матеріалом – “американськими” враженнями героїні-нараторки. Запозичення цілком органічно вплітаються в мову твору (“і що вже там серед тих opportunities не чаїлось...”), – читання й адекватне сприйняття такого тексту вимагає хорошої філологічної підготовки й загальної ерудиції. У творі “Інструктор із тенісу” мова є засобом поляризації світів пари головних героїв – нараторки й інструктора із тенісу: “Сма’рите сюда!” (о Господи, ну й зворотики, вже не кажучи про фонетику, про оте “сма’рите”! ...). Крім поляризації за ознаками статі та освіти, авторка вводить ще цей – мовний – аспект, який нібито повністю унеможлиблює порозуміння між героями, - і завдяки такому абсолютному протиставленню тим більшою несподіванкою для

читача є те, що порозуміння (нехай на фізичному рівні, здобувши вияв у поцілунку) таки відбувається.

Отже,можемо зробити висновок, що художній світ прозових творів Оксани Забужко є складним і неоднозначно трактованим явищем, що лежить на межі модерністської й постмодерністської парадигм творчого мислення. З одного боку, колосальна ерудиція й стилістична вправність письменниці ставлять її в один ряд із багатьма сучасними письменниками-постмодерністами, з іншого ж боку, в силу посиленої, болючої уваги до соціально-психологічних фактів сучасності, до екзистенційних проблем сучасної людини, Оксана Забужко не може залишатися відстороненим і незацікавленим спостерігачем, яким є, по суті, автор-фокалізатор постмодерністського тексту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеева В. Казка про жіночий простір // Література Плюс. - 2001. - № 1.
2. Біла А. Проблема українського мас-роману // Кальмінос. – 2000. - № 3-4.
3. Бондаренко С. “Мне светила судьба Ники Турбиной”: скандально известная украинская романистка Оксана Забужко // Киевские ведомости.–2000.– 25.11
4. Бондаренко А. Українська еліта: патогенез самотності // Слово і час. -1998. - № 11.
5. Ботанова К. Куди входить Фортінбрас (Роздуми про шизонарцисизм) (Оксана Забужко. Хроніки від Фортінбраса. - К.: Факт, 1999) // Критика. - 2000. - № 9.
6. Грабович Г. Кохання з відьмами (Оксана Забужко. Польові дослідження з українського сексу. - К.: Згода, 1996) // Критика. - 1998. – Ч .2.
7. Гребенюк Т. В. Концепція творчої особистості в прозі М. Коцюбинського та Оксани Забужко // “Наукові записки” Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського: Збірник наукових праць. Серія: Філологія. 2005. Випуск 7. – Вінниця: Вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2005. – С. 87-91.
8. Гребенюк Т. В. Поетика прози О. Забужко: постмодерністський аспект інтерпретації // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст.. Вип. X: Лінгвістика і літературознавство. К.: Знання України, 2005. – С. 388-395.
9. Гундорова Т. Атомний дискурс і Чорнобильська бібліотека, або Як зустрілися Пашковський з Бодрійяром // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 174. – С. 149-162.
10. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005.
11. Дацюк С. Потяг до згуби, или Украинский человек на rendez-vous // Зоил. - 1997. - № 1.
12. Дацюк С. Влечение к пагубе // Русский журнал. – 1998. – 6 июля.

13. Долженкова І. “Марія на гранях віків”, або філологічні дослідження з українського сексу // Сучасність. – 1997. - № 2.
14. Дусова Ж. Некулінарні дослідження з сирого тіста // Слово і час. – 1996. - № 8-9.
15. Ермошина Г. Секс з язиком // Знамя. – 1998. - № 12.
16. Забужко О. “В українській культурі не було місця для осмислення екзистенціального опыта жінки...». Інтерв'ю з письменницею // Зеркало неділі. – 2003. – 1-7 лютого. - № 4.
17. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. – К.: Факт, 2000. – 116 с.
18. Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – К.: Факт, 2003. – 240 с.
19. Зборовська Н. Два “любівних” романи українського кінця століття, або Юрій Андрухович проти Оксани Забужко // Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. - Львів: Літопис, 1999. - С.118-126.
20. Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого “герметизму” // Слово і час. – 1996. - № 8-9.
21. Зборовська Н. Повість “Я, Мілена” О. Забужко у “феміністичному” дзеркалі // Там само. - С. 127-133.
22. Зборовська Н. Про “безталання бути жінкою”: з приводу “Польових досліджень...” Оксани Забужко // Там само. - С.108-118.
23. Коробльова О. Художні особливості жіночого письма О. Забужко // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 9: Українська література в загальноєвропейському контексті. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ у справах преси та інформації, 2005. – С. 136-139.
24. Жіноче письмо на порубіжжі віків (Леся Українка, Оксана Забужко) // Слово і час. – 2004. - № 2.
25. Зборовська Н. Шевченко в “жіночих студіях” (Оксана Забужко. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. - К.: Абрис, 1997. Ирина

- Жеребкіна. Женское политическое бессознательное. - Х., 1996) // Критика. - 1999. - № 3.
- 26.Зборовська Н. Перемога плоті (Оксана Забужко. Я, Мілена // Кур'єр Кривбасу. - 1998. - 4.96) // Критика. - 1998. - № 10.
- 27.Карабльова О. Сексуальність як вияв самотності у прозі Оксани Забужко // Слово і час. – 2003. - № 7.
- 28.Луцький Л. Відпочинковий horror у Країні О. З. (Оксана Забужко. Казка про калинову сопілку. - К.: Факт, 2000) // Книжник review. - 2001. - № 1.
- 29.Маленький Хлопчик. Про забужкіанство // Книжник review. – 2004. - № 3.
- 30.Масенко Л. Визначальні мотиви “Польових досліджень з українського сексу” // Слово і час. – 1997. - № 2.
- 31.Масенко Л. З позиції сповідання. Ключові мотиви “Польових досліджень з українського сексу” Оксани Забужко // Кур'єр Кривбасу. - 1996. - № 61-64.
- 32.Моклиця М. Оксана Забужко // Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 2002.
- 33.Молоткаста П. Мадам Боварі в обставинах сексуальної революції // Дзвін. – 1997. - № 3.
- 34.Монахова Н. “Підпорядковане” в українському контексті (Спроба постколоніальної інтерпретації роману Оксани Забужко “Польові дослідження з українського сексу” // Сучасність. – 2003. - № 4.
- 35.Матвієнко С. Есей: Між алібі та компроматом (Оксана Забужко. Хроніки від Фортінбраса. - К.: Факт, 1999; Юрій Андрухович. Дезорієнтація на місцевості. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999; Костянтин Москалець. Людина на крижині. - К.: Критика, 1999) // Критика. - 2000. - № 12.
- 36.Найдан М. Двоє українських поетів: Аттила Могильний і Оксана Забужко // Сучасність. - 1992. - № 7
- 37.Окара А. Записки киевского доктора Фауста // Литературная Газета. - 1997. - № 26

- 38.Полковський В. Ще раз про “Польові дослідження...” О.Забужко // Слово і час. – 2000. - № 2
- 39.Родик К. “Український сюрреалізм на марші” (Оксана Забужко. Репортаж із 2000-го року. -К.: Факт, 2001) // Книжник review. - 2001. - № 10
- 40.Романець М. Біль, бажання і відраза: морфологія плоті у прозі Забужко, Іздрика і Покальчука // Гендер і культура: зб. ст. / Упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна – К.: Факт, 2001. – С. 110-120
- 41.Роматенко О. Казкові трагедії українського села (Оксана Забужко. Казка про калинову сопілку. - К.: Факт, 2000) // Книжник review. - 2000. - № 7
- 42.Скаліцкі М. Нестерпна легкість творчості // Сучасність. - 1994. - № 7-8
- 43.Скуратівський В. Нельотна погода. Замість передмови та замість монографії // Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – К.: Факт, 2003. – С. 5-19
- 44.Стефанова Г. “Автором “Польових досліджень з українського сексу” може стати кожен...” // Література плюс. – 2003. – Жовтень. - Ч. 8
- 45.Таран Л. “Коли б я володіла мистецтвом жити...” (Оксана Забужко. Інопланетянка: Нефантастична повість // Сучасність. - 1992. - 4.8) // Сучасність. -1994. - № 7-8
- 46.Тебешевська-Качак Т. Автобіографізм як принцип нарації та характеротворення у прозі Оксани Забужко // Слово і час. – 2004. - № 2
- 47.Філоненко С.Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття (феміністичний аспект): Автореф. дис. ... к.філол.н. – Дніпропетровськ, 2003
- 48.Хвостова О. Про повість про казку про пісні про про... (Оксана Забужко. Казка про калинову сопілку. - К.: Факт, 2000) // Книжник review. - 2001. - №1
- 49.Шарговська О. Pro – та contra феміністичний текст у сучасній художній прозі // Література плюс. – 2001. - № 4(29) червень
- 50.Щербаченко Т. Жінка кінця ХХ століття в “чоловічій” і “жіночій” поезії дев’яностих // Молода нація. – 1998. - № 9

2.5 СЕРГІЙ ЖАДАН

Народився в 1974 році. Поет, драматург, прозаїк, перекладач. Живе й працює в Харкові. З лютого 2000 року віце-президент АУП. Був членом літературної корпорації “Червона фіра”. Співредактор часопису “Тігієна”. Автор поетичних книжок: “Рожевий дегенерат” (1993), “Неп”, “Генерал Юда” (1994), “Цитатник” (1995), “Пепсі” (1998), “Два міста” (2000); книг прози “Біг мак” (2003), “Історія культури початку століття” (2003), “Депеш мод” (2004), “Anarchy in the Ukraine” (2005).

Збірка “Біг Мак” є першою прозовою збіркою письменника, однак уже її стилістика дає підстави до віднесення поезики його прози до постмодерної. Приблизно в такому ж стильовому руслі йдуть дві наступні книги художньої прози С. Жадана “Депеш мод” та “Anarchy in the Ukraine”. Причому в силу таких ознак стилю, як рефлексивність, іронія, автокомунікативність, слабо виражений сюжет, наявність вільного потоку асоціацій, алюзійність можемо сказати, що в поезиці Жадана-прозаїка є багато спільного з поезикою прози Ю. Іздрика й Т. Прохаська. Хоча текст Жадана й позбавлений подвійного кодування, що дає підстави, наприклад, А. Кокотюсі відгукуватись про “Біг мак”: “Тож не варто шукати тут подвійного чи потрійного дна, нового слова в літературі чи, Боже збав, постмодернізму”, - постмодерністська стилістика є тут, на наш погляд, провідною.

Окреслюючи Жаданове місце в постмодерному дискурсі української літератури, Т. Гундорова наголошує: “Цей герой несе в собі рану безбатьківства, оскільки йому довелося впродовж 1990-х років спостерігати неміч своїх батьків і бачити девальвацію їхніх цінностей. Відтак безбатченко – Жаданів протагоніст – виявився ще ї бездомним: у нього немає не лише батьків, але й батьківського дому – місця захисту й віри”.

Прозовий (як, власне, й поетичний) доробок С. Жадана багато в чому є продуктом реалій сучасності, що й зумовлює специфіку його рецептивного аспекту. За відгуком І. Бондаря-Терещенка про стиль письменника,

“довговічність його культурного успіху уявляється, однак, залежною від збереженості його соціокультурного контексту”.

Багато в чому стилістику прозових творів С. Жадана зумовлює їх *ігровий характер*. Зокрема, ігрове походження має своєрідний *ціннісний релятивізм* письменника.

Ознакою ігрової природи дієгезису твору є недостатня повага до “серйозного” в людському житті або ж зіставлення високого й приземленого: “... навіть не уявляю, що всі ці люди робитимуть після того, як оркестр замовкне, що відбуватиметься з їхніми серцями і душами, і що відбуватиметься сьогодні із самими музикантами, ось вони зараз отримають свої бабки і спустяться в бар бухати, і хтось обов’язково нап’ється...”. Світ творів Жадана – іронічний, ігровий, але це – не світ моральних приписів і законів, адже “гра як така ... лежить поза сферою моральних норм”. Не бачимо, зокрема, в письменника пієтету перед явищем смерті, яке ставиться в один ряд із усіма іншими буттєвими категоріями – серйозними й несерйозними (нонієрархія!): “... купую в автоматі одноразове горнятко з кавою і ставлю індусові, хай прокинеться не з порожніми руками, якщо прокинеться взагалі”. Смерть вітчима Карбюратора у творі “Депеш мод” не викликає у героїв жодної поваги й виступає об’єктом жартів:

“- Не можу. Мене вдома чекають. Сестрі треба з похороном допомогти, потім в морг з’їздити, вони ж йому голову спробують зібрати, треба, щоб схоже було.

- В них що, - питається Вася, багато варіантів?”

Такий підхід до серйозних життєвих явищ, постійне “зниження” ситуації можна оцінити як вияв *карнавальності* – притаманної постмодерному світоглядові атмосфери (див. типологію І. Гассана). Але карнавальність ця відрізняється від постульованої М. Бахтіним всеохопної стихії свята якраз своєю не-святковістю, тотальністю. Класичний карнавал, згадаймо, характеризується періодичністю й протиставленням атмосфері буднів. Його

цінність якраз у тому, щоби своєю винятковістю розряджати напруження повсякдення. Карнавал же у постмодерні не має часових лімітів – він безмежний. І це ставить під сумнів його життєствердний потенціал. *Час* творів С. Жадана гомогенний і попри постійні протиставлення підлітково-юнацького й зрілого – теперішнього – віку героя-наратора, суттєвої різниці між ставленням до часу в той і цей періоди немає: “Час існує для того, щоб ти його вбив”.

А юнацький час маркують ознаки не ціннісні, а настроєві, пов’язані із неповторністю й особливою екзистенційною наповненістю звичайних, на перший погляд, виявів життя: “... є в цьому щось правильне, саме так все й має бути, і вилучи звідси зараз потоки, чи вилучи звідси помаранчевих мужиків — все відразу зникне, радість і спокій тримаються саме на великому логічному поєднанні тисячі нікому не потрібних, аномальних шизофренічних штук, які, сполучившись у щось єдине, дають тобі, врешті-решт, повне уявлення про те, що таке щастя, що таке життя, і головне — що таке смерть”. Або характеристика своїх стосунків з Марусею як втечі від самотності: “Мені в цьому випадку навіть не стільки секс подобався, скільки сама можливість прокинутись бодай із кимось, не самому”.

Як у будь-якому постмодерністському тексті, одним із наскрізних прийомів у тексті С. Жадана є *іронія*, як в оцінці життєвих явищ, так і в самооцінці героя-наратора (“якщо в цьому бестіарії хтось його і сприймає, то хіба що ці троє сонні, мокрі, знедолені придурки – себто ми”). Іронічне осмислення феноменів рідної історії, наприклад, полягає в розгляді банальних, звичних явищ під нестандартним кутом зору: “Так дивно — встановлюєш ти, скажімо, радянську владу, встановлюєш, керуєшся, можна сказати, найкращими побажаннями, гинеш у нерівній боротьбі з капіталом, і що — на твоїй могилі встановлюють недороблену вазу і називають тебе при цьому каменярем, дивна, позбавлена логіки доля переможців” (“Anarchy in the Ukraine”). Характеризує текст С. Жадана й майстерність у творенні комічного ефекту, що досягається найрізноманітнішими способами протиставлення очікуваного й реального.

Наприклад, реакція Какао (“Депеш мод”), який зустрів преподобного Джонсона-і-Джонсона: “Господи, — думає Какао, — о господи. Невже це справді я, невже це справді до мене щойно підходив цей чоловік? Не може бути, я звичайно знаю собі ціну, в мене гарні друзі, в мене мама в бібліотеці працює, мене в Макіївці непогано знають і в Міловому, але щоб отак! Не знаю навіть, що і подумати”. Звісно, читач сприймає такий захват як пітетет перед святою людиною, й справжня його причина повністю спростовує ці сподівання, зумовлюючи комічний ефект: “... просто до мене, безпосередньо, ось так взяв і підійшов чоловік, У ЯКОГО НА РУЦІ ЗОЛОЧЕНИЙ РОЛЕКС!!!”

Перманентною ознакою світогляду героїв прози С. Жадана є їх *асоціальність* як норма життя. Одним же із найбільших “гріхів” у таких ціннісних координатах вважається конформізм. “Я весело прожив ці свої 15 років дорослого життя, не беручи участі в побудові громадянського суспільства, не приходячи на виборчі дільниці й успішно уникаючи контактів із антинародним режимом (...); мене не цікавила політика, не цікавила економіка, не цікавила культура, навіть прогноз погоди мене не цікавив, хоч це була чи не єдина в цілій країні річ, яка викликала довіру, але мене вона все одно не цікавила”, - зізнається один із Жаданових героїв-нараторів.

Подекуди переосмислені з позицій утилітарної доцільності основи суспільного співжиття взагалі піддаються сумніву, як, наприклад, у концепції Чапая (чим, до речі, не альянс до Пелевіна?):

“— Авіакомпаній не буде.

— Як це не буде? — дивуюсь я. — А як же народ літатиме?

— А навіщо йому літати? Яка з цього РЕАЛЬНА користь? Ось ти, — давить він на Собаку, — літав коли-небудь літаком?

— Ні, — говорить Собака, — я на трамваях в основному.

— Ось, — говорить Чапай, — і так більшість населення. Авіалінії, аеропорти, стюардеси — це фікція. Насправді в цьому немає РЕАЛЬНОЇ потреби, розумієш? Потрібно залишити тільки те, в чому є РЕАЛЬНА потреба”.

Асоціальність, природно, взаємоперетікає з такою світоглядною рисою як *аполітичність*. “Ніколи не цікався політикою...”, - закликає десятий розділ першої частини “Депеш мод”, що певною мірою перегукується із поглядами самого С. Жадана або ж із його “маскою” для оточення, адже участь його в акціях громадянської непокори (зокрема, революційних подіях 2001 і 1004 років) загальновідома. “Є нормальна нейтральна позиція, ось, скажімо, анархізм. Але в принципі я не займаюся політикою. Коли ми брали в 2001 році участь в акціях опозиції, це не був вияв якоїсь політичної діяльності. Просто мене це тоді хвилювало”, - пояснює С. Жадан. Як поле для реалізації найрізноманітніших особистісних патологій та акцентуацій сприймає автор масові явища революційних епох: “Вуличні акції у будь-якому разі приваблюють публіку неврівноважену, яка виповзає на звуки революційних барабанів, на запах адреналіну і перетворює будь-яку пафосну, сплановану в штабах забаву на суцільний цирк”.

Текст творів молодого письменника певною мірою несе в собі код *нонконформізму* й непокори, як-от, наприклад, коли рішення ЦВК в “Anarchy in the Ukraine” асоціюється з персоною Гітлера, що прилетів літаком на центральну площу Харкова. Стан соціальної приреченості, в якому змушена була формуватися молодь, є однією із зовнішніх домінант “пофігізму” його героїв. “Я розумів, що цілком міг народитись в іншій країні, куди гіршій, наприклад, з більш суворим кліматом чи авторитарною формою правління, де біля влади стояли б не просто ублюдки, як в моїй країні, а які-небудь поморочені ублюдки”, - твердить герой “Анархії”.

Твори С. Жадана мають досить слабо виражений сюжет, скоріше хронікального, ніж концентричного типу. Характерною рисою ставлення героя до світу в них є пасивність і споглядальність. Події, що відбуваються з ним, по суті, є авантюрними й за своїм масштабом незначними. У цій їх незначності та відсутності ранжування за значимістю можна вбачати постмодерний *принцип нонселекції або нонієрархії* в подієвій сфері твору. Переважна кількість подій,

що трапляються з головним героєм, є наслідком втручання зовнішніх сил – випадку, підсвідомого ірраціонального імпульсу (викрадення героєм мобільного телефона, пограбування парткомівської каси), вольового рішення приятелів тощо. Ю. Прохасько в післямові до книги Жадана “Біг Мак” зазначив, що в аналізованій ним прозі “... всі події відбуваються всередині: якщо не інтер’єрів, то вже напевно людей”.

Безперечною ознакою письма С. Жадана є його яскрава *інтертекстуальність*. Так, лише побіжно торкаючись питання творчого наслідування й інтертекстуальності, П. Загребельний вказує на паралелі з “Уліссом” Дж. Джойса, “Подорожжю доктора Леонардо до Слобожанської Швейцарії...” М. Йогансена, творами В. Єрофієва, Селіна тощо; Т. Гундорова наголошує на подібності світогляду С. Жадана та його покоління й світогляду М. Уельбека та Дж. Керуака. Цей ряд можна продовжувати до безкінечності, долучаючи до нього, крім літературних, ще й твори інших видів мистецтва. Власне, якщо виходити з умови, що алюзійність і цитатність письма є обов’язковою ознакою комбінаторної гри в межах постмодерного літературного твору, можна сказати, що у творах Жадана така алюзійність спрямована такою ж мірою до творів музичних, як і до літературних. Власне кажучи, в художньому світі письменника часто “так чи інакше все зав’язується на музиці – і твої знайомства, і твої шкідливі звички, і те, як ти поведишся в ліжку, і те, за кого ти голосуєш на виборах, і чи голосуєш узагалі”.

Алюзії до музичних творів часто зустрічаються в “необов’язкових” заголовках С. Жадана. Наприклад, заголовок твору “Десять способів убити Джона Леннона”, є алюзією до цінностей 1960-х рр. Ігрова природа твору реалізується вже в тому, що заголовок не має реального стосунку до тексту, крім того, що один із його персонажів схожий на Джона Леннона. Або ж “Депеш мод” як яскравий зразок “необов’язкової” назви: про гурт “Депеш мод” тут йдеться лише в епізоді перебування героїв у квартирі редактора Гоші й ніякого особливого концептуального навантаження ця інформація не несе.

Тобто, мета заголовка – привернути увагу потенційного читача, якщо не істинністю, так яскравістю; прийом імітує досить поширений у сучасній культурі спосіб номінації.

Говорячи про специфіку образотворення в прозі С Жадана, можна зробити висновок про *антипсихологізм* образів. Кожен із персонажів – як головних, так і епізодичних – герметичний у своєму внутрішньому світі, є нібито “річчю в собі”. Наприклад, у тому ж творі “Десять способів убити Джона Леннона” автор іронічно обіграє “оречевлення” персонажа в образі індуса, якого головний герой навіть називає своїм другом. Це “оречевлення” наскрізне: “... біля нього на лавці лежить маленький індус, він тут взагалі то весь час лежить... Джон Леннон намагається його підняти, нащо він тобі? – говорю я, це художник, відповідає Леннон, індус, треба його теж взяти з собою, щоби він щось випив”. Індус ставиться в один ряд із речами-неістотами (“... горнятко ми лишили, а індуса довелося забрати”), і сам від сприймає свій “оречевлений” статус цілком охоче: “Він проспався, йому було погано, і він вимагав віднести його назад або купити йому ще таблеток”.

В естетиці постмодернізму *комбінаторна гра* є одним із найпоширеніших художніх прийомів, котрий руйнує традиційні уявлення про структуру художнього твору і, натомість, пропонує структуру нового типу – т. зв. “відкритий твір”, події якого можуть “розгортатися в полі можливостей, створюючи амбівалентні ситуації, відкриті для вибору” (У. Еко). Зразками подібного “відкритого твору” можна вважати, наприклад, роман Х. Кортасара “Гра в класи”, де можливість вибору послідовності читання розділів надається читачеві, роман Р. Федермана “На Ваш розсуд”, неперенумеровані й незброшуровані сторінки якого дозволяють будь-який порядок прочитання, твори М. Павича, композиція яких наслідує своєю довільністю то словник, то гороскоп, то колоду карт Таро.

Поширеним композиційним принципом побудови прозового постмодерного тексту є підвищений, порівняно із класичним твором, ступінь

непередбачуваності подій. В постмодерному тексті подібна нерішучість є виявом “гри структури”. Як правило, у творах, де подієве начало переважає над рефлексивним і головний герой є активним стосовно свого довкілля, така варіативність і непередбачуваність наступного сюжетного ходу має більший емоційний вплив. Але й у творах із менш вираженою активною подієвістю (зокрема у творах С. Жадана) гра структури є можливою. Це виражається в перманентній ситуації очікування, коли “читач, як і гравець, введений у ситуацію невизначеності, що провокує очікування продовження, того, “що буде далі”. Тут вступають у силу закони перебігу “справжньої подорожі”, суть якої: “Жодної мети, жодної причини, жодних наслідків, рухатись, тримаючись дороги, котра підхарчовується твоїм рухом, твоїм безкінечним самодостатнім пересуванням — нізвідки в нікуди, невідому кількість часу в невідомому напрямку з невідомими намірами, чорний-чорний туризм, метою якого є постійна потреба руху” (“Anarchy in the Ukraine”).

Специфіка подієвості твору зумовлює серйозну трансформацію в ньому функцій сюжету. В. Халізов, аналізуючи основні функції сюжету літературного твору, виділяє три основні: “1) функція поєднання зображуваного; 2) функція репрезентації характерів персонажів; 3) функція викриття й відтворення життєвих протиріч”. Перша функція стосовно твору С. Жадана зберігає свою значимість (хіба що зв’язок між оповідуваними подіями не причиново-наслідковий, а хронологічний, часовий, як, проте, й годиться у творах із хронікальним сюжетом). Друга функція дотримана із точністю до навпаки: не сюжет, система подій зумовлює характери героїв, а специфіка характерів є запорукою сюжетотворення. Це має стосунок до вже згадуваної вище непередбачуваності наступного подієвого ходу в тексті: персонажі-маргінали, чия інтегрованість у світ нижче за рівень норми, несуть в собі величезний потенціал непередбачуваності, немотивованості вчинків, а отже, потенціал до створення несподіваних ситуацій. Автор сам коментує в тексті свій вибір персонажів: “[аутсайтери – Т. Г.] складають сіль нашого ... суспільства, бо яка

радість спілкуватися, скажімо, з керівниками банків чи комерційних структур, вони ж говорять цитатами з власних бізнес-планів...”.

Третя ж функція традиційного сюжету взагалі не спрацьовує в просторі розрідженої подієвості Жаданових творів. Його проза позбавлена ознак драматизму, за якого “персонажі, втягнені в хід подій, як правило, схвильовані, напружені, відчують незадоволення чимось, бажання щось придбати, чогось досягти або зберегти дещо важливе, переживають поразки або здобувають перемоги”. Причому автор свідомо ламає жанрові стереотипи, беручи це за основу одного з прийомів комбінаторної гри: “Згідно із законами жанру далі настає пауза. Тут у його житті мала б з’явитися інша жінка – з меншими претензіями і більшим досвідом. Але вона не з’являється, в таких випадках чистоти жанру дотриматись важко, краще вже триматись достовірності” (“Anarchy in the Ukraine”).

Сама подія в структурі прози письменника позбавлена однієї із своїх головних ознак – співвіднесення дій суб’єкта з певною метою. Якщо подія у класичному творі пов’язана “зі здійсненням його [героя – Т. Г.] мети або, навпаки, відхиленням або відмовою від неї, а також із зіткненням персонажа з перешкодою”, то в Жадана перешкодою є сама тканина життя персонажів: “там і вчинків як таких не було, було просування щільним і твердим повітрям, намагання протиснутись крізь нього, протиснутись ще трішки, ще на кілька міліметрів, без жодної мети, без жодного бажання, без жодного сумніву, без жодної надії на успіх”. Відсутній у Жаданових творах момент доцільності поведінки героя (подібну особливість подія має й у творах Ю. Іздрика й Т. Прохаська), він натомість замінюється ретроспективною мотивацією-поясненням своїх виборів: “Зрештою, я би міг вже поїхати додому, але вдома у мене нікого немає, а тут хоч і прибацана, але все ж компанія і вікенд лиш починається, так що поїду пізніше...”. Іноді таке пояснення стає своєрідним виправданням свого вибору як одного з найбезглуздіших в даній ситуації: “... хоча я наперед знав, що цим все і завершиться, чогось хорошого від цього

чоловіка годі було сподіватись, але, розумієш ...”. Причому звертання автора до певного, не названого в межах твору, адресата оповіді посилює той ігровий ефект співавторства, коли читач на правах гравця може обдумати природу подій.

Рушіями дії у творі Жадана є необов’язковість і несподіванка. Необов’язковими з будь-якого погляду можна назвати всі вчинки головного героя. Причому очевидно, що розвиток будь-якого з кількох альтернативних варіантів поведінки персонажів зумовив би точно такий спосіб маніпулювання ситуаціями, рефлексіями й подіями, яким він і є у творі. Момент несподіванки цікаво обігрується автором – не як подія, а, навпаки, як ненастання очікуваного (“... ну все, думаю, зараз його поб’ють і мені теж дістанеться, але мій приятель раптом заспокоюється...”), іноді ж настання очікуваної події маркується як несподіване: “... ми ще разом почали викликати оркестр на біс, викликали на свою голову, і ті грали ще хвилин сорок”.

С. Жадан сам оцінює безподієвість, “безпригодність” своїх творів як данину реалістичності у відтворенні життя: “Пригода — це коли ти потрапляєш серед ночі до свого готельного номеру, маючи ключ, і знаходиш у своєму ліжку кількох невідомих, це пригода, я згоден, а коли ти не маєш ні ключа, ні готелю, ні невідомих, коли ти взагалі не маєш жодної гадки, як перебути до ранку в ситуації, до якої ти потрапив, це вже не пригода і не цікавий випадок, це твоє життя, як воно є — без прикрас і зайвого пафосу” (“Anarchy in the Ukraine”).

Одним із виявів “три структури” в прозі С. Жадана є своєрідна *фокалізація* бачення ситуацій. Так, “Депеш мод” побудований у формі щоденникових записів із датами й позначками часу, у твір вклинюються рецепти виготовлення вибухівки з “Бібліотеки трударя”; в кожному з чотирьох “Вступів” наявні різні фокалізатори: то це Собака Павлов, то Какао, то преподобний Джонсон-і-Джонсон то Вася Комуніст, то, нарешті, більш-менш стаціонарний герой-наратор (згодом у творі його так і називають – Жадан. От і сприймай після цього тезу про обов’язковість розмежування автора й наратора-героя). Іноді

з'ясувати, чийми очима бачиться ситуація, взагалі важко, як-от, наприклад, в епізоді візиту до гуртожитку дяді Роберта: “Ця лірична історія починається з того, що перед нашими дверима з'являється чувак в синьому плащі, з пластиковим кейсом, і довго крутить в руках папірець, дивиться, чи вірна адреса, чи туди він потрапив, чи ніхто його не намахав, коротше — понурий, зневірений чувак, ще кейс цей, взагалі — не знаю, де такі люди беруться, і куди потім їх списують. Нарешті, він зважується, стукає в двері, заходить і бачить всіх нас — мене, Васю Комуніста і нашого друга-Собаку”. Незрозумілим є, чийми очима сприймається дядя Роберт спочатку – адже герої перебувають поки що за зачиненими дверима.

В “Anarchy in the Ukraine” ситуація інша. Тут, навпаки, фокалізатор відносно стабільний (якраз його особистість і є внутрішнім стрижнем твору), зате різні кути зору й об'єкти бачення: в першій частині – це дорожні враження, в другій – спогади про 80-ті роки, в третій – особливості сприйняття Харкова і у третій – музичні треки. Всі ці об'єкти є, по суті, лише приводами для розкриття головного об'єкта зображення в творі – особистості автора-наратора.

Наративні структури творів С. Жадана часто-густо перемежуються різними сленговими кліше, що мають на меті імітувати живу розмовну мову і, власне, пародіювати її стиль: “Металіст” грає останній домашній матч, сьогодні всі мають з'їхатись, знаєте, як це буває, закриття сезону, *всілякі такі речі...*”;

“Ця його бабуся, він її любить, ну і *всьяке таке*, ходить з її ветеранським посвідченням”; “*І ось, чому я про це говорю...*”

Безперечно, притаманною світоглядів С. Жадана є постмодерністська теза про *логоцентричність*, вербалізованість феноменів буття сучасної людини. Світ тут сприймається як текст, навіть у своїх негативних і огидних проявах. Наратор-герой твору “Територіальні води її ванни” звіряється: “Слова я зазвичай запам'ятовую, дивно, не знати чому, я їх вже стільки пам'ятаю – цих чужих слів, уривків чийхось розмов, чийсь шепоти, вигуки, звертання, можливо, це взагалі найкраще, що є в цьому житті...”

Також на користь такої логоцентричності світосприйняття свідчать численні *мовні ігри* у творах автора, наявні на фразеологічному, синтаксичному й лексичному рівнях. Фразеологія творів специфічна: вона передбачає вживання відомих фразеологізмів у несподіваному контексті або стосовно “несподіваних” об’єктів: “... люди почали нервово бити копитами паркет...”; “... що ти з них візьмеш, окрім підписки про невиїзд”, “єврей-антисеміт Собака Павлов”; “— Какао це не світить, — кажу. — Він повний мудак.

— Да, — погоджується Вася, — він повний”, - про товстого за комплекцією персонажа.

Синтаксис творів С. Жадана тяжіє до великих конструкцій із різними видами зв’язку, що є імітацією плину асоціацій героя-оповідача. Правила пунктуації подекуди не дотримано, нібито через нестачу часу на фіксацію знаків, адже плин асоціацій – явище швидке й змінне: “Скільки вхід, питається Леннон, по десятці, відповідає контролерка й посміхається йому, чому так дорого, обурюється Леннон, але ж це гарний колектив, відомі музиканти ...”, - наприклад, так оформляється діалог героїв. Подекуди зустрічаємо погляд на мовні явища з позицій “наївного” асоціативного сприйняття: “Мене нервує, що там постійно, коли вони цитують біблію, пишеться на кожній сторінці “Від Луки”, “Від Івана”, “Від Матвія”, розумієш? Так, знаєш, ніби в електричці хтось іде, продає отруту і кричить — від тарганів! від щурів! від мокриць яких-небудь! Розумієш?” (“Депеш мод”).

Закритість мови, непідвладність її розумінню й автономність мовця акцентує комічна ситуація перекладу проповіді преподобного Джонсона-і-Джонсона: “Одна дівчина з Південного Коннектикуту (Одна дівчина з півдня) жила у великій скруті (жила собі на півдні), вона не мала батьків, не мала друзів, не мала власного психолога (вона займалась психологією, була психологом, власним), вона зовсім втратила надію на боже одкровення, і її дні тяглись безкінечним потоком (вона все втратила і тяглась без кінця). Алілуя! (Тьотка мовчить)”.

Лексичний склад прозових творів С. Жадана досить строкатий. Він складається із суміші просторіччя, сленгу, ненормативної лексики (автор періодично отримує через це закиди в невиправданості її вживання), музичних термінів. На лексичному рівні ми також спостерігаємо в аналізованому оповіданні відбір художнього матеріалу за принципом нонієрархії, що, безумовно, також є виявом категорії гри.

На підставі вищесказаного можна зробити висновок про маркування саме як ігрових таких художніх прийомів С. Жадана: переосмислення функцій події в епічному творі, перенесення акцентів з події на ситуацію; необов'язковість та несподіваність як основні чинники динаміки зміни ситуацій в оповіданні; антипсихологізм оповіді, який подекуди сягає меж "оречевлення" персонажів; нівеляція категорій етики в тексті; мовна гра на фразеологічному, синтаксичному й лексичному рівнях художньої мови.

Названі ігрові стратегії, в яких реалізується принцип нонієрархії стосовно відбору художнього матеріалу, дають підстави до оцінки категорії гри в аналізованому тексті як суто постмодерністської, такої, що виносить дієгезис твору поза межі серйозного.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Від ломки до ломки: лірика Сергія Жадана // Слово і час. – 2002. - № 1. – С. 35-48
2. Бойчук Б. Троїсті музиканти (Жадан – Карпа - Андрухович) // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – лютий (№ 183). – С. 199-202
3. Бондар-Терещенко І. Недоромантик і антигерой // Бондар-Терещенко І. Текст 1990-х: герої та персонажі. – Тернопіль: Джура, 2003. – С. 89-95
4. Бондар-Терещенко І. Ріо-Жаданейро // Книжник review – 2003. - № 23
5. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005
6. Жадан С. Anarchy in the Ukraine. – Харків: Фоліо, 2005
7. Жадан С. Берлін, який ми втратили // Критика. – 2002. – Жовтень
8. Жадан С. Біг Мак. – К.: Критика, 2003
9. Жадан С. Депеш Мод. – Харків: Фоліо, 2004
10. Загребельний П. Весела безпритульність? // Жадан С. Депеш Мод. – Харків: Фоліо, 2004
11. Кокотюха А. Фаст Фуд // Книжник review – 2003. - № 23
12. Прохасько Ю. Кров Жадана: роман із Заходом // Жадан С. Біг Мак. – К.: Критика, 2003. – С. 173-183
13. Саяпіна Т. В. Реалізація ігрових стратегій у постмодерністському тексті (на матеріалі твору С. Жадана “Десять способів убити Джона Леннона”) // МОВА І КУЛЬТУРА. (Науковий щорічний журнал). – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип. 7. – Т. VII. Ч. 1. Художня література в контексті культури. – С. 265-271
14. Сергій Жадан: Література не є чимось більшим за спорт чи прогноз погоди // Книжник review – 2003. - № 23

2.6 ЮРІЙ ІЗДРИК

Народився 16 серпня 1962 р. у м. Калусі на Івано-Франківщині. Закінчив механіко-технологічний факультет Львівського політехнічного інституту (тепер - Національний університет “Львівська політехніка”) (1984). Працював два роки в Івано-Франківську на заводі автоматизованих ливарних машин, у Калуському науково-дослідному інституті галургії (1986-1990). Активно включився в мистецьке життя наприкінці 80-х. Брав участь у багатьох мистецьких акціях. З 1989 р. редагує неперіодичний журнал “Четвер” (з 1992 – разом із Ю. Андруховичем).

Влітку 1986 Іздрик був мобілізований для ліквідації наслідків вибуху на Чорнобильській АЕС, що наклало відбиток на формування світогляду письменника. Зокрема, Ю. Андрухович наголошує на пост-чорнобильському звучанні циклу оповідань Ю. Іздрика “Остання війна”. Це ще раз підтверджує тезу Т. Гундорової про пост-чорнобильський характер українського постмодернізму.

Знайомство з Андруховичем, а також творення журналу “Четвер” виявилось важливим чинником у формуванні Іздрика як письменника. Співпрацював з газетою “День”. Записав два фортепіанні концерти, як художник брав участь у міжнародних виставках, ілюструє твори своїх колег-письменників, зокрема, перевидану книгу Андруховича “Екзотичні птахи і рослини”. Член Асоціації українських письменників. Останнім часом живе і працює у Львові.

Ю. Іздрик – автор самвидавної збірки поезій “Станіслав і 11 його визволителів” (1996) та книг прози – романів “Воцтек” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997), “Подвійний Леон” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000), “Воцтек & Воцкекурсія” (Львів: Кальварія, 2002) та повісті й оповідань “Острів Крк та інші історії” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998), книги “АМ™”, а також декількох культурологічних есе, серед яких помітно вирізняється “Станіслав:

Туга за несправжнім” (Плерома. - 1996. - Ч. 1-2). Окремі твори прози Іздрика перекладені польською та англійською мовами.

Сам Іздрик неодноразово вказував на сублімативний характер власної творчості: “...Інша справа – книжки. Я їм дуже вдячний, що вони написалися. Це було для мене необхідним актом психотерапії”.

Основні риси постмодерністської поетики творів Ю. Іздрика

Намагання згрупувати творчість окремих письменників воєдино за принципом єдності стилю в сучасному критичному дискурсі часто реалізуються в поєднанні творчої манери Ю. Іздрика та Т. Прохаська – письменників проте достатньо самобутніх та оригінальних. Так, Т. Гундорова, називаючи стиль цих письменників постмодерністським варіантом „Риторичного апокаліпсису”, декларує таку його специфіку: „В центрі такого постмодернізму – пульсуюча свідомість і розірваний екзистенційний світ інтелектуала-маргінала, який більше не є зцентрованим суб’єктом, процес самоусвідомлення якого стає фрагментарним, тіло – гібридним, а мислення - поліморфним”.

Безперечною константою стилю письменника є *автокомунікативність*, *рефлексійність* його творів (об’єктом авторської рефлексії часто виступає сам процес написання твору – “Воццек”) У творах знаходимо численні ознаки автокомунікативного тексту: членування на ритмічні фрагменти, подекуди ритмізацію оповіді (навіть ритмізацію графічного її оформлення – наприклад, заключних молитов у обох частинах твору “Воццек”), ослаблення семантичних зв’язків і підкреслювання синтагматичних.

Своєрідним виявом автокомунікативності Іздрикового тексту є *ліризація* оповіді, перенесення акцентів з подій на почуття й думки. Широко представлені в доробку митця *синтагматичні елементи тексту*, за Ю. Лотманом, – це ті, що не несуть смислового навантаження, а виступають натомість тлом для семантично насажених елементів (сам Ю. Іздрик називає їх “надлишковими”). Вони характеризуються певною орнаментальністю – ритмічною

повторюваністю окремих складових (наприклад, звуконаслідувальні повтори в ліриці, що навіюють ефект шуму хвиль або завивання вітру) і мають на меті впорядкування асоціативного потоку реципієнта. Епічний твір із представленими в ньому синтагматичними елементами комунікації зазнає ліризації, вага подієво-сміслового повідомлення в ньому знижується: “Ритміко-метричні системи перенесено не з комунікативної системи “Я – ВІН”, а зі структури “Я – Я”. Ритмомелодика прозової оповіді іноді переходить у ритмомелодику вірша:

...і як мізерним, нікому не потрібним лантухом лежить в
одному з помешкань
одного з будинків
пересічного міста
невеликої країни
скромного материка
твоє змарніле анемічне тіло. (“Воцтек”)

Проте поруч із синтагматизацією тексту, перехід оповіді на віршовану мову виконує ще й ігрову функцію, протиставляючи прозаїчну ситуацію високому поетичному стилеві викладу: “Та ні, он там на камені біліє, чи то череп’я, чи кістки, - чомусь, коли ми розмовляли з Ездою, то завше збивалися як не на п’ятистопний ямб, то на іншу версифікаційну бридню” (“АМ^{ТМ}”). Подібно до аналогічного прийому в Ю. Андруховича, Ю. Іздрік створює гротескний ефект, “поетизуючи” прозаїчну за суттю ситуацію, надаючи нібито високого пафосу “низовим”, приземленим моментам:

“- Що бачив я? Її! Така бліда,..
// Все помідори чистила зі шкірки...
// І викидала просто у смітник,...
// Так сумно це було – які сюжети...
// А сум оцей – якби він міг озватись...
// До каменів, то й тих прибив би смутком...

// Свій погляд відверни, бо я зірвуся і не дістану клятий димедрол” (“АМ™”).

Використання різноманітних *ігрових стратегій* для побудови твору (переліки, штучні класифікації тощо). Наприклад, постмодерністський прийом переліку в новелі “Війна”. Найобсяжніший перелік (він займає сьому частину обсягу твору) – це опис тих речей, що впали з таці, яку несла Анна: “... я обернувся на металево-скляний дзвін, щоб побачити, як сипляться додолу брязкальця і шкельця, різноманітне медичне причандалля, як розлітаються по білих і чорних квадратах підлоги блискітливі, гострі й небезпечні знаряддя лікарських тортур, як вибухають ампули, розбризкуючи ліки та отрути, як скачуть жабами гумові груші ... , як звиваються вужами джгути, як гнуться гострі шпичаки безжальних голок, як пінцети танцюють на тонких ніжках ...” і т. ін. Перераховані тут предмети просто фізично неможливо вмістити на площі стандартної медичної таці – отже, це довільний плин асоціацій заради асоціацій, замилювання автора грою власної фантазії. Причому, оскільки при сприйнятті подібного переліку увага читача поступово притлумлюється, перелічуване починає втрачати значимість, створюючи ефект “інформаційного шуму”. Можна сказати, що перелічувані реалії десемантизуються, перетворюються із семантичних елементів тексту на синтагматичні. У даному випадку довгий перелік, переобтяжуючи увагу читача, готує його до сприйняття того подієвого елементу тексту, який розташовано відразу після нього. І цим елементом виступає зустріч героя з його коханою. Переліки у “Воццеку” провокують автора (і героя) на спроби класифікації перелічуваного. Власне, здатність класифікувати є однією з провідних рис постмодерного автора й героя. Для Воццека вона є своєрідним доказом сталості існування: “Завжди лишається класифікація. Ще”. Класифікування тут також виступає певною мовною й логічною грою. Наприклад, зразком постмодерної іронії з приводу абсурдності будь-якої класифікації в силу апріорної неоднозначності існуючих критеріїв є опис “братів-лісорубів”: “Густав і Густав. Їх троє.

Розмахують сокирами. Один – шизофренік, один – купідон, а третій – наймолодший”.

Суто постмодерною світоглядною рисою прози Ю. Іздрика є *ціннісний релятивізм*, який виражається, зокрема, в жартах на морально табуйовані теми. Прикладом зазіхання на “серйозні” цінності служать, зокрема, спроби Іздрика в новелі “Війна” класифікувати патріотизм на такі його вияви, як солдатські нужники, безперервні мандри й шкідливе для психіки очікування боїв. Як і ставлення наратора до теми смерті на межі блюзнірства: “Розкидані по всій землі поховання екскрементів є джерелом родючості для майбутніх поколінь. Згодом таким же джерелом стають і поховання людей”. Це заперечення ваги моральних цінностей тут є нічим іншим як сигніфікатором гри як модусу сприйняття.

На проблемно-ідейному рівні органічною для письменника є *ідея втечі від соціуму* як згубного середовища. Таку генеральну лінію має поведінка Воццека в однойменному творі. Місцем прихистку героя від тиску суспільства є підсвідоме – стихія психічної патології, білої гарячки, сну. Оповідь Ю. Іздрика часто підкоряється законам сну, художня дійсність його творів – це простір для вивільнення підсвідомого з-під тиску реальності. Саме тому таку насолоду героєві новели “Ідіоти” приносить перебування на річковому вокзалі, де не існують звичні людські правила: “навіть подумки не можу залишити цей дивний осередок неадекватності, цей прихисток для дурисвітства, котрий до того ж, за якимось там ініціаційним щаблем, відкрив мені своє справжнє обличчя (чи, мо’, одне з них), виявившись славнозвісним, легендарним і напівміфічним Монастирем Ідіотів, потрапити до якого мріє в глибині серця кожен адепт суспільної адаптації”.

Поширеним формальним прийомом у творах Ю. Іздрика є *експериментування* в галузі *графічного оформлення* тексту. При сприйнятті тексту Іздрика важливого значення набуває зорова рецепція запропонованих письменником елементів нестандартного графічного оформлення. Так, у творі

“Подвійний Леон” нам пропонується таблиця “ВІН-ВОНА”, два варіанти (прозовий та віршований) одного й того самого тексту “Море було спокійне” на одній і тій самій сторінці, таким же чином розташована пісня “Oh Tannenbaum” німецькою і в українському перекладі, перераховані у стовпчик символи з поштових марок, глосарій синтагм до тексту тощо. В “Острові КРК” маємо десять сторінок ілюстрацій, розташованих під рядочком ненормативних синонімів. Новела “High technology” (“АМ™”) містить ілюстрації, посилання на які наявні в інших новелах книги. Безперечно, це – також вияв гри з читачем, зокрема, зі специфікою фокусування його уваги то на синтетичних художніх образах, то на відверто й обмежено зорових подразниках.

Стосовно рецепції суб’єкта оповіді модна відзначити постійну *іронію*, *самоіронічність*. Наратор (і фокалізатор) прози Іздрика – людина розумна, з нестандартним мисленням і тотально іронічним світосприйняттям. Він ладен іронізувати навіть у ситуації критичній і небезпечній, як, наприклад, при спілкуванні з головним лікарем психлікарні (“Подвійний Леон”): “Як же мені тебе називати, любонько”, - натомість думаю я. Клаудія Шіффер? Міс Гнуссен? Леді Ді? Останнє, з огляду на співпадання ініціалів, видається найдоречнішим, однак рафінована стриманість покійної принцеси якось не узгоджується з вишколеною неприступністю цієї спокійної шпитальної королеви.” Крім того, автор свідомий ортодоксальної постмодерності своєї стилістики, і тому, вдаючись до суто постмодерних художніх прийомів, він часто іронізує над цими ж прийомами.

Не можна ігнорувати таку рису поетики творів Ю. Іздрика, як *інтертекстуальність*. За вловами В. Єшкілева, “Іздрик-прозаїк тяжіє до ремінісцентної гри з читачем а la Nabokoff, коли зміст і суперзміст сховані у мікро- і макрошаради натяків та екстраполяцій, синонімічних рядів і псевдоцитат, гри у палімпсести та паліндромічне самоцитування”. Отже, інтертекстуальність для письменника є благодатним полем для гри. У творах Іздрика зустрічаємо автоалюзії (наприклад, згадки про Воццека в “Подвійному

Леоні”). Іноді обсяжні переліки в тексті є прямим відсиланням-пародіюванням “патріархів” українського постмодернізму, наприклад, Ю. Андруховича (Любанського у творі): “Любанський згадав би про сяйво і морок, тіло і дух, про кір і про бух, про хліб і вино, покуту й вину, про “так” і про “ні”, про інь і про янь, про тінь і про день, про ніч і про меч, про ще багато дечого, про цвіт і про тлін...” У подібному випадку широкий перелік набуває семантичного коду алюзійності, натяку. Можна сказати, що загальна художньо-літературна комунікаційна схема “Я – ВІН” діє тут головним чином за умови обмеження сфери “ВІН” колом утаємничених у факт існування й діяльності “Станіславського феномену”. Крім цього, твори Іздрика містять безліч алюзій із середовища сучасної молодіжної поп-культури: з рекламних текстів (“GILETTE”, “CHUPA-CHUPS” тощо), пісень (перекладений українською уривок із Земфіри: “Хочеш – каже вона – *яскравих апельсинів?*...”), мовних штампів (“... можливо, я навіть проказав про себе WAW! Або OOPS! Або просто OUCH!”) і т. ін. Певною мірою інтертекстуальність Ю. Іздрика переростає в гру симулякрами. Так, в “АМ™” об’єктом інтертекстуальної рефлексії з приводу шекспірівських образів стають вже не шекспірівські твори, а п’єса постмодерніста Т. Стоппарда “Розенкранц і Гільденстерн мертві”. Причому найепатажнішим у цьому плані є новела “Павільйон”, змістом якої є зйомка порнофільму за мотивами п’єси із кінцевим садистським убивством акторів.

Властивою рисою художньої рефлексії Ю. Іздрика є глибинна *перцептивність* його тексту, увага до найпитоміших нюансів відчуття й сприйняття світу. У “Воццеку” ця перцептивність є лімінальною – на межі хвороби й норми – рисою суб’єкта. В інших же творах вона є природнім для автора кутом зору, способом щонайадекватніше відбити неповторний індивідуальний досвід світопереживання: “День складається з безлічі рухів: рефлекторного дихання; рефлекторного ж кліпання повіками, коли зображення вимикається на мить, але тільки на мить, на жаль; нерекфлекторних доторків до

різноманітних предметів, тактильна пам'ять про які могла б заманити самі предмети; спритних ідентифікаційних забав зі звуками, що долинають знадвору, телефонної слухавки чи приймача..." ("АМ™"). Висока чутливість Іздрикового героя до будь-якої реакції на нього світу дає підстави С. Матвієнко резюмувати: "коли Окрю Іздрик *щось* бачить, то відразу відчуває, як *щось* уже бачить його".

Побудова творів письменника ведеться за принципом *нонселекції*. Іздрик умисно "перенапружує" текст, використовуючи такі прийоми нонселекції (за Д.Фоккемою), як дублікація, переліки, надлишковість. Проте дослідниця творів Іздрика Л. Стефанівська стосовно його повісті "Воцтек" наголошує на тому, що тут дія принципу нонієрархії не є помилкою або ознакою авторської невправності при написанні твору: "... помиляється той, хто думає, що такий безладний запис різноманітних випробовувань існує тут випадково. Отож метод вільного поєднання відрізків історії Воцтека реєструє перш за все сам процес мислення, пов'язування марень і візій сонних, котрі за природою своєю неупорядковані — тому техніка повісті точно пристосована до вимог тематики". Літературознавець, чие читацьке захоплення творами письменника є очевидним, наполягає на обов'язковості читацької довіри до ходу асоціацій письменника як умови щонайадекватнішого проникнення в художній світ твору. Принцип нонселекції втілюється вже у відборі матеріалів до книг письменника. Так, зміст книги "Острів КРК" – це 49 сторінок власне художніх творів, 11 сторінок ілюстрацій і 42 сторінки коментарів (передмова Ю. Андруховича – 4 с. і "Автокоментар" – 38 с.). Автор умисно не ховає від читача процес написання твору, частково виносячи його на сторінки цього ж таки твору й частково – в автокоментарі, декларуючи потребу "зазирнути до цієї власної [письменницької] кухні, перевірити, чи все там в порядку з начинням...", причому зробити це якомога демонстративніше – на сторінках книги, висловлюючи сподівання: "Цілком можливо, що ця "розвідка" буде цікавою ще комусь, крім мене, то ж запрошую до кухонних посиденьок".

Справедливо буде, проте, зазначити, що коментар тут не є тільки коментарем – по-перше, подекуди за стилем він гомогенний самому художньому тексту і, по-друге, художність вноситься в нього завдяки включенню різноманітних цитат, зокрема, новели “Сад настрою”, нібито написаної приятелем автора, віршованого циклу “Станіслав і 11 його визволителів”, фрагмента з есею В. Єшкілєва “Князь жаху” тощо.

Притаманною для оповіді Ю. Іздрика є *фрагментарність*. Художня тканина прози Іздрика не є цілісною – вона складається з багатьох фрагментів, наприклад, у творі “Подвійний Леон” це: розшифровка 17-ти окремих значень точок для голковколювання, віршовані вставки, драматизовані (розписані за ролями) елементи, анекдоти, оповідувані ді-джеями по радіо тощо. Образним маркером характеру Іздрикової постмодерної фрагментарності є образ доглянутих руїн в “АМTM”: “То були самі руїни, але не звичайні, присипані попелом, уламками й воєнним сміттям руїни, а руїни плекані, доглянуті, свіжо помальовані в яскраві ярмаркові кольори”.

Як і мова інших представників “Станіславського феномена”, мова Іздрика – це поєднання лексики розмовної, сленгу, ненормативних висловів і запозичень. З метою тлумачення (звісно, ігрового) цих шарів лексики автор навіть уводить до тексту “Подвійного Леона” спеціальний глосарій.

Пунктуація письменника подекуди характеризується відсутністю розділових знаків, періодично автор вживає дужки для означення побіжних вражень та асоціацій фокалізатора оповіді, або ж для короткого переказу “несуттєвих” для читача деталей: “(Не буду переповідати, як добирався назад, на батьківщину: попутки, крадені мопеди, жодного Harley Davidson і нарешті трускавецька електричка, з якої мені таки довелося зіскочити “задом і назад” – подумки я поблагословив бородату провидицю)” (“АМTM”).

Твори Ю. Іздрика є багатомовними, так, в україномовному тексті вживаються російсько- та англомовні вставки, варіанти українського, російського та англійського сленгу, суржик, стилізації під галицький діалект та

шляхетний старогалицький стиль, а також ненормативна лексика, вульгаризми, іноді сусідячи в одному реченні: “Він добре плаває, може танцювати кілька годин поспіль (sic!), але бігати – ну ето уж ізвініте” (“АМ^{ТМ}”).

Саме мовний аспект є для Іздрика сигніфікатором особистості, а точніше, маски, в яку особистість зодягнута саме зараз. Так, у новелі “Пісочниця”, перехід від дитячої мови до “блатного” сленгу репрезентує “гвалтовну зміну ситуації”: герої з дітей-потенційних жертв обману на дорослих озброєних чоловіків. Також мова є засобом творення комічних ефектів, на зразок: “Отець наш небесний, прихильний до всіх калік і потопельників..., до послизельників, порізальників, потруєників, а так само й погорільців” (“АМ^{ТМ}”).

Одним із провідних світоглядних конфліктів для Ю. Іздрика є *конфлікт детермінізму й свободи вибору*, яка виражається в безмежній варіативності ситуацій і мотивів. Наприклад, автор подає 12 варіантів того, як можна користуватись сигаретою, 13 варіантів реальності, які бачить у різних кімнатах санаторію герої новели “Третина вод, третина слів, третина кімнат”. Книга “АМ^{ТМ}” містить безліч варіантів та інтерпретацій однієї і тієї ж самої події, наприклад, спалення річкового вокзалу або падіння двох самогубців (які, власне, є виявами однієї особи) із багатоповерхівки. Але зауважимо, що “АМ^{ТМ}” – пізньопостмодерністська книга, а отже, каталогізована варіативність дійсності вже не є індивідуальним відкриттям для автора, скоріше таким відкриттям можна назвати відчуття межі. Так, попри численність варіантів розвитку подій твору завжди залишається можливість авторської безпорадності, безвиході. Наприклад, в “Анатомії Марлен” автор-фокалізатор заявляє: “Моя оповідь заходить в глухий кут. Зовсім не знаю, що мало б відбутися далі. В мене є, звичайно пара ідей, але всі вони видаються мені безглуздими і провальними. Розважте самі...”

Межа варіативності пов’язана зі стилевим маркуванням творів, з вичерпністю дійсності як такої, з обмеженням можливостей ситуації попередньою подією: “М-м-ми втрапили в п-п-пастку. Кожен н-н-найменший

наш учинок п-п-породжує інший, не знати, д-д-де, не знати, ч-ч-чий, а той – ще інший і так д-д-далі... Т-т-тут є своя л-л-логіка: все скінчиться саме собою, тож не п-переймайся”. Проте провідною для автора залишається спокуса творення, що уподібнює його до Бога: “Ситуація нещадного детермінізму при позірній свободі вибору не лише завжди була для мене привабливою, але й якнайповніше нагадувала інший Промисел, не скажу, Чий”.

Також поширеною для Ю. Іздрика є проблема *самоідентифікації* автора й героя, яка іноді реалізується в досить несподіваному зміщенні позицій локалізатора, на зразок аналогічного прийому в Х. Борхеса, Х. Кортасара, В. Пелевіна. Наприклад, у новелі “Димедрол” герой говорить собі про існування “жінки, яка насправді є тобою”. Спочатку йде опис дій жінки (вона чистить помідори), а потім у голові фокалізатора звучить фраза “У горах теж буває сніг”, - і відбувається статева трансформація: “Він зривається з місця, жбурляє ножа, недочищений помідор і вибігає в кімнату” (“АМ™”). У новелі “Приватний переслідувач” самоідентифікація суб’єкта ускладнюється за рахунок роздвоєння особистості героя, завершеного згодом білою гарячкою, і переходить у повне розпорошення уявної особистості переслідувача на образи метелика, трьох ворон, черепахи. Цікавим ігровим прийомом є “поділ” зооморфних галюцинацій між двома первинно роздвоєними “Я”: “раптом усвідомив, що я лише нічний метелик, який сидить на фіранці. Очевидно це вже була *моя* галюцинація, викликана недосипанням і втомою...” (“АМ™”). Причому фокалізатором усієї оповіді є вигадана, вторинна особистість: “Властиво, весь я був лише витвором його хворобливої уяви” (“АМ™”). У новелі “Третина вод, третина слів, третина кімнат” герой спілкується зі своїм п’яним віддзеркаленням, яке живе своїм власним життям. Абсурдною (бо суто людською) є візія арктичного вовка (“Арктичні сни”), що він учиться грати на роялі, перебуваючи в суто людському й урбанізованому оточенні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондар-Терещенко І. Лікування слововиверженням (Іздрик. Воцек. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997) // Літературна Україна. - 1998. – № 14. - 2 квіт.
1. Бондар-Терещенко Ігор. Подвійний Ніе ОН. Юрій Іздрик: ресентимент ідеологічного прочитання // Кур'єр Кривбасу. - 2000. - № 132.
2. Бондар-Терещенко І. Правила поведінки уві сні: Про один “роман для літературних гурманів” (Іздрик. Воцек. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997) // Кур'єр Кривбасу. - 1998. – № 106.
3. Бук С. Форми нарації в романі Іздрика „Подвійний Леон” // Слово і час. – 2006. - № 2. – С. 63-67.
4. Гаврилів Т. Світ як анекдот. До фразеології українського літературного постмодерну // Гаврилів Т. Знаки часу: Спроба прочитання. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. - С. 185-194.
5. Гребенюк Тетяна. “Войцек” Г. Бюхнера і “Воцек” Ю. Іздрика: шляхи редукції класичної подієвості // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 9: Українська література в загальноєвропейському контексті. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ у справах преси та інформації, 2005. – С. 113-117.
6. Гундорова Т. Атомний дискурс і Чорнобильська бібліотека, або Як зустрілися Пашковський з Бодрійяром // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 174.
7. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005.
8. Єшкілев В. Воцекургія Бет. - Івано-Франківськ, 1998.
9. Єшкілев В. Лицар попри жерця. Типологія трьох феноменів // Плерома. - 1996. - № 1-2.
10. Жадан С. Іздрик газований, слабоалкогольний (Іздрик. Подвійний Леон. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000) // Книжник review - 2001. - № 3.
11. Іздрик. АМTM. Новели. – Львів: Кальварія, 2005.

12. Іздрик. Воцек & Воцкекурґія. - Львів: Кальварія, 2002.
13. Іздрик. Острів КРК та інші історії: повість, новели, автокоментар. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.
14. Іздрик. Подвійний Леон. історія хвороби. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000
15. Коротка історія розмови. Розмовляли Юрій Іздрик та Світлана Матвієнко // Література плюс. – 2003. – червень. – Ч. 5 (48).
16. Костюк В. Історія симуляції, або Іздрик forever (Іздрик. Подвійний Леон. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000) // Критика. - 2001.- № 5.
17. Костюк В. Фрагмент і пастиш (Іздрик. Воцек. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997) // Критика. -1998. – № 2.
18. Матвієнко С. Післямова // АМ™. Новели. – Львів: Кальварія, 2005. С. 236-255.
19. Матіяш Б. ... перебути день відносно чесно... // Критика. – 2006. – Січень-Лютий.
20. Павлишин М. “Воцек” Іздрика // Сучасність. - 1998. - № 9.
21. Романець М. Біль, бажання і відраза: морфологія плоті у прозі Забужко, Іздрика і Покальчука // Гендер і культура: зб. ст. / Упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна – К.: Факт, 2001. – С. 110-120.
22. Саяпіна Тетяна. Типологія різновидів автокомунікації в поезиці постмодерного твору // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 33. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. Част. 1. – Львів: Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – С. 101-107.
23. Семків Р. Іронія непокірної структури (Іздрик. Острів Крк. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001; Іздрик. Воцек. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998; Іздрик. Подвійний Леон. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000) // Критика. - 2001. - № 5.
24. Стефанівська Л. Післямова // Іздрик Воцек & Воцкекурґія. - Львів: Кальварія, 2002. – С. 185-199.

25. Стех М. Хто хоче відродитися, мусить померти (Юрій Андрухович. Перверзія. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997; Валерій Шевчук. Око Прізви. -К.: Укр. письменник, 1996; Іздрик. Воццек. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997; Юрко Гудзь. Не-Ми // Кур'єр Кривбасу. - 1998. - № 102, 103) // Критика. - 1999. - № 3.
26. Чернишова Н. Психологічний аспект герменевтичного прочитання роману Ю. Іздрика “Подвійний Леон. Історія Хвороби”: на окупованій території власного “Я” // Кальміус. Літературно-мистецький альманах. – 2001. – Ч. 3-4 (15-16).

2.7 ТАРАС ПРОХАСЬКО

“Насолода придумування світу”

(“Essai de deconstruction”)

Народився 16 травня 1968 р. в Івано-Франківську, де мешкає й зараз. Закінчив біологічний факультет Львівського державного університету ім. І. Франка (тепер - Львівський національний університет ім. І. Франка) (1992). Працював в Івано-Франківському інституті карпатського лісівництва, вчителем, барменом, сторожем, ведучим на радіо FM “Вежа”. Співпрацював із львівськими газетами “Експрес” та “Поступ”. У 1992-1994 рр. був співредактором журналу “Четвер”. Лауреат видавництва “Смолоскип” (1997). Член Асоціації українських письменників. Автор прозових книг: “Інші дні Анни” (К.: Смолоскип, 1998), до якої увійшли повісті “Essai de deconstruction (Спроба деконструкції)”, “Довкола озера”, “Некрополь” та “Від чуття при сутності”; “FM “Галичина” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001); “Лексикон таємних знань. Новели” (Львів: Кальварія, 2003); “Непрості” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002); “З цього можна зробити кілька оповідань” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005).

Твори Т. Прохаська перекладені польською мовою і вийшли окремою книгою “Inne dni Anny”. Повість “Некрополь” перекладено англійською мовою (1998).

Поетика творів Т. Прохаська є яскраво постмодерністською. Причому постмодерність ця певною мірою вирізняється на тлі стилю інших письменників “Станіславського феномена”. Не відчувається, зокрема, в його творах тієї “салонності”, якою просякнута творчість Андруховича-Іздрика-Єшкілева. Гра у Прохаськовій прозі переноситься зі сфери зовнішніх ефектів у виміри глибинні, онтологічні. Сам письменник визнає “феноменологічність” своєї прози. За словами Н. Чернишової, проза Прохаська – це завжди “апелювання до особистого досвіду того, хто сприймає текст”. Л. Стефанівська вбачає причину відмінності поетики Прохаська від поетики інших

представників “Станіславського феномена” в приналежності митця до нового стосовно “класиків” українського постмодернізму покоління: “Після закінчення карнавалу молодші шукають інших способів висловити нову дійсність”. Абсолютно чужі прозаїкові епатажність, зверхньо-безапеляційний стиль висловлювання. Гра ж у Прохаськовій прозі переноситься зі сфери зовнішніх ефектів у виміри глибинні, онтологічні. Сам письменник визнає “феноменологічність” своєї прози. Аналізуючи індивідуально-авторський стиль Прохаська, Л. Таран висуває тезу “фемінності” письма прозаїка, що полягає у відмові від “чоловічої” раціональності мислення, яке натомість базується на “екстатичних (“тілесних”) зв’язках зі світом: через колір, запах, смак, фактуру, в яких просто-таки кохається автор. Маргінальне, “необов’язкове”, “несуттєве” стає тут у центрі оповіді, нарації, а сам сюжет – часто не схожий на сюжет у класичному розумінні, це сновидне перетікання емоцій, уявлень, потоку свідомості”. Прохасько сприймає творчість як спосіб фіксації власних станів душі на певному життєвому етапі: “І то, що я написав, мені допомагає пам’ятати себе. Передовсім мені хотілося переказати сам метод. Не йшлося про якісь реальні факти, чи що, а сам метод, світобачення”.

Проте літературознавча ерудиція, а можливо, й специфіка індивідуального світовідчуття дають підстави для маркування більшості рис письменника як постмодерністських.

Прохасько реалізує в концептосистемі своєї прози безліч суто постмодерних тверджень. Одним із яскравих сигніфікаторів “постмодерності” світогляду Прохаська є *недовіра його героїв до наявної реальності*. Наприклад, у “Непростих” Себастьян, лише побачивши відмінність землі, ґрунту в Африці, “... переконався, що Африка існує”. Така недовіра може бути оцінена як “гра істини” – запропонована М. Фуко категорія, що фіксує нову постметафізичну трактовку істини не як сталого результату пізнавального процесу особистості, а як прояву інтерпретаційної сваволі суб’єкта. Статус істини в цій парадигмі зводиться лише до тимчасового “ефекту”, а динаміка цих “ефектів” і є змістом

поняття гри істини. Цікаво, що для Прохаська об'єктом цього поняття є не тільки об'єктивні факти, а чуттєві, суб'єктивно сприймані явища: “Себастьян взагалі не вірив у все існування Анни, якого сам не бачив...”

У прозі Прохаська спостерігаємо – як наслідок життя сучасної людини в умовах інформаційного вибуху – *пересит людини від надмірної кількості інформації*, знань, які вона фізично не може досягнути. Це виражається, наприклад, у ставленні героя “Непростих” до преси: “У газетах ніколи не з'являється чогось по-справжньому важливого, тільки те, що спричиняє більшість теперішніх бід – надмір інформації, яку неможливо переповісти...”. Відповідно, реакцією героїв на “надмір інформації” є прагнення дистанціюватися від неї, заглибитись у вічні, нетиражовані цінності: Франц “... захотів жити у Ялівці, бо сподівався, що там не буде ніяких вражень, не відбуватиметься жодних історій. Він хотів, щоб довкола не ставалося нічого, за чим не встигаєш. Нічого, що треба би було запам'ятовувати”). По суті, тут скоріше спостерігаємо відчай мешканця мегаполіса перед життям, яке отримало над ним безмежну владу.

Із цього страху перед неосяжністю інформації випливає *прагнення до спрощених способів світозасвоєння*, до яких, зокрема, належить захоплення словниками й енциклопедіями (“З усіх книг Франц визнавав лише енциклопедичний словник Ляруса, і його бібліотека складалася з кільканадцятьох доступних лярусівських перевидань”), а також “поверхнева” вдача героїв: “Франциск вважав себе людиною поверхневою. Любив поверхні. Почувався на них впевнено. Не знав, чи є сенс залазити глибше, ніж бачить око...”).

Одним із поширених у поезії Прохаська прийомів є *введення в текст процесу створення літературного тексту* (або твору живопису, кіномистецтва чи художньої фотографії). Такий прийом у практиці письменників-постмодерністів маркується як т. зв. “коротке замикання” (Д. Лодж). Сприйняття світу як тексту, який можна конструювати, притаманне, наприклад,

героєві твору “Некрополь” Маркусу Млинарському: “... сам роман буде ... розповіддю автора про писання ним роману про події, рівноцінним учасником яких він був”. При цьому об’єкт творіння набуває природи симулякра: “Як завжди несподівано появилася рекомбінація – в такому разі “Некрополь” є віддзеркаленням віддзеркалення, система дзеркал, яку можна продовжувати ще і ще”. Подібну природу має і малюнок (а згодом фільм) Франциска за босхівськими “Спокусами св. Антонія”, які наснилися Анні (у “Непростих”). Проте, якщо говорити про “Некрополь” у контексті літературної традиції західноєвропейського модернізму й постмодернізму (наприклад, “Назву себе Гантенбайн” М. Фріша, “Острів Попереднього Дня” У. Еко), можна зауважити певну тривіальність розробки ситуації. За Прохаськом, художньому конструюванню підлягають не тільки події, епічні по суті, елементи дійсності. Рефлексійність, фіксування вражень також гідні того, щоб стати основою твору. Навіть якщо єдиний результат створення такого тексту – фіксація відчуття присутності героя-автора: “Ще Памва подумав, що коли все ж записуватиме сценарій п’єси, колись пізніше, то закінчить його приблизно так: виконавець не має ніякого іншого завдання, крім витворення відчуття присутності” (“Від чуття при сутності”).

Прохасько у своїх творах постійно висловлює міркування, суголосні до постмодерністської трактовки людського мислення як феномена текстуалізованого й наративізованого. В “Непростих”, наприклад, читаємо: “найкращий спосіб мати – могти оповісти, оповідати. хто оповідає, той має все. оповідь, отже, не тільки найбільша дія, а і найбільша річ, найбільше число. найбільша риса й ознака”. Процес світозасвоєння можливий для героїв письменника лише за умови примату мови, об’єкти реальності оприявнюються лише в процесі номінації (“Коли ще не існувало ніяких гір, назви були вже приготовлені”, “Називання кольорів стало для нього очевидним втіленням ідеї творення світу і порозуміння”). Філософські питання зі сфери лінгвістики й рецептивної естетики постійно розглядаються в межах художнього наративу:

“...вони [Непрості] вважають, що проблему розуміння має вирішувати той, хто дає зрозуміти – Себастьян – навпаки – бо йдеться про апіорну неможливість ідентичного розуміння...”

Цілком закономірною для такого художнього світу є *відмова від детермінізму* зв'язків між явищами. Причиново-наслідкові відносини, будь-яка телеологічність втрачають свій сенс для світу, де “... немає детермінізму, а логіка – лише одна з можливих – реєстру, опису, переліку “цих” (“Essai de deconstruction”).

Крім змістових концептів-сигніфікаторів “постмодерності” стилю Прохаська, наявні й певні формальні риси, що дають підстави говорити про постмодерністські домінанти в поезиці митця. Їй, зокрема, притаманна *абсурдна метафоричність* у стилі Х. Борхеса, Г. Г. Маркеса, М. Павича, О. Токарчук. Наприклад, Франц (“Непрості”) наймає кілера для того, щоб фотографувати себе, Себастьян же помилково вбиває найманця, прийнявши зблиск фотокамери за приціл зброї; Анна “лікувалася від страху висоти, бо була альпіністкою” і т. ін. Детально розглянувши особливості метафорики Прохаська, можна зробити висновок про спорідненість художнього світу письменника зі *світом сну*. Причому Прохасько використовує і сам образ сну (наприклад, сні Анни й Франциска в “Непростих”) як певну метафору реальності, і специфічну метафорику сновидіння при творенні свого образного й часопросторового континууму.

Деякі характерні ознаки сну цілком правомірно розглядати як художні прийоми Прохаська: “спонтанність, фрагментарність, прагнення виразити свій стан мовою об'єктивної реальності, зміна статусу особистості, статусу свідомості, волі, об'єктивної фіксації цих станів. ... Сновидець відчуває себе безпосередньо включеним у події, ... завжди бачить сам, зі своєї точки зору..., завжди

присутній, навіть якщо бачить себе мертвим, не може зникнути, припинити своє існування, саме сновидіння існує тільки поки він спить”¹⁴.

Герої світу Прохаська включають у сферу свого неповторного досвіду, своєї самості як процеси зовнішні стосовно себе, так і процеси іманентні, внутрішні, до яких належать і хвороба, і сон: “Внутрішній світ людини – те, що тепер на внутрішньому боці повіки”. Сни героїв письменника відіграють у творах роль, цілком рівноправну з роллю подій “реальних”. Тлумачення сновидінь у прозі Прохаська є двоспрямованим: у аспекті ретроспективному сні є “поєднанням добре знаного”, злепком минулого досвіду (такі міркування Франца про сон повторюють окремі позиції Фройдової теорії), в перспективному ж аспекті сновидіння “оповідають, як бути може” – тобто, дають уявлення про те поле нездійснених, але потенційних можливостей, що розкриваються перед людиною (і людством) у численних біфуркаційних точках її долі. По суті, сон більше наблизений до ризоматичної й неоднозначної реальності, ніж наративізна оповідь про події, але ж потреба людської свідомості в наявності причиново-наслідкових зв’язків і лінійності викладу матеріалу змушує надавати сновидінням наративну форму.

Логіка світопояснення уві сні майже тотожна зі світопоясненням міфологічним, за яким імовірною для інтерпретації певного явища вважається перша-ліпша гіпотеза, що спадає на думку (грим – “небесні барабани” тощо). Ілюстративним у цьому плані є пояснення Себастьяна стосовно призначення линви, прив’язаної до Францового балкона: “... Себастьянові залишилось вірити у свою версію, здається, найлогічнішу. Линва від балкону веде до високопіднятого повітряного змія – на змієві прилаштована птахоловська сітка – у сітку потрапляють птахи – птахи втікають зі своїх місць від фронту – за Чорногорою живе орнітолог – орнітолог кільцював птахів – птахи покільцьовані – вони летять через Чорногору – потрапляють у сітку – Франц

¹⁴ Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2-х т. – СПб.: “Университетская книга”, 1998. – Т. 2

оглядає кільця – Франц знає орнітолога – Франц розуміє його коди кільцювання...” Логіка сну специфікує часопростір художнього твору, дає підстави до оцінки описуваних подій як “вертикальної надбудови” (термін М. Бахтіна). Тому аналіз літературного твору, побудованого за законами логіки й структури сновидіння, являє собою цікаву, але непрсту для вирішення проблему: “Сон має за сферу своєї дії час і простір ще до кінця не визначені, де відсутній космічний порядок; мить сну вміщує в себе пам’ять про вже прожите життя, вона вся – до послуг сновидінь”¹⁵.

Текст Прохаська є принципово “відкритим” за своєю структурою. Наприклад, у преамбулі до твору “FM “Галичина” автор відзначає: “Ця [книжка – Т. Г.] залишиться відкритою – випадковою, недовершеною, готовою прийняти щось інше. Бо зроблена вона лиш для того, щоб на кожному прочитану історію кожному хотілобися відповісти якоюсь своєю, нічим не гіршою”. Такий феномен “відкритості” творів Прохаська відзначався й у літературознавчих дослідженнях його прози. Так, дослідниця Н. Чернишова в своїй літературно-критичній статті зауважує про це: “Текст Т.Прохаська – це синтез щоденникових нотатків, плину думок, колекцій досвідів... Читаючи твір, читач ніби “тримає” в руці ластик, володіє віртуальною можливістю “стирати”, “переінакшувати” авторський текст”.

В доробку митця ми часто зустрічаємо мовні *ігри*, більш приховані, ніж у Іздрика й Андруховича, спрямовані, в основному, на іронізацію оповіді, посилення ціннісного релятивізму. Однією з мовних ігор у творах, наприклад, є дублікація, повторення певної тези протягом всього твору й варіювання нюансів її змісту. Так, лейтмотивною в “Непростих” є фраза: “... Франц казав Себастьянові, що на світі є речі набагато важливіші від того, що називається долею” [С. 6]. Далі ж, відповідно до змісту мовного оточення в кожному окремому випадку автор пропонує різні її продовження:

“... Франц мав на увазі передовсім місце” [С. 6].

¹⁵ Там само – с. 41

“... Скажімо, інтонації, синтаксис” [С. 13].

“... Здається, він мав на увазі спадковість” [С. 18].

“... Можливо, культура. А культура – це рід, свідоме перебування в ньому” [С. 66].

“... Виявляється – війна, а значить і смерть” [С. 76].

Таким чином, перша, нібито сакралізована постійна частина фрази знецінюється, набуває сутності топосу, форми, позбавленої конкретного наповнення. Більшість перерахованих у цій розвідці рис постмодерністської поетики творів Прохаська мають також імпліцитно ігрову природу. Своєрідною реалізацією дерріденського концепту *гри структури* є принципова непередбачуваність подій у творі. Введене Ж. Деррідом поняття гри структури акцентує увагу на динаміці процесів, що відбуваються в системі. Кожна система, згідно з цією концепцією, розглядається як нерівноважна, здатна до самоорганізації, а будь-які процеси в ній – як непередбачувані й нефінальні, що виключає можливість однозначних прогнозів поведінки системи. Якщо виходити з тези Лоджа про читацьку невпевненість у ході подальших подій твору як стрижневу ознаку поетики постмодерну, ступінь “постмодерності” творів Прохаська є досить високим. Так, у “Непростих” автор іронізує з приводу можливості точно передбачити хід подій твору на прикладі образу французького інженера, який “вирішив керувати власною смертю” – вмерти саме від раку легенів, спричиненого частим курінням. Вмирає ж він, вчадівши від невдало загашеного в печі недопалка.

Своєрідну гру з мовою становить собою й *синтаксис* Прохаська. Автор уподібнює структурну організацію мови творів до потоку людських асоціацій – подекуди несподіваних, але неперервних. Це здобуває свій вираз у величезному обсязі речень, різноманітності синтаксичних зв’язків у складі одного речення. Так, у творі “Довкола озера” одне речення займає майже вісім сторінок (56-64), а друге – 8, 5 (65-73). Такі величезні синтаксичні конструкції ще подибуємо, наприклад, у Пашковського, Ульяненека, Андруховича, Забужко та деяких

інших сучасних прозаїків, але варто зазначити, що Прохасько (і певною мірою Андрухович) все ж “іде назустріч читачеві”, прояснюючи структуру свого мовлення, наприклад, за рахунок абзаців, на які він рясно ділить таке довге речення. Б. Матіяш зазначає, що цей прийом споріднює текст Т. Прохаська із музичним твором: “Чим не музичний принцип запису, що передбачає неодмінну наявність тактів на нотному стані й уважності до павз чи тривалості нот”.

Як будь-який постмодерністський текст, доробок Прохаська являє собою поле *інтертекстуальних* перетинів: в його прозі зустрічаємо посилання на твори мистецтва (Рембрантова “Нічна сторожа”, картини Яна ван дер Вельде, “Бійка” Адріана ван Остаде, Мамаї, “Спокуси святого Антонія” Є. Босха), персоналії відомих митців та політичних діячів (художник Л. Перфецький (це також алюзія до Андруховича), В. Стефаник, М. Лагодинський тощо); розгорнуті алюзії до наукових концепцій, наприклад, Гайдеггера, Мамардашвілі, Дерріди, Вітгенштейна, дискусійні твердження щодо них. У “Непростих” звучить регі та джаз.

Проте Прохасько не засвоює вповні постмодерністський настрій песимізму щодо новизни будь-якого творіння. Якийсь шанс на оригінальність все ж є: “... ми справді живемо у чужій прозі, чужою прозою, для чиеїсь і за чиеюсь прозою. Але тільки доти, поки не придумаємо своєї...”

Як і багато інших письменників-постмодерністів, Прохасько вдається до такого суто постмодерністського способу організації матеріалу, як *словник* (“Лексикон”). Причому добір трактованих у авторському лексиконі явищ відрізняється своєю довільністю й необов’язковістю (архітектура, дим, ніч, ностальгія тощо).

Наявна в тексті письменника і специфічна щоденникова *рефлексійність*, автокомунікаційність творів. Підходячи до аналізу художньо-літературного твору з позицій теорії комунікації, можна зауважити, що епічний твір із чітко вираженою сюжетністю безперечно належить до повідомлень типу “Я – ВІН”

(Ю. Лотман), тоді як ліричний, медитативний за характером твір можна назвати зразком псевдоавтокомунікації: він нібито спрямований на внутрішній світ ліричного суб'єкта, і в результаті вербалізації почуттів світ цей зазнає певних змін. Але сам суб'єкт і вербалізована динаміка його почуттів все ж є повідомленням, спрямованим на читача, який, в свою чергу, девербалізує сприйняте ним і, можливо, теж зазнає при цьому певного емоційного впливу. Так, “FM Галичина” є по суті книгою рефлексій з приводів, які дає повсякденне людське життя. Створені вони були як цикл передач для Івано-Франківського радіо “Вежа”. Взагалі, Прохасько постійно акцентує примат у мистецтві (та й у позамистецькому бутті людини) процесу говорення, який для митця пов'язаний із пошуком самоідентичності: “Треба чути голос. Голос живий і оживлює. Голос сильніший від образу. ... Коли хочеш залишатися самим собою – ніколи не відкидай власних інтонацій”¹⁶.

Досить поширеною в прозі Т. Прохаська є ідея *герметизму* й неосягненності окремої особистості. Іноді вона напівіронічно обігрується, як-от в історії дружби української родини з німецьким письменником Петером (“З цього можна зробити кілька оповідань”), який завжди був уповні органічним в українських реаліях, завжди абсолютно адекватно (на погляд автора-оповідача) сприймав побутові й духовні реалії українства. Й тому абсурдною й комічною стосовно нібито вдалого розуміння Іншого видається фінальна деталь розділу: “Проте після всього, що ми прожили разом, я не зрозумів лише одного. Чому перед самим від'їздом у крамниці українських сувенірів Петер купив матрешку (і взагалі – чому вона там була).”

У “Непростих” Прохасько здійснює членування потоку мовлення на невеликі за обсягом *фрагменти*. На думку І. Бондаря-Терещенка, “робиться це задля того, щоби якнайдовше затримати увагу читача в межах кожного уривка, а також через особливість психомоторики авторського письма, котре нагадує

¹⁶ Прохасько, експериментуючи над специфікою самовираження людини в мовленні, навіть зняв фільм, в якому перед людьми було поставлене єдине завдання – певний час просто говорити. Більшість опитаних не впоралась із поставленим завданням.

дихання асматика”. Крім того, така побудова твору замикає його в межах форми чи то щоденника, чи то звіту, адресованого Непростим – підтвердження запропонованого автором-деміургом міфу.

Як і в більшості представників “Станіславського феномена”, у поезиці Прохаська широко представлені *переліки* як зразки синтагматичної організації певних елементів художнього тексту. Переліки у Прохаська часто бувають досить обширні за обсягом та абсурдні за змістом, наприклад, перелік символів, які у фільмі Франца перетворювались на світове дерево, що займає 2/3 сторінки, або різновиди вина, які Франц у своїй уяві перераховує перед допитом (“... снайпер, незареєстрована зброя, заборонені книжки, гашиш, ... погано дивиться, уважно слухає, багато пам’ятає...”).

Наявність переліків, безперечно, є виявом дії у творах постмодерністського принципу *нонселекції*, який має двоспрямовану природу: для автора тексту він означає відмову від будь-якого відбору та ієрархізації елементів тексту під час його творення; для читача цей принцип реалізується як відмова від спроби систематизації елементів тексту, зв’язної інтерпретації при прочитанні. Наслідком дії нонселекції у творі може стати нівеляція антитетичності протилежних в умовах традиційного, метафізичного мислення понять: оскільки всі цінності в хаотичному світі постмодерного твору є здевальвованими, можливість будь-якої опозиційності їх значень знімається. У Прохаська переліки, крім того, підкреслюють можливість поставити в один ряд явища, неспівмірні за їх моральною або матеріальною значимістю (“гашиш” і “погано дивиться”), розглядаючи їх як рівноправні факти буття, вагомість яких засвідчена неповторним досвідом суб’єкта.

Одним із специфічних виявів авторського стилю Прохаська є “*ботанічність*” його текстів, закоханість у природу в усіх її виявах: “Витоком всієї краси, яка може бути під орудою людей, всієї естетики є, безумовно, рослини (зрештою – їжі теж; тут ідеальне і матеріальне єдині, як ніколи”) (“Непрості”). Як зазначає В. Габор, “... Тарас Прохасько - наскрізь рослинний

чоловік ... він постійно намагається зафіксувати мінливість незмінності й відтворити внутрішню спорідненість людської душі з рослинним світом”. Вирішення опозиції артефакт-природа для письменника відбувається через перемогу природи: “... легше красу запам’ятовувати через речі. Речі тривкі, вони переходять з історії в історію. Але насправді початкова краса – це квіти, рослини і те, з чого вони починаються і у що виростають: вода, просторе повітря, світло і трохи тепла і прохолоди”. У центрі творів Прохаська – людина, але не у її власне людській – цивілізованій і цивілізаторській – діяльності, а у ставленні до феноменів рослинного і – ширше – природного світу. Читач цієї прози дивиться не всередину духовного світу об’єкта, або навіть і суб’єкта ліричної оповіді – він дивиться на світ його очима й осмислює запропоновані до рецепції феномени, нанизуючи їх на свій власний асоціативний досвід. І. Бондар-Терещенко так оцінює домінування в доробку Прохаська рослини, тварини, речі над людиною: “... подібне “розлюднення” мистецтва визначає модальність нашого часу ..., фундуєчи парадигму добра: ми не маємо права нав’язувати світові власний антропоцентризм, не маємо права виставляти людину за мірило усіх речей!”.

Більше того, можемо помітити, що життя рослин у Прохаська є мірилом часу, мірилом доцільності існування інших – позарослинних – структур. Структури Прохаського рослинного світу динамікою свого розростання нагадують *ризоматичну* модель сучасної культури взагалі й художнього письма зокрема.

Прохасько у своїй прозі захоплюється ускладненістю й нелінійністю ризоматичних структур на мікро- і макрорівнях: “... стінки насіння набрякали, вбираючи найменші порції вологи, випускали корінці і ризоїди, починали ділитися верхівкові клітини, накладаючись на спотворені контури прорваних стінок, зелені конуси, нитки не витримували тягара, прогиналися ще більше і рвалися, обривки або з силою притягалися до місця прикріплення, або ж вільно гойдалися, пружинили...”. Стиль Прохаська, як і будь-яке постмодерністське

письмо, функціонує за принципом ризоми: на зміну процесу творіння приходить операціональна фігура “конструювання”, яка передбачає підхід до тексту як до набору різноманітних цитат (а у Прохаська – об’єктів феноменологічного дослідження, “ультраструктур”), кожна з яких відсилає читача до інших культурних смислів і може, в свою чергу, спровокувати ланцюг нових смислових зв’язків.

Фіксація вражень втілюється для Прохаська в посиленій увазі до “ультраструктур” – деталей буття, на яких зосереджується посилена увага суб’єкта сприйняття. Таке зосередження є поштовхом до інтеріоризації досвіду, набутого зовні. Наприклад, Северин, герой Прохаського твору “Довкола озера”, під впливом хвороби “... не бачив нічого, крім найменших складових, не більших від фактично одноразових точок зору... – ультраструктури ... стають самовартіснішими, вирізняються з подібності, займаючи все поле зору, відокремлені від аналогічних, через визначені і означені” [8, 55]. Цікаво, що іншими героями твору така хвороблива здатність Северина до споглядання ультраструктур оцінюється скоріше не як нещастя, а як дар, даний у сприйнятті “додатковий світ”. Маркус зауважує, що “... сам він не погодився би позбутися доступу до додаткового світу, уможливленого Севериновою хворобою...”. Увага до текстури є наскрізними художнім прийомом Т. Прохаська. За ретельною деталізацією в його творах уловлюється розкошування тут-і-теперішнім неповторним індивідуальним досвідом локалізатора: “Канапа, накрита вицвілим і затовченим біло-червоно-жовто-чорно-зеленим ліжником. Вікна, заслонені білими полотняними фіранками. Чотириповерхова етажерка з книжками (Монтень, Український календар, ботанічні атласи, різні мапи Карпат, багатотомник Бальзака, українсько-німецькі словники, підручники з садівництва, квітникарства, фотографії, греко-римської боротьби, помології, фенології, рукопашного бою, годинникарства, Кобзар, історія середньовічної Церкви, Стефаник, записники Чехова, Гамсун, Шклярський, Субтельний, Доктор Фаустус...)”

Своєрідним прикладом посиленої уваги письменника до ультраструктур є його “Лексикон таємних знань”, у якому кожне із наведених слів привабливе для суб’єкта оповіді саме як носій комплексу особистих асоціацій, особистого досвіду: “ЧАСАМИ це вдається, часто - ні. Але щоразу я прагну охопити Все. Це треба встигнути зробити до світання. Напружити всі сили – й охопити Все. Магічність полягає в тому, що це не може бути послідовним рядом образів”. Принцип класифікації й відбору матеріалу для розташування в “Лексиконі” подібний до класифікації книг у Борхесівській Вавілонській бібліотеці – тобто, критерії для відбору й класифікування феноменів гранично суб’єктивні.

Специфічною характеристикою творів Прохаська (зокрема “Непростих”) є поєднання в них міфологічної моделі світу із основними концептами постметафізичного (постмодерного) світогляду. Прозаїк створює тут особливу міфологічну *локальну географію та історію*, спираючись на топос Карпат. Хронотоп Ялівця та його околиць нагадує фолкнерівську Йокнапатофу або Правік О. Токарчук. Міфологічна модель світу закорінена у світогляд архаїчний, синкретизований. Вона має своїм ядром докласичні ментальні установки, тобто погляди дораціональні, докаузальні, побудовані на категорії віри. Чужість класичній системі мислення є ознакою також і постмодерної парадигми. Якщо розглянути особливості хронотопічної організації “Непростих”, можемо помітити наявність у ній ознак міфологічного часу: 1) дихотомія “початковий/емпіричний час”, яка витікає з такої риси міфологічного мислення, як орієнтація дії на первинний прецедент (в “Непростих” початковим часом є час зустрічі Себастьяна з Францом і першою Анною, що поклала початок ланцюгу його співжиття з трьома Аннами); 2) циклічність часу, що базується на ідеї постійного коловороту вмирань і народжень або на постійній зміні домінуючого космічного начала на хаотичне й навпаки (І. Бондар-Терещенко, зокрема, вбачає в інцестуальному співжитті Себастьяна з його дочками вияв такої міфологічної циклічності); 3) неоднорідність часового потоку, в якому виділяються періоди більшої інтенсивності часу. У Прохаська

така неоднорідність подекуди сягає меж хаотизації сприйняття часу: “УЧОРА закінчилося годину тому офіційно. Але ця ніч – доказ релятивізму у часоплинні. Сьогодні вночі однаково функціонують вчора, сьогодні, завтра, вчора-сьогодні, сьогодні-завтра, вчора-завтра. Якась нейтральна зона. І місце співпадання околиць теперішнього, минулого й майбутнього часів. Хаос, породжений заглибленням у сутність часу”. Постмодерне сприйняття категорії часу теж диктує відмову від лінійної концепції часу, але на інших, відмінних від міфологічного, засадах. Таке сприйняття декларує, зокрема, М.Фуко. Йдеться про відмову від лінійного сприйняття темпоральності й від базованого на ньому лінійного перебігу історії як невідворотно спрямованої від минулого через теперішнє до майбутнього поза категорією прогресу. У творах Прохаська ідея прогресу відсутня, навіть докази науково-технічного розвитку людства (наприклад, фотографія) сприймаються як даність, як лише один із можливих варіантів розвитку, який має певну утилітарну цінність (можливість відмовитись від малювання й захопитися фотомистецтвом та анімацією). Час утворює тут поле безмежної кількості моментів біфуркації та безлічі способів розвитку ситуації. Винятковою, єдино можливою є не подія, а той досвід, враження, злепок свідомості, які є наслідком події. Найцінніше – колекціонування вражень, звідси – цікавість Прохаська до різних способів, що уможливають їх фіксацію: фотографії, щоденники, гербарії та ін. С. Матвієнко відносить до феноменів фіксації образів також введення у твір історичних фактів.

Безперечно, одним із чинників формування Прохаськової концепції часу також є феноменологічні погляди на час, за якими він сприймається не як об’єктивно наявний, а як часовий вимір, темпоральність самої свідомості. Феноменологічний час – це основа збігу феномена та його опису, посередник між спонтанністю свідомості й рефлексією. Твір “Essai de deconstruction”, зокрема, містить посилення на концепції часу Гуссерля та Августина Блаженного. Початок твору (“Аналіз часової свідомості є споконвічним

перехрестям дескриптивної психології та теорії пізнання”¹⁷) дає підстави – частково виправдані – чекати від його подальшого змісту художньої ілюстрації до цього “аналізу часової свідомості”.

Отже, аналіз окремих особливостей поетики прози Т. Прохаська дає підстави говорити про перевагу постмодерністських концептів у світоглядному аспекті його творів і постмодерністських прийомів – у аспекті формальному. Проте стиль письменника все ж не можна обмежити приналежністю тільки до однієї художньої парадигми (або навіть і кількох парадигм). Так, наприклад, твердження Гассана про відсутність самості й брак глибини як характерні риси постмодерністського твору не знаходить свого втілення у прозі Прохаська, навпаки, проза його спрямована вглиб людської свідомості й великою мірою присвячена проблемі пошуку самості індивіда.

¹⁷ До речі, сама стильова дифузія - втручання наукового стилю в художній текст – є ще однією підставою для маркування тексту як постмодерністського.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондар-Терещенко І. Проста метаісторія “НепрОстих”. Про “белетризацію минулого” в романі Т. Прохаська // Слово і час. – 2003. - № 6. – С. 58-60.
2. Бондар-Терещенко І. Я дурію від радіо (Т. Прохасько і апологія віртуалу) // Бондар-Терещенко І. Текст 1990-х: герої та персонажі. – Тернопіль: Джура, 2003. – С. 113-115.
3. Гребенюк Тетяна. “Насолода придумування світу”: риси індивідуального стилю Тараса Прохаська // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. Випуск XV / Ред. кол. Поліщук Я. О. та ін. – Рівне: Перспектива, 2005. – С. 190-202.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005.
5. Мандрівник усередину. Розмова Людмили Таран з Тарасом Прохаськом // Кур’єр Кривбасу. – 2004. – № 170. – С. 3-17.
6. Матвієнко С. “Логіко-філософський трактат” невідомого орнітолога // Література плюс. – 2003. – Лютий – № 2 (45). – С. 18-22.
7. Матіяш Б. ... перебути день відносно чесно...// Критика. – 2006. - Січ.-Лют.
8. Приватна колекція: Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / Упоряд. В. Габор. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2002. – С. 536-558.
9. Прохасько Т. ФМ “Галичина”. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001.
10. Прохасько Т. З цього можна зробити кілька оповідань. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005.
11. Прохасько Т. Лексикон таємних знань. Новели. – Львів: Кальварія, 2003.
12. Прохасько Т. Непрості. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002.
13. Стефанівська Л. Довге підводне плавання // Прохасько Тарас. Лексикон таємних знань. Новели. – Львів: Кальварія, 2003. – С. 139-148.
14. Чернишова Н. Текст як психічна імітація альтернативних сценаріїв (за романом Т.Прохаська “Інші дні Анни”) // Кальміус. Літературно-мистецький альманах. 2002. – Ч. 1-2 (17-18).

2. 8 ТАНЯ МАЛЯРЧУК

“а ця дівчинка ще зберегла в собі крихту
здивування вона ще до чогось прагне ще
бореться зі своїм чудовиськом”

Т. Малярчук

Народилася 17 квітня 1983 р. в Івано-Франківську. Закінчила Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника (2005). Живе в Києві. Автор книг прози “Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи” (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004), „Згори вниз. Книга страхів” (Харків: Фоліо, 2006) та „Як я стала святою” (Харків: Фоліо, 2006).

Таня Малярчук є представницею молодшої генерації “Станіславського феномену” й тому світогляд та естетика її творів, безперечно, перебуває в силовому полі естетики покоління старшого. Використовуючи певний художній прийом “старших” або відмовляючись від його використання, вона все одно усвідомлює наявність і вагомість традиції, до арсеналу якої цей прийом належить. Проте у випадку Т. Малярчук ми не можемо говорити про некритичне наслідування творчої манери попередників або про максималістське її заперечення. Творча індивідуальність молодшої письменниці є достатньо самобутньою, щоб на основі наявної традиції створити власний неповторний художній світ. І досить цікавим у цьому контексті є питання стосунків авторки з постмодерним світоглядом і постмодерністською поетикою.

Доба, в яку Т. Малярчук прийшла в літературу, є (бо вона все ще є) часом переситу постмодернізмом. Ця естетична система вже перестала бути маргінальною й новою, переросла статус літературної моди й зарезервувала собі місце в теоретико-літературних (або й у історико-літературних) концепціях сучасності. Тож можна сподіватися на новий виток літературного процесу, початки якого лежатимуть у подоланні постмодерністської естетики й розвитку на її базі нових стильових відгалужень. Творчість Т. Малярчук, на наш погляд,

є саме таким паростком нової стильової манери, основою й кореневищем якої є станіславський постмодернізм.

Так, авторку вже не вражає факт вичерпаності світової скарбниці сюжетів та образів, адже можна задовольняти свою цікавість не тим, що оповідається, а тим, як саме ведеться оповідь. В “Комплексі Шахразади” Лізі давно відомий зміст часто повторюваної сповіді Григорія, але вона продовжує уважно слухати її: “Тепер Лізу цікавить тільки те, які саме слова обере Григорій для розповіді”.

Текст Т. Малярчук, як і текст Ю. Іздрика й Т. Прохаська, є *автокомунікативним*, рефлексійно-самозаглибленим. У “Комплексі Шахразади” й “Троянді Адольфо” ця автокомунікативність не є ознакою конфлікту з довколишнім світом, а швидше демонструє спосіб існування у світі, що полягає в граничній інтеріоризації феноменів буття. В “Ендшпілі для Лізи” внутрішній світ героїні-нараторки – як мушля, в яку вона ховається від оточення: “Добре, думала я, якщо є куди сховатись у разі чийогось приходу, добре вміти майстерно приховувати себе від інших, узагалі добре вміти ховатися”. Така специфіка агресивної автокомунікативності зумовлена особливим відносно інших творів авторки співвідношенням у творі події й рефлексії: основним змістом твору є таки реальна життєва подія – розлука Лізи з коханим.

Рефлексійність творів Т. Малярчук лежить на межі вербального та сенсорного досвіду. Її текст (як у Іздрика й Прохаська) є загострено *перцептивним*. Одним із способів світозасвоєння нараторки є переживання й аналіз власної фізіології, хворобливого стану. “Люба іпохондричка”, - називають Лізу (“Комплекс Шахразади”) вигадані нею ж герої. Творчість подекуди також осмислюється авторкою в перцептивних, фізіологічних вимірах: “Всі звуки нічного пансіонату долітають до неї з її ж власного горла”.

Перцептивність як домінанта світозасвоєння часто зумовлює *відсутність довіри до дійсності* у нараторки твору. Іноді вражають переконливі описи окремих перцептивних ілюзій, які хоч раз у житті точно переживала кожна

людина: “і чи прийде від неї лист і чи лист існує коли я наближаюсь до поштової скриньки і знаю що він там є а коли відчиняю скриньку то бачу що вона порожнісінька ачи він існує дише в той момент коли я до нього наближаюсь ачи він навіть тоді не існує коли лежить у скриньці”.

Переконливість дійсності цілком дорівнюється тут до переконливості сну або змісту вигаданого листа: “Листи і сни нічим не відрізняються, бо і те, і друге вигадує Ліза”. Цікаві сни є найвартіснішим змістом спілкування мешканців пансіонату мадам Воке (“Комплекс Шахради”).

В дусі Маркесового магічного реалізму подано ставлення героїв до снів Бальзака: “Бальзакові сни ходили містечком як усе далі й далі реальніші події. Одні переповідали їх як сни Бальзака, інші — як історію, яка трапилась з рідним дядьком того року, коли він їздив до Львова на виступ папського посла. В жодній історії, яка колись комусь розповідалась, не можна було бути певним, бо а раптом — це сон Бальзака. Жителі містечка, сумніваючись в оригінальності кожної своєї історії, почали сумніватись в інших людях, у правдивості релігії, у збереженні традицій, у прогресі цивілізації, у завтрашньому дні, в собі, у всьому і навіть у тому, що Бальзак узагалі колись існував. Вони ставали все сумнішими і сумнішими, як то є з метеликом-одноденкою, який раптом засумнівався в тому, що він завтра прокинеться”.

Звісно, що в такому химерному світі, на рубежі реальності й сну, логічною є постановка у творах проблеми особистісної *самоідентифікації*. Проблема ця в художньому світі Т. Малярчук постає в кількох площинах:

1. У площині розшарування особистості на окремі рівні та фрагменти постійні вагання героїні, ускладнення вибору між можливими альтернативами дають підстави до зневіри в собі: “З мене нічого не візьмеш, окрім сумнівів”. По суті, такий вияв проблеми самоідентифікації героїні-нараторки є модифікацією традиційно постмодерністської *фрагментарності*, усвідомленої як неможливість обрати серед різноманітних множинних “Я” єдиний магістральний вектор: “я тоді не справжня я — а торба всіх своїх спогадів

страхів і безглузких суджень я в найрізноманітніших митях наприклад я що дивлюся на жінку яка дивиться на малу дитину яка дивиться на хмаринку або я що одного разу не витримаю такої великої кількості одночасних думок і розпадуся на мільйон випадкових дрібниць якими будуть причісуватись найпрекрасніші профури планети”. Відмова від диктату серединного вектору, плюралістичність точок зору окреслює природу рефлексії героїні-нараторки Т. Малярчук.

2. Важливим рівнем вияву проблеми самоідентифікації героїні-нараторки є також родинний контекст творення персонажної “легенди”. В цій площині спостерігаємо два полярних варіанти співвіднесення героїні із власною родиною: від оцінки себе як органічного наслідку характерів далеких і не дуже предків, тих подій, які відбувалися з ними (“Троянда Адольфо”), до тотального заперечення зв’язків між собою й родом (“Ендшпіль для Лізи”). Зокрема, в першому варіанті прадавні події носять характер певної відправної точки в рефлексіях героїні. “Груба Марія вмерла тієї ж грудневої суботи якої одружувалися діти Ядзі й Васи́лини – а рівно через дев’ять місяців не більше і не менше народилась я”, - так закінчується твір. Але навіть за умов такої злитості з родинним міфом героїня на початку твору, як аксіому, виголошує своє право на самоозначення: “так [Барбара] себе називаєш тільки ти і ніхто інший тому вже дивним чином виокремлюєшся з усіх у своєму житті і знаєш про це”. В “Ендшпіль для Лізи”, навпаки, попри очевидну алієнацію героїні від родини, що здобуває вираз у іронічно-зниженому зображенні її матері, батька й сестри, бачимо прагнення нараторки віднайти втрачений комфорт саме в картинах дитинства, в численних міфологізованих історіях про затишне втрачене дитинство.

3. Третьою площиною пошуку самоідентифікації є усвідомлення авторкою хисткості тієї межі, що пролягає між нею як героїнею фікційного світу власних творів (в основі образу якої – завжди якась частина її реальної особистості) й нею як авторкою, що має владу над подіями й долею цього світу: “Всі мої герої

померли. Але треба було б сказати – всі мої імена померли, бо іншого героя, крім мене самої, в мене не було, а я ще жива”. Очевидною є також оцінка власного життя як твору, що підлягає вдосконаленню й цензуруванню: “я боюся кохана що все брехня а я — найбільша з брехонь — і кожна думка перш ніж прийти мені до голови обережно стукає в двері які відчиняються тільки тоді коли суворий цензор загляне в щілину і я хотіла б роздушити цензора в кулаку як яйце і може найближчим часом так і зроблю”.

Як і у творах старших колег-представників “станіславського феномену”, у Т. Малярчук поширеним прийомом є введення в текст *мотиву творення літературного тексту*. Наприклад, Ліза в “Комплексі Шахразади” хоче написати роман, побудований за принципом “скриньки в скриньці”: “коли життя героїні стає нудним, закриваються лапки і виявляється, що цей роман писала якась жінка (назвімо її NN1). Ця жінка встає з-за столу, підходить до вікна, дивиться на метушливе місто, щось думає (наприклад, про свою героїню), кудись йде, минають роки, хтось у її житті помирає, знову минають роки, NN1 не сміється, нудно — і от — знову закриваються лапки і виявляється, що все попередньо написано — це роман жінки NN2”. Такий прийом не є повністю новим, він притаманний ще бароковій естетиці (підтримуваний, наприклад, Я. Потоцьким у “Рукописі, знайденому в Сарагосі”), і здобув особливу популярність у ХХ, зокрема, у Х. Борхеса або Х. Кортасара.

Натяк на подібні експерименти зі структурою нарації міститься також у заголовку і (відповідно), побудові твору “Комплекс Шахразади”, де буйно квітне фантазія героїні-нараторки, результатом вимислу якої виявляються всі інші образи й ситуації твору. В наративну структуру твору вносить елемент інтриги те, що крім Лізи-Шахразади, у ньому існує ще й загадковий образ автора: “всупереч волі автора [Ліза] спускається все нижче”.

Наскрізним для доробку Т. Малярчук є мотив авторської нерішучості, невпевненості в собі, як у площині “творення” власної долі, так і стосовно

конструювання вигаданого художнього світу. Авторка постійно перебуває між полюсами “від мене нічого не залежить” і “від тебе все одно залежить все”.

Характерною формою гри в прозі Т. Малярчук є *варіативність художньої дійсності*. Подеколи вигадані варіанти реальності стають маскою істини, а саме її (істини) існування поступово втрачає доцільність у контексті цікавих і захоплюючих поворотів думки персонажа:

— Мадам Воке, не прикидайтесь, ми хочемо знати, хто живе у 47-й кімнаті!

— Як хто? Навіщо таке безглузде запитання? Ви ж, Бальзаче, і живете! 47-ма кімната належить Вам, отчику, в мене є доказ! Я принесу обліковий журнал!

— Ми згодні: за обліковим журналом у ній живу я, але в ній також живе ще хтось. Мадам Воке, тільки не прикидайтесь!

— Ну, добре, в ній живе дівчинка-піаністка Анабель, сухоребра крихітна дівчинка, яку навіть годувати не треба! Вона ж нікому не заважає, і до того — дозволяє бити себе по спині! Хіба погано жити з такою в одній кімнаті?

— Мадам Воке, дівчинка-піаністка живе у кімнаті полковника Гульма і його двох шотландських тер'єрів! Ви знову нас дурите! (...) Кажіть правду!

— Розкусили ви мене, голубчики. Нехай буде: в 47-й живе полковник Гульм зі своїми Двома шотландськими тер'єрами. (...)

— Досить водити нас навколо пальця! Воке! Гульм до наступної повені позичив у Лізи каное і влаштувався в ньому на сходовій клітці другого поверху!

— Але ви і міцні горішки, голуб'ята! Я! Я ненадовго зайняла 47-му кімнату!”

Подія у творах письменниці поступово розпорошується у власних варіантах (як, наприклад, смерть Бальзака в “Комплексі Шахради”) й розгортає перед читачем безмежне поле альтернатив і болюче відчуття відносності й швидкозмінності будь-якої істини.

Дискусійним є питання наявності / відсутності в авторському світогляді Т. Малярчук такої суто постмодерністської риси, як *ціннісний релятивізм*. Якщо в

чисто постмодерністських творах поняття моралі, совісті, добра і зла відступають у просторі безмежної гри, то у Т. Малярчук відверто ігровим твором є тільки “Комплекс Шахразادی”, та й то гра з цінностями тут відбувається лише в площині уяви, вигадки: регулярне побиття Анабель, імовірне вбивство Бальзака, грішний зв’язок полковника Гульма і Християна Ожеховича і, головне, кохання всіх, включно із Лізою, до Гери – продукт Лізиних фантазій.

“Троянда Адольфо” й “Ендшпіль для Лізи” відбивають рефлексуючу свідомість героїні, яка приймає закони людської моралі й вихід за їх межі розцінює як можливий тільки уві сні або – також – у власних вигадках. Причому навіть аморальність таких вигаданих учинків межує з моральністю, як от викрадення гаманця в старого, яке дає йому змогу знову відчутти себе чоловічиною. Як гротеск, зумовлений образним баченням людських характерів, сприймається сцена побиття Лізи членами її родини: батько “б’є мене в праву щоку. Я відхиляюсь, а мама називає мене сукою й собі гупає коліном у спину. Я намагаюся втекти у двері, але мене було схоплено за волосся і штовхнуто в протилежний бік”. Більше того, загальну логіку вчинків усіх героїв цього твору пояснюють саме закони моралі, а основний конфлікт зумовлено ситуацією забороненого кохання (цей мотив наявний також і в “Комплексі Шахразادی”: всі герої закохані в Геру).

Взагалі, любовна туга є головним настроєвим модусом усіх творів Т. Малярчук. Спроби дискредитації ідеалу уявними історіями про неї (наприклад, алкоголізм, аморальність коханої Лізи у вигаданих Лізою історіях) тільки посилюють цю тугу.

Постмодерність твору Т. Малярчук „Книга страхів” незаперечна, попри самовизначення його стилю як сюрреалізму. Якщо апелювати до метатекстуального рівня функціонування твору, то тут також спостерігаємо очевидне втілення бажання продати книгу, але й піар цей наскрізь пронизаний фантазійно-іронічним індивідуальним стилем письма авторки: “У книзі є

сюжет, розділові знаки і навіть інструкція з виготовлення фотографій у домашніх умовах. А також: втеча, захоплення чужих помешкань і чужих таємниць, гірські ландшафти, зворушлива і неправдива історія любові, перевертні, чортівня, люди, що мовчать, і коти, що говорять. Словом, все те, що притаманне будь-якій нормальній жіночій психіці”.

Лакмусовим папірцем щодо вияву світоглядних доміант твору є інтерпретація часопросторових координат його художнього світу, а саме оцінка місця й значення топосу усамітнення в загальному хронотопі твору.

Твір Т. Малярчук виходить із відсутності артикуляції концептів *центр / маргінес* із її класичними ознаками. Такий підхід очевидно не є свідомо запозиченим із праць теоретиків постмодерну (наприклад, Ж. Дерріди), а обраний авторкою на інтуїтивному рівні. Але факт залишається фактом: для письменниці органічний децентрований, плюралістичний часопростір постмодерного світогляду.

З перших сторінок твору ми занурюємось у внутрішній світ героїні. Згодом зустрічаємо поодинокі пояснення втечі від цивілізації, на зразок: “Я приїхала сюди, щоб втекти від видимої самотності в самотність абсолютну”. Згодом героїня-нараторка взагалі позиціонує цивілізацію як світ, повністю забутий нею (приклад – забуття власного одруження). Тож смислові акценти у творі – не на зовнішніх подіях, а на внутрішніх переживаннях героїні, спроектованих у яскраві фольклорні й міфологічні образи. Основною віссю, навколо якої експліковано ці переживання, є концепт страху. “Я для того і приїхала сюди, щоб позбутися свого страху. ... Страх обмежує розуміння”, - твердить героїня. Витоки ж страху – в її власній душі (“Найстрашніше, що тут є, – це я сама”), тому нараторка проводить “анатомічний розтин” своєї душі, аби знайти в ній момент зародження страху.

Цікавість читача при сприйнятті твору Т. Малярчук виникає не від захопливості описаних зовнішніх подій, а від майже феноменологічного споглядання світу, що здобуває вияв у фантазійних образах і напівфантазійних

спогадах, абсурдних ситуаціях із непередбачуваних фіналом (наприклад, перетворення героїв на вовків у кінці твору, або ж інтрига навколо Варчиної сліпоти). Загалом при аналізі цього роману доречним є “онтологічний” підхід до поетики твору Л. Карасьова, який писав про дослідження художнього тексту: “Дуже важливими є подробиці: в яких просторах діють герої, які предмети, речовини, звуки або запахи їх оточують. Якщо з’ясується, що одні й ті ж самі деталі або схеми повторюються в декількох типологічно схожих положеннях, значить, до них слід поставитись із особливою увагою”.

У Т. Малярчук переважають ретроспективні зміщення часового плану. Майбутнє для неї – нібито за щільною пеленою незнання, щільність якої порушується хіба нагнітанням знаків із певною провидчою семантикою, як, наприклад, використання образу вовка із динамікою почуттів: страх – здивування – повага – самоототожнення. Цікавим виявом індивідуального стилю Т. Малярчук є також сприйняття людини як елемента органічної цілісності роду, звідки впливає мотив двійництва героїні із її предками¹⁸, наприклад, пара Франьо / бабця героїні проектується окремими ознаками на пару героїня-нараторка / її коханий Іван.

¹⁸ Яскравий вияв подібного мотиву бачимо, наприклад у творі Т. Малярчук “Троянда Адольфо”.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ганжа Г. Больше боли // Столичные новости. – 2005. – 1-9 березня
2. Гребенюк Т. В. Проза Т. Малярчук у контексті постмодерного дискурсу сучасної української літератури // Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. праць. – Випуск 10. – К.: ІОЦ Держкомстату України. – 2006. – С. 81-89
3. Малярчук Т. Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004.
4. Малярчук Т. В. Згори вниз. Книга страхів. – Харків: Фоліо, 2006.
5. Малярчук Т. Як я стала святою. – Харків: Фоліо, 2006.
6. Незнайома: Антологія української “жіночої” прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. / Авт. Проект В. Габора. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2005. – С. 312-356.
7. Прохасько Т. Написати про книжку // Поступ. – 2005. – 4.4. – 13—19 січ.
8. Северин О. Історія її сексуальності (Таня Малярчук. Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004) // Дзеркало тижня. – 2000. – 15-21 січ.
9. Харченко А. Єдина з усіх, або Дівчинко, ти ще борешся зі своїм чудовиськом? // Кальміус. – 2005. – 4.1.